

Perspektiven einer Ästhetik der Schrift.
Verkörperungen der Schrift als inszenierte
Selbstreflexion von Medialität – anhand Roland
Barthes' *écriture*-Konzept

PETRA GROPP

Medienphilosophische und literaturwissenschaftliche
Ansätze zu einer Ästhetik der Schrift

»Die logische Verlängerung des Strukturalismus kann nur in einer Verbindung mit der Literatur [...] als Aktivität des Schreibens bestehen [...].«¹ Die literarische Wende des Strukturalismus, die Roland Barthes 1969 in dem Artikel *De la science à la littérature* konzipiert, bedeutet eine Wende zur Schrift, und zwar sowohl der strukturalistischen Methode als auch der Literatur. Offensichtlicher als Jacques Derrida, dessen *Grammatologie* zwei Jahre zuvor erschienen war, verschränkt Barthes in seinem Begriff der Schrift strukturalistisch-semiotische und ästhetische Dimensionen. Da diese Fokussierung auf die Schrift zugleich eine Aktualisierung der Frage nach der Materialität und der Medialität der semiotischen Zeichen darstellt und in diesem Kontext auch seitens der medien- und kulturwissenschaftlich orientierten Geisteswissenschaften diskutiert wird,² liegt sie zugleich im Schnittpunkt von literaturwissenschaftlicher und medienphilosophischer Fragestellung. Denn

1. Roland Barthes: »De la science à la littérature«, in: ders.: OC II, S. 431, Übersetzung nach Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 286. Die Texte Roland Barthes' werden originalsprachlich nach den *Œuvres complètes* oder in der deutschen Übersetzung zitiert. Roland Barthes: *Œuvres complètes*, Tome I 1942-1965, Tome II 1966-1973, Tome III 1974-1980. Paris: Éditions du Seuil 1993, 1994, 1995. Im Folgenden zitiert als »OC I, II, III«.

2. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.

wendet sich die Philosophie den Phänomenen Medien und Medialität zu und lenkt damit den Blick nicht nur auf avancierte Formen der Medienkultur, sondern zugleich auf die eigene Medialität, dann stellt die Auseinandersetzung mit der Schrift – beispielsweise bei Derrida – eine der Grundlagen medienphilosophischen Denkens dar,³ zumal diese Hinwendung zur Schrift einen ästhetischen Kern der Medienphilosophie aufdecken könnte.

Wenn auch die Literaturwissenschaft sich dem Phänomen der Schrift in kulturwissenschaftlicher und medientheoretischer Perspektive annimmt,⁴ so erweist sich gerade die ästhetische Dimension der Schrift als problematisch. Unter dem Stichwort »Medienästhetik« diskutiert die Medienwissenschaft audiovisuelle Medien als Wahrnehmungsdispositive – in expliziter Abgrenzung von »den geschichtsphilosophisch inspirierten Ästhetiken, die sich vor allem auf den literarischen Text beziehen [...]«. ⁵ Hier offenbart sich ein Dilemma der medientechnisch orientierten Ästhetik der Kulturwissenschaften, dem entgangen werden kann, indem sie um eine medienphilosophisch argumentierende Ästhetik ergänzt wird. Die Medienphilosophie hat über die Reflexion von Medien hinaus einen Begriff von Medialität entwickelt, der für ästhetische Problemstellungen anschlussfähig ist. Mit einer derart erweiterten Ästhetik ist auch eine Literatur zu greifen, die das Medium bzw. die Medialität der Schrift als ästhetische Komponente reflektiert. Da Roland Barthes das Phänomen der Schrift in seinen materiellen, medialen und ästhetischen Dimensionen als produktives Prinzip jeden Textes setzt, lässt sich anhand seines *écriture*-Konzepts die Zusammenführung von medienphilosophischer und literarisch-ästhetischer Reflexion erproben.

Aus dieser Argumentation ergeben sich erste Ansätze einer Ästhetik der Schrift, die Schrift als mediale und ästhetische Praxis beleuchtet. Dieses Programm zielt in weiteren Schritten nicht nur auf Schrift im literarischen Kontext, sondern könnte ausgearbeitet werden, um Schrift-Formen in unterschiedlichen medialen und künstlerischen Kontexten, d.h. theatrale, bildhafte und filmische, videotechnische und computeranimierte Manifestationen der Schrift, zu erkunden.

3. Zur aktuellen Diskussion des sog. *medial turn* der Philosophie Stefan Münker/Andreas Roesler/Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt/Main: Fischer 2002. Siehe zu einer medienphilosophischen Lektüre Derridas den Beitrag von Christoph Ernst in diesem Band.

4. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*, München: Fink 1993; Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800. 1900*, München: Fink 1995.

5. Ralf Schnell: »Medienästhetik«, in: Helmut Schanze (Hg.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart: Kröner 2001, S. 72-95, hier S. 73.

In der Zusammenschau medienphilosophischer und literaturwissenschaftlicher Überlegungen erweist sich der Begriff der Medialität im Hinblick auf Konzeptionen des Ästhetischen als hochgradig anschlussfähig. In der Frage, wie Medien Wirklichkeitsentwürfe erzeugen, greifen Literaturwissenschaft und Medienphilosophie auf phänomenologische Überlegungen zur Produktion, Gestaltung und Rezeption von Lebenswelten zurück, wobei der Phänomenologie die Rolle einer ästhetischen Theorie, einer Theorie der Imagination und Fiktion zukommt.⁶ Die von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser bezeichneten Dimensionen ästhetischer und literarischer Welterzeugung – einerseits das Zusammenspiel von *Poiesis*, *Aisthesis* und *Katharsis*, von produktiver Gestaltung, sinnlicher Erkenntnis und affektiver Erregung, andererseits das Zusammenspiel von *Fiktivem*, *Realem* und *Imaginärem*⁷ – werden auch hinsichtlich medialer Welterzeugung diskutiert, insbesondere bezüglich computergestützter und virtueller Realitätsmodi.⁸ Gemeinsam ist den Untersuchungen zur Literatur und zu den (neuen) Medien eine Metaphorik des Medialen, die Georg Christoph Tholen mit Blick auf den Mediendiskurs beschreibt.⁹ Das Mediale wird als Differenzfigur gedacht, als »*differentielles Spiel des Erscheinen-Lassens*«: »Medialität hieße Gestaltwechsel durch Gestaltentzug zu exponieren und zu konfigurieren – ein Zwischenraum zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, in dem sich – stets anders – eben dieses ›Zwischen‹ re-präsentiert.«¹⁰ Der Begriff der Medialität, der auf die Frage zielt, wie etwas als etwas zu Erscheinen gegeben wird, zeugt von einem medienphilosophischen Problembewusstsein, das den blinden Fleck der phänomenologischen Wahrnehmungstheorie, das Mediale als Schnittstelle des »*Zu-Erscheinen-Gebens*«, aufarbeitet. Diese Denkfigur des Medialen liegt implizit auch der phänomenologisch orientierten anthropologischen Studie Wolfgang Isters zum Fiktiven und zur literarischen Fiktion zugrunde.

Aber auch umgekehrt lässt sich die medienphilosophische Ar-

6. Siehe Ferdinand Fellmann: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, Freiburg, München: Alber 1989.

7. Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982; Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.

