

## Presseartikel zu Ghérasim Luca

### **Inhalt**

- Felix Philipp Ingold, Neue Zürcher Zeitung, 25. November 2004
  - Thomas Combrink, titel-forum.de, Januar 2005
  - Felix Philipp Ingold, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. März 2005
  - Jan Wagner, Frankfurter Rundschau, 8. September 2005
  - Stefan Ripplinger, Jungle World Nr. 51, 21. Dezember 2005
- 

### **Felix Philipp Ingold, Neue Zürcher Zeitung, 25. November 2004**

#### **Wortphysik, hermetisch offen**

*Ghérasim Luca, französisch und deutsch*

Das noch wenig bekannte dichterische Werk des rumänisch-französischen Autors Ghérasim Luca (1913-1994) liegt neuerdings – erstmals in repräsentativer Textauswahl, erstmals auch in deutscher Fassung – als exzellent gestaltetes Janusbuch vor, als ein handlicher Doppelband von insgesamt 750 Seiten Umfang, der unter jeweils anderem Titel von hinten nach vorn wie – um 180 Grad gedreht – von vorn nach hinten gelesen werden kann. Im Buchinnern gibt es eine Scharnierstelle, an der die beiden Textkörper gleichsam Kopf an Fuss aufeinander treffen.

Der Objektcharakter des Buchs – seine Drehbarkeit, seine widerläufige Lesbarkeit – ist keineswegs bloss eine Marotte des Designers, sondern wurde erarbeitet in struktureller Übereinstimmung mit Lucas Texten, die nicht linear zu lesen sind und auch keine progressive Dynamik haben, die vielmehr – das Andere im Gleichen herausstellend – vom einzelnen Wort ausgehen, das sich in all seinen (z. T. längst vergessenen) Bedeutungen und in mancherlei lautlicher Assonanz (bis hin zur Klangidentität der Homophonie) entfaltet, her und hin gewendet oder auch anagrammatisch zerstückelt wird.

Lucas kompromisslose, dabei höchst ergiebige Spracharbeit ist weit mehr als blosser Spielerei, es ist eine besondere Art von Wortphysik – «hermetisch offen» –, die sich mit unterschiedlichsten Mitteln und Methoden ihre eigene Metaphysik schafft. «Ein Buchstabe (lettre) ist das Sein (l'être) selbst, doch was ist eine Macht (pouvoir) ohne Laus (pou).» Antwort: «sehen» (voir). Dass solche Wortfügungen als unübersetzbar gelten müssen, liegt auf der Hand; dass – und wie – sie in der Zielsprache dennoch eine plausible Entsprechung finden können, ist durch den französisch-deutschen Luca-Band belegt, an dem drei Übersetzer mit wechselndem Finder- und Erfinderglück beigetragen haben: «Wie das Verbrechen / zwischen dem Verb und dem Rächen.»

---

**Thomas Combrink, titel-forum.de, Januar 2005**

## **Auf das Wohl des Todes**

*Noch kennt ihn hier niemand. In Frankreich hat sich selbst Gilles Deleuze seiner angenommen. Die Rede ist von dem 1994 verstorbenen Dichter Ghérasim Luca, dessen Arbeiten in einer umfangreichen und gelungenen Übersetzung jetzt auch bei uns vorliegen.*

Ein wirklich eigentümliches und seltenes Buch, das nun erschienen ist, und das uns den in Deutschland bislang unbekanntem Schriftsteller Ghérasim Luca näher bringen soll. Luca, der 1913 in Bukarest geboren wurde, dort mehrsprachig mit einem Faible für das Französische aufwuchs, hielt sich bereits vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in den Pariser Kreisen der Surrealisten auf. Als Sohn eines jüdischen Uniformschneiders konnte und wollte er den antisemitischen Anfeindungen in seiner rumänischen Heimat dann nicht mehr standhalten und reiste 1952 über Israel endgültig nach Paris aus. Nicht nur geographisch, auch sprachlich trennte er sich von seiner Vergangenheit – die französische Sprache schien ihm fortan das adäquateste Ausdrucksmittel für seine künstlerischen Bemühungen zu sein. Wirklich heimisch ist er aber auch im französischen «Exil», in dem er über vierzig Jahre ohne offizielle Erlaubnis lebte, wohl nicht mehr geworden. Mit einem Sprung in die Seine nahm er sich 1994 das Leben.

