

3. Kalliope oder der orpheische Traum

Nach dem Durchgang durch die Barthes'schen Kernpositionen rund um die *écriture* und ihre para-doxale Struktur erscheint die deutsche Titelübersetzung »Am Nullpunkt der Literatur« viel weniger missverständlich als zuvor, wenn man den Begriff »Literatur« mit all dem füllt, was in den vorangegangenen Kapiteln verhandelt wurde. Wie aber steht es mit dem anderen Substantiv im Titel, dem »Nullpunkt (*Degré zéro*)«?

Klar ersichtlich scheint zu sein, dass sich der Nullpunkt nicht auf die Literatur als Institution bezieht, in erster Linie also nicht auf eine wie auch immer ausfallende Diagnostik des literarischen Feldes bzw. des Literaturbetriebs abgezielt wird. Der Nullpunkt betrifft den Problembereich der *écriture*, die sich in ihrer doppelten Realität bei allen Schreibenden auf eigentümliche Weise entfaltet. Auch wenn in *Degré zéro* aus den genannten Gründen keine Geschichte der Literatur im klassischen Sinne angestrebt wird, schwebt Barthes sehr wohl ein historisierender Ansatz vor, der die Entwicklung verschiedener *écritures* durch die Zeit hindurch verfolgt und analysiert. *Degré zéro* sollte dabei allerdings nur »eine Einleitung zu einer möglichen Geschichte der Schreibweise«¹ darstellen. Letztlich blieb es bei dieser Einleitung, die der Form nach zwar an eine literaturgeschichtliche Untersuchung erinnert, aber letztlich vor allem eine grundsätzliche produktionsästhetische Herangehensweise an Literatur im Sinne einer Praxis des Schreibens proklamiert.² Barthes skizziert eine Literaturgeschichte jenseits allzu direkter und monokausaler Determinanten, wenngleich er nicht leugnet, dass »diese Geschichte der Form auf ihre besondere, durchaus klare Weise ihre Verbindung mit der Gesamtgeschichte erkennen lassen wird«³. Letztlich rekurriert die Geschich-

1 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 12.

2 Vgl. ETTE, O.: »Roland Barthes«, S. 82.

3 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 9.

te literarischer *écritures* auf die konkrete Situation eines Schriftstellers, der »zwischen mehreren Ethiken sprachlicher Ausdrucksformen (*langage*)«⁴ eine notwendige Entscheidung treffen muss. Die Rede von der Evolution der *écriture* adressiert den »Standpunkt des einzelnen Schriftstellers gegenüber der geschichtlichen Bewegung«⁵. Der »Blütezeit des Bürgertums (in der Zeit der Klassik und Romantik)«⁶ wird eine einheitliche Ideologie attestiert, die dementsprechend einheitliche *écritures* hervorgebracht habe. Barthes' eigener Terminologie folgend ließe sich schließen, dass hier noch keine »doppelte Realität« vorherrschte. Diese Zersplitterung des bürgerlichen Bewusstseins⁷ sei erst um 1850 – deutlich erkennbar bei Flaubert – eingetreten. Die Geschlossenheit der Sprache habe vorher keinerlei Formproblem evoziert. Erst durch eine engagierte Form, d.h. das Sträuben gegen vorherrschende, Form aufzwingende Schreibweisen, habe Literatur »zu einer Problematik der Sprache (*langage*)«⁸ werden können.

Was Barthes hier in groben Zügen markiert, ist der Eintrittspunkt der Moderne in das literarische Schreiben. Die Pluralisierung der *écritures* wird als Indikator der Modernität identifiziert und von der diagnostizierten Eindimensionalität vorheriger Epochen (Klassik und Romantik) abgegrenzt. Über die Berechtigung dieses Verdikts ließe sich ausgiebig diskutieren; gerade die Schablonenhaftigkeit dieser Epochenabgrenzung hat Barthes viel Kritik eingebracht.⁹ Dabei sollte nicht übersehen werden, dass es ihm nicht allein darum geht, literaturhistorische Epochen zu markieren. Denn wie Ette vehement herausstreicht, verläuft »quer zu der von ihm zunächst verwandten Epochenabgrenzung«¹⁰ noch ein anderer Begriff der Moderne. Ette verweist in diesem

