

Rauschen: Von Zwergen und Atomen.

Assoziationen zu V. Woolf und F.T. Marinetti

Das Unteilbare

Abspalten, zerbrechen, zerkleinern – die Physik benötigt dazu die energiemächtigen Apparaturen und Kräfte: kilometerlange Teilchenbeschleuniger, Magnetfelder riesigen Ausmaßes. Je kleiner die zu zertrümmernde Einheit ist, um so größer muss der Krafteinsatz sein. Die großen Dinge sind weich, das Kleine ist stabil. Gibt es ein Ende, wo das Unteilbare (a-tom) existiert? Oder wird man stets das Noch-Kleinere finden – ad infinitum?¹

Die Frage ist zu übertragen auf das Feld der kulturellen Artefakte. Die Bilder, Texte, Gesten, Töne, das Subjekt – auch sie sind zusammengesetzt und lassen sich daher analysieren, zerschneiden. Ist aber der Sinn, diese ständig sich ausdehnende metaphysische Masse, teilbar? Für eine mögliche Antwort nähere ich mich dem Rand, jener unklaren Zone des Übergangs.

Die Spaltung

Körper und Seele – wie sind sie miteinander verbunden? Der paranoische Senatspräsident Schreber gibt darauf eine Antwort.

Die menschliche Seele ist in den Nerven des Körpers enthalten, [...] Gebilde von außerordentlicher Feinheit – den feinsten Zwirnsfäden vergleichbar [...].²

Mit dieser Behauptung beginnen die *Denkwürdigkeiten eines Ner-*

1. Vgl. Michel Serres: »Zerstückelung«, in: *Das Fragment* (Ausstellungskatalog), Frankfurt/Main 1990, S. 33-37.

2. Daniel Paul Schreber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Frankfurt/Main 1985, S. 11.

venkranken. Der Zusammenhalt der feinsten Körpergebilde ergibt das Heil von Körper und Seele. Ist aber darauf zu setzen, dass das Kleinste im Ganzen verbleibt? Schreber macht die Erfahrung, dass es Abkömmlinge, Abtrennungen gibt, die eigenständig fortzuleben in der Lage sind. Die Abspaltungen haben verschiedene Größen und kennen eine kleinste Dimension, die zu übertreten ein Verschwinden zur Folge hat. Schrebers imaginäre Nervenphysiologie fragmentiert die Seele, multipliziert sie und konzipiert das Winzige als Bewegung. Der Körper wird instabil, er gibt ab, er nimmt auf. Nerven, Seelen kommen und gehen. Schreber konzipiert eine Theorie des Randes. Der Rand ist der Ort, wo es im Kleinen eine Unklarheit zwischen Innen und Außen gibt, zwischen Subjekt und Objekt, Zugehörigkeit und Fremdheit, Abspaltung und Vereinigung. Seine Nerven und Seelenteile nehmen die Gestalt kleiner Männer an, die mal sich ihm nähern und in ihm aufgehen, mal ihren Eigensinn ausleben und Teufeleien anstellen. Ist Schreber im Zustand anwachsender Nervosität, fühlt sich eine »immer größere Anzahl abgeschiedener Seelen« zu ihm hingezogen, um sich dann, wie er schreibt,

auf meinem Kopfe oder in meinem Leibe zu verflüchtigen. Der Vorgang endet in sehr zahlreichen Fällen damit, daß die betreffenden Seelen zuletzt noch als sog. »kleine Männer« [...] – winzige Figürchen in Menschenform, aber vielleicht nur von der Größe einiger Millimeter – ein kurzes Dasein auf meinen Kopfe führten, um dann völlig zu verschwinden. Ich nehme an, daß diese Seelen, die bei ihrer ersten Annäherung vielleicht noch über eine ziemlich große Zahl von Nerven verfügten und daher ein noch ziemlich kräftiges Identitätsbewußtsein hatten, bei jeder Annäherung einen Theil ihrer Nerven vermöge der Anziehungskraft zu Gunsten meines Körpers einbüßten und schließlich nur noch aus einem einzigen Nerv bestanden, der dann auf Grund eines wunderbaren, nicht weiter zu erklärenden Zusammenhangs die Form eines »kleinen Mannes« in dem oben angegebenen Sinne annahm, als letzte Daseinsform der betreffenden Seelen vor ihrem völligen Verschwinden. [...]

Andere »kleine Männer« waren in der damaligen Zeit fast immer in großer Zahl auf meinem Kopfe versammelt. Hier wurden sie als »kleine Teufel« bezeichnet. Dieselben gingen förmlich auf meinem Kopfe spazieren, überall neugierig herzulaufen, wo irgend etwas Neues von durch Wunder an meinem Kopfe verursachten Zerstörungen zu sehen war.³

Das Kleinste changiert zwischen Fort und Da, Existenz und Nicht-Sein. Es lässt sich nicht einfangen, einordnen. Es schwirrt.⁴ Was ist

3. Ebd., S. 52, 112.

4. Dazu gehören auch die »gewunderten Vögel«, die Träger ehemaliger menschlicher Nerven bzw. Seelen sind. Die Vögel leirnen Worte ohne Verstand, verwir-

der Rand des Subjekts? Seine verschlossene Haut? Es gibt Ein- und Ausgänge, aus denen etwas entschwindet und durch die etwas eintreten kann. Liebende Vereinigung und verabscheuender Ausstoß?

Schreber gibt sein psychotisches Bewusstsein zu Buche. Muss aber der Befund ins Register der Psychopathologie genommen werden? Zeigt sich nicht eine bestimmte Sensibilität, die Sinn für das hat, was sich entzieht, nicht ins Bild passt? Ich könnte sagen: Abspaltung, Verwerfung, Ausschluss aus dem Symbolischen, Realitätsverlust. Diese Psychiatisierung hielte den Allegoriker verborgen, als der der Psychotiker angesehen werden kann.

Er gibt dem Kleinsten eine Gestalt, die mal wie das Elementare des Körpers erscheint, dann als monadische Spiegelung des Großen und Ganzen – und in beidem nicht angemessen beschrieben ist. Was ist das Seelenstück, das eigensinnig zu leben beginnt?

