

1. Inhumane Literatur

Manche wollen einen Text (eine Kunst,
eine Malerei) ohne Schatten, [...].
(Roland Barthes: *Die Lust am Text*)¹

Im November 1953 erscheint in der von Maurice Nadeau und Maurice Saillet frisch gegründeten Literaturzeitschrift *Les Lettres Nouvelles* ein kurzer, bis heute kaum beachteter Beitrag Roland Barthes', dessen Sujet vor dem Hintergrund des hier verhandelten Forschungsthemas aufhorchen lässt. In dem kurzen Text mit dem Titel *Littérature inhumaine*, der insgesamt wie ein längeres Notat wirkt und angeordnet ist, berichtet die Sprecherinstanz, die man aufgrund der Veröffentlichungsform als Roland Barthes selbst identifizieren kann, von einem Schriftzug, den sie auf einer Ausstellung für Büroausstattung entziffert habe: »KALLIOPE, DIE KÜNSTLICHE SPRACHE (LANGAGE) ERZEUGENDE MASCHINE.«²

Barthes notiert weiterführend: »Der Roboter Kalliope spricht eine Sprache (*langue*), die er zufällig (*à une cellule de hasard*) improvisiert. Er drückt sie mittels zweier Glühbirnen aus, einer roten und einer grünen, die ohne bestimmte Gesetzmäßigkeit aufleuchten.« Im nächsten Schritt wird der binäre Charakter dieser »Ausdrucksweise« erfasst: »Wenn man festlegt, dass Rot I und Grün o repräsentiert, stellt sich die ›Rede (*discours*)‹ der Kalliope als eine Reihe wie beispielsweise IooIloIooIooII dar.« Diese binäre Sprache (*langue*),

-
- 1 BARTHES, Roland: »Die Lust am Text«, übers. v. T. König, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 49.
 - 2 Die Übersetzung des kurzen Textes habe ich selbst besorgt. Mein Dank geht an dieser Stelle an Lorenz Hegel, der mir beratend zur Seite gestanden hat. Aus Gründen der Lesefreundlichkeit werden sämtliche französischen Zitate im weiteren Verlauf im Fließtext in deutscher Übersetzung angeführt. Bei problematischen oder zentralen Begriffen wird der jeweilige Originalausdruck in Klammern angegeben. Die Nachweise für Barthes' Schriften erfolgen anhand der *Œuvres complètes*, Tome I–V, Paris: Du Seuil, 2002. In diesem Fall: *Œuvres complètes*, Tome I, S. 287–288.

folgt Barthes, besticht durch ihre Einfachheit. Mittels eines von Erfinder und Mitarbeitern entwickelten binären Wörterbuchs lasse sich die Rede Kalliope dank dieser binären Grammatik ins Französische »übersetzen«. So entstehe »eine erstaunliche Literatur, ganz und gar surrealistisch«.

Bis zu dieser Textstelle könnte man noch meinen, Barthes teile die Euphorie der Entwickler, wenngleich sich ein subtiler, ironischer Tonfall bereits zuvor untergründig sedimentiert hat. Wenn Barthes den Text daraufhin mit einem längeren Zitat aus *Gulliver's Travels* abschließt, wird vollends ersichtlich, dass es sich ebenfalls um eine satirische Darstellung handeln muss. Zitiert werden allerdings nicht die Ausführungen des Professors zum Projekt der Schreib-Maschine. Barthes gibt dem unmittelbar folgenden Projekt des zweiten Professors den Vorzug, das die Abschaffung aller Wörter zugunsten einer Kommunikationsweise mit materiellen Dingen bezweckt.³ Diese neue Methode befolgen jedoch nur die Weisesten und Klügsten, wenngleich sie unter der Last, die die mit allerlei Dingen gefüllten Bündel auf ihren Rücken fraglos sind, fast zusammenbrechen.⁴

Die Aussagekraft und Reichweite dieses kurzen Notats im Hinblick auf Barthes' Gesamtwerk ist gewiss begrenzt, dennoch verdeutlicht es, dass der später für die Proklamation des »Tod des Autors« verantwortliche Denker den Utopien der kybernetischen Hochphase im Bereich des Experimentierens durchaus skeptisch, gar spöttisch gegenüberstand. Diesseits der Problematik von Subjektivität und Autorschaft scheint vor allem die »Schreibweise« des Roboters gegen Barthes' Literaturvorstellung zu sprechen, der zufolge »Literatur« weniger die Institution oder einen Werkkanon als vielmehr den Text als »komplexen Graph der Spuren einer Praxis: der Praxis des Schreibens«⁵ meint.

3 Das könnte darin begründet sein, dass mit dem Roboter Kalliope bereits eine Variation der *writing machine* präsent ist.

4 Vgl. SWIFT, J.: »Gulliver's Travels«, S. 196.

5 BARTHES, Roland: »Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977«, übers. v. H. Scheffel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, S. 25. – Auch wenn einige Zeit zwischen Antrittsvorlesung und den ersten Veröffentlichungen in *Les Lettres Nouvelles* liegt, bleibt das Verständnis von Literatur in seinen Grundsätzen gleich. Schon in *Le Degré zéro de l'écriture* wird der Begriff »Literatur« – wie noch zu sehen sein wird – von seiner institutionellen Konnotation geschieden und letztlich synonym zu »schreiben (*écriture*)« und »Text« entwickelt.

Im selben Jahr wie *Littérature inhumaine* erscheint Barthes' erstes Buch *Degré zéro de l'écriture*⁶, das Maurice Blanchot zu »einem jener seltenen Bücher, in denen die Zukunft der Literatur sich abzeichnet«⁷, zählt. Darüber hinaus handelt es sich um ein vielfältig verflochtenes, essayistisches Buch, dem ein Vorgehen eigen ist, das als charakteristisch für Barthes' Denken im Allgemeinen gelten kann: »Er bejaht und weicht gleichzeitig aus oder hält sich zurück, er sucht nach einer Zuordnung, lehnt Etiketten aber ab.«⁸

Es drängt sich die Frage auf, wie ein solch unentschiedener Text zu einer Problemlösung beitragen soll, die wohlbegründete und klare Unterscheidungen und Antworten bitter nötig hätte. Diese vermeintliche Schwäche entpuppt sich allerdings als Stärke, wenn man bedenkt, dass eine allzu simple Gegenüberstellung von künstlicher und natürlicher Literatur – wie wir in der Einleitung gesehen haben – schnell in Stereotypisierungen und verhärtete Dichotomien münden kann. Serge Doubrovsky nennt *Degré zéro* einen »nicht klassifizierbaren Klassiker«⁹ und hat dabei vor allem die vielen verschiedenen Disziplinen im Blick, die Barthes unterläuft und gleichsam synthetisiert.¹⁰ Der essayistische Charakter des Buches rührt auch daher, dass es sich aus Material zusammensetzt, das sich zu großen Teilen aus einer Artikelserie der

6 Im Folgenden mit *Degré zéro* abgekürzt.

7 BLANCHOT, Maurice: »Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur«, übers. v. K. A. Horst, Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, 1982, S. 279.

8 SAMOYVAULT, Tiphaine: »Roland Barthes. Die Biographie«, übers. v. M. Hoffmann-Dartevelle u. L. Künzli, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 320. – Ottmar Ette sieht in der großen Beweglichkeit dieses Denkens die den Barthes'schen Texten eigene Faszinationskraft begründet: »Barthes' Denken begeistert, weil es an immer neue, stets mobile Denk- und Subjektpositionen rückgebunden wird, die nicht nur auf ein Sujet, mithin einen bestimmten Gegenstand, verweisen, sondern im französischen Sinne auch auf ein Subjekt (*sujet*), das ständig seinen Standpunkt, seine Blickrichtung, seine Methode und seine Figuration zu verändern vermag.« (ETTE, Ottmar: »LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung«, Hamburg: Junius, 2011, S. 18.)

9 DOUBROVSKY, Serge: »Eine tragische Schreibweise«, übers. v. H.-H. Henschen, in: Roland Barthes. Mit Beiträgen zu seinem Werk von Jacques Derrida, Jean-Pierre Richard, François Flahault, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Réda Bensmaïa, Serge Doubrovsky sowie einem unveröffentlichten Beitrag von Roland Barthes, hg. v. H.-H. Henschen, München: Boer, 1981, S. 141.

10 Vgl. dazu auch LANGER, Daniela: »Barthes, sein Werk, sein Handwerk: Zur Klärung methodischer Fragen«, in: *Dies.: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München: Fink, 2005, S. 182-188.