8. Siehe Sybille Krämer (Hg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998; Gianni Vattimo/Wolfgang Iser (Hg.): *Medien, Welten, Wirklichkeiten*, München: Fink 1997.

9. Georg C. Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

10. Georg C. Tholen: »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«, in: Sigrd Schade/ders. (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink 1999. S. 15-34, hier S. 20.

gumentation durch die literaturwissenschaftliche ergänzen. Die Transformationen zwischen Fiktivem, Realem und Imaginärem, die Grenzüberschreitungen unterschiedlicher Realitätsmodi, d.h. die Medialisierungsprozesse, werden im ästhetischen Text nicht nur vollzogen, sondern zugleich reflektiert und zur Ansicht gebracht. Iser beschreibt das Ästhetische als selbstreflexives und darstellerisches Moment. Es komme dem Ästhetischen zu, das »Wie eines solchen Vorgangs« zu inszenieren, »das sich diskursiv allenfalls als ein leeres Dazwischen beschreiben ließe [...]«. ¹¹ Das Ästhetische wird damit zur Inszenierung der Selbstreflexion von Medialität.

An dieser Stelle kommt das Moment des Performativen ins Spiel. Denn diese in der phänomenologischen Orientierung begründete Ähnlichkeit literaturwissenschaftlicher und medienphilosophischer Überlegungen konvergiert in der Aufmerksamkeit für das Performative, die generative Seite des Entwerfens von Sinnwelten und die Art der Hervorbringung. ¹² Aus der Theaterwissenschaft lässt sich der Begriff der »Verkörperung« gewinnen, der die Ansätze zu Medien und Medialität sowie zu Performanz und Performativität verschränkt und insbesondere die ästhetische Dimension bezeichnet. ¹³ Meint Medialität einen Zwischenraum, in dem performativ etwas zur Erscheinung gebracht wird, so bezieht sich Verkörperung auf die medialen Erscheinungsformen von Sinnkonstruktionen, auf ihre materiellen, vorprädikativen Formgebungen. Verkörperung ist als Schnittstelle der Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen und als mediales Geschehen zu begreifen. Aus dem theater- und kulturwissenschaftlichen Feld wird der Begriff in die Sprachtheorie übernommen und beschreibt dort die Betrachtung von Sprache als »verkörperte Sprache« ¹⁴. Im Fokus einer Ästhetik der Schrift ständen somit insbesondere selbstreflexive Verkörperungen der Schrift, d.h. Formen der Schrift, die die eigenen materiellen, medialen und performativen Prozesse reflektieren und inszenieren.

Die Untersuchung künstlerischer Manifestationen von Schrift bzw. die genuin ästhetische Perspektive verspricht ein Reflexionspotenzial, das auch für medientheoretische und -philosophische Theorien zu Bedeu-

11. W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 7), S. 406, S. 409.

12. Siehe das Kapitel »Mimesis und Performanz« in W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 7) sowie Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

13. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstatt (Hg.): *Verkörperung*, Tübingen, Basel: Francke 2001; Sybille Krämer: »Sprache, Stimme, Schrift: Sieben Gedanken über die Performativität der Medien«, in: Wirth (Hg.), *Performanz* (Anm. 12), S. 323-346.

14. Siehe S. Krämer: »Sprache, Stimme, Schrift« (Anm. 13), S. 331.

tungsprozessen, Repräsentationsproblematiken und Welterzeugungen aufschlussreich ist.

Bernhard Waldenfels, der in der aktuellen Diskussion die phänomenologischen Grundlagen für die Medienphilosophie reformuliert, unterstreicht das selbstreflexive Potenzial der Literatur bzw. insbesondere des modernen Romans, dessen Sprachspiele Waldenfels in ihrer Vieldeutigkeit, Heterogenität und Zitathaftigkeit zum Modellfall lebensweltlicher Konstruktion erklärt. »Das *Spiel mit den Grenzen* erzeugt eigentümliche Paradoxien eben dann, wenn die Grenzen nicht festliegen, sondern in Eigenbewegung geraten. [...] Man spricht und schreibt an den Grenzen über die Grenzen.«¹⁵ Dieses Spiel mit den Grenzen, wie es beispielsweise Robert Musil in seinem – von Waldenfels zum exemplarischen Experiment mit der Wirklichkeit erklärten – Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften* betreibt, mache den Roman zum Seismograph für das »Außer-Ordentliche«, für »Schwankungen, Abweichungen, Gleichgewichtsstörungen«. Dass Literatur das Unberechenbare, die Störungen und Zusammenbrüche sinnhafter Entwürfe reflektiere und die Bruchstellen von Verkörperungsprozessen ansichtig mache, wird auch in der Literaturwissenschaft hervorgehoben. Schreiben, so Karl Ludwig Pfeiffer, entfalte paradigmatisch den Entwurfscharakter problematischer kognitiver Aktivitäten: »Damit könnten neue/alte Spielräume einer transitorischen Inszenierung anthropologischer Potentiale, einer sinnlichen Materialität etwa in Form der ›Körperphantasie‹ freigeschrieben werden.«¹⁶

Die für die Literaturwissenschaft wie die Medienphilosophie relevante Frage nach Konzeptionen von Schrift als Sinntechnik, in medialer, kultureller und genuin ästhetischer Perspektive, stellt sich als Frage nach einer *Sinngeschichte des Schreibens*.¹⁷ Literatur wird als Zentralmedium semiotischer Reflexionen beschrieben: Die Verknüpfung von Schriftzeichen und Sinn wird seit dem 18. Jahrhundert nicht länger ontosemiologisch gedacht, als wesenhafte Verbindung, sondern mit den Romantikern wird Sinnerzeugung als Akt poetischer Gestaltung begrif-

15. Bernhard Waldenfels: *Die Vielstimmigkeit der Rede*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 184; siehe auch ders.: »Experimente mit der Wirklichkeit«, in: Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität* (Anm. 8), S. 213–243.

16. Karl Ludwig Pfeiffer: »Dimensionen der ›Literatur‹. Ein spekulativer Versuch«, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation* (Anm. 2), S. 730–759, hier S. 759. Pfeiffer verweist insbesondere auf Georges Perecs »Roman« *Das Leben Gebrauchsanweisung*, die in ihrer Form als Puzzle unterschiedlichster Diskurse und Textsorten kognitive Paradoxien und Dissonanzen inszenieren. Siehe zum Entwurfscharakter kognitiver Aktivitäten auch den Beitrag von Matthias Bauer in diesem Band.

17. Siehe auch Christian Schärf (Hg.): *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*, Tübingen: Attempto 2002.

fen, eine Tendenz, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Nietzsche ins Physiologische verlagert. Literarisches Schreiben und insbesondere der moderne Roman spielt diese Aktivitäten der Sinnerzeugung durch, inszeniert semiologische Täuschungsmanöver und *trompe l'œil*: die Tradition des *Don Quichotte* wird im 20. Jahrhundert von Jorge Louis Borges und Italo Calvino fortgeführt, in den mathematisch konstruierten, imaginären Spiel-Maschinen Raymond Queneaus und Georges Perecs, die potenzielle Literatur hervorbringen wie das Kombinationsspiel der 10^{14} Sonette oder die »Romane« *Das Leben Gebrauchsanweisung*. Im Zitieren von Methoden, Modellen und Metaphern aus Erkenntnistheorie und Linguistik, aus dem literarischen Archiv und sämtlichen zur Verfügung stehenden Diskursen und Kulturtechniken werden permanent die Grenzen zwischen Logik und Phantastik, zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst ausgelotet, deformiert und überschritten. Diese literarisch-experimentellen Projekte erkunden wie Roland Barthes' *écriture*-Konzept semiotisch-ästhetische Dimensionen der Schrift.