Das Herumspazieren auf dem Kopf, das Tanzen und Narren haben andere Verrückte ebenfalls bezeugt und gezeigt, dass die Welt nicht einfach zu haben ist. Renée, ein schizophrenes Mädchen, schreibt in ihrem Tagebuch:

Und wenn eine meiner Kameradinnen sich mir näherte, sah ich sie größer und größer werden, wie den Heuhaufen. Und dann ging ich zu meiner Turnlehrerin und sagte: »Ich habe Angst, weil alle auf ihrem Kopf einen winzig kleinen Rabenkopf haben.«⁵

Zwischen Wunsch und Angst zeigt sich an der Grenze des Großen der Auf- oder Abbruch der Bedeutsamkeit. Richard Dadd, ein psychotischer Maler des 19. Jahrhunderts, gestaltet in seinem Bild *The Fairy-Feller's Masterstroke* eine Vielzahl kleiner Feenwesen. Darunter auch eine Tanzgruppe, die Kleinsten unter den Kleinen, die auf der Hutkrempe des Erzmagiers einen Reigen aufführen. Der Erzmagier ist die zentrale, mächtige Figur des Gemäldes, dem die Tanzen den ganz nah und doch außerhalb seiner Verfügung sind: »as unforeseen some trifling little thing«⁶. Dadd schreibt diesen Satz in einem Gedicht zu diesem Bild. Das Kleinste entzieht sich der Macht, treibt Unwesen am Rande der Sichtbarkeit und Beherrschbarkeit. Es kommt unvorhergesehen, gibt sich unbedeutend und ist genau darin eine Gefahr für die Macht, die die Bedeutsamkeit regiert.

ren sie in Homophonien und richten mit ihren Stimmen Schäden in Schreber an. Ebd., S. 144-148.

5. Marguerite Sechehaye: *Tagebuch einer Schizophrenen*, Frankfurt/Main 1973, S. 17.

6. Richard Dadd, zit. nach Patricia Alldridge: *The Late Richard Dadd*, London 1974, S. 128.

Richard Dadd: The Fairy-Feller's Masterstroke, 1855-1864



Schreber bemerkt, dass in Sage und Dichtung es »förmlich von Bewegungen mit Geistern, Elfen, Kobolden usw. [wimmelt]«⁷. Für ihn sind diese Wesen, entgegen allgemeiner Annahme, keine willkürlichen Erfindungen menschlicher Einbildungskraft. Er nimmt an, dass ein realer Hintergrund für ihre Existenz vorhanden ist. Was

7. D.P. Schreber: *Denkwürdigkeiten*, S. 57.

immer Schreber mit Realität meinen mag: Die »kleinen Männer« sind Sinnbilder einer Realität des Nicht-zu-Vereinnahmenden, Schwellenexistenzen: verbotene Gedanken, Momente an der Grenze der Wahrnehmung, Traumfragmente, Erinnerungsschatten, Absenzen ...

»Solange ich klein war [...].«⁸ Mit diesem Satz beginnt Walter Benjamin sein Stück »Das bucklichte Männlein«. Die Kleinen sind wie die Verrückten, denn sie kennen die Zwischenreiche, wo die Systeme – Logik, Wissen, Sache, Fantasie – ihre Lücken und Risse noch nicht geschlossen haben. Sie leben zwischen Traum und Tagtraum, Keller und Oberwelt, Tag und Nacht, im Kinderlied, lassen sich von einem Rauschen ablenken, das nichts bedeutet. Männlein, Gnome, »Lumpengesindel«⁹: Für Benjamin sind sie diejenigen, die verstörende Blicke werfen, Schabernack treiben, die Wirklichkeit zum Unfall bringen. Sie kommen einem zuvor und lassen sich nicht fassen: »Doch kaum war ich von ihnen bis ins Mark getroffen, waren sie schon wider fort.«¹⁰ Auftauchen, Abtauchen: Das bucklichte Männlein gibt der Wahrnehmung – was? Schock, ein Mehr, ein Anderes? Etwas, das sich nicht beherrschen lässt. Das Kontinuum zerreißt. Die Wirklichkeit bekommt Konkurrenz, d.h. – für die Länge eines Blitzes, eines Augenblickes – wird sie undurchsichtig, rätselhaft.

Benjamin erzählt in seiner Kindheitsgeschichte, was den Psychotikern im Wahn widerfährt: Dass die Versenkung ins Kleinste die Frage nach den Möglichkeiten der Erkenntnis und Konstruktion von Wirklichkeit aufwirft. Eines scheinen alle nahezulegen: Die Realität besteht nicht aus fügenlosen Verknüpfungen und ist als panoramatisches Bild nicht erfassbar. Etwas stört, verstört, lenkt ab. Der Kliniker nennt es Krankheit. Der Kommunikationstheoretiker nennt es Rauschen.

Die Zerstreuung

Vor der Literatur kommt die Phänomenologie. Virginia Woolf schreibt:

The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved

8. Walter Benjamin: »Das bucklichte Männlein«, in: ders., *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt/Main 1970, S. 162.

9. Ebd., S. 163.

10. Ebd.

with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms [...].¹¹

Woolf entwirft ihre Poetik moderner Literatur vor dem Hintergrund einer Wahrnehmungshaltung, durch die die Bewegungen kleiner und kleinster Teile registriert wird. Woolf geht nicht psychotisch vor, obschon sie wusste, was das ist. Auch ist sie keine Allegorikerin. Aber sie nähert sich ebenfalls der Grenze, dem Rand, wo die Einzelheiten als Atome in ihrer abgetrennten Einzigartigkeit erscheinen. Verschiedene Perspektiven bieten sich an, diese Vereinzelnung zu beschreiben:

- Das Ganze ist eine Myriade aus Details.
- Das Detail irritiert das Bild vom Ganzen.
- Das Einzelne macht sich autonom.

Woolf hat diese Varianten im Blick, wenn sie in ihrem poetischen Verfahren die Wirklichkeit als Wolke oder Welle aufwirft: Sie spürt dem zerspringenden Rand nach, verfolgt den Wechsel des Aggregatzustandes, Auflösung und Neuformierung. Unzählbare Tropfen hängen in der Luft, die im nächsten Moment als Regen niedergehen, verdampfen, an einem Ast, einem Stück Felsen hängen bleiben, zum Bild werden – »the rain drop on the hedge, pendent but not falling, with a whole house bent in it«¹² –: Wandlung, Dispersion, Verlust, Erschaffung.

In ihrem Roman *The Waves* hat Woolf diese Welt der Atomisierung, die das Bild des Ganzen aufruft und im selben Zug negiert, am radikalsten dargestellt. Der Text teilt sich auf in zwei Ebenen, die jede auf eigene Weise die Miniaturisierung literarisieren.