## **Außergewöhnlicher Aufbau**

Was erwartet uns in diesem knapp 800seitigen Band, den man, erstaunlich aber wahr, gar nicht verkehrt herum ins Bücherregal stellen kann. Man kann das Buch drehen und wenden, und doch hält man immer mindestens einen Anfang in den Händen. So wurde konsequent und pfiffig auch im Text selbst an einer bestimmten Stelle der Satzspiegel einfach um 180 Grad geschwenkt, und doch hat man wohl selten ein Buch mit so viel Lust auf den Kopf gestellt. Die Arbeiten von Ghérasim Luca sind nämlich in der Tat eine wahre Entdeckung, und das nicht nur, weil bislang eher wenig von ihm in die deutsche Sprache übertragen wurde. Luca steht in familiärer Nähe zu einer Strömung der deutschen Literatur, die immer etwas schmucklos und nüchtern als die «experimentelle» bezeichnet wird, und deren prominenteste noch schreibende Vertreter vielleicht Friederike Mayröcker, Oskar Pastior und Paul Wühr sind.

## **Gelungene Übersetzung**

Fast wie ein «missing link» muten die Gedichte von Ghérasim Luca an, da sie aufs Intensivste mit den elementaren Bestandteilen der Sprache arbeiten, und diese Elemente schließlich behauen und geschliffen werden, bis sie in einem neuen semantischen, phonetischen oder gar visuellen Glanz erstrahlen. Dabei sind den Übersetzern Mirko Bonné, Theresia Prammer und Michael Hammerschmid dann Lösungen eingefallen, die in einigen Fällen sogar das Original hinter sich lassen. Das in dem französischen Wort «jeu» das Personalpronomen «je» drinsteckt, hat Luca elegant in einem Vers verpackt. Wie läuft es damit aber im Deutschen, denn «Spiel» und «Ich» passen klanglich offensichtlich gar nicht zueinander? In dem Wort «Gedicht» verbirgt sich noch ein «Ich», welches dann auch als eine gelungene übersetzerische Alternative verwendet wurde.

## **Ergiebige Suche nach den Schwerpunktthemen unserer Existenz**

Die Lyrik von Ghérasim Luca (by the way: zwar sind die Texte allesamt als «Gedichte» deklariert worden, doch fällt es schwer, einzelne Arbeiten, die fortlaufend im Blocksatz mit intakter Syntax über die Seite rollen, so zu kategorisieren) entgeht aber dem Vorwurf, dass es sich hier um ein zwar subtiles, aber schließlich doch neckisch-belangloses Spiel mit Sprache handelt, denn in den Texten steckt ein ganz einhelliges Element von Existenzialität. Will man semantische Felder aufbauen, um zu zeigen, um welchen Pol sich die Welt dreht, von der Luca spricht, so müssten diese Felder wohl

häufig mit Begriffen wie «Tod», «Angst», «Sexualität» und «Gewalt» überschrieben werden: Die Leere nach vorne beugen / indem man eine Drehung nach links macht / um die Schauer zum Tod zu führen / Zurückkehren in die Ausgangsposition / Die gespannten Ängste behalten / und das Leben so weit als möglich / an den Tod annähern. Gerade diese Mixtur aber, die das Spiel mit der Sprache, die Freude an der Form, mit einem so schonungslos wie realistischen Blick auf die Wirklichkeit verknüpft, macht dieses Buch zu einem ungemein ergiebigen Lektüreerlebnis.

---

**Felix Philipp Ingold, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. März 2005**

## **Die vergeblichen Schreie**

*Textkörper: Eine Werkauswahl des Dichters Ghérasim Luca*

In Händen hält man ein exzellent gestaltetes, untadelig gedrucktes Buch von rund siebenhundert Seiten Umfang, eine Art Kippobjekt, das man drehen und wenden muß, weil in ihm zwei Bücher zusammengeführt sind, von denen jedes seine eigene Titelei hat und die beide – von vorn nach hinten und/oder von hinten nach vorn gelesen – irgendwo in der Mitte jeweils umgekehrt aufeinandertreffen. Ein erotisches Buch schon der äußeren Form nach, ein Buch, das zwei gegenläufige, einander ergänzende Textkörper zur Verschmelzung bringt.

Was da so ingenios zu einem großen zweisprachigen Doppelband vereint wird, ist das durchaus disparate, in einer Vielzahl schmaler Einzeldrucke verstreute Werk des rumänisch-französischen Dichters Ghérasim Luca (1913 bis 1994), von dem auch in der Originalsprache keine vergleichbar umfangreiche und repräsentative Textausgabe vorliegt. Luca, seit 1952 als «papierloser» Einwanderer in Paris ansässig und immer auch als bildender Künstler aktiv, stand den späten Surrealisten um Victor Brauner und Wifredo Lam nahe, war mit Paul Celan befreundet, wurde aber erst in seinen letzten Lebensjahren, als der Verleger José Corti mit dem Nach- beziehungsweise Neudruck seiner Wortarbeiten begann, einem breiteren Publikum bekannt.

