

Einleitung

[C]e n'est pas avec des idées qu'on fait
des vers, c'est avec des mots.

(*Stéphane Mallarmé*)¹

Die große Akademie von Lagado in Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* wird nicht nur dem zeitgenössischen Lesepublikum als ein Kuriositätenkabinett erschienen sein, dessen Ausstellungsobjekte den Besucher oder die Besucherin ob ihrer ungewöhnlichen, gleichsam Neugierde erzeugenden Gestalt eine Weile ganz in ihren Bann ziehen, wenngleich die Empfindung der Abscheu das betrachtende Subjekt nach der Rückkehr in die gewohnte Umgebung wohl zu erleichterndem Aufatmen zwingt.

In der Akademie – gegründet mit dem Ziel, Lagado technischen und kulturellen Fortschritt zu ermöglichen – reichen die Forschungsprojekte von aus Gurken extrahiertem Sonnenlicht über den Versuch, menschliche Exkrementen in Nahrung zurückzuverwandeln, bis hin zur Etablierung einer Schönheitssteuer für Frauen. Inmitten dieses Sammelsuriums extravaganten Forschertums² findet sich eine Erfindung, die fernab von Swifts bissiger Wissenschaftssatire eine Problemstellung offenbart, die sich der heutigen Leser-

1 Diese Sentenz kann Mallarmé nur indirekt zugeschrieben werden. Paul Valéry berichtet anekdotisch von dem sich beklagenden Degas, der sich zuweilen auf dem Gebiet der Lyrik versuchte, und folgende Worte an Mallarmé richtete: »Je ne m'explique pas pourquoi je ne parviens pas à finir mon petit poème, car enfin je suis plein d'idées.« Hierauf habe Mallarmé mit der mittlerweile berühmt gewordenen Maxime geantwortet (vgl. Valéry, Paul: »Souvenirs littéraires«, in: Ders., *Œuvres*, tome I, hg. v. J. Hytier, Paris: Gallimard, 1957, S. 1593).

2 Swift parodiert nicht nur den Wissenschaftsbetrieb im Allgemeinen, sondern vor allem die Absurdität mancher Forschungsthemen. »Nichts scheint zu abseitig, um zum Gegenstand der Forschung erhoben zu werden, auch in der Literatur.« (Košenina, Alexander: »Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung«, Göttingen: Wallstein Verlag, 2003, S. 172.)

schaft trotz der kuriosen Szenerie und Beschreibung mit großer Vehemenz und Aktualität zu erkennen gibt. Im Forschungsbereich »speculative Learning« residiert ein Professor, der sich damit brüstet, eine Maschine konstruiert zu haben, die die Welt noch nicht gesehen habe und die den Umgang mit Wissen revolutionieren werde, indem sie die spekulativen Wissenschaften durch eine praktische und mechanische Operation zur Vollendung führe:

Everyone knew how laborious the usual Method is of attaining to Arts and Sciences; whereas by his Contrivance, the most ignorant Person at a reasonable Charge, and with a little bodily Labour, may write Books in Philosophy, Poetry, Politics, Law, Mathematics and Theology, without the least Assistance from Genius or Study.³

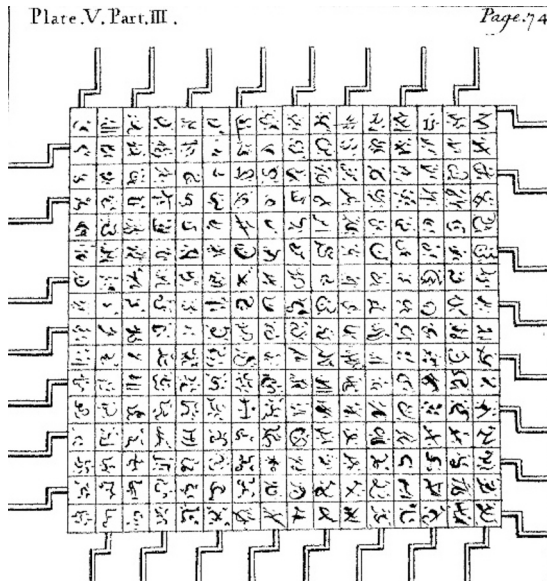
Die Schreib-Maschine, im Text als »Engine« bezeichnet, beruht auf der Konstruktion eines großen Rahmens, der durch leichte Drähte miteinander verbundene Holzwürfel fasst. Auf deren Flächen kleben Papiere, die mit allen Wörtern der Landessprache in den jeweiligen Zeitformen, Konjugationen und Deklinationen beschrieben sind. Um den Rahmen herum aufgestellt drehen 40 Studenten an ebenso vielen eisernen Griffen, um die Würfel in Bewegung zu bringen und damit neue Wortzusammenstellungen zu generieren. Anschließend werden funktionierende, d.h. sinnvolle (Teil-)Sätze herausgelesen und den Schreibern diktiert. Bei einem Arbeitspensum von sechs Stunden pro Tag hat es der Professor auf eine beachtliche Sammlung von Satzfragmenten gebracht, »which he intended to piece together, and out of those rich Materials to give the World a complete Body of all Arts and Sciences [...]«⁴. Zur Vollendung des Projekts bräuchte es lediglich ein wenig finanzielle Förderung, um weitere 500 dieser Maschinen anzuschaffen. Mit Nachdruck wird Gulliver vom Forschergenie darauf hingewiesen, dass er für eine gelingende Synthese das Verhältnis berechnet habe, in welchem Partikeln, Nomen, Verben und andere Redeteile in Büchern gemeinhin vorkommen. Der Besucher antwortet mit angemessener Ehrerbietung und bewahrt die Erfindung in einer Zeichnung (Abb. 1) für die Nachwelt auf.

3 Swift, Jonathan: »Gulliver's Travels«, London: Penguin English Library, 2012, S. 193.

4 Ebd., S. 194.

5 Erstaunlicherweise erinnert die Illustration, die sich in frühen Ausgaben von *Gulliver's Travels* findet, signifikant an einen Computerprozessor (vgl. RODGERS, Johannah: »The Genealogy of an Image, or, What Does Literature (Not) Have To Do with the History of Computing?: Tracing the Sources and Reception of Gulliver's »Knowl-

Abb. 1: *The Engine* (Swift, J. 2012, S. 195)⁵



In der Terminologie Max Benses müsste das Projekt des Akademieprofessors vermutlich als »kybernetische[s] Experimentieren mit Texten«⁶ eingestuft und die entsprechenden Berechnungen als »Textmengenlehre«, »Textalgebra« oder »Textstatistik« ausgewiesen werden. Im Jahre 1959 generiert und publiziert Theo Lutz, ein Schüler Max Benses, auf dem elektrischen Rechenautomaten ER56 »halbstochastische Texte«⁷. In Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Rechenzentrum und Ästhetischen Kolloquium erarbeitet er ein Programm, das sich an der Aussagenstruktur von Sätzen orientiert und per Zufallsgenerator Wörter in die Aussagenstruktur »x ist y« einfügt.

edge Engine«, in: *Humanities* 6/4, 85 (2017), unter: <https://www.mdpi.com/2076-0787/6/4/85/html> (abgerufen am 26.05.2022).

- 6 BENSE, Max: »Die Gedichte der Maschine der Gedichte«, in: *Ders., Die Realität der Literatur: Autoren und ihre Texte*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971 (Pocket 26), S. 77. – Unter dem Begriff »Text« will Bense mit Verweis auf Wilhelm Fucks eine »gegliederte Menge von Elementen, also von Wörtern« verstanden wissen. Diese Definition sehe »natürlich von den Wörtern als Bedeutungsträgern völlig ab« (vgl. ebd.).
- 7 Ebd., S. 82.