Die Selbstreflexion der Sinntechnik Schrift, die in den literarischen Formen betrieben wird, hat Konsequenzen für die (literaturwissenschaftliche) Lektürearbeit. Dies unterstreicht auch Pfeiffer – mit Blick auf Georges Perec – in der Frage, »wann und inwiefern das konsistenzstiftende *Zuendelesen* und seine Stilisierung zur Interpretation noch eine zureichende wissenschaftliche Verhaltensfigur«¹⁸ abgebe.

Eine medienphilosophisch ergänzte Literaturwissenschaft könnte die literarischen Reflexionen auf das Schreiben neu in den Blick nehmen. Hier liegt ein Ansatz zu einer ästhetischen Theorie der Literatur, die insbesondere die intermedialen und körperlichen Dimensionen der Schrift neu fokussieren würde. Darüber hinaus könnten Schrift-Verkörperungen in anderen Medien und Künsten mit einem derartigen Ansatz beschrieben werden.

Roland Barthes' Konzept der *écriture*

Die semiologisch-performative Energetik, die in der Sinngeschichte des Schreibens Anfang des 20. Jahrhunderts freigesetzt und im (post-)modernen Roman ins Spiel gebracht ist, wird im Konzept der *écriture* zur Selbstreflexion der Schrift, sowohl im theoretischen Begriff als auch im Vollzug des Schreib-Aktes. »Wir denken, daß das, was man ›Literatur‹ genannt hat, einer abgeschlossenen Epoche angehört, die einer im Entstehen begriffenen Wissenschaft weicht, der Wissenschaft von der Schrift.«¹⁹ Die um die Zeitschrift *Tel Quel* versammelten Intellektuellen

18. K.L. Pfeiffer: »Dimensionen der ›Literatur‹« (Anm. 16), S. 758.

19. Phillippe Sollers: »Écriture et révolution«, in: Michel Foucault (Hg.), *Tel*

wie Jacques Derrida, Phillippe Sollers, Julia Kristeva entwickeln aus strukturalistisch-semiotischen und generativ-linguistischen Ansätzen einen neuen Begriff des Schreibens, der in Richtung eines Materialismus der Schrift argumentiert und produktionsorientiert ein Schreiben des Bruchs, der Differenz und des Zwischenraums propagiert. Diese Ausrichtung auf Schrift und Schreiben, die Überführung der *activité structuraliste* in eine *activité d'écriture*, markiert eine literarische Wende des Strukturalismus, die in einem in Bewegung geratenden disziplinären Spektrum grundlegend die Unterscheidungen von Objekt- und Metasprache, von wissenschaftlichem und literarischem Schreiben hinterfragt.²⁰ In Grenz-Texten zwischen Literaturkritik, Kultursemiotik und Medienphänomenologie zeigt Roland Barthes Regeln und Grenzen der Diskurse, ihrer Methoden, Textformen und institutionellen Systeme auf, setzt Zwischenräume und Überschreitungen in Szene. Die Vorstellung einer jeder Textproduktion zugrunde liegenden Schreibbewegung *écriture*, die quer zu konventionalisierten Text- und Diskurssystemen das Ins-Spiel-Setzen der Zeichenordnungen vorführt, leitet Barthes aus einer Konzeption von Literatur ab, die durch eben diese Pluralisierung der Sinne im Spiel der Zeichen gekennzeichnet ist: »[L]a Littérature est fondamentalement inversion du langage, puisque la forme y est singulière et les sens innombrables.«²¹ Diese Umkehrung der Sprache ins Literarische verlagert nicht nur den Fokus von der Bedeutungsebene auf die performative Seite, sondern setzt die Formen *friktionaler* Texte, die sich als Differenzfiguren durch den Reibungseffekt der heterogenen Zeichenordnungen und pluralen Sinne ergeben, zentral.²² In dieser Verortung des *écriture*-Begriffs auf der Ebene der Verkörperungen liegt der ästhetische Kern des *écriture*-Konzepts, da damit die Materialisierungs- und Medialisierungsprozesse der Schrift in den Blick rücken sowie die Formen der Reflexion dieser Prozesse. Diese Programmatik,

Quel. Théorie d'ensemble, Paris: Ed. du Seuil 1968, S. 72, zit. nach François Dosse: *Geschichte des Strukturalismus*, Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967–1991, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 195.

20. »Die logische Verlängerung des Strukturalismus kann nur in einer Verbindung mit der Literatur nicht mehr als Analyse-Objekt, sondern als Aktivität des Schreibens bestehen, in einer Abschaffung jener von der Logik ausgehenden Unterscheidung, die aus dem Werk eine Objektsprache und aus der Wissenschaft eine Metasprache macht, um auf diese Weise das illusorische Privileg aufs Spiel zu setzen, das von der Wissenschaft dem Besitz einer sklavischen Sprache zugewiesen wird.« (R. Barthes: »De la science à la littérature.« [Anm.1], S. 431)

21. Roland Barthes: »Tables rondes«, in: ders.: OC I, S. 803.

22. Den Begriff »Friktion« schlägt Ette vor. Vgl. O. Ette: *Roland Barthes* (Anm. 1), S. 313.

dass *écriture* als *Nullpunkt des Schreibens*²³ auf die alle Schreibweisen begründenden Verkörperungsprozesse zielt, unterstreicht Barthes in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France (Lehrstuhl für literarische Semiologie) durch die Gleichsetzung von Literatur, Schreiben und Text: »Je puis donc dire indifféremment: littérature, écriture ou texte.«²⁴

Wie diese Semiologie der Verkörperungsprozesse zu betreiben ist, führt Barthes in der exemplarischen Lektüre *S/Z*²⁵ vor, die nicht den Inhalt des analysierten Textes anvisiert, sondern die Konstruktion einer Schreibweise, der *écriture*. Die Geschlossenheit, Sinn-Illusion und inszenierte »Naturhaftigkeit«²⁶ des klassischen, lesbaren Textes, hier Balzacs Novelle *Sarrasine*, wird aufgebrochen mit dem Ziel, »den Text zu *misshandeln*, ihm das *Wort abzuschneiden*« (*S/Z* S. 19). In erster Linie führt Barthes eine Lektüre vor, die jedes »konsistenzstiftende Zuendelesen« (Pfeiffer) unterbricht. Wolfgang Iser verweist auf *S/Z* als kongeniale Lektürepraxis des Zusammenspiels von Fiktivem, Realem und Imaginärem, von Mimesis und Performanz: Eine Lektüre, die die Differenzen nicht durch Supplemente auszulöschen und die Spielbewegung zum Stillstand zu bringen versucht, sondern den Text als Entfaltung potenzieller Lektüren vorführt: »Sie läßt nichts aus; sie ist schwerfällig, klebt am Text, sie liest, wenn man so sagen kann, mit Akribie und Besessenheit, erfasst an jedem Punkt des Textes das Asyndeton, das die Sprachen zerschneidet – und nicht die Anekdote [...].«²⁷ Diese Transformation des geschlossenen, lesbaren Textes in einen offenen, schreibbaren Text, wird in einer Schreibweise vorgeführt, die zugleich

23. Der als *Am Nullpunkt der Literatur* übersetzte Text heißt im Original exakter: *Am Nullpunkt des Schreibens* bzw. *der écriture*. Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur*. Zwei Essays, Hamburg: Claassen 1959. (Original: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1953)

24. Siehe Roland Barthes: *Leçon/Lektion*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 24. (Original: *Leçon*, Paris 1978)

25. Roland Barthes: *S/Z*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976. (Original: *S/Z*, Paris 1970). Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle »S/Z« und der Seitenzahl gekennzeichnet.