Als «Wortarbeiter» ist Ghérasim Luca durchaus zutreffend charakterisiert, denn dem einzelnen, dem kontextfrei gesetzten Wort und dessen vielfältigen – semantischen wie klanglichen – Schattierungen gilt sein vorrangiges Interesse. Als Sprachverrückter ist er zugleich ein Sprachverächter, der jeder sprachlichen «Kommunikation» und vollends jeder sprachlich durchgesetzten «Wahrheit» zutiefst mißtraut. So meidet er denn auch konsequent sowohl diskursives wie metaphorisches Reden, das lediglich eine jeweils vorbestimmte Bedeutung zu transportieren hätte. Lucass poetischer Impulsgeber und zugleich sein Arbeitsmaterial ist das Wort als solches, das Wort in seiner puren, zumeist ambivalenten Laut- oder Schriftgestalt, und ebendiese sinnlich faßbaren Sprachqualitäten nimmt er zum Anlaß vielfältiger Ableitungen, Variationen und Permutationen, die ihrerseits – gleichsam autopoetisch – einen unvorhersehbaren, ja unerhörten Eigensinn gewinnen können. So ließe sich etwa aus «ô je dis jour» (o ich sag' Tag) das Wort «aujourd'hui» (heute) herauslesen oder aus «héros-limite» (Grenz-Held) die Fügung «éros hors limite» (Eros entgrenzt).

Lucas bevorzugte Verfahrensweisen sind nebst dem Einsatz von Gleichklängen (Assonanzen, Homophonien) die Bildung von «Koffer-Wörtern», in denen mehrere Begriffe gleichsam komprimiert sind (wie zum Beispiel in «pouvoir», Macht, die Elemente «pou», Laus, und «voir», sehen), sowie die lautliche oder anagrammatische Entfaltung vorgegebener Themawörter («... pour l'aimée à aimer l'amour ...»). Anhand der nun greifbaren zweisprachigen Werkausgabe, die als Buchobjekt der ausufernden, bisweilen widerläufigen Schreibungsbewegung des Autors optimal entspricht, läßt sich überprüfen, ob und inwieweit derartige Texte übersetzerisch einholbar sind.

Das Unterfangen ist höchst anspruchsvoll, da bei Luca die Klanggestalt vor dem Bedeutungsgehalt durchweg klare Priorität hat. Und da Klang, im Unterschied zu Bedeutung, niemals adäquat von einer Sprache in die andere übertragen werden kann, ergibt sich die Notwendigkeit, die Originaltexte in der Zielsprache – mit deren Mitteln und unter deren spezifischen Bedingungen – nachzubauen. Naturgemäß gibt es dafür jeweils mehrere Möglichkeiten, so daß Übersetzungen solcher Art nicht im üblichen Verständnis von «richtig» oder «falsch» beurteilt werden können. Die Frage ist vielmehr: Entspricht der übersetzte, also nachgebaute Text der lautlichen Struktur und formalen Machart des Originals?

Drei hochmotivierte Übersetzer haben sich der Wortarbeit Ghérasim Lucas angenommen, um auch im Medium des Deutschen eine Vorstellung vom «entgrenzten Eros» der Sprache zu vermitteln. Mehr als dies wäre ohnehin kaum zu erreichen. Zwei, drei Übersetzungsproben müssen an dieser Stelle als Beleg genügen. Beleg für ein frappierendes Gelingen: Wo bei Luca als gleichklingende Entsprechung zu «l'écrivain» (der Schriftsteller) die Wortfügung «les cris vains» (die vergeblichen Schreie) verwendet wird, findet der Nachdichter den Ausdruck «Schreibblockade», der sich nur durch einen einzigen Buchstaben beziehungsweise dessen Verdoppelung von der sattsam bekannten «Schreibblockade» unterscheidet – dieser minimale, assoziativ leicht zu realisierende Unterschied («Schrei-»/«Schreib-») verweist in der Zielsprache sowohl auf die Vergeblichkeit des Schreiens wie auch auf den Schriftsteller, dessen Bezeichnung im Französischen ebenfalls das Wort für «vergeblich» (vain) enthält.

Funde und Erfindungen dieser Qualität bietet die deutsche Textfassung zwar nur vereinzelt (namentlich in dem von Mirko Bonné übersetzten Buchteil), aber auch mit Blick auf das große Ganze ist doch, ungeachtet diverser Mißverständnisse und allzu eigenmächtiger Annexionen, manch eine glückliche Lösung zu verzeichnen.

Die Tatsache, daß einer von Lucas stärksten Texten, nämlich die weitläufige Paraphrase auf das Wort «passionément» (leidenschaftlich), von jedem der drei Übersetzer eigens ins Deutsche gebracht wurde, macht deutlich, worin das Problem der zwischensprachlichen Vermittlung in diesem wie in andern Fällen besteht. Ausgehend von «passion» (Leidenschaft), entfaltet der Autor am Leitfaden des Sprachklangs ein Dichtwerk, das von «pas» (nein; nicht; Schritt) und «papa» via «bas»/«basse» (niedrig), «passer» (vorbeigehen) oder «pisser» (pissen) zu «ration» und «nation» viele sich anbietende Assoziationen in sich aufnimmt.

