

Jan Hase

ETHOS DES LITERARISCHEN SCHREIBENS

Eine Literaturtheorie im digitalen Zeitalter

[transcript] Literaturtheorie

Jan Hase
Ethos des literarischen Schreibens

Literaturtheorie | Band 4

Jan Hase, geb. 1990, hat Philosophie in Hildesheim, Cork und Berlin studiert und unterrichtet Ethik am Europäischen Bildungswerk für Beruf und Gesellschaft. Er promovierte im Fachbereich Kulturwissenschaft und Ästhetische Kommunikation an der Stiftung Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte sind Ethik, Ästhetik, Literaturtheorie und Rhetorik.

Jan Hase

Ethos des literarischen Schreibens

Eine Literaturtheorie im digitalen Zeitalter

[transcript]

Dieser Text wurde unter dem ursprünglichen Titel »Der Literat ohne Literatur – Elemente einer ethopoetischen eorie des literarischen Schreibens vor dem Hintergrund der digitalen Transformation« als Dissertation an der Universität Hildesheim eingereicht.

Datum der Disputation: 19.11.2021

Erstgutachter: Prof. Dr. Christian Schärf

Zweitgutachter: PD Dr. Lars Leeten



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Jan Hase

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6395-2

PDF-ISBN 978-3-8394-6395-6

<https://doi.org/10.14361/9783839463956>

Buchreihen-ISSN: 2702-4458

Buchreihen-eISSN: 2703-0202

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung 9

I Ethos als literarische Form

1. Inhumane Literatur 33

1.1 Der sprechende Schriftsteller 37

1.1.1 Noten zur Sartre'schen Literatur 40

1.2 Das vertraute Habitat 43

1.3 Das stumme Geheimnis 48

1.4 Ethos als dritte Form 51

1.5 Die Geste der Wahl..... 54

2. Der schrei(b)ende Körper 59

2.1 Der unbekannte Körper 61

2.2 Die Logotheten 65

2.3 Der Parasit des menschlichen Subjekts 73

2.4 Das laute Schreiben 78

2.5 Die Körper des Textes 85

2.6 Das lebendige Paradox..... 88

2.6.1 Der unglückliche Sisyphos 92

3. Kalliope oder der orpheische Traum 97

3.1 Der Literat ohne Literatur 101

3.2 Die Schönstimmige 105

II Zwischenfazit oder Die rhetorische Maschine

1.	Rückkehr zu den Ursprüngen der Literatur	109
2.	Die rhetorische Revolution	115

III Ethos und musische Logospraxis

1.	Das orpheische Ideal	127
1.1	Der orpheische Blick	139
1.2	Der automatische Blick	144
2.	Das platonische Ideal	151
2.1	Die rhapsodische technē (<i>Ion</i>)	153
2.2	Wahre Dichter lügen nicht	164
3.	Das gorgianische Ideal	177
3.1	Kunstgemäß geschrieben	181
3.2	Mit Ethos gesprochen	188

IV Resümee und Ausblick: Literarisches Ethos und Digitale Literatur

1.	Zeichen echter Inspiration	199
2.	Ethos des literarischen Schreibens	205
	Dank	215
	Literaturverzeichnis	217
1.	Quellen	217
2.	Forschungsliteratur	221
2.1	Onlinequellen	227
	Abbildungsverzeichnis	229

Ich glaube, man könnte sagen,
die Literatur ist Orpheus,
der aus der Unterwelt zurückkehrt.
(*Roland Barthes: Literatur und Bedeutung*)

Ēthos anthrōpō daimōn.
(*Heraklit*)

Einleitung

[C]e n'est pas avec des idées qu'on fait
des vers, c'est avec des mots.

(*Stéphane Mallarmé*)¹

Die große Akademie von Lagado in Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* wird nicht nur dem zeitgenössischen Lesepublikum als ein Kuriositätenkabinett erschienen sein, dessen Ausstellungsobjekte den Besucher oder die Besucherin ob ihrer ungewöhnlichen, gleichsam Neugierde erzeugenden Gestalt eine Weile ganz in ihren Bann ziehen, wenngleich die Empfindung der Abscheu das betrachtende Subjekt nach der Rückkehr in die gewohnte Umgebung wohl zu erleichterndem Aufatmen zwingt.

In der Akademie – gegründet mit dem Ziel, Lagado technischen und kulturellen Fortschritt zu ermöglichen – reichen die Forschungsprojekte von aus Gurken extrahiertem Sonnenlicht über den Versuch, menschliche Exkrementen in Nahrung zurückzuverwandeln, bis hin zur Etablierung einer Schönheitssteuer für Frauen. Inmitten dieses Sammelsuriums extravaganten Forschertums² findet sich eine Erfindung, die fernab von Swifts bissiger Wissenschaftssatire eine Problemstellung offenbart, die sich der heutigen Leser-

1 Diese Sentenz kann Mallarmé nur indirekt zugeschrieben werden. Paul Valéry berichtet anekdotisch von dem sich beklagenden Degas, der sich zuweilen auf dem Gebiet der Lyrik versuchte, und folgende Worte an Mallarmé richtete: »Je ne m'explique pas pourquoi je ne parviens pas à finir mon petit poème, car enfin je suis plein d'idées.« Hierauf habe Mallarmé mit der mittlerweile berühmt gewordenen Maxime geantwortet (vgl. Valéry, Paul: »Souvenirs littéraires«, in: Ders., *Œuvres*, tome I, hg. v. J. Hytier, Paris: Gallimard, 1957, S. 1593).

2 Swift parodiert nicht nur den Wissenschaftsbetrieb im Allgemeinen, sondern vor allem die Absurdität mancher Forschungsthemen. »Nichts scheint zu abseitig, um zum Gegenstand der Forschung erhoben zu werden, auch in der Literatur.« (Košenina, Alexander: »Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung«, Göttingen: Wallstein Verlag, 2003, S. 172.)

schaft trotz der kuriosen Szenerie und Beschreibung mit großer Vehemenz und Aktualität zu erkennen gibt. Im Forschungsbereich »speculative Learning« residiert ein Professor, der sich damit brüstet, eine Maschine konstruiert zu haben, die die Welt noch nicht gesehen habe und die den Umgang mit Wissen revolutionieren werde, indem sie die spekulativen Wissenschaften durch eine praktische und mechanische Operation zur Vollendung führe:

Everyone knew how laborious the usual Method is of attaining to Arts and Sciences; whereas by his Contrivance, the most ignorant Person at a reasonable Charge, and with a little bodily Labour, may write Books in Philosophy, Poetry, Politics, Law, Mathematics and Theology, without the least Assistance from Genius or Study.³

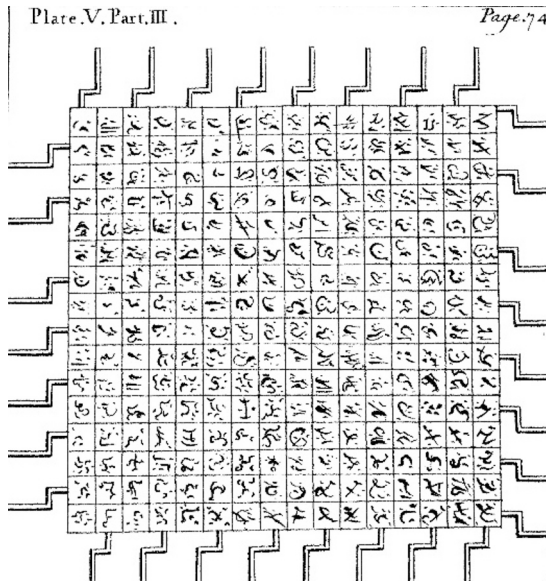
Die Schreib-Maschine, im Text als »Engine« bezeichnet, beruht auf der Konstruktion eines großen Rahmens, der durch leichte Drähte miteinander verbundene Holzwürfel fasst. Auf deren Flächen kleben Papiere, die mit allen Wörtern der Landesprache in den jeweiligen Zeitformen, Konjugationen und Deklinationen beschrieben sind. Um den Rahmen herum aufgestellt drehen 40 Studenten an ebenso vielen eisernen Griffen, um die Würfel in Bewegung zu bringen und damit neue Wortzusammenstellungen zu generieren. Anschließend werden funktionierende, d.h. sinnvolle (Teil-)Sätze herausgelesen und den Schreibern diktiert. Bei einem Arbeitspensum von sechs Stunden pro Tag hat es der Professor auf eine beachtliche Sammlung von Satzfragmenten gebracht, »which he intended to piece together, and out of those rich Materials to give the World a complete Body of all Arts and Sciences [...]«⁴. Zur Vollendung des Projekts bräuchte es lediglich ein wenig finanzielle Förderung, um weitere 500 dieser Maschinen anzuschaffen. Mit Nachdruck wird Gulliver vom Forschergenie darauf hingewiesen, dass er für eine gelingende Synthese das Verhältnis berechnet habe, in welchem Partikeln, Nomen, Verben und andere Redeteile in Büchern gemeinhin vorkommen. Der Besucher antwortet mit angemessener Ehrerbietung und bewahrt die Erfindung in einer Zeichnung (Abb. 1) für die Nachwelt auf.

3 Swift, Jonathan: »Gulliver's Travels«, London: Penguin English Library, 2012, S. 193.

4 Ebd., S. 194.

5 Erstaunlicherweise erinnert die Illustration, die sich in frühen Ausgaben von *Gulliver's Travels* findet, signifikant an einen Computerprozessor (vgl. RODGERS, Johannah: »The Genealogy of an Image, or, What Does Literature (Not) Have To Do with the History of Computing?: Tracing the Sources and Reception of Gulliver's »Knowl-

Abb. 1: *The Engine* (Swift, J. 2012, S. 195)⁵



In der Terminologie Max Benses müsste das Projekt des Akademieprofessors vermutlich als »kybernetische[s] Experimentieren mit Texten«⁶ eingestuft und die entsprechenden Berechnungen als »Textmengenlehre«, »Textalgebra« oder »Textstatistik« ausgewiesen werden. Im Jahre 1959 generiert und publiziert Theo Lutz, ein Schüler Max Benses, auf dem elektrischen Rechenautomaten ER56 »halbstochastische Texte«⁷. In Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Rechenzentrum und Ästhetischen Kolloquium erarbeitet er ein Programm, das sich an der Aussagenstruktur von Sätzen orientiert und per Zufallsgenerator Wörter in die Aussagenstruktur »x ist y« einfügt.

edge Engine«, in: *Humanities* 6/4, 85 (2017), unter: <https://www.mdpi.com/2076-0787/6/4/85/html> (abgerufen am 26.05.2022).

- 6 BENSE, Max: »Die Gedichte der Maschine der Gedichte«, in: *Ders., Die Realität der Literatur: Autoren und ihre Texte*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971 (Pocket 26), S. 77. – Unter dem Begriff »Text« will Bense mit Verweis auf Wilhelm Fucks eine »gegliederte Menge von Elementen, also von Wörtern« verstanden wissen. Diese Definition sehe »natürlich von den Wörtern als Bedeutungsträgern völlig ab« (vgl. ebd.).
- 7 Ebd., S. 82.

Hinzu kommen Konnektoren und logische Quantifikatoren, die das Subjekt-Prädikat-Repertoire ergänzen. Aus rund 200 Einzelbefehlen bestehend, verknüpft das Programm die »selektiv erzeugten Elementarsätze«⁸, deren Subjekt- und Prädikatwörter Franz Kafkas *Das Schloß* entnommen wurden (jeweils 16), durch die Konnektoren, die wiederum mit einer jeweils bestimmten Häufigkeit auftreten. Auf diese Weise lässt sich eine immense Anzahl von Satzpaaren generieren, die als sinnvoll – »Jeder Turm ist neu und ein Bild ist alt.« – oder nicht sinnvoll – »Nicht jeder Blick ist nah. Kein Dorf ist spät.« – betrachtet werden können.⁹

Vier Jahre später versucht es Rul Gunzenhäuser, ebenfalls ein Schüler Benses, auf der Grundlage von Lutz' Programmen mit einem Liebesgedicht. Auf dem von einem Fernschreiber ausgegebenen Papier heißt es:

Kein Kuß ist still
oder die Liebe ist still
oder keine Seele ist rein
und nicht jeder Kuß ist grün
und ein Jüngling ist heftig ...¹⁰

Das Datenrepertoire der Subjekt- und Prädikatwörter hatte er derart bestimmt, dass »die Liebessemantik des Gedichtes nicht zu verfehlen war«¹¹. Für Bense ist dies »[i]n gewisser Hinsicht« der Beweis dafür, dass »im Prinzip zum Schreiben eines Liebesgedichtes ein liebendes »lyrisches Ich« nicht notwendig ist und daß, wie Mallarmé schon formulierte, Gedichte aus Wörtern, nicht aus Gefühlen gemacht werden«¹².