4 Ebd., S. 10.

5 BRÜTTING, R.: »écriture« und »texte«, S. 60.

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

7 Der gedanklichen Bewegung nach könnte man sich hier an Hegels Auseinandersetzung mit Diderots *Le Neveu de Rameau* in der *Phänomenologie des Geistes* erinnern fühlen, wobei die Zersplitterung dann etwas früher zu verorten wäre. Bei Hegel ist bekanntlich von einem zerrissenen Bewusstsein die Rede: »Das zerrissene Bewußtsein aber ist das Bewußtsein der Verkehrung, und zwar der absoluten Verkehrung; der Begriff ist das Herrschende in ihm, der die Gedanken zusammenbringt, welche der Ehrlichkeit weit auseinanderliegen, und dessen Sprache daher geistreich ist.« (HEGEL, G. W. F.: »Phänomenologie des Geistes«, in: *Ders., Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 386.)

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

9 Vgl. BRUNE, C.: »Roland Barthes«, S. 59ff.

10 ETTE, O.: »Roland Barthes«, S. 76.

Zusammenhang auf einen einschlägigen Satz in einem Kapitel von *Degré zéro*, das sich der *écriture romanesque* zuwendet. Dort heißt es: »Die Modernität beginnt mit der Suche nach einer unmöglichen Literatur (*Littérature impossible*).«¹¹ Durch diese Bestimmung von Modernität als einer suchenden literarischen Praxis, bei der ein Formproblem der literarischen Sprache im Zentrum steht, verlagert sich der literaturhistorische Blickwinkel hin zu einem literaturästhetischen bzw. literaturproduktionsästhetischen. Betont wird dabei der utopische Charakter dieser modernen Suche nach einer literarischen Sprache (*langage*), die sich dem konstituierenden Zugriff von *langue* und vielleicht auch *style* entziehen kann. Damit erscheint »[d]as Projekt der Moderne [...] hier weniger als ein unvollendetes denn als ein nie zu vollendendes, weniger als ein aporetisches denn als ein utopisch-lockendes Unternehmen – ein »unmöglicher Traum«, wie Sartre dies zweifellos nennen würde«¹². Indem Ette das aporetische Moment des geläufigen Utopiebegriffs abschwächt und die Verbindung zu Sartres Begriff von Irrealität herstellt, generiert er einen älteren Utopiebegriff, dem die Unmöglichkeit der Realisierung nicht schon inhärent ist; ein U-Topos also, der eventuell erst noch zu errichten wäre.

Wie Barthes selbst in *Degré zéro* zu dem Punkt der Realisierbarkeit der utopischen *écriture* steht, ist nicht leicht zu erkennen. Fest steht, dass er den modernen Schriftsteller in einer aporetischen Situation, in einer schreibpraktischen Sackgasse verortet. So sei nach Mallarmé, der die Zerstörung der Sprache wie kein anderer vor ihm vorangetrieben habe, gewissermaßen nicht mehr als ein Kadaver der Literatur übrig, auf den man nur noch mit einer »neutralen Schreibweise (*L'écriture blanche*)«¹³ habe antworten können. Jenes neutrale Schreiben, das letztlich immer noch der Zerreißung des bürgerlichen Bewusstseins zuzurechnen ist, wird in *Degré zéro* als der titelgebende Nullpunkt der *écriture* bezeichnet. Sie zeigt sich in dem letztlich zum Scheitern verurteilten Versuch, »ihre Oberfläche in eine Form ohne Erbschaft zu verwandeln«, als ob »die Literatur [...] nur noch Reinheit finden könnte durch

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

12 ETTE, O.: »Roland Barthes«, S. 77.

13 Barthes nennt Beispiele bzw. stellvertretende Schriftsteller für eine *écriture blanche*: »Die neutrale Schreibweise, die Camus', die Blanchots, Cayrols oder Robbe-Grilletts zum Beispiel oder die gesprochene Schreibweise Queneaus, bilden die letzte Episode einer Passion der Schreibweise, die Schritt für Schritt der Zerreißung des bürgerlichen Bewußtseins folgt.« (BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 12.)

das Fehlen aller Zeichen, so endlich die Verwirklichung des orpheischen Traumes bietend: Schriftsteller ohne Literatur zu sein«¹⁴.