Während die eine Nachdichtung vom Wortlaut des deutschen Titelbegriffs («leidenschaftlich») ausgeht und dementsprechend mit lautähnlichen Elementen wie leider, leidig, Leiter, leichter, leitet und so weiter operiert, beziehen sich die anderen auf den Wortklang des Originals (aba, aber, ba ba, Raben, schabt er) oder auf dessen mehrfache Bedeutung (nei, meinerlei, mein Eid; fehl, fällt; tritt, trifft, Schritt, Schrift et cetera). All diese Lesarten sind gleichermaßen berechtigt, und jede ist - trotz beträchtlicher Differenzen - gleichermaßen richtig. Es braucht schon den richtigen «Biß» (morsure), um den «sicheren Tod» (mort sûre) der konventionellen Wortbedeutungen herbeizuführen: «So gehen wir zugrunde und lieben alles, was uns flieht, alles, was in uns schallt, und alles, woran es uns fehlt ...»

---

## Roggen im Flohrock

*Bei aller Komik: Der rumänische Surrealist Ghérasim Luca dichtet mit philosophischem Ernst.*

«In mir trage ich die Traurigkeit jener Dichter, die ihr ganzes Leben, aber auch ihr ganzes Leben lang nach Kräften versucht haben, keine Literatur zu machen, und schließlich beim Durchblättern ihrer gut hundert Seiten feststellen mußten, daß sie nichts anderes als Literatur gemacht haben», resümierte der rumänische Dichter Gellu Naum in einem späten Essay. Womöglich ist das eine Einschätzung, die sein zwei Jahre älterer Weggefährte Ghérasim Luca angesichts des eigenen Werkes geteilt hätte, das 2001 durch eine Neuauflage der Editions Gallimard eine beinahe kanonische Würdigung erfuhr – sieben Jahre nach Lucas Freitod in der Seine.

Zu Beginn ihrer Karrieren waren Luca und Naum gemeinsam nach Paris gereist, wo sie mit dem Kreis von Dichtern um André Breton Umgang pflegten. Später gründeten sie in Bukarest selbst eine Surrealistengruppe. Noch 1947 arbeiteten sie zusammen an verschiedenen Buchprojekten, bevor Luca sich für einen dauerhaften Aufenthalt in Paris und damit in der französischen Sprache entschied.

Mehr noch als darum, die «Poesie abzuschütteln, indem man Poesie macht» (Naum), geht es Luca um die Befreiung der Worte selbst. Wo sich die «Idee von Freiheit» nur in «Sklavenworten» ausdrücken lässt, löst er alle Ketten: «In einer Sprache, die der Bezeichnung der Dinge dient, hat das Wort nur einen Sinn, oder zwei, und wacht über die eingesperrte Klanglichkeit. Bricht man die feste Form auf, wo sie verkrustet ist, treten neue Beziehungen zu Tage: Die Klanglichkeit erregt sich, schlummernde Geheimnisse werden laut». Luca gelangt über diese Erregung zu einer zwanglosen Sprache, die das rein Lexikalische meidet und stattdessen der Silbe, dem Morphem, dem Laut zu ihrem Recht zu verhelfen sucht, bevor er diese Minimalbausteine zu neuem Sinn, nicht zuletzt auch zu neuem Unsinn zusammenfügt. Indem er sich vom Klang leiten lässt, entdeckt er das «Frohlocken einer idealen Furcht/ Roggen im Flohrock/ Lockruf/ und loser Lack des Blütenblatts». Das produktive Stammeln, der «Lapsus linguae», der Versprecher also, werden zum gestaltenden Prinzip, wobei der Moment des Zerstörens stets auch Sprachreflexion und kreativer Akt ist. Natürlich aber ist Lucas freie Klangpoesie bei all dem fest in der Tradition verwurzelt - sei es, dass er Lautréamonts Regenschirm und Nähmaschine erneut auf den Seziertisch hievt oder den Anfang aus Mallarmés berühmtem Poem «Un coup de dés» aufgreift, um ein ganz ähnliches Spiel mit verschiedenen Drucktypen und dem Weiß der Seite zu beginnen. Zu dieser Arbeit mit einem von Autor und Leser geteilten Zitatenschatz gehört auch Lucas Verballhornung der Marseillaise durch simples Auswechseln eines einzigen Buchstabens: «Le four de gloire est arrivé», schmettert es bei ihm, was Mirko Bonné mit «Der glorreiche Tag liegt Ofen vor uns» ins Deutsche überführt.