8 Ebd., S. 84.

9 Vgl. ebd., S. 85f.

10 Ebd., S. 87f.

11 Ebd., S. 87.

12 Ebd. – In dieser Übersetzung wird aus »idées« in relativer Freiheit »Gefühle«. Womöglich folgt Bense hier als ausgewiesener Kenner des Werkes von Gottfried Benn einer entsprechenden Formulierung in dessen Vortrag *Probleme der Lyrik*. Vor dem Hintergrund der »ganze[n] Problematik der Ausdruckswelt« innerhalb der modernen lyrischen Praxis erinnert Benn an Mallarmés berühmte Maxime. Benn hält allerdings an einem »dumpfen schöpferischen Keim, eine[r] psychische[n] Materie« des Autors fest (vgl. BENN, Gottfried: »Probleme der Lyrik«, Wiesbaden: Limes Verlag, 1954, S. 23). Ferner wendet er sich gegen die weit verbreitete Vorstellung, dass ein Gedicht von Gefühlen handle, »als ob ein Gedanke kein Gefühl ist, also ob die Form nicht die Wärme ohnegleichen ist« (ebd., S. 46). Dementsprechend stellt sich für Benn die grundlegende Frage, was es denn eigentlich im Rahmen der lyrischen Praxis mit dem Wort auf

Rund 50 Jahre später berichtet Kenneth Goldsmith in seinem Manifest *Uncreative Writing*, das von der produktiven Appropriation im digitalen Zeitalter handelt, von einem älteren, aufgebrachten, »in der Tradition der klassischen Moderne schreibende[n] Dichter«. Dieser lässt sich im Anschluss an einen Vortrag Goldsmiths im akademischen Milieu dazu hinreißen, ihn mit der Geste des erhobenen Zeigefingers als Nihilisten zu tadeln und ihm vorzuwerfen, »die Poesie all ihrer Freude zu berauben«¹³. Goldsmith, der – sicherlich nicht ganz frei von Provokation – das Zeitalter postidentitärer Literatur ausruft, scheint mit seiner Vision des konzeptuellen Schreibens den Dichter bis ins Mark zu treffen. Dieser sieht laut Goldsmith »geweihte Böden«¹⁴ einstürzen und lässt einen Schwall von Fragen ab, die dem Vortragenden nur als oft gehörte Allgemeinplätze erscheinen:

Wenn wir uns einmal darauf einlassen, alle Sprache, die wir neu rahmen, als Poesie zu akzeptieren, laufen wir dann nicht Gefahr, alle Urteilskraft und Qualität aus dem Fenster zu werfen? Was passiert mit dem Begriff der Autorschaft? [...] Spielen wir nicht schlicht den Tod des Autors nach, eine Figur, die die Theorie schon das erste Mal nicht hat umbringen können? Werden alle Texte in der Zukunft autoren- und namenlos sein, geschrieben von Maschinen für Maschinen? Ist in der Zukunft alle Literatur auf bloßen Code reduzierbar?¹⁵

Goldsmith lässt diese Fragen, die offensichtlich von einer Furcht vor dem Untergang einer bestimmten traditionellen Auffassung davon, was Literatur sei, getragen werden, ins Leere laufen, indem er auf die poetologischen Kämpfe des 20. Jahrhunderts verweist. Die Traditionalisten seien letztlich – gegen alle

sich hat. In der Beziehung des lyrischen Ich zum Wort verortet er die »schwer erklär-bare Macht des Wortes, das löst und fügt« (ebd., S. 27). Inhaltlich scheint diese kleine Ungenauigkeit in der Übersetzung von Mallarmés *Maxime* nur wenig ins Gewicht zu fallen, da Benn sich im selben Text gegen eine dichotome Verwendung von Gedanke und Gefühl sträubt. Der Ausspruch erhält indes eine besondere Tiefe, da nun alles daran hängt, was genau man unter einem Wort im dichterischen Kontext zu verstehen hat.

13 GOLDSMITH, Kenneth: »Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter«, übers. v. S. Lichtenstein und H. Bajohr, Berlin: Matthes & Seitz, 2017, S. 21.

14 Ebd. – Im englischen Originaltext: »the most hallowed of grounds« (GOLDSMITH, Kenneth.: »Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age«, NY: Columbia University Press, 2011, S. 9).

15 Ebd.

Widerstände – besiegt worden. Lang erprobten Methoden sei ein experimenteller Gebrauch von Sprache entgegengesetzt und dieser letztlich für ebenso fähig befunden worden, »menschliche Emotionen auszudrücken«¹⁶. Der Autor werde wohl nicht sterben, wenngleich man vielleicht anfangen werde, »Autorschaft auf eine konzeptuellere Weise zu betrachten«¹⁷. Der beste Schriftsteller werde dann »derjenige [sein], der Worte in der am meisten aufgeladenen und überzeugendsten Weise neu rahmt«¹⁸. Literatur auf Codes zu reduzieren, halte er, so Goldsmith weiter, für »eine faszinierende Idee«, ob schon es »noch für einige Zeit« jemanden brauche, der »hinter dem Vorhang die Fäden ziehe[]«¹⁹.

Über die Stoßrichtung der Replik des Dichters lässt sich nur mutmaßen, denn Goldsmith bezieht sich nach der Situierung der Anekdote in der Einleitung, die Inhalte der nachfolgenden Kapitel zu skizzieren. Der Verweis darauf, dass er selbst auf einem Fundament stehe, für dessen Entstehung alte Traditionen aufgebrochen werden müssten, wird dem Poeten womöglich nicht die Furcht davor nehmen, dass die Literatur ihr Wesen verliert. Ihm wird der Boden unter den Füßen weggezogen (»He upraided me for knocking the foundation out from the most hallowed of grounds«²⁰). Gemeint ist hier nichts Geringeres als ein heiliger Boden, der ihm den unbedingten Stand als Schriftsteller ermöglicht: ein Terrain, auf dem er sich auskennt und heimisch fühlt, in der intimen Beziehung zu *seinen* Wörtern.

Auf den ersten Blick ist zu erkennen, dass alle drei Fallbeispiele auf einer dichotomen Grundstruktur beruhen. Auf der einen Seite: die unbelebte Maschine, das Anorganische, das Künstliche, die nüchterne, kalte Kalkulation, die reine Simulation, der Automatismus, das diskrete Wort, der Buchstabe als Zahl, die wohldefinierten Einzelschritte des Algorithmus. Dem gegenüber stehen: der Mensch, das Organische, das Natürliche, das schöpferische Moment, das lebendige und bedeutungsschwangere Wort, der Buchstabe als Lautsymbol, die existenzielle Praxis des literarischen Schreibens. Ganz in diesem Sinne unterscheidet auch Max Bense zwischen natürlicher und künstlicher Poesie. Für ihn »bleibt jedoch die Differenz in der Art der Entstehung

16 Ebd., S. 22.

17 Ebd., S. 23.

18 Ebd., S. 22.

19 Ebd., S. 23.

20 GOLDSMITH, K.: »Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age«, S. 9.

das Wesentliche«²¹. Im Bereich der reinen künstlichen Poesie sind die Wörter zunächst bedeutungsloses linguistisches Material. Ohne vorangestellte Selektionsbefehle werden alle Wörter als gleichrangig behandelt und es regiert der Pseudozufall. Wie bei Gunzenhäusers Liebes-Poem braucht es einen gezielten Eingriff in den Datensatz, um die entsprechende Semantik herzustellen. Gemäße Anweisungen bzw. Vorselektionen sind allerdings leicht in Computersprache zu übersetzen. Was genau fehlt also der künstlichen Poesie? Bense gibt hierauf eine traditionelle Antwort, mit der er gleichsam *ex negativo* das Wesen der natürlichen Poesie bestimmt:

Unter der künstlichen Poesie hingegen wird hier eine Art von Poesie verstanden, in der es, sofern sie z.B. maschinell hervorgebracht wurde, kein personales poetisches Bewußtsein mit seinen Erfahrungen, Erlebnissen, Gefühlen, Erinnerungen, Gedanken, Vorstellungen einer Einbildungskraft etc., also keine präexistente Welt gibt, und in der das Schreiben keine ontologische Fortsetzung mehr ist, durch die der Weltaspekt der Worte auf ein Ich bezogen werden könnte.²²

Bense operiert mit großen, traditionsreichen Begriffen und reproduziert eine romantische Auffassung von Literatur respektive Poesie als sprachliche, intentionale Ausdruckspraxis eines fühlenden, bewussten Subjektes, das immer in der Welt ist und qua Einbildungskraft Erfahrungen in Zeichen gießt. Auf diese Weise ermöglicht es sich selbst eine »ontologische Fortsetzung« der eigenen Existenz im Bereich des fiktionalen Raumes des Literarischen. So betrachtet, folgt jedes Wort »den Welterfahrungen eines Ichs nach«²³. Konsequenterweise erweitert Bense die natürliche Poesie im Hinblick darauf, wie im Schreibprozess Wörter und Sätze gefunden werden, mit dem Prädikat »intentional« und verweist im Gegensatz dazu auf den lediglich materiellen Ursprung der künstlichen Poesie.²⁴

Mit einer derartigen Unterscheidung ausgestattet, könnte sich jemand aus den vorderen Reihen des Hörsaals zu Wort melden, um dem Widerstreit zwischen Goldsmith und Dichter die passende Terminologie zuzuführen und

21 BENSE, Max: »Theorie der Texte«, in: *Aspekte der Avantgarde. Dokumente, Manifeste, Programme*, Bd. 7, hg. v. A. Ohmer, Berlin: Weidler, 2006, S. 161.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Vgl. ebd.

ihn damit eventuell zu befrieden. Der eine könnte darauf beharren, dass Literatur ohne ein personales poetisches Bewusstsein ihren Status als ontologische Fortsetzung verlöre, während der andere darauf hinweist, dass er die Bedeutung des Bewusstseins für das literarische Schreiben nicht leugne, es aber für konzeptuelle Literatur oder »generative Codeliteratur«²⁵ eben einer anderen Struktur bedürfe. So könnte jeder behaglich seine Position bewahren; neben der natürlichen würde die künstliche Poesie weiterhin als eigene Form unter dem flexiblen Begriff »Kunst« bestehen bleiben.

Denkbar ist in dieser Szene außerdem die Anwesenheit einer vierten Person, die dem Streitgespräch aus der hintersten Reihe still, gleichsam aufmerksam und mitschreibend lauscht. Mit den Ritualen der Vortragsdiskussion ist diese Person bestens vertraut, hegt aber Zweifel an der Wahrhaftigkeit und Genauigkeit des Disputs und wagt selbst noch keine Wortmeldung, weil sie ihre Position noch für zu unentschieden hält. Ihr könnte auffallen, dass man sich vor der Drohkulisse einer gewissermaßen enthumanisierten Schreibpraxis an Ideale klammert, die in dieser Schärfe höchstens regulativ auftreten können. Der Dichter in der Tradition der klassischen Moderne scheint zudem nicht weit entfernt zu sein von einer plakativen »Algorithmen-Schelte [...] einer Technikkritik, die uns auf dem Weg zur Maschinenexistenz sieht – und damit einer Modernekritik das Wort redet; einer Ästhetik, die immer noch einer genialen Inspiration vertraut als Quelle wahrer Kunst [...]«²⁶.

Bense selbst weist darauf hin, dass die Differenz zwischen künstlicher und natürlicher Poesie selbstverständlich nur idealtypisch ist. »Wirklich existent sind jedoch wahrscheinlich nur die Annäherungen«, so Bense, und »auch in der intentionalen natürlichen Poesie [können] materiale Züge einer künstlichen auftreten«²⁷. Die zuhörende Person kann aber auch dies noch nicht befriedigen, da zu viele ungeprüfte Prämissen und Schlussregeln in der Bestimmung dessen liegen, was man unter einer (natürlichen) literarischen Schreibpraxis zu verstehen hat. Nicht erst nach den großen literaturtheoretischen Kämpfen, nach vermeintlichem Tod und Rückkehr des Autors, von denen

25 Ich verwende hier den von Hannes Bajohr vorgeschlagenen, provisorischen Begriff, mit dem er Literatur bezeichnet, »die durch einen auf einem Computer ausgeführten Programmcode hergestellt wird« (Bajohr, Hannes: »Das Reskilling der Literatur. Einleitung zu *Code und Konzept*«, in: *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, hg. v. H. Bajohr, Berlin: Frohmann, 2016, S. 9.).