Zeitschrift *Combat* speist, zu der Barthes seit 1947 Artikel beisteuerte.¹¹ Viele Forschende, die sich mit Roland Barthes beschäftigt haben, rühmen ihn als Impulsgeber noch heute aktueller literatur- und kulturtheoretischer Debatten.¹² Carlo Brune zufolge betrifft das insbesondere »die Frage nach Form und Funktion literarischen Schreibens innerhalb einer als Zeichensystem verstandenen Gesellschaft, nach der Ausrichtung von Literaturwissenschaft und nach dem Status von Subjektivität jenseits bewußtseinsphilosophischer oder psychologischer Herleitungen im Horizont des Poststrukturalismus«¹³. Da Barthes' früher Text *Degré zéro* diesbezüglich bereits die wichtigsten Themen enthält¹⁴, rückt er im Folgenden in den Mittelpunkt der Analyse. Dabei ist es insbesondere notwendig, im ersten Schritt den dortigen Literaturbegriff, der sich letztlich im Begriff »écriture« zu erkennen gibt, herauszustellen, um ihn danach im Hinblick auf die Konsequenzen für das schreibende Subjekt zu befragen.

Der Begriff »Ethos« taucht bei alledem nur am Rande und verhalten auf, wenngleich an zentraler Stelle. Die Warnung, Barthes bediene sich einer Art Trick, wenn er zwischen Sprache und Stil noch eine dritte Form implementiere und begrifflich recht unverbindlich arbeite¹⁵, kann hier nicht beunruhigen,

11 Vgl. SAMOYVAULT, T.: »Roland Barthes«, S. 258f.

12 Als exemplarisch kann hier die Einschätzung von Ottmar Ette gelten: »Roland Barthes (1915-1980) darf man mit guten Gründen als jenen französischen Denker, Kultur- und Zeichentheoretiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begreifen, der für die Gegenwart, vor allem aber auch für die Zukunft das größte Potenzial an Ideen, Entwürfen und Entwicklungsmöglichkeiten bereithält« (vgl. ETTE, O.: »LebensZeichen«, S. 10).

13 BRUNE, Carlo: »Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben«, in: *Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 450, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 18.

14 In dieser Einschätzung stimme ich mit Patrizia Lombardo überein, in deren Ausführungen in *The Three Paradoxes of Roland Barthes* ich viel Wertvolles entdecken konnte.

15 »One should not let oneself be trapped by terminology: in the end, the division in Writing Degree Zero between langue and parole – like the division between language, style, and writing – is of little importance. Barthes is not concerned with precise, impeccable definitions. [...] What really counts is to speak with another vocabulary, or to enrich one's vocabulary in order to find other solutions and to formulate other questions.« (LOMBARDO, Patrizia: »The Three Paradoxes of Roland Barthes«, Athens/London: The University of Georgia Press, 1989, S. 11.) –Wie so oft findet sich in der Forschungsliteratur auch die genau entgegengesetzte Einschätzung. So versucht beispielsweise Carlo Brune aufzuzeigen, dass der Terminus »écriture« in *Degré zéro* »sehr wohl dem Versuch einer präzisen begrifflichen Definition« (BRUNE, C.: »Roland Barthes«, S. 54) folgt.

da diese mobilen Hilfsbegriffe wie geschaffen für einen problemorientierten Ansatz erscheinen, der sich nicht mit eingefahrenen Begriffsbestimmungen zufriedengeben kann und insbesondere die Praxis des literarischen Schreibens in den Blick nehmen will. In diesem Sinne soll zunächst eruiert werden, was Barthes in *Degré zéro* unter Literatur versteht und warum und auf welche Weise dabei der Terminus »Ethos« eine Rolle spielt.

1.1 Der sprechende Schriftsteller

Die gängige deutsche Übersetzung des Titels *Am Nullpunkt der Literatur* verführt vor dem ersten Lesen bereits zu einem Missverständnis, denn »Barthes sucht gerade nicht nach dem Nullpunkt der Institution ›Literatur‹, sondern nach einem Nullpunkt des Schreibens bzw. der Schreibweise«^{16, 17}. Nach der Lektüre lässt sich der Begriff »Literatur« im Barthes'schen Sinne als *écriture* verstehen und ausfüllen. Ottmar Ette erkennt darin »eine fundamentale Transformation in der Sichtweise des Schreibens wie der Literatur«¹⁸. Insgesamt lassen sich Barthes' Gedanken stellenweise wie eine Replik auf Sartres 1947 entstandene Schrift *Qu'est-ce que la littérature?* lesen.¹⁹ Für die Überschrift des ersten Kapitels ersetzt Barthes *littérature* durch *l'écriture* und führt die Entmystifizierung der Institution Literatur, mit der Sartre bereits begonnen hatte, auf die nächste Stufe.²⁰

Wie Sartre im Vorwort von *Qu'est-ce que la littérature?* zu verstehen gibt, will er »die Kunst des Schreibens ohne Vorurteile«²¹ untersuchen. Fragen danach, was schreiben (*écrire*) sei, oder warum und für wen man schreibe, habe sich erstaunlicherweise nie jemand ernsthaft gestellt. Kritiker hätten ihn im Namen

16 BRUNE, C.: »Roland Barthes«, S. 45.

17 Ette präferiert aus diesem Grund den Titel *Am Nullpunkt des Schreibens* (vgl. ETTE, O.: »LebensZeichen«, S. 42).

18 Ebd., S. 43.

19 Zum Verhältnis Barthes/Sartre siehe Kapitel 8: »Barthes und Sartre«, in: SAMOYVAULT, T.: »Roland Barthes«, S. 311–336. – Samouyault spricht zusammenfassend von einer »Filiationsbeziehung« (ebd., S. 323).

20 Vgl. BRUNE, C.: »Roland Barthes«, S. 47f.

21 SARTRE, Jean-Paul: »Was ist Literatur?«, übers. v. T. König, in: *Ders., Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, hg. v. V. v. Wroblewsky, Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 12. – Als originale Textgrundlage fungiert: SARTRE, Jean-Paul: »Qu'est-ce que la littérature?«, Paris: Gallimard, 1985.

der Literatur verurteilt, ohne jemals anzugeben, was genau sie darunter verstanden. Sartre wird zu einer Art literarischem Manifest bewogen, das um die Begriffe »engagement«²² und »choix« kreist, »weil er, gewiß nicht als erster, die Kunstwerke in einem Pantheon unverbindlicher Bildung nebeneinander aufgebahrt, zu Kulturgütern verwest sah«²³. Der Schriftsteller (*L'écrivain*) hat es im Gegensatz zum Maler oder Musiker mit Bezeichnungen (*significations*) zu tun, gibt Sartre zu Protokoll.²⁴ Daran anschließend verortet er die Prosa im »Reich der Zeichen«²⁵, wohingegen die Poesie an die Seite von Malerei, Skulptur und Musik gestellt wird. Auch wenn Sartre diesen schroffen Gegensatz von Prosa und Poesie in einer Fußnote²⁶ etwas abschwächt, präsentiert er darauf aufbauend ein Verständnis von Sprache und Autorschaft, dem Roland Barthes zumindest zum Teil womöglich wenig abgewinnen konnte. »Für den Dichter«, führt Sartre aus, »ist die Sprache (*langage*) eine Struktur der äußeren Welt«²⁷. Dichtende sprechen nicht²⁸, anders als prosaisch Schreibende, die Wörter als Utensilien betrachten und die Dinge mit dem Instrument »Sprache« benennen:

Der Sprechende ist in der Sprache (*langage*) *situert*, von den Wörtern eingeschlossen; es sind die Verlängerungen seiner Sinne, seine Zangen, seine Antennen, seine Brillen; er manövriert sie von innen, er fühlt sie wie einen Körper, er ist von einem Wortkörper (*corps verbal*) umgeben, dessen er sich kaum bewußt ist und der seine Einwirkung auf die Welt erweitert. Der Dichter ist außerhalb der Sprache (*langage*), er sieht die Wörter verkehrt herum,

22 Man sollte bei diesem Begriff nicht vorschnell an die deutsche Konnotation einer tatkräftigen Einstellung und eines gesellschaftlichen, politischen Tätigseins denken, denn bezogen auf die Literatur ist zunächst einmal von der grundlegenden Verstrickung derselben in der Welt, die gewisse verpflichtende Konsequenzen für Schreibende und Lesende mit sich bringt, die Rede.

23 ADORNO, Theodor W.: »Engagement«, in: *Noten zur Literatur*, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981, S. 409.

24 Vgl. SARTRE, J-P.: »Was ist Literatur?«, S. 16.

25 Ebd.

26 »Es versteht sich von selbst, daß in jeder Poesie eine bestimmte Form von Prosa, das heißt von Erfolg, gegenwärtig ist; und umgekehrt schließt die trockenste Prosa immer ein wenig Poesie ein, das heißt eine gewisse Form des Scheiterns: kein Prosaist, selbst der klarsichtigste, versteht *ganz und gar*, was er sagen will; [...]« (Ebd. S. 24.)