### Das Potential des Unsinnigengroßartig genutzt

Lucas Poesie ergibt sich nicht dem Nonsens in seiner landläufigen Bedeutung als bloßer Albernheit, sondern nutzt das Potential des Unsinnigen und Widerständigen in der Überzeugung, dass «man dem Absurden nur/ durch das Absurde entrinnt». So ausgelassen und komisch seine Poesie zuweilen ist, so deutlich ist stets der philosophische Ernst, der ihr zugrunde liegt, und so bestimmt er gegen «eure rattenration wehleidigkeit» zu Felde zieht, so bestimmend ist andererseits sein nüchterner Blick auf «das Sein des Scheiterns und das Scheitern des Seins/ doppelte Leiter/ die nur dazu dient einen Sarg/ auf einen Sockel zu hieven». Der existentiellen Sinnlosigkeit setzt Luca daher die Sinnlichkeit des Körperlichen und der Sprache entgegen.

Ein Gedicht wie «Das Körperecho» ist ein Fest fürs Ohr und eine nahezu unwiderstehliche Liebeserklärung an beide: «zwischen dem hof deiner hüften und dem haus deines hauchs/ zwischen dem hader deiner leiste und den leisten deiner adern/ zwischen den schenkeln deines streichelns und dem harzduft deines herzens/ zwischen dem gelingen deiner gelenke und der nummer des namenlos glatten/ nabels deines schattens».

Angesichts der Virtuosität, die Luca im Jonglieren mit den Partikeln der Sprache zur Schau stellt, scheint ein Übersetzer von vornherein auf verlorenem Posten zu stehen. Um ein wort- und sinngetreues Übertragen kann es kaum gehen, wohl aber um ein Teilhaben an der Lucaschen Sprachlust. Und tatsächlich schlagen die drei Übersetzer – Mirko Bonné, der für die eine, sowie Theresia Prammer und Michael Hammerschmid, die für die andere Hälfte der Auswahl einstehen – die erstaunlichsten Volten und machen vielfach aus der Unmöglichkeit ein Gelingen. Nicht der geringste Reiz der Lektüre besteht deshalb im Nachvollziehen der Schritte, die vom französischen Original zur deutschen Fassung führten – was schließlich im Vergleich zweier Übertragungen ein und desselben Zyklus' gipfelt, die in der Buchmitte aufeinander treffen.

Der Leser ist immer wieder eingeladen, über den heiklen Punkt zu reflektieren, an dem eine entfesselte Semantik im Leerlauf zu enden droht. Es ist an ihm zu entscheiden, wie weit er Luca in den sprachlichen Freiraum zu folgen bereit ist: «In einer der entlegensten/ Gegenden meines Geistes/ wo ich mein Lager aufschlug, am Fuße des Buchstabens/ auf einer Höhe von Null Fuß/ segelt eine kleine Anzahl/ ganz ungewöhnlicher Ideen/ die nicht aufzugreifen einem Frevel/ gleichgekommen wäre/ im Fluge meiner Unaufmerksamkeiten».

---

## **Theater der Mundhöhle**

*Einer der größten Dichter eines grausamen Jahrhunderts: Gherasim Luca (1913-1994).*

«Das Denken wird im Munde bereitet.» Tristan Tzaras Satz stammt aus der blutigen Mitte eines Jahrhunderts, in dem Gedichte noch der Sprache zu Leibe rückten. Die Gedichte dieses Jahrhunderts, des zwanzigsten, bezeichnen nur einen kurzen, grausam klaren Moment in der langen Geschichte der Poesie. Sie waren aber nicht, wie es die Anhänger von Partei oder Seele damals und heute die von Funk und Fernsehen hinstellen, eitel, leerer Formalismus, Spiel mit Staub.

Das Denken, das Leben ist ein Bissen im Mund des Dichters. Wenn er die Wörter, seine Verse, zerkaut, zerkaut er den Stoff des Lebens selbst. «Der, der das Wort öffnet, öffnet die Materie», schrieb Gherasim Luca, wie Tzara am heißesten Hot Spot der Avantgarde groß geworden, der nicht in Paris, Rom oder Berlin lag, sondern in Bukarest. «Je m'oralise», sagte Luca, zugleich der schwärzeste und feinste der Künstler, die aus diesem Bukarest kamen – indem ich mich *oralisiere* (d.h. rezitiere), moralisiere ich. Es ging stets um viel mehr als bloß um Wörter, aber die Bühne, die dem Theater der Grausamkeit aufgerichtet wurde, lag mitten in der Mundhöhle.