Der angestrebte Nullpunkt, der sich gleichsam als orpheischer Traum der Schreibenden charakterisieren lässt, soll es ermöglichen, sich von dem Reich der Zeichen, von der alles durchwaltenden Doxa freizumachen. Stellte man sich ein kartesisches Koordinatensystem vor, in dem die *langue* durch die Abszissenachse sowie der *style* durch die Ordinatenachse repräsentiert würden, entspräche der Nullpunkt dem Koordinatenursprung, der alles im neutralen Gleichgewicht hielte. Tatsächlich darf als verbrieft gelten, dass Barthes die Terminologie des Nullpunkts, der »sich zwischen zwei Polen ansiedle und eine Art neutralen Term bilde«¹⁵, dem dänischen Linguisten Viggo Brøndal verdankt. Wie sich insbesondere auf den letzten Seiten von *Degré zéro* im Kapitel *Utopie der Sprache* zeigt, ist sich Barthes – anders, als es bei Ette teilweise den Anschein macht – der ganzen aporetischen Härte der Utopie bewusst, die eine Versöhnung der beiden Pole nicht zulässt. Denn die Tragik einer *écriture* entsteht dadurch, dass »der bewußte Schriftsteller von nun an gegen die überkommenen und allmächtigen Zeichen zu kämpfen hat, die aus dem Grunde einer fremden Vergangenheit aufsteigen und ihm Literatur aufzwingen als ein Ritual, nicht aber als eine Versöhnung«¹⁶. Dieser Kampf mag von einer Utopie am Leben gehalten werden, doch die doppelte Realität, das Ethos, das sich in jeder literarischen Form findet, kann nicht von einem a-topischen¹⁷ Standort aus verändert werden. Der Schriftsteller bleibt in der »Sackgasse der Schreibweise, es ist die Sackgasse der Gesellschaft selbst«¹⁸ und »mag er auch eine freie sprachliche Ausdrucksweise schaffen, man reicht sie ihm als fabriziertes Produkt wieder zurück, denn Luxus ist niemals unschuldig: es ist diese abgestandene, alte, durch den Druck all derer, die sie nicht sprechen, in sich abgeschlossene Sprache, die er weiter benutzen muß«¹⁹. Jeder individuelle literarische Charakter wird mit dem allgemeinen Ethos konfrontiert und wurde bereits zuvor von diesem okkupiert. Sobald in irgendeiner Weise

14 Ebd., S. 11f.

15 ETTE, O.: »Roland Barthes«, S. 80. – Vgl. auch LANGER, D.: »Wie man wird, was man schreibt«, S. 204.

16 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 68.

17 »Das Neutrum ist eine Atopie, ein Ausweichen, eine Weigerung, das Binäre zu denken.« (BARTHES, R.: »Lexik des Autors«, S. 246.)

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

19 Ebd., S. 68f.

Sprache (ob *langue* oder *langage*) beteiligt ist, lässt sich der Nullzustand nicht mehr erreichen:

Die heutigen Schriftsteller spüren es: für sie ist die Suche nach einem Nicht-Stil oder nach einem mündlichen Stil, nach einem Nullzustand oder einer gesprochenen Stufe der Schreibweise (*un degré parlé de l'écriture*) das Vorausnehmen eines absolut homogenen Zustandes der Gesellschaft. Die meisten begreifen, daß es außerhalb einer konkreten und nicht mehr nur mystischen oder nur nominalen Universalität der zivilen Welt keine universale Sprache (*langage universel*) geben kann.²⁰

Die Utopie der literarischen Sprache enthüllt sich als eine gesellschaftliche. Das Problem besteht darin, dass Schreibende auf jene literarische Sprache (*langage*) zurückgreifen müssen, die keinem zeitlosen Arsenal der Formen entspringt und die sie eigentlich beseitigen möchten. Am Horizont zeichnet sich eine Lösung ab, die Mallarmés Zerstörung zur Vollendung bringt: der endgültige Verzicht auf Literatur, d.h. auf das Schreiben selbst, was auf ebenso zynische wie banale Weise tatsächlich das Erreichen eines Nullpunktes bedeuten würde. Erstaunlicherweise führt Barthes diese dezidiert *moderne* Formproblematik weit zurück in die griechische Antike, zum Idealbild aller literarisch Schreibenden, zum »Schriftsteller ohne Literatur«, d. i. Orpheus.

