

2. Der schrei(b)ende Körper

In seinen literaturtheoretischen Überlegungen fokussiert Barthes die literarische Praxis des Schreibens und gerade nicht etwaige biographische Rückbezüge auf eine Autorfigur. Zudem hält er sich bei der Formulierung einer Rolle oder Aufgabe von Literatur vornehm zurück, auch um sie nicht ausschließlich als Instrument politischen Engagements gelten zu lassen. Sein Prototyp eines Schriftstellers scheut sich im Grunde davor, Wörter zu verwenden, deren Gebrauch und Bedeutung gesellschaftlich verbindend vorgeschrieben sind. Der Modus der Sprache zwingt ihn – wie schon Sartre gesehen hatte, der weniger das restringierende Moment betrachtete – zu assertorischen Aussagen, die innerhalb der öffentlichen Sphäre mit Reaktionen und geschichtlichen Einordnungen konfrontiert werden. Die Praxis des (modernen) literarischen Schreibens wird gewissermaßen als ein Anrennen gegen die immer schon codierte und besetzte Sprache verstanden, das ein Aufbrechen stereotypisierender und eingefahrener sprachlicher Strukturen zum Ziel hat. Schreibende suchen das Frische und Neuartige vor dem Hintergrund einer Tradition, in der alles bereits gesagt bzw. geschrieben worden zu sein scheint und jeder neu formulierte Satz von der geschichtlichen Kontamination seiner Wörter eingeholt zu werden droht. Subjektivität kann demnach »nur in ihren Interdependenzen zur Sprache und deren Codierungen gedacht werden«¹. Andererseits scheint es inmitten dieser alles umgreifenden sprachlichen Determination einen flüchtigen Handlungsspielraum der Entscheidung für eine bestimmte *écriture* zu geben. Bettina Lindorfer bringt diesen Zusammenhang treffend auf den Punkt: »Die Stellung des Subjekts in der Sprache bleibt damit ambig;

1 BRUNE, C.: »Roland Barthes«, S. 35.

bald scheint es souverän die Sprache zu ›spielen‹, bald selbst nur Spielball sprachlicher Codierung zu sein.«²

In vergleichbarer Weise ambig präsentiert sich auch Barthes' Trias »Sprache/Stil/écriture« in *Degré zéro*. Susan Sontag gibt in ihrem Vorwort zur englischen Ausgabe von 1968 zu bedenken, dass es sich bei *Writing Degree Zero* um einen dichten, zuweilen elliptischen, oftmals geheimnisvollen (*arcane*) Text handelt.³ Für Barthes sei dieses Buch insofern nicht repräsentativ, als dass es keine Vorstellung davon gebe, was für ein Meister er darin gewesen sei, mit individuellen literarischen Texten zu hantieren und die bestimmte Metaphorik eines spezifischen Autors herauszuarbeiten, wie er es zum Beispiel in *Michelet* getan habe.⁴ Um ein genaueres Bild davon zu zeichnen, was in *Degré zéro* unter *style* und *écriture* zu verstehen ist, könnte es also angezeigt sein, sich dem spezifischen Schreiben jenes Historiker-Literaten zuzuwenden.

Auch nach meiner Lesart ist *Degré zéro* ein Text, der grob skizziert, große zeitliche Bögen zieht, Andeutungen macht und elliptisch schweigt. Gleichzeitig beinhaltet er aber dichtgedrängte Passagen, in denen sich die Sprache fast überschlägt und großen theoretischen Fragen mit einer Vehemenz und Eindringlichkeit begegnet, die es rechtfertigen, bei ihnen länger zu verweilen und sie weiter zu befragen. Gemeint sind vor allem die schon oben wiedergegebenen Ausführungen Barthes' zu den drei literarischen, formalen Realitäten. Hierbei treten vor allem die folgenden entscheidenden Verständnisprobleme auf: Zum einen wird nicht gänzlich klar, wie genau sich die drei zunächst analysierend voneinander geschiedenen Formen in der literarischen Praxis zueinander verhalten. Insbesondere *style* und *écriture* scheinen sich näher zu sein, als es die zuweilen strikte Abgrenzung suggeriert. Zum anderen – wenn gleich damit zusammenhängend – gibt Barthes' Gebrauch der französischen Termini für den Begriff »Sprache« (*langue, langage, parole*) Rätsel auf, die wiederum das ohnehin schon komplizierte Verhältnis von Oralität und Literalität weiter verschleiern. Ferner bleibt unartikuliert, welchen Textbegriff Barthes seiner Konzeption von Literatur als literarischer Praxis zugrunde legt. All diese Problempunkte führen, wie nun gezeigt werden soll, letztlich zur Frage

2 LINDORFER, Bettina: »Roland Barthes: Zeichen und Psychoanalyse«, München: Fink, 1998, S. 37.

3 Vgl. SONTAG, Susan: »Preface«, in: Roland Barthes: *Writing Degree Zero*, übers. v. A. Lavers u. C. Smith, Boston: Beacon Paperback, 1970, XI.

4 Vgl. ebd., XII.

nach der Rolle des Körpers beim Schreiben, die vor allem Barthes' spätere Schriften durchzieht.

2.1 Der unbekannte Körper

Kommt der *écriture* ein eigenständiger Status zu, muss sie also als unabhängig von Sprache und Stil gedacht werden? Laut Barthes entfaltet sich »[d]ie formale Identität eines Schriftstellers [...] wirklich erst außerhalb der installierten grammatischen Normen und der Konstanten des Stils, dort wo das geschriebene Ganze [...] zu einem totalen Zeichen wird«⁵. *Écriture* meint hier sowohl den Schreibvorgang als auch die Schrift, d.h. den geschriebenen Text. In *Degré zéro* konstatiert Barthes, dass es eine eigenständige literarische Form des Schreibens gibt, die sich auch historisch verorten und analysieren lässt. Bei Sartre herrscht lediglich die Opposition von Stil und Sprache vor. Letztere wird dort als ein Werkzeug begriffen, das als Verlängerung des Körpers dient und allgemein unter der Rubrik des Handelns gefasst wird. Ersterer wird klassischerweise als *manière d'écrire* definiert und macht den Wert der Prosa aus: »Man ist nicht Schriftsteller, weil man gewählt hat, bestimmte Dinge zu sagen, sondern weil man gewählt hat, sie auf eine bestimmte Weise zu sagen.«⁶ Weitergedacht heißt das, dass jeder Schreibende seine eigene Form findet, über die im Voraus nichts gesagt werden kann. Genau diesen Punkt entlarvt Barthes als allzu optimistische Täuschung: Seiner Auffassung nach wählen Schreibende ihre Form nicht frei, wenngleich ihr jeweiliger Stil vollkommen einzigartig sein mag. Vermutlich muss das Insistieren auf die Unabhängigkeit der literarischen Form von Sprache und Stil genau vor diesem Problemhorizont verstanden und damit in seiner Apodiktik abgeschwächt werden. Denn wie sollte man etwas unabhängig von Sprache und Stil zu Papier bringen? Sprache bedingt als Grenze oder Horizont *per se* jegliches Schreibgeschehen. Wie aber steht es dabei um den Stil im Barthes'schen Sinne? Transformiert er sich auf irgendeine Weise im Schreibprozess?

Zuweilen wirkt es so, als sei der Stil in seiner vertikalen Tiefe abgeschnitten von jeglicher Sicht- bzw. Formulierbarkeit; ein opakes Wunder, »eine Art metaliterarische[] Operation, die den Menschen an die Schwelle von Macht

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

6 SARTRE, J.-P.: »Was ist Literatur?«, S. 28.

und Magie führt»⁷. Aber die »Automatismen seiner Kunst«, seine »Bilder, Vortragsweise, Wortschatz« müssen doch irgendwie Eingang in das Schaffen des Künstlers finden. Es ist wie so oft bei systematischen Unterscheidungen: Sie erhellen und isolieren die Einzelheiten, bringen Verdecktes zum Vorschein und gleichsam zum Stillstand, woraufhin das Gesamtphänomen sonderbar gespalten und bewegungsunfähig wirkt. Der Begriff »écriture« zieht sich insgesamt oszillierend durch Barthes' Werk.⁸ In *Degré zéro* setzt er alles daran, literarisches Schreiben vor allem als gesellschaftliche Praxis auszuweisen. Als solche sendet jede beliebige literarische Form immer gewisse sprachlich-literarische Signale, wodurch sich ein bestimmtes Ethos manifestiert. In dem Verhalten zu dieser Wirkweise der dritten Form, d.h. zwischen der Beziehung des Geschaffenen und der Gesellschaft, sieht Barthes den Kern aller literarischen Produktion. Die Schreibenden selbst in ihren ganzen lebensweltlichen und körperlichen Dimensionen mitsamt der fleischlichen Struktur ihrer Stile scheinen dabei eher eine marginale Rolle zu spielen oder gar gänzlich zu verschwinden. Wer seinem Stil die Treue hält, das konventionalisierte Spiel nicht mitspielt und den Pakt mit der Gesellschaft nicht eingeht, ist zur Einsamkeit verdammt. Aber der Begriff »Ethos« kennt auch eine individuelle Sphäre. Das Subjekt mag seiner Etymologie gemäß »unterworfen« und daher unfähig zu jeglichem genuin authentischen »Ausdruck« sein. In den Sog der Zeichen und Codierung gerät es allerdings mitsamt seiner spezifischen Körperlichkeit. In dem von Susan Sontag genannten frühen Werk Barthes' mit dem Titel *Michelet*, das teilweise parallel zu *Degré zéro* entstanden ist, erhält genau dieses Faktum große Aufmerksamkeit.

Michelet betreibt in der Lesart Barthes' eine Art der Geschichtsschreibung, die sich von der Erkenntnis ableitet, dass die ganze Geschichte letztlich auf dem menschlichen Körper beruht. Barthes erinnert in diesem Zusammenhang an Karl Marx, der die Existenz lebendiger menschlicher Individuen ebenfalls als erste Voraussetzung der Menschengeschichte deklarierte.⁹ His-

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

8 Vgl. LANGER, D.: »Wie man wird, was man schreibt«, S. 200f. – Dazu Barthes selbst 20 Jahre nach Erscheinen von *Degré zéro*: »Das Wort *Schrift* (*écriture*) ist mehrdeutig: bald deutet es (um zu vereinfachen) auf den materiellen Akt, [...]; bald verweist es, am anderen Pol, »jenseits des Papiers«, auf einen unerschöpflichen Komplex von ästhetischen, sozialen, metaphysischen Werten; [...]. Sie ist eine unendliche Praxis, in die sich das ganze Subjekt einbringt, [...].« (BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 111/113.)

9 Vgl. BARTHES, Roland: »Michelet«, übers. v. P. Geble, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, S. 110. – Das entsprechende Marx-Zitat findet sich in *Die deutsche Ideologie*: »Die erste

torische Persönlichkeiten wie Robespierre oder Napoleon habe Michelet immer im Hinblick auf »das Mysterium der eigenen und besonderen Existenz« untersucht und sich dabei die Benennung dessen zum Ziel gesetzt, »was die unreduzierbare Qualität eines Körpers ausmacht«¹⁰. Zu diesem Zweck habe Michelet zu der klassischen Porträtzeichnung, der es an Lebendigkeit mangle, das entsprechende Antiporträt geliefert, das »einem idealen Betasten, das die elementare Substanz des Körpers entdeckt hat und den Menschen unter keiner anderen Qualifizierung mehr zu erfassen vermag«¹¹, gleichkäme. Auch wenn der Körper ein Geheimnis, ein Mysterium bleibe und grundsätzlich nicht beschreibend offenzulegen sei – in dem Sinne, dass eine Anatomie kein Naturell beschreibe – habe es Michelet in seinen Porträts vollbracht, historische Gestalten zumindest in einem »Augenblick des Fleisches und Tuns«¹² zu verewigen. Patrizia Lombardo ist unbedingt beizupflichten, wenn sie konstatiert, dass sich im Körperbegriff Michelets die Barthes'schen Begriffe von Schreiben und Stil komprimiert vorfinden lassen¹³, in denen sich bei aller nachzeichnenden Historizität ebenfalls ein Moment der genuinen Körperlichkeit erhält. Vor diesem Hintergrund wird schon deutlicher, warum Barthes Stil als »eine Art metaliterarische[] Operation«¹⁴ mit biologischem, körperlichem Ursprung und als »schmuckvolle Stimme eines geheimen, unbekannten Fleisches«¹⁵ bestimmt. Gemeint ist die ureigene individuelle Affektivität, die sich zuweilen in einer Geste oder einem Ton gegen die denotative Funktion des Geäußerten stemmt, aber niemals in sprachliche Ausdrucksformen zu bringen ist. Wenn dieses Unausgesprochene bzw. Unausprechliche in der literarischen Sprache fehlt, indem es zum Beispiel zugunsten einer »Sicherheit der Kunst« unterdrückt wird, dann hat man den »Typus des Schriftstellers ohne Stil« vor sich, der bloß einer »handwerklichen Manier«¹⁶

Vorstellung aller Menschengeschichte ist natürlich die Existenz lebendiger menschlicher Individuen. Der erste zu konstatierende Tatbestand ist also die körperliche Organisation dieser Individuen und ihr dadurch gegebenes Verhältnis zur übrigen Natur.« (MARX, Karl: »Die deutsche Ideologie«, in: K. Marx/F. Engels. Werke (MEW), Bd. 3, Berlin: Dietz, 1978, S. 20ff.)