Leise und artikuliert ging es also nicht immer zu, und auch an Maulheldentum hat es nicht gefehlt. Besonders heftig befehdeten sich Paris und Bukarest. Politisierte sich Paris, wurde in Bukarest bereits die «proletarische Poesie» ausgerufen. Spottete man in Paris über die Familie, gab man in Bukarest vatermörderische Manifeste heraus. Betrieb man da die Subversion, war man hier schon an der «Subversion der Subversion». Allerdings übertrumpften die Rumänen auch die Machogesten der Franzosen und beschimpften Jean Cocteau als «alte Schwuchtel» und «Hure». Man kannte kein Halten. Wie immer in der Geschichte der Avantgarde fegte am Ende eine höchst banausische Macht die Papiertiger der Kunst beiseite, und aus dem radikalen Erotiker Geo Bogza wurde ein Staatsdichter, Eugène Ionesco und Émile Cioran, die sich dem Faschismus bedenklich angenähert hatten, wanderten, als der Stalinismus übernahm, ebenso nach Paris aus wie zuvor schon Tzara, Victor Brauner und Constantin Brancusi, die sich der Revolution verschrieben, der künstlerischen, der politischen oder beiden zugleich.

Wenige Jahre, bevor auch ihn das neue Regime vertrieb, und er 1952, über Israel, ins Pariser Exil ging, fasste Luca, gemeinsam mit seinem Freund Dolfi Trost, seine Haltung in all diesen Kämpfen zusammen: «Wir erklären uns einverstanden mit Traum, Wahn, Liebe und Revolution. Wir weisen unter all ihren Aspekten zurück: Kunst, die Natur, die Nützlichkeit, die Trennung der Menschen in Klassen, das Gesetz der Schwerkraft, den Idealismus, die Therapie, das Gemälde, die Trennung von Traum und Leben, die Psychologie, die weiße Magie, das Elend, die Erinnerung, die Tagesreste des Traums, die euklidische Geometrie, die unvoreilhaften Zahlen und den Tod. Wir erklären uns einverstanden mit den Erfindungen des Delirs, den Tränen, dem Schlafwandeln, den realen Funktionen des Denkens, den Lebenselixieren, dem Umschlag von Quantität in Qualität, dem Konkreten, dem Absurden, der Negation der Negation, dem Begehren, der Hysterie, den Pelzen, der schwarzen Magie, dem Wahn der Deutung, der Dialektik der Dialektik, der vierten Dimension, dem Simulacrum, den Flammen, der Sünde, dem objektiven Zufall, den Wahnzuständen, dem Geheimnis, dem schwarzen Humor, dem Hellsehen, dem wissenschaftlichen Materialismus und den Blutflecken.» („Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets“, Bukarest, Januar 1945)

Seine noch in Rumänisch geschriebene Prosa und Lyrik der dreißiger Jahre verbindet den schwarzen Humor Lautréamonts und Sades mit trotzistischem Furor (was diese Schriften betrifft, muss ich mich auf Petre Raileanus aufschlussreiche Biographie verlassen). Luca fordert den «Pakt mit der Prostitution, um Unordnung in die Familien zu streuen», wählt sich Hunde zu Helden, malt

Selbstverstümmelungen oder Selbstmordversuche aus – «Ich versuche mich umzubringen, indem ich meinen Atem anhalte» –, lässt sexuelle und politische Initiation mit großer Selbstverständlichkeit in eins fallen. Ernste Entschlossenheit verbindet sich wie später noch oft mit einer unwiderstehlichen Komik. Ein unveröffentlichtes Skript trägt den Titel: «Zwei unsichtbare Frauen pochen an die Tür, ein Todkranker gibt ihnen einen Umschlag von mir».

«Moartea moarta» (der tote Tod) schlägt eines der großen Themen seines Lebens an, den Aufstand gegen den Tod. «La mort de la mort de / c'est l'eau c'est l'or c'est l'orge / c'est l'orgie des os» wird es in «La morphologie de la métamorphose», einem Gedicht aus den achtziger Jahren, heißen, also wörtlich: «Der Tod des Todes des / ist Wasser ist Gold ist Gerste / ist Orgie der Knochen». Und wenige Strophen darauf spricht er, in der Übersetzung von Theresia Prammer, vom «tod des toten todesdespoten / in form der flottierenden flut». Die Überwindung des Todes im Flüssigen, in der Orgie, in der rauschenden, fließenden Form – das Thema ist bereits im funkelnden Frühwerk gefunden, es findet seine Vollendung im störrischen Spätwerk.

Und die Luca ganz eigene Methode ist schon im ersten seiner auf Französisch geschriebenen Bücher, dem «Vampire passif» (1945, Neuaufl. 2001), am Werk. Mit Lyrik, Prosa und Fotografien umkreist dieser Vampir das, was er «O.O.O.» nennt, «objektiv offerierte Objekte»; das können Fingernägel sein, auf Kleidern gefundene Haare, nach frischem Schweiß duftende Wäsche, abgerissene Bilder, Traumreste der Geliebten, Gesten und – das werden die O.O.O. par excellence werden – Versprecher und Verschreiber. Es sind Funde und zugleich Gaben, es sind erotische Trouvaillen und Körperteile, es sind Fetische.