27 Ebd., S. 17.

28 »Sie sprechen nicht, sie schweigen aber auch nicht: es ist etwas anderes.« (Ebd., S. 16.)

als wenn er nicht zur Menschheit gehörte und, auf die Menschen zukommend, zunächst auf das Wort als eine Barriere stieße.²⁹

Dieser Unterscheidung folgend sind Prosaisten oder Prosaistinnen *per se* engagiert, da sie inmitten der Sprache situiert sind, sich im Reich der Zeichen aufhalten und daher mit Bezeichnungen operieren, die Sachverhalten entsprechen. Mit Sartre gesprochen: »Die Kunst der Prosa wird auf die Rede (*discours*) angewandt, ihr Stoff ist natürlicherweise bedeutend (*signifiante*): das heißt, die Wörter sind nicht zunächst Gegenstände, sondern Gegenstandsbezeichnungen.«³⁰ Sprechende – in diesem Punkt vergleichbar mit einem Redner in der Antike – haben immer Rechenschaft abzulegen über das, was sie sagen. Sie sind verantwortlich für den Inhalt ihres Sprechens bzw. Schreibens, verantwortlich für die in die wirkliche Welt gesetzten Urteile und ihre Wirkung: »Der Schriftsteller ist ein Sprechender: er bezeichnet, beweist, befiehlt, lehnt ab, redet an, fleht, beleidigt, überzeugt, legt nahe.«³¹ Diesem engagierten Sprechen liegt notwendig die Entscheidung zugrunde, »anderen die erzielten Resultate zu bieten«³².

Diesem grundlegenden Engagement, dem man sich verschreibt, sobald man schriftstellerisch tätig ist, korrespondiert ein idealtypisches Engagement des guten Schreibens. Schreibende, die um die Unausweichlichkeit des Engagements wissen und daher »den unmöglichen Traum aufgeben [haben], ein unparteiisches Gemälde der Gesellschaft und des Menschseins zu machen«³³, nehmen genau dieses Faktum zum Anlass, »die Welt und besonders den Menschen den andren Menschen zu enthüllen«³⁴. Schreibende entscheiden sich also dafür, über einen bestimmten Aspekt der Welt zu schreiben oder auch zu schweigen, indem sie ihn stillschweigend übergehen.³⁵ Sie sind dazu verdammt, sich zu engagieren³⁶. Wie genau sie dies tun, hängt davon ab, wie

29 Ebd., S. 17.

30 Ebd., S. 24.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 25.

33 Ebd., S. 26.

34 Ebd., S. 27.

35 Vgl. ebd., S. 28.

36 »Wie man auch immer zur Literatur gekommen sein mag, welches auch immer die Meinungen sind, zu denen man sich bekannt hat, sie wirft einen in die Schlacht; Schreiben ist eine bestimmte Art, die Freiheit zu wollen; wenn man einmal angefangen hat, ist man wohl oder übel engagiert.« (Ebd., S. 55.)

ihre Wahl einer bestimmten Schreibweise (*manière d'écrire*) ausfällt.³⁷ Sartre reproduziert damit die klassische Definition von *style* als »bewußte und gewollte Auswahl von sprachlichen Möglichkeiten zu ästhetischen Zwecken«³⁸ und ergänzt sie um einen ethischen Kern.³⁹ Bezüglich dieser Wahl (*choix*) fordert er »ein[en] entschlossene[n] Wille[n]«⁴⁰ und duldet keine Passivität. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Leserschaft, die mit ihrer Hingabe (*générosité*) die des Autors oder der Autorin beantwortet und damit das gegenseitige Vertrauensverhältnis beschließt.⁴¹ Prosaisch Schreibende müssen sich jeweils fragen lassen: »Zu welchem Zweck schreibst du? In welches Unternehmen hast du dich gestürzt, und warum erfordert es den Rückgriff auf das Schreiben?«⁴² Die Antwort speist sich aus »eine[r] tiefere[n] und unmittelbare[n] Wahl«⁴³, die Sartre zufolge allen literarisch Schreibenden gemeinsam ist.

1.1.1 Noten zur Sartre'schen Literatur

Bevor Barthes' Ansatz in *Degré zéro* in den Fokus rückt, sollen zuvor bereits zwei große Kritikpunkte an Sartres Literaturverständnis, die sich in Adornos Auseinandersetzung mit Sartres Essay in *Noten zur Literatur* finden, angeführt werden. Sie stellen pointiert heraus, was auch Barthes an Sartres Ansatz teilweise missfallen haben könnte, auch wenn ihn die essayistische Schreibweise Sartres nach eigener Bekundung insgesamt stark beeindruckt und geprägt hat.⁴⁴

37 Vgl. ebd., S. 28.

38 BRÜTTING, R.: »écriture« und »texte«, S. 59.

39 »[O]bwohl Literatur und Moral zwei ganz verschiedene Dinge sind, erkennen wir im Kern des ästhetischen Imperativs den moralischen Imperativ.« (SARTRE, J.-P.: »Was ist Literatur?«, S. 52.)

40 Ebd., S. 35.

41 Vgl. ebd., S. 44.

42 Ebd., S. 25.

43 Ebd., S. 36.

44 »Zu dem Zeitpunkt, als ich nach dem Krieg zu schreiben begonnen habe, war Sartre die Avantgarde. Die Begegnung mit Sartre ist für mich sehr wichtig gewesen. Seine essayistische Schreibweise hat mich immer, ich will nicht sagen: fasziniert – das Wort ist absurd –, sondern verändert, mitgerissen, beinahe entflammt. Er hat wirklich eine neue Sprache (*langue*) des Essays geschaffen, die mich sehr beeindruckt hat.« (BARTHES, Roland: »Die Körnung der Stimme: Interviews 1962-1980«, übers. v. A. Bucaille-Euler, B. Spielmann, G. Mahlberg, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 233.)

Zum einen ist der zu tief greifende Subjektivismus, der mit der »tieferen Wahl« zusammenhängt, zu nennen. Für Adorno wird mit diesem Konzept die subjektiv-intentionale Seite literarischer Produktion gnadenlos überschätzt: »Sartres Frage »Warum schreiben?«, und ihre Zurückführung auf eine tiefere Wahl, ist darum untrifftig, weil fürs Geschriebene, das literarische Produkt, die Motivationen des Autors irrelevant sind.«⁴⁵ Zwar erkenne Sartre stellenweise die Dialektik des Schreibens an, halte letztlich aber an der »reine[n] Unmittelbarkeit und Spontanität« fest, der »jegliche literarische Objektivation als Erstarrung verdächtig ist«⁴⁶. Die Bestimmung von Engagement, die auf abstrakte Weise an das Menschsein im Allgemeinen gebunden werde, büße »jegliche Differenz von irgendwelchen menschlichen Werken und Verhaltensweisen«⁴⁷ ein. Engagement werde auf diese Weise gleichbedeutend mit der Gesinnung des Schriftstellers. Sartre wolle nicht wahrhaben, dass »jedes Kunstwerk durch seinen puren Ansatz den Schreibenden, sei er noch so frei, auch mit objektiven Anforderungen konfrontiert, wie es zu fügen sei«⁴⁸. Kurzum, die tiefgreifende, freie Wahl sei viel weniger frei, als er glaube.

Zum anderen stört sich Adorno an Sartres schaler Unterscheidung zwischen Dichtung und Literatur. Letztere, wie sie Sartre ans Prosaische kettend versteht, ist rein begrifflicher Natur. Sie operiert mit Bezeichnungen bzw. Bedeutungen, die den innerweltlichen Sachverhalten verpflichtet sind. Die Dichtung ist dagegen außerhalb der Sprache situiert und steht gewissermaßen direkt mit den Dingen in Kontakt, da sich der Dichter wie der Maler oder Musiker weigert, die Sprache zu benutzen.⁴⁹ »[E]r hat ein für allemal die poetische Haltung gewählt, die die Wörter als Dinge und nicht als Zeichen betrachtet.«⁵⁰ Adorno bestreitet den begrifflichen Charakter von Literatur nicht, gibt aber zu bedenken, dass diese sich nicht darin erschöpfe und

45 ADORNO, T. W.: »Engagement«, S. 413f.

46 Ebd., S. 414.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Vgl. SARTRE, J.-P.: »Was ist Literatur?«, S. 16f.

50 Ebd., S. 17 – Weiterführend heißt es: »Der Mensch, der spricht, ist jenseits der Wörter, beim Gegenstand; der Dichter ist diesseits davon. Für den ersten sind sie Diener, für den zweiten bleiben sie im Zustand der Wildheit. Für jenen sind es nützliche Konventionen, Werkzeuge, die sich nach und nach abnutzen und die man wegwirft, wenn sie zu nichts mehr dienen können; für den zweiten sind es natürliche Dinge, die natürlich auf der Erde wachsen wie das Gras und die Bäume.«

man das Verhältnis Prosa/Poesie auf dialektische Weise fassen müsse: »Entledigt kein Wort, das in eine Dichtung eingeht, sich ganz der Bedeutungen, die es in der kommunikativen Rede besitzt, so bleibt doch in keiner, selbst im traditionellen Roman nicht, diese Bedeutung unverwandelt die gleiche, welche das Wort draußen hatte.«⁵¹ Adorno ist nicht bereit, die Dichtung in eine transzendente, zeichenlose Sphäre jenseits menschlicher, kommunikativer Rede zu entlassen und im Gegenzug die literarische Prosa in eine rein funktionalistische Sprachzelle zu sperren.