Hinzu kommen Konnektoren und logische Quantifikatoren, die das Subjekt-Prädikat-Repertoire ergänzen. Aus rund 200 Einzelbefehlen bestehend, verknüpft das Programm die »selektiv erzeugten Elementarsätze«⁸, deren Subjekt- und Prädikatwörter Franz Kafkas *Das Schloß* entnommen wurden (jeweils 16), durch die Konnektoren, die wiederum mit einer jeweils bestimmten Häufigkeit auftreten. Auf diese Weise lässt sich eine immense Anzahl von Satzpaaren generieren, die als sinnvoll – »Jeder Turm ist neu und ein Bild ist alt.« – oder nicht sinnvoll – »Nicht jeder Blick ist nah. Kein Dorf ist spät.« – betrachtet werden können.⁹

Vier Jahre später versucht es Rul Gunzenhäuser, ebenfalls ein Schüler Benses, auf der Grundlage von Lutz' Programmen mit einem Liebesgedicht. Auf dem von einem Fernschreiber ausgegebenen Papier heißt es:

Kein Kuß ist still
oder die Liebe ist still
oder keine Seele ist rein
und nicht jeder Kuß ist grün
und ein Jüngling ist heftig ...¹⁰

Das Datenrepertoire der Subjekt- und Prädikatwörter hatte er derart bestimmt, dass »die Liebessemantik des Gedichtes nicht zu verfehlen war«¹¹. Für Bense ist dies »[i]n gewisser Hinsicht« der Beweis dafür, dass »im Prinzip zum Schreiben eines Liebesgedichtes ein liebendes »lyrisches Ich« nicht notwendig ist und daß, wie Mallarmé schon formulierte, Gedichte aus Wörtern, nicht aus Gefühlen gemacht werden«¹².

8 Ebd., S. 84.

9 Vgl. ebd., S. 85f.

10 Ebd., S. 87f.

11 Ebd., S. 87.

12 Ebd. – In dieser Übersetzung wird aus »idées« in relativer Freiheit »Gefühle«. Womöglich folgt Bense hier als ausgewiesener Kenner des Werkes von Gottfried Benn einer entsprechenden Formulierung in dessen Vortrag *Probleme der Lyrik*. Vor dem Hintergrund der »ganze[n] Problematik der Ausdruckswelt« innerhalb der modernen lyrischen Praxis erinnert Benn an Mallarmés berühmte Maxime. Benn hält allerdings an einem »dumpfen schöpferischen Keim, eine[r] psychische[n] Materie« des Autors fest (vgl. BENN, Gottfried: »Probleme der Lyrik«, Wiesbaden: Limes Verlag, 1954, S. 23). Ferner wendet er sich gegen die weit verbreitete Vorstellung, dass ein Gedicht von Gefühlen handle, »als ob ein Gedanke kein Gefühl ist, also ob die Form nicht die Wärme ohnegleichen ist« (ebd., S. 46). Dementsprechend stellt sich für Benn die grundlegende Frage, was es denn eigentlich im Rahmen der lyrischen Praxis mit dem Wort auf

Rund 50 Jahre später berichtet Kenneth Goldsmith in seinem Manifest *Uncreative Writing*, das von der produktiven Appropriation im digitalen Zeitalter handelt, von einem älteren, aufgebrachten, »in der Tradition der klassischen Moderne schreibende[n] Dichter«. Dieser lässt sich im Anschluss an einen Vortrag Goldsmiths im akademischen Milieu dazu hinreißen, ihn mit der Geste des erhobenen Zeigefingers als Nihilisten zu tadeln und ihm vorzuwerfen, »die Poesie all ihrer Freude zu berauben«¹³. Goldsmith, der – sicherlich nicht ganz frei von Provokation – das Zeitalter postidentitärer Literatur ausruft, scheint mit seiner Vision des konzeptuellen Schreibens den Dichter bis ins Mark zu treffen. Dieser sieht laut Goldsmith »geweihte Böden«¹⁴ einstürzen und lässt einen Schwall von Fragen ab, die dem Vortragenden nur als oft gehörte Allgemeinplätze erscheinen:

Wenn wir uns einmal darauf einlassen, alle Sprache, die wir neu rahmen, als Poesie zu akzeptieren, laufen wir dann nicht Gefahr, alle Urteilskraft und Qualität aus dem Fenster zu werfen? Was passiert mit dem Begriff der Autorschaft? [...] Spielen wir nicht schlicht den Tod des Autors nach, eine Figur, die die Theorie schon das erste Mal nicht hat umbringen können? Werden alle Texte in der Zukunft autoren- und namenlos sein, geschrieben von Maschinen für Maschinen? Ist in der Zukunft alle Literatur auf bloßen Code reduzierbar?¹⁵

Goldsmith lässt diese Fragen, die offensichtlich von einer Furcht vor dem Untergang einer bestimmten traditionellen Auffassung davon, was Literatur sei, getragen werden, ins Leere laufen, indem er auf die poetologischen Kämpfe des 20. Jahrhunderts verweist. Die Traditionalisten seien letztlich – gegen alle

sich hat. In der Beziehung des lyrischen Ich zum Wort verortet er die »schwer erklär-bare Macht des Wortes, das löst und fügt« (ebd., S. 27). Inhaltlich scheint diese kleine Ungenauigkeit in der Übersetzung von Mallarmés *Maxime* nur wenig ins Gewicht zu fallen, da Benn sich im selben Text gegen eine dichotome Verwendung von Gedanke und Gefühl sträubt. Der Ausspruch erhält indes eine besondere Tiefe, da nun alles daran hängt, was genau man unter einem Wort im dichterischen Kontext zu verstehen hat.

13 GOLDSMITH, Kenneth: »Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter«, übers. v. S. Lichtenstein und H. Bajohr, Berlin: Matthes & Seitz, 2017, S. 21.

14 Ebd. – Im englischen Originaltext: »the most hallowed of grounds« (GOLDSMITH, Kenneth.: »Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age«, NY: Columbia University Press, 2011, S. 9).

15 Ebd.

Widerstände – besiegt worden. Lang erprobten Methoden sei ein experimenteller Gebrauch von Sprache entgegengesetzt und dieser letztlich für ebenso fähig befunden worden, »menschliche Emotionen auszudrücken«¹⁶. Der Autor werde wohl nicht sterben, wenngleich man vielleicht anfangen werde, »Autorschaft auf eine konzeptuellere Weise zu betrachten«¹⁷. Der beste Schriftsteller werde dann »derjenige [sein], der Worte in der am meisten aufgeladenen und überzeugendsten Weise neu rahmt«¹⁸. Literatur auf Codes zu reduzieren, halte er, so Goldsmith weiter, für »eine faszinierende Idee«, ob schon es »noch für einige Zeit« jemanden brauche, der »hinter dem Vorhang die Fäden ziehe[]«¹⁹.

Über die Stoßrichtung der Replik des Dichters lässt sich nur mutmaßen, denn Goldsmith bezieht sich nach der Situierung der Anekdote in der Einleitung, die Inhalte der nachfolgenden Kapitel zu skizzieren. Der Verweis darauf, dass er selbst auf einem Fundament stehe, für dessen Entstehung alte Traditionen aufgebrochen werden müssten, wird dem Poeten womöglich nicht die Furcht davor nehmen, dass die Literatur ihr Wesen verliert. Ihm wird der Boden unter den Füßen weggezogen (»He upraided me for knocking the foundation out from the most hallowed of grounds«²⁰). Gemeint ist hier nichts Geringeres als ein heiliger Boden, der ihm den unbedingten Stand als Schriftsteller ermöglicht: ein Terrain, auf dem er sich auskennt und heimisch fühlt, in der intimen Beziehung zu *seinen* Wörtern.