Die Nähe zu André Bretons «objets trouvés» und zu Hans Bellmers Puppen drängt sich auf, umso wichtiger erscheint es, mit Dominique Carlat («Gherasim Luca l'intempestif», Paris 1998), die Unterschiede einzusehen: Anders als bei Breton wird hier auch Abstoßendes aufgelesen und weitergegeben – «Dinge, die mich kastrieren wollen» überreicht er Personen, denen er sich in Hassliebe verbunden fühlt –, anders als bei Bellmer werden nicht bloß Körper zerstückelt und zusammengesetzt, sondern entsteht gänzlich Neues. Das gilt ganz besonders von den O.O.O., die seine Wörter sind. Vom Zerteilen, Zerschneiden, Zerhacken wird in den Gedichten nicht nur die Rede sein, sie zerteilen, zerschneiden, zerhacken «main-tenant», jetzt und im «Hand-Umdrehen», den Textkorpus. Doch sie kennen zugleich oder gerade deshalb ein unheimlich-heiteres Fließen, die «Wellenform», wie der Dichter selbst sagt. «In der pythagoräischen Symbolik entspricht 000 dem Element Wasser, seine Bedeutung ist <Einheit von Geist und Stoff>.» (Raileanu)

Am wichtigsten aber ist, dass diese Objekte, anders als bei Breton und viel stärker als bei Bellmer, Abspaltungen eines zerfallenden Subjekts sind, sie gehören nicht der Welt, sie gehören dem Ich an, einem Ich, das sich selbst nicht mehr gehört: «Wie Lautréamont und Rimbaud hatte ich stets den Eindruck, ich werde erdacht, aber nie zuvor ist es mir widerfahren, dass dieses Andere, das mich denkt, mich selbst verlässt und vor mir als ein gegenständliches, greifbares Objekt erscheint.» Für Luca ist der Fetisch Teil seiner selbst und doch fremd, ein erotisch hoch besetzter Gegenstand, ein Zufallsfund, mehr noch ein Zufallsapparat, und zugleich ein Zauber, mit dessen Hilfe sich das Andere, das uns erdenkt, erkennen lässt. Seine Fetische sind Fackeln im Dunkel von Trieb und Wahn. «ich schreib dich / du denkst mich».

Der Zauber der Fetische liegt darin, dass, einem von André Breton auf die rumänischen Surrealisten gemünzten Wort zufolge, «die Verkennung zum Erkennen» führt. Gerade dass es gegen seine Bestimmung gebraucht wird, beseelt das Zufällige, Komische, ansonsten Unbrauchbare. Missbrauch und Missverständnis werden hier zur Methode; es ist die fundamentale Methode von Gherasim Luca. Beginnt das Spiel des Begehrens und Erkennens mit gefundenen Objekten, sollen aus Objekten Wörter, fremde Wörter werden, französische Wörter.

Missbrauchte, missverstandene Wörter werden zu Objekten des Dichters, der Vers ist sein Messer und sein Wasser, «crime» (Verbrechen) zerreißt in «cri» (Schrei) und «rime» (Reim), «jour» (Tag) zerfließt in «joues» (Wangen), die «vulve» (Vulva) hat «vues» (Blicke). Das Gefa für das Flüssige, die fließende Form des pythagoräischen 000, ist die zerstckte und doch rauschende Rede, die «flottierende flut» ergießt sich «zwischen dem fluss deines fetts und dem bett deines skeletts / zwischen dem teer deiner arterien und dem lodern in der lunge / zwischen der sendung deiner lenden und den lenden deiner hände / zwischen den hfen deiner schläfen und den taxen deiner achseln» (aus «L'cho du corps» in der Übersetzung von Mirko Bonn). Seine Form ist formlos. In jedem Vers präzise angeordnet, kennt sie weder Anfang noch Ende. Das Gedicht, seine Gestalt, seine Glieder «s'clipsent», gehen unter wie die Sonne, an ihre Stelle tritt ein dunkles Strömen.

Nicht erst in Paris muss und will Luca ein «tranjuif», Fremder (tranger) und Jude (tre un juif) in einem, sein. Schon im antisemitischen Rumänien konnte er nicht heimisch werden. Tristan Tzara, bürgerlich Samuel Rosenstock, hat diese Fremdheit in sein Pseudonym gefasst, «triste» (französisch für «traurig») im «ara» (rumänisch für «Land»), traurig im Lande. Luca, bürgerlich Salman Locker, denkt sich keinen Namen aus, er findet einen. Auch der Name ist also schon *objet trouvé*, zufällig und doch nicht ganz zufällig gefunden, bedenkt man die klangliche Ähnlichkeit von «Locker» und «Luca». Gherasim Luca hieß ein Sprachgelehrter, der sich im Alter in das Kloster auf dem Berg Athos zurückzog, dem er als Archimandrit vorstand. Dieser Name ist selbst ein frei gewählter, gebildet aus Georg (Gherasim), dem Drachentter, und Lukas, dem Evangelisten. Der Dichter trägt den Ordens- und Wunschnamen eines Toten.