10 Ebd., S. 113.

11 Ebd., S. 114.

12 Ebd., S. 118.

13 LOMBARDO, P.: »The Three Paradoxes«, S. 37.

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

15 Ebd., S. 16.

16 Ebd., S. 17.

folgt. Wahrhaft literarisch geht es also dann zu, wenn die Einsamkeit des Stils Eingang in das Schreiben findet und eine vertikale Schneise in das Dickicht der vorbestimmten Bedeutungen schlägt. Da es sich dabei um »Bruchstücke einer Wirklichkeit, die dem sprachlichen Ausdruck völlig fremd ist«¹⁷, handelt, kann niemand »ohne Zurüstung seine Dichterfreiheit in die Dichtigkeit der Sprache schreiben«¹⁸. Diese Sub-Sprache wird negiert, sobald sie an die Oberfläche kommt und im Horizont der Sprache in verbindliche Formen gegossen wird.

Hier wird sicherlich ein hoher Anspruch an die moderne literarische Praxis gestellt, dem gleichsam ein Misstrauen gegen eine allzu selbstgewisse und luzide Schreibweise inhärent ist. Dem korrespondiert ein äußerst ephemerer Charakter von Literatur¹⁹, deren Auslegung sich obstinater Psychologismen, Biographismen oder Materialismen verwehrt. Eine kategorisierende Stilistik im klassischen Sinne ist ausgeschlossen, einzig im Bereich der *écriture* lassen sich Formgleichheiten konstatieren, was allerdings nicht mit der Gattungsfrage verwechselt werden darf. Schon Georg Lukács hatte bezogen auf seinen eigenen geschichtsphilosophischen Versuch über die Formen der großen Epen konstatiert, dass es durchaus möglich sei, »daß demselben Kunstwollen – geschichtsphilosophisch bedingt – verschiedene Kunstformen entsprechen«²⁰. Doch wie genau schreibt sich der Stil in das Schreiben? Wie erhält sich das individuelle Pathos des Körpers im allgemeinen Ethos, das sich in jeder beliebigen literarischen Form findet? Wer *Degré zéro* liest, wird mit diesem Problem allein gelassen; möglicherweise aus dem guten Grund, dass ein

17 Ebd.

18 Ebd., S. 15.

19 »One writes with two hands, and not with one, as though one were playing the piano, in order to dance with one's pen, to follow the dance of history, excessive and Dionysian like a witch's Sabbat. If writing is a technique, then it is also a chemical operation in which elements are mixed together. Writing is the giving of form to formless matter. If the essence of modernity is pluralism, vertigo, the disaggregation of forms, the characteristic of writing is its ephemeral nature, its very liberty which frees it from the body – the style of the writer – until it reaches the fragile line beyond which it will be engulfed by time – history, language, tradition, the automatism of a school.« (LOMBARDO, P.: »The Three Paradoxes«, S. 27.) – Wer die plurale und ephemere Natur des modernen literarischen Schreibens ernst nimmt, muss auf monokausale Erklärungsmuster verzichten. Der Verweis auf die Zweihändigkeit des Schreibens gilt auch in einer Zeit, da die Tastatur den Stift weitestgehend ersetzt zu haben scheint.

20 LUKÁCS, Georg: »Die Theorie des Romans«, in: *Ders., Werkauswahl in Einzelbänden*, Bd. 2, hg. v. F. Benseler u. R. Dannemann, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009, S. 29.

Vorgang der Emanation vorliegt. Dessen Nachvollzug müsste in das Geheimnis der Schreibpraxis hinabreichen, das in den Körpern der Schreibenden nur als eingeschlossene Erinnerung existiert.

2.2 Die Logotheten

1971 erscheint unter dem Titel *Sade Fourier Loyola* ein Text Barthes', der das selbe Problem in etwas veränderter Gestalt zwar nicht löst, aber immerhin weiter aufschlüsselt und überdies als ein Korrektiv zum oftmals missverstandenen Tod des Autors²¹ gelesen werden kann. Die drei so unterschiedlichen Figuren der Geistesgeschichte, die im Titel genannt werden, vereint eine Gemeinsamkeit: ihre *écriture*, oder mit dem Terminus dieser Untersuchung: ihr Ethos. Sie alle sind »Logotheten«, d.h. Sprachbegründer, die sich zwar »teilweise nach den Konstitutionsregeln der natürlichen Sprache [...] richten«²², sich aber durch eine besondere Obsession für Ordnung und Kombinatorik auszeichnen, die die Neuartigkeit ihrer Sprachen begründet.²³ Der Logothet stellt alles unter eine höhere Ordnung, dabei ist er »kein Subjekt; Regisseur einer Episode ist er nur für einen Moment, er ist nichts weiter als Rektionsmorphem, ein Satzoperator«²⁴. Dieser Satzoperator verfährt allerdings nicht

21 Barthes' berühmter Essay *Der Tod des Autors* verurteilt eine ganz bestimmte Autorfigur bzw. -vorstellung zum Tode: Nämlich jenen gottähnlichen Autor, der seinen Text als Botschaft versteht und dabei sämtliche kulturell-sprachlichen Determinanten verhehlt. Damit zielt er »auf die Ausschaltung jener Autorfunktion und Sinnzentrierung, die auf der Grundlage logozentrischer Subjektphilosophie den Text in einer ihm äußerlichen Figur, jener des Autors buchstäblich zu verankern suchte« (ETTE, O.: »LebensZeichen«, S. 84.). Das heißt freilich nicht, dass die Rede von einem Autorsubjekt *per se* jegliche Sinnhaftigkeit einbüßt. In diesem Sinne verweist der Tod, das Verschwinden oder die Abwesenheit eines bestimmten Subjektbegriffs immer noch durch die entstandene Leerstelle auf eine Autor- bzw. Subjektkonzeption, die es zu füllen gilt. Stellvertretend für diesen Zusammenhang im englischsprachigen Raum: BURKE, Seán: »The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida«, Edinburgh: University Press, 1992. Zu einem ganz ähnlichen Schluss kommt auch BÜRGER, Peter: »Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

22 BARTHES, Roland: »Sade Fourier Loyola«, übers. v. M. Sell u. J. Hoch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015, S. 8.

23 Vgl. ebd., S. 7.

24 Ebd., S. 9.

in den Fängen einer unkontrollierbaren Hemmungslosigkeit im Sinne eines Kontrollverlustes. Er verschreibt sich auch keiner Ökonomie, die vollkommen von ihm Besitz ergriffen hat; »sie deliriert weiter und sagt nur, daß die bedingungslose Hingabe²⁵ (*la perte inconditionnelle*) keine unkontrollierte Hingabe sein soll: die Hingabe muß sogar geordnet sein, um bedingungslos sein zu können«²⁶. Genau an dieser Stelle stellt Barthes die entscheidende rhetorische Frage: »[D]ie Ekstase de Sades, das Jubeln Fouriers, der Gleichmut des Ignatius sprengen niemals die Sprache (*langue*), aus der sie gemacht sind: ist der Ritus, über den nichts hinausgeht, nicht ein materialistischer?«²⁷

Der Logothet zeichnet sich genau dadurch aus, dass er »sich mit der Etablierung eines Rituals«²⁸ nicht zufriedengibt. Täte er das Gegenteil und begnügte sich etwa mit einer Rhetorik, wäre er »nichts weiter als der Autor eines Systems (was man gewöhnlich einen Philosophen oder einen Gelehrten oder einen Denker nennt)«²⁹. Logotheten dagegen seien »Formulierer (*formulateurs*), (was man gewöhnlich Schriftsteller [*écrivains*] nennt)«³⁰. Um das zu erreichen, sei ein weiterführender Schritt nötig, nämlich das »Theatralisieren«:

[D]as Theatralisieren (*théâtraliser*). Was heißt das? Nicht die Darstellung (*représentation*) ausschmücken, sondern die Sprache (*langage*) grenzenlos machen (*illimiter*). Auch wenn unsere Logotheten alle drei auf Grund ihrer historischen Stellung noch in einer Ideologie der Darstellung (*représentation*) und des Zeichens (*signe*) befangen sind, produzieren sie dennoch bereits Text, d.h. es gelingt ihnen, an die Stelle der Platttheit des Stils (*platitudo du style*)

25 »Hingabe« hier im Sinne von »sich einer Sache hin- oder ergeben«. Im französischen »la perte« wird der Verlustaspekt noch deutlicher.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 10.

29 Ebd. – An dieser Stelle beginnt die Trennlinie zwischen Literatur und Philosophie brüchig zu werden. Wenn sich der Philosoph vom Selbstverständnis des Logotheten distanzieren will, sieht er sich in die Ecke des konservativ in Systemen Denkenden verwiesen, dem das Problem der Sprache ein äußeres bleibt und der das begriffliche Denken vor aller Metaphorizität bewahren möchte. Dass damit eine nicht unproblematische Stereotypisierung philosophischen Denkens reproduziert wird, dürfte Barthes gesehen haben.

30 Ebd.

(wie man ihn bei den »großen« Schriftstellern finden kann) das Volumen des Schreibens (*l'écriture*) zu setzen.³¹

Die literarische Sprache grenzenlos zu machen, war – wie in 1.2 beschrieben – schon in *Degré zéro* das erklärte Ziel des modernen Schriftstellers. Gegen die Auffassung, Sprache als Ausdruck innerer Vorgänge oder generell als bloßes Mittel der Ausschmückung zu betrachten, hatte Barthes ebenfalls un-nachgiebig opponiert. Diesen Stil im traditionellen Sinne, der sich in Figuren und gegebenenfalls in eine allgemeine Regelpoetik aufschlüsseln lässt, übersteigt der Logothet mit seiner Praxis der *écriture*, die mehr als die Reproduzierung eines Rituals umfasst. Was hier »produziert« wird, ist ein Text im vollen Barthes'schen Sinne. »Text« wird hier also nicht einseitig als ein literarisches Produkt bzw. Erzeugnis eines Individuums oder gegenteilig als glossematisch-materialistisch kombinatorische Verknüpfung diskreter Elemente in Satzgefügen verstanden³², sondern als multiples Gebilde und Lustobjekt. Multipel deswegen, weil »[d]er aus seinem Text heraus- und in unser Leben eintretende Autor [...] keine Einheit« ist, sondern »für uns ganz einfach als eine Vielzahl von »Reizen«³³ erscheint und nicht als Person, sondern als Körper den Text belebt. Das Produzieren eines Textes, der diesen Namen verdient hat, geht mit einer Zerstörung des Subjektes einher, »verstreut wie Asche, die man nach dem Tode in alle Winde streut«³⁴. »Lustobjekt« deshalb, weil Barthes' berühmte Rede von der Lust am Text genau dann anhebt, »wenn der »literarische« Text (das Buch) in unser Leben eingeht (*transmigre*), wenn eine andere Schreibweise (*écriture*) (das Schreiben [*écriture*] des Anderen) Fragmente unseres eigenen täglichen Daseins zu schreiben (*écrire*) vermag, kurz, wenn sich ein Zusammenleben (*co-existence*) herstellt«³⁵. Für Barthes ist deswegen nichts deprimierender »als sich den Text als ein intellektuelles Objekt vorzustellen (der Reflexion, der Analyse, des Vergleichs, der Widerspiegelung [*reflet*] usw.)«³⁶. Man kann gewiss Freuden stilistischer Art verspüren, wenn man auf besonders geglückte Formulierungen oder »Ausdrucksformen« stößt. All das liegt aber fernab des tieferen Stils, der sich in die Praxis der *écriture* einschreibt oder vielmehr einschreiben *kann*, denn dafür, dass dies geschieht, be-

31 Ebd.

32 Vgl. BRÜTTING, R.: »écriture« und »texte«, S. 33.

33 BARTHES, R.: »Sade Fourier Loyola«, S. 12.

34 Ebd., S. 13.

35 Ebd., S. 11.

36 Ebd.

steht keine Garantie. Folgt man diesem Textbegriff, ordnen sich zentrale literaturtheoretische Kategorien auf neue, ungewohnte Weise an.³⁷ Den Text als multiples Gebilde aufzufassen bedeutet, unsere Lesegewohnheiten und Auffassungen von Literatur herauszufordern, nach denen man unter »Text« für gewöhnlich »einfach nur [...] die Kommunikation eines Autors [...] und eines Lesers«³⁸ versteht, die der Autor beabsichtigt und dabei seine Kunst im Umgang mit den Spielregeln des literarischen Diskurses unter Beweis stellt. Wie gesagt begnügt sich der Logothet nicht mit diesem Ritual. Er »verschmäht den *Schriftsteller*, d.h. den akkreditierten Verwalter des guten Schreibens und der Literatur, der die dekorative Vereinigung und damit die grundlegende Trennung von Form und Inhalt garantiert«³⁹.

Fourier affirmiert sich als Entdecker und nicht als Schriftsteller. Das ist ganz im Sinne Barthes', der Schreiben als ein Überschreiten der Grenzen des Sinns bestimmt und vorsichtig vorschlägt, künftig die Entdecker von Philosophen oder Schriftstellern zu scheiden, die sich vornehmlich der Verwaltung und Reproduktion in einem geschlossenen Raum der Signifikanten verschrieben haben.⁴⁰ Barthes trägt sein Verdikt mit Zurückhaltung vor, wohl auch deshalb, weil er um die Höhe des Anspruchs weiß und sicherlich nicht jedwede abweichende Praxis des Schreibens als unbedeutend diskreditieren möchte. Sein Anspruch an Literatur orientiert sich regulativ an einem Ideal, für das er dennoch Beispiele anbringen kann, deren Indikatoren durch die spezifisch auftretende Lust am Text konstituiert sind. Gradmesser dafür sind weder Publikumswirkung noch sozioökonomischer Gehalt, sondern die auftretende Leidenschaft eines Textes, die »weder deformierbar noch transformierbar, [...] nicht reduzierbar, meßbar oder ersetzbar«⁴¹ ist.⁴²

37 Der gängigste und einfachste philologisch-literarische Textbegriff geht gleichsam mit einem gewissen »theologischen Rest« und einer Verklärung der Autorfigur einher: »In enger Beziehung zum ›theologischen Rest‹ im philologischen Textbegriff steht die Vorstellung, der Autor sei nicht nur absolute Quelle, sondern auch der ›Eigentümer‹ seines Textes. [...] Die ›theologische‹ Verklärung und Absicherung dieses Denkens vertieft den Graben zwischen dem produktiven Autor und dem Rezipienten, dem die Rolle passiver Bewunderung und Kontemplation zugewiesen wird.« (BRÜTTING, R.: »écriture« und »texte«, S. 23.)