Auf den ersten Blick ist zu erkennen, dass alle drei Fallbeispiele auf einer dichotomen Grundstruktur beruhen. Auf der einen Seite: die unbelebte Maschine, das Anorganische, das Künstliche, die nüchterne, kalte Kalkulation, die reine Simulation, der Automatismus, das diskrete Wort, der Buchstabe als Zahl, die wohldefinierten Einzelschritte des Algorithmus. Dem gegenüber stehen: der Mensch, das Organische, das Natürliche, das schöpferische Moment, das lebendige und bedeutungsschwangere Wort, der Buchstabe als Lautsymbol, die existenzielle Praxis des literarischen Schreibens. Ganz in diesem Sinne unterscheidet auch Max Bense zwischen natürlicher und künstlicher Poesie. Für ihn »bleibt jedoch die Differenz in der Art der Entstehung

16 Ebd., S. 22.

17 Ebd., S. 23.

18 Ebd., S. 22.

19 Ebd., S. 23.

20 GOLDSMITH, K.: »Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age«, S. 9.

das Wesentliche«²¹. Im Bereich der reinen künstlichen Poesie sind die Wörter zunächst bedeutungsloses linguistisches Material. Ohne vorangestellte Selektionsbefehle werden alle Wörter als gleichrangig behandelt und es regiert der Pseudozufall. Wie bei Gunzenhäusers Liebes-Poem braucht es einen gezielten Eingriff in den Datensatz, um die entsprechende Semantik herzustellen. Gemäße Anweisungen bzw. Vorselektionen sind allerdings leicht in Computersprache zu übersetzen. Was genau fehlt also der künstlichen Poesie? Bense gibt hierauf eine traditionelle Antwort, mit der er gleichsam *ex negativo* das Wesen der natürlichen Poesie bestimmt:

Unter der künstlichen Poesie hingegen wird hier eine Art von Poesie verstanden, in der es, sofern sie z.B. maschinell hervorgebracht wurde, kein personales poetisches Bewußtsein mit seinen Erfahrungen, Erlebnissen, Gefühlen, Erinnerungen, Gedanken, Vorstellungen einer Einbildungskraft etc., also keine präexistente Welt gibt, und in der das Schreiben keine ontologische Fortsetzung mehr ist, durch die der Weltaspekt der Worte auf ein Ich bezogen werden könnte.²²

Bense operiert mit großen, traditionsreichen Begriffen und reproduziert eine romantische Auffassung von Literatur respektive Poesie als sprachliche, intentionale Ausdruckspraxis eines fühlenden, bewussten Subjektes, das immer in der Welt ist und qua Einbildungskraft Erfahrungen in Zeichen gießt. Auf diese Weise ermöglicht es sich selbst eine »ontologische Fortsetzung« der eigenen Existenz im Bereich des fiktionalen Raumes des Literarischen. So betrachtet, folgt jedes Wort »den Welterfahrungen eines Ichs nach«²³. Konsequenterweise erweitert Bense die natürliche Poesie im Hinblick darauf, wie im Schreibprozess Wörter und Sätze gefunden werden, mit dem Prädikat »intentional« und verweist im Gegensatz dazu auf den lediglich materiellen Ursprung der künstlichen Poesie.²⁴

Mit einer derartigen Unterscheidung ausgestattet, könnte sich jemand aus den vorderen Reihen des Hörsaals zu Wort melden, um dem Widerstreit zwischen Goldsmith und Dichter die passende Terminologie zuzuführen und

21 BENSE, Max: »Theorie der Texte«, in: *Aspekte der Avantgarde. Dokumente, Manifeste, Programme*, Bd. 7, hg. v. A. Ohmer, Berlin: Weidler, 2006, S. 161.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Vgl. ebd.

ihn damit eventuell zu befrieden. Der eine könnte darauf beharren, dass Literatur ohne ein personales poetisches Bewusstsein ihren Status als ontologische Fortsetzung verlöre, während der andere darauf hinweist, dass er die Bedeutung des Bewusstseins für das literarische Schreiben nicht leugne, es aber für konzeptuelle Literatur oder »generative Codeliteratur«²⁵ eben einer anderen Struktur bedürfe. So könnte jeder behaglich seine Position bewahren; neben der natürlichen würde die künstliche Poesie weiterhin als eigene Form unter dem flexiblen Begriff »Kunst« bestehen bleiben.

Denkbar ist in dieser Szene außerdem die Anwesenheit einer vierten Person, die dem Streitgespräch aus der hintersten Reihe still, gleichsam aufmerksam und mitschreibend lauscht. Mit den Ritualen der Vortragsdiskussion ist diese Person bestens vertraut, hegt aber Zweifel an der Wahrhaftigkeit und Genauigkeit des Disputs und wagt selbst noch keine Wortmeldung, weil sie ihre Position noch für zu unentschieden hält. Ihr könnte auffallen, dass man sich vor der Drohkulisse einer gewissermaßen enthumanisierten Schreibpraxis an Ideale klammert, die in dieser Schärfe höchstens regulativ auftreten können. Der Dichter in der Tradition der klassischen Moderne scheint zudem nicht weit entfernt zu sein von einer plakativen »Algorithmen-Schelte [...] einer Technikkritik, die uns auf dem Weg zur Maschinenexistenz sieht – und damit einer Modernekritik das Wort redet; einer Ästhetik, die immer noch einer genialen Inspiration vertraut als Quelle wahrer Kunst [...]«²⁶.

Bense selbst weist darauf hin, dass die Differenz zwischen künstlicher und natürlicher Poesie selbstverständlich nur idealtypisch ist. »Wirklich existent sind jedoch wahrscheinlich nur die Annäherungen«, so Bense, und »auch in der intentionalen natürlichen Poesie [können] materiale Züge einer künstlichen auftreten«²⁷. Die zuhörende Person kann aber auch dies noch nicht befriedigen, da zu viele ungeprüfte Prämissen und Schlussregeln in der Bestimmung dessen liegen, was man unter einer (natürlichen) literarischen Schreibpraxis zu verstehen hat. Nicht erst nach den großen literaturtheoretischen Kämpfen, nach vermeintlichem Tod und Rückkehr des Autors, von denen

25 Ich verwende hier den von Hannes Bajohr vorgeschlagenen, provisorischen Begriff, mit dem er Literatur bezeichnet, »die durch einen auf einem Computer ausgeführten Programmcode hergestellt wird« (Bajohr, Hannes: »Das Reskilling der Literatur. Einleitung zu *Code und Konzept*«, in: *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, hg. v. H. Bajohr, Berlin: Frohmann, 2016, S. 9.).

26 GESSMANN, Martin: »Maschinenethik – Vom Schmutzkind zum Hoffnungsträger«, in: *Philosophische Rundschau. Eine Zeitschrift für philosophische Kritik* 66/2 (2019), S. 90f.

27 BENSE, M.: »Theorie der Texte«, S. 161.

Benses Unterscheidung aus zeitlichen Gründen noch frei ist, ist es längst nicht mehr so evident, dass im Schreibprozess Weltaspekte von Wörtern intentional auf ein Ich bezogen werden. Um zu entscheiden, ob codegeneratives Schreiben einen Verstoß gegen das Wesen von Literatur darstellt, müsste man viel genauer erfassen, worin letzteres eigentlich besteht.

Augenscheinlich scheint der auf Programmen fußende Schreibprozess das sogenannte »heilige Band«²⁸ zwischen dem schreibenden Subjekt und *seinem* Text zu kappen. Die Wörter gehören ihm nicht mehr. Inwiefern aber können ihm überhaupt Wörter gehören? Macht es das Zeichen nicht gerade aus, dass es allen zur Verfügung steht? Welche Bedeutung haben die Zeichen für das Schreibsubjekt, was repräsentieren sie, in welcher Relation stehen sie zu seinen Vorstellungen? Wie verhalten sich seine gesprochenen Wörter zu den geschriebenen? Welche Beziehung besteht zwischen dem Ich und den Wörtern seines Schreibens? Was tut es eigentlich, wenn es mit ihnen, in ihnen schreibt? Welche Art von Verantwortung begleitet den Prozess des Schreibens?

