

1. Rückkehr zu den Ursprüngen der Literatur

In *Degré zéro* argumentiert Roland Barthes dafür, dass sich in einem literarischen Text sehr wohl etwas findet, das über den Akt der reinen kombinatorischen Verknüpfung von sprachlichem Material nach bestimmten Regeln hinausgeht und an das schreibende Subjekt zurückgebunden ist. Es ist die je spezifische Wahl eines Ethos als literarische Form, die jeder literarischen Schreibpraxis zugrunde liegt. Wie der Begriff in seiner allgemeinen Bestimmung ist auch das literarische Ethos genuin zweiseitig konstituiert. Schreibende sind zwangsläufig mit der doppelten Realität des Formethos konfrontiert. Zum einen steht die jeweilige *écriture* unweigerlich unter gesellschaftlichem Einfluss, da jedes literarische Schreiben auf die *langue* bezogen bleibt und damit unter dem Druck der Geschichte und der vorherrschenden Formkonvention geschieht. Zum anderen sind Schreibende durch ihr je spezifisches Reservoir an Gesten und Gewohnheiten geprägt, durch den zutiefst individuell verkörperten *style*, der die ureigene Sache der Schreibenden und damit ein stummes Geheimnis bleibt. Die doppelte Realität der *écriture* spiegelt sich in einer Zwei-Terme-Dialektik wider, d. i. eine paradoxe Struktur. Die tragische Pointe der literarischen Arbeit liegt darin, dass jedes mühsam errichtete Paradox, jede hart erkämpfte Geste der Wahl alsbald zur Doxa gerinnt, vom allgemeinen Formethos absorbiert und als reine Determination ausgewiesen wird. Auch wenn niemals ausgemacht ist, ob und wie der Stil Eingang in das Schreiben findet, besitzt der literarische Text – wie vor allem aus Barthes' späteren Schriften hervorgeht – eine menschliche, d.h. eine körperliche Form. Denn ein Text ist ein Körper und dies in mehrfacher Weise. Auch wenn das Schreiben unnachgiebig von blinden Kräften oder Sprach- und Formkonventionen konstituiert wird, macht es die Literarizität gerade aus, dass das schreibende Subjekt zersplittert in seiner multiplen Körperlichkeit in den Sog von Zeichen und Codierung gerät.

Zu einer ganzheitlichen Betrachtung gehört indes auch, dass sich der potenziell literarische Text als bloßes literarisches Produkt¹ entpuppen kann. Dass sich in jeder beliebigen literarischen Form ein Ethos findet, muss noch nicht viel heißen. Denn nicht in jeder *écriture* gibt es einen der literarischen Sprache fremden Umstand, eine Infra- oder Metasprache unterhalb der literarischen Sprache. Nicht jedes Schreiben wird gleichermaßen von einer Körnung der Stimme, von Diktion und Klang als körperliche Entitäten getragen. Nicht jedes Schreiben ist laut, d.h. nicht jede literarische Sprache hat sich diesseits ihrer Sinngenerierung mit einem Körper verknüpft. Manche Sprachmaschinerien verfügen über voll funktionsfähige Sicherheitsrasten und Sperrbügel. Der Satzoperator verfährt hier ohne Hingabe, die alternativlose Wiederholung widmet sich leb- und körperloser Doxa. Ähnlich wie bei Benses Unterscheidung zwischen künstlicher und natürlicher Poesie wird man in der Praxis eher auf Mischformen treffen. Insbesondere dann, wenn man bedenkt, dass Barthes das laute Schreiben als eine verlorengegangene oder vergessene Praxis bezeichnet und damit eher ein Ideal als einen Sachverhalt postuliert. In dieser Lesart lässt sich auch der orpheische Traum am plausibelsten verorten. Gerade weil Barthes um die doppelte Realität der modernen *écriture* weiß und sich der aporetischen Härte der literarischen Formproblematik seiner Zeit bewusst ist, sehnt er sich nach einer vormodernen, vorneuzeitlichen, letztlich vorrhetorischen Auffassung von Literatur, die er in der mythischen Figur des Orpheus verkörpert sieht. Der Nullpunkt des literarischen Schreibens gibt sich dergestalt als eine Rückkehr zu den Ursprüngen der Literatur selbst zu erkennen.