38 BARTHES, R.: »Sade Fourier Loyola«, S. 51.

39 Ebd., S. 103.

40 Vgl. ebd.

41 Ebd., S. 117.

42 »Wenn ich bereit bin, einen Text nach seiner Lust zu beurteilen, kann ich mich nicht dazu verstehen, zu sagen: dieser ist gut, jener ist schlecht. Keine Preise, keine Kritik,

Es ist leicht, einer nicht messbaren Entität die Existenz abzusprechen. Was sich nicht auf klare Begriffe bringen und anschließend kategorisieren lässt, wird schnell der Willkürlichkeit verdächtig. Selbst dann, wenn die korrespondierende Erfahrung tief in der Lebenspraxis verankert ist, aber aufgrund ihrer Komplexität und der unzureichenden sprachlichen Beschreibungsmittel nicht gänzlich zur Sprache kommen kann. Bezugnehmend auf *Degré zéro* spricht sich auch Blanchot für einen experimentellen Literaturbegriff aus, der »keine Einschränkungen duldet, [...] sich weder stabilisieren noch reduzieren lässt, zum Beispiel auf eine reine Sprachangelegenheit (*une question de langage*)«⁴³. Auch er erklärt die Leidenschaft, mit der die jeweilige literarische Frage sich im Schreiben bzw. im Geschriebenen stellt und »jeden, der sich in ihren Bann begibt, [zwingt], voll und ganz in diese Fragestellung einzutreten«⁴⁴, zum Kerncharakteristikum von Literarizität. Literatur genüge es dabei nicht, »das literarische Zeremoniell« suspekt zu machen: »Wenn man auf einen Roman stößt, der nach allen Regeln der Kunst in der einfachen Vergangenheitsform (*passé simple*) und in der dritten Person geschrieben ist, ist man wohlgerne noch nicht mit der »Literatur« in Berührung gekommen, [...].«⁴⁵ Trifft man beispielsweise bei einem Roman auf größte Kunstfertigkeit und Formvollendung, garantiert dies noch keine Begegnung mit Literatur im tieferen Sinne, »aber genauso wenig ist man etwas begegnet, was sie verdrängt oder beeinträchtigt, was den Weg zu ihr hin behindert oder gewährleistet«⁴⁶. Dem entsprechend fällt Blanchots Einschätzung zur inflationären Romanproduktion seines Jahrhunderts aus:

Hunderte von Romanen, wie sie uns heute geboten werden, geschrieben mit voller Beherrschung des Handwerks (*maîtrise*), mit lässiger Hand (*négligence*), in einem schönen Stil (*beau style*), fesselnd (*passionnants*) oder

denn diese implizieren immer einen taktischen Zweck, einen sozialen Gebrauch und oft einen imaginären Vorwand.« (BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 21.)

43 BLANCHOT, M.: »Der Gesang der Sirenen«, S. 284.

44 Ebd.

45 Ebd. – Da das *passé simple* im französischen Sprachraum ausschließlich im Geschriebenen (insbesondere im Roman) vorkommt, kann diese grammatische Form quasi gleichsam als ein formales Erkennungszeichen von Literatur gelten. Barthes argumentiert ganz ähnlich: »Die dritte Person, ebenso wie die Erzählvergangenheit, leistet der Romankunst diesen Dienst und liefert ihren Verbrauchern die Sicherheit einer glaubwürdigen Fabulation, die sich zugleich aber unaufhörlich als falsch bekennt.« (BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 33.)

46 Ebd.

langweilig, stehen, ob so oder so, der Literatur völlig fern, ohne daß Beherrschung (*maîtrise*) oder Nachlässigkeit (*négligence*), lockere oder straffe Sprache (*langage*), in der sie geschrieben sind, daran schuld wären.⁴⁷

Beide Denker sind sich also darin einig, dass erst Leidenschaft gepaart mit Überschreitungspotenzial⁴⁸ den Text zu einem literarischen macht. Auf den ersten Blick scheinen sie damit denselben Fehler – die Trennung von Inhalt und Form – zu begehen, den sie selbst so vehement kritisieren. Denn wenn die Beherrschung des Handwerks, die literarische Technik und das Wissen um sie, die letztlich auch die literarische Form bestimmen, als irrelevant erklärt werden, wird an die Stelle des Inhalts lediglich die Leidenschaft gesetzt und vom bloß Rhetorischen isoliert und diesem entzogen. Das könnte zu dem naiven Verständnis führen, dass es ganz gleich sei, wie schlecht man schreibe, wenn man es doch nur aufrichtig und mit großem Eifer tue.

Der zentrale und einleuchtende Gedanke ist hier: Die reine literarische Form macht noch keine Literatur. Diese Einsicht darf allerdings nicht als vollständiger Misskredit der Form missverstanden werden. Barthes spricht in *Sade Fourier Loyola* in aller Klarheit über die Gefahr einer Überhöhung des Inhalts: »Der Mißkredit der Form dient dazu, die Bedeutung des Inhalts über alles zu erheben: zu sagen: *ich schreibe schlecht*, heißt: *ich denke gut*.«⁴⁹ Man darf Leidenschaft also nicht als gänzlich sprachunabhängige Entität verstehen, als eine Art innere, autarke Wesensqualität, die von der literarischen Formulierungsarbeit, der Beherrschung des Handwerks völlig abgetrennt den literarischen Text prägt. Erst im Verbund mit der Form, im synthetisierenden, gleichsam Subjekt zersetzenden Prozess des Schreibens, der *écriture*, kann sich etwas entfalten, das Barthes mit Fourier »Leidenschaft

47 Ebd., S. 284f.

48 Die gesellschaftliche Dimension eines Textes zeigt sich gerade in seinem Überschreitungspotenzial, das sich zuweilen erst nachträglich offenbart: »Der Eingriff eines Textes in die Gesellschaft (der sich nicht unbedingt in der Zeit seines Erscheinens vollzieht) mißt sich weder an seiner Publikumswirkung noch an der Treue der sozioökonomischen Widerspiegelung, die sich in ihm abzeichnet oder die er für einige wißbegierige Soziologen hat, sondern vielmehr an der Gewalt (*violence*), mit der die Gesetze, die eine Gesellschaft, eine Ideologie, eine Philosophie sich geben, um sich in einer schönen Bewegung historischer Einsicht aufeinander abzustimmen, überschreitet (*ex-céder*). Diese Überschreitung heißt: Schreiben (*écriture*).« (BARTHES, R.: »Sade Fourier Loyola«, S. 15.)

49 Ebd., S. 49.

(*passion*)«⁵⁰ nennt. Die literarische Sprache bewegt sich zwischen zwei Polen. Sie schwankt zwischen aufregendem Entdeckertum und automatisierter Monotonie.

Die hohe Wertschätzung des Schreibens mit Stil im Barthes'schen Sinne scheint in *Degré zéro* aus nahezu jeder Zeile zu sprechen. Daraus zu schließen, dass Schreibende ohne Stil ein geringeres Ansehen genießen und keine Literatur im strengen Sinne produzieren können – wie wir es bis hierhin getan haben –, wäre allerdings eine zu stark vereinfachte Lesart. Der Typus des Schriftstellers ohne Stil schlechthin ist für Barthes nämlich niemand Geringerer als André Gide, dessen *Tagebuch* enormen Stellenwert für Barthes' Jugendlektüre besaß.⁵¹ In *Degré zéro* heißt es im Wortlaut über Gide:

Der Typus des Schriftstellers ohne Stil ist André Gide, der mit seiner handwerklichen Manier (*manière artisanale*) die moderne Lust (*plaisir*) an einem gewissen klassischen Ethos ausbeutet (*exploite*), ganz so wie Saint-Saëns Bach nachgeschaffen (*refait*) hat oder Poulenc Franz Schubert. Im Gegensatz dazu ist die moderne Poesie – die Victor Hugos, Rimbauds oder die René Chars – mit Stil gesättigt und ist »Kunst« nur durch das Sichbeziehen auf eine poetische Absicht (*intention de Poésie*).⁵²

Die besagte Passage schließt sich an Barthes' Hochpreisung des Stils an, was allein schon eine pejorative Konnotation erzeugt. Auch bei der deutschen

50 »Leidenschaft« ist bei Fourier, wie Barthes betont, »keine Kraft, sondern eine Zahl: man kann diese glückliche, offene, natürliche Monade weder zerlegen noch amalgamieren, sondern nur kombinieren, bis man die *integrale Seele*, den transindividuellen Körper aus 1620 Charakteren gefunden hat« (ebd., S. 117). Fourier findet zur Veranschaulichung folgendes musikalisches Bild, das gleichzeitig mit einer Kritik an der philosophischen Reflexion aufwartet: »Die Leidenschaften bilden ein Orchester von 1620 Instrumenten; unsere Philosophen, die es dirigieren wollen, gleichen einer Legion von Kindern, die in die Oper einbrechen, sich der Instrumente bemächtigen und eine fürchterliche Katzenmusik veranstalten; [...]« (FOURIER, Charles: »Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen«, hg. v. T. W. Adorno, übers. v. G. v. Holzhausen, Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt/Wien: Europa Verlag, 1966, S. 21.) Es sei an der Zeit, die Kinder zu verjagen und die Instrumente wieder Experten zu überlassen (vgl. ebd.). André Bretons *Ode an Charles Fourier* zufolge gebührte Fourier selbst gar »die Flöte des Orpheus« (vgl. BRETON, André: »Ode an Charles Fourier. Surrealismus und utopischer Sozialismus«, hg. u. übers. v. H. Becker, Berlin: Kramer, 1982, S. 38).

51 Vgl. SAMOYVAULT, T.: »Roland Barthes«, S. 151ff.

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

Übersetzung wurden Entscheidungen in diese Richtung getroffen. Das Verb »exploiter« könnte statt als »Ausbeutung« auch etwas verhaltener als »Sich-zunutze-machen« oder »nutzen« im Sinne von »verwerten« gedeutet werden. Hinzu kommt die Auslegung von »refaire« als »Nachschaffung« im Sinne von »Nachahmung«, die das Erneuerungspotenzial einer Wiederholung verschweigt. Für Emily Apter steht fest, dass Gides Status gegenteilig verstanden werden muss. Zur Untermauerung ihrer These verweist sie auf Barthes' durchaus ambivalente Haltung zur modernen *écriture*. Barthes gehe von der Voraussetzung aus, dass die moderne *écriture* eine stark auf Zitate gestützte, zutiefst räuberische *écriture* sei.⁵³ Tatsächlich lässt sich ein solches Verdikt bei Barthes belegen, allerdings ist es mit ähnlicher Vorsicht wie die in der Kritik stehende Dichotomie zu genießen. Denn der Diebstahl ist aus der Not geboren, er ist im wörtlichen Sinne *not-wendig*, denn »[s]o zu tun, als ob man gegen die Ideologie eine unschuldige Rede halten könnte, läuft auf den Glauben hinaus, daß die Sprache nur ein neutrales Instrument für einen allüberwältigenden Inhalt sei«⁵⁴. Für die modernen Schreibenden, die um dieses Faktum wissen und darunter leiden, gibt es nur einen Ausweg: »[G]anz einfach Diebstahl: den alten Text der Kultur, der Wissenschaft, der Literatur zerstückeln und dann seine Merkmale bis zur Unkenntlichkeit zerstreuen, so wie man gestohlenen Gut kaschiert.«⁵⁵ Der nächste Schritt – den die konzeptuelle Literatur längst getan hat – bestünde wohl darin, diesen Diebstahl offen zuzugeben. Man sollte sich womöglich davor hüten, diese verschiedenen Weisen des Schreibens gegeneinander auszuspielen. Und doch würde man allzu gerne wissen, ob Gide, Saint-Saëns und Poulenc als geistlose Epigonen oder eher als produktive Erneuerer eingestuft werden sollten. Unterschlagen sollte man angesichts dieser verwirrenden Ambivalenz nicht, dass es Barthes nicht um eine ästhetische oder moralische Verurteilung geht, denn seiner Auffassung nach wird der Schriftsteller dazu gezwungen, zwischen mehreren Ethiken literarischer Sprachen zu wählen und »Literatur innerhalb von Möglichkeiten zu signalisieren, über die er an sich nichts vermag«⁵⁶. Dass diese Wahl nur bedingt frei ist und welche Rolle die Sprache dabei spielt, hatten wir bereits gesehen.