1. *Ebene.* Jedes Kapitel beginnt mit einer personenlosen Naturschilderung, mit einer »Meditation«.¹³ Diese kursivierten Teile legen die zeitliche und emotive Strukturierung des Romans fest. Darüber hinaus ist ihnen eine metaphorische Dimension eigen, die – übersetzt – als poetologische Aussage verstanden werden kann und auf die sprachliche Organisation des Textes der zweiten Ebene reflektiert.

In jeder Meditation beschreibt Woolf, wie ein Gegenstand in

11. Virginia Woolf: »Modern Fiction«, in: dies., *Collected Essays*, London 1966, Bd. II, S. 103–110, hier S. 106.

12. Virginia Woolf: *The Waves*, London, Glasgow, Toronto u.a. 1987, S. 50.

13. So nennen Deleuze/Guattari diese kursivierten Teile. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 343.

Vibration gerät, wie er Wolke wird, sich in eine Mannigfaltigkeit von atomaren Einzelheiten zerlegt.

Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woolen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue.

[...] the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole.

In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn on that tree, on that bush, now sang together in chorus, shrill and sharp; now together, as if conscious of companionship, now alone as if to the pale blue sky. They swerved, all in one flight, when the black cat moved along the bushes [...].

Through atoms of grey-blue air the sun struck at English fields and lit up marshes and pools [...], and every pit and grain of the brick was silver pointed, purple, fiery as if soft to touch, as if touched it must melt into hot-baked grains of dust.

[...] the waves beneath were arrow-struck with fiery feathered darts that shot erratically across the quivering blue.

The round-headed clouds never dwindled as they bowled along, but kept every atom of their rotundity. [...] Far away on the horizon, among the millions grains of blue-grey dust, burnt one pane, or stood the single line of one steeple or one tree.

A breeze rose; a shiver ran through the leaves; and thus stirred they lost their brown density and became grey or white as the tree shifted its mass, winked and lost its domed uniformity.

The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution.¹⁴

Alles ist zusammengesetzt und zerfällt. Das Große droht jeden Moment auseinander zu treiben, es zeigt empfindliche Ränder, ändert beständig den Anblick, schwindet. Der Vogelschwarm, das Flirren der Blätter eines Baumes, das Zersprühen der Gischt, die aufgewirbelten Staubpartikel, flickernde Lichtpunkte: Eben noch lag alles

still, scheinbar dicht. Ein Windstoß reißt über Land und Wasser. Das Bild zerfliegt in unzählige Partikel, begleitet von einem Rauschen: des Windes, der Wellen, der Flügel, der Blätter, der Körner. Mit diesen *Bildern* evoziert Woolf einen poetischen Atomismus, der die Gegenstände aufweicht. Das ist die Ebene der Konsistenz. Daraus ergibt sich eine Korrespondenz in der Anschauung: Die Sachen verwandeln sich in Muster, Mosaiken oder pointilistische Gemälde, in denen die Punkte, die Einzelteile die Würde des Eigentlichen bekommen. Woolf mikroskopierte den mentalen Vorgang; sie zerstäubte die Bedeutung des Bildes. Die Weltsachen verwandeln sich in Ornamente oder lösen sich auf in tausenderlei Kontingenzen. Das Gestalthafte verwandelt sich in ein Geräusch.

Die Natur- und Gegenstandsschilderungen sind mikrologische Sinnbilder, in denen Unverbundenheit, Plötzlichkeit, instantane Durchlässigkeit und profane Mystik ausgesagt werden. Das wahrnehmende Subjekt muss sich durchlässig machen, kritiklos werden. Und das heißt auch, dass es – wie im psychoanalytischen freien Assoziieren – die Hierarchisierung aufgibt: das Kleinste aufnehmen und nicht für gering erachten.

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.¹⁵

Das volle Leben ist im Reichtum der kleinen Dinge, liegt im Spürsinn für die feinen Erregungen, die nicht eingespannt werden in die Verstandesmäßigkeit, die kein Telos zeigen. Ins Subjekt zeichnet sich eine unwillkürliche Spur. Die Welle legt am Strand Partikel aus, die zur Linie werden: »the dotted black line which lay irregularly«¹⁶.

Was bedeutet diese Punktlegung, die Linien- und Musterziehung für die Literatur, für das Schreiben? Woolf attackiert das szenografische Bewusstsein des Realismus, der die Welt aus nachträglichem Sinngebungen konstruiert: x weil y. Sie lässt etwas anderes aufscheinen: die Zwischenräume, Lücken. Man könnte sagen, dass der Sprech-Weg, das Wort-an-Wort zur Erreichung der nebenliegenden Dinge mit Stops und plötzlichen Versetzungen versehen ist. Woolf macht die Metonymie porös, löst Umgebungen, Berührungsassoziation, Erzählung, die allmähliche Verschiebung auf.

15. V. Woolf: »Modern Fiction«, S. 107.

16. V. Woolf: *Waves*, S. 122.

Die in den Meditationen aufgerufenen Momente zeigen eine Physik der Atomisierung und sind darin Metaphern für ein Schreiben, das sich ins Kleine intensiver Qualitäten begibt. Der poetische Atomismus Woolfs vervielfältigt die synchronen und diachronen Gegenwarten.

2. *Ebene*. Bewegung, Schwärme, Schwirren: Verlässt man die Meditation und beginnt mit den Impressionen der sechs Hauptpersonen von *The Waves* zu leben, wird man mit einer aufgesprengten Welt konfrontiert. Jeder Satz ist eine Spiegelung, ein kurzes Aufblitzen. Satz folgt auf Satz, jeder für sich eine Einheit, Zelle, Tropfen, Atom.

- »I see a ring,« said Bernard [...].
- »I see a slab of pale yellow,« said Susan [...].
- »I hear a sound,« said Rhoda [...].
- »I see a globe,« said Neville [...].
- »I see a crimson tassel,« said Jinny [...].
- »I hear something stamping,« said Louis [...].¹⁷

Dies sind die ersten Sätze, mit denen sich die Hauptpersonen einführen. Sie geben in Kurzform das Paradigma für den Romanstil. Die Parataxe, die grammatische Zeit des Präsens, das Ich-sehe, Ich-höre der wörtlichen Rede, die Satzkürze – durch diese Elemente wird der Sinn zusammengezogen. Woolf lässt ihre Personen kristalline Momente notieren oder wechselt die Figurenperspektive ohne Vermittlung – von jetzt zu jetzt, ohne Geschichte. Sie vermeidet weitgehend das Bevor, Dann, Nachdem, die Verlaufsformen. Taucht die Vergangenheit auf, wird sie nicht als Narration erinnert, sondern ebenfalls als prismatische Brechung.