26. Die Illusion einer Denotation, diejenige Konnotation, »die die Lektüre gleichzeitig zu begründen und abzuschließen scheint«, ist »jener Mythos, aufgrund dessen der Text so tut, als kehre er zur Natur der Sprache, zur Sprache der Natur zurück.« (*S/Z* S. 14) Die Denotation ist »jenes alte, wachsames, listige, theatralische Göttliche, das berufen ist, die kollektive Unschuld der Sprache *dazustellen*.« (*S/Z* S. 14) Dagegen stellt Barthes den schreibbaren Text: »Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung, das Schreiben, ohne den Stil, die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur.« (*S/Z* S. 9)

27. W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 7), S. 477.

Semiologie, Literaturkritik und Schreibbewegung ist, zugleich auf das zu analysierende Objekt und auf sich selber gerichtet, »un masque qui se montre du doigt.«²⁸

Die semiologische Arbeit reflektiert unterschiedliche mediale Dimensionen der Schrift: das intertextuelle Notieren pluraler Lektüren, multipler Codes und »Stimmen«²⁹ wird als Akt graphischen Aufzeichnens betont: »Es wird versucht, den stereographischen Raum eines Schreibens (hier die klassische, lesbare Schreibweise) aufzuzeichnen« (S/Z S. 19). Die in diesem Bild implizite intermediale Relation von Stimme und Graphie wird in einer dem Text vorangehenden Anmerkung explizit gemacht, indem *écriture* als Bewegung vorgestellt wird, die zwischen zwei medialen Systemen, dem Akustischen und der Skription, vermittelt: S/Z sei »Spur« einer Arbeit mit Studenten, Hörern und Freunden, Text, »der im Hören auf sie geschrieben wurde« (S/Z S. 2). Dieser vorgängige polyphone Raum von Seminarlektüren, diese *Vielstimmigkeit der Rede*, wird in unterschiedlichen Schreibformen evoziert und verkörpert: der Effekt der Simultanität beispielsweise wird einerseits erzeugt durch die wiederholte Lektüre einzelner Satzfragmente, die nach unterschiedlichen Codes entziffert werden, andererseits wird die suggerierte Parallelität der Lektüren in Form einer Partitur veranschaulicht, die exemplarisch das Dazwischen von Phonie und Graphie zur Schau stellt (S/Z S. 34). Diese Übersetzung stimmlicher und graphischer Performativität impliziert des Weiteren die Imagination des Körperlichen, der Stimme.

Die Zeichenkombination »S/Z« wird zum Meta-Zeichen dieser Reflexion von Medialität und Inszenierung medialer Erscheinungsformen: »S/Z« verkörpert das Friktionale sowohl von Stimmhaftigkeit und Stimmlosigkeit als auch von runder und eckiger Graphie, »S« und »Z« figurieren darüber hinaus den differenziellen Spielraum des Imaginären, der auch in der kastratischen Beziehung zwischen dem Erzähler Sarrasine und dem Kastrat Zambinella Form annimmt; der »S« und »Z« spiegelbildlich deformierende Querstrich »/« ist Schnittstelle, »Abstraktion der Grenze« (S/Z S. 110) und stellt den Ort permanenter Überschreitung dar. Aus dieser Figur der eine Leerstelle (Kastration) überspringenden Transgression differenzieller Codes, Konnotationen und Sinne leitet Barthes auch die im Widerstreit der Zeichen und Imaginationen evozierte Körperlichkeit ab:

28. Roland Barthes: »La littérature et méta-langage«, in: ders.: OC I, S. 1245f.

29. »STIMME DER EMPIRIE (die Proairesen), STIMME DER PERSON (die Seme), STIMME DER WISSENSCHAFT (kulturelle Codes), STIMME DER WAHRHEIT (die Hermeneutismen), SYMBOLSTIMME.« (S/Z S. 26)

»Tücke der Sprache: ist der ganze Körper erst einmal zusammengefügt, um selber zur *Sprache* zu kommen, muß er zu dem Wörterstaub, zu dem Spreu der Details, zum monotonen Inventar der Teile, zum Zerbröckeln zurückkehren: Sprache baut den Körper ab, verweist ihn auf den Fetisch.« (S/Z S. 116)

Die literarische Wende der Semiotik ist zugleich, so erklärt Barthes in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France und führt es in S/Z vor, die Überführung der Literatur in eine Praxis der Schrift, die als materielle und mediale Selbstreflexion betrieben wird. *Écriture* meint eine Transgressionsbewegung von Zeichen, medialen Verkörperungen und Imaginationen.

REFLEXION DER MATERIELLEN VERKÖRPERUNGEN DER SCHRIFT

In ihrer medien- und kulturtheoretischen Orientierung wendet sich die Literaturwissenschaft den materiellen Trägermedien der Schrift zu.³⁰ In einem eher metaphorischen Sinne wird die auch als »grammatologische« bezeichnete literarische Wende von Strukturalismus und Semiotik insofern als Hinwendung zur Materialität der Schrift verstanden, als Formen der Schrift und Schreibstile in den Blick rücken, die das Bedeutungsgeschehen mitkonstituieren.³¹

Roland Barthes reflektiert die materiellen Dimensionen der *écriture* in einer phänomenologischen Lektüre der Zeichnungen Cy Twomblys.³² Die Zeichnungen deutet Barthes als Erscheinungsweisen von Schrift, sie seien »ein Werk der Schrift«, »Kalligraphie«, ein »Anspielungsfeld von Schrift« (CT S. 8). Allerdings zeigten diese Visualisierungen der Schrift die dem Sinnhaften abgewandte Seite: »das Wesen der Schrift« sei »weder eine Form noch ein Gebrauch [...], sondern bloß eine Geste«, »Gewirr«, »Geschmier«, »Schlamperei« (CT S. 9):

»Das Wesen eines Gegenstandes hat etwas mit seinem Abfall zu tun: nicht unbedingt mit dem, was übrig bleibt, nachdem man davon Gebrauch gemacht hat, sondern mit dem, was aus dem Gebrauch *geschmissen* worden ist« (CT S. 9).

Diese nicht-prädikativen Dimensionen sind es, auf die auch Barthes' Semiotik zielt:

30. Siehe dazu den Beitrag von Ernst Fischer in diesem Band.

31. Jean Gérard Lapacherie: »Der Text als Gefüge aus Schrift. (Über die Grammatextualität)«, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 69-88; Hans Hauge: »De la grammatologie und die literarische Wende« in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), *Schrift* (Anm. 4), S. 319-336.