26 GESSMANN, Martin: »Maschinenethik – Vom Schmutzkind zum Hoffnungsträger«, in: *Philosophische Rundschau. Eine Zeitschrift für philosophische Kritik* 66/2 (2019), S. 90f.

27 BENSE, M.: »Theorie der Texte«, S. 161.

Benses Unterscheidung aus zeitlichen Gründen noch frei ist, ist es längst nicht mehr so evident, dass im Schreibprozess Weltaspekte von Wörtern intentional auf ein Ich bezogen werden. Um zu entscheiden, ob codegeneratives Schreiben einen Verstoß gegen das Wesen von Literatur darstellt, müsste man viel genauer erfassen, worin letzteres eigentlich besteht.

Augenscheinlich scheint der auf Programmen fußende Schreibprozess das sogenannte »heilige Band«²⁸ zwischen dem schreibenden Subjekt und *seinem* Text zu kappen. Die Wörter gehören ihm nicht mehr. Inwiefern aber können ihm überhaupt Wörter gehören? Macht es das Zeichen nicht gerade aus, dass es allen zur Verfügung steht? Welche Bedeutung haben die Zeichen für das Schreibsubjekt, was repräsentieren sie, in welcher Relation stehen sie zu seinen Vorstellungen? Wie verhalten sich seine gesprochenen Wörter zu den geschriebenen? Welche Beziehung besteht zwischen dem Ich und den Wörtern seines Schreibens? Was tut es eigentlich, wenn es mit ihnen, in ihnen schreibt? Welche Art von Verantwortung begleitet den Prozess des Schreibens?

Mit großer Vehemenz stellen sich diese komplexen, sprachphilosophischen Fragen nach dem Zusammenhang von Ich-Sprache-Welt-Schreiben in den entsprechenden modernen literaturtheoretischen Debatten, die letztlich alle eine schlüssige Konzeption zum Subjektbegriff des Schreibens zum Ziel haben. Wie bei den meisten philosophischen Anstrengungen liegen die Fallstricke hierbei besonders in den selten ans Tageslicht kommenden Tiefenstrukturen der eingeübten Denkkategorien, d.h. in den Begriffen selbst. Dies gilt insbesondere für eine Beschäftigung mit der Funktionsweise von Schreibprozessen, da in diesen grundlegende psychologische Begriffe wie »denken«, »erinnern«, »fühlen«, »sich ausdrücken« und viele weitere in ein komplexes Verhältnis gesetzt werden und zuweilen zur Disposition stehen können. Überdies liegt dem Versuch, Prozesse literarischer Schöpfung zu erhellen, das Erstaunen zugrunde, dass es so etwas wie Sprache, wie Literatur, Philosophie und Kunst überhaupt gibt, kulminierend in der ebenso schlichten wie komplizierten Frage, was Literatur überhaupt sei. Das Phänomen »codegenerative Literatur«, das schon in *Gulliver's Travels* antizipiert

28 »Das sakrale Denken ist nicht nur ein religiöses Phänomen, sondern wird als eine besonders schwer auflösbare Form ideologischer Absicherung immer wieder erfolgreich zur Erhaltung von Herrschaftspositionen und Texten eingesetzt.« (BRÜTTING, Richard: »écriture« und »texte«. Die französische Literaturtheorie »nach dem Strukturalismus«. Kritik traditioneller Positionen und Neuansätze, Bonn: Bouvier Verlag, 1976, S. 166.)

wurde, provoziert nun mit der These, dass literarisches Schreiben einzig in der kombinatorischen Verknüpfung sprachlichen Materials nach bestimmten Regeln bestehe. In der Reaktion auf diese Provokation ist Vorsicht geboten. Eine unbedachte, schnelle Verwerfung, die sich dem Dualismus von Mensch und Maschine allzu leichtfertig bedient, könnte rasch als »romantisch-gefühlige[r] Einspruch« diffamiert werden und sich damit in einem »komplexen Gewebe ideologisch eingefärbter Stellungnahmen«²⁹ verheddern.

Angesichts der Weite des aufgerufenen Problemhorizonts ist der engere Skopus der vorliegenden Untersuchung wie folgt gesetzt: Vor dem Hintergrund generativer Codeliteratur, die Autorschaft zwar nicht abschafft, aber marginalisiert oder zumindest dissoziiert³⁰, indem das Datenrepertoire aus fremder Quelle bezogen wird (z.B. mit Wortmaterial aus einem Text Kafkas), ist zunächst ganz allgemein zu fragen, in welchem Verhältnis Schreibende zu ihren Wörtern, Sätzen, ihren Texten stehen. Als Forschungsfrage formuliert: *Findet sich etwas im literarischen Text, das über den Akt der kombinatorischen Verknüpfung von sprachlichem Material nach bestimmten Regeln hinausgeht und an die Schreibende oder den Schreibenden zurückgebunden ist?*

In Roland Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* findet sich eine These, die die Antwort bereitzuhalten scheint und letztlich den Impuls für die Arbeitshypothese der vorliegenden Untersuchung gibt: »In jeder beliebigen literarischen Form findet sich die allgemeine Wahl eines Tones, oder wenn man so will: eines Ethos [...]«³¹.

29 GESSMANN, M.: »Maschinenethik«, S. 91.

30 Florian Hartling, der sich intensiv mit der Debatte um Autorschaft im digitalen Zeitalter beschäftigt hat, betont, dass »die Bedeutung und Wichtigkeit des Autors [Bei aller Dissoziation von Autorfunktionen] selbst keineswegs verloren [geht]« (HARTLING, Florian: »Literarische Autorschaft«, in: *Literatur und Digitalisierung*, hg. v. C. Grond-Rigler u. W. Straub, Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, S. 92). Mit Blick auf Theo Lutz' Programm gibt er zu bedenken, dass dort neben dem menschlichen Stichwortgeber Kafka auch immer noch ein editierender Mensch vonnöten ist (vgl. ebd., S. 91). Zumindest die Bedeutung und Wichtigkeit des Autors Franz Kafka scheint durch eine gewisse Degradierung vom autonomen Schriftsteller hin zum bloßen Stichwortgeber geschmälert zu werden.

31 BARTHES, Roland: »Am Nullpunkt der Literatur«, in: *Ders., Am Nullpunkt der Literatur/Literatur oder Geschichte/Kritik und Wahrheit*, übers. v. H. Scheffel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016, S. 18. – Diese Formulierung mitsamt der Rede von der Wahl eines Ethos in jeder beliebigen literarischen Form lässt in ihrer Stoßrichtung schnell an Pierre Bourdieu in den späten 1960er-Jahren anhebenden literatursoziologischen Analysen rund um die Postulierung eines literarischen Feldes denken, zumal sich dieser Theorie fol-

Fragt man nach den idiosynkratischen Merkmalen eines Schriftstellers oder einer Schriftstellerin im Hinblick auf sein oder ihr Schreiben, besteht zumeist die Neigung, Sprache und Stil der Schreibenden in den Blick zu nehmen. Das liegt auch dann nahe, wenn man, wie Roland Barthes, Sprache und Stil als »das natürliche Produkt von Zeit und der biologischen Person«³² einordnet. Wird der Betrachtungsschwerpunkt vom Was eines Textes auf das Wie verlagert, liegt rasch eine Stil- und Sprachanalyse nahe. Derartige Untersuchungen sind für eine bestimmte Art der Textanalyse zweifellos von großem Wert, aber es könnte sein, dass sie den Kern der literarischen Problematik gar nicht berühren. Denn selbst wenn alle Besonderheiten der Form analysiert wurden, bleibt die Frage, warum der oder die Schreibende die jeweilige Schreibweise überhaupt gewählt hat, gänzlich offen. Diese Fragestellung fordert eine Perspektiverweiterung vom geschriebenen Text hin zu den materiellen und ideellen Bedingungen des Schreibprozesses ein. Im Fokus steht nicht die Rezeption von Kunstwerken, sondern vielmehr »das Gewebe sinnlicher Erfahrung, innerhalb dessen sie hergestellt werden«³³. Indem nach dem

gend in einem literarischen Text unter anderem der »Habitus«, d.h. die Verinnerlichung kollektiver Dispositionen eines Autors oder einer Autorin, manifestiert. Bei einer genaueren Lektüre von Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* wird diese Ähnlichkeit in der Ausrichtung allerdings vor allem dadurch relativiert, dass Barthes' Begriff von Literatur die Antinomie zwischen sozialer Determination und »freier« Wahl des Formethos nicht aus einem übergreifenden soziologischen Standpunkt heraus verhandelt. Freilich ist es bemerkenswert, dass – wie noch zu sehen sein wird – vieles von dem, was bei Bourdieu unter den Begriffen »Habitus« und auch »Hexis« in Bezug auf den Schreibenden und das Moment des Schreibens gefasst wird, schon im Barthes'schen Begriff »style« in *Le Degré zéro de l'écriture* angelegt zu sein scheint. Bei Barthes findet sich allerdings eine ausgeprägte Vorsicht gegenüber Theorien und Erklärungsmustern, die literarische Praxis zuvörderst als Textproduktion einer leichterdingens bestimmbaren Autoreninstanz verstehen. Sein Literaturbegriff bleibt stets an einen multiplen Textbegriff gebunden, der gleichsam einen bestimmten Subjektbegriff infrage stellt. Die Pointe des Barthes'schen Theorieangebots liegt gerade darin, dass sich der Habitus (d. i. die Körper gewordene Sprache, die verkörperten Denk- und Sichtweisen, das Reservoir an Gesten und Gewohnheiten) nicht zwangsläufig in einem literarischen Text zu erkennen gibt, sondern als stummes Geheimnis unter der Wahl eines bestimmten Tons, eines Ethos verdeckt bleiben kann. Selbst eine vollständige Analyse des sozialen Kontextes eines Autors oder einer Autorin nebst der gesellschaftlichen Strukturen im Ganzen wird die Situation der oder des Schreibenden daher nicht gänzlich erfassen.

32 Ebd.

33 RANCIÈRE, Jacques: »Aisthesis. Vierzehn Szenen«, übers. v. R. Steurer-Boulard, hg. v. P. Engelman, Wien: Passagen Verlag, 2013, S. 12.

ästhetischen Ethos der Schaffenden diesseits der Automatismen ihrer Kunst gefragt, literarisches Schreiben also in erster Linie als eine im weiten Sinne ethopoetische³⁴ Praxis verstanden wird, erhält der Formbegriff die praxeologische Dimension, die ihm ohne dies oft fehlt. Schreibende suchen sich ihre Schreibweisen – im Gegensatz zu einem programmgesteuerten Schreibprozess – nicht in einem »zeitlosen Arsenal der literarischen Formen«³⁵ aus. Die Art zu schreiben – der Ton, die Stimme – ist vielmehr gleichbedeutend mit einer ethisch-ästhetischen »Entscheidung«, die wiederum ohne ihre Entstehungsumgebung (Setting), d.h. die sozialen, kulturellen und materiellen Realitäten der Schriftstellerebene, nicht denkbar wäre. Dabei ist es von großer Wichtigkeit, zu betonen, dass auch der Begriff des Schriftstellers seine ganz eigene Begriffsgeschichte besitzt; dass er Kontinuitäten aufweist, aber auch Schwankungen und Veränderungen unterliegt. In dieser Untersuchung wird vornehmlich von »Schreibenden« weitestgehend synonym zu »Schriftstellern« oder »Literaten« die Rede sein. Gemeint sind damit Menschen jeglichen Geschlechts oder geschlechtlichen Identität, die sich der Literatur bzw. der literarischen Praxis verschrieben haben, d.h. einem »Korpus von Projekten und Entscheidungen, die einen Menschen dazu führen, sich einzig und allein im Wort zu verwirklichen«³⁶. Der Begriff der literarisch Schreibenden soll insofern unterbestimmt bleiben, als dass er den von Barthes an anderer Stelle durchaus mit einiger Virulenz beschriebenen Gegensatz von Schriftsteller (*écrivain*) und Schreiber (*écrivain*) in sich aufzunehmen oder noch zu

34 Unter Ethopoeia (ἠθοποιία) im engen Sinne wird die Darstellung von Charakterzügen innerhalb der Redepraxis verstanden: »Dabei kann es sich sowohl um den Charakter des Redners selbst handeln als auch um den fiktiver oder historischer Personen in Form einer nachahmenden Rede.« (NASCHERT, Guido: »Ethopoeia«, in: G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen: Niemeyer, 1994, Sp. 1512). Meist als bloßes Stilmittel aufgefasst, kommt dem ἦθος unter anderem in Aristoteles' *Rhetorik* der Status eines Beweismittels (πίστις) zu, »das dem Redner Wohlwollen und Glaubwürdigkeit einbringt« (ebd.). Unter Ethopoetik im weiten Sinne wird hier die ethisch-ästhetische Haltung eines Subjekts verstanden, die sich im Schreiben als Lebensform ereignet bzw. transformiert (vgl. dazu HAHN, Kurt: »Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz«, in: *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 10, hg. v. M. Stingelin, München: Fink, 2008).