53 Vgl. APTER, Emily S.: »Le mythe du »degré zéro«, in: *Critique*, Nr. 473 (1986), S. 969.

54 BARTHES, R.: »Sade Fourier Loyola«, S. 14.

55 Ebd., S. 15.

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

2.3 Der Parasit des menschlichen Subjekts

Barthes stört sich generell daran, welchen Platz die Gesellschaft der Sprache und damit zusammenhängend auch der Literatur zuweist. Zum einen ist der wirkmächtige, hartnäckige »moderne Mythos« im pejorativen Sinne zu nennen, demzufolge »Sprache nur das ergebene und *nicht-signifikante* Instrument der ernsthaften Dinge, die sich im Geist, im Herzen oder in der Seele abspielen«⁵⁷, sei. Eine derartige Auffassung führt zu einer Spaltung von Form und Inhalt und bringt erstere in Misskredit, indem der »reine« Inhalt zur einzigen relevanten Instanz verklärt wird und alles bloß Rhetorische in einer selbst künstlichen Weise als gekünsteltes, gar blendendes Ornament abgetrennt wird. Zum anderen weiß Barthes mit einem geschlossenen Territorium der Literatur wenig anzufangen, das seine Grenzen im Schutzraum des Fiktionalen streng gegen andere Disziplinen abriegelt und damit ordnungsstiftende Bequemlichkeit garantiert, die sie gleichsam isoliert.⁵⁸ Auch das hängt mit einer Vorstellung von Schreiben und Sprache als Dekorium oder Instrument zusammen. In der Sprache sieht man »eine Art Parasit des menschlichen Subjekts, das sie trägt wie einen Schmuck oder benutzt wie ein Werkzeug, das man nimmt oder ablegt je nach den Bedürfnissen der Subjektivität oder den Konventionen der Gesellschaft«⁵⁹. Wer dementsprechend seine Texte konzipiert, der schreibt nicht wirklich und übersieht oder verhehlt, dass der Mensch vom Schreiben bzw. der Sprache »als Begründerin sowohl seiner Taten als seiner Schriftzeichen durchquert«⁶⁰ wird, womit wir bei der Frage angelangt wären, wie sich die *écriture* in *Degré zéro* zur (gesprochenen) Sprache verhält.

57 BARTHES, R.: »Sade Fourier Loyola«, S. 49.

58 Vgl. ebd. – Barthes zufolge müsste eher die literarische Sprache als parasitär aufgefasst werden: »Die Literatur hat ein besonderes Statut, das sich daraus ergibt, daß sie aus Sprache gemacht ist, das heißt mit einem Material, das bereits etwas bedeutet, wenn sie sich seiner bemächtigt. Die Literatur muss in ein System *schlüpfen*, das ihr nicht gehört, das aber schließlich zu dem gleichen Zweck funktioniert wie sie selbst, nämlich: mitteilen. Es ergibt sich daraus, daß die Zwistigkeiten der Sprache und der Literatur gewissermaßen das Wesen der Literatur ausmachen. Struktural gesehen ist die Literatur nur ein parasitäres Objekt der Sprache.« (BARTHES, R.: »Literatur und Bedeutung«, in: *Ders., Am Nullpunkt der Literatur/Literatur oder Geschichte/Kritik und Wahrheit*, S. 156.)

59 BARTHES, R.: »Sade Fourier Loyola«, S. 50.

60 Ebd.

In *Degré zéro* entwickelt Barthes den Begriff der *écriture* noch weitgehend unabhängig oder zumindest abweichend von Ferdinand de Saussures linguistischer Terminologie, wenngleich sich die Bestimmung von Sprache (*langue*) als konventionelle Gegebenheit und soziales Objekt zu Beginn des Essays noch eng an dieser orientiert. Zu bedenken ist allerdings, dass Barthes' Überlegungen auf einen speziellen Fall der Sprache abzielen, nämlich den der literarischen Praxis. Seine Anfangsbestimmung von Sprache könnte sich entweder allgemein auf Sprache als Bedingung der Möglichkeit allen Sprechens und auch Schreibens oder spezieller auf die literarisch-kventionalisierte Sprache beziehen. Barthes' Hauptanliegen ist es jedenfalls, gegen die Vorstellung anzugehen, dass Schreibende sich der Sprache wie der Objekte eines Fundus bedienen; dass sie also die konventionalisierten Zeichen einfach der allgemeinen Regelmäßigkeit folgend zusammenstellen. Im Schreiben kommt das Subjekt durchaus mit neuartigen, noch unbekannten Formen in Berührung. Schreibende zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie mit und in der Sprache als System von Regeln produktiv-zerstörerisch agieren. Dem folgend verwendet Barthes in *Degré zéro*, wann immer es um Sprache als solche, als Bedingung der Möglichkeit sprachlichen »Ausdrucks« geht, den Begriff »langue«. Auch die Verwendung von »parole« orientiert sich an der Saussur'schen Konzeption, der zufolge der oder die Einzelne beim Sprechen aus dem Fundus der *langue* schöpft und schöpfen muss, um sich verständlich zu machen.⁶¹ Selbstredend kann die individuelle *parole* ganz spezielle und sich von anderen unterscheidende Ausprägungen haben – daher auch Barthes' Ausdruck »Hypophysis der Rede«. Allen gemeinsam bleibt aber die Anbindung an die *langue* als »normierte, systematische Größe«⁶².

Etwas aus der Reihe fällt dagegen Barthes' Anwendung des Begriffs »langage«. Helmut Scheffel übersetzt »langage« mit »sprachlicher Ausdrucksweise« oder »sprachlichem Ausdruck« und an einer Stelle mit »persönliche[r] Ausdrucksweise«, was der Tendenz nach zwar richtig erscheint, aber unglücklicherweise die Barthes'sche Amphibologie wieder auf den Plan ruft. Tatsächlich konzipiert Barthes die *langage littéraire* als eigenes Problemfeld, was die Rede von einer *problématique du langage*, der Sprache (*langue*) und Stil systematisch vorausgehen, unterstreicht. Auf diese Weise verschafft Barthes der literarischen Sprache (*langage*) einen eigenen analytischen Raum, wodurch

61 Vgl. SAUSSURE, Ferdinand de: »Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft«, hg. v. C. Bally u. A. Sechehaye, übers. v. H. Lommel, Berlin/NY: De Gruyter, 2001, S. 13ff.

62 BRUNE, C.: »Roland Barthes«, S. 24.

gleichsam eine Differenz zwischen Oralität und Literalität ins Spiel kommt, deren Komplexität weit über Barthes' Essay hinausreicht. 1976 konnte ein Literaturwissenschaftler wie Richard Brütting noch konstatieren, dass »sich die Wissenschaft von der Schrift erst in jüngster Zeit zu dem Gedanken durchzurufen [vermag], daß Schreiben eine »Form des Sprachverwendens [ist], die über eine eigene Gesetzlichkeit verfügt«⁶³. Für Barthes scheint dies bereits ein selbstverständliches Faktum zu sein, dem andernorts zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet wird. Klar ist aber auch, dass diese besondere Form der Sprachverwendung nicht ohne Bezug zur *langue* und *parole* gedacht werden kann. Zentral ist auch an dieser Stelle das Insistieren darauf, dass beim literarischen Schreiben nicht einfach in einem genialischen Akt irreduzible, für sich seiende innere Vorgänge oder Erfahrungen *transkribiert* werden. Barthes will darauf hinaus, wie Brune zum Verhältnis Barthes/Saussure passend formuliert, dass »[l]iterarische Sprache [...] nur hinsichtlich ihres spezifischen Verhältnisses zum Sprachsystem zu denken [ist], auf das sie zwangsläufig rekurrieren muß, dessen Wertesystem sie aber auch zugleich unterminiert«⁶⁴. Die Frage danach, wie genau dieses Verhältnis zwischen *langue/parole* und der *langage littéraire* (d. i. Schreiben bzw. *écriture*) im Einzelnen zu bestimmen ist, sprengt den Rahmen von Barthes' Essay. Allerdings wird überdeutlich, dass »Literatur [...] nicht als individueller Akt einer genialischen Schöpfung gedacht werden [kann], sondern nur – um einen Begriff Friedrich Schlegels zu verwenden – als *ars combinatoria*, die auf ein bereits vorhandenes Sprachsystem zurückgreift, dessen Elemente aber neu klassifiziert und konfiguriert«⁶⁵. Das zentrale Moment einer derartigen Kombinationskunst besteht dabei mitnichten in einem rein mechanischen oder mathematischen Kalkül. Zwar geht es durchaus darum, die Zeichen »in eine Sprachmaschinerie zu bringen«, allerdings in eine solche, »deren Sicherheitsrasten und Sperrbügel aufgebrochen sind«⁶⁶. Eine entscheidende Rolle bei dieser Konfiguration muss einem bestimmten kombinatorischen Vermögen der spielerischen, assoziativen Verknüpfung zukommen, das sich sicherlich der groben Richtung nach in der ästhetischen Tradition der Schlegel'schen Idee des Witzes⁶⁷ oder gar des kan-

63 BRÜTTING, R.: »écriture« und »texte«, S. 45.

64 BRUNE, C.: »Roland Barthes«, S. 24.

65 Ebd.

66 BARTHES, R.: »Leçon/Lektion«, S. 41.

67 Zu Friedrich Schlegels romantischer Konzeption des Witzes im Hinblick auf eine Kunst der Kombinatorik vgl. GRØTTA, Marit: »Kreativität, Chemie und die Kunst der Kombinatorik: Friedrich Schlegels romantische Konzeption des Witzes«, in: *Witty Art. Der Witz*

tischen freien Spiels der Gemütskräfte⁶⁸ verorten ließe. Diese spielerische Arbeit an und mit den Zeichen hat sowohl die Charakteristika und Spezifika der *langage littéraire* als auch die Regeln und Mechanismen der kulturellen Sinnerzeugung durch die *parole* im Fokus. Zielpunkt sind aber die dahinterliegenden Prozesse, d.h. die die lebendige Sprache durchwirkenden Kräfte, die aus einer rein systematisch-linguistisch orientierten Perspektive eher als Abfallprodukte eingestuft werden, d. i. »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«⁶⁹. Wer es versteht, diese Musik qua Zeichenkombination zum Erklingen zu bringen, ist literarisch tätig.

Zu Beginn des Kapitels *Écritures politiques* wird das Verhältnis von Schreiben und gesprochener Sprache in groben, schnellen, gleichsam verwinkelten Federstrichen skizziert. Der Geschlossenheit, die allen *écritures* eigen ist, steht die grundlegend offene Struktur der *parole* entgegen. Zum wiederholten Male wird darauf insistiert, dass literarisches Schreiben nicht als »Kommunikationsinstrument«⁷⁰ begriffen werden darf. Mit Geschlossenheit ist hier zunächst gemeint, dass das Schreiben tendenziell auf die Hervorbringung abgeschlossener, vollständiger Sätze gerichtet ist und nicht unter den unmittelbaren Kommunikationsanforderungen einer offenen Gesprächssituation steht. Lombardo verbildlicht diesen Zusammenhang mit einer passenden Beschreibung: »Faced with the blank page, the writer can no longer play the game a speaker plays when he chooses his words almost spontaneously, fancifully, with a kind of physical immediacy, without worrying about finishing sentences. The written word creates a system that is heavier than spoken lan-

und seine Beziehung zu den Künsten, hg. v. E. Fischer-Lichte u. R. Strätling, München: Fink, 2015, S. 37-44.

68 Vgl. KANT, Immanuel KU B 28-32.

69 BARTHES, R.: »Leçon/Lektion«, S. 47.

70 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 22. – Noch 20 Jahre später heißt es in *Variations sur l'écriture*: »Nein, es versteht sich nicht von selbst, dass die Schrift (*écriture*) der Kommunikation dient; es ist ein Übelstand unseres Ethnozentrismus, im Banne dessen wir der Schrift rein praktische Funktionen der Buchführung, Kommunikation und Registrierung zuschreiben und die Symbolik verpönen, die das geschriebene Zeichen beflügelt.« (BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 31/33.)

guage.«⁷¹ Sprechen gleicht einem linearen, beweglichen, spontanen Ablauf, bei dem Sätze abgebrochen werden können oder unvollendet bleiben, wohingegen beim Schreiben ein Drang zur vollständigen Formulierung besteht. Daran anknüpfend unterscheiden sie sich in ihrer Wesensart:

Der Gegensatz von Schreibweise (*écriture*) und Sprechen (*parole*) besteht darin, daß die erste immer symbolisch und introvertiert, immer ostentativ einer geheimen Seite des sprachlichen Ausdrucks (*langage*) zugekehrt erscheint (*paraît*⁷²), während das zweite nur eine Folge leerer Zeichen ist, deren Ablauf allein Bedeutung zukommt.⁷³

Die geometrische Lagebezeichnung von Sprache und Stil aufgreifend, ordnet Barthes dem Schreiben eine keimartig emporwachsende Vertikalität und dem Sprechen eine horizontale Linearität zu. Die *écriture* ist zweifach sprachlich konstituiert: Zum einen hat sie mit den Bedeutungen von Wörtern zu tun, die sich aus dem Gebrauch beim Sprechen ergeben; insofern kann sie dem Bezugsrahmen der Kommunikation nicht vollends entkommen. Zum anderen ist sie aber ein Geheimnis und damit »eine Anti-Kommunikation«, denn »es gibt im Kern der Schreibweise (*écriture*) einen der Sprache (*langage*) fremden »Umstand« (*circonstance*), es gibt dort etwas wie den Zugang zu einer Absicht, die schon nicht mehr die des Sprachausdrucks (*langage*) ist«⁷⁴. Dass die Sprache Barthes' hier einigermaßen opak und suchend wirkt, ist nicht verwunderlich. Der beschriebene fremde Umstand zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er sich gegen klar fixierte Bedeutungszuschreibungen sträubt. Barthes' Schreiben umkreist den Gedanken, dass unter einer literarischen Sprache noch eine »Infra- oder Metasprache«⁷⁵ liegen kann, die sich Gehör verschaffen will, aber ob der hermetisch abgeriegelten Einheit der Zeichen nicht sichtbar an die Oberfläche gelangen kann und sie – die literarische Sprache – dennoch fasziniert. Dieser Umstand und die schreibende Reaktion darauf macht, wie wir gesehen haben, die eigentliche Kernproblematik von Literatur aus und eröffnet die berühmte Differenz von sagen und zeigen. Da es aber ganz grundsätzlich »keine geschriebene Sprache (*langage écrit*), die

71 LOMBARDO, P.: »The Three Paradoxes«, S. 61.

72 Auch im Originaltext kursiv hervorgehoben.

73 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 22.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 23.

nicht auch gleichzeitig etwas zur Schau stellt (*affiche*)«⁷⁶, gibt, offenbart sich ein Ethos nicht nur in der Literatur, sondern auch in politischen Texten.