Sich selbst einen Namen zu verleihen, heißt auch, sich vom Namen des Vaters abzuwenden. Lucas Vater, ein Schneider, stirbt ein Jahr nach der Geburt des Sohnes. Anders als etwa der Dichter Gellu Naum, der seinen im Krieg gefallenen Vater betrauert, erkennt Luca die Gunst, die in der Vaterlosigkeit liegt. Schon 1945 erklärt er: «Der mythische Kampf zwischen der Freiheit und ihrem Gegenteil ist nun in einen zwischen Ödipus und Nicht-Ödipus übergegangen.» Nicht umsonst taucht er in fast allen Büchern von Gilles Deleuze, dem Philosophen des Anti-Ödipus, auf, der Luca «für den größten Dichter der französischen Sprache» gehalten hat; der französischen Sprache, nicht der französischen Literatur.

Der Meister der französischen Sprache konnte Luca werden, gerade weil sie weder Vater- noch Muttersprache für ihn ist, weil sie ihm fremd bleibt. Nur einer solchen unterwirft sich einer souverän. Und wenn der Dichter «auf die Nationen spuckt», spuckt er auch auf Frankreich. Er gehört zu der Generation von Künstlern, für die der Holocaust stets der Horizont geblieben ist. Mit dem Pathos von 1789 ist es 1942 endgültig vorbei, und aus dem berühmten Vers der Marseillaise, «le jour de gloire est arrivé», wird bei ihm «le four de gloire est arrivé» (Bonn übersetzt: «Der glorreiche Tag liegt Ofen vor uns»). Frankreich muss Fremde bleiben. Sein Entsetzen darüber, dass die französischen Behörden ihn, den «tranjuif», einbürgern wollen, erklärt sich so. Weil er für ein anderes Exil zu alt ist, wählt er die Flucht in den so sehr verabscheuten Tod. Wie sein Freund Paul Celan ertränkt er sich in der Seine.

Dem Französischen als Fremdsprache hat er vorher nicht gehörte Töne, eine seltene Leidenschaft abgewonnen, gerade indem er seine Rede dem Stottern annähert: «je t'ai je t'aime je / je je jet je t'ai jetez / je t'aime passionm t'aime / je t'aime je je jeu passion j'aime / passionné  m mer» («Passionment»). Der Klang zersplittert die «sichtbare Schrift», doch der Dichter befreit die «eingesperrte Klanglichkeit» nur, um sie verklingen zu lassen. Lärm und Stille folgen aufeinander, «Lärm und Stille widersprechen einander». Dieser Gegensatz bestimmt das Werk. «Viel mehr als um eine Tradition oder eine Revolution ist es mir darum zu tun, eine Resonanz des Seienden zu entdecken, das unerträglich ist.» Deshalb müsse das Gedicht zugleich «Silentiophon» sein. Im Vortrag meidet Luca die heute modisch gewordene Virtuosität, und wer ihn – z.B. auf der dem Buchobjekt «Thtre de bouche» (1984) beigelegten Platte – lesen hört, wird überrascht sein.

Nichts von der Exaltiertheit eines Antonin Artaud, er liest sonor, kaum moduliert, wunderbar beherrscht. Es ist, als ob dieser Klangkünstler mit seiner Stimme kühl in die Luft schriebe, wie er mit seiner Schrift flüstern, schreien, kichern kann.

Carlat meint, erst wenn in Lucas Dichtung Schrift und Stimme zusammenkämen, wenn in der Schrift die Stimme, in der Stimme die Schrift zu erkennen sei, riefen sie jenen körperlichen Schmerz wach, den jeder Mensch bei seinem Eintritt in die symbolische, väterliche Ordnung erfahre, beim Sprechenlernen. Es ist wahr, Gewalt ist in jedem Vers von Luca, aber ebenso das Lachen über diese Gewalt. Seine Antwort auf Mallarmés «Würfelwurf» nennt er einen «Dé-monologue», zugleich einen dämonischen Monolog und eine «Würfel-Rede». Darin heißt es: «De l'A au B / Laobé tire la langue / (de pendue)» (etwa: Von A nach B / spannt Laobe oder Ahnachbeh die Zunge oder die Sprache / (des Gehängten)). In diesem Sinn ist Luca tatsächlich ein Formalist, sogar ein radikaler Formalist; das Alphabet wird ihm zur Tortur, das Gedicht zum «lieu d'opération», nämlich zum Schlacht- und Spielfeld. Er schlägt das Alphabet mit dem Alphabet, den Zufall der Zeit mit der Zeit des Zufalls, er ist ein «Spieler gegen den Tod» (Ulisse Dogà).

---