3.1 Der Literat ohne Literatur

Ganz gleich, mit welchen Schriften bzw. Werksperioden Roland Barthes' man sich beschäftigt, an irgendeiner Stelle trifft man zwangsläufig – beiläufig oder exponiert – auf den Orpheusmythos.²¹ Es wäre kein Fehlgriff, hier von einer Obsession Barthes' zu sprechen. Samoyault erkennt im Orpheusmythos eine »wichtige Stütze«²² für das theoretische Gedankengebäude in *Degré zéro*. Schon im Werk des jungen Barthes, der bereits zu Schulzeiten ein durchdringendes Interesse für die griechische Antike und insbesondere das

20 Ebd., S. 69.

21 Dieser Umstand ist auch Barthes selbst nicht verborgen geblieben: »Wenn Orpheus (dessen Fabel seit dem *Nullpunkt der Literatur* sehr oft herangezogen wird) dem Gott gehorcht und Eurydike nicht anblickt, verzichtet er auf die unvergleichliche Lust des Phantasmas, dessen Lösung »sofort« lautet, doch kehrt er sich nach ihr um, verliert er den Genuß für immer.« (BARTHES, R.: »Lexik des Autors«, S. 226.)

22 SAMOYAULT, T.: »Roland Barthes«, S. 244.

antike Theater entwickelt hatte, identifiziert sie zwei einschlägige Schriften, konkret aus der Zeit von Barthes' Sanatoriumsaufenthalten (in *Plaisir aux Classiques* und in einem Brief an Robert David). Immerhin beiläufig wird in diesen Texten der Orpheusmythos im Zuge des Wunsches nach Erneuerung oder nach einem Wiederauferstehenlassen eines alten literarischen Traumes erwähnt.

Tatsächlich lässt sich jener orpheische Traum bereits gut zehn Jahre zuvor nachweisen. In einem Brief²³ an Philippe Rebeyrol, datiert auf den 1. Januar 1934, gibt der damals achtzehnjährige Roland Barthes seinem Schulfreund bereits ein luzides Bild davon, was er später in *Degré zéro* als moderne Formproblematik ausarbeiten sollte. Von Rebeyrol zuvor auf die frischen Pläne und ersten Bemühungen zum Verfassen eines Romans angesprochen, kommt Barthes auf zwei Probleme – eines davon ist praktischer, das andere theoretischer Natur – zu sprechen, die ihn in Bezug auf die Fortsetzung seines Romanprojektes decouragieren. Das praktische Problem bestehe darin, dass er sich zurzeit nicht mehr in jener von Groll und Bitterkeit bestimmten Stimmungslage befinde, die den Schreibwunsch zuvorderst motiviert hätten. Sein momentanes Leben in Bayonne, sein wohlbehütetes, rundherum angenehmes Dasein innerhalb der Wände und Gärten jenes Hauses, das er später so eindrucksvoll auf den ersten Seiten von *Roland Barthes par Roland Barthes* beschreiben sollte, mache eine Weiterarbeit am Roman unmöglich bzw. schlichtweg hin-fällig. Es sei ihm nicht mehr möglich, dieselbe Tonart anzustimmen wie noch ein paar Monate zuvor. Zwar könne man in seinen jungen Jahren noch nicht auf die Entwicklungsfähigkeit eines älter werdenden verweisen, der die Gegenstände und Sujets der Jugend nun mit anderen Augen und aus größerer Distanz betrachtet. Dennoch habe bei ihm insofern eine Entwicklung stattgefunden, als dass sich seine Empörung nun auf tiefgreifendere Dinge als die Verderbtheit irgendeiner sozialen Klasse beziehe.²⁴ Das theoretische Problem bestehe darin, dass er, wann immer er irgendetwas schreiben wolle, dies ausschließlich in einem künstlerischen Bezugsrahmen, innerhalb der Tonalität der Kunst vollziehen könne. Der Roman sei aber *per definitionem* ein anti-künstlerisches Genre, das ein solches Schreiben nicht zulasse. Überhaupt stelle sich das Problem der künstlerischen Form innerhalb des Genres Roman