Barthes bestimmt Schreiben also nicht gänzlich unabhängig vom Bezugsrahmen der *parole*, wenngleich er mit aller Kraft die konstituierenden Differenzen herausarbeitet. Von der *parole* zeichnet er ein etwas zu flaches Bild. Obschon er ihre Beweglichkeit und Spontanität im Gegensatz zur verhärteten Form des Schreibens hervorhebt, erscheint sie insgesamt als ein recht oberflächliches Spiel der Kommunikation, was sie zugegebenermaßen auch allzu oft ist. Zuweilen wirkt es so, als glaube Barthes, das Sprechen tue den Wörtern Gewalt an, indem es sie verbrauche und »ganz offenkundig als Verschlingen funktioniert, das nur die beweglichen Spitzen der Wörter ergreift«⁷⁷. Dass gesprochene Sprache oftmals so verwendet wird und im Zuge der Alltagskommunikation zuweilen so gebraucht werden muss, scheint einigermaßen unstrittig. Dass jeder scheinbar unschuldigen Beschreibung eine axiologische Dimension korrespondiert und das Wort damit zum Alibi werden kann⁷⁸, gilt jedoch für das Schreiben wie für das Sprechen. Wäre trotz allem nicht auch ein »literarisches« Sprechen möglich, das, wenn auch nur punktuell, symbolisch und introvertiert spricht und versucht, mehr zu sein als eine Folge leerer Zeichen?

2.4 Das laute Schreiben

Bestünde die Absicht, so etwas wie eine valide Theorie oder Ästhetik des literarischen Schreibens zu entwickeln, bedürfte es einer umfänglichen Erläuterung und Darstellung des Zusammenhangs der zentralen Begrifflichkeiten. Zu nennen wären in unserem Fall zunächst die Grundbegriffe »Sprache (*langue*)«, »literarische Sprache (*langage*)«, »Schreiben (*écriture*)«, »Stil (*style*)«, »Text«, »Sprechen/Rede (*parole*)« und ferner damit zusammenhängende Bestimmungen der Begriffe »Subjekt«, »Gesellschaft«, »Körper«, »Leidenschaft« »Stimme«, »Musik«. Offenkundig stellen sich all diese begrifflichen Fragen vor dem Problemhorizont der Literalität und Oralität. Die genannten Begriffe ziehen sich wie ein roter Faden und mit hoher Frequenz durch das Barthes'sche Gesamtwerk, bleiben ambig, transformieren ihre

76 Ebd., S. 9.

77 Ebd., S. 22.

78 Vgl. ebd. S. 22f.

Bedeutung oder vertiefen sie noch.⁷⁹ Der angesprochene Problemhorizont wird dabei immer mitaufgerufen und in seiner Komplexität offenbart, wenngleich niemals überwunden oder aufgelöst.⁸⁰ Auf den letzten zwei Seiten von Barthes' 1973 erschienenem, viel beachtetem *Le Plaisir du Texte* findet sich eine Begriffsprägung, die etwas Licht ins Dunkel der verworrenen Problematik bringt, obgleich zwei schmale, wenngleich dichte Seiten mehr andeuten als tatsächlich systematisch erläutern dürften. Gleich im ersten Absatz fällt der besagte Begriff:

Wenn man sich eine Ästhetik der Textlust (*plaisir textuel*) vorstellen könnte, müßte sie *das laute Schreiben* (*l'écriture à haute voix*) einschließen. Dieses vokale Schreiben (*écriture vocale*) (das keineswegs das Reden [*parole*] ist) wird nicht mehr geübt, aber es ist sicher das, was Artaud empfahl und Sollers fordert. Sprechen wir davon, als wenn es das gäbe!⁸¹

Die Möglichkeit einer Ästhetik der Textlust ist deswegen nicht gesichert, weil sich die Lust am Text in der weiter oben beschriebenen Weise der Messbarkeit entzieht. Fest steht allerdings, dass aufseiten der Schreibenden etwas vorgegangen sein muss, das Barthes »lautes Schreiben« oder wörtlich »Schreiben mit lauter Stimme« nennt. Mit der Feststellung, dass ein schreibendes Sprechen oder sprechendes Schreiben heute (d. i. 1973) nicht mehr geübt wird, rekurriert Barthes, wie im anschließenden Absatz ersichtlich wird, auf die antike Redepraxis, genauer gesagt die *actio*, worunter er »einen Komplex von Vorschriften zur körperlichen Entäußerung des Diskurses«⁸² versteht. Weiter führt er aus: »[E]s handelte sich um ein Schauspiel des Ausdrucks (*un théâtre de l'expression*), bei dem der Schauspieler-Redner (*l'orateur-comédien*) seine Entrüstung (*indignation*), sein Mitleid (*compassion*) usw. »ausdrückte« (*»expriment«*).«⁸³ Barthes zielt damit auf das letzte Produktionsstadium einer Rede ab, bei dem sich durch den physischen Ausdruck das jeweilige Rednerethos zeigt. Diesen Vorgang bezeichnet er explizit als eine Praxis des Ausdrucks, da der eigentliche Text in den ersten drei Stadien *inventio*, *dispositio*, *elocutio* bereits entwickelt wurde und nun nur noch aufgeführt bzw. intoniert wird. Die Praxis des lauten, literarischen Schreibens dürfe dagegen nicht derartig

79 Vgl. LOMBARDO, P.: »The Three Paradoxes«, S. 49.

80 Vgl. ebd., S. 58.

81 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 97.

82 Ebd.

83 Ebd.

expressiv aufgefasst werden, denn sie belasse »den Ausdruck beim Phäno-Text, beim regulären Code der Kommunikation«⁸⁴. Das laute Schreiben wird sodann im Bereich des Geno-Textes verortet, durchgreift also alle Texte im weiten Sinne, die den Phäno-Text konstituieren. Getragen werde ein solches Schreiben nicht »von den dramatischen Modulationen, den boshaften Intonationen, den gefälligen Akzenten«, mit denen der Schauspieler seinen Text ausstattet, sondern »von der *Rauheit* (*grain de la voix*) der Stimme, das eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache (*langage*) ist«⁸⁵. »[E]benso wie die Diktion« könne diese zum Material einer bestimmten Kunst avancieren: »der Kunst seinen Körper zu führen«⁸⁶. Diktion und Stimme können demnach im Schreiben als körperliche Entitäten aufgefasst werden, die sich zwar der phonologischen Sphäre entziehen, aber dennoch phonetische Wirksamkeit erzeugen können. Barthes denkt hierbei an die Bedeutung des Körpers im ostasiatischen Theater, womit er höchstwahrscheinlich auf das Nō-Theater anspielt.⁸⁷

Bereits ein Jahr zuvor hatte Barthes in der musikwissenschaftlichen Zeitschrift *Musique en jeu* einen Artikel mit dem Titel *Le grain de la voix* veröffentlicht. Vor dem Hintergrund der Fragestellung, wie es die Sprache am besten anstellen sollte, Musik zu interpretieren, unterbreitet Barthes einen Vorschlag, wie der »prädikativen Zwangsläufigkeit«⁸⁸ der gängigen Praxis der

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ette erkennt in der Metaphorik des Maskenartigen eine Konstante des Barthes'schen Denkens: »Seit *Am Nullpunkt des Schreibens* war die Literatur (wie auch andere kulturelle Praktiken) als eine Maske verstanden worden, die voranschreitend auf sich selbst deute.« (ETTE, Ottmar: »Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998, S. 281.) Das ließe sich wohl nicht nur etymologisch an antike »Mimesis«-Praktiken zurückbinden: »Durch die Maske des mimos, welche die Stimme verfremdet, spricht der Verstorbene, als lebte er wieder. Die spätere Poetik hat den Begriff von »Mimesis« zur »Nachahmung der Natur« umgedeutet, so daß sein ältester Sinn und damit seine Herkunft aus dem Besessenheitsritual vergessen wurden: Er bezeichnet das tänzerisch-enthusiastische Nachspielen fremder Gestalten (so im ältesten Beleg für mimeisthai, in der *Hymne an Apollon* 163).« (SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 33.)

88 BARTHES, Roland: »Die Rauheit der Stimme«, in: *Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 270.

Musikkritik zu entkommen sei. Man müsse, so Barthes, das musikalische Objekt selbst verändern, d.h. Modifikationen im Bereich der Wahrnehmung oder Erkenntnis vornehmen, um das Verhältnis von Musik und Sprache entgegen dem regulären Bedeutungsmodus zu bestimmen. Analog zu Julia Kristevas einflussreicher Unterscheidung im Bereich des Textes unterscheidet Barthes dort zwischen Phäno- und Geno-Gesang. Ersterer umfasse »alle Phänomene, alle Merkmale, die zur Struktur der gesungenen Sprache gehören, den Gesetzen des Genres, der kodierten Form der Koloratur, dem Idiolekt des Komponisten und dem Stil der Interpretation«, also »alles, was beim Vortrag im Dienst der Kommunikation, der Darstellung und des Ausdrucks steht«. Gemeint ist also jener Bereich, der »direkt mit den ideologischen Alibis einer Epoche verzahnt ist (die »Subjektivität«, die »Ausdruckswirkung«, die »Dramatik«, die »Persönlichkeit« eines Künstlers)«⁸⁹. Der Geno-Gesang artikuliert sich diesseits der Bedeutungsebene der Wörter. Er intoniert etwas, das direkt an die Materialität des Körpers gebunden ist. Diese Stimme ist in einem Zwischenraum von Musik und Sprache situiert, sie »ist nicht persönlich: Sie drückt nichts vom Sänger, von seiner Seele aus; sie ist nicht originell [...] und ist dennoch gleichzeitig individuell«⁹⁰. Dass Barthes das Konzept der Körnung der Stimme auch für den Bereich des Literarischen fruchtbar erscheint, wird nicht zuletzt deutlich, wenn er den »Äußerungs«-Modus des Geno-Gesangs als »Schrift (*écriture*)« oder »schreiben (*écrire*)« bestimmt.⁹¹ Die Körnung wird als ein Phäno- oder vielleicht besser »Genomen« erkannt, das sich sowohl in der Musik als auch in der Literatur zeigen kann. Denn »[d]ie »Rauheit« ist der Körper in der singenden Stimme, in der schreibenden Hand, im ausführenden Körperteil«⁹². Damit wird eine materielle Dimension postuliert, die den konventionellen Regeln der Interpretation und Bewertung im Bezugskreis des Phäno-Gesangs nicht gehorcht⁹³ und nach einer anderen Ästhetik verlangt. Vom »gesungene[n] Schreiben der Sprache (*écriture chantée de la langue*)«⁹⁴ verlaufen ganz offensichtlich deutliche Parallelen zum lauten Schreiben. Beide sind vereint *in puncto* Materialität und Musikalität.

89 Ebd., S. 272.

90 Ebd., S. 271.

91 Vgl. ebd., S. 275.

92 Ebd., S. 277.

93 »Die Bewertung wird ohne Gesetz vor sich gehen; sie wird dem Gesetz der Kultur entgegenarbeiten, aber auch dem der Antikultur; sie wird jenseits des Subjekts den ganzen Wert entfalten, der hinter dem »*ich liebe*« oder »*ich liebe nicht*« steckt.« (Ebd.)

94 Ebd., S. 275.

Die Zeilen, die Barthes in *Le Plaisir du Texte* zur weiteren Erläuterung dessen, was er lautes Schreiben nennt, beifügt, vollziehen performativ, was sie aussagen sollen. Sie sind selbst in ihrer Übersetzung Zeugnis einer literarischen Sprache, die sich diesseits der Sinngenerierung mit einem Körper verknüpft hat:

Bezüglich der Töne der Sprache ist *das laute Schreiben* nicht phonologisch, sondern phonetisch; sein Ziel ist nicht die Klarheit der *messages*, das Schauspiel der Emotionen; es sucht vielmehr (im Streben nach Wollust) die Triebregungen, die mit Haut bedeckte Sprache, einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann [...].⁹⁵

Es erscheint legitim, die Rauheit, die spezifische *Körnung* eines Schreibens mit der Bedeutung von Stil in *Degré zéro* in Verbindung zu setzen⁹⁶, da letzterer ebenfalls als eine fleischliche Struktur, die den horizontalen Sinnstrukturen subordiniert ist und in »eine[r] Art metaliterarischer Operation«⁹⁷ ihre Wirksamkeit entfalten kann, expliziert wird. Im Grunde gibt uns Barthes auf diesen zwei Seiten eine Vorstellung davon, was es heißt, dass ein Stil im Schreiben aufgeht, d.h. sich in und um die Zeichen materialisiert. Diese vokale Dimension des Schreibens ist nicht direkt hör- oder sichtbar. Laut Barthes sei es höchstens im Bereich des Films möglich, »den Ton der Sprache (*son de la parole*) von ganz nah aufzunehmen«⁹⁸ und dadurch darstellbar werden zu lassen. Das ist in der Literatur unmöglich, denn dort finden sich stumme Zeichen statt gesprochener Laute, die von Lesenden zugegebenermaßen re-intoniert werden können. Allein der Akt des Schreibens ist lange nicht so stumm, wie es von außen den Anschein hat. In ihm lässt sich eine Körnung, eine bestimmte Klangfarbe »in ihrer ganzen Materialität, in ihrer Sinnlichkeit den Atem, die Rauheit, das Fleisch der Lippen, die ganze Präsenz des menschlichen Maules«⁹⁹ »hören«. Es dürfte klar sein, dass nicht jeder beliebige Text die verborgene Stimme des oder der Schreibenden zu »Gehör« bringt und

95 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 97f.