The drop that forms on the roof of the soul in the evening is round, many-coloured. There was the morning, fine; there was the afternoon, walking.¹⁸

Die Personen behaupten ihre Wahrnehmung vornehmlich im Modus des Jetzt: *now*, immer wieder dieses Wort. Der Roman konkretisiert, was die Autorin als das Einfallen der Atome bezeichnet hat. Woolf favorisiert die Satzminiatur, in der sich die Registratur des Kleinen literarisch vergegenständlicht.

Der Begriff des *stream of consciousness*, des Bewusstseinsstroms, mit dem traditionell die avancierte Schreibweise Woolfs

17. Ebd., S. 6.

18. Ebd., S. 54.

charakterisiert wird, erscheint unter mikrologischer Perspektive unangemessen. Er setzt auf den Aspekt des Kontinuierlichen und Gerichteten und übergeht den der winzigen Selbstständigkeiten. Richtig an diesem Begriffsbild ist die Konnotation des Rauschens. Sehe, höre ich nicht das Einzelne, sondern das Gesamte der unüberschaubaren Vielheiten, dann hinterlässt der Roman ein akustisches und optisches Rauschen. Nach der Lektüre wird man keinen Plot rekonstruieren, nicht den Sinn eines Ortes oder einer Beziehung herstellen können. Woolf unternimmt mit ihrem Roman eine Mimesis an die Welle, die als Zusammengesetztes aus unendlich vielen Klängen und reflektierten Lichtern erscheint. Sie inszeniert die Übersättigung mit Informationen, die das Rauschen erzeugt. Das Rauschen ist voll und leer zugleich: In ihm versinkt die Bedeutung, aus ihm entsteht sie. Taucht man darin ein, wird man überschwemmt mit Sinn, entfernt man sich, verliert er sich.

Die Welle, die Wellen sind kein Strom, sie haben verschiedene Richtungen, brechen, interferieren. Das Rauschen ist ein »Meandern«.¹⁹ Ich muss nah herantreten, um aus dem Geräusch den einzelnen Klang, das einzelne Bild hervortreten zu lassen. Es ist, als habe Woolf in Literatur gebracht, was Leibniz über die Vorstellung gesagt hat:

Jede Seele erkennt das Unendliche, erkennt alles, aber verworren. Wenn ich am Strand des Meeres spaziergehe und das große Geräusch höre, das es macht, so höre ich die einzelnen Geräusche jeder Welle, woraus das ganze Geräusch besteht, aber ohne sie zu unterscheiden.²⁰

Ich habe die Wahl zwischen Isolation des Kleinsten und dem Rauschen des Ganzen. Im raschen Wechsel von Element zu Element übergebe ich die Einzelheit dem Hintergrundrauschen. Wie oft haben wir nicht diesen Dialog gesprochen: »Was hast du gerade gedacht?« – »Ich weiß nicht. – Nichts. – Nichts von Bedeutung.« Woolf: »In one day thousands of ideas have coursed through your brains; thousands of emotions have met, collided, and disappeared in astonishing disorder.«²¹ Es gibt keine Stille im Subjekt. Das Leben ist nie ohne Geräusch.

19. Michel Serres: *Genesis*, Michigan 1995, S. 59. Serres entwickelt in diesem Buch eine Philosophie des Rauschens wie auch in *Der Parasit*, Frankfurt/Main 1984. Unüberhörbar beziehe ich mich darauf.

20. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, Hamburg 1956, S. 19.

21. Virginia Woolf: *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London 1978, S. 23.

In impliziter Referenz auf Leibnizens Meer-Vergleich hat Michel Serres die Geburt des Signals aus dem Rauschen als Tanz eines Zwergs, eines Dschinns beschrieben. Der Zwerg tanzt auf der Spitze einer Woge, »the dwarf's foot littler than the little dwarf, is a fraction of the dancing wave«²²: das kleine Geräusch im Getöse des Meeres. Ist das die Geburt des Sinns im Moment des Abbruchs? Der Sinn als ephemere Täuschung, Halluzination? Denn was ich gerade gehört habe oder gehört zu haben glaubte, ist jetzt schon wieder verschwunden. Die Dschinns, so Serres, »they are particles of noise, jolts, tips of flames, jingle bells«.²³

Dies ist ein Bild auch für die Sprache. Wenn Serres behauptet, dass die Sprache springt und tanzt, während die Rationalität möchte, dass sie Schritt für Schritt geht, dann brauchen wir diese Aussage nicht in ihrer Allgemeinheit anzunehmen. Sie lässt sich aber übertragen auf den Stil Woolfs. Ihre Sätze können als diese tanzenden Zwerge angesehen werden, die für einen Augenblick aus dem Meer hervorblicken, um sogleich darin zu verschwinden.

Damit ist ein Thema angeschlagen, das zentral für Woolf ist. Als Frage formuliert: Welche Gegenwart kann mir Sprache geben? Welchen Verlust bringt sie mit sich? Das Rauschen, das Verschwinden der Sprache ist das Vergessen. Jeder Moment überdeckt den vorangegangenen. Soll ich mich der Melancholie des Erinnerns überlassen oder der/dem Präsenz/s?

»In a world which contains the present moment,« said Neville, »why discriminate? Nothing should be named lest by so doing we change it. Let it exist, this bank, this beauty, and I, for one instant, steeped in pleasure«.²⁴

Woolf legt nahe, dass im Moment der Benennung die Nach-Träglichkeit und damit implizit Vergangenheit erzeugt wird. Schon beginnt man zu erinnern, mit Verlust aufzuwarten: Verlust der Unmittelbarkeit, der Lust, des Reichtums. Hinwendung zur Vergangenheit ruft die Sprache an und Sprache ist Entstellung der Sache. Sie hüllt die Dinge ein, distanziert das Subjekt.