Mit großer Vehemenz stellen sich diese komplexen, sprachphilosophischen Fragen nach dem Zusammenhang von Ich-Sprache-Welt-Schreiben in den entsprechenden modernen literaturtheoretischen Debatten, die letztlich alle eine schlüssige Konzeption zum Subjektbegriff des Schreibens zum Ziel haben. Wie bei den meisten philosophischen Anstrengungen liegen die Fallstricke hierbei besonders in den selten ans Tageslicht kommenden Tiefenstrukturen der eingeübten Denkkategorien, d.h. in den Begriffen selbst. Dies gilt insbesondere für eine Beschäftigung mit der Funktionsweise von Schreibprozessen, da in diesen grundlegende psychologische Begriffe wie »denken«, »erinnern«, »fühlen«, »sich ausdrücken« und viele weitere in ein komplexes Verhältnis gesetzt werden und zuweilen zur Disposition stehen können. Überdies liegt dem Versuch, Prozesse literarischer Schöpfung zu erhellen, das Erstaunen zugrunde, dass es so etwas wie Sprache, wie Literatur, Philosophie und Kunst überhaupt gibt, kulminierend in der ebenso schlichten wie komplizierten Frage, was Literatur überhaupt sei. Das Phänomen »codegenerative Literatur«, das schon in *Gulliver's Travels* antizipiert

28 »Das sakrale Denken ist nicht nur ein religiöses Phänomen, sondern wird als eine besonders schwer auflösbare Form ideologischer Absicherung immer wieder erfolgreich zur Erhaltung von Herrschaftspositionen und Texten eingesetzt.« (BRÜTTING, Richard: »écriture« und »texte«. Die französische Literaturtheorie »nach dem Strukturalismus«. Kritik traditioneller Positionen und Neuansätze, Bonn: Bouvier Verlag, 1976, S. 166.)

wurde, provoziert nun mit der These, dass literarisches Schreiben einzig in der kombinatorischen Verknüpfung sprachlichen Materials nach bestimmten Regeln bestehe. In der Reaktion auf diese Provokation ist Vorsicht geboten. Eine unbedachte, schnelle Verwerfung, die sich dem Dualismus von Mensch und Maschine allzu leichtfertig bedient, könnte rasch als »romantisch-gefühlige[r] Einspruch« diffamiert werden und sich damit in einem »komplexen Gewebe ideologisch eingefärbter Stellungnahmen«²⁹ verheddern.

Angesichts der Weite des aufgerufenen Problemhorizonts ist der engere Skopus der vorliegenden Untersuchung wie folgt gesetzt: Vor dem Hintergrund generativer Codeliteratur, die Autorschaft zwar nicht abschafft, aber marginalisiert oder zumindest dissoziiert³⁰, indem das Datenrepertoire aus fremder Quelle bezogen wird (z.B. mit Wortmaterial aus einem Text Kafkas), ist zunächst ganz allgemein zu fragen, in welchem Verhältnis Schreibende zu ihren Wörtern, Sätzen, ihren Texten stehen. Als Forschungsfrage formuliert: *Findet sich etwas im literarischen Text, das über den Akt der kombinatorischen Verknüpfung von sprachlichem Material nach bestimmten Regeln hinausgeht und an die Schreibende oder den Schreibenden zurückgebunden ist?*

In Roland Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* findet sich eine These, die die Antwort bereitzuhalten scheint und letztlich den Impuls für die Arbeitshypothese der vorliegenden Untersuchung gibt: »In jeder beliebigen literarischen Form findet sich die allgemeine Wahl eines Tones, oder wenn man so will: eines Ethos [...]«³¹.

29 GESSMANN, M.: »Maschinenethik«, S. 91.

30 Florian Hartling, der sich intensiv mit der Debatte um Autorschaft im digitalen Zeitalter beschäftigt hat, betont, dass »die Bedeutung und Wichtigkeit des Autors [Bei aller Dissoziation von Autorfunktionen] selbst keineswegs verloren [geht]« (HARTLING, Florian: »Literarische Autorschaft«, in: *Literatur und Digitalisierung*, hg. v. C. Grond-Rigler u. W. Straub, Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, S. 92). Mit Blick auf Theo Lutz' Programm gibt er zu bedenken, dass dort neben dem menschlichen Stichwortgeber Kafka auch immer noch ein editierender Mensch vonnöten ist (vgl. ebd., S. 91). Zumindest die Bedeutung und Wichtigkeit des Autors Franz Kafka scheint durch eine gewisse Degradierung vom autonomen Schriftsteller hin zum bloßen Stichwortgeber geschmälert zu werden.

31 BARTHES, Roland: »Am Nullpunkt der Literatur«, in: *Ders., Am Nullpunkt der Literatur/Literatur oder Geschichte/Kritik und Wahrheit*, übers. v. H. Scheffel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016, S. 18. – Diese Formulierung mitsamt der Rede von der Wahl eines Ethos in jeder beliebigen literarischen Form lässt in ihrer Stoßrichtung schnell an Pierre Bourdieu in den späten 1960er-Jahren anhebenden literatursoziologischen Analysen rund um die Postulierung eines literarischen Feldes denken, zumal sich dieser Theorie fol-

Fragt man nach den idiosynkratischen Merkmalen eines Schriftstellers oder einer Schriftstellerin im Hinblick auf sein oder ihr Schreiben, besteht zumeist die Neigung, Sprache und Stil der Schreibenden in den Blick zu nehmen. Das liegt auch dann nahe, wenn man, wie Roland Barthes, Sprache und Stil als »das natürliche Produkt von Zeit und der biologischen Person«³² einordnet. Wird der Betrachtungsschwerpunkt vom Was eines Textes auf das Wie verlagert, liegt rasch eine Stil- und Sprachanalyse nahe. Derartige Untersuchungen sind für eine bestimmte Art der Textanalyse zweifellos von großem Wert, aber es könnte sein, dass sie den Kern der literarischen Problematik gar nicht berühren. Denn selbst wenn alle Besonderheiten der Form analysiert wurden, bleibt die Frage, warum der oder die Schreibende die jeweilige Schreibweise überhaupt gewählt hat, gänzlich offen. Diese Fragestellung fordert eine Perspektiverweiterung vom geschriebenen Text hin zu den materiellen und ideellen Bedingungen des Schreibprozesses ein. Im Fokus steht nicht die Rezeption von Kunstwerken, sondern vielmehr »das Gewebe sinnlicher Erfahrung, innerhalb dessen sie hergestellt werden«³³. Indem nach dem

gend in einem literarischen Text unter anderem der »Habitus«, d.h. die Verinnerlichung kollektiver Dispositionen eines Autors oder einer Autorin, manifestiert. Bei einer genaueren Lektüre von Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* wird diese Ähnlichkeit in der Ausrichtung allerdings vor allem dadurch relativiert, dass Barthes' Begriff von Literatur die Antinomie zwischen sozialer Determination und »freier« Wahl des Formethos nicht aus einem übergreifenden soziologischen Standpunkt heraus verhandelt. Freilich ist es bemerkenswert, dass – wie noch zu sehen sein wird – vieles von dem, was bei Bourdieu unter den Begriffen »Habitus« und auch »Hexis« in Bezug auf den Schreibenden und das Moment des Schreibens gefasst wird, schon im Barthes'schen Begriff »style« in *Le Degré zéro de l'écriture* angelegt zu sein scheint. Bei Barthes findet sich allerdings eine ausgeprägte Vorsicht gegenüber Theorien und Erklärungsmustern, die literarische Praxis zuvörderst als Textproduktion einer leichterdingens bestimmbaren Autoreninstanz verstehen. Sein Literaturbegriff bleibt stets an einen multiplen Textbegriff gebunden, der gleichsam einen bestimmten Subjektbegriff infrage stellt. Die Pointe des Barthes'schen Theorieangebots liegt gerade darin, dass sich der Habitus (d. i. die Körper gewordene Sprache, die verkörperten Denk- und Sichtweisen, das Reservoir an Gesten und Gewohnheiten) nicht zwangsläufig in einem literarischen Text zu erkennen gibt, sondern als stummes Geheimnis unter der Wahl eines bestimmten Tons, eines Ethos verdeckt bleiben kann. Selbst eine vollständige Analyse des sozialen Kontextes eines Autors oder einer Autorin nebst der gesellschaftlichen Strukturen im Ganzen wird die Situation der oder des Schreibenden daher nicht gänzlich erfassen.