32. Roland Barthes: *Cy Twombly*, Berlin: Merve 1983. Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle »CT« gekennzeichnet.

»Die Semiologie wäre dann jene Arbeit, die das Unreine der Sprache sammelt, den Abfall der Linguistik, die unmittelbare Korruptiertheit der Botschaft: nichts Geringeres als die Begierden, Ängste, Mienen, Einschüchterungen, Vorgaben, Zärtlichkeiten, Proteste, Entschuldigungen, Aggressionen, die Musik, aus denen die aktive Sprache besteht.«³³

An der Schnittstelle vom Gekritzeln zur Schrift geht es nicht um die Konstruktion von Sinnhaftigkeit, um die »Botschaft« oder das »Zeichen, das eine Einsicht hervorbringen will«, sondern der Prozess der Verkörperung wird phänomenologisch als Ereignis des Erscheinenlassens reflektiert. »Die Geste oder Gebärde ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, Triebe, Faulheiten, die den Akt mit einer *Atmosphäre* (im astronomischen Sinn des Wortes) umgeben.« (CT S. 11) Barthes liest die Zeichnungen Twomblys als Wahrnehmungsszenen und setzt Schrift als ästhetisches Ereignis: die von Barthes hervorgehobene Atmosphäre beschreibt Gernot Böhme als ersten Erfahrungseindruck im Prozess der Wahrnehmung. Den Inszenierungscharakter des Wahrnehmungsvorgangs unterstreichend, weist Böhme darauf hin, dass Atmosphäre in der szenischen Konstruktion der phänomenalen Erscheinung miterzeugt werde.³⁴ Nicht nur die phänomenale Erscheinung der Schrift reflektiert Barthes, sondern ausgehend von dem Oszillieren zwischen Zeichnung und Schrift rekonstruiert die Lektüre Schrift in ihrer poetischen, ästhetischen und kathartischen Funktion: Barthes unterstreicht ihre performativ-generativen Potenziale, ihr Funktionieren als Wahrnehmungsszene sowie die Konnexionen mit dem Komplex des Leiblich-Physiologischen. Im Zwischenraum von vorgängigem Gekritzeln und nachträglicher Spur des Schreibens wird das aus der Sinngeschichte ausgeschlossene Gekrakel zum ästhetischen Ereignis: »Beginnt nicht an dieser äußersten Grenze wahrhaft die Kunst, der ›Text‹, all das ›Umsonst‹ des Menschen, seine Perversion, seine Verausgabung?« (CT S. 12) Die Materialisierung der Schrift als »graphische Textur« (CT S. 14) im Zusammenspiel mit der Materialität des Papiers wird als topographische Szene entworfen: »da ist die Körnung des Papiers, dann die Flecken, die Gitter, die Schlingen, die Diagramme, die Wörter.« (CT S. 14) Das Sinnliche, Haptische, Affektive, das Ästhetische als sensuelles und emotionales Potenzial wird nicht nur als der Sinnbildung vorgängige Dimension aktiviert, sondern als performative Praxis: »Der Strich ist energon, Arbeit, das die Spur des Triebes sichtbar macht. Der Strich ist eine sichtbare Aktion. Unnachahmlich, wie der Körper.« (CT S. 26) Der

33. R. Barthes: *Lektion* (Anm. 24), S. 47.

34. Dazu Gernot Böhme: *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink 2001.

Akt der materiellen Verkörperung wird im Rahmen einer »Ästhetik des Performativen« inszeniert:³⁵

»[D]ie Frage ist immer: *Was passiert da?* Ob Leinwand, Papier oder Mauer: es handelt sich um einen Schauplatz, wo etwas daherkommt (wenn in bestimmten Kunstformen der Künstler will, daß nichts passiert, dann ist auch das noch ein Abenteuer). So muß man das Bild als eine Art Theater nehmen: der Vorhang öffnet sich, wir schauen, wir warten, wir vernehmen, wir verstehen: und ist die Szene vorbei, das Bild verschwunden, dann erinnern wir uns: wir sind nicht mehr dieselben wie vorher: wie im antiken Theater sind wir initiiert worden. Ich möchte Twombly unter dem Blickwinkel des Ereignisses betrachten.« (CT S. 65)

Barthes setzt die Zeichnung wie eine Bühne, auf der Schrift-Szenen präsentiert werden, die an verschiedenen »Ereignistypen« Teil haben: »[...] es passiert ein *Fatum* (*pragma*), ein Zufall (*tyche*), ein Ausgang (*telos*), eine Überraschung (*apodeston*) und eine Handlung (*drama*).« (CT S. 65) In der theatralen Szene werden die Materialien – »das bißchen Kreide, dies karierte Papier« (CT S. 67) – gezeigt. So wird das Theatrale Barthes' zum Modell des Ästhetischen, des poetischen Aktes, der sich zur Schau stellt. Aus der Theaterszene lässt sich auch das Sinnliche, Affektive und Emotive ableiten, das an die Anwesenheit aufeinander gerichteter Körper, derjenigen der Schauspieler und des Publikums, gebunden ist.

Diese Vermittlung von Zeichnung und Schrift über das theatrale Modell im Horizont einer ereignishaften Ästhetik inszenierter Erscheinungen wird in anderen »Ikonotexten«, wie Ottmar Ette sie nennt, ausgeweitet. Texte, in denen Schrift und Bilddokumente interagieren, konstruieren einen Zwischenraum, eine Szene medialer Verkörperungen:

»Der Text ist kein »Kommentar« zu den Bildern. Die Bilder sind keine »Illustrationen« zum Text. Beide dienen mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens – ähnlich vielleicht zu jenem *Sinnverlust*, den das *Zen* als *Satori* bezeichnet. Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift, ermöglichen und darin das Zurücktreten der Zeichen lesen.«³⁶

REFLEXION DER MEDIALITÄT DER SCHRIFT

Die in der Reflexion des Materiellen deutlich gewordene Figur des Medialen als Zwischenraum innerhalb von Verkörperungsprozessen macht

35. Dazu Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

36. Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981. (Original: *L'Empire des signes*, Paris 1970)

Barthes in seinem medientheoretischen Text *Die helle Kammer*³⁷ explizit. Hier soll daher nur kurz die intermediale Reflexion als Überleitung zur Frage der aus der Medialität abgeleiteten Körperlichkeit skizziert werden. In dieser phänomenologisch orientierten Lektüre der Fotografie beschreibt Barthes im Begriff des *punctum* die Ereignishaftigkeit und das Imaginäre des Wahrnehmungsaktes, das insbesondere in der Porträt-Fotografie die Performanz imaginärer Körper als augenblickshaftes und affektives Geschehen, in der emphatischen Evidenz des *Es-ist-so-gewesen*, zeigt.³⁸

»So wird *Photographie* für mich zu einem bizarren *Medium*, zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit: eine gemäßigte, in gewisser Weise bescheidene, *geteilte* Halluzination (auf der einen Seite ›das ist nicht da‹, auf der anderen ›aber das ist sehr wohl dagewesen‹): ein verrücktes, ein vom Wirklichen *abgetriebenes* Bild.«³⁹