Dass Dichtende nicht sprechen und das Objekthafte gegenüber den Funktionen einen erhöhten Platz einnimmt, wird Barthes im Einklang mit Sartre zumindest für die moderne Lyrik unbedingt gelten lassen wollen. Auch zur Zeit der Klassik habe keinerlei Zweifel daran bestanden, dass Poesie sich immer von Prosa unterscheidet. Allerdings habe man den Unterschied nicht als einen wesenhaften, sondern als einen quantitativen begriffen.⁵² Klassische Poesie sei immer vor dem Hintergrund einer alles subsumierenden allgemeinen Sprachauffassung als eine ornamentale Variation der Prosa aufgefasst worden. Demnach seien Poesie und Prosa durch eine Ökonomie der Relationen miteinander verbunden.⁵³ Der Sprache der Mathematik vergleichbar, sei klassische Dichtkunst im Hinblick auf das Kombinations- und Beziehungsgeflecht von Zeichen gerichtet, die gerade eben noch ein Ding bezeichnen, aber vielmehr noch auf die passgenaue Anwendung der Regeln des Gebrauchswortschatzes abzielen: »[D]ie Wörter sind vielmehr gemäß den Forderungen einer eleganten dekorativen Ökonomie an der Oberfläche gruppiert. Man ist entzückt von der Formel, zu der sie vereinigt werden, nicht aber von ihrer eigenen Macht und Schönheit.«⁵⁴ Auf diese Weise seien »[d]ie klassischen Wörter, die sich in einer kleinen, immer gleichen Zahl von Beziehungen abnutzen, [...] auf dem Weg zu einer Algebra«⁵⁵. Moderne Lyrik, die diesen Namen verdient, sprengt laut Barthes diese Algebra, sie »zerstört [...] die spontan funktionale Natur des sprachlichen Ausdrucks und lässt davon nur die lexikalischen Grundmauern bestehen« und »[v]on den Beziehungen bewahrt sie nur deren Bewegung und deren Musik, nicht aber deren Wahrheitsge-

51 ADORNO, T. W.: »Engagement«, S. 410.

52 Vgl. BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 37.

53 Vgl. ebd., S. 38.

54 Ebd., S. 39f.

55 Ebd., S. 40.

halt«⁵⁶. Dergestalt entfernt sie sich vom Bezugskreis (klassischer) Literatur. Für so Dichtende ist Dichtung keine »geistige Übung, [k]lein[] Seelenzustand oder eine Stellungnahme«⁵⁷, eben – ganz ähnlich wie von Sartre verstanden – kein Sprechen, sondern vielmehr das Erträumen einer utopischen Sprache. Wenn eine solche dichterische Sprache gelingt, »dann gibt es keine Schreibweise (*écriture*) mehr, dann gibt es nur noch Stile (*styles*), durch die hindurch der Mensch sich vollständig umwendet und der objektiven Welt entgegentritt«⁵⁸. Gelangt ein solcher Stil an die Oberfläche, wird die Unterscheidung zwischen Prosa und Poesie gänzlich hinfällig. Sartre verweist mit einigem Recht darauf, dass die poetische Sprache »wichtige Veränderungen in der inneren Ökonomie des Wortes«⁵⁹ vollzieht. Das Problem der Literatur bzw. der *écriture* zeigt allerdings – wie noch zu sehen sein wird – vertikal in eine Tiefe, in der die klassischen, ordnungsstiftenden Unterscheidungen nicht mehr greifen können. Diesseits des Poesie-Prosa-Diskurses nimmt Barthes in *Degré zéro* die zentralen Sartre'schen Begriffe »choix« und »engagement« auf und transformiert sie, indem er sie vom Subjektivismus Sartres entfernt und das Problemfeld des Engagements und der »ethischen Wahl« in einen allgemeinen Bereich der literarischen Form verlegt.

1.2 Das vertraute Habitat

Unausgesprochen bezugnehmend auf Sartre⁶⁰ spricht auch Barthes in *Degré zéro* von einer »Wahl des sozialen Bereichs, innerhalb dessen der Schriftsteller (*l'écrivain*) die Natur seiner Sprache (*langage*) zu situieren gewillt ist«⁶¹. Diese Wahl gleiche einer »Gewissensentscheidung (*un choix de conscience*)« und sehe von rein konsumorientierten Überlegungen der Wirksamkeit ab.⁶² Ganz ähnlich wie Sartre lenkt Barthes den Fokus zu Beginn von der Institution Litera-

56 Ebd.

57 Ebd., S. 43.

58 Ebd., S. 44.

59 SARTRE, J.-P.: »Was ist Literatur?«, S. 18.

60 Wie Samoyault anhand detaillierter Manuskriptforschungen zur Entstehung von *Degré zéro* herausgearbeitet hat, verwendete Barthes viel Arbeit darauf, die namentliche Präsenz Sartres in seinen Büchern zu verringern (vgl. SAMOYULT, T.: »Roland Barthes«, S. 316f.).

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

62 Ebd.

tur, die die »sakrale Ordnung der Zeichen«⁶³ konstituiert und danach strebt, sie als geschichtsenthobene, zeitlose Kunstwerke zu präsentieren, hin zu der Kunst des Schreibens selbst, die den Werken zugrunde liegt. Für diesen Zweck wird der Begriff »écriture« eingeführt, der bereits in der vierten Zeile der Einleitung fällt und im Verlauf immer mehr Kontur erhält.

Sartres abschließendes Kapitel in *Was ist Literatur?* trägt den Titel *Situation des Schriftstellers im Jahre 1947*. Daran anschließend ist zu betonen, dass es Barthes nicht um eine präzise Beschreibung der Technik des literarischen Schreibens, sondern um die Skizzierung der Situation des (französischen)⁶⁴ Schriftstellers⁶⁵ Mitte des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf die historische und soziale Dimension seines Schreibens geht, das als eine Tätigkeit, deren Produkt das Ergebnis einer Entscheidung des Schreibenden ist, verstanden werden soll. Schreibende treffen auf ein bereits geltendes und akzeptiertes Vorverständnis davon, welche Art zu schreiben als literarisch gilt, und stehen daher nicht unbefangen vor der Entscheidung, auf welche Weise sie selbst ihre Sprache verwenden.⁶⁶ Insofern deutet sich bereits an, dass es müßig wäre, über ein die Zeiten durchwaltendes allgemeines Wesen von Literatur zu spekulieren, wenn jede literarische Schreibpraxis gerade durch ihre besondere gesellschaftliche Einbettung bestimmt wird.⁶⁷

63 Ebd.

64 Die allermeisten Literaten und Denker, die Barthes in *Degré zéro* zur Exemplifizierung seiner Überlegungen heranzieht, entstammen der französischen Geistesgeschichte. Dennoch geht es ihm – ohne dass er dies explizit thematisieren würde – um einen ganzheitlichen, univoken, systematischen Literaturbegriff, der allerdings den kulturell-gesellschaftlichen Determinanten Rechnung trägt. In einem schriftlichen Interview aus dem Jahre 1961 vergleicht Barthes die Literatur analog zur Mode mit dem Argo-Schiff (im deutschen Sprachraum als »Schiff des Theseus« oder »Theseus-Paradoxon« bekannt): »[D]ie Stücke, die Substanzen, die Materialien des Gegenstandes wechseln, so daß periodisch der Gegenstand neu ist, und doch bleibt der Name, das heißt das Wesen dieses Gegenstandes immer das gleiche; es handelt sich also mehr um Systeme als um Gegenstände.« (BARTHES, Roland: »Literatur heute«, in: *Ders., Am Nullpunkt der Literatur/Literatur oder Geschichte/Kritik und Wahrheit*, S. 126.)

65 Barthes' literarische Theorie erzeugt aufgrund der durchgängig verwendeten maskulinen Wortformen und der Nennung überwiegend männlicher Denker ein von Männlichkeit geprägtes Bild des Schriftstellertums, wenngleich der Intention nach ein generischer Ansatz vertreten wird.

66 Vgl. UNGER, Steven: »Roland Barthes: The Professor of Desire«, Lincoln: University of Nebraska, 1983, S. 9.

67 Die spezifische Situation der Schreibenden divergiert daher stark, je nachdem, welcher Kultur sie zugehörig sind, welche Sprache sie verwenden, welcher Zeit sie ver-

Barthes' Schriftsteller befindet sich in einer beinahe tragischen Situation. Vor ihm liegt die Geschichte »wie das Herannahen einer notwendigen Entscheidung (*choix*) zwischen mehreren Ethiken⁶⁸ sprachlicher Ausdrucksformen (*morales du langage*)«⁶⁹. Die Wahl des Schreibenden hat hier nur noch wenig mit existenzieller Freiheit zu tun, sondern erhält den Charakter notwendiger Determiniertheit. Die Geschichte »zwingt ihn, Literatur innerhalb von Möglichkeiten zu signalisieren, über die er an sich nichts vermag«⁷⁰. Das leuchtet unmittelbar ein, wenngleich sich die Frage stellt, warum die Wahl, Sprache in einer bestimmten Weise schreibend zu verwenden, vielmehr ethischer als ästhetischer Natur sein sollte, wie es schon Sartre proklamiert hatte. Dies erhellt sich, wenn Barthes vertiefend auf die Situation der Schreibenden eingeht, dabei die Problematik der Sprache in den Vordergrund rückt und damit Sartres Begriff der engagierten Literatur auf eine »Moral der Form« zurückführt.