Aber die Sprache ist nicht hintergebar. Darum muss sie sich so weit wie möglich der Welt anschmiegen. Sie muss in *real-time* funktionieren, das Jetzt/now sofort erreichen, die Ordnung des Verstandes und der Intention verlassen: die kleinste Regung, das winzigste Ereignis materialisieren. Virginia Woolf stellt die Sprache

22. M. Serres: *Genesis*, S. 67.

23. Ebd., S. 68.

24. V. Woolf: *Waves*, S. 55.

gegen das Epische auf; sie muss klein werden. Bernard, der Schriftsteller in *The Waves*, sagt:

How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of note-paper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement.²⁵

Some little language, das ist eine Sprache, die kurz wird, anspielend, eine, die ihre symbolische Qualität aufgibt.²⁶ Das Scharren der Füße, das Rauschen der Welle als Sprache: Sie spricht, ohne sich auszusprechen. »Of story, of design, I do not see a trace then.«²⁷

Das ist die Sehnsucht nach dem Klein-Werden: vergessen, dass es Zeit gibt, Vorher und Nachher. Bernard/Woolf gibt einem unmöglichen Wunsch Ausdruck. Aber die Autorin ist – ohne in dadaistische oder futuristische Lautliteratur zu verfallen – bis an den Punkt gegangen, wo die Geschichten, sogar die Muster sich im Rauschen und Scharren auflösen. Sie zieht uns in den Sog ihres Textes, den wir lesen können, wie Bernard Byron liest. Er lernt, die Welle der Poesie zu vernehmen, Körper werden zu lassen:

Now I am getting his beat into my brain (the rhythm is the main thing in writing). Now, without pausing I will begin, on the very lilt of the stroke.²⁸

Rhythmus, *rhythmos*, heißt Welle: das Schlagen des Wassers ans Ufer. Rauschender Rhythmus: Lesen kann heißen, sich dem Rauschen zu überlassen, anschwellend und abschwellen, dem Klang ohne Bedeutung.

Aber dem Leser ist es auch gegeben innezuhalten, die Nähe, das Feine zu suchen, den Moment. Er wird dann die Atome sehen, hören, die die Welle, den Rhythmus (aus-)machen: Vielheiten, Gegenwarten, »a pattern of diamond-pointed light«²⁹, tanzende Zwerge.

25. Ebd., S. 161.

26. Zum Aspekt der Semiotisierung bei Woolf siehe Gunnar Schmidt: »Virginia Woolf. A Painted Fly in a Glass Case«, in: ders., *Die Geschwindelten*, Wien 1990, S. 45-69.

27. V. Woolf, *Waves*, S. 161.

28. Ebd., S. 53.

29. Ebd., S. 101.

Die Synthese

Geht der Futurist den gleichen poetologischen Weg wie die englische Autorin? Man könnte es bei der Lektüre einiger Sätze Marinettis glauben, die unter der Überschrift »Tod des literarischen Ichs – Materie und Molekularleben« proklamiert werden:

[...] man muß das unendlich Kleine, das uns umgibt, ausdrücken, das Unwahrnehmbare, das Unsichtbare, die Bewegung der Atome, die BROWNsche Bewegung und alle leidenschaftlichen Hypothesen und alle erforschten Bereiche der Ultra-Mikroskopie. Selbstverständlich nicht als wissenschaftliches Dokument, sondern als intuitives Element will ich das unendlich kleine Leben der Moleküle in die Dichtung einführen [...].³⁰

Der Dichter des Futurismus, kalt allem Menschlichen gegenüber, möchte die Literatur der Materie unterstellen. Abseits jeder Psychologie soll die Materie, sollen »ihre massenhaften Schwärme von Molekülen und ihre Elektronenwirbel«³¹ erfasst werden. Diese Aussagen aus Manifesten der Jahre 1912 und 1913 hatten im Roman *Mafarka il futurista* (1910) einen psychologischen Vorlauf, in dem die Person, bestehend aus Geschichte und Gefühlen, noch aufgerufen aber bereits in Analogie zu den Teilchen konstruiert wird.

Wie es unzählige Teilchen der organischen Materie gibt, die um die Sonne herumwirbeln, von der sie ihr Licht empfangen und an die sie mit unsichtbaren, aber unzerstörbaren Banden und kindlicher Anhänglichkeit gebunden sind, so empfängt jeder von uns ununterbrochen vom Weltall Licht und sammelt auf seiner Wanderschaft in den unendlichen Verwandlungen, die seine unsterbliche Materie durchläuft, Erinnerungen und Empfindungen an [...].³²

30. Filippo Tommaso Marinetti: »Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 210-220, hier S. 215. Den Hinweis auf dieses Zitat und die Konfrontation mit Virginia Woolf verdanke ich der Lektüre von Eva Hesses Buch *Die Achse Avantgarde – Faschismus*, Zürich 1991, S. 120. Dort stellt sie dieses Zitat Marinettis dem von Woolf (Anm. 15) gegenüber (allerdings mit einer falschen Quellenangabe) und erkennt zwischen beiden eine »denkwürdige Nähe«: Marinettis Wendung gegen den Anthropozentrismus würde sich mit Woolfs Konzeption einer weiblichen Sehweise berühren. Ich werde im Folgenden eine andere Deutung vorschlagen.

31. Filippo Tommaso Marinetti: »Technisches Manifest der futuristischen Literatur«, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 282-288, hier S. 285.

32. Filippo Tommaso Marinetti: »Mafarka il futurista«, zit. nach H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 122-123.

Wenngleich auch bei Virginia Woolf eine Wunschtendenz zu errahnen ist, die Person der Unmittelbarkeit der Dinge zu überantworten, wird man das physikalistische Fantasma bei ihr nicht finden. Für Marinetti sind Atom, Molekül, Teilchen imaginäre Horizonte, in die sich die Person hineinfinden soll, um daraus literarischen Gewinn zu schlagen. Woolf benutzt den Begriff des Atoms hingegen bewusst metaphorisch zur Kennzeichnung eines Wahrnehmung/Realität-Verhältnisses.

Über diese oberflächliche und kürzelhafte Charakterisierung der Unterschiede im Intentionalen hinaus könnte man jedoch vermuten, dass beide – Zentralfiguren der Moderne – dem gleichen Ziel verpflichtet sind: die Zerlegung der traditionellen Erzählstofflichkeit, die Schaffung eines neuen Stils, der das Partikulare vor das Totale setzt. Mag es nicht sein, dass trotz unübersehbarer Differenzen – hier der bramarbasierende Krieger, dort die feinnervige Intellektuelle – an *einer* Poetik des Winzigen arbeiten?