Fotografie, die Barthes als ein »Requiem, den Versuch, ein Theater der Abwesenheit [...] zu zeigen«⁴⁰ beschreibt, wird in ihrer Medialität zur Metapher eines rememorativen Ereignisses – die mimetische Differenz des Fiktionalen (Iser) inszeniert Fotografie als zeitliche Differenz. Im Zusammenspiel von abgebildeten Fotografien und das Fotografische interpretierender Lektüre, die Schriften zur Fotografie (Bourdieu, Calvino, Sontag), zu Phänomenologie (Husserl, Lyotard), Semiologie (Krissteva), Psychoanalyse (Lacan), zum Imaginären (Sartre), aber auch literarische Texte (Proust, Rilke, Valéry) ins Spiel setzt, wird die Perfor-

37. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985. (Original: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980)

38. »[...] *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).« (R. Barthes: *Die helle Kammer* [Anm. 37], S. 36) »Nun weiß ich auch, daß es noch ein anderes *punctum* (ein anderes ›Stigma‹) gibt als das des ›Details‹. Diese neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (›*Es-ist-so-gewesen*‹), seine reine Abbildung.« (Ebd., S. 105) Die Photographie »führt das Abbild bin an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Verlangen) das Sein verbürgt.« (Ebd., S. 124) Siehe dazu auch Jacques Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin: Nispen 1987.

39. R. Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 37), S. 126.

40. Gerhard Neumann: »Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik«, in: ders./Caroline Pross/Gerald Wildgruber (Hg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg: Rombach 2000, S. 65-112, hier S. 110.

manz imaginärer Körper – auch in der Zitation fremder Texte, in der Nennung der Namen von Fotografen und Autoren – zur medialen Inszenierung. Texte und Bilder verschränken sich zu Formen außerordentlicher, affektiver, evidenter Wahrnehmungsereignisse.

INSZENIERTE KÖRPERLICHKEIT

Es ist Roland Barthes' Auseinandersetzung mit dem Theater, die das *écriture*-Konzept maßgeblich bestimmt: einerseits die Idee der *écriture* als Verkörperung medialer Ereignisse – sei es als Verkörperung der Stimme oder der gezeichneten Handschrift –, andererseits die Vorstellung der *écriture* als inszenierte Reflexion von Materialität und Medialität der Schrift.

Gerhard Neumann beschreibt diese Verlagerung des Theatralen in die Schrift bei Roland Barthes als Ausgangspunkt einer Bedeutungskonzeption, die das generative Moment des sprachlichen Geschehens als theatrales Modell denkt. Um dieses der Sprache inhärente Produktionsprinzip zu verdeutlichen, greift Neumann Barthes' Begriff der »Szenographie« auf, der – dem Wortfeld der Schrift verwandt – das Inszenieren, den Gestus des »In-Szene-Setzens« in den Vordergrund stellt.⁴¹ Das Konzept der »Theatralität der Zeichen« entwickelt Barthes in Auseinandersetzung mit den performativen Dimensionen des griechischen, avantgardistischen (Artaud), epischen (Brecht) und japanischen Theaters (Bunraku, Kabuki). Diese dienen als Modelle einer Theatralität, die das Ereignishafte der körperlichen Präsenz fokussiert, insbesondere auch das Selbstreflexive, das Zeigen des Zeigens.⁴² Die theatrale Inszenierung des Körperlichen beobachtet Barthes als mediales und kulturelles Wahrnehmungsdispositiv in den phänomenologischen Skizzen zu den *Mythen des Alltags*, exemplarisch in den Körper-Inszenierungen des Sports wie in der massenmedial konstruierten »Gesichtlichkeit« des weiblichen Filmstars.⁴³

41. Gerhard Neumann: »Einleitung«, in: ders./Pross/Wildgruber (Hg.), *Szenographien* (Anm. 40), S. 11–32. Als Vertreter eines theatralen Zeichen-Modells nennt Neumann neben Barthes: Greimas, Derrida, Iser, Bachtin, Blumenberg, Leiris, Geertz, Turner und Lacan. Zu Barthes siehe G. Neumann: »Theatralität der Zeichen« (Anm. 40).

42. Diese Dimensionen nimmt auch die aktuelle kulturwissenschaftlich orientierte Theaterforschung in den Blick und kann dabei auf neuere Beiträge aus Ästhetik und historischer Anthropologie zurückgreifen, die seit den 80er Jahren den Körper als Forschungsobjekt reaktualisieren. Siehe dazu Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982; Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig (Hg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen: Attempto 2000; Julia Funk/Cornelia Brück (Hg.): *Körper-Konzepte*, Tübingen: Gunter Narr 2000.

43. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964. (Original: *Mytho-*

Wie aber kann diese theatrale Körperlichkeit in die Schrift überführt werden? Barthes entwirft unterschiedliche Szenen der Verknüpfung von Körper und Schrift, beispielsweise die Handschrift als Verkörperung von Schreibformen: »L'écriture, expression de la personnalité? Vraiment? J'ai moi-même trois écritures, selon que j'écris des textes, que je prends des notes, ou que je fais ma correspondance.«⁴⁴ Die *écriture* wird zur Szene, in der die sich in der Handschrift spiegelnde körperliche Präsenz in ihrer Ereignishaftigkeit ansichtig gemacht wird:

»J'aime la *scripture*, l'action par laquelle nous traçons manuellement des signes [...]. L'écriture, c'est la main, c'est donc le corps: ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pensées, ses glissements, ses complications, ses fuites, bref, non pas l'*âme* (peu importe la graphologie), mais le sujet lesté de son désir et de son inconscient.«⁴⁵

Wie Formen der Handschrift Schreibweisen zugeordnet sind, so wird die institutionalisierte Differenzierung in Objekt- und Metasprache, d.h. in Literatur und Wissenschaft, durch inszenierte Imaginationen des Körperlichen ersetzt: »La science se parle, la littérature s'écrit; l'une est conduite par la voix, l'autre suit la main; ce n'est pas le même corps, et donc le même désir, qui est derrière l'un et l'autre.«⁴⁶

Das Begehren, das Barthes hier anspricht, ist das zentrale Moment der Körper-Inszenierung. Dieses Begehren richtet sich auf die Körperlichkeit, die der direkten Rede Aufführungsqualität, Appellstruktur und Dramatik verleiht und in der Niederschrift verloren geht. In der Lektüre der Zeichnungen (*Cy Twombly*) und der Fotografien (*Die helle Kammer*) wurde deutlich, dass Schrift als mediales Ereignis auf die Inszenierung des Körpers fokussiert ist. Im Rahmen einer Szene des Begehrens entwirft Barthes *écriture* als Technik der Körper-Imagination: »[...] nous désirons le désir que l'auteur a du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *aimez-moi* qui est dans toute écriture.«⁴⁷ Eine Variante dieser Szene des Begehrens ist die Evokation der Stimme des Anderen, wobei der auch in *S/Z* verkörperte Zwischenraum von Phonie und Graphie zur Spur des vorgängigen körperlichen Ereignisses des Sprechens erklärt wird: »La littérature est en effet, à tous les niveaux, la parole de

logies, Paris 1957). Zur Inszenierung und Lektüre des Gesichtes siehe auch das Kapitel »Le visage écrit« in R. Barthes: *Das Reich der Zeichen* (Anm. 36). Zur »Gesichtlichkeit« siehe Gilles Deleuze/Félix Guattari: »Das Jahr Null – Gesichtlichkeit«, in: Bohn (Hg.), *Bildlichkeit* (Anm. 31), S. 430-467.