32 Ebd.

33 RANCIÈRE, Jacques: »Aisthesis. Vierzehn Szenen«, übers. v. R. Steurer-Boulard, hg. v. P. Engelman, Wien: Passagen Verlag, 2013, S. 12.

ästhetischen Ethos der Schaffenden diesseits der Automatismen ihrer Kunst gefragt, literarisches Schreiben also in erster Linie als eine im weiten Sinne ethopoetische³⁴ Praxis verstanden wird, erhält der Formbegriff die praxeologische Dimension, die ihm ohne dies oft fehlt. Schreibende suchen sich ihre Schreibweisen – im Gegensatz zu einem programmgesteuerten Schreibprozess – nicht in einem »zeitlosen Arsenal der literarischen Formen«³⁵ aus. Die Art zu schreiben – der Ton, die Stimme – ist vielmehr gleichbedeutend mit einer ethisch-ästhetischen »Entscheidung«, die wiederum ohne ihre Entstehungsumgebung (Setting), d.h. die sozialen, kulturellen und materiellen Realitäten der Schriftstellereexistenz, nicht denkbar wäre. Dabei ist es von großer Wichtigkeit, zu betonen, dass auch der Begriff des Schriftstellers seine ganz eigene Begriffsgeschichte besitzt; dass er Kontinuitäten aufweist, aber auch Schwankungen und Veränderungen unterliegt. In dieser Untersuchung wird vornehmlich von »Schreibenden« weitestgehend synonym zu »Schriftstellern« oder »Literaten« die Rede sein. Gemeint sind damit Menschen jeglichen Geschlechts oder geschlechtlichen Identität, die sich der Literatur bzw. der literarischen Praxis verschrieben haben, d.h. einem »Korpus von Projekten und Entscheidungen, die einen Menschen dazu führen, sich einzig und allein im Wort zu verwirklichen«³⁶. Der Begriff der literarisch Schreibenden soll insofern unterbestimmt bleiben, als dass er den von Barthes an anderer Stelle durchaus mit einiger Virulenz beschriebenen Gegensatz von Schriftsteller (*écrivain*) und Schreiber (*écrivain*) in sich aufzunehmen oder noch zu

34 Unter Ethopoeia (ἠθοποιία) im engen Sinne wird die Darstellung von Charakterzügen innerhalb der Redepraxis verstanden: »Dabei kann es sich sowohl um den Charakter des Redners selbst handeln als auch um den fiktiver oder historischer Personen in Form einer nachahmenden Rede.« (NASCHERT, Guido: »Ethopoeia«, in: G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen: Niemeyer, 1994, Sp. 1512). Meist als bloßes Stilmittel aufgefasst, kommt dem ἦθος unter anderem in Aristoteles' *Rhetorik* der Status eines Beweismittels (πίστις) zu, »das dem Redner Wohlwollen und Glaubwürdigkeit einbringt« (ebd.). Unter Ethopoetik im weiten Sinne wird hier die ethisch-ästhetische Haltung eines Subjekts verstanden, die sich im Schreiben als Lebensform ereignet bzw. transformiert (vgl. dazu HAHN, Kurt: »Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz«, in: *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 10, hg. v. M. Stingelin, München: Fink, 2008).

35 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 19.

36 BARTHES, Roland: »Schriftsteller und Schreiber«, in: Ders., *Am Nullpunkt der Literatur/Literatur oder Geschichte/Kritik und Wahrheit*, S. 104.

übersteigen vermag.³⁷ Diese begriffliche Offenheit und Flexibilität erscheint besonders deswegen angezeigt, da ein stark institutionell verstandener Literaturbegriff auch die Begriffe des Schreibens und der Schreibenden immer schon entsprechend affiziert und gegen davon abweichende Vorstellungen oder Konzeptionen im Vorhinein abdichtet.

Bis hierhin ließe sich vermuten, dass das vorliegende Forschungsthema vor dem aufgerufenen Problemhorizont und seiner Stoßrichtung nach dem zuzuordnen wäre, was man gemeinhin als »cultural turn« zu bezeichnen pflegt, als »Abkehr von einem übertriebenen Konstruktivismus hin zur Rückgewinnung von Referentialität«³⁸ in den Kultur- und Sozialwissenschaften in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Dem Problemfeld »Mensch/Maschine«, »menschlich/nicht-menschlich« oder »natürlich/künstlich« wäre dann wohl mit einem »digital- oder posthumanist turn« zu begegnen. Zugleich verwies die Rede von einem Ethos als literarischer Form auf eine geisteswissenschaftliche Strömung, die manchmal die Bezeichnung »ethical turn« trägt, sich der sprachlichen und medialen Verfasstheit ethischer Prozesse widmet und im Gegenstandsbereich der Literatur beispielsweise nach dem moralischen Status von Texten fragt, womit eine dezidierte Hinwendung zum »ethischen Schreiben«³⁹ angestrebt wird. In diesem Sinne würde es

-
- 37 Anfang der 1960er-Jahre, also nicht allzu lange nach dem Erscheinen von *Le Degré zéro de l'écriture*, präsentiert Barthes seine Überlegungen zum Unterschied zwischen Schriftsteller (*écrivain*) und Schreiber (*écrivain*), der in der Wirklichkeit allerdings selten in Reinform bestehe: »Die Geschichte hat uns offenbar zu spät geboren werden lassen, als daß wir erhabene Schriftsteller (mit gutem Gewissen) sein können, oder zu früh, als daß wir Schreiber sein könnten, auf die man hört. Heute trägt jeder zur Intelligentsia Gehörende beide Rollen in sich und versetzt sich mehr oder weniger gut in die eine oder andere. [...] Unsere Epoche bringt einen Bastard-Typus zur Welt, den Schriftsteller-Schreiber« (ebd., S. 107f.). Rund 60 Jahre später scheint sich dieser Konflikt noch vertieft zu haben.
- 38 BACHMANN-MEDICK, Doris: »Cultural Turns, Version: 2.0«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte* (17.06.2019), unter: http://docupedia.de/zg/Bachmann-Medick_cultural_turns_v2_de_2019 (abgerufen am 26.05.2022).
- 39 Vgl. hierzu LUBKOLL, Christine u. WISCHMEYER, Oda (Hg.): »»Ethical Turn? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung, München: Fink, 2009, S. 12ff. – Allgemein zum »Ethical Turn« vgl. exemplarisch GARBER, Majorie u.a.: »The Turn to Ethics«, NY/London: Routledge, 2000; DAVIS, Todd F./WOMACK, Kenneth (Hg.): »Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory«, Charlottesville: University of Virginia Press, 2001; GRAS, Vernon W.: »The Recent Ethical Turn in Literary Studies«, in: *Mitteilungen des Verbandes deutscher Anglisten* (4/1993), S. 30ff.

darum gehen, »neue Gegenstandsbereiche zu besetzen« und »sich wieder einer Wirklichkeit zu vergewissern, die nicht zeichentheoretisch verschlossen ist«⁴⁰. Die Zielsetzung bestünde letztlich darin, den im toten Winkel des semiotischen Dreiecks vernachlässigten Referenten zurück ins Sichtfeld zu holen, ohne aber in einen naiven Wirklichkeitsbezug zurückzufallen, um wieder wichtige Fragen von Ethik und Verantwortung stellen zu können, die innerhalb der Zeichenmanie ein repressives Dasein fristeten. Hinzu käme die Einsicht, dass traditionelle Kohärenzbegriffe wie »Autor«, »Werk« oder »Intention« und die *Geisteswissenschaften* überhaupt »eher ein Einheitsmodell des einen menschlichen Geistes, das eben doch nur der europäischen Geistesgeschichte entspringt«⁴¹, unterstellen.