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

36 BARTHES, Roland: »Schriftsteller und Schreiber«, in: Ders., *Am Nullpunkt der Literatur/Literatur oder Geschichte/Kritik und Wahrheit*, S. 104.

übersteigen vermag.³⁷ Diese begriffliche Offenheit und Flexibilität erscheint besonders deswegen angezeigt, da ein stark institutionell verstandener Literaturbegriff auch die Begriffe des Schreibens und der Schreibenden immer schon entsprechend affiziert und gegen davon abweichende Vorstellungen oder Konzeptionen im Vorhinein abdichtet.

Bis hierhin ließe sich vermuten, dass das vorliegende Forschungsthema vor dem aufgerufenen Problemhorizont und seiner Stoßrichtung nach dem zuzuordnen wäre, was man gemeinhin als »cultural turn« zu bezeichnen pflegt, als »Abkehr von einem übertriebenen Konstruktivismus hin zur Rückgewinnung von Referentialität«³⁸ in den Kultur- und Sozialwissenschaften in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Dem Problemfeld »Mensch/Maschine«, »menschlich/nicht-menschlich« oder »natürlich/künstlich« wäre dann wohl mit einem »digital- oder posthumanist turn« zu begegnen. Zugleich verwiese die Rede von einem Ethos als literarischer Form auf eine geisteswissenschaftliche Strömung, die manchmal die Bezeichnung »ethical turn« trägt, sich der sprachlichen und medialen Verfasstheit ethischer Prozesse widmet und im Gegenstandsbereich der Literatur beispielsweise nach dem moralischen Status von Texten fragt, womit eine dezidierte Hinwendung zum »ethischen Schreiben«³⁹ angestrebt wird. In diesem Sinne würde es

-
- 37 Anfang der 1960er-Jahre, also nicht allzu lange nach dem Erscheinen von *Le Degré zéro de l'écriture*, präsentiert Barthes seine Überlegungen zum Unterschied zwischen Schriftsteller (*écrivain*) und Schreiber (*écrivain*), der in der Wirklichkeit allerdings selten in Reinform bestehe: »Die Geschichte hat uns offenbar zu spät geboren werden lassen, als daß wir erhabene Schriftsteller (mit gutem Gewissen) sein können, oder zu früh, als daß wir Schreiber sein könnten, auf die man hört. Heute trägt jeder zur Intelligentsia Gehörende beide Rollen in sich und versetzt sich mehr oder weniger gut in die eine oder andere. [...] Unsere Epoche bringt einen Bastard-Typus zur Welt, den Schriftsteller-Schreiber« (ebd., S. 107f.). Rund 60 Jahre später scheint sich dieser Konflikt noch vertieft zu haben.
- 38 BACHMANN-MEDICK, Doris: »Cultural Turns, Version: 2.0«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte* (17.06.2019), unter: http://docupedia.de/zg/Bachmann-Medick_cultural_turns_v2_de_2019 (abgerufen am 26.05.2022).
- 39 Vgl. hierzu LUBKOLL, Christine u. WISCHMEYER, Oda (Hg.): »»Ethical Turn? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung, München: Fink, 2009, S. 12ff. – Allgemein zum »Ethical Turn« vgl. exemplarisch GARBER, Majorie u.a.: »The Turn to Ethics«, NY/London: Routledge, 2000; DAVIS, Todd F./WOMACK, Kenneth (Hg.): »Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory«, Charlottesville: University of Virginia Press, 2001; GRAS, Vernon W.: »The Recent Ethical Turn in Literary Studies«, in: *Mitteilungen des Verbandes deutscher Anglisten* (4/1993), S. 30ff.

darum gehen, »neue Gegenstandsbereiche zu besetzen« und »sich wieder einer Wirklichkeit zu vergewissern, die nicht zeichentheoretisch verschlossen ist«⁴⁰. Die Zielsetzung bestünde letztlich darin, den im toten Winkel des semiotischen Dreiecks vernachlässigten Referenten zurück ins Sichtfeld zu holen, ohne aber in einen naiven Wirklichkeitsbezug zurückzufallen, um wieder wichtige Fragen von Ethik und Verantwortung stellen zu können, die innerhalb der Zeichenmanie ein repressives Dasein fristeten. Hinzu käme die Einsicht, dass traditionelle Kohärenzbegriffe wie »Autor«, »Werk« oder »Intention« und die *Geisteswissenschaften* überhaupt »eher ein Einheitsmodell des einen menschlichen Geistes, das eben doch nur der europäischen Geistesgeschichte entspringt«⁴¹, unterstellen.

Werden diese Forschungsausrichtungen nicht bloß als Versuche, »neue Königreiche der Forschung herauszuschlagen«⁴², verfolgt, d.h. als Paradigmen oder bahnbrechende, alles einreißende Paradigmenwechsel propagiert, sondern mit dem Plural »turns« als Blickfeld erweiternde Perspektiven begriffen, können sie tatsächlich als thematisch verwandte und richtungsweisende Diskurse des vorliegenden Forschungsansatzes gelten. Die Rückwendung zu Roland Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* verdeutlicht allerdings, dass es sich bei dem hier gewählten methodischen Verfahren eher um einen *return* als einen *turn* handelt und obendrein ein Denken in den Fokus rückt, das sich zeitweise selbst als ein semiologisches verstand. Als solches scheint es auf den ersten Blick kein guter Kandidat dafür zu sein, die Materialität und auch ethische Fragestellungen in einer allzu zeichenverstrickten Theorie-landschaft zurückzugewinnen. Die Bedingung für einen *turn* im Sinne einer theoretischen Wende, folgert Doris Bachmann-Medick in ihrem Onlineartikel *Cultural Turns, Version 2.0*, »ist [...] unbedingt ein epistemologischer Sprung: ein Umschlagen von Forschungsgegenständen hin zu neuartigen Analyse-kategorien«⁴³. Das Neuartige bezieht seine Wirkkraft meist aus einer Abgrenzungsbewegung zum Alten, die auffällig oft mit Diskreditierung und Zuspitzung einhergeht. Neuere Theorieentwürfe, insbesondere im Gebiet der Äs-

40 SIMONS, Oliver: »Literaturtheorien zur Einführung«, Hamburg: Junius Verlag, 2009, S. 176.

41 BACHMANN-MEDICK, Doris: »Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften«, Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 9.

42 Ebd., S. 382: »Die aufkommenden, meist noch unausgegorenen Wenden sind oft nur Versuche, aus jeder kleinen Parzelle des akademischen Felds neue Königreiche der Forschung herauszuschlagen.«

43 BACHMANN-MEDICK, D.: »Cultural Turns, Version: 2.0«.

thetik, betreiben daher häufig eine schonungslose Fundamentalkritik der Semiotik. Deren Zielpunkt liegt auf jener Zeichenfixierung, die die »Semiotik« schon im Namen zu erkennen gibt. Beschworen wird ein Bild der Semiotik als sinnlichkeitsvergessene Disziplin, denn da sich die Sphäre des Ästhetischen prinzipiell einem semiotischen Zugriff entziehe, könne ein wesentlich auf Aisthesis bezogenes Erfahrungsmoment in seiner ästhetischen Fülle nicht qua semiotischer Dekodierung erhellt werden.⁴⁴ Der Semiotik wird deshalb »nicht zugetraut, Antworten auf drängende Fragen und Probleme des gegenwärtigen geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsdiskurses geben zu können«⁴⁵.

Augenscheinlich wird diesem Verdikt mit der vorliegenden Untersuchung vehement widersprochen. Denn Barthes' Schriften – insbesondere jene, die im Folgenden einer eingängigen Lektüre unterzogen werden – zeichnet von Anfang an ein ausgeprägtes Gespür für das ästhetische Moment des Semiotischen aus, wobei die Überlegungen zur Praxis des Schreibens geradezu Paradebeispiele für die Sinnlichkeit der Zeichen abgeben. Von anhaltender Aktualität sind jene Ausführungen, gerade weil sie keinen ästhetischen Reduktionismus⁴⁶ betreiben, die Situation der Schreibenden mitsamt ihren materiellen wie sozialen Bedingungen und Konsequenzen in den Blick nehmen, ohne dabei das konstituierende, für die Praxis des Schreibens oftmals restringierende Moment des Semiotischen zu verhehlen oder gegen eine wie auch immer konzipierte Objektwelt auszuspielen. Der epistemologische Sprung, der hier vollzogen wird, ist also auf den ersten Blick ein Sprung zurück, entpuppt

44 Vgl. BIRK, Elisabeth/HALAWA, Mark/WEYAND, Björn: »Roland Barthes und die Sinnlichkeit der Zeichen. Eine systematische Einführung«, in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 37/3-4 (2014), S. 171f.

45 Ebd., S. 172.

46 Vom 2. bis 5. Juni 1974 nahm Barthes am *Ersten Internationalen Kongreß für Semiologie* in Mailand teil, in dessen Rahmen er seinen Text *L'aventure sémiologique* vortrug. Dort konnte er sehen, dass die Massensemiologie sich längst zu stark von seinen eigenen Überzeugungen entfernt hatte: »[D]er Semiologe scheint zu glauben, daß jedem Signifikanten ein Signifikat korrespondiert; er müht sich dann ab, *Lexiken* von janusköpfigen Zeichen zu rekonstruieren; er reduziert die Semiologie auf eine Linguistik und auf eine Lexikologie; auf diese Weise verwirft er die Signifikanz.« (BARTHES, Roland: »Lexik des Autors«, übers. v. H. Brühmann, Berlin: Brinkmann & Bose, 2016, S. 240.) Was Barthes besonders brüskiert, ist der Verzicht »auf die ganze soziale Dimension des Zeichens« (ebd., S. 241).

sich aber schnell – so die hier zugrunde liegende Überzeugung – als erkenntnisreicher Beitrag zu zeitgenössischer Theoriebildung. Die literaturtheoretische Unternehmung, die hier beabsichtigt wird, versteht unter »Theorie« im Sinne Jonathan Cullers weniger eine Darstellung irgendeines Gegenstandes, sondern vielmehr eine Tätigkeit, die »eine Verpflichtung auf die Arbeit der Lektüre, des Befragens stillschweigend gemachter Voraussetzungen, der Infragestellung von Annahmen, auf deren Basis man voranschreitet«⁴⁷, erfordert. Dergestalt ist Theorie begrenzt und gleichsam endlos, »bietet keinen festen Bestand an Lösungen an, sondern die Aussicht auf weiteres Nachdenken«⁴⁸. Denn eine »treffende Antwort verwurzelt sich in der Frage. Sie lebt von der Frage«⁴⁹.