44. Roland Barthes: »Variations sur l'écriture«, in: ders.: OC II, S. 1545f.

45. Roland Barthes: »Roland Barthes contre les idées reçues«, in: ders.: OC III, S. 73.

46. R. Barthes: »De la science à la littérature« (Anm. 1), S. 429.

47. Roland Barthes: »Sur la lecture«, in: ders.: OC III, S. 382.

l'autre.«⁴⁸ In dieser Inszenierung als Materialisierung der abwesenden Stimme wird *écriture* - analog zum fotografischen Dispositiv - als re-memoratives Ereignis präsentiert.

Nach dem Muster einer Verführungsszene⁴⁹ spielt Barthes in dem Reisebericht *Das Reich der Zeichen*⁵⁰ Wahrnehmung und *écriture* als nach der Logik des Erotischen strukturiertes »Entdeckungstheater« im Sinne einer *first contact*-Szene durch. Diese Begegnung mit dem Anderen, dem Zeichensystem Japan, stellt die »Ursituation des Abenteuers der Wahrnehmung«⁵¹ zur Schau. Diese Konstruktion einer Wahrnehmungsszene, diese Szenographie des Begehrens ist Technik zur »Produktion von Präsenz«, zur »Herstellung auffälliger Gegenwart«⁵². Inszeniert wird eine Ereignishaftigkeit, welche die semiotische Konstruktion zu einer performativen Aktion macht.⁵³ Wie aber ist die Szenographie der Lust in eine *écriture* zu überführen?

Lektüre und Schrift konstruieren eine Ordnung des Textes, die unterschiedliche Arten des Begehrens verkörpert: »Die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich.«⁵⁴ Die Logik des Körperlichen übersetzt Barthes in eine Ordnung der Schrift, die sich an Saussures Anagrammstudien orientiert: »Der Text hat eine menschliche Form, er ist eine menschliche Figur, ein Anagramm des Körpers? Ja,

48. Roland Barthes: »Essais critiques. Préface«, in: ders.: OC I, S. 1172.

49. In einem Interview erläutert Barthes zu dem Stichwort »drague«: »La drague c'est le voyage du désir. C'est le corps qui est en état d'alerte, de recherche par rapport à son propre désir. Et puis la drague implique une temporalité qui met l'accent sur la rencontre, sur la 'première fois'. [...] C'est pourquoi la drague est une notion que je peux très bien transporter de l'ordre de la quête érotique, où elle prend son origine, dans la quête des textes« (Roland Barthes: »Vingt mots clés pour Roland Barthes«, in: ders.: OC III, S. 333).

50. R. Barthes: *Das Reich der Zeichen* (Anm. 36).

51. G. Neumann: »Theatralität der Zeichen« (Anm. 40), S. 96f.

52. Hans Ulrich Gumbrecht: »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 63-76, hier S. 74.

53. Auf diese Komplexe ist auch die Aufmerksamkeit der Theatralitätsforschung gerichtet, die in phänomenologisch orientierter Richtung Ansätze einer Ästhetik des Medialen entwirft. Siehe dazu: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke 2001; dies. u.a. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen: Francke 2001; dies. u.a. (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen: Francke 2003; D. Mersch: *Ereignis und Aura* (Anm. 35).

54. Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 26. (Original: *Le plaisir du texte*, Paris 1973)

aber unseres erotischen Körpers.«⁵⁵ Das Anagrammatische steht für eine szenographische Zeichenordnung nach rhetorischen Figuren und Stellungen (*postures*), die Barthes bei den *Logotheten* (Sprachbegründern) *Sade*, *Fourier*, *Loyola*⁵⁶ zu erotischen Sprachsystemen ausgearbeitet sieht. Vergleichbar de Sades, der in seinem syntagmatischen Erotismus, der Kombinatorik von Orten und Figuren und ihrer Anordnung zu Stellungen und Szenen, jegliche erotische Erzählung begründet habe, sei Fourier und Loyola ebenso das Obsessive der Ordnungsmethode eigen, »die gleiche Schreibweise: die gleiche Klassifizierungssucht, die gleiche Besessenheit des Zerlegens [...], die gleiche Zählmanie [...], der gleiche Zuschnitt des gesellschaftlichen, erotischen und phantasmatischen Systems.« (SFL S. 7) Barthes führt weiter aus, die Sprache der Lust folge einer musikalisch-rhythmischen Ordnung (SFL S. 9), durch das »Theatralisieren« dieser metrisch komponierten Sprache werde der Logothet zum »Szenograph« (SFL S. 10). Vor dem Hintergrund dieser Szenerie verkörpere sich in der Sprachordnung der Szenograph, der Erfinder des theatralen Sprachmodells, als rhythmisches Ereignis:

»Die Lust am Text bringt auch eine freundschaftliche Wiederkehr des Autor mit sich. Er (der Autor) ist für uns ganz einfach eine Vielzahl von »Reizen«, der Ort einiger zerbrechlicher Details und doch Quelle lebendiger romanesker Ausstrahlung. Keine (juristische oder moralische) Person, sondern ein Körper.« (SFL S. 12)

Mittels dieser Technik theatraler Präsenzerzeugung wird auch die Stimmlichkeit in ihrer Rhythmik und Physiologie – vergleichbar der materiellen Rauheit des Papiers – als Teil der Szenographie integriert: Die *écriture* der Lust ist getragen »vom Korn der Stimme, das eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache ist. [...] Das knirscht, das knistert, das streichelt, das schabt, das schneidet: Wollust«⁵⁷. Die zugrunde liegende, ursprüngliche Szene ist das laute Lesen: »le texte passait alors fatalement par le gosier, le muscle laryngé, les dents, la langue, le corps en somme dans sa densité musculaire, sanguine, nerveuse.«⁵⁸

Die Inkarnation der Sprachszene des Begehrens ist die Sprache der Liebe, deren Diskurse, Zeichenordnungen und Verkörperungen Barthes in *Fragmente einer Sprache der Liebe*⁵⁹ nachbildet, reflektiert und in

55. Ebd.

56. Roland Barthes: *Sade. Fourier. Loyola*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974. (Original: *Sade Fourier Loyola*, Paris 1971). Zitate im fortlaufenden Text werden mit der Sigle »SFL« gekennzeichnet.