96 Diesen Konnex stellt auf überzeugende Weise auch James Michels in seinem Essay über Roland Barthes' Verhältnis zur Sprache her (vgl. MICHELS, James: »Roland Barthes: Against Language«, in: *ETC: A Review of General Semantics* 52/2 [1995], S. 155-173).

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

98 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 98.

99 Ebd.

dass Barthes hier ein bestimmtes Ideal einer literarischen Praxis im Visier hat, das er vor allem aus der nicht zwangsläufig auftretenden Lust am Text ableitet. Demgemäß lässt sich dieser ästhetischen Theorie, die explizit keine sein will oder kann, auch nur auf zwei Wegen begegnen: Entweder man teilt die Erfahrung der Lust am Text mit Barthes und lässt sich davon ausgehend auf seine aphoristischen Erläuterungen ein. Oder aber man lehnt sie ab und bewertet seine Ausführungen als opakes, willkürliches Geschmacksurteil, das bei literaturtheoretischen Fragestellungen mehr terminologisches Chaos als Ordnung stiftet.

In meinen Augen entwirft Barthes eine Praxistheorie, die auf eine wichtige, oft übersehene sinnliche Dimension von Schreiben und Texten aufmerksam macht. Die unausgesprochene Schlussregel bei alledem scheint allerdings zu sein, dass eine wahrhaftige Lust am Text, die man beim Lesen verspürt, zwangsläufig an eine Schreibpraxis der hier beschriebenen Art gebunden ist, kurzum, dass eine Ästhetik der Textlust notwendig das laute Schreiben einschließen muss. Eine Lust an einem Text, der nicht in dieser Art produziert wurde, müsste wohl als Täuschung oder verirrter Affekt gelten. Wie ist es also zu erklären, wenn ein lieblos aus Zitaten zusammengewürfelter oder ein weitestgehend zufällig codegenerierter Text aus irgendeinem Grund beim Lesen Lust erzeugt? Für Barthes scheint dies eine Unmöglichkeit darzustellen, denn zu Beginn von *Le Plaisir du Texte* stellt er die fragliche Schlussregel ganz offen aus: »Wenn ich mit Lust einen Satz, eine Geschichte oder ein Wort lese, so sind sie in Lust geschrieben worden.«¹⁰⁰ Dass sich gegenteilig die Lust des Lesens bei einem mit Lust geschriebenen Text automatisch einstellt, sei dagegen keineswegs sicher. Anschließend spricht Barthes von dem Fall, dass ihn ein Text langweilt, dass er »plappert (*babille*)«:

Dieses Plappern des Textes ist nur jener Sprachschaum, der sich aufgrund eines bloßen Schreibbedürfnisses bildet. [...] Beim Schreiben seines Textes nimmt der Schreiber eine Säuglingssprache an: sie ist imperativ, automatisch, lieblos, ein kleines Debakel von Schmatzern [...]: es sind Bewegungen eines Saugens ohne Gegenstand, einer undifferenzierten Oralität, von der, die die Lüste der Gastrosophie und der Sprache hervorruft.¹⁰¹

Der Fall scheint also klar zu sein: Wenn der Text langweilt, liegt das daran, dass er lustlos geschrieben wurde. Selbstredend kann dieses verkürzte,

100 Ebd., S. 10.

101 Ebd.

undifferenzierte Bild nicht Barthes' Überzeugung entsprechen. Bis hierhin wurde sowohl in *Le Plaisir du Texte* als auch stellenweise im Zuge der bisherigen Argumentation ein konstantes Schreibersubjekt vorausgesetzt. Zudem waren wir von einer Kommunikationssituation ausgegangen, in der Schreibende durch ihre Texte zu Lesenden »sprechen«. Die Pointe von Barthes' Begriff des Schreibens besteht dagegen darin, dass sich das Subjekt im Text in seiner Einheit zerstört und auch der oder die potenziell vorgestellte Lesende keiner konkreten Person, sondern vielmehr »ein[em] Feld, ein[em] Gefäß zur Ausdehnung«¹⁰² gleicht. Auch Lesende sind nicht einfach passive Empfangende der Sendung; sie betreiben selbst die mühevollen Arbeit des Lesens, die Barthes an anderer Stelle folgendermaßen beschreibt: »Lesen heißt, auf den Appell der Zeichen des Textes und aller Sprachen, die sich durch ihn hindurchziehen und gleichsam die schillernde Tiefe der Sätze ergeben, unseren Körper [...] arbeiten lassen.«¹⁰³ Dabei bewirken Texte codierte Assoziationen, für die Schreibende nicht direkt verantwortlich sind. In diesem Sinne sind Schreibende gleichsam Lesende. Die Schreibpraxis setzt jemanden voraus, »der in einem einzigen Feld alle Spuren zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht«¹⁰⁴. Im Schreiben geschieht alles in einem »Raum der Wollust (*jouissance*)«¹⁰⁵, in einem Körper, der aus mehreren besteht. Dabei brauchen Schreibende anders als Rhetoren keine tatsächlich körperlich anwesenden Zuhörenden; »[n]icht die »Person« des anderen brauche ich [der Schriftsteller, J. H.], sondern den Raum: die Möglichkeit einer Dialektik der Begierde, eines *Nichtvoraussehens* der Wollust: daß das Spiel noch nicht aus ist, daß es zu einem Spiel kommt«¹⁰⁶. Das Problem der Lust oder Unlust zwischen Schreibenden, Text und Lesenden ist ein Lehrstück dafür, wie bestimmte stereotype Prämissen das allgemeine Verständnis von Literatur und generell den Umgang mit Texten bedingen. Ein einfaches, kommunikationsorientiertes Konzept von Schreiben und Autorschaft hat den Vorteil einer wohlthuenden Ordnung mitsamt eines teilweise greifenden Erklärungspotenzials, es verdeckt dabei aber jene differenzierten Prozesse, die Barthes nicht zuletzt auch aus seiner eigenen Praxis des Schreibens bestens kennt.

102 Ebd., S. 11.

103 BARTHES, Roland: »Das Lesen schreiben«, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015, S. 31.

104 BARTHES, Roland: »Der Tod des Autors«, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache*, S. 63.

105 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 10.

106 Ebd.

2.5 Die Körper des Textes

Der literarische Text ist ein Körper und dies auf mehrfache Weise.¹⁰⁷ Zum einen kann, wie in *Le Plaisir du Texte* ausgeführt, vom Textkörper im Sinne des Phäno-Textes gesprochen werden, was sicherlich der vertrautesten Variante entspricht. Verglichen wird dieser sichtbare Körper mit dem der Anatomie und Physiologie. Dieser Textkörper ist sicht-, les- und aussprechbar, »das ist der Text der Grammatiker, der Kritiker, der Kommentatoren, der Philologen«¹⁰⁸, mithin das körperliche Objekt der Textanalyse. Neben dem anatomischen, menschlichen Körper erkennt Barthes außerdem »einen Körper der Wollust (*jouissance*), ausschließlich aus erotischen Beziehungen bestehend«¹⁰⁹. Zu ersterem bestünde dabei keinerlei Verhältnis. Analog dazu gebe es auch einen erotischen Textkörper, dessen Bestandteile meistens unsichtbar, ab und an als Lichter aufflackerten und »wie Saatkörner (*semences*) im Text verstreut«¹¹⁰ seien. Mit dieser Lichtmetaphorik und den anschließend genannten Termini »*semina aeternitatis*« und »*zopyra*« wird zunächst an die

107 Barthes geht generell von einer Pluralität des menschlichen Körpers aus, was der Aphorismus *Der plurale Körper in Über mich selbst* veranschaulicht: »Ich habe einen Verdauungskörper, einen Brechreiz erregenden Körper, einen dritten mit Migräne, und so weiter: einen Körper der Sinne, der Muskeln (die Hand des Schriftstellers), der Säfte, vor allem: einen fühlenden: bewegt, in Bewegung, abgeklärt oder begeistert, oder verängstigt, ohne dass es nach außen träte. Zum anderen bin ich bis zur Faszination eingenommen von dem sozialisierten, mythologischen, künstlichen Körper (dem der japanischen Transvestiten) und dem prostituierten Körper (des Schauspielers). Dann auch noch von dem öffentlichen (literarischen, geschriebenen) Körper, ich habe, wenn ich das sagen darf, zwei ortsbestimmte Körper: einen Pariser Körper (rege, ermattet) und einen ländlichen Körper (ausgeruht, schwer).« (BARTHES, R.: »Über mich selbst«, S. 69f.)

108 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 25.

109 Ebd. – Auch wenn Barthes auf die Unentschiedenheit und den schwankenden Status seiner Terminologie hinweist – »[...] (*Plaisir/Jouissance*, Lust/Wollust: terminologisch schwankt das noch, ich stolpere, ich verheddere mich. Auf jeden Fall gibt es da immer eine Spanne der Unentschiedenheit; die Unterscheidung wird nicht zu sicheren Klassifizierungen führen, das Paradigma wird knirschen, der Sinn wird prekär, revozierbar, reversibel, der Diskurs wird unvollständig sein.)« (ebd., S. 8) –, lässt sich über das erotisch-körperliche Moment konstatieren: »It is a truly erotic, Dionysian moment, which recalls Nietzsche and Bataille, rather than Lacan, though *The Pleasure of the Text* does situate itself in an Lacanian context through its use of terminology and the coupling of *jouissance* (bliss) and *plaisir* (pleasure).« (LOMBARDO, P.: »The Three Paradoxes«, S. 59.)

110 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 25.

Seelenproblematik der Antike¹¹¹ erinnert, der Bezug sodann jedoch durch die Verhandlung des Begriffs des Erotischen¹¹² ersetzt. Die Metaphorik des Keimartigen unterhalb einer flagranten Oberfläche gemahnt dabei frappierend an die Bestimmung des Stils in *Degré zéro*. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn Barthes in der berühmten Wendung konstatiert, dass sein Körper nicht denselben Ideen folge wie er selbst und ihm – ähnlich wie dem Stil – damit eine geschlossene Sphäre außerhalb des Bezugskreises des bewussten Denkens zuweist.¹¹³ In dieser spezifischen Weise besitze der Text »eine menschl-

-
- 111 Barthes scheint hier auf Julius Caesar Scaliger (1484-1558) anzuspielen, der auf die aristotelisch geprägte Frage nach der Beschaffenheit der Seele mit der entsprechenden metaphorischen Terminologie antwortete. In Leibniz' Vorrede zu *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* findet sich folgende Stelle: »Die neueren Philosophen geben ihnen [den Prinzipien mehrerer Begriffe und Lehren zur Erklärung des ›Inhalts‹ der Seele, J. H.] schöne Namen, und Julius Scaliger insbesondere nannte sie *semina aeternitates* (Samenkörner der Ewigkeit), ebenso Zopyra, als ob er sagen wollte: lebendiges Feuer, leuchtende, in unserem Innern verborgene Züge« (LEIBNIZ, Gottfried W.: »Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand«, übers. v. E. Cassirer, Bd. 3, Hamburg: Meiner, 1996, S. 4).
- 112 Ette weist darauf hin, »daß mit *plaisir* keinesfalls ein wie auch immer geartetes »Vergnügen«, ein Pläsier eben, sondern eine erotische Erfahrung gemeint ist, die mit dem Schreiben, der Schrift verknüpft ist. Diese Verknüpfung von *écriture* und *plaisir* ist sowohl von der Seite des Schreibens als auch von der des Lesens her gegeben« (ETTE, O.: »Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie«, S. 328). Wenn an dieser Stelle der Begriff des Erotischen Konzepte der Seelenproblematik ersetzt, wird ersichtlich, dass es um mehr geht als um eine kurzweilige Befriedigung im Sinne guter Unterhaltung oder lustvoller Vergnügung, wenngleich derlei Empfindungen der erotischen Erfahrung wohl nicht kategorisch entgegenstehen. Zentral bleibt der Gedanke, dass die erotische Dimension der Schreib-Leselust die Dimension des Körperlichen notwendig einschließt.
- 113 Im Wortlaut heißt es: »Die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper (*corps*) seinen eigenen Ideen (*ses propres idées*) folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen (*les mêmes idées*) wie ich.« (BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 26.) Sowohl die Postulierung eines Körperpluralismus als auch einer der Ideen des Geistes entzogenen Existenz und Wirkweise des Körpers rücken Barthes in die Nähe spinozanischer Denkweise, was die Rede von »Ideen« noch unterstreicht. Bekanntlich ist nach Lehrsatz 13 des zweiten Teils der *Ethik* der Körper (*corpus*) das Objekt der Idee, die den menschlichen Geist ausmacht. In Lehrsatz 28 desselben Teiles wird herausgestellt, dass es dem menschlichen Geist letztlich nur möglich ist, verworrene Ideen seines eigenen Körpers zu bilden. Zwar sind die Ideen der Affektionen des Körpers dem Geist zugänglich, aber eben nicht als direkte adäquate Erkenntnis des Körpers selbst (vgl. SPINOZA, Ba-

che Form«¹¹⁴. Dieser erotische Körper sei letztlich verantwortlich für die Lust am Text und letzterer dabei keinesfalls »reduzierbar auf sein grammatisches (phäno-textuelles) Funktionieren, so wie die Lust des Körpers nicht reduzierbar ist auf das physiologische Bedürfnis«¹¹⁵.