Bliebe also noch das Problem des Logozentrismus, welches allerdings keine Kleinigkeit darstellt. Es durchzieht auch die vorliegende Untersuchung und stellt sie vor Probleme. Barthes kann hier zu Hilfe eilen. Auf der letzten Seite von *L'aventure sémiologique* heißt es:

Die Semiologie muß nicht mehr bloß, wie zur Zeit der *Mythen des Alltags*, gegen das kleinbürgerliche gute Gewissen ankämpfen, sondern gegen das symbolische und semantische System unserer Zivilisation insgesamt; Inhalte ändern zu wollen, ist zu wenig, vor allem gilt es, in das System des Sinns selbst *Risse zu schlagen*: herauszukommen aus dem abendländischen Gehege, [...].⁵⁰

Ein erster, wichtiger Schritt hinaus aus dem Gehege wäre eine gründliche Vermessung des Terrains, in diesem Fall eben »the most hallowed of grounds« des modernen Dichters. Etwas weniger bildlich gesprochen hieße das, nach den Ursprüngen und Quellgründen heutiger (westlich geprägter) literarisch-ästhetischer Beschreibungsfolien und Funktionen zu fragen. Hierfür ist allerdings ein gewaltiger Sprung zurück nötig, denn auch wenn es bislang den gegenteiligen Anschein hatte, ist das vorliegende literaturtheoretische Problem

47 CULLER, Jonathan: »Literaturtheorie. Eine kurze Einführung«, übers. v. A. Mahler, Stuttgart: Reclam, 2018, S. 193. – Statt »Theorie« ließe sich das, was hier gemeint ist, auch »problemorientiertes philosophisches Arbeiten« nennen.

48 Ebd.

49 BLANCHOT, Maurice: »Der literarische Raum«, übers. v. M. Gutjahr u. J. Hock, hg. v. M. Gutjahr, Zürich: Diaphanes, 2012, S. 217.

50 BARTHES, Roland: »Das semiologische Abenteuer«, in: *Ders., Das semiologische Abenteuer*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018, S. 12.

kein genuin modernes.⁵¹ Der Zusammenhang zwischen Ethos und sprachlichem Ausdruck bzw. Redegeschehen stellt bereits in der griechischen Antike einen zentralen Topos dar. Innerhalb der rhetorischen Redepraxis wird die ethische Dimension stets miteingeholt. Von Aristoteles als »die bedeutendste Überzeugungskraft (πλστυν)«⁵² eingestuft, trägt das *ēthos tou legontos* maßgeblich zur überzeugenden Wirkung der Rede bei, indem es die Beziehung des Redners⁵³ zu seiner Rede offenbart.

Bei aller gebotenen Vorsicht vor vorschneller Gleichsetzung und voreiliger anachronistischer Hypothesenbildung⁵⁴ liegen gerade in der

-
- 51 In dieser Hinsicht stimme ich mit der Ansicht Jens Kulenkampffs überein, der im Hinblick auf den »Ethical Turn« Folgendes zu Protokoll gibt: »[I]n der Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften von heute komm[t] es nicht auf einen *ethical turn*, sondern auf einen *ethical return* an: Um Ethik im explizierten Sinne geht es und ging es immer schon« (KULENKAMPFF, Jens: »Gegen den Strom. Die Geisteswissenschaften und der sogenannte »Ethical Turn«, in: »*Ethical Turn*«, S. 51).
- 52 ARISTOTELES, *Rhet.* I 2, 1356a 13, zit.n. Aristoteles: »Rhetorik«, gr./dt., übers.u. hg. v. G. Krapinger, Stuttgart: Reclam, 2018.
- 53 Da Rednerinnen in antiken Redelehren so gut wie keine Rolle spielen, werden insbesondere in Kapitel II und III dieser Arbeit, also dort, wo es um die antike griechische Sicht auf diskursive Praktiken geht, vorwiegend maskuline Wortformen verwendet. Dies trägt dem Umstand Rechnung, dass die Ideale antiker Logospraxis durch und durch männlicher Natur sind. Obschon in der antiken griechischen Dichtkunst berühmte, kanonische Dichterinnen zu finden sind, ist auch dort das dichterische Idealbild des *sophos* männlich konnotiert. Die zuweilen äußerst frauenfeindliche antike Redekultur und Sittlichkeit soll mit dieser Arbeit ausdrücklich in keiner Weise idealisiert oder gar revitalisiert werden.
- 54 Eine grundlegende Skepsis im Hinblick auf die Kompatibilität von historisch weit auseinander liegenden Literaturbegriffen ist unbedingt angebracht. Zumal es sehr schwerfallen muss, aus einem durch Literalität geprägten Bewusstsein heraus eine antike, von Oralität bestimmte »literarische« Praxis nachzuvollziehen. Gemeint ist eine »literarische« Praxis, die besonders in der Frühantike zumeist vielmehr singend als schreibend ausgeübt wurde und an eine Gesellschaft gebunden war, die den Aufführungscharakter und die lebendige Stimme des Vortragenden ungemein hoch schätzte. Angemerkt werden muss aber auch, dass in der griechischen Antike Literarizität und Oralität durchaus zusammengedacht wurden. Umgekehrt gilt auch für Literatur des 20. oder 21. Jahrhunderts, dass sie nicht notwendig als ZerstörerIn von Oralität gedacht werden muss. Vielmehr lässt sie sich als eine komplexe, kulturelle Praxis verstehen, die in eine zwischen Oralität und Literalität oszillierende Diskursivität eingebettet ist. Vertiefend zu diesem Problem vgl. THOMAS, Rosalind: »Literacy and Orality in Ancient Greece«, in: *Key Themes in Ancient History*, hg. v. Dr P. A. Cartledge u. Dr P. D. A. Garnsey, Cambridge: University Press, 1992.

Frühgeschichte der Rhetorik, die selbst als Praxistheorie begriffen werden kann, enorme Beschreibungspotenziale vor, die für eine epochenübergreifende Analyse von Ethosbildung in literarischen Schreibprozessen aktualisiert werden können. Die Rekonstruktion wirkmächtiger vorästhetischer Positionen, die überdies noch zwischen Oralität und Literalität oszillieren, erhellt, so meine Überzeugung, die seit jeher problematische Bestimmung des Begriffs »Literatur« noch vor seinem eigentlichen Auftreten. Ein derartiger Rückgang zu den »ursprünglichen Formen der Poesie, die einst als Produkte göttlicher Inspiration geglaubt worden waren«, und der damit zusammenhängende Nachvollzug der »Skepsis der episteme dem Enthusiasmus gegenüber«⁵⁵ legen den Schluss nahe, dass jene antiken vorästhetischen Bedeutungskämpfe auch noch in den heutigen ästhetischen Funktionen geführt werden und ihre Spuren hinterlassen haben. Im Verbund mit der modernen Begriffsarbeit Roland Barthes' soll auf diese Weise erarbeitet werden, welche Tragweite und Relevanz der Frage zukommt, ob und wie ein Ethos jedwede literarische Praxis wesentlich konstituiert. Lässt sich also im literarischen Text ein Ethos, das sich an die Schreibenden zurückbinden lässt, konstatieren, ohne dabei in romantische Ausdrucksästhetik zurückzufallen?

In Kapitel I wird mit Roland Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* der Begriff des Ethos als literarische Form erarbeitet. Hierbei steht zunächst die Frage im Vordergrund, was Barthes in seinem frühen Text unter Literatur versteht und welche Rolle dabei die Rede von einem literarischen Formethos spielt (I/1.). Der Einstieg gelingt mit einem Verweis auf einen im selben Jahr publizierten kurzen Text Barthes', der sich mit einer Literatur erzeugenden Maschine befasst. Von hier aus führt der Weg zunächst zu Sartre, dessen Überlegungen zum Literaturbegriff aus *Qu'est-ce que la littérature?* für Barthes' Ausführungen in *Degré zéro* zum Teil Pate gestanden haben, weshalb eine kurze Skizzierung nebst Kritik an Sartres Grundposition zur Kontextualisierung der Barthes'schen Gedanken beiträgt (I/1.1 und I/1.1.1). Anschließend werden nacheinander die drei grundlegenden literarischen Formen *langue* (I/1.2), *style* (I/1.3) und *écriture* (I/1.4) textnah analysiert und schließlich auf ihr Zusammenwirken hin befragt (I/1.5). Auch der Zusammenhang von Ethos und *écriture* sowie die Utopie des Nullpunkts kommen hier in den Blick.

Da der Haupttext der Untersuchung (*Le Degré zéro de l'écriture*) einige gewichtige Fragen offenlässt, werden sodann auch spätere Schriften Barthes'

55 SCHLAFFER, Heinz: »Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 24.

hinzugezogen, die insbesondere über das Moment des Körperlichen beim Schreiben⁵⁶ Auskunft geben und damit die literarische Ethos-Theorie vertiefen und gewissermaßen komplettieren (I/2.). In den Fokus rückt dabei das Verhältnis von *style* und *écriture* (I/2.1), da vieles an der Problematik zu hängen scheint, ob und wie sich der genuin körperlich bestimmte *style* im Schreiben zeigt. Von hier aus steht zur Debatte, was einen Text »literarisch« macht, ob es Schreibende ohne Stil geben kann und wie dies zu bewerten wäre (I/2.2). Das Postulat einer Metasprache unterhalb der literarischen (I/2.3) führt zum sogenannten »lauten Schreiben« (I/2.4). Dabei handelt es sich um eine Begriffsprägung aus Barthes' berühmten *Le Plaisir du Texte*. Die Einsicht, dass der literarische Text auf mehrfache Weise einen Körper darstellt (I/2.5), lässt sich mit der paradoxalen »Zwei-Terme-Dialektik« in Verbindung bringen (I/2.6), was wiederum zu der Frage führt, ob es einen schreibpraktischen Ausweg aus der paradoxalen Wiederholung geben kann (I/2.6.1).

Da die Utopie der literarischen Sprache und damit auch die moderne Formproblematik letztlich in eine Aporie laufen, die von Barthes mit der Sehnsucht nach einer antiken mythologischen Figur beantwortet wird, ist das anschließende Teilkapitel (I/3) der Barthes'schen Obsession für den Orpheusmythos gewidmet. Denn in Orpheus wird ein Literat ohne Literatur erkannt, der die tragische Situation zwar teilt, aber das Problem des literarischen Ethos nicht zu kennen scheint (I/3.1). Die Erfüllung des orpheischen

56 In den 1973 entstandenen *Variations sur l'écriture* reflektiert Barthes entsprechend über die Entwicklungslinie seines bisherigen Schaffens: »Der erste Gegenstand, auf den ich in meiner früheren Arbeit gestoßen bin, war die Schrift (*écriture*); damals habe ich dieses Wort in einem metaphorischen Sinne aufgefasst: für mich war es eine Art Spielart des literarischen Stils, seine gewissermaßen kollektive Version, der Gesamtkomplex der sprachlichen Züge, mittels deren ein Schriftsteller (*écrivain*) die historische Verantwortung für seine Form übernimmt und sich durch seine verbale Arbeit (*travail verbal*) mit einer bestimmten Ideologie der Sprache (*langage*) verbindet. Heute, zwanzig Jahre später – und durch eine Art Rückgriff auf den Körper (*corps*) –, ist es der manuelle Sinn des Wortes, dessen ich mich bedienen möchte, ist es die »Schreibung« (*»scription«*) (der muskuläre Akt des Schreibens, der Prägung der Buchstaben), die mich interessiert: [...]« (BARTHES, Roland: »Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift«, fr./dt., übers. v. H.-H. Henschen, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 2006, S. 7). Wie sich zeigen wird, ist der Aspekt der Körperlichkeit in den frühen Schriften dennoch keineswegs obsolet. Letztlich ist auch der Begriff der Schreibung als Schrift im engeren Sinne, d. i. »Schrift« im Begriff ihrer Verfertigung und nicht »fertige Schrift«, d.h. der »objektive[] Korpus der graphischen Formen« (ebd., S. 153), im Begriff der *écriture* aufgehoben.

Traumes kann allerdings auch nicht von der Literatur erzeugenden Maschine »Kalliope« geleistet werden (I/3.2).

Der gewaltige zeitliche Sprung zurück in die Antike in Kapitel II gelingt zum einen mit dem Nachvollzug der Barthes'schen Orpheusobsession. Zum anderen verdeutlicht Barthes' eigene Beschäftigung mit der antiken Rhetorik – insbesondere die kritische Konstruktion der »rhetorischen Maschine« –, dass er zeitlebens nach so etwas wie einem »vorrhetorischen« Zustand getrachtet hat, der es erlaubt, wirkmächtige ästhetische Kategorien in einem anderen Licht zu betrachten. Die Beschäftigung mit antiker musischer Logospraxis in Kapitel III wird dabei nicht als unmittelbare Ergänzung der Barthes'schen Literaturtheorie begriffen – zu groß sind die Unterschiede zwischen Praktiken, die durch Jahrtausende voneinander getrennt sind und unter gänzlich verschiedenen Vorzeichen vollzogen werden. Gleichwohl lässt sich in Form einer parallelisierenden Gegenüberstellung gerade im Hinblick auf die Frage nach einem etwaigen Ethos im dichterischen Prozess einiges für ein gegenwärtiges Nachdenken über Literatur gewinnen. Der Zugang zu Positionen antiker Logospraxis erfolgt über die Postulierung verschiedener Idealvorstellungen antiker dichterischer Praxis, die das Zusammenwirken von Logos und Ethos auf jeweils unterschiedliche Weise bestimmen.