Werden diese Forschungsausrichtungen nicht bloß als Versuche, »neue Königreiche der Forschung herauszuschlagen«⁴², verfolgt, d.h. als Paradigmen oder bahnbrechende, alles einreißende Paradigmenwechsel propagiert, sondern mit dem Plural »turns« als Blickfeld erweiternde Perspektiven begriffen, können sie tatsächlich als thematisch verwandte und richtungsweisende Diskurse des vorliegenden Forschungsansatzes gelten. Die Rückwendung zu Roland Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* verdeutlicht allerdings, dass es sich bei dem hier gewählten methodischen Verfahren eher um einen *return* als einen *turn* handelt und obendrein ein Denken in den Fokus rückt, das sich zeitweise selbst als ein semiologisches verstand. Als solches scheint es auf den ersten Blick kein guter Kandidat dafür zu sein, die Materialität und auch ethische Fragestellungen in einer allzu zeichenverstrickten Theorie-landschaft zurückzugewinnen. Die Bedingung für einen *turn* im Sinne einer theoretischen Wende, folgert Doris Bachmann-Medick in ihrem Onlineartikel *Cultural Turns, Version 2.0*, »ist [...] unbedingt ein epistemologischer Sprung: ein Umschlagen von Forschungsgegenständen hin zu neuartigen Analyse-kategorien«⁴³. Das Neuartige bezieht seine Wirkkraft meist aus einer Abgrenzungsbewegung zum Alten, die auffällig oft mit Diskreditierung und Zuspitzung einhergeht. Neuere Theorieentwürfe, insbesondere im Gebiet der Äs-

40 SIMONS, Oliver: »Literaturtheorien zur Einführung«, Hamburg: Junius Verlag, 2009, S. 176.

41 BACHMANN-MEDICK, Doris: »Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften«, Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 9.

42 Ebd., S. 382: »Die aufkommenden, meist noch unausgegorenen Wenden sind oft nur Versuche, aus jeder kleinen Parzelle des akademischen Felds neue Königreiche der Forschung herauszuschlagen.«

43 BACHMANN-MEDICK, D.: »Cultural Turns, Version: 2.0«.

thetik, betreiben daher häufig eine schonungslose Fundamentalkritik der Semiotik. Deren Zielpunkt liegt auf jener Zeichenfixierung, die die »Semiotik« schon im Namen zu erkennen gibt. Beschworen wird ein Bild der Semiotik als sinnlichkeitsvergessene Disziplin, denn da sich die Sphäre des Ästhetischen prinzipiell einem semiotischen Zugriff entziehe, könne ein wesentlich auf Aisthesis bezogenes Erfahrungsmoment in seiner ästhetischen Fülle nicht qua semiotischer Dekodierung erhellt werden.⁴⁴ Der Semiotik wird deshalb »nicht zugetraut, Antworten auf drängende Fragen und Probleme des gegenwärtigen geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsdiskurses geben zu können«⁴⁵.

Augenscheinlich wird diesem Verdikt mit der vorliegenden Untersuchung vehement widersprochen. Denn Barthes' Schriften – insbesondere jene, die im Folgenden einer eingängigen Lektüre unterzogen werden – zeichnet von Anfang an ein ausgeprägtes Gespür für das ästhetische Moment des Semiotischen aus, wobei die Überlegungen zur Praxis des Schreibens geradezu Paradebeispiele für die Sinnlichkeit der Zeichen abgeben. Von anhaltender Aktualität sind jene Ausführungen, gerade weil sie keinen ästhetischen Reduktionismus⁴⁶ betreiben, die Situation der Schreibenden mitsamt ihren materiellen wie sozialen Bedingungen und Konsequenzen in den Blick nehmen, ohne dabei das konstituierende, für die Praxis des Schreibens oftmals restringierende Moment des Semiotischen zu verhehlen oder gegen eine wie auch immer konzipierte Objektwelt auszuspielen. Der epistemologische Sprung, der hier vollzogen wird, ist also auf den ersten Blick ein Sprung zurück, entpuppt

44 Vgl. BIRK, Elisabeth/HALAWA, Mark/WEYAND, Björn: »Roland Barthes und die Sinnlichkeit der Zeichen. Eine systematische Einführung«, in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 37/3-4 (2014), S. 171f.

45 Ebd., S. 172.

46 Vom 2. bis 5. Juni 1974 nahm Barthes am *Ersten Internationalen Kongreß für Semiologie* in Mailand teil, in dessen Rahmen er seinen Text *L'aventure sémiologique* vortrug. Dort konnte er sehen, dass die Massensemiologie sich längst zu stark von seinen eigenen Überzeugungen entfernt hatte: »[D]er Semiologe scheint zu glauben, daß jedem Signifikanten ein Signifikat korrespondiert; er müht sich dann ab, *Lexiken* von janusköpfigen Zeichen zu rekonstruieren; er reduziert die Semiologie auf eine Linguistik und auf eine Lexikologie; auf diese Weise verwirft er die Signifikanz.« (BARTHES, Roland: »Lexik des Autors«, übers. v. H. Brühmann, Berlin: Brinkmann & Bose, 2016, S. 240.) Was Barthes besonders brüskiert, ist der Verzicht »auf die ganze soziale Dimension des Zeichens« (ebd., S. 241).

sich aber schnell – so die hier zugrunde liegende Überzeugung – als erkenntnisreicher Beitrag zu zeitgenössischer Theoriebildung. Die literaturtheoretische Unternehmung, die hier beabsichtigt wird, versteht unter »Theorie« im Sinne Jonathan Cullers weniger eine Darstellung irgendeines Gegenstandes, sondern vielmehr eine Tätigkeit, die »eine Verpflichtung auf die Arbeit der Lektüre, des Befragens stillschweigend gemachter Voraussetzungen, der Infragestellung von Annahmen, auf deren Basis man voranschreitet«⁴⁷, erfordert. Dergestalt ist Theorie begrenzt und gleichsam endlos, »bietet keinen festen Bestand an Lösungen an, sondern die Aussicht auf weiteres Nachdenken«⁴⁸. Denn eine »treffende Antwort verwurzelt sich in der Frage. Sie lebt von der Frage«⁴⁹.

Bliebe also noch das Problem des Logozentrismus, welches allerdings keine Kleinigkeit darstellt. Es durchzieht auch die vorliegende Untersuchung und stellt sie vor Probleme. Barthes kann hier zu Hilfe eilen. Auf der letzten Seite von *L'aventure sémiologique* heißt es:

Die Semiologie muß nicht mehr bloß, wie zur Zeit der *Mythen des Alltags*, gegen das kleinbürgerliche gute Gewissen ankämpfen, sondern gegen das symbolische und semantische System unserer Zivilisation insgesamt; Inhalte ändern zu wollen, ist zu wenig, vor allem gilt es, in das System des Sinns selbst *Risse zu schlagen*: herauszukommen aus dem abendländischen Gehege, [...].⁵⁰

Ein erster, wichtiger Schritt hinaus aus dem Gehege wäre eine gründliche Vermessung des Terrains, in diesem Fall eben »the most hallowed of grounds« des modernen Dichters. Etwas weniger bildlich gesprochen hieße das, nach den Ursprüngen und Quellgründen heutiger (westlich geprägter) literarisch-ästhetischer Beschreibungsfolien und Funktionen zu fragen. Hierfür ist allerdings ein gewaltiger Sprung zurück nötig, denn auch wenn es bislang den gegenteiligen Anschein hatte, ist das vorliegende literaturtheoretische Problem

47 CULLER, Jonathan: »Literaturtheorie. Eine kurze Einführung«, übers. v. A. Mahler, Stuttgart: Reclam, 2018, S. 193. – Statt »Theorie« ließe sich das, was hier gemeint ist, auch »problemorientiertes philosophisches Arbeiten« nennen.

48 Ebd.

49 BLANCHOT, Maurice: »Der literarische Raum«, übers. v. M. Gutjahr u. J. Hock, hg. v. M. Gutjahr, Zürich: Diaphanes, 2012, S. 217.