23 Enthalten in MARTY, Éric (Hg.): »Roland Barthes. Album. Inédits, correspondances et varia«, Paris: Du Seuil, 2015, S. 32-33.

24 Das angestrebte Romansujet sollte die Darstellung der provinziellen Bourgeoisie umfassen.

nur sekundär, da psychologische Gesichtspunkte alle formästhetischen Überlegungen beherrschten und niederdrückten. Der Roman als Genre sei deswegen nicht *per se* zu verurteilen und habe seine eigene Daseinsberechtigung, allerdings sei er nicht für das geeignet, was er – Barthes – sich unter einer bestimmten literarischen Arbeitsweise vorstelle. Momentan, so schreibt Barthes weiter, verfolge er daher eher musikalische, kompositorische Projekte. Zwar sei er zurzeit vollends mit Musik beschäftigt, dennoch liebäugle er mit einem Schreibprojekt, das sich auf irgendeine noch zu bestimmende Weise mit Kunst beschäftige. Konkretes lasse sich dazu noch nicht äußern, allerdings schwebte ihm gedanklich schon der Titel vor: »Die Geburt des Orpheus (*La Naissance d'Orphée*)«²⁵.

Was sich in diesem Dokument der Barthes'schen Adoleszenz bereits abzeichnet und suchend artikuliert, ist nichts anderes als der in *Degré zéro* luzide gewordene Traum, das Oxymoron, Literat ohne Literatur zu sein. Die Barthes'sche Pointierung des orpheischen Mythos verläuft dabei entlang zweier verknüpfter Stränge. Zum einen teilen Schreibende oder Schreibenwollende die tragische Situation des Orpheus, dem es nicht gelingt, das Objekt seiner Sehnsucht unbeschadet ans Tageslicht zu bringen. Sie versuchen vergeblich, eine literarische Sprache zu sprechen, die sich von Formbestimmungen und Zuweisungen, die sie immer schon konstituieren, freimacht. Gemeint ist hier jene »(aporetische) künstlerische Problematik des Ans-Tageslicht-Bringens«²⁶, der weiter oben schon große Aufmerksamkeit zuteilwurde. In dem Moment, da sich Orpheus zu Eurydike umwendet, löst sie sich in Luft auf und verliert jegliche Materialität und damit auch den wesentlichen Gestus ihrer Soziabilität. Zum anderen steht Orpheus für eine Literarizität, die nicht auf das Medium der Schrift angewiesen ist. Darüber hinaus trennt sie – ganz im Sinne einer *musischen* Praxis – die Musikalität in Form von Lautenspiel und Gesang nicht vom Logos und erlaubt auch keine Unterscheidung von Signifikat und Signifikant. In diesem Mythos und speziell in der Figur des Orpheus erkennt Barthes das Ideal des literarischen Schreibens: Er begreift es als ein enthusiasmiertes, unverstelltes »Schreiben« mit »Rhetorik«, mit Gesang, mit Lautenspiel, mit Pathos und Ethos, mit Körper und Stimme, harmonisiert und gesichert durch die göttliche Autorität

25 In Anlehnung an Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* aus dem Jahr 1872.

26 ETTE, O.: »Roland Barthes«, S. 63.

der Muse. Idealisiert wird damit ein »Schreiben«, das das Problem des literarischen Ethos, das Dilemma zwischen sozialer Konvention (*langue*) und der stummen Sehnsucht nach individuellem »Ausdruck« (*style*), nicht zu kennen scheint.