Den Anfang macht das orpheische Ideal respektive die mythologische Figur des Orpheus, dessen Logospraxis als *aoidos* eng an die musische Inspirationstheorie gebunden ist und das Problem des Eigenschöpferischen selbst im Bereich des Pathos nicht zu kennen scheint, denn Logos, Ethos und Pathos sind hier nicht voneinander zu scheiden (III/1). Der orpheische Blick zurück kann mit Maurice Blanchot als ein Begehren nach einem entzogenen Punkt gedeutet werden und damit zum Modell einer modernen Inspirationstheorie und Ästhetik des Scheiterns avancieren (III/1.1). Dies lässt sich mit Blanchots Blick auf André Bretons Praxis des automatischen Schreibens verbinden, bei der sich das Problem der Verantwortung der Schreibenden für ihr Schreiben weiter zuspitzt (III/1.2).

Das platonische Ideal antiker Dichterpraxis emanzipiert sich ausdrücklich vom Orpheusmythos, auch wenn weiterhin an der musischen Inspirationstheorie festgehalten wird (III/2). Im frühen Dialog *Ion* wird die rhapsodische Logospraxis als eine *technē* bestimmt (III/2.1), was vor dem Hintergrund der performativen Dimension dichterischer Mimesisleistung die Frage nach Wissensstatus und Integrität des Rhapsoden bzw. Dichters aufruft (III/2.2). Das Ethos des Schaffenden wird nun nicht mehr aus dem Schaffensprozess exkludiert und Dichter nicht mehr uneingeschränkt als *sophoi* begriffen.

Das gorgianische Ideal steht traditionell im Ruf sophistischer Rhetorik-kunst, wonach sie *technē* im schlechten Sinne sei. Ausgehend von Gorgias' *Lobrede der Helena* und fernab Platons wirkmächtiger Darstellung, d.h. in einer arhetorischen Perspektive, lässt sich die gorgianische Logospraxis dagegen als Prosa-Rhapsodik auffassen, die um die Wirkkraft des Logos weiß und gerade deshalb auf eine enge Verbindung von Ethos und Logos pocht (III/3). Denn: Dass eine Rede mit *technē* geschrieben wurde, heißt noch lange nicht, dass sich in ihrer Form ein (dichterisches) Ethos zeigt (III/3.1). Der richtige Umgang mit dem lebendigen Logos will gelernt sein. Ethos ist bei Gorgias gerade kein bloßes Mittel der Überzeugung, keine Haltung hinter der Rede, sondern eine diskursiv-verkörpernte Haltung, die die eigene Logospraxis durchwaltet (III/3.2).

Zuletzt wird neben der Rekapitulation gewonnener Einsichten und Erkenntnisse ein Ausblick auf die heutige und künftige Virulenz der Frage nach einem literarischen Ethos vor dem Hintergrund des Phänomens »Digitale Literatur« gewagt (Kapitel IV). Dieses Panorama streicht gleichsam heraus, dass sich das Problem des literarischen Formethos immer wieder auf neue Weise stellt, solange literarisches Schreiben in einer Lebenspraxis verankert bleibt.

Eine Wissenschaft, die mit Sprache zu tun hat, kann »ihre eigene Sprache nicht als gegeben, als Transparenz, als Werkzeug, kurz, als Metasprache hinnehmen«, denn »Wissenschaft kennt keinen gesicherten Ort, und in diesem Sinne sollte sie sich als Schreiben verstehen«⁵⁷. Dergestalt findet sich auch in dieser Arbeit, in diesem *Schreiben*, die allgemeine Wahl eines Tons, oder wenn man so will: eines Ethos. Diesem liegt die tiefe Überzeugung zugrunde, dass die Praktiken des Lesens und Schreibens Erfahrungen generierende, letztlich ethische Handlungen sind, die im besten Fall mit einer Transformation einhergehen, die auch anderen zugänglich ist.⁵⁸

57 BARTHES, R.: »Das semiologische Abenteuer«, S. 12.

58 »Das Verhältnis zur Erfahrung muss im Buch eine Transformation gestatten, eine Metamorphose, die nicht einfach meine ist, sondern die einen gewissen Wert, gewisse Eigenheiten hat, die anderen zugänglich sind, so dass diese Erfahrung auch von anderen gemacht werden kann.« (FOUCAULT, Michel: »Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori«, übers. v. H. Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 32.)

I Ethos als literarische Form

1. Inhumane Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Im Folgenden mit *Degré zéro* abgekürzt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1 Der sprechende Schriftsteller

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

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

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

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

18 Ebd., S. 43.

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Ebd.

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

27 Ebd., S. 17.

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

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

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

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

29 Ebd., S. 17.

30 Ebd., S. 24.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 25.

33 Ebd., S. 26.

34 Ebd., S. 27.

35 Vgl. ebd., S. 28.

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

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

1.1.1 Noten zur Sartre'schen Literatur

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

37 Vgl. ebd., S. 28.

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

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

40 Ebd., S. 35.

41 Vgl. ebd., S. 44.

42 Ebd., S. 25.

43 Ebd., S. 36.

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

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

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

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

46 Ebd., S. 414.

47 Ebd.

48 Ebd.

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

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

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

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

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

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

53 Vgl. ebd., S. 38.

54 Ebd., S. 39f.

55 Ebd., S. 40.

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

1.2 Das vertraute Habitat

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

56 Ebd.

57 Ebd., S. 43.

58 Ebd., S. 44.

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

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

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

62 Ebd.

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

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

63 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 Ebd.

71 Ebd., S. 15.

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

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

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Vgl. ebd.

75 Ebd.

76 ETTE, O.: »LebensZeichen«, S. 12.

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

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

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

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

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

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

1.3 Das stumme Geheimnis

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

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

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

81 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

86 Vgl. ebd., S. 17.

87 Ebd., S. 16f.

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

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

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

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

91 Ebd., S. 16.

92 Ebd.

93 Ebd.

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

95 Ebd., S. 18.

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

1.4 Ethos als dritte Form

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

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

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

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

97 Ebd., S. 18.

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

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

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

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

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

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

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

102 Ebd.

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

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

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

104 DK 22 B119.

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

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

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

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

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

1.5 Die Geste der Wahl

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

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

108 FUNKE, G.: »Ethos«, Sp. 6145.

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

110 Ebd.

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

111 Vgl. ebd., S. 12.

112 Ebd., S. 19.

113 Ebd., S. 18.

114 Ebd., S. 19.

115 Ebd., S. 18.

116 Ebd., S. 19.

117 Ebd.

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

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

118 Ebd.

119 Ebd., S. 19f.

120 Ebd., S. 20.

121 Ebd., S. 17.

122 Ebd., S. 20.

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

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

123 Ebd., S. 19.

124 Ebd., S. 20.

125 Ebd., S. 19.

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

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

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 wohlgermerkt 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. SAMOYALTY, 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-konventionalisierte 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 durchzurichten [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 deutete.« (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. ETTE, 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 Gesetztsein 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.).

3. Kalliope oder der orpheische Traum

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

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

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

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

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

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

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

4 Ebd., S. 10.

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

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

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

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

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

10 ETTE, O.: »Roland Barthes«, S. 76.

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

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

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

12 ETTE, O.: »Roland Barthes«, S. 77.

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

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

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

14 Ebd., S. 11f.

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

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

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

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

19 Ebd., S. 68f.

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

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

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

3.1 Der Literat ohne Literatur

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

20 Ebd., S. 69.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 ETTE, O.: »Roland Barthes«, S. 63.

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

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

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

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

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

3.2 Die Schönstimmige

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

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

30 Vgl. HESIOD, Theogonie 79-103.

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

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

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

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

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

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

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

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

II Zwischenfazit oder Die rhetorische Maschine

1. Rückkehr zu den Ursprüngen der Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Die rhetorische Revolution

»[D]ie Welt ist unglaublich voll von alter Rhetorik«¹; so lautet ein viel zitierter und dabei oft aus dem Zusammenhang gerissener Ausspruch Roland Barthes'. Er findet sich in der Niederschrift eines Seminars, das Barthes 1964/65 an der *École pratique des hautes études* gehalten hat. Anlass oder Horizont dieser Unternehmung sei wie immer die moderne Suche nach einer neuen Semiotik des Schreibens gewesen. Sie sollte im Seminar »der alten Praxis der literarischen Sprache«² gegenübergestellt werden, die man lange Zeit als »Rhetorik« bezeichnet hat. Allerdings dürfe man nicht den Fehler begehen, dieses »alt« im Sinne von »durch ein Neues ersetzt« oder »obsolet geworden« zu verstehen, da die Welt weiterhin unglaublich voll von alter Rhetorik sei. Barthes' eigene Beschäftigung mit dem oft konstatierten »Tod der Rhetorik« habe ihn nach einem Handbuch oder nach Ähnlichem verlangen lassen, das einen systematischen Überblick über alte und klassische Rhetorik böte. Leider habe er im französischen Sprachraum keine derartige Übersicht, die seine Anforderungen erfüllen könnte, gefunden, sodass er sich gezwungen sah, jenes Wissen als Resultat einer »persönlichen Propädeutik«³ auf eigene Faust zusammenzustellen. Mit einer gewissen Bescheidenheit beeilt sich Barthes sodann, seine Ergebnisse als banales Wissen zu kategorisieren.⁴ Was Lesende der Niederschrift in diesem Punkt vehement widersprechen lässt, ist vor allem der Umstand, dass der spezifische Barthes'sche Blick auf die alte Rhetorik aus nahezu jeder Zeile spricht und schon die Gesamtkonzeption als Reise von der

1 BARTHES, Roland: »Die alte Rhetorik«, in: *Ders., Das semiologische Abenteuer*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018, S. 15. – Originalzitat: »[L]e monde est incroyablement plein d'ancienne Rhétorique.«

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Vgl. ebd., S. 15f.

Entstehung hin zum Tod der Rhetorik nebst Fokus auf die rhetorischen Praktiken weit mehr umfasst als eine schnöde Chronologie oder Systematik leisten könnte.

Unter »Rhetorik« soll laut Barthes »jene Metasprache [...], die im Abendland vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum 19. Jahrhundert n. Chr. bestimmend war«⁵, verstanden werden. Dieser Metasprache korrespondierten je nach Epoche mehrere Praktiken: »Technik (*technique*)«, »Unterricht (*enseignement*)«, »Wissenschaft (*science*)«, »Moral (*morale*)«, »gesellschaftliche Praxis (*pratique sociale*)« und »Praxis des Spiels (*pratique ludique*)«.⁶ Bevor Barthes auf die einzelnen Stationen seiner rhetorischen Reise zu sprechen kommt, nimmt er für einen kurzen Moment das Reich der Rhetorik, dem seiner Ansicht nach allzu oft mit wissenschaftlicher Geringschätzung begegnet wird, in Gänze in den Blick.⁷ Mit einem Verweis auf Gorgias von Leontinoi konstatiert Barthes ein Alleinstellungsmerkmal der Rhetorik: Sie sei die einzige Praxis, »in der unsere Gesellschaft die Sprache (*langage*), ihre Herrschaft (*souveraineté*) (*kurosis*, wie Gorgias sagt) anerkannt hat, die auch sozial eine »Herrschaftlichkeit (*seigneurialité*)« war«⁸. Dass für Barthes die Eigendynamik der Sprache einen neuralgischen Punkt jeglicher theoretischer Beschäftigung mit Sprachpraktiken ausmachen muss, verwundert nach seinen Ausführungen in *Degré zéro* kaum. Mit dem Begriff der sozialen Herrschaftlichkeit adressiert er den Standpunkt, demzufolge »unsere gesamte, von der Rhetorik geprägte und im Humanismus sublimierte Literatur aus einer politisch-gerichtlichen Praxis hervorgegangen ist«⁹, was bedeutet, dass die Rhetorik als Metasprache letztlich »Eigentumsprozessen«¹⁰ entstammt. Ab diesem allgemeinen Ausblick führt der Weg von dem bekannten Gründungsmythos aus Syrakus anhebend über Gorgias zu Platon hin zu Aristoteles, auf den – ganz klassisch gehalten – Cicero und Quintilian folgen. Weiter geht es von der Neorhetorik

5 Ebd., S. 16.

6 Vgl. ebd., S. 16f.

7 »[D]ie wissenschaftliche Geringschätzung der Rhetorik entspränge also der allgemeinen Weigerung, die Mannigfaltigkeit, die Überdetermination anzuerkennen. Man bedenke jedoch, daß die Rhetorik – ungeachtet der internen Variationen des Systems – im Abendland zweieinhalb Jahrtausende hindurch geherrscht hat, von Gorgias bis zu Napoleon III.; [...] seit der Renaissance dem Tod geweiht, zieht sich ihr Sterben über drei Jahrhunderte hin; und noch ist ihr Tod alles andere als gewiß.« (Ebd., S. 18.)