»Es ist bekannt, daß die Sprache ein allen Schriftstellern einer Epoche gemeinsamer Corpus (*un corps*) aus Vorschriften und Gewohnheiten (*habitudes*) ist.«⁷¹ Man ist geneigt hinzuzufügen: Das ist nicht nur Schreibenden, sondern Sprechenden im Allgemeinen bekannt. Doch Barthes zielt noch genauer auf die spezifische Sprache der Literatur mit all ihren Regeln, Vorschriften und Charakteristika ab. Entgegen der klassischen Vorstellung von Sprache als Werkzeug und Ausdrucksmittel sieht Barthes in ihr »weniger ein[en] Materialvorrat als vielmehr ein[en] Horizont, das heißt gleichzeitig Grenze und

pflichtet sind und welche nationalen literarischen Vorgänger das (Ideal)-Bild des Schriftstellers oder der Schriftstellerin und der Literatur insgesamt prägen. Kurzum: Schreibende werden unweigerlich mit den je spezifisch geltenden und wirksamen literarischen Konventionen konfrontiert. Dieses literarische Korpus ist allerdings schwerlich zu synthetisieren: »Wenn Sie einen Korpus von Doktrinen zusammenstellen, definieren Sie eine utopische Literatur (oder bestenfalls Ihre eigene), dann wird aber jeder reale Autor sich vor allem durch seine Abweichung von dieser Doktrin definieren. Die Unmöglichkeit einer Synthese ist nicht zufällig; darin drückt sich die Schwierigkeit aus, den historischen Sinn unserer Zeit und unserer Gesellschaft zu erfassen.« (BARTHES, R.: »Literatur heute«, S. 135.) Auch der historisch bedingte gesellschaftliche Stellenwert des Schriftstellerberufs divergiert entsprechend.

68 Die Entscheidung, »morales« mit »Ethiken« zu übersetzen, erscheint mir genau richtig, da es sich um grundlegende ethische Positionierungen und nicht um kleinteilige moralische Urteile oder Überlegungen handelt.

69 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 10.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 15.

Station«⁷². Dabei »schließt [sie] die gesamte literarische Schöpfung (*la création littéraire*) etwa so ein, wie Himmel und Erde und deren Berührungslinie für den Menschen eine vertraute Heimstatt (*un habitat familial*) zeichnen«⁷³. Barthes will darauf hinaus, dass Schreibende grundsätzlich innerhalb der Sprache situiert sind; dass sie egal, was und wie sie schreiben, immer mit den konventionellen Bedeutungen von Zeichen konfrontiert werden, die das soziale Leben und die allgemeine Verständigung überhaupt erst ermöglichen. Dem folgend definiert Barthes die Sprache als solche als ein soziales Objekt, das jeder spezifischen Wahl einer literarischen Schreibweise vorausgeht.⁷⁴ Schreibende können versuchen, diesem Habitat, das zugleich allen und niemandem gehört, zu entkommen, um die Grenze zu überschreiten. Damit dies gelinge, müssten sie sich eine Art übernatürliche Sprache schaffen. Die Sprache (*langue*) des Schriftstellers, so Barthes, sei nicht als ein Fundus zu verstehen. Der Schreibende schöpfe (*puise*) – hier wohl im Sinne von »ausschöpfen«, »herausholen« – nichts aus der Sprache. Sie stelle vielmehr eine »äußerste Grenze« für den Schreibenden dar, sie sei »der geometrische Ort für alles, was er nicht sagen könnte, ohne – gleich dem sich umwendenden Orpheus – die feste Bedeutung seines besonderen Ganges und den wesentlichen Gestus seiner Soziabilität zu verlieren«⁷⁵.

Mit diesen grundlegenden sprachphilosophischen Überlegungen beginnt Barthes das erste Kapitel von *Degré zéro*. In ihm verfolgt er das Ziel, den Begriff »Literatur« bzw. »écriture« zu erläutern und für die folgenden Überlegungen zu entfalten. Diese Konzeption von Sprache als soziales Objekt insistiert sowohl auf der bindenden Sozialität als auch auf der Objektivität von Sprache. Sie führt so weit, dass der Mensch selbst in seinen »intimsten Ausdrucksformen von Diskursen und Sprachregelungen durchlaufen«⁷⁶ wird. Scheinbar hochindividuelles Verhalten wird dadurch als letztlich sprachlich-sozial determiniert und in diesem Sinne als generisches, reproduziertes Produkt ausgewiesen. Schon hier offenbart sich, warum Barthes eine allzu naive Ausdrucksästhetik romantischer Prägung ablehnen muss, der gemäß in Sprache nicht viel mehr als ein Vehikel für innere, unmittelbare Subjektempfindungen gesehen wird. Überhaupt reagiert Barthes auch in späteren Schriften

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Vgl. ebd.

75 Ebd.

76 ETTE, O.: »LebensZeichen«, S. 12.

überaus allergisch auf jegliche Ausdrucksmetaphorik. In *Über mich selbst* ist von sogenannten »Amphibologien« die Rede.⁷⁷ Darunter will er doppeldeutige Wörter verstehen, deren Semantiken sich gleichzeitig in einem Satz wahrnehmen lassen. Unter anderem nennt Barthes das Verb »exprimer«, das sich recht passgenau mit dem deutschen Verb »ausdrücken« übersetzen lässt. Barthes denkt, sobald das Wort fällt, sowohl an die Bekundung von Innerlichkeit als auch an das Ausdrücken bzw. Auspressen von Früchten zur Safftherstellung. Diesem polemischen Vexierbild liegt die tiefe Überzeugung zugrunde, dass hinter der Sprache kein Subjekt, keine Person steht, die Erfahrungen gesammelt und diese nun im zweiten Schritt in sprachliche Ausdrucksgehalte gegossen hat. Viel tiefgreifender bestimmen die sprachlichen Formen schon den vermeintlich unmittelbaren »Ausdruck«. Sprache ist demnach »eine dem Subjekt vorgängige Größe, in die es [das Subjekt; J. H.] immer schon eingeschrieben ist, sei es in gesellschaftliche und ideologische Diskurse, sei es in die Sprache des Unbewussten, über die es keine Macht hat«⁷⁸.

Der Verweis auf die grundlegende sprachliche Verfasstheit des Subjekts mag heute, nachdem der »linguistic turn« ob der Vielzahl seiner Zitationen bereits Abnutzungserscheinungen zeigt, nicht mehr ganz so subversiv daherkommen. Das bedeutet allerdings nicht, dass eine subjektzentrierte, genieästhetische Vorstellung von Literatur als Ausdruckspraxis aus der Welt geschafft ist. Wenn Barthes gegen eine solche Konzeption von literarischer Praxis opponiert, dann tut er dies vor allem deswegen, weil er Literatur nicht als ein geschlossenes sprachliches Werk, das verschriftlichte Erfahrung konserviert, gelten lassen will, sondern als eine bestimmte Tätigkeit: Als »eine Tätigkeit, eine intellektuelle Aktivität, die sich in und mit der Sprache vollzieht: Schreiben nicht als Ausdruck vorgängiger Gedanken und Gefühle, sondern Schreiben als Ausloten und Erproben des Sagbaren, als Erschütterung sprachlicher Hierarchien, als Spiel mit den Einheiten der Sprache und als Subversion ihrer Regeln«⁷⁹. Einzig auf diese Weise besteht die Chance, sich

77 Vgl. BARTHES, Roland: »Über mich selbst«, übers. v. J. Hoch, Berlin: Matthes & Seitz, 2019, S. 83-84. – Den Hinweis auf die entsprechende Textstelle bei Barthes und den weiteren Gedankengang verdanke ich der Lektüre von LANGER, D.: »Wie man wird, was man schreibt«, S. 247.

78 LANGER, D.: »Wie man wird, was man schreibt«, S. 248f.

79 KOLESCH, Doris: »Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno«, Wien: Passagen, 1996, S. 11.

von der Allgemeingültigkeit der Sprache, ihrem allgemeinen Ethos, ihrer Regelpoetik zu lösen, indem man sich einem individuellen Ethos verschreibt, das mit der literarischen Praxis des Schreibens zusammenfällt. Das klingt nach einem einsamen Unterfangen und scheint jegliche Möglichkeit von literarischem Engagement schon im Keim zu ersticken. Und in der Tat bezeichnet es Barthes Anfang der 1960er-Jahre dezidiert als »lächerlich, von einem Schriftsteller zu verlangen, daß er sein Werk *engagiere*«⁸⁰, da dies bedeuten würde, mit zwei Strukturen gleichzeitig zu hantieren. Die wahre Verantwortlichkeit der Schreibenden bestehe hingegen darin, »die Literatur wie ein *verfehltes Engagement* zu ertragen«⁸¹. Aber gibt es nicht auch ein ganz individuelles Merkmal einer jeden *écriture*? Hat nicht jede Person ihren ganz »persönlichen« Stil, ihre »persönliche« Stimme, die sich trotz all der vorgefertigten Sprachschablonen Gehör zu verschaffen versucht?