50 BARTHES, Roland: »Das semiologische Abenteuer«, in: *Ders., Das semiologische Abenteuer*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018, S. 12.

kein genuin modernes.⁵¹ Der Zusammenhang zwischen Ethos und sprachlichem Ausdruck bzw. Redegeschehen stellt bereits in der griechischen Antike einen zentralen Topos dar. Innerhalb der rhetorischen Redepraxis wird die ethische Dimension stets miteingeholt. Von Aristoteles als »die bedeutendste Überzeugungskraft (πλστυν)«⁵² eingestuft, trägt das *ēthos tou legontos* maßgeblich zur überzeugenden Wirkung der Rede bei, indem es die Beziehung des Redners⁵³ zu seiner Rede offenbart.

Bei aller gebotenen Vorsicht vor vorschneller Gleichsetzung und voreiliger anachronistischer Hypothesenbildung⁵⁴ liegen gerade in der

51 In dieser Hinsicht stimme ich mit der Ansicht Jens Kulenkampffs überein, der im Hinblick auf den »Ethical Turn« Folgendes zu Protokoll gibt: »[I]n der Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften von heute komm[t] es nicht auf einen *ethical turn*, sondern auf einen *ethical return* an: Um Ethik im explizierten Sinne geht es und ging es immer schon« (KULENKAMPFF, Jens: »Gegen den Strom. Die Geisteswissenschaften und der sogenannte »Ethical Turn«, in: »*Ethical Turn*«, S. 51).

52 ARISTOTELES, *Rhet.* I 2, 1356a 13, zit.n. Aristoteles: »Rhetorik«, gr./dt., übers.u. hg. v. G. Krapinger, Stuttgart: Reclam, 2018.

53 Da Rednerinnen in antiken Redelehren so gut wie keine Rolle spielen, werden insbesondere in Kapitel II und III dieser Arbeit, also dort, wo es um die antike griechische Sicht auf diskursive Praktiken geht, vorwiegend maskuline Wortformen verwendet. Dies trägt dem Umstand Rechnung, dass die Ideale antiker Logospraxis durch und durch männlicher Natur sind. Obschon in der antiken griechischen Dichtkunst berühmte, kanonische Dichterinnen zu finden sind, ist auch dort das dichterische Idealbild des *sophos* männlich konnotiert. Die zuweilen äußerst frauenfeindliche antike Redekultur und Sittlichkeit soll mit dieser Arbeit ausdrücklich in keiner Weise idealisiert oder gar revitalisiert werden.

54 Eine grundlegende Skepsis im Hinblick auf die Kompatibilität von historisch weit auseinander liegenden Literaturbegriffen ist unbedingt angebracht. Zumal es sehr schwerfallen muss, aus einem durch Literalität geprägten Bewusstsein heraus eine antike, von Oralität bestimmte »literarische« Praxis nachzuvollziehen. Gemeint ist eine »literarische« Praxis, die besonders in der Frühantike zumeist vielmehr singend als schreibend ausgeübt wurde und an eine Gesellschaft gebunden war, die den Aufführungscharakter und die lebendige Stimme des Vortragenden ungemein hoch schätzte. Angemerkt werden muss aber auch, dass in der griechischen Antike Literarizität und Oralität durchaus zusammengedacht wurden. Umgekehrt gilt auch für Literatur des 20. oder 21. Jahrhunderts, dass sie nicht notwendig als Zerstörerin von Oralität gedacht werden muss. Vielmehr lässt sie sich als eine komplexe, kulturelle Praxis verstehen, die in eine zwischen Oralität und Literalität oszillierende Diskursivität eingebettet ist. Vertiefend zu diesem Problem vgl. THOMAS, Rosalind: »Literacy and Orality in Ancient Greece«, in: *Key Themes in Ancient History*, hg. v. Dr P. A. Cartledge u. Dr P. D. A. Garnsey, Cambridge: University Press, 1992.

Frühgeschichte der Rhetorik, die selbst als Praxistheorie begriffen werden kann, enorme Beschreibungspotenziale vor, die für eine epochenübergreifende Analyse von Ethosbildung in literarischen Schreibprozessen aktualisiert werden können. Die Rekonstruktion wirkmächtiger vorästhetischer Positionen, die überdies noch zwischen Oralität und Literalität oszillieren, erhellt, so meine Überzeugung, die seit jeher problematische Bestimmung des Begriffs »Literatur« noch vor seinem eigentlichen Auftreten. Ein derartiger Rückgang zu den »ursprünglichen Formen der Poesie, die einst als Produkte göttlicher Inspiration geglaubt worden waren«, und der damit zusammenhängende Nachvollzug der »Skepsis der episteme dem Enthusiasmus gegenüber«⁵⁵ legen den Schluss nahe, dass jene antiken vorästhetischen Bedeutungskämpfe auch noch in den heutigen ästhetischen Funktionen geführt werden und ihre Spuren hinterlassen haben. Im Verbund mit der modernen Begriffsarbeit Roland Barthes' soll auf diese Weise erarbeitet werden, welche Tragweite und Relevanz der Frage zukommt, ob und wie ein Ethos jedwede literarische Praxis wesentlich konstituiert. Lässt sich also im literarischen Text ein Ethos, das sich an die Schreibenden zurückbinden lässt, konstatieren, ohne dabei in romantische Ausdrucksästhetik zurückzufallen?

In Kapitel I wird mit Roland Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* der Begriff des Ethos als literarische Form erarbeitet. Hierbei steht zunächst die Frage im Vordergrund, was Barthes in seinem frühen Text unter Literatur versteht und welche Rolle dabei die Rede von einem literarischen Formethos spielt (I/1.). Der Einstieg gelingt mit einem Verweis auf einen im selben Jahr publizierten kurzen Text Barthes', der sich mit einer Literatur erzeugenden Maschine befasst. Von hier aus führt der Weg zunächst zu Sartre, dessen Überlegungen zum Literaturbegriff aus *Qu'est-ce que la littérature?* für Barthes' Ausführungen in *Degré zéro* zum Teil Pate gestanden haben, weshalb eine kurze Skizzierung nebst Kritik an Sartres Grundposition zur Kontextualisierung der Barthes'schen Gedanken beiträgt (I/1.1 und I/1.1.1). Anschließend werden nacheinander die drei grundlegenden literarischen Formen *langue* (I/1.2), *style* (I/1.3) und *écriture* (I/1.4) textnah analysiert und schließlich auf ihr Zusammenwirken hin befragt (I/1.5). Auch der Zusammenhang von Ethos und *écriture* sowie die Utopie des Nullpunkts kommen hier in den Blick.

Da der Haupttext der Untersuchung (*Le Degré zéro de l'écriture*) einige gewichtige Fragen offenlässt, werden sodann auch spätere Schriften Barthes'

55 SCHLAFFER, Heinz: »Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 24.

hinzugezogen, die insbesondere über das Moment des Körperlichen beim Schreiben⁵⁶ Auskunft geben und damit die literarische Ethos-Theorie vertiefen und gewissermaßen komplettieren (I/2.). In den Fokus rückt dabei das Verhältnis von *style* und *écriture* (I/2.1), da vieles an der Problematik zu hängen scheint, ob und wie sich der genuin körperlich bestimmte *style* im Schreiben zeigt. Von hier aus steht zur Debatte, was einen Text »literarisch« macht, ob es Schreibende ohne Stil geben kann und wie dies zu bewerten wäre (I/2.2). Das Postulat einer Metasprache unterhalb der literarischen (I/2.3) führt zum sogenannten »lauten Schreiben« (I/2.4). Dabei handelt es sich um eine Begriffsprägung aus Barthes' berühmten *Le Plaisir du Texte*. Die Einsicht, dass der literarische Text auf mehrfache Weise einen Körper darstellt (I/2.5), lässt sich mit der paradoxalen »Zwei-Terme-Dialektik« in Verbindung bringen (I/2.6), was wiederum zu der Frage führt, ob es einen schreibpraktischen Ausweg aus der paradoxalen Wiederholung geben kann (I/2.6.1).