8 Ebd.

9 Ebd., S. 95.

10 Ebd., S. 19.

über viele Zwischenstationen bis zum Rhetorikunterricht der Jesuiten. Dabei zeigt sich, dass es ungemein schwerfällt, ein punktuelles Ende der alten Rhetorik irgendwo im 19. Jahrhundert zu verorten, denn »die im Sterben liegende Rhetorik erhält Konkurrenz durch die »Psychologien des Stils«¹¹ und taucht als Wort in neuen, originellen Gewändern bei literarischen Größen wie Baudelaire, Valéry oder Paulhan wieder auf.

Was nun den Rückgriff auf Barthes' *Die alte Rhetorik* an dieser Stelle motiviert und rechtfertigt, ist vor allem seine Einschätzung der Rhetorik als ein ambivalentes Phänomen. Dieses erscheint einerseits als »glanzvolles Objekt« und »grandioses System«, das die Macht der Sprache einzuteilen und damit zu bändigen scheint, und andererseits als »ein ideologisches Objekt«, das heute »unbedingt kritische Distanz erfordert«¹². An einigen Stationen dieser Reise, insbesondere in der näheren Analyse der *technē rhetorikē*, die Barthes als »rhetorische Maschine«¹³ auffasst, ist das bedrohliche Moment einer Praxis zu spüren, die unter Sprache zuvörderst ein System von Regeln versteht. Darüber hinaus eröffnet Barthes' Sichtweise auf die Praktiken der alten Rhetorik den Fluchtpunkt einer arhetorischen Praxis, der interessanterweise gerade im frühgriechischen Diskurs rund um Gorgias und Platon verortet werden könnte. Das hat Barthes in dieser Schärfe allerdings nicht gesehen und sich daher gänzlich dem orpheischen Traum hingegeben.

Gorgias wird von Barthes als »Vorfahr der »Literatur« tituliert, der »die Prosa dem rhetorischen Code unterworfen und ihr dadurch Geltung als gelehrter Diskurs, ästhetischer Gegenstand«¹⁴ verschafft hat. Beim Übergang vom Vers zur Prosa seien das Metrum und die Musik verloren gegangen und Gorgias habe diese »durch einen der Prosa immanenten (obschon der Dichtung entlehnten) Code«¹⁵ zu ersetzen gesucht. Mit »Code« ist dabei vor allem der berühmte gorgianische Stil mit seinen rhetorischen Figuren gemeint. Gorgias ist für Barthes deshalb eine Etappe seiner Reise, weil er für ihn den paradigmatischen Pol der rhetorischen Kunst verkörpert, indem er »die Rhetorik in die Prosa [...] und in die Rhetorik die »Stilistik«¹⁶ einfließen lässt. Fast

11 Ebd., S. 48.

12 Ebd., S. 49.

13 Ebd., S. 52.

14 Ebd., S. 21.

15 Ebd.

16 Ebd.

schulbuchmäßig wird von hier aus zur platonischen Auffassung von Rhetorik übergeleitet, der gemäß Barthes zwischen einer guten (philosophischen) und einer schlechten (sophistischen) Rhetorik unterscheidet. Barthes konstatiert, dass die wahre Rhetorik Platons eine Psychagogie auf dem Boden eines allgemeinen, uneigennütigen Wissens umfasst, bei der das Schriftliche zugunsten des persönlichen Gesprächs ausgeklammert wird. Rhetorik werde so zur Dialektik, zu einem »Liebesdialog«¹⁷. Barthes wäre wohl nicht Barthes, wenn er es bei dieser vermeintlich eindeutigen, gleichsam einleuchtenden Skizzierung beließe. So wird Platons »erotisierte Rhetorik«¹⁸ im nächsten Schritt einer rhetorischen Untersuchung ausgesetzt. Denn schaut man sich einen typischen platonischen Dialog genauer an (Barthes nennt hier beispielhaft den Dialog *Phaidros*), wird deutlich, dass dieser selbst nach einem bestimmten Muster, nach einer Art »Rezept« funktioniert. Barthes spricht von einer »Spaltungsrhetorik«, die – so muss vor dem Problemhorizont der vorliegenden Untersuchung aufgemerkt werden – »stark einem digitalen, kybernetischen Programm«¹⁹ gleicht. Barthes führt weiter aus: »Jeder Schritt entscheidet über die folgende Alternative; oder aber der paradigmatischen Struktur der Sprache, deren Binäre ein merkmalttragendes und merkmallloses Glied enthalten«²⁰. Platons sokratische Mäeutik wird in ihrer schematischen Bewegung selbst als rhetorische Praxis oder – wenn man so will – als eine algorithmische Struktur offenbar:

Die Rhetorik Platons erfordert zwei Sprecher, von denen einer zustimmt: Das ist die Bedingung für die Bewegung. Deshalb sind alle Partikeln des Einverständnisses, die wir in den Dialogen Platons antreffen und über deren offensichtliche Einfalt und Plattheit wir oft lächeln müssen (wenn sie uns nicht langweilen), in Wirklichkeit strukturelle »Merkmale«, rhetorische Akte.²¹

Barthes' Ausführungen zur aristotelischen Rhetorik, die direkt auf die Überlegungen zur platonischen Spaltungsrhetorik folgen, konzentrieren sich auf das Verhältnis von Rhetorik und Poetik. Herausgestellt wird, dass Aristoteles von zwei verschiedenen, jeweils autonomen *technai* ausgeht. Die *technē rhetorikē*, die sich in der Alltagskommunikation verorten lasse und ihr Gewicht

17 Ebd., S. 22.

18 Ebd., S. 24.

19 Ebd., S. 23.

20 Ebd., S. 23f.

21 Ebd., S. 24.

auf die Beweisführung lege, stehe der *technē poetikē* gegenüber, die es primär mit imaginären, fingierten Schilderungen zu tun habe. Insgesamt gleiche die Rhetorik des Aristoteles daher vielmehr einer Logik des gesunden Menschenverstandes als einer Werkästhetik.²² Erst die spätere Verschmelzung von Rhetorik und Poetik habe den transzendierenden Begriff ermöglicht, »den wir heute als »Literatur« bezeichnen würden«. Die Literatur wird zu einer Kunst im modernen Sinne, die »sowohl eine Theorie des Schreibens als auch ein[en] Schatz literarischer Formen«²³ umfasst. In diesem Zusammenhang ist es Barthes ein wichtiges Anliegen, daran zu erinnern, dass das Schriftliche im Altertum und noch darüber hinaus nicht unter jenem Originalitätsdruck gestanden hat, der den modernen Begriffen von Autorschaft eingeschrieben ist. In intellektuellen Verruf sei die Rhetorik daher erst allmählich ab dem 16. Jahrhundert geraten. Geschuldet sei dies einem Wertewandel²⁴, der die Evidenz von Tatsachen, Ideen oder Gefühlen der sprachlichen Vermittlung – eben dem »Ausdruck« – vorangestellt und damit das Natürliche gegen die bloße Ausschmückung ausgespielt habe. Exemplarisch könne hier Pascal gelesen werden, der anführe, dass »die Beredsamkeit [...] nicht in der Anwendung eines äußeren Codes auf den Diskurs, sondern in der Bewußtwerdung des in uns entstehenden Denkens«²⁵ bestehen müsse. Oder anders ausgedrückt: »[D]ie Ordnung des Diskurses besitzt keine immanenten Merkmale (Klarheit oder Symmetrie); sie hängt von der Natur des Denkens ab, dem sich die Sprache, will sie »rechtschaffen« sein, anpassen muß.«²⁶

Wenn die Welt noch heute voll von Rhetorik ist, gilt wohl das gleiche für jene neuzeitliche Anti-Rhetorik, die sich aus einer hartnäckig postulierten Exteriorität von Sprache und Denken speist. Als Pejorativum ist Rhetorik ideologisch verdächtig und wird hauptsächlich als Theorie oder praktische Anleitung zur Verbesserung des Stils unabhängig von Inhalten aufgefasst. Dies erinnert stark an den Misskredit der Form, gegen den Barthes zeitlebens opponiert hatte. Wenn Pascal die Rechtschaffenheit der Sprache einfordert, muss er gleichsam eine Natürlichkeit des Denkens postulieren, deren intrinsische

22 Vgl. ebd., S. 24f.

23 Ebd., S. 30.

24 Als treibende Kräfte werden Protestantismus, Cartesianismus und Empirismus identifiziert (vgl. ebd., S. 45.)

25 Ebd., S. 46.

26 Ebd.

Reinheit mit großer Anstrengung gegen die extrinsischen Übel der Beredsamkeit, d. i. Doxa, abgedichtet werden muss. Von dieser grundsätzlichen Unterscheidung geleitet, wird jedwede Praxis moralisch verdächtig, die die Prämisse der Natürlichkeit des Denkens nicht zu teilen bereit ist. Dieser Umstand zeigt sich auch, wenn man wie Barthes das Herzstück der antiken *technē rhetorikē*, nämlich die Aufspaltung in fünf Redeoperationen, genauer in den Blick nimmt und vor der Frage steht, ob es bei all der ausgearbeiteten und bindenden Systematik und Regelmäßigkeit²⁷ noch Raum für ein individuelles Moment gibt.

In Kapitel 2.4 des vorangegangenen Teils hatten wir gesehen, dass Barthes seinen Begriff des lauten Schreibens anhand der *actio*, d.h. der vierten Grundoperationen der *technē rhetorikē*, erläutert, worunter er »einen Komplex von Vorschriften zur körperlichen Entäußerung des Diskurses«²⁸ verstanden wissen wollte. In seinem Seminar zur alten Rhetorik nimmt er bezugnehmend auf Aristoteles alle fünf Operationen ins Visier und spricht dabei – nicht ohne Hintergedanken – von einer rhetorischen *Maschine*²⁹. Wer für welche Zwecke auch immer eine Rede benötigt, muss oder kann sich einfach an die fünf Teile der *technē rhetorikē* halten. Barthes fühlt sich hier an die Strumpfmachine Diderots erinnert, bei der vorn Textilien eingespeist werden und hinten, am Ende des Prozesses, Strümpfe herauskommen.³⁰ Denn »[d]er rhetorischen Maschine werden einer angeborenen Aphasie kaum entwachsene Gedankengänge im Rohzustand eingegeben, Tatsachen, ein »Gegenstand«; am Ende findet man einen kompletten, strukturierten, für die Überredung gerüste-

27 Barthes hört ganz seiner Sensibilität für Amphibologien folgend die Zweideutigkeit des Wortes »Regeln« und setzt es mit dem Begriff des Moralischen in Verbindung: »Als ein System von »Regeln« ist die Rhetorik von der Zweideutigkeit des Wortes durchdrungen: Sie ist sowohl ein Lehrbuch mit Anleitungen, die einen praktischen Zweck verfolgen, als auch ein Gesetzbuch, ein Corpus moralischer Vorschriften, deren Rolle darin besteht, die »Abweichungen« der emotionsgeladenen Sprache zu überwachen (das heißt zu erlauben und zu beschränken).« (Ebd., S. 17.)

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

29 Es sei daran erinnert, dass das Wort »Maschine« griechischen Ursprungs ist und in enger Verwandtschaft mit *technē* steht: »Das Grundwort *mēchos* kommt schon bei Homer vor mit der offensichtlichen Bedeutung von »Griff«, Trick, List, mit der man etwas bewältigt und die dann auch zum »Ausweg« wird.« (SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 173.) Einen Ausweg aus dem literarischen Paradox mittels einer Maschine zu suchen, liegt demnach schon etymologisch auf der Hand.