Dass Orpheus selbst, trotz seiner unerreichten Kunstfertigkeit, zu einem Verzicht gezwungen wird und zur Einsamkeit verdammt mit leeren Händen aus dem Totenreich an die Oberfläche zurückkehren muss, wird ihn in den Augen Barthes' erst recht zur Verkörperung des Ideals einer Literatur im emphatischen Sinne erhoben haben. Der orpheische Traum, Schriftsteller ohne Literatur zu sein, ist mit dem Begehren eines literarisch Schreibenden verknüpft, der »sich nach dem unverstellten Ausdruck des Pathos« sehnt, »weil nur darin der Schreibende sich von sich löst«²⁷. Dieser orpheische, a- und utopische Nullpunkt bleibt den Schreibenden aus den oben genannten Gründen entzogen. Der negativ-dialektische Konflikt der doppelten Realität, die antinomische Struktur des Ethos, erhält sich im Widerstreit, was allerdings – wie Lombardo hervorhebt – nicht zwangsläufig zur schriftstellerischen Impotenz führen muss, sondern auch zur »Werklosigkeit« im Sinne Blanchots hinleiten kann: »But, paradoxically, the writer continues to write and to want to write in spite of his impotence, enraged with language: a gesture of lucid folly, an inevitable act of loss, similar to Orpheus's turning backward.«²⁸ Es scheint sehr treffend, hier von »Paradoxalität« zu sprechen, gerade angesichts der Barthes'schen Prägung des Begriffs. Der gesamte moderne literarische Wunsch nach dem Schreiben muss demzufolge als eine bewusste Geste der Narretei begriffen werden. Genau wie Orpheus, der doch um das Verbot des Blickes zurück genau wusste, können sich Schreibende trotz der klaren Einsicht in die Unmöglichkeit der Verwirklichung ihrer Träume nicht zu einem Verzicht durchringen. Die einzige Alternative bei dieser Suche nach dem Nullpunkt – nach der »Neutralität, nach der jeder Schriftsteller bewußstermaßen oder unwillkürlich sucht«²⁹ – wäre das Schweigen.

27 BÜRGER, P.: »Das Verschwinden des Subjekts«, S. 215.

28 LOMBARDO, P.: »The Three Paradoxes«, S. 17.

29 BLANCHOT, M.: »Der Gesang der Sirenen«, S. 281.

3.2 Die Schönstimmige

Wenn wir uns vorstellen, wie der zeichen- und literaturbesessene, Mythen des Alltags aufspürende Barthes, der Connaissanceur der altgriechischen Sprache und Kultur durch eine Ausstellung für Büroartikel flaniert und auf jenes große Schild stößt, das wir zu Beginn erwähnt haben, scheint es alternativlos, dass er vor diesem Halt machen und in eine Reflexion geraten musste. Allein der Name der Maschine, die die künstliche Sprache erzeugt – »Kalliope« – wird ihm höchstwahrscheinlich ein kleines Schmunzeln abgerungen haben. Denn Kalliope (wörtlich: »die Schönstimmige«) ist bekanntlich keine geringere als die Mutter Orpheus' und darüber hinaus die ranghöchste der neun Musen. Oft mit Schreibtafel und Griffel attribuiert, wird sie von Hesiod als Muse der epischen Dichtung und Beredsamkeit gepriesen³⁰. Mit der Benennung der Maschine haben diejenigen, die sie entwickelt haben, also durchaus Scharfsinn bewiesen.³¹ Vielleicht hätte sich dem Schmunzeln auch ein gewisses Unbehagen zugesellt, das jeder noch so überzeichneten satirischen Darstellung als Auflehnung gegen potenziell problematische und gefährliche Zustände eingeschrieben ist. Dass es mit der Maschine Kalliope möglich ist, binäre Reihen zu generieren, die sich mittels eines binären Wörterbuchs in lesbare Sprache übersetzen lassen, dürfte Barthes nicht sonderlich beeindruckt haben, zirkulierte sein literaturtheoretisches Denken, wie wir gesehen haben, doch um einen Begriff der Sprache (*langue*), der um die notwendig regelhafte, konventionell codierte Beschaffenheit derselben weiß. Weitaus ergiebiger erscheint die Überlegung, in welcher Weise er die »Schreibpraxis« der Kalliope charakterisiert hätte.