1.3 Das stumme Geheimnis

Der Stil (*style*) »ist die ureigene Sache des Schriftstellers, sein Glanz, sein Gefängnis und seine Einsamkeit«⁸². Auch im Bereich des Stils kann von einer freien Wahl der Schreibenden keine Rede sein. Das irritiert zunächst, wenn man beispielsweise an ein Werk wie Raymond Queneaus *Exercices de style*⁸³ denkt, das gewissermaßen den Beweis dafür erbringt, dass ein und derselbe Autor in der Lage ist, zwischen Stilen zu wählen und hin- und herzuspringen. Barthes kann daher keine Stilistik im Sinne rhetorischer Textanalyse, d.h. keine ästhetische Kategorisierung im Sinn haben. Die Idee von Stil, um die es ihm hier geht, liegt tiefer:

Bilder (*images*), Vortragsweise (*débit*), Wortschatz werden aus der Konstitution (*corps*) und der Vergangenheit des Schriftstellers geboren und werden allmählich zu den Automatismen seiner Kunst (*art*). Unter dem Namen Stil (*style*) formt sich auf diese Weise eine autarke sprachliche Ausdrucksweise (*langage*), die nur in die eigene, geheime Mythologie des Autors hinabreicht, in jene Hypophysis der Rede (*parole*), wo sich das erste Wort- und Dingpaar

80 BARTHES, R.: »Schriftsteller und Schreiber«, S. 104.

81 Ebd.

82 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 16.

83 QUENEAU, Raymond: »Exercices de style«, Paris: Gallimard, 1947.

bildet, wo sich ein für allemal die großen Wortthemen (*thèmes verbaux*) seiner Existenz niederlassen.⁸⁴

Diese Passage ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zunächst springt einem sofort die biologische Metaphorik des Wachstums ins Auge. Mit der »Hypophysis« wird das Bild einer Hormondrüse aufgerufen, die elementare körperliche Vorgänge – unter anderem Wachstum und Stoffwechsel – reguliert. Damit ist gleichsam angezeigt, dass der Stil eine Vergangenheit besitzt, aus der er entstanden und »erwachsen«⁸⁵ ist. Des Weiteren ist diese Metaphorik mit dem Sprachvermögen und -erwerb verkettet, der auf diese Weise im Register der Körperlichkeit gefasst wird. Der weiterführende, zentrale Gedanke besteht darin, dass der Stil nicht wähl- oder auswechselbar ist. Vielmehr gleicht er einem Automatismus, der sich mit den Jahren durch die wiederholte Rede-, Lese- und Schreibpraxis eingeschliffen hat. Darüber hinaus setzt Barthes die Sphären Oralität und Literalität an dieser Stelle in ein komplexes Abhängigkeitsverhältnis, sofern die *langage* des Autors hinabreicht in die Hypophysis der *parole*.

Im Fortlauf seiner Erläuterungen zum Stilbegriff insistiert Barthes darauf, dass der Stil ein stummes Geheimnis bleibt.⁸⁶ Im Sprechen (*parole*) werde alles stets im Hinblick auf seine Verwertbarkeit formuliert; alles werde offen präsentiert, um Sinn herzustellen und zu erhalten. Dergestalt liege dort eine horizontale Struktur ohne Tiefenebene vor. Dem Stil wird dagegen eine vertikale Struktur zugesprochen, er »besitzt nur eine vertikale Dimension, er taucht in die geschlossene Erinnerung der Person und bildet eine Dichtigkeit von einer bestimmten Erfahrung von der Materie aus; er ist immer nur Metapher, das heißt Gleichung zwischen literarischer Absicht (*intention*) und fleischlicher Struktur des Autors«⁸⁷. Mit Autor- und Intentionsbegriff⁸⁸ kommen hier zwei äußerst wirkungsreiche literaturtheoretische Konzepte ins Spiel. Sie tauchen allerdings an einem ungewöhnlichen Ort und in

84 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 16.

85 Zum Keimartigen gehört auch, dass sich das Wachstum wie eine Art »Wuchern« der eigenen Kontrolle entzieht.

86 Vgl. ebd., S. 17.

87 Ebd., S. 16f.

88 Verwiesen sei hier auf Wimsatts und Beardsleys berühmt-berüchtigte Begriffsprägung »intentionaler Fehlschluss« aus dem Jahre 1946 (vgl. WIMSATT, William K./BEARDSLEY, Monroe C.: »The intentional Fallacy«, in: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954, S. 3-18).

ungewohnter Gestalt auf. Die Intention des Autors wird zu einem Geheimnis, das niemals offenbart werden kann, da es dem Schreibenden selbst entzogen bleibt und als Stil »eine prärationale, unreflektierte Emanation der unbewußten Schichten des Individuums«⁸⁹ im direkten Sinne des Wortes »verkörpert«. So gesehen wird jeder Hermeneutik, die die Intention des Autors oder der Autorin zum nachvollziehbaren Kernpunkt der literarischen Produktion erhebt, im Vorhinein jegliche Validität abgesprochen. Das Geheimnis des Stils ist eine »im Körper des Schriftstellers eingeschlossene Erinnerung«⁹⁰. Der Stil ist keine Form, die man gewählt hat, sondern »eine Form ohne Bestimmung, er ist das Ergebnis eines Wachstumsstoßes«⁹¹. Barthes erkennt in ihm »die schmuckvolle Stimme eines geheimen, unbekannten Fleisches«⁹², die den »Charakter des Notwendigen«⁹³ besitzt und sich damit jenseits der Verantwortlichkeit der Schreibenden entfaltet. Der Stil im engeren Sinne zeichnet sich demnach dadurch aus, dass er »in alle Lebensadern dringt«⁹⁴, da er mit dem Leben und Denken des Schriftstellers untrennbar »verwachsen« ist. Womöglich wäre eine derartige Auffassung noch kompatibel mit einer traditionellen Bestimmung von »Stil« – etymologisch auf das Schreibgerät rekurrierend – als charakteristisch ausgeprägte Erscheinungsform eines Schreiberzeugnisses. Allerdings impliziert diese, dass der Stil eines Autors oder einer Autorin, der zuweilen auch als »Charakter« umschrieben wird, sich im Geschriebenen tatsächlich zeigt oder dort zumindest aufspüren lässt. Was Barthes zu bedenken gibt, ist der Umstand, dass nicht jeder formal kategorisierbare Stil einem nennenswerten Stil im höheren Sinne gleichkommt; dass der Stil im Schreiben in der Regel stumm bleibt und nicht jedes Schreiben in die Hypophysis der Rede hinabreicht, wo es eine »höhere Einheit von Gedanke und Klang, von Rhythmus und Begriff«⁹⁵ erreicht, wenngleich formale Kriterien der Literarizität erfüllt sein mögen. Denn bevor Schreibende sich in irgendeiner Form ans »Werk« machen, werden sie bereits von zwei Strukturen grundlegend »geformt«. »In beiden Fällen handelt es sich um Gegebenheiten,

89 BRÜTTING, R.: »écriture« und »texte«, S. 59.

90 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 17.

91 Ebd., S. 16.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 MAAR, Michael: »Die Schlange im Wolfspelz. Das Geheimnis großer Literatur«, Hamburg: Rowohlt, 2020, S. 13.

95 Ebd., S. 18.

um ein vertrautes *gestuarium*, ein Reservoir an Gesten und Gewohnheiten«⁹⁶, das jedoch niemals verwendet wird, »um zu urteilen oder eine Wahl zu be-deuten«⁹⁷.

1.4 Ethos als dritte Form

Wenn zwei Grundpfeiler literarischer Formüberlegungen (Sprache und Stil) in beschriebener Weise als notwendig und unwählbar ausgewiesen werden, fragt es sich, an welcher Stelle überhaupt noch Platz für ein individuelles Engagement und Gestaltungsmoment der Schreibenden ist. Gerade dann, wenn die Schreibenden doch umringt von Naturgegebenheiten zu sein scheinen, gegen deren Wirksamkeit sie nichts auszurichten vermögen. Laut Barthes – und darin liegt wohl das größte Innovationspotenzial von *Degré zéro*⁹⁸ – existiert noch eine dritte formale Realität, die zwischen Sprache und Stil angesiedelt ist: die *écriture*⁹⁹.