57. R. Barthes: *Die Lust am Text* (Anm. 54), S. 98.

58. R. Barthes: »Variations sur l'écriture« (Anm. 44), S. 1565f.

59. Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/Main: Suhr-

Szene setzt. Barthes arbeitet als Szenograph und führt Figuren vor, Ausdruckweisen, Topoi der Rede, die der »Bewegung des Hin-und-Her-Laufens« folgen (FSL S. 15) – er setzt räumliche und zeitliche Sprachfiguren in Szene, die als »chronotopische Gestalten« funktionieren, als »Figurationen« im Sinne von choreographischen Bewegungsdispositiven⁶⁰. Das Buch ist eine Abfolge von Text-Figuren, wobei jede Figur dieselbe Anordnung von Textmustern präsentiert: zuerst Titelwort, dann in der Kopfleiste das »Argumentum: ›Darstellung, Bericht, Zusammenfassung, kleines Drama, erfundene Geschichte‹; und ich füge hinzu: Instrument der Distanzierung, Schrift- oder Bildtafel im Sinne Brechts« (FSL S. 17f.), es folgen diskursive Fragmente aus Literatur, Philosophie, Musik, Film, Text, Rede, Autobiographie und Fiktion. Autorennamen und Titel dieser zitierten Fragmente sind in einer Randspalte verzeichnet, Quellenangaben bilden den Abschluss jeder Text-Figur. Bis in die graphische und grammatextuelle Gestaltung, bis in Typographie und Zeichensetzung wird ein Zusammenspiel von Diskursen, Textmustern und graphischen Gestaltungen in Szene gesetzt. Das Ganze ist als dramatische Struktur angelegt:

»Die Figur ist gewissermaßen eine Opernarie; in eben dem Sinne, wie diese Arie anhand ihrer Anfangszeile identifiziert wird, wiedererkannt und gehandhabt wird [...], so geht auch die Figur von einer Sprachfalte (einer Art Vers, Refrain, Gesangslinie) aus, die sie insgeheim artikuliert.« (FSL S. 18)

Die »dramatischen« Sprachszenen und Textfiguren sind mediale Verkörperungen der poetischen, ästhetischen und kathartischen Potenziale der Sprache des Begehrens, performative Figuren, die die Ereignishaftigkeit der Sprache der Liebe zur Darstellung bringen und die Sprache des Begehrens in ein Affektmedium Schrift überführen: »Jede Figur blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton – oder wiederholt sich bin zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik.« (FSL S. 19)

Die in der fotografischen Medialität zeitliche Differenzialität des »Es ist so gewesen«, fällt in der Sprache der Liebe in der tautologischen Faszination – »ich liebe dich, weil ich dich liebe« (FSL S. 40) – zusammen, die in der Abfolge der szenographischen Figuren wiederholt und variiert, inszeniert und gezeigt wird: »Was die Sprache der Liebe auf

kamp 1988. (Original: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977). Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle »FSL« gekennzeichnet.

60. Siehe Gabriele Brandstetter: »Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung«, in: Bettina Brandl-Risi/Wolf-Dieter Ernst/Meike Wagner (Hg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: epodium 2000, S. 189-212.

diese Weise zum Abschluß bringt, ist eben das, was sie initiiert hat: die Faszination.« (FSL S. 40) Die Schrift der Liebe ist die permanente Reflexion und Ausstellung dieser Schnittstelle der Verkörperung von Faszination, die in den friktionalen Materialisierungen, Medialisierungen und performativen Vollzügen immer wieder erspielt wird.

Die Friktionalisierung wird dadurch verstärkt, dass es ein Ort des Sprechens ist, den die Diskurse der Liebe in Szene setzen: »es ist also ein Liebender, der hier spricht und sagt:« (FSL S. 23) – eine Anordnung, die in *Über mich selbst*⁶¹ explizit auf die Autorfigur Roland Barthes zurückgebogen wird, die im komplexen Spiel zwischen fiktionaler Rede und imaginierter Körperlichkeit des Schreibenden inszeniert wird, wie es die handschriftliche Anweisung »Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman« (RB S. 5) ankündigt. In der Zusammenführung der in den vorangegangenen Texten erkundeten ikonographischen und phonographischen Dimensionen der Schrift stellt *Roland Barthes par Roland Barthes* Prozesse der materiellen, medialen und imaginären Verkörperung der Schrift als faszinierter »autobiographischer Text« aus – »Der Intertext ist nicht unbedingt ein Feld von Einflüssen; er ist vielmehr eine Musik von Figuren, Metaphern, Wort-Gedanken; es ist der Signifikant als *Sirene*.« (RB S. 148). Handschrift, Zeichnung und Fotografie funktionieren als Dispositive einer Evidenzerfahrung des Imaginären in seiner Faszinationsstruktur, das Imaginäre des Körpers erscheint in der Schnittstelle zwischen Text und Bild, Handschrift und fotografischem Autoporträt, seien es Bildern aus der Kindheit oder solche, die Barthes als Schriftsteller inszenieren⁶²:

»Hier wird man also [...] nur die Figuration einer Vorgeschichte des Körpers finden – von diesem Körper, der sich auf die Arbeit, auf die Wollust des Schreibens hin bewegt. [...] Das Imaginäre von Bildern wird also an der Schwelle zum produktiven Leben [...] zum Stillstand gebracht. Ein anderes Imaginäres tritt dann nach vorn: das des Schreibens.« (RB S. 8)

Die medialen Differenzen von Zeichnung, Fotografie und Text perpetu-

61. Roland Barthes: *Über mich selbst*, München: Matthes und Seitz 1987. (Original: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975). Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle »RB« gekennzeichnet.

62. So funktionieren Fotografien aus der Kindheit als Dispositive des erinnern- und Wiedererkennens, als Evidenzerfahrung »*Es-ist-so-gewesen*«: »Es ist dieser inszenierte, künstliche Vorgang der Anamnese – als Form der augenblickshaften Erfahrung der Welt, als Re-memoration, die auf die Suche nach dem Faktum geht, es als blitzhaftes *déjà-vu* im *imprévu* sinnlicher Plötzlichkeit – auf den es Barthes ankommt« (G. Neumann: »Theatralität der Zeichen« [Anm. 40], S. 81f.).

ieren die Faszination und die Selbst-Reflexion. Sie bilden den Rahmen für die sich anschließende Folge von Schreibszenen und Figurationen, Textfragmente in der dritten Person Singular, die anhand von Begriffen Perspektiven des Schreibens reflektieren – in die wiederum graphische Dokumente, eine gezeichnete Partitur, Malereien eingefügt sind. Texte und Bilder konstituieren ein Ensemble von Verkörperungen der *écriture*, die das Erscheinen einer autobiographischen Schriftsteller-Figur »Roland Barthes« inszenieren.

Perspektiven einer medienübergreifenden Ästhetik der Schrift

Wie hier an Roland Barthes' Konzept der *écriture* nachvollzogen, stellen Reflexionen der Schrift und die Formen dieser Reflexionen eine Herausforderung an eine Medienästhetik der Schrift dar. Es gilt, eine performative Ästhetik der Schrift zu entwickeln, die Verkörperungen der Schrift in ihren unterschiedlichen Dimensionen und Funktionen zu erklären vermag. Diese Perspektive einer Ästhetik der Schrift, die die Inszenierungen von Schrift als mediales Ereignis betrachtet, ließe sich über das Literarische hinaus zu einer ästhetischen Theorie ausbauen, die unterschiedlichste Manifestationen der Schrift fassen und darin Wechselwirkungen zwischen medialen, poetologischen, künstlerischen Praktiken und Konzeptionen der Schrift untersuchen könnte – die Körper-Kalligraphie in Peter Greenaways Film *The Pillowbook* (1996) wäre nur ein prominentes Beispiel, das in der Inszenierung von Körper-Schrift Techniken medialer Selbstverkörperung reflektiert.