Wenn wir an die fast vergessene, stille, mitschreibende Person aus der Einleitung zurückdenken, stellt sich die Frage, ob sie nun genug Material gesammelt hat, um den Widerstreit zwischen modernem Dichter und dem

1 In Barthes' unveröffentlichten Fragmenten zu *Über mich selbst* findet sich eine aufschlussreiche Notiz zur Rede von der »Produktion« eines Textes: »Wir sprechen häufig von der *Produktion* des Textes. Das Wort hat zwei Konnotationen: die eine, nützliche, richtet sich auf das Genießen des Textes, das man um jeden Preis dem Markt der Produkte, der verdinglichten Objekte entziehen muß; die andere, ökonomische, ist erläuterungsbedürftig: man muß klar sagen, daß die Produktion des Textes nur eine handwerkliche sein kann: der Handwerker (der Schreiber) stellt sich niemals an ein Fließband (höchstens in eine intertextuelle Kette), er behält sein Werkstück von Anfang bis Ende; er teilt nicht seine Arbeit; er bedenkt deren Wirkungen (ergänzen wir: diese Wirkungen verändern ihn im selben Maße, wie er sie bearbeitet, er *produziert* sich selbst).« (BARTHEs, R.: »Lexik des Autors«, S. 210f.)

Verfechter von Sprachmanagement im digitalen Zeitalter zu entwirren. Eindeutig lässt sich zunächst konstatieren, dass Barthes alles dafür tut, in Bezug auf seine Bestimmung von Literatur nicht in romantische Genieästhetik oder intentionale Ausdruckspraxis zurückzufallen. Als wichtiger Protagonist der literaturtheoretischen Kämpfe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind ihm das eigendynamische ideologische Moment der Sprache und ihr Wiederholungs- und Reproduktionscharakter viel zu bewusst, als dass man ihn für einen gefühlig-romantischen Einspruch gegen maschinengenerierte Literaturpraxis einspannen könnte. Gerade seine hohe Sensibilität im Hinblick auf die jeweilige konstituierende Wirksamkeit der drei Formmomente des literarischen Schreibens (*langue, style, écriture*) verhindert eine allzu simple Positionierung dichotomischer Couleur. Barthes' Haltung zur modernen Literatur bleibt stets ambivalent. Auch wenn literarischer Diebstahl notwendig bleibt und keine unschuldige Rede möglich ist, gibt es immer eine ethische Wahl. Denkt man von hier aus mit Barthes weiter, bedeutet die Entscheidung, den Schreibprozess in irgendeiner Form an eine Maschine zu delegieren, eine bestimmte Art des Schreibens, ein bestimmtes Ethos zu wählen. Je nach Grad der Dissoziation wäre zu fragen, inwieweit dieses Ethos noch von einer doppelten Realität geprägt wird, was vor allem die vertikale, körperliche Dimension des Stils beträfe, kurzum, ob der generierte Text noch über eine ausreichend menschliche Form verfügte. Eine derartige Transferüberlegung dürfte allerdings nicht verhehlen, dass auch Barthes' Schreiben selbst, und damit auch seine Bestimmung von »Literatur«, nicht frei von dem besagten doppelseitigen Ethos ist. Wie sehr Barthes' Worte selbst unter dem Druck der Geschichte stehen, fällt besonders auf, wenn er seine Vorstellungen zur modernen literarischen Praxis entwickelt. Ganz im Zeichen Mallarmés lässt sich literarisches Schreiben für Barthes in *Degré zéro* nur noch als ein einem Nullpunkt zustrebendes, zerstörerisches Spiel mit immer schon okkupierten literarischen Formen betreiben. In *Sade Fourier Loyola* macht erst Überschreitungspotenzial gepaart mit Leidenschaft einen Text zum literarischen. Und in *Le Plaisir du Texte* avanciert der multiple Körperbegriff zum alles entscheidenden Faktor literarischen Schreibens. Ihm korrespondiert eine Textlust, die sich gewöhnlicher Messbarkeit entzieht. Was man im emphatischen Sinne unter »Literatur« verstehen will, ist demnach alles andere als zeitinvariant evident, sondern unterliegt vielmehr immer einem Aushandlungsprozess, der verschiedenste Strömungen und Entwicklungen in sich enthält. Genau dies hat Barthes im Blick, wenn er mit *Degré zéro* eine Einleitung zur Geschichte der *écriture* zu geben versucht. Die große Stärke seines Ansatzes liegt darin,