In der Terminologie von *Degré zéro* liegt hier eine Praxis des Schreibens vor, die ausschließlich der horizontalen Dimension der geschriebenen Sprache gewidmet ist und das große, vertraute Habitat, die Codes einer Sprachgemeinschaft mit einer binären Sprache, mit Binärcode und Maschinensprache also, verknüpft. Streng genommen ist dieser Kalliope das uns so vertraute Habitat völlig fremd. Was zählt, ist die binäre Struktur, die kombinatorische Verknüpfung nach bestimmten Regeln. Sie besitzt kein stummes Geheimnis, keine vertikale Dimension, keine Hypophysis, keine doppelte Realität. Diese Schönstimmige schreibt ohne Stimme, ohne Körnung, ihre Sprache erscheint tatsächlich unschuldig und neutral. Mit ihr lässt sich eine erstaunli-

30 Vgl. HESIOD, Theogonie 79-103.

31 Nicht von ungefähr gilt die »Tabletmuse« Kalliope heute als Muse der Informatik.

che »Literatur« generieren. Wenn die paradoxe Literatur eben darin besteht, »daß das Material gewissermaßen zu ihrem eigenen Zweck wird« und sie »im Grunde eine tautologische Tätigkeit ist«³², scheint sie doch wie gemacht für eine Maschine zu sein. Erfüllt sich damit klammheimlich der orpheische Traum?

»In jeder beliebigen literarischen Form findet sich die allgemeine Wahl eines Tones, oder wenn man so will: eines Ethos und hier individualisiert sich ein Schriftsteller eindeutig, denn hier engagiert er sich.«³³ Innerhalb der Zelle des Zufalls hat keine Wahl stattgefunden. Das literarische Ethos besitzt hier keine doppelte Realität. Aber »[m]anche wollen einen Text (eine Kunst, eine Malerei) ohne Schatten, der getrennt ist von der »herrschenden Ideologie«; aber das wäre ein Text ohne Fruchtbarkeit, ohne Produktivität, ein steriler Text«³⁴. Recht besehen ist nur der binäre Text von solch einer Sterilität, denn sobald die Übersetzung in die natürliche Sprache erfolgt, werfen die Wörter ihre Schatten, für die allerdings niemand mehr Verantwortung³⁵ übernehmen kann. Doch »[d]er Text braucht seinen Schatten: dieser Schatten, das ist *ein bißchen* Ideologie, *ein bißchen* Darstellung, *ein bißchen* Subjekt: notwendige Geister, Luftblasen, Streifen, Wolken: die Subversion muss ihr eigenes *Halbdunkel* hervorbringen«³⁶.

32 BARTHES, R.: »Schriftsteller und Schreiber«, S. 102. – Tatsächlich vergleicht Barthes an dieser Stelle die literarische Tätigkeit mit »die jener kybernetischen Maschinen, die für sich selbst konstruiert sind (Homöostat von Ashby)« (ebd.).

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

34 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 49.

35 Dass es bei einem anspruchsvollen Textbegriff schwerfällt, den genauen Adressaten oder Ort der (gesellschaftlichen) Verantwortung eines Textes zu bestimmen, ändert nichts an der Dringlichkeit der Zuschreibung, die bei einer bestimmten Art der Lektüre auch auf das lesende Subjekt übergehen kann: »Wenn ich [...] nur die Sprachformen herausarbeite, löse ich den Text von seinem Garantieschein ab: vom Sozialismus, vom Glauben, vom Bösen. Dadurch erzwingen ich [...] eine Verschiebung [...] der gesellschaftlichen Verantwortung des Textes. Manche glauben, mit Sicherheit den Ort der Verantwortung angeben zu können: den Autor und die Stellung des Autors in seiner Zeit, seiner Geschichte, seiner Klasse. Ein anderer Ort bleibt jedoch rätselhaft und entgeht bis jetzt jeder Aufklärung: der Ort des Lesens.« (BARTHES, R.: »Sade Fourier Loyola«, S. 14.)

36 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 49.