Als maßgebend für den Skopus der vorliegenden Untersuchung können die folgenden Zeilen gelten, die Barthes der ersten Nennung von »écriture« unmittelbar als Klärungsversuch anschließt:

In jeder beliebigen literarischen Form findet sich die allgemeine Wahl (*choix*) eines Tones, oder wenn man so will: eines Ethos (*éthos*), und hier individualisiert sich ein Schriftsteller eindeutig, denn hier engagiert er

96 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 17.

97 Ebd., S. 18.

98 Peter Bürger gelangt in einem Essay zu der Überzeugung, »daß Barthes mit *écriture* etwas bezeichnet, was so vorher noch nicht gesehen worden ist« (BÜRGER, Peter: »Roland Barthes. Schriftsteller«, in: *Ders., Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, S. 103).

99 So gut wie jede fremdsprachige Auseinandersetzung mit Barthes' Literaturtheorie kommt auf das Problem der Übersetzbarkeit dieses zentralen Barthes'schen Terminus zu sprechen. In deutschen Übersetzungen variiert er zwischen »Schreibweise«, »Schreiben« oder »Schrift«, die der Originalausdruck alle im Sinne einer Familienähnlichkeit enthält. Um dem Begriff die nötige Freiheit zur Entfaltung zu ermöglichen, wird er in dieser Arbeit durchgehend im Original verwendet. Im Laufe des Barthes'schen Denkens bleibt die *écriture* ein Faszinosum, umgibt sich mit verschiedensten Begriffen und erweist sich bis zuletzt als ein offener, schwer zu bändigender Begriff.

sich. Sprache (*langue*) und Stil (*style*) liegen vor aller Problematik der persönlichen Ausdrucksweise (*problématique du langage*).¹⁰⁰

Ganz gleich in welcher spezifischen Form man literarisch tätig ist: immer findet sich etwas, das das Resultat einer persönlichen Entscheidung ist. Ein genuin individuelles Moment des oder der Schreibenden ist trotz der Unausweichlichkeit von Stil und Sprache stets vorhanden. Aber was genau findet man vor, was wählen die Schreibenden, wie äußert es sich und wie lässt es sich nachvollziehen? Barthes nennt es zunächst die Wahl eines »Tons« und ruft damit die Assoziation eines bestimmten Tonfalls beim Sprechen auf, der den gesprochenen Worten erst die finale Bedeutung gibt. Daran anschließend – mit dem etwas verhaltenen »si l'on veut« – fällt der Begriff »Ethos«, der bei Barthes nicht das Gefühl einhundertprozentiger Passgenauigkeit erzeugt zu haben scheint und auch von seinen Interpretinnen und Interpreten bislang wenig Aufmerksamkeit erhalten hat. Dabei ist er, insbesondere ob seiner Variabilität und Begriffsgeschichte, außerordentlich gut gewählt.

Der Begriff »Ethos« oszilliert nämlich – gerade in seiner latinisierten Form, die den Unterschied zwischen Eta und Epsilon aufhebt – zwischen einem individuellen sittlichen Charakter im Sinne eines Temperaments oder einer Gemütsart auf der einen und allgemeiner Gewohnheit im Sinne allgemeingültiger Sitten oder Bräuche, die zur Gewohnheit geworden sind, auf der anderen Seite. Er kann sowohl »die besondere Art und Haltung eines Menschen, seine Überzeugungen, Gepflogenheiten und Verhaltensweisen«¹⁰¹ meinen, die ihm angeboren sind, als auch jene charakteristischen Merkmale, die sich »durch Gewohnheit, Übung, Anpassung gemäß dem Herkommen«¹⁰² ausgebildet und gefestigt haben. »Ethos« meint also den individuellen, gewachsenen, ausgebildeten Charakter eines Menschen, der aber nicht ohne soziale, gesellschaftliche Einflüsse und Prägungen gedacht werden kann. In diesem Sinne ist jede individuelle Art zu sein gleichsam Zeugnis und Ausdruck von Sozialität. Eine reine Individualität jenseits des Wirkkreises sozialer Situiertheit, die im Begriff »Ethos« immer mitschwingt, ist schlichtweg unmöglich. Heidegger erinnert in seinem *Brief über den »Humanismus«* an eine weitere Konnotation, die sich auch im deutschen Ausdruck »Gewohnheit« zu erkennen gibt und die Rede von einer »Eigenart«

100 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 18.

101 FUNKE, Gerhard: »Ethos«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J. Ritter, Bd. 2, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co, 1974, Sp. 6144.

102 Ebd.

als modern prädisponiert: Ethos kann auch so viel bedeuten wie »Aufenthalt, Ort des Wohnens. Das Wort nennt den offenen Bezirk, worin der Mensch wohnt«¹⁰³. Heidegger gibt damit dem berühmten Ausspruch Heraklits »Dem Menschen ist seine Eigenart (ἦθος) sein Dämon«¹⁰⁴ eine gänzlich andere Bedeutung.

Dass Barthes »Ethos« in Familienähnlichkeit zu »Ton« verwendet, erscheint besonders passend, wenn man die antike musikalische Verwendung von »Ethos« bedenkt. Denn im Hinblick auf die sinnliche Einwirkung der Töne und Rhythmen auf die Zuhörenden hielt man es in der Antike für geboten, eine Lehre vom Ethos in der Musik zu entwickeln. Denn »[g]leich einer Naturkraft konnte sie, in die richtigen Bahnen gelenkt, dem Einzelnen wie der Gesamtheit Nutzen und Segen bringen, dagegen aber auch vermöge ihrer Proteusnatur Unheil und Verderben stiften, wenn man sie nicht in weisen Schranken hielt«¹⁰⁵. Neben »Harmonik« und »Rhythmik« eines Musikstücks gesellte sich »Ethos«. Denn Melodien und Rhythmen, die in ausgeprägter Weise auf das Willensvermögen des Zuhörenden einwirkten¹⁰⁶, unterstellte man ein je spezifisches Ethos, das aus einer Mischung verschiedener *ēthē* emaniert. Der antike Musiker, der in der frühgriechischen Zeit meist gleichsam Dichter war, stand vor der verantwortungsvollen Aufgabe, ein passendes musikalisches Ethos für den geplanten musikalisch-kompositorischen Versuch auszuwählen, wofür es eines mühsam erworbenen Kunsturteils bedurfte.¹⁰⁷

103 HEIDEGGER, Martin: »Brief über den »Humanismus«, in: *Ders., Gesamtausgabe*, Bd. 9: Wegmarken, hg. v. F.-W. v. Herrmann, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2004, S. 354. – Worin der Mensch im Allgemeinen wohnt, wird gleich zu Beginn des Briefes in heute fast schon als geflügelt aufzufassenden Worten bestimmt: »Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch.« (Ebd., S. 313.) Dichter und Denker spielen dabei eine besondere Rolle: »Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern sie diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren.« (Ebd.)

104 DK 22 B119.

105 ABERT, Hermann: »Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums«, Leipzig, 1899, Nachdruck Tutzing, 1968, S. 2.

106 Diese Einwirkung konnte so übermächtig sein, dass »die Seele des Verzückten aus dem Leibe ausschied, um sich völlig mit dem Gotte zu vereinigen« (ebd., S. 3), d. i. jene musische Besessenheit, von der der antike Dichter traditionell ergriffen wird.

107 »Es ist ersichtlich, dass die Aufgabe des griechischen Musikers, wenn er es mit seiner moralischen Verantwortung seinem Publikum gegenüber ernst nahm, keineswegs leicht war, zumal bei dem lebhaften Temperament seiner Landesleute, denen jeder

Jenseits der Antike und fachspezifischer Verwendungen ist der Begriff »Ethos« heute zugegebenermaßen nur noch wenig virulent und fasst allenfalls noch »die bestimmende, feste Grundhaltung irgendeines Berufstandes, z.B. das »Ethos des Arztes«¹⁰⁸. Auch dieser Umstand erklärt womöglich Barthes' Zurückhaltung bei der Platzierung des Terminus. Wie geschildert, vereint er aber die vertikale Achse der emporgewachsenen Individualität, der ureigenen Situiertheit, mit der horizontalen, die das allen Menschen einer Epoche gemeinsame Corpus aus Vorschriften und Gewohnheiten umgreift, und lässt zudem die sinnlich-tonale Dimension eines Ethos in der Musik anklingen.

Nachdem der Begriff »Ethos« an Konturen begriffsgeschichtlicher Prägnanz gewonnen hat, muss gefragt werden, wie genau Barthes ihn als dritte Form von den beiden anderen abgrenzt und wie dies mit dem Begriff »écriture« zusammenhängt. Ferner bleibt weiter zu erhellen, was genau er damit adressiert und welche Rolle der Begriff »Nullpunkt« bei alledem spielt.