dass er die andere Seite des Ethos nicht übersieht, die sich in jeder literarischen Form findet: die spezifische Situiertheit der Schreibenden, die sich der Literatur verschrieben haben.

Der aufgebrauchte, moderne Dichter sollte sich also davor hüten, von der Literatur im Sinne einer alle Zeiten durchwaltenden Wesentlichkeit, von einer fast heiligen Institution, die ihre Legitimation schon allein durch ihre Geschichte und Tradition erhält, auszugehen. Vielmehr könnte er fragen, wie genau Goldsmith eigentlich das literarische Ethos seiner propagierten Form bestimmen würde. Denn sollten wir wirklich Gefahr laufen, alle Urteilskraft und Qualität aus dem Fenster zu werfen, stellte sich immer noch die Frage nach dem literarischen Ethos – und dies vielleicht noch viel dringlicher als zuvor.

Wenn Barthes »Modernität« als Suche nach einer unmöglichen Literatur bestimmt, stellt er das Formproblem der literarischen Sprache in den Mittelpunkt der literarischen Produktion. Insbesondere in *Sade Fourier Loyola* ist er bemüht, die Form vor einem Misskredit zugunsten der einseitigen Überhöhung des Inhalts zu schützen. Nach oder bereits während der Lektüre besagter Texte Barthes' wird man das Gefühl nicht los, dass er sich dort in Bezug auf das literarische Formproblem an zwei grundlegenden Dichotomien abarbeitet, die in letzter Konsequenz aber nicht kleinzukriegen sind. Neben jener Unterscheidung zwischen Inhalt und Form tritt auch die oppositionelle Metaphorik des Toten und Lebendigen an zahlreichen Stellen – explizit oder implizit – in Erscheinung. So wird beispielsweise der Stil in *Degré zéro* ausdrücklich und durchgehend in die organischen Begriffszusammenhänge von Lebendigkeit gestellt. Dem gegenüber steht die Sprache (*langue*) als ein »geometrischer Ort« oder »vollständig und geschlossen wie ein Naturgebilde«². Das lebendige Paradoxon grenzt sich von schlechter Doxa ab, die in ihren formalen Wiederholungen gefangen einem lebenden Toten gleicht. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Barthes sich hilfeschend an die mythologische Form des Orpheus richtet. Immerhin gelingt es diesem dem Mythos nach, im Einklang mit seiner Muse durch seinen Gesang selbst unbelebte Dinge zu beseelen und als Lebender ins Totenreich hinabzusteigen. Fernab dieser mythologischen Erzählung steht Orpheus vor allem für einen zeitlichen Bezugsrahmen, der noch frei von rhetorischen Unterscheidungen ist, die die Vorstellungen von »Literatur« bis heute prägen. Wenn Barthes dem orpheischen Traum nachhängt, dann – so die weiterführende These – sehnt er sich

2 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 15.

im Grunde nach einem vorrhetorischen Zustand, der von dem Ort seiner eigenen Sprache aus niemals zu erreichen ist. Dass dem so ist, lässt sich nicht zuletzt auch seiner eigenen Beschäftigung mit der Geschichte der Rhetorik entnehmen.