Explizit ist in dieser aphoristischen Reflexion von vier Körpern die Rede: der menschliche Körper im anatomischen Sinne, der Textkörper als Phäno-Text, der erotische menschliche Körper und der erotische Textkörper. Hinzu kommen implizit die unausgesprochenen Körper der Schreibenden und der Lesenden, die sich im Akt der Lektüre begegnen und ebenfalls durch die besagte Zweiteilung auszeichnen. Selbstredend spielt auch die Hand der Schreibenden als körperliches Element eine entscheidende Rolle¹¹⁶ sowie all das, was weiter oben als spezifische Körnung des Schreibens identifiziert wurde. Darüber hinaus könnten noch weitere Körper angeführt werden, die den Text konstituieren. Samoyault bringt »[z]wei schwierige Körper«¹¹⁷ ins Spiel, unter denen Barthes zuweilen sehr gelitten hatte, mit denen er sich arrangieren musste und die damit auch sein Schreiben wesentlich beeinflussten: sein individueller von der Lungentuberkulose gebeutelter Körper und »der soziale Körper beziehungsweise der sich im sozialen Leben verankernde Körper«¹¹⁸. Dass die körperliche Konstitution das Schreiben maßgeblich bestimmt, dürfte als ein Allgemeinplatz gelten, der aber interessanterweise in den meisten Fällen eher verhehlt denn eingestanden oder überhaupt thematisiert wird.¹¹⁹ Sozialen Aushandlungsprozessen, etwa, was als gesund oder krank gilt, ist man mit der eigenen Körperlichkeit grundsätzlich ausgesetzt. Hinzu kommt

ruch de: »Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt«, lat./dt., übers. v. W. Bartuschat, Hamburg: Meiner, 2010, S. 125 u. 161f.).

114 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 25.

115 Ebd., S. 26.

116 Auch beim digitalen Schreiben ist Taktilität ein wichtiges, manchmal übergangenes Element. In den *Variations sur l'écriture* heißt es: »[D]er Kontakt von Haut und Materie kann dem Subjekt nicht gleichgültig sein; es erlebt darin unweigerlich seinen Körper.« (BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 173.) Weiterführend zur Rolle des Körpers, der Hand, der Stimme beim Schreiben, auch im Hinblick auf Derridas Ausführungen zu dieser Thematik in *Grammatologie* vgl. ETE, O.: »Roland Barthes«, S. 288f.

117 SAMOYAULT, T.: »Roland Barthes«, S. 186.

118 Ebd.

119 Ein gutes Gegenbeispiel hierfür gibt Barthes' *Michelet* ab: »MIGRÄNEN. Michelets Krankheit ist die Migräne, diese Mischung aus Augenflimmern und Brechreiz. Alles wird ihm Migräne: die Kälte, das Unwetter, der Frühling, der Wind und die Geschichte, die er erzählt.« (BARTHES, R.: »Michelet«, S. 43.)

die generelle tagtägliche Situierungsanforderung im sozialen Raum. All diese Körper durchwirkend oder ihnen zuweilen entgegengestellt müsste außerdem die Sprache angeführt werden, d. i. jener »gemeinsame[] Corpus aus Vorschriften und Gewohnheiten«, der »wie eine Naturgegebenheit [...] durch die Rede des Schriftstellers hindurchgeht«¹²⁰.

Wenn in *Degré zéro* von einer Wahl eines Ethos in jeder beliebigen literarischen Form ausgegangen wird, dann ist damit vor allem die fundamentale Soziabilität jeglicher *écriture* adressiert, die schon allzu oft zugunsten der Inszenierung eines individuell-idiosynkratischen Schöpfungstums verschwiegen wurde. Gleichsam erkennt Barthes schon in *Degré zéro* die doppelte Realität dieses literarischen Formethos: »[E]inerseits entsteht sie [die *écriture*, J. H.] zweifellos aus einer Konfrontierung des Schriftstellers mit seiner Gesellschaft, andererseits weist sie ihn von dieser gesellschaftlichen Zweckhaftigkeit in tragischer Weise zurück auf die instrumentellen Ursprünge seines Schaffens.«¹²¹ Diese instrumentellen Ursprünge sind – wie wir gesehen haben – durch und durch körperlicher Natur. Das Ethos als literarische Form verweist deshalb auf eine ästhetische Theorie, die nicht dazu bereit ist, Theorie von literarischer Praxis zu trennen und nicht davor Halt macht, ihrer körperlichen Dimension nachzuspüren, wenngleich dafür die Sprache zuweilen ihren vertrauten Klang verlieren mag. Der Gewinn einer solchen Ausrichtung besteht darin, dass man nicht mehr »nur noch von einem moralischen Ort rede[t], der von jeder Sinnlichkeit der Sprache gereinigt ist«¹²².

2.6 Das lebendige Paradox

Die doppelte Realität der *écriture* verläuft nach ebenjener »Zwei-Terme-Dialektik«¹²³, die Barthes dem Diskurs seines schreibenden Ichs in *Roland Barthes par Roland Barthes* attestiert: »die geläufige Meinung und ihr Gegenteil, die Doxa und ihr Paradox, Stereotyp und Neuerung, Ermüdung und Frische, Neigung und Abneigung: *ich liebe/ich liebe nicht*«¹²⁴. Mit »Doxa« steht damit neben »Ethos« ein weiterer Begriff altgriechischer Prägung im Zentrum der

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

121 Ebd., S. 19.

122 BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 81.

123 BARTHES, R.: »Über mich selbst«, S. 79.

124 Ebd.

modernen literarischen Problematik. Barthes' schreibendes Alter Ego mache in seinen Diskursen von diesem Begriff häufig Gebrauch und werde dabei zumeist als »schlechter Gegenstand«¹²⁵ eingestuft, als bloß reproduzierte, ungeprüfte Meinung, als formale Wiederholung im pejorativen Sinne. Die einzige Möglichkeit einer Reaktion darauf sei das Postulieren eines Paradoxes, um sich von der *Doxa* als gesetzter, zuweilen unerträglich geläufiger Meinung befreien zu können. Denn »[d]as Paradox ist das, was die *Doxa* belästigt: was sie begleitet und was sie bedrängt«¹²⁶.

Schon in der Antike changiert *doxa* zwischen bloßem »Schein« und »Meinung«, kann sich aber auch auf eine Bedeutung im Sinne von »Ruhm«, »Ruf«, »Stellung« erstrecken.¹²⁷ Auch wenn die moderne Subjekt-Objekt-Scheidung dem antiken griechischen Denken nicht gerecht wird, ist zunächst ein subjektives Element aufgerufen, denn es ist *meine* Meinung, *mein* Eindruck, den ich von *etwas* habe. Der »Eindruck« weist auf ein Objekt hin, von dem aus er hervorgerufen wird, sodass ein Gegenstand oder eine Sache vorausgesetzt wird, die mir nicht nur *privatim* gegeben ist. Hinzu kommt, dass *meine* »Ansicht« einer Sache immer mit einer *allgemeinen* Ansicht korreliert, die sich dem kollektiven Konsens verdankt. Der Ruf, die *Doxa* eines Menschen kann in diesem Sinne den allgemeinen Eindruck, den andere von ihm haben, zusammenfassen bzw. kollektivieren. Auch wenn man für diesen Ruf zum Teil verantwortlich sein kann, indem man bewusst oder unbewusst ein bestimmtes Bild abgibt, existieren große Einfallstore für verfälschte Eindrücke als Resultate jeglicher Form von Propaganda. Wenn Barthes von »Doxa« spricht, appelliert er vor allem an ein gewisses »Sich-Hingeben der bloßen Meinung«, an »das Scheinwissen, das überall in der Welt zunächst da ist, wo Leute eben nur oberflächliche Eindrücke von den Dingen gewinnen, nicht tiefe, nachhaltige, gereinigte, wahre, und wo die Summe von solchen Eindrücken ein Wissensgerüst aufbaut, das auch als ganzes nur scheinhaft, oberflächlich, schief, trü-

125 Ebd., S. 81.

126 BARTHES, R.: »Lexik des Autors«, S. 247. – Aus diesem unveröffentlichten Notat geht des Weiteren hervor, dass der (wahrhafte) Schriftsteller ein Mensch des Paradoxes sein muss: »Der Schriftsteller wäre genau dies: der Mensch des Paradoxes; er ist nie Politiker – mit welcher Anstrengung er sich auch aufbläst –; sein Diskurs ist nicht dialektisch; seine Zielscheibe ist der *gesunde Menschenverstand* mit seinen Figuren; er blickt die Medusa an und lebt dennoch weiter.« (Ebd.)

127 Vgl. SCHADEWALDT, Wolfgang: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen«, in: *Ders., Tübinger Vorlesungen*, Bd. 1, hg. v. I. Schudoma, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978, S. 174.

gerisch ist«¹²⁸. Dieses Wissensgerüst spiegelt sich laut Barthes in der Sprache wider, die als durchsetzt, als von der Doxa vergiftet erscheint.¹²⁹ Wenn Barthes darauf mit dem *Paradoxon* antwortet, richtet er sich im wörtlichen Sinne *gegen*¹³⁰ oder *wider* die geläufige Meinung und sucht das Moment der Überraschung, der frischen, unbefangenen, vielleicht manchmal unglaublichen oder auch unbequemen Meinung. Die Option einer *alēthēs doxa*, d.h. »einen wahren Eindruck [zu] habe[n], in dem sich mir die Sache von sich selbst her unverstellt zeigt«¹³¹, scheint für Barthes keine wirkliche zu sein. Doxa ist der vorherrschende Weltzustand, ober- oder unterhalb dessen sich keine transzendente Sphäre der Wahrheit, keine parmenideische Eiswüste des reinen Wissens festmachen ließe.

Pierre Bourdieu spricht in seiner Analyse zur Genese und Struktur des literarischen Feldes ebenfalls von einer literarischen Doxa, womit bei ihm die unhinterfragten und als selbstverständlich wahrgenommen literaturtheoretischen Überzeugungen gemeint sind, die meist gar nicht an die Oberfläche eines Diskurses geraten.¹³² Zu nennen wäre hier zum Beispiel der nach wie vor virulente Glaube an ein starkes Modell von Autorschaft, das einen genialen Schöpfer als literarische Instanz postuliert. Somit werden literarische Kulturgüter einem geradezu sakralen Ordnungszusammenhang zugewiesen, mit dem letztlich alle literarisch Schreibenden konfrontiert werden. Die Doxa erweist sich vor allem deswegen als hartnäckig, »weil sie im Schutz der Ehrfurcht all derer gedeih[t], die oft schon seit ihrer frühen Jugend dazu erzogen wurden, die sakramentalen Riten der kulturellen Andachtsübungen zu absolvieren«¹³³. Freilich gibt auch Bourdieu zu, dass der Soziologe selbst in diesem

128 Ebd., S. 175f.

129 Vgl. BARTHES, R.: »Die Lust am Text«, S. 45.

130 Gerade in der englischen Formulierung »against« wird die doppelte Bedeutung in Sinne zweier gegenläufiger Bewegungen ersichtlich. Im Gegensatz zur Konnotation im Sinne eines Kampfes oder einer Abwehrhaltung, d.h. einer spaltenden oder entfremdenden Bewegung, kann auch das Gegenteil eines Sich-Anlehns oder Entgegenkommens gemeint sein. Dem folgend verweisen der bereits zitierte Aufsatz Michels mit dem Titel *Against Language* sowie Lombardos gleichlautende Kapitelüberschrift in *The Three Paradoxes* auf die zwiefache Dimension des Barthes'schen Anrennens *gegen* die Sprache.

131 SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 175.

132 Vgl. BOURDIEU, Pierre: »Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes«, übers. v. B. Schwibs u. A. Russer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016, S. 295f.

133 Ebd., S. 295.

Punkt keine Ausnahme darstellt¹³⁴; dasselbe gilt für das literaturtheoretische Denken und erst recht für literarisch Schreibende.

Die tragische Pointe der literarischen Arbeit, die sich dem Paradox verpflichtet hat, besteht darin, dass ihre hart erkämpften Paradoxe alsbald wieder gerinnen und »selber zu einer neuen Konkretion, zu einer neuen *Doxa*«¹³⁵ werden, auf die man höchstens wieder mit einem neuen Paradoxon antworten könnte, *ad infinitum*. Trotz der Ausweglosigkeit dieses paradoxalen *regressus* fragt Barthes nach der Möglichkeit einer guten *Doxa*: »Doch das, was sich wiederholt, ist manchmal gut? Das *Thema*, als ein gutes kritisches Objekt, ist doch etwas, was wiederholt wird?«¹³⁶ Die Antwort fällt nach dem Durchgang durch Barthes' *paradoxa* wenig überraschend aus: »Gut ist die Wiederholung, die vom Körper kommt. Die *Doxa* ist ein schlechter Gegenstand, weil das eine tote Wiederholung ist, die von keinem Körper kommt – außer eben gerade von dem der Toten.«¹³⁷ In der gewohnten Metaphorik des Toten und Lebendigen kommt dem Körper die entscheidende Rolle zu, allerdings weist die Einschränkung nach dem Gedankenstrich darauf hin, dass ein in formalen Wiederholungen Lebender gleichsam ein Toter sein kann.