Marinettis molekulare Orientierung übersetzt sich in eine destruktive Haltung, aus der eine Literatur der »Abkürzung« und des »Resümees«³³ erzeugt werden soll. In verschiedenen Wendungen werden jene für den Futurismus typischen Geschwindigkeitsmerkmale eingefordert: das Flüchtige, Fragmentarische, Schnelle, Knappe, das Sehr-Kurze. Für den Futuristen ist es »DUMM, HUNDERT SEITEN ZU SCHREIBEN, WO EINE GENÜGT«³⁴. Auf der Gattungsebene zeigt sich die Tendenz zur Reduktion in den »theatralischen Synthesen«, die nicht mehr sind als szenische Schlaglichter, manchmal nur wenige Sätze lang.³⁵ Auf der Ebene des Stils vollzieht sich die Bewegung hin zum Kleinen durch die »Zerstörung der Syntax« und das »befreite Wort«. In dem Roman *Gli Indomabili* ist der Anführer der Unbezähmbaren ein Chirurg.³⁶ Das ist ein treffendes Bild, das Marinetti für sich findet, denn er setzt das Seziermesser an, um die Sprachteilchen literarisch herauszupräparieren. *Il futurista* hat verschiedene Techniken der Textzerstückelung entwickelt, die von extravaganter Zeichensetzung bis zur typografischen Gestaltung reichen. Er beginnt damit, sowohl in Gedichten als auch

33. F.T. Marinetti, »Zerstörung«, S. 212.

34. Filippo Tommaso Marinetti/Emilio Settimelli/Bruno Corra: »Das futuristische synthetische Theater«, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 227-230, hier S. 227.

35. Vgl. Brigitte Landes (Hg.): *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater*, München 1989.

36. Filippo Tommaso Marinetti: *Gli Indomabili* (1922), engl. Ausgabe *The Untameables*, Los Angeles 1994.

in Prosastücken und Manifesten zwischen die Sätze auslassende Punkte und Gedankenstriche zu schieben. In dem Gedicht »Hymnus auf den Tod« lautet eine Strophe:

John: – Hart kaut er heute, der Südwest! [...]
 Fritz schreit auf: – Still, schweigt doch still!
 Das sind die, die wiederkommen! [...] ³⁷

Marinetti segmentiert den Fluss des Gedichts, das sprachlich noch ganz traditionell dem Lyrismus der Metapher verpflichtet ist, mit lautlosen Zeichen. Diese Tendenz radikalisiert er nur ein Jahr später in dem Manifest »Das Variété«, in dem er mit einer zerhackten, syntaxauflösenden und zum Lautmalerischen neigenden Prosa operiert. Jetzt fallen die aufreißenden Zeichen fort; es werden einfach weiße Leerstellen eingefügt. Diese im Telegrammstil verfasste Literatur übersetzt die Atemlosigkeit und Flüchtigkeit aber auch die Partikularität der Welt in sprachliche Zeichen:

Leuchtreklamen=Formation und Zerfall von Mineralien und Pflanzen Mittelpunkt der Erde Blutzirkulation in den eisernen Gesichtern der futuristischen Häuser Belebung, Rotwerden (Freude, Zorn, los, los, schnell noch, noch mehr) sobald die pessimistische, verneinende, sentimentale, sehnsüchtige Finsternis die Stadt belagert. Strahlendes Erwachen der Straßen, die während des Tages das dampfende Gewühl der Arbeit kanalisieren zwei Pferde (Höhe 30m) lassen goldene mit einem Huf Kugeln rollen **MONA LISA ABFÜHRMITTEL** es kreuzen sich trrr trrrr hochgeliftet über dem Kopf **trombeebbeeetteepfeiiiiifen** Sirenen von Krankenwagen + elektrischen Pumpen [...]. ³⁸

Marinetti nähert sich jener Alogizität oder Inhomogenität der Wahrnehmung, die auch Woolf behauptet. Was ist Ursache und Folge? Das lässt sich nicht erfassen, »weil die Wirklichkeit um uns herum vibriert und uns *Teilstücke von Geschehnissen* entgegenschleudert, *die miteinander in Verbindung stehen, die ineinandergeschoben und verworren, verwickelt und in einem chaotischen Zustand sind.*« ³⁹

Mag Marinetti in »Das Variété« die moderne Stadt in stakka-tohaften, kurzen kräftigen Bildern evozieren, so ist es im Grunde der Krieg, der das ultimative Paradigma für diese Ästhetik abgibt. Der

37. Filippo Tommaso Marinetti: »Hymnus auf den Tod«, in: ders., *Futuristische Dichtungen*, autorisierte Übertragung von Else Hadwiger, Berlin 1912, S. 11.

38. Filippo Tommaso Marinetti: »Das Variété«, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 220-227, hier S. 226.

39. F.T. Marinetti/E. Settimelli/B. Corra: »synthetische Theater«, S. 228.

F. T. Marinetti: Les mots en liberté futuristes, 1919



moderne Krieg ist für den Ästheteten nicht nur ein einprägsames Schauspiel aus physischen und chemischen Kräften, seine Zerstörungskraft kann zur künstlerischen Produktivkraft sublimiert werden. Im historisch bedeutungsreichen Jahr 1914 zersprengt Marinetti die gesetzte Seite und den Satz in seinem Buch *Zang Tumb Tumb*, ein Buch, das seine Erfahrungen einer Schlacht lyrisch wiedergibt.

Die typografische Versinnbildlichung der Granatenexplosion

und die darin realisierte Befreiung des Wortes soll mit der »blitzartigen Intuition«⁴⁰ korrespondieren, die die rasenden Ereignisse zu erfassen hat. Marinetti behauptet, *Substantive* aufs Geratewohl anzuordnen. Die Mimesis ans Erratische soll die vibrierende *Substanz*, die bewegliche Dichte der Erscheinungen künstlerisch offenkundig machen. Stilistisches Ideal dieser Vorgehensweise ist die Abschaffung syntaktischer Verknüpfungen, aufschiebender Adjektive und Adverbien sowie der Interpunktion. Marinetti verfolgt damit das Ziel, »direkt den Gegenstand mit dem von ihm heraufbeschworenen Bild [zu] verschmelzen und so das Bild mit einem einzigen essentiellen Wort in Verkürzung wieder[zu]geben.«⁴¹

Zwar gehen Marinetti und Woolf stilistisch vollständig unterschiedliche Wege, doch scheinen ihre poetologischen Grundhaltungen auf den ersten Blick zu konvergieren. Beide setzen auf Verknappung, Aufsprengung kontiguitärer Komplexe und auf einen erratischen Impressionismus. Steht also das Wort bei Marinetti analog zum Satz bei Woolf? Soll in beiden sprachlichen Einheiten das Atomhafte oder Molekülhafte zur Gestalt kommen?