Da die Utopie der literarischen Sprache und damit auch die moderne Formproblematik letztlich in eine Aporie laufen, die von Barthes mit der Sehnsucht nach einer antiken mythologischen Figur beantwortet wird, ist das anschließende Teilkapitel (I/3) der Barthes'schen Obsession für den Orpheusmythos gewidmet. Denn in Orpheus wird ein Literat ohne Literatur erkannt, der die tragische Situation zwar teilt, aber das Problem des literarischen Ethos nicht zu kennen scheint (I/3.1). Die Erfüllung des orpheischen

56 In den 1973 entstandenen *Variations sur l'écriture* reflektiert Barthes entsprechend über die Entwicklungslinie seines bisherigen Schaffens: »Der erste Gegenstand, auf den ich in meiner früheren Arbeit gestoßen bin, war die Schrift (*écriture*); damals habe ich dieses Wort in einem metaphorischen Sinne aufgefasst: für mich war es eine Art Spielart des literarischen Stils, seine gewissermaßen kollektive Version, der Gesamtkomplex der sprachlichen Züge, mittels deren ein Schriftsteller (*écrivain*) die historische Verantwortung für seine Form übernimmt und sich durch seine verbale Arbeit (*travail verbal*) mit einer bestimmten Ideologie der Sprache (*langage*) verbindet. Heute, zwanzig Jahre später – und durch eine Art Rückgriff auf den Körper (*corps*) –, ist es der manuelle Sinn des Wortes, dessen ich mich bedienen möchte, ist es die »Schreibung« (*»scription«*) (der muskuläre Akt des Schreibens, der Prägung der Buchstaben), die mich interessiert: [...]« (BARTHES, Roland: »Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift«, fr./dt., übers. v. H.-H. Henschen, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 2006, S. 7). Wie sich zeigen wird, ist der Aspekt der Körperlichkeit in den frühen Schriften dennoch keineswegs obsolet. Letztlich ist auch der Begriff der Schreibung als Schrift im engeren Sinne, d. i. »Schrift« im Begriff ihrer Verfertigung und nicht »fertige Schrift«, d.h. der »objektive[] Korpus der graphischen Formen« (ebd., S. 153), im Begriff der *écriture* aufgehoben.

Traumes kann allerdings auch nicht von der Literatur erzeugenden Maschine »Kalliope« geleistet werden (I/3.2).

Der gewaltige zeitliche Sprung zurück in die Antike in Kapitel II gelingt zum einen mit dem Nachvollzug der Barthes'schen Orpheusobsession. Zum anderen verdeutlicht Barthes' eigene Beschäftigung mit der antiken Rhetorik – insbesondere die kritische Konstruktion der »rhetorischen Maschine« –, dass er zeitlebens nach so etwas wie einem »vorrhetorischen« Zustand getrachtet hat, der es erlaubt, wirkmächtige ästhetische Kategorien in einem anderen Licht zu betrachten. Die Beschäftigung mit antiker musischer Logospraxis in Kapitel III wird dabei nicht als unmittelbare Ergänzung der Barthes'schen Literaturtheorie begriffen – zu groß sind die Unterschiede zwischen Praktiken, die durch Jahrtausende voneinander getrennt sind und unter gänzlich verschiedenen Vorzeichen vollzogen werden. Gleichwohl lässt sich in Form einer parallelisierenden Gegenüberstellung gerade im Hinblick auf die Frage nach einem etwaigen Ethos im dichterischen Prozess einiges für ein gegenwärtiges Nachdenken über Literatur gewinnen. Der Zugang zu Positionen antiker Logospraxis erfolgt über die Postulierung verschiedener Idealvorstellungen antiker dichterischer Praxis, die das Zusammenwirken von Logos und Ethos auf jeweils unterschiedliche Weise bestimmen.

Den Anfang macht das orpheische Ideal respektive die mythologische Figur des Orpheus, dessen Logospraxis als *aoidos* eng an die musische Inspirationstheorie gebunden ist und das Problem des Eigenschöpferischen selbst im Bereich des Pathos nicht zu kennen scheint, denn Logos, Ethos und Pathos sind hier nicht voneinander zu scheiden (III/1). Der orpheische Blick zurück kann mit Maurice Blanchot als ein Begehren nach einem entzogenen Punkt gedeutet werden und damit zum Modell einer modernen Inspirationstheorie und Ästhetik des Scheiterns avancieren (III/1.1). Dies lässt sich mit Blanchots Blick auf André Bretons Praxis des automatischen Schreibens verbinden, bei der sich das Problem der Verantwortung der Schreibenden für ihr Schreiben weiter zuspitzt (III/1.2).

Das platonische Ideal antiker Dichterpraxis emanzipiert sich ausdrücklich vom Orpheusmythos, auch wenn weiterhin an der musischen Inspirationstheorie festgehalten wird (III/2). Im frühen Dialog *Ion* wird die rhapsodische Logospraxis als eine *technē* bestimmt (III/2.1), was vor dem Hintergrund der performativen Dimension dichterischer Mimesisleistung die Frage nach Wissensstatus und Integrität des Rhapsoden bzw. Dichters aufruft (III/2.2). Das Ethos des Schaffenden wird nun nicht mehr aus dem Schaffensprozess exkludiert und Dichter nicht mehr uneingeschränkt als *sophoi* begriffen.

Das gorgianische Ideal steht traditionell im Ruf sophistischer Rhetorik-kunst, wonach sie *technē* im schlechten Sinne sei. Ausgehend von Gorgias' *Lobrede der Helena* und fernab Platons wirkmächtiger Darstellung, d.h. in einer arhetorischen Perspektive, lässt sich die gorgianische Logospraxis dagegen als Prosa-Rhapsodik auffassen, die um die Wirkkraft des Logos weiß und gerade deshalb auf eine enge Verbindung von Ethos und Logos pocht (III/3). Denn: Dass eine Rede mit *technē* geschrieben wurde, heißt noch lange nicht, dass sich in ihrer Form ein (dichterisches) Ethos zeigt (III/3.1). Der richtige Umgang mit dem lebendigen Logos will gelernt sein. Ethos ist bei Gorgias gerade kein bloßes Mittel der Überzeugung, keine Haltung hinter der Rede, sondern eine diskursiv-verkörpernte Haltung, die die eigene Logospraxis durchwaltet (III/3.2).

Zuletzt wird neben der Rekapitulation gewonnener Einsichten und Erkenntnisse ein Ausblick auf die heutige und künftige Virulenz der Frage nach einem literarischen Ethos vor dem Hintergrund des Phänomens »Digitale Literatur« gewagt (Kapitel IV). Dieses Panorama streicht gleichsam heraus, dass sich das Problem des literarischen Formethos immer wieder auf neue Weise stellt, solange literarisches Schreiben in einer Lebenspraxis verankert bleibt.

Eine Wissenschaft, die mit Sprache zu tun hat, kann »ihre eigene Sprache nicht als gegeben, als Transparenz, als Werkzeug, kurz, als Metasprache hinnehmen«, denn »Wissenschaft kennt keinen gesicherten Ort, und in diesem Sinne sollte sie sich als Schreiben verstehen«⁵⁷. Dergestalt findet sich auch in dieser Arbeit, in diesem *Schreiben*, die allgemeine Wahl eines Tons, oder wenn man so will: eines Ethos. Diesem liegt die tiefe Überzeugung zugrunde, dass die Praktiken des Lesens und Schreibens Erfahrungen generierende, letztlich ethische Handlungen sind, die im besten Fall mit einer Transformation einhergehen, die auch anderen zugänglich ist.⁵⁸

57 BARTHES, R.: »Das semiologische Abenteuer«, S. 12.

58 »Das Verhältnis zur Erfahrung muss im Buch eine Transformation gestatten, eine Metamorphose, die nicht einfach meine ist, sondern die einen gewissen Wert, gewisse Eigenheiten hat, die anderen zugänglich sind, so dass diese Erfahrung auch von anderen gemacht werden kann.« (FOUCAULT, Michel: »Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori«, übers. v. H. Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 32.)