134 Vgl. ebd.

135 BARTHES, R.: »Über mich selbst«, S. 82. – Dieser paradoxale Mechanismus wird noch oft genug dadurch erschwert, dass die *Doxa* nur scheinbar eine wirkliche »Gegenrede« zulässt, da ihr Gesetztheit gleichsam die Beschaffenheit der Entgegensetzung vorgibt. Wir haben es hier mit einem hegelianisch anmutenden Problem zu tun, das Heidegger trefflich herausgearbeitet hat: »Aber weist denn das »Gegen«, das ein Denken gegenüber dem gewöhnlich Gemeinten hervorbringt, notwendig in die bloße Negation und in das Negative? Das geschieht nur dann und dann allerdings unvermeidlich und endgültig, das heißt ohne einen freien Ausblick auf anderes, wenn man das Gemeinte zuvor als das »Positive« ansetzt und von diesem her über den Bezirk der möglichen Entgegensetzungen zu ihm absolut und zugleich negativ entscheidet. In solchem Verfahren verbirgt sich die Weigerung, das vorgemeinte »Positive« samt der Position und der Opposition, in die es sich gerettet glaubt, einer Besinnung auszusetzen. Man erweckt mit der ständigen Berufung auf das Logische den Anschein, als lasse man sich gerade auf das Denken ein, während man dem Denken abgeschworen hat.« (HEIDEGGER, M.: »Brief über den »Humanismus«, S. 348.)

136 BARTHES, R.: »Über mich selbst«, S. 82.

137 Ebd. – Die ständige paradoxale Produktion kann auf Dauer einseitig und ermüdend werden: »Produzieren heißt für den Schriftsteller: sich gegen die öffentliche Meinung wenden: diese Umkehrung ist Produktion, nicht Reproduktion. Doch wenn die Umkehrung selbst automatisch, reproduktiv wird? Wie ermüdend, wenn ein Schriftsteller ständig paradoxal ist.« (BARTHES, R.: »Lexik des Autors«, S. 259.)

2.6.1 Der unglückliche Sisyphos

Am 19. Oktober 1978 hält Roland Barthes am *Collège de France* den »geradezu legendär gewordenen Vortrag«¹³⁸ mit dem Titel *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, in dem – im Gegensatz zu Albert Camus' Deutung – ein durch und durch unglückliches Bild des Sisyphos entworfen wird. Grund dessen Unglücks sei nicht, wie man vermuten könnte, die große Anstrengung seiner Arbeit oder die verletzte Eitelkeit eines Königs, der zu niederer Arbeit verdammt wurde. Verantwortlich für sein Leiden, das einer Entfremdung entspringe, sei schlicht und einfach der ewige Wiederholungscharakter seiner Tätigkeit. In prägnanten Sätzen vergleicht Barthes das Schicksal des Sisyphos mit seiner eigenen akademischen Laufbahn und Praxis. Ottmar Ette, bei dem der Vortrag, wie bei so vielen anderen, großen Eindruck hinterlassen hat, weist Barthes' Gedanken als »Lebens- und Überlebensfrage«¹³⁹ aus: »Wie ließe sich die unendliche akademische Repetition mit ihren immer gleichen Riten und Vorträgen, wie ließe sich das Schicksal des Sisyphos in Gestalt des *homo academicus* vermeiden?«¹⁴⁰ Was Barthes hier zu Gehör bringen möchte, ist sein eigenes septisches¹⁴¹ Ich: »Das Innerste (*intime*)«¹⁴² will aus mir sprechen und angesichts der Allgemeinheit, der Wissenschaft seinen Schrei erschallen lassen.«¹⁴³ Dieser Schrei macht deutlich, dass auch Barthes selbst an der doppelten Realität der *écriture* gelitten hat.¹⁴⁴ Dass er ihm »mitten in ei-

138 ETTE, O.: »LebensZeichen«, S. 19.

139 Ebd., S. 20.

140 Ebd.

141 »Ich werde also über »mich« sprechen. »Ich« ist hier im schwerwiegenden Sinn zu verstehen: nicht als aseptisierter Statthalter eines allgemeinen Lesers (jede Substitution ist eine Asepsis); dieses Ich ist hier niemand anderes als derjenige, dessen Stelle auf Gedeih und Verderb niemand einnehmen kann.« (BARTHES, R.: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, in: *Ders., Das Rauschen der Sprache*, S. 314.) Barthes bleibt damit seiner Keimmetaphorik aus *Degré zéro* treu.

142 Treffender erscheint, dem Originalzitat gemäß von einem »Intimen« statt eines »Innersten« zu sprechen, da auf diese Weise der fehlleitende Anklang einer der Sprache entthobenen Innerlichkeit vermieden wird.

143 BARTHES, R.: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, S. 314.

144 Freilich ist immer auch das genaue Gegenteil, nämlich das sich rundum Wohlfühlen innerhalb der Doxa, möglich, das oft mit einer selbstverständlichen Bindung an das kulturell Sakrale einhergeht. So weist Bourdieu auf die Schwierigkeit hin, »für die hier oder dort immer wieder zutage tretende kulturelle *doxa* einen systematischen Ausdruck zu finden«. Denn »[d]ie Gebildeten bewegen sich in der Welt der Bildung wie in

nem wissenschaftlichen Vortrag an einer der renommiertesten akademischen Institutionen Frankreichs«¹⁴⁵ freien Lauf lässt, ist sicherlich bemerkenswert, wenngleich durchaus folgerichtig, denn »[e]r wollte diesen *cri* inmitten seiner *écriture*, diesen *Schrei* inmitten seines auf den ersten Blick akademischen *Schreibens* nicht nur hörbar, sondern unüberhörbar machen«¹⁴⁶. Ob dem akademischen Schreiben mit einem allzu pauschalen Urteil Unrecht getan wird, soll hier nicht entschieden werden. Was allerdings zum Begriff des Literarischen zurückführt, ist die Frage, ob Barthes ein schreibpraktischer Ausweg aus der paradoxalen Wiederholung vorschwebt. Die Hoffnung ruht auf dem Entschluss zu einer »Vita Nova«¹⁴⁷: »Nun kann es, scheint mir, für den Schreibenden, für den, der das Schreiben gewählt hat, ein »neues Leben« nur durch die Entdeckung einer neuen Schreibpraxis geben.«¹⁴⁸ Damit sind keine wechselnden Methoden, Theorien oder Überzeugungen gemeint, d.h. die »intellektuellen Bekehrungen« als »der eigentliche Trieb des Verstandes«, die ein Forscherleben bestimmen oder bestimmen sollten, sondern grundlegender »die Suche, die Entdeckung, die Praxis einer neuen Form«¹⁴⁹. Das Schreibenwollen wird hier zur zentralen Wunschfantasie, denn für »den Schreibenden liegt der gesamte heterotopische Horizont des Neuen Lebens in der Erlangung einer neuen Schreibweise und dem damit aufsteigenden Wunsch zu schreiben«¹⁵⁰. Dieser noch zu schreibende utopische »Roman«, von dem nicht einmal sicher ist, ob er die ihn konstituierenden Romanelemente enthalten wird, muss mit der Einförmigkeit der eingeschliffenen vergangenen intellektuellen Schriften brechen. Er muss etwas zur Sprache bringen, das Barthes aus seiner eigenen Lektüreerfahrung kennt, d. i. ein »Moment der Wahrheit

der Luft, die sie atmen, und es bedarf schon einer großen Krise (und der mit ihr einhergehenden Kritik), damit sie sich gehalten fühlen, die *doxa* zur *Orthodoxie* oder zum *Dogma* zu erheben und das Sakrale und die seinem Kult geweihten Handlungen zu rechtfertigen.« (BOURDIEU, P.: »Die Regeln der Kunst«, S. 298.)

145 ETTE, O.: »LebensZeichen«, S. 21.

146 Ebd.

147 Damit kann sich Barthes sowohl auf Dante Alighieri als auch auf Michelet beziehen. In *Die Vorbereitung des Romans* ist zu lesen: »Plötzlich also stellt sich diese Einsicht her: Einerseits habe ich nicht mehr die Zeit, mehrere Leben auszuprobieren; ich muß mein letztes, mein neues Leben, *Vita Nova* (Dante) oder *Vita Nuova* (Michelet), wählen.« (BARTHES, Roland: »Die Vorbereitung des Romans«, hg. v. É. Marty, übers. v. H. Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016, S. 33.)

148 BARTHES, R.: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, S. 316.

149 Ebd., S. 316f.

150 SCHÄRF, Christian: »Der Wunsch zu schreiben«, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2014, S. 30.

(*moment de vérité*)«, der nichts mit dem »Realismus« zu schaffen hat.¹⁵¹ Damit ginge »eine Anerkennung des *Pathos* im einfachen und nicht abwerten- den Sinn des Wortes«¹⁵² einher, die von der Literaturwissenschaft als Kraft des Lesens kaum geleistet werde. Für Barthes steht vor allem Gehalt seines Schreibprojektes oder Traumes fest, dass der Roman das pathetische Moment durch seine abbildende Funktion offen auszusprechen hat, denn »[d]as Pathetische ist darin sagbar, da der »Roman«, als Abbildung und nicht Ausdruck, für den Schreibenden nie ein Diskurs der Unaufrichtigkeit (*un discours de la mauvaise foi*) sein kann«¹⁵³. Das klingt ein wenig hoffnungsvoller als noch in

151 Vgl. BARTHES, R.: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, S. 317.

152 »Eine ganze Moral verachtet heute und verwirft den Ausdruck des *Pathos* (im erwähnten einfachen Sinn), sei es zugunsten des politisch Rationalen, sei es zugunsten des Triebhaften, des Sexuellen; der »Roman«, wie ich ihn lese oder begehre, ist genau jene »Form«, die den Diskurs des Affekts an Personen delegiert und dadurch gestattet, diesen Affekt offen auszusprechen: [...]« (ebd., S. 319).

153 Ebd. – Dass der Begriff des Literarischen traditionell an einer Stelle mit dem Begriffsnetz rund um die Begriffe »Aufrichtigkeit« oder »Wahrhaftigkeit« verwoben ist, haben Henri Peyre in *Literature and Sincerity* (1963) und Lionel Trilling in *Sincerity and Authenticity* (1972) eindrucksvoll herausgearbeitet. Wenn Barthes sich gegen Ende seines Schaffens auf eine Wahrheit der Affekte beruft, schließt er sich einem »Age of Sincerity« mit Vertretern wie Charles Baudelaire, Fjodor Dostojewski und nicht zuletzt Friedrich Nietzsche an, den er in seinem Vortrag nicht ohne Grund als Gewährsmann für eine mögliche Begriffsbestimmung des literarischen Pathos erwähnt: »Nietzsche könnte uns wohl helfen, den Begriff zu begründen, aber wir sind noch weit entfernt von einer pathetischen Theorie [...]« (BARTHES, R.: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, S. 318). Mit Peyre lässt sich konstatieren, dass dieser schreibende Drang nach emotionaler Wahrhaftigkeit als Gegenreaktion oder Auflehnung gegen allzu konformistische oder hypokritische Zustände verstanden werden kann: »[W]here artistic taste tends to be molded by a woeful underestimate of the so-called masses on the part of orchestras, theater producers, movie magnates, and book publishers, the plea for sincerity in literature came as a protest on the part of those who refuse to surrender to conformity and hypocrisy.« (PEYRE, Henri: »Literature and Sincerity«, in: *Yale Romanic Studies, Second Series* 9, New Haven/London: Yale University Press, 1963, S. 339–340.) Trilling stellt die heute noch gültige Diagnose, dass das Wort »Aufrichtigkeit (sincerity)« seinen früheren Rang verloren hat, »in unseren Ohren schal klingt und seine Bedeutung fast zu negieren scheint« (TRILLING, Lionel: »Das Ende der Aufrichtigkeit«, übers. v. H. Ritter, Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein, 1983, S. 18). Abgelöst wurde der Begriff durch den der Authentizität, der mit einer »anspruchsvollere[n] Auffassung des Selbst« (ebd., S. 20.) aufwartet. Heute scheint es, als verliere dieser durch allzu inflationären Gebrauch und fortschreitende Vulgarisierung mehr und mehr sein einstiges ethisch-ästhetisches Potenzial.

den 1960er-Jahren, als Barthes zu Protokoll gab, der Schriftsteller könne kein naives Bewusstsein haben und den Schrei nicht bearbeiten, »ohne daß die Nachricht letztlich viel stärker die Arbeit betrifft als den Schrei«¹⁵⁴. Als ein verwandtes, schwerlich einzuholendes Desiderat wurde bereits zuvor in *Degré zéro* der titelgebende »Nullpunkt« auserkoren, der sich sodann als orpheischer Traum entpuppte.

154 BARTHES, R.: »Schriftsteller und Schreiber«, S. 103f. – Der Schriftsteller ist gewissermaßen zur inszenatorischen Unaufrichtigkeit verdammt: »Daraus folgt, daß der Schriftsteller sich existentiell zwei Sprechweisen untersagt, so intelligent oder aufrichtig sein Unterfangen auch sein mag; zunächst die *doktrinäre*, weil er gegen seinen Willen, durch sein Projekt selbst jede Erklärung in ein Schauspiel verwandelt: immer schafft er nur Mehrdeutigkeit; sodann die *bezeugende*: da der Schriftsteller sich ganz dem Wort hingibt, kann er kein naives Bewußtsein haben; [...]« (ebd.).