Das »essentielle Wort« – mit diesem Begriff Marinettis ist die ganze Differenz zu Virginia Woolf ausgesagt. Die Hinwendung zum Kleinen ist bei Marinetti keine Geste der Bescheidenheit, denn es geht ihm ums Ganze: »Erzähl mir schnell alles, *in zwei Worten*.«⁴²

Wo Virginia Woolf daran arbeitet, den Sinn in die Dispersion zu überführen und implizit die Grenze zum Rauschen erforscht, jenen Übergang, wo das eine aus dem anderen erstet, wo das Schwirren der Vielheit in eine Auflösung überwechselt, dort ist Marinetti am Einzug des Winzigen interessiert, an der Verdichtung. Er attackiert zwar die realistische Illusionsbildung des heilen Zusammenhalts, doch liegt seine philosophische Intention der Atomisierung gerade darin, im Kunstwerk die »vollständige Synthese des Lebens dar[zustellen]«⁴³.

Die Formen typografischer und lautlicher Aufsprengungen im Futurismus gehen nicht darauf, sie dem Rauschen anzugleichen. Marinettis Anliegen ist es, die Expressivität und Sinnhaftigkeit zu stärken: die Grafik ist Gestalt, der Klang ist Onomatopoesie. Alles ist Botschaft. Wie der Physiker will er die Spracheinheiten durch Zerteilung härten, um sie durchschlagender zu machen. Jeder Satz ein Manifest, jedes Wort eine Be-Hauptung. Ganz anders Woolf: Sie

40. Ebd.

41. F.T. Marinetti: »Technisches Manifest«, S. 282.

42. F.T. Marinetti: »Zerstörung«, S. 212.

43. Ebd., S. 215.

lässt Schwärme, Wolken, Wellen aufsteigen. Marinetti produziert Geschosse. Er möchte »die Ausdruckskraft der Wörter verdoppeln.«⁴⁴

Was immer Sprache vermag oder nicht vermag, die futuristische Poetologie verherrlicht die Destruktivität, um – paradoxerweise – mit Hilfe der Zeichen die schnelle Verbindung, den großen Zusammenhang zu visionieren. Immer wieder spricht Marinetti von *Synthese*, ein Zentralbegriff im Vokabular des Futurismus. Die Synthese wird nicht linear, erzählend oder argumentierend konzipiert. Was er meint, wird mit verschiedenen Synonymen erläutert: Es gilt, »phantastische Beziehungen«⁴⁵ zu erfassen, »unendlich viele Analogien«⁴⁶ zu suggerieren oder »riesige Analogienetze über die Welt aus[zuwerfen]«⁴⁷, »verdichtete Metaphern«⁴⁸ zu erreichen, »eine Unzahl von Situationen, Empfindungen, Ideen, Sinneswahrnehmungen, Ereignissen und Symbolen zusammen[zudrängen]«⁴⁹, »ungewöhnliche metaphorische Beziehungen«⁵⁰ herzustellen, »synoptisch-syngeschmackliche Gerichte«⁵¹ zu servieren.

Der große dynamische Komplex: Explosionen zerstauben die Materie. Bin ich mittendrin, ist alles Chaos. Gehe ich auf Abstand, verwandelt sich die sprühende Vielheit in eine ästhetische Formationen. Das Erkennen der Synthesen erfolgt durch Distanz in der Anschauung. Die Netze, Beziehungen und Verdichtungen sind Gestaltungen der Ferne. Literarisierung hat zur Voraussetzung, dass man sich aus dem Zusammenhang herausbewegen muss. So sehr Marinetti sich deklamatorisch der Materie verpflichtet fühlt, so sehr ist seine literarische Konzeption durch die Fliegerei bestimmt, die die Materie zu einem Schauspiel macht. Er erhebt sich – real und künstlerisch. Im »technischen Manifest« sagt er es direkt: Die Eingebung des Aneinander und der Alogizität hatte er im Flugzeug, als er die Dinge von oben, »also verkürzt« betrachtete. Unter dem Flieger wird alles zur Miniatur, es wimmelt, gehört einer Landschaft an. Er rast über die Dinge hinweg und kann so überraschende Verbin-

44. Ebd., S. 218.

45. Filippo Tommaso Marinetti: *Die Futuristische Küche*, Stuttgart 1983, S. 122.

46. Enrico Propamplini/Ivo Pannaggi/Vinicio Paladini: »Die Mechanische Kunst«, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 110-112, hier S. 112.

47. F.T. Marinetti: »Zerstörung«, S. 213.

48. Ebd., S. 214.

49. F.T. Marinetti/E. Settimelli/B. Corra: »synthetische Theater«, S. 227.

50. Ebd.

51. F.T. Marinetti: *Küche*, S. 122.

dungen ausmachen. Der Flieger gibt sich dem Fantasma der Herrlichkeit und Macht hin, denn alles scheint ihm zur Verfügung zu stehen. Das Kleine stellt keine Irritation dar.

Marinetti flieht über das Rauschen hinweg – Woolf begibt sich hinein.

In *Mafarka* benutzt Marinetti die Allegorie der kleinen Männer, um die Machtfrage zu stellen. Denn er weiß, dass diese Wesen die Macht zu stören vermögen. Deshalb dürfen sie nicht in der Nähe der Macht erscheinen; sie müssen für bedeutungslos erklärt werden. Mafarka, der hier spricht, ist sich seiner Größe und Stärke so sicher, dass er die Abhängigkeit vom Winzigen leugnen kann:

Laufen etwa auf meiner Brust Heinzelmännchen wie Matrosen auf dem Oberdeck herum, um meine Arme zu heben? [...] Und steht etwa ein Kapitän auf dem Achterdeck meiner Stirn, um meine Augen wie zwei Kompassse zu öffnen? – Auf diese Fragen hat mein unfehlbarer Geist geantwortet. »Nein!«⁵²

Mafarka ähnelt Gulliver, der auf seinem Bauch und Kopf herum-marschierende Lilliputaner einfach abschüttelt.⁵³ Mafarka/Marinetti drängt/verdrängt das Kleine in den Hintergrund – und macht es damit erst richtig klein.