1.5 Die Geste der Wahl

Sprache und Stil sind »blinde Kräfte (*forces aveugles*)«¹⁰⁹, d.h. objekthaft oder auch natürliches Vermögen der Schreibenden. Die *écriture* ist dagegen als eine Funktion zu begreifen, die die Objekte erst in eine gesellschaftliche Beziehung setzt; »sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise (*langage littéraire*), sie ist die in ihrer menschlichen Intention (*intention humaine*) ergriffene Form«¹¹⁰. Wie sich diese Formunterscheidungen *en détail* in einem Schreibprozess zueinander verhalten, darüber lässt sich Barthes auch deswegen nicht weiter aus, weil es ihm vielmehr um das große Bild einer möglichen Geschichte der *écriture* geht und er seinem Essay demgemäß den Status einer Einleitung zuschreibt, die gattungsgemäß

ästhetisch-ethische Missgriff alsbald auffiel. Man begreift aber auch den ungeheuren ethischen und kulturellen Einfluss, den die gottbegnadeten musikalischen Genies auf das Leben ihrer Nation ausüben mussten, zumal wenn sei, wie in der klassischen und vorklassischen Zeit, auch noch zugleich Dichter waren.« (Ebd., S. 65f.) – Vgl. zu diesem Themenkomplex auch ANDERSON, Warren D.: »Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy«, Harvard: University Press, 1966.

108 FUNKE, G.: »Ethos«, Sp. 6145.

109 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 18.

110 Ebd.

mit Verkürzungen und Gesamtansichten operieren muss.¹¹¹ Zur groben Veranschaulichung weist Barthes auf die Möglichkeit hin, dass sich bei Autoren in Zeitgenossenschaft höchst unterschiedliche *écritures* zeigen können, was wiederum verdeutlicht, dass die Gemeinsamkeit einer Sprachepoche nicht zwangsläufig ausschlaggebend für die Ausbildung einer besonderen *écriture* sein muss. Als Parameter, die einen Unterschied zwischen Autoren anzeigen können, werden »der Ton, der Vortrag (*débit*), der Zweck (*fin*), die Moral (*morale*), das Naturell ihres Sprechens (*naturel de leur parole*)«¹¹² genannt. An dieser Stelle wird nicht ganz ersichtlich, in welchem Maße sich diese Charakteristika eines Schreibens von dem unterscheiden oder damit zusammenhängen, was Barthes unter Stil versteht. Eigenschaften wie Redefluss, Ton oder das Naturell des Sprechens scheinen doch sehr nahe mit der fleischlichen Struktur des Autors verbunden zu sein. Dass sich Schreibende durch ihren Stil unterscheiden, ist für Barthes allerdings ein Allgemeinplatz, auf den er nicht hinauswill. Vielmehr hat er die schreibpraktische Umsetzung, die Sprache und Stil letztlich ihre finale Form gibt, im Blick. So sei es möglich, dass sich zwei Autoren *in puncto* Sprache und Stil gänzlich unterscheiden, aber in ihrer *écriture* völlig gleichen. Selbst wenn sie Jahrhunderte voneinander getrennt leben, könnten sie »die gleiche Ordnung der Konventionen [akzeptieren], [...] die gleichen handwerklichen Reflexe [haben]«¹¹³. Im Zentrum steht also die »Art und Weise Literatur zu konzipieren«¹¹⁴ bzw. zu schreiben. Schreibende mögen einen jeweils individuellen Stil ausgeformt haben – der sich allerdings schwerlich unabhängig von den objektiven Bedingungen der Sprachkonvention äußern kann – und in diesem Sinne *formulieren* wie niemand sonst. Das heißt allerdings nicht, dass sie auch in idiosynkratischer Weise schreiben. Denn das »geschriebene Ganze« wird erst dadurch »zu seinem totalen Zeichen«¹¹⁵, dass der Schreibende den sozialen Bereich wählt, »innerhalb dessen der Schriftsteller die Natur seiner Sprache zu situieren gewillt ist«¹¹⁶. Ob die »objektiven Gegebenheiten des Literaturkonsums«¹¹⁷ den Schreibenden

111 Vgl. ebd., S. 12.

112 Ebd., S. 19.

113 Ebd., S. 18.

114 Ebd., S. 19.

115 Ebd., S. 18.

116 Ebd., S. 19.

117 Ebd.

wohlbekannt sind oder nicht, ändert nichts daran, dass sie sich zu ihnen verhalten müssen. Demnach werden Schreibende zwangsläufig mit »dieser gesellschaftlichen Zweckhaftigkeit«¹¹⁸ konfrontiert. Das heißt letztlich, dass die »möglichen Schreibweisen eines bestimmten Autors [...] unter dem Druck der Geschichte und der Tradition [entstehen]«¹¹⁹.

Schreibende können gewillt sein, eine neuartige, von der Geschichte befreite Art des Schreibens zu finden. Ihre Wahl der *écriture* könnte ja im besten Fall einzig von der Intention geleitet werden, eine literarische Sprache zu erzeugen, die sich auf eine freie Wahl jenseits aufgezwungener Formen beruft. Das Problem hierbei ist die Zeitlich- bzw. die Geschichtlichkeit der Sprache, die eine freie Wahl, wie sie Sartre gedacht hatte, schlichtweg unmöglich macht. Barthes fühlt auch für sein eigenes Schaffen deutlich, dass »die Sprache (*langage*) [...] niemals unschuldig« ist; dass die Wörter, die Schreibende im Bereich der Literatur zwangsläufig verwenden müssen, immer »ein zweites Gedächtnis und Erinnerungen [besitzen], die sich inmitten neuer Bedeutungen geheimnisvoll erhalten«¹²⁰. Lediglich in der Geste der Wahl für eine bestimmte *écriture* erkennt Barthes ein kurzes Moment der Freiheit, das alsbald von der Geschichtlichkeit überdeckt und rückblickend als reine Determination ausgewiesen wird. Der individuelle Stil mag an das jeweilige »Lebensgefühl des Autors« gebunden sein und ihn außerhalb der Kunst »als eine unvermittelte Frische über die Geschichte«¹²¹ setzen. Doch sobald er sich dazu entschließt, Literatur zu konzipieren, gerät er in die soziale Sphäre und *seine* Sprache wird mit der der anderen konfrontiert: »Ein hartnäckiger Nachklang, der von allen früheren Schreibweisen und aus der Vergangenheit [s]einer eigenen Schreibweise stammt, übertönt [s]eine gegenwärtigen Wörter.«¹²² Die individuelle Stimme verstummt und zeigt sich verwandelt als literarische Form. Und gerade weil dem so ist, ist die Wahl einer bestimmten *écriture* eine ethische, da sie nicht einem unverfänglichen, ästhetisch freien Spiel im luftleeren Raum, sondern eher einer bedeutsamen Geste gleicht, die in einem Reich der Zeichen auftritt, das sich niemals durch Neutralität auszeichnet. Auf diese Weise sind selbst »die instrumentellen Ursprünge seines

118 Ebd.

119 Ebd., S. 19f.

120 Ebd., S. 20.

121 Ebd., S. 17.

122 Ebd., S. 20.

Schaffens«¹²³ an die gesellschaftliche Situiertheit des Schriftstellers gebunden und formen das Ethos des Schreibenden, also die *écriture*. Bei alledem ist zu bedenken, dass es sich um einen tragischen Vorgang handelt, da der Schreibende notwendig »Gefangener der Worte anderer und [s]einer eigenen«¹²⁴ wird. Daher sehnt er sich nach einem neutralen Schreiben, nach der Zerstörung des historischen Räderwerks der Bedeutungen, nach einem Nullpunkt der *écriture*.

Barthes bezweckt mit der Einführung einer dritten Form – mit der vor allem auf die gesellschaftliche Einbettung jedes Schreibens aufmerksam gemacht wird – eine ideologiekritische Sicht auf die oftmals verklärte Vorstellung literarischen Schaffens. Literarisches Schreiben darf demnach nicht als reiner Ästhetizismus missverstanden werden. Die Sprache ist den Schreibenden auferlegt; sie können sich ihr nicht entziehen, solange sie im weitesten Sinne verstanden werden wollen. Der Stil ist ein Geheimnis, das keinem Gestaltungswillen obliegt. Die literarische Produktion beginnt erst mit der Wahl einer bestimmten *écriture*. Diese Wahl hat ihre Grenzen, denn »[e]s ist dem Schriftsteller nicht möglich, seine Schreibweise in einer Art zeitlosem Arsenal der literarischen Formen auszusuchen«¹²⁵. Dennoch ist er verantwortlich für diese Wahl, deren Bedingungen jedoch sich größtenteils seiner Verantwortung entziehen. Schreiben oder Literatur ist so betrachtet »die unter bestimmten gesellschaftlichen oder politischen Zielsetzungen erfolgte kombinatorische Verknüpfung des sprachlichen Materials«¹²⁶, orientiert an bestimmten literarischen Konventionen und poetologischen Regeln. Braucht es hierfür überhaupt noch »[d]ie Autorität des Stils, das heißt das absolut freie Band des sprachlichen Ausdrucks und seines Doppels im Fleisch«¹²⁷?

123 Ebd., S. 19.

124 Ebd., S. 20.

125 Ebd., S. 19.

126 BRUNE, C.: »Roland Barthes«, S. 58.

127 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 17.