Diese Passage zieht aus heutiger Perspektive eine weitere Bedeutungsdimension an, die jedoch auf die Disposition Marinettis reflektiert. Es geht um die technische Ausrüstung des Menschen: Heute sind so genannte »embedded controller«, kleine Computer, die bestimmte Funktionen lenken, nicht nur in Waffen, Waschmaschinen oder Autos versteckt. In Gestalt z.B. von Brainchips, Herz- und Gehirnschrittmachern oder Retinasubstituten übernehmen Mikroprozessoren vitale Aufgaben. Friedrich Kittler nennt sie »kleine Kobolde«⁵⁴. Mit dieser Metapher ist auch zum Ausdruck gebracht, dass die Mikro- und Nano-Fremdkörper im Falle einer Dysfunktion das damit bestückte Subjekt bedrohen. Was in einem Moment hilfreich ist, kann im anderen Fall zum fatalen Ärgernis werden. Die Ablehnung der hilfreichen Geister durch Marinetti ist aufschlussreich: Die große Prothese in Form von Fahrzeugen aller Art haben die Futuris-

52. F.T. Marinetti: »Mafarka«, S. 121.

53. Vgl. Jonathan Swift: *Gulliver's Travels*, herausgegeben von Paul Turner, Oxford, New York 1992, 1. Kapitel.

54. Friedrich Kittler: »Aufgehen in der Pseudonatur« (Interview), in: *Kunstforum* 141 (1998), S. 130-137, hier S. 133. Siehe auch Paul Virilio: »Vom Übermensch zum überreizten Menschen«, in: ders., *Die Eroberung des Körpers*, München 1994, S. 108-144.

ten bekanntlich begrüßt; die kleine Prothese hingegen scheint etwas Unheimliches, Unbeherrschbares an sich zu haben. Mit den kleinen Autonomien, mit sich selbst regelnden Einheiten, die sich der Zentralinstanz nicht unterwerfen, gerät das sich selbst feiernde, sich als integral imaginierende Subjekt in Gefahr.

Der Futurist steht am Pol, der jenem gegenüberliegt, an dem Schreber und Virginia Woolf ihren Platz haben. Sie begegnen dem Kleinen durch Nähe, sie spüren es gewissermaßen kommen und schwinden. Ihre Produktion berührt das Rauschen.

Zwar haben die Futuristen das Geräusch und den Krach geliebt, sei es in Gestalt dröhnender Maschinen, des rasenden Krieges, tosender Wellen, heulender Massen oder apokalyptischer Visionen. Wollten sie sich aber davon überwältigen lassen? Die Kunst geht gegen das Rauschen an. In ihr sublimiert sich die imaginierte männliche Mächtigkeit. Der »Analogie-Stil«⁵⁵ muss stark sein, totalitär, um den Lärm zu übertönen. Marinetti verwandelt das Rauschen zum Motiv, zum Bild. Auf diese Weise kann er mit dröhnenden Worten *darüber* sprechen:

mit den wilden Bitterkeiten dieses fluchbeladenen Abends,
bläst der Sturm Fanfaren.
Seine Hörner geben vollen Klang; das Echo bricht,
von der Töne Blei zersplittet.⁵⁶

Die Bewegungslosigkeit

Zwei Bewegungen: hin zum Rauschen, fort vom Rauschen. Woolf und Marinetti repräsentieren zwei Erfahrungsmodalitäten und literarische Modelle, wie mit der Vielheit in der Realität sinnhaft zu verfahren ist. Beide kommen nicht umhin, den Sinn und die Beweglichkeit in Relation zum *weißen Lärm* zu entwickeln. Ich kann sich nicht fortbewegen, Ich kann nichts sagen, wenn es nicht irgendwo Lärm gibt: Es gibt im Ich das Rauschen, das Bedeutung werden will. Es gibt Störungen durch andere, die sich als Zu-Begehrende anmelden. Ich macht selbst Lärm, um Aufmerksamkeit zu erregen. Es gibt Leitungsruschen zwischen Ich und anderen, das durch Sinn bewältigt werden muss. Vernehme ich das Rauschen, dann meldet sich das Begehren, zur Welt zu kommen. Was geschieht aber, wenn das Kleine von unheimlicher Stille umgeben ist?

55. F.T. Marinetti: »Technisches Manifest«, S. 283.

56. F.T. Marinetti: »Hymnus«, S. 9.

Zum Schluss ist noch einmal von Renée, dem schizophrenen Mädchen, zu reden.

Ich konnte mich in den Anblick eines winzigen Fleckens vertiefen, der mich völlig in Anspruch nahm. Ein Fleck, groß wie ein Pfefferkorn, konnte mich drei bis vier Stunden beschäftigen, ohne daß ich das Bedürfnis empfand, die Augen von dieser mikroskopischen Welt abzuwenden.⁵⁷

Renée verfällt in Katatonie, sie kommt nicht von der Stelle und wird von Gleichgültigkeit heimgesucht. Wenn ihr Blick an kleinsten Details erstarrt, die ihr zur Welt werden, dann erscheint ihr die Sache wie ausgeschnitten – ein Tropfen Milchkaffee, ein Schatten –, »in keiner Beziehung zu seiner Umgebung«⁵⁸. Renée sagt: »Die endlose Welt des Winzigkleinen verfolgte mich, nahm mich ganz und gar in Anspruch.«⁵⁹

Diese Flucht aus dem Zusammenhang ist eine in die Stille. Es gibt keinen Hintergrund, kein aufstörendes Daneben. Um der unheimlichen Stille entkommen zu können, braucht es Lärm. Den veranstaltet Renée entweder selbst, indem sie mit beiden Fäusten gegen die Wand oder auf den Tisch schlägt, oder indem sie die Analytikerin aufsucht, wo das Sprechen die Stille durchbricht. Renée spürt dann, wie etwas Leben in ihr aufsteigt und ihre Bewegungen weicher und schneller werden.

Das Winzige, das keine Irritation mehr ist, das sich nicht auf ein anderes Kleines, einen Kontext oder ein Rauschen bezieht, kann zur Bedrohung der Wirklichkeit und des Begehrens werden. Das Kleine an sich, dies hat Renée erfahren, ist totenstill. Damit ist sie imaginär an die Grenze zur Allmacht gelangt, wo das Leben nicht mehr stattfindet.

Das Rauschen ist Störung und Öffnung zugleich. Es zu vernehmen, kann bedeuten, dass Winzigkeiten hervorspringen, die Überraschungen bereithalten. Und es kann sein, dass man die Aufgabe des Sinnmachens auf sich nehmen muss.

57. Sechehaye: *Tagebuch*, S. 62.

58. Ebd., S. 64.

59. Ebd., S. 63.