30 Vgl. BARTHES, R.: »Die alter Rhetorik«, S. 52.

ten Diskurs«³¹. Der Vergleich mit Swifts Schreib-Maschine drängt sich förmlich auf, denn die Persönlichkeit oder das Können des Redenden selbst scheinen für das Endprodukt keinerlei Rolle zu spielen, wenn gegenteilig gerade Aphasie und Gedankengänge im Rohzustand gefordert sind. Dass diesem Verdikt nicht in vollem Umfang beizupflichten und die Opposition natürlich vs. künstlich viel weniger klar ist, als es den Anschein macht, wird deutlich, wenn Barthes die einzelnen Operationen genauer unter die Lupe nimmt.

Bevor Barthes auf die genauen Einteilungen zu sprechen kommt, versäumt er es nicht voranzuschieben, dass die *technē rhetorikē* im Laufe der Zeit einigen Schwankungen und Entwicklungen unterlag und die Einteilungsobsession von Material, Regeln, Teilen, Gattungen, Stilen, die sich insbesondere in der nacharistotelischen Zeit immer weiter steigerte, in moderner, außenstehender Betrachtung leichterding als Haarspalterei aufgefasst werden kann.³² Derartige taxonomische Entscheidungen seien allerdings keine bloßen Spielereien, sondern immer von ideologischer Tragweite gewesen. Denn »[h]inter den Dingen verbirgt sich immer ein *Einsatz (enjeu)*: *sag mir, wie du einteilst, und ich sage dir, wer du bist*«³³. Man könnte also sagen, dass auch an dieser Stelle die Entscheidung für eine bestimmte Form mit der Wahl eines Ethos verbunden ist. Dementsprechend viel steht dabei auf dem Spiel, was aus einiger Entfernung wie taxonomische Rabulistik anmuten mag. Wenn beispielsweise zur Debatte steht, an welcher Stelle genau die *dispositio* eingegliedert werden soll, kommt es bereits zu einer Grundsatzentscheidung: Soll der Aufbau als Anordnung im Sinne einer Strukturierung, d.h. eine Verteilung des Stoffes als schöpferischer Akt, oder eher als fertiges Produkt, als eine starre Struktur, die dem Werk eingegliedert wird, aufgefasst werden? »[E]ntweder handelt es sich um ein *dispatching* von Material, um eine Distribution, oder aber um einen Raster (*grille*), eine stereotype Form. Mit einem Wort, ist die Ordnung aktiv, schöpferisch oder passiv, geschaffen?«³⁴ Die theoretische Tragweite solcher Entscheidungen ist nur zu unterschätzen, denn »[j]edes Mal steht die gesamte Auffassung der Literatur auf dem Spiel«³⁵.

31 Ebd.

32 Vgl. ebd. S. 49f.

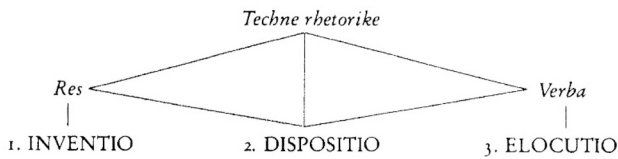
33 Ebd. S. 50.

34 Ebd., S. 51.

35 Als beispielhaft für diesen Zusammenhang führt Barthes Edgar Allan Poes eigene Analyse seines Gedichtes *The Raven* an: »[E]r setzt beim Schreiben des Werkes bei der vom Leser *offensichtlich als letztes aufgenommen* Sache an (die als Ausschmückung aufge-

Was die rhetorische Maschine betrifft, so fällt beim Übergang von einer primär oralen hin zu einer literalen Kultur auf, dass nun zwei wesentliche Teile der *technē rhetorikē* keinen Platz mehr finden. Neben der in *Le Plaisir du Texte* erwähnten *actio* ist im Bezugsrahmen des schriftlichen Textes auch für die *memoria* kein eigenständiges Segment mehr vorgesehen, wenngleich beide Teile schon in der Antike den ersten drei Operationen (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) nachrangig verhandelt wurden. Auch ohne Dramaturgie des Sprechens und der Gedächtniskunst lässt sich die rhetorische Maschine in Gang setzen. Im literarischen Endprodukt scheinen beide jedenfalls nicht auf. Nicht zufällig handelt es sich um eben jene Teile, »die im wesentlichen theatralisch, hysterisch, an die Stimme geknüpft sind«³⁶. Im Prinzip geht es nur darum, das stoffliche Material (*res*) des Diskurses und die diskursiven Formen (*verba*) zu bestimmen und in die Maschine einzuspeisen (Abb. 2). Denn »[w]irft man das Netz der argumentativen Formen technisch geschickt über das Material, so ist man sicher, den Inhalt eines glänzenden Diskurses einzufangen«³⁷.

Abb. 2: Illustration der rhetorischen Maschine (Barthes, R. 2018, S. 54)



Dass es in der Praxis allerdings noch einigem mehr bedarf, wird deutlich, wenn man *technē rhetorikē* nicht als Werkpoetik, sondern als rednerische Praxis auffasst. Auch wenn innerhalb der *inventio* ein naiver Begriff des Kreativen keine Anwendung finden kann und das feste Vertrauen in das Vermögen der Methodik gelegt wird, hängt die Überzeugungskraft – nach Aristoteles explizit nur die innertechnischen Beweise – in großen Teilen immer noch vom

nommen wird), nämlich bei der traurigen Wirkung des *nevermore*, und schreitet von hier zur Erfindung der Geschichte und der metrischen Form weiter.« (Ebd., S. 52.)

36 Ebd., S. 94. – Man denke hier an Barthes' Begriff des Theatralisierens in Kapitel 2.2 zurück.

37 Ebd., S. 54f.

Argumentationsvermögen des Redners ab. Gemeint sind, wie Barthes in einem eigenständigen Paragraphen herausarbeitet, die *ēthē*, die Attribute des Redners, d.h. »die Charakterzüge, die der Redner der Zuhörerschaft zeigen muß«³⁸. Schnell beeilt sich Barthes, statt von »Charakteren« von »Tönen« zu sprechen. Denn die tatsächliche Aufrichtigkeit bleibe nebensächlich, da es primär darum gehe, einen guten Eindruck zu erwecken, d.h. ein Mienenspiel zu betreiben. Damit meint er »Ton im musikalischen und ethischen Sinn, den das Wort in der griechischen Musik besaß«³⁹. Dem entsprechend habe Aristoteles drei Erfolg versprechende Mienen identifiziert: *phronēsis*, *aretē*, *eunoia*.⁴⁰ Dass damit große ethische Konzepte zu tragbaren, austauschbaren Masken⁴¹ degradiert werden, birgt sicher einiges Konfliktpotenzial. Festzuhalten bleibt, dass die Grundoperationen der *technē rhetorikē* einer gewissen Körperlichkeit des Redners bedürfen, die ihm – zumindest im Bezugsrahmen der Oralität – nicht von der rhetorischen Maschine abgenommen werden kann.

»[W]as [ist] mir persönlich von dieser denkwürdigen Reise (Fahrt durch die Zeit, durch das Netz, wie die Fahrt auf einem zweifachen Strom) geblieben«⁴², notiert Barthes fragend zum Ende seiner Aufzeichnungen. Er meint hier Einsichten, die er nach der Beschäftigung mit der alten Rhetorik in Bezug auf seine gegenwärtigen Überlegungen und Überzeugungen nicht mehr umgehen kann. Die Antwort lautet zunächst: »Die Überzeugung, daß viele Merkmale unserer Literatur, unseres Unterrichts, unserer sprachlichen Institutionen [...] geklärt oder anders verstanden würden, wenn man den rhetorischen Code, der unserer Kultur ihre Sprache verlieh, gründlich kennen würde«⁴³. Um der »Forderung nach einer neuen Praxis der Sprache unter der Bezeichnung Text oder Schreibweise (*écriture*)« nachkommen zu können, müsse man der anhaltenden Wirkmächtigkeit der Rhetorik Einhalt gebieten, der »von der Rhetorik geprägte[n] und im Humanismus sublimierte[n] Literatur«, die letztlich aus einer politisch-gerichtlichen Praxis hervorgegangen sei, den Kampf ansagen, ja geradezu eine Revolution ausrufen, um die

38 BARTHES, R.: »Die alte Rhetorik«, S. 76.

39 Ebd.

40 Vgl. ebd.

41 Diese Funktionsweise der Maskierung bleibt auch in Barthes' Überlegungen zur modernen literarischen Praxis grundlegend. Allerdings zeigt er sich in *Degré zéro* davon überzeugt, »daß es, zumindest im Okzident, keine Kunst gibt, die nicht gleichzeitig mit dem Finger auf ihre Maske zeigt«. (BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 33.)

42 BARTHES, R.: »Die alte Rhetorik«, S. 94.

43 Ebd.

Rhetorik »auf den Rang eines rein und ausschließlich historischen Objekts«⁴⁴ herabzusetzen. Augenscheinlich steht diesen aufrührerischen Gedanken wiederum der orpheische Traum Pate, der für eine literarische Praxis steht, die sich nicht der rhetorischen Begrifflichkeit beugt.

Es stellt sich die Frage, ob Barthes seiner Reise nicht noch eine wichtige, quasi vorrhetorische Etappe hätte hinzufügen sollen. Denn gerade vor dem Siegeszug der aristotelischen Rhetorik und der rhetorischen Maschinerie ließe sich eine Geschichte einer musischen Logospraxis skizzieren, die sich noch davor hütet, Ethos von Logos⁴⁵ zu scheiden. Ließen sich also von der mythologischen Figur Orpheus anhebend in jenem vorrhetorischen Bezugsraum Ideale einer Logospraxis identifizieren, die es erlauben würden, noch Merkmale moderner und zeitgenössischer Literatur in einem anderen Licht zu betrachten?

44 Ebd., S. 95.

45 In einem gewissen Sinne handelt es sich um einen ursprünglichen, a-logischen Logos, denn der Rückgang zu frühen musischen Logospraktiken und -verständnissen soll es ermöglichen, gegen eine bestimmte rhetorische Logik zu denken: »Gegen »die Logik« denken, das bedeutet nicht, für das Unlogische eine Lanze brechen, sondern heißt nur: dem λόγος und seinem in der Frühzeit des Denkens erschienenen Wesen nachdenken, heißt: sich erst einmal um die Vorbereitung eines solchen Nachdenkens bemühen.« (HEIDEGGER, M.: »Brief über den »Humanismus«, S. 348.)

III Ethos und musische Logospraxis

1. Das orpheische Ideal

Es schlummern orphische Zellen
in Hirnen des Okzident,
[...].
(Gottfried Benn)¹

Wie bereits der Titel anzeigt, skizziert Roland Barthes in *Am Nullpunkt der Literatur* (*Le Degré zéro de l'écriture*) eine Art Endstadium des literarischen Schreibens, »eine allerletzte Umwandlung«², die gleichsam ihre Aufhebung – hier das negative Moment betonend – bedeuten würde. Barthes macht deutlich, dass es sich bei dem Essay um eine »Einleitung zu einer möglichen Geschichte der Schreibweise (*écriture*)«³ handelt. Die »Schreibweise im Nullzustand« ist allerdings ein unerreichbares Desiderat, da eine »Form ohne Erbschaft« nur »durch das Fehlen aller Zeichen« zu erreichen wäre.⁴ Die modernen Schreibenden befinden sich laut Barthes in einem Kampf gegen die Zeichen, die immer schon einer fremden Vergangenheit angehören und sich ihnen notgedrungen aufzwingen. Dieser Annahme folgend sind sie der Sprache grundlegend entfremdet. Dies ändert jedoch nichts daran, dass sie innerhalb dieser Zerrissenheit, innerhalb der Arbeit an den Zeichen nach der idealen Schreibweise trachten. Mit aller gebotenen Konsequenz zieht Barthes hieraus den Schluss, dass damit die Literatur – schon etymologisch an den Buchstaben gekettet – selbst unmöglich wird. Die Pointe des Szenarios dieser Entwicklungsgeschichte des literarischen Schreibens liegt nun darin, dass es sich letztlich um eine Rückkehr zum Ursprung der Literatur⁵ selbst handelt. Im

- 1 Verse 1-2 aus Benn, Gottfried: »Orphische Zellen«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. G. Schuster, Bd. 1: *Gedichte I*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1968, S. 72.
- 2 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 11.
- 3 Ebd., S. 12.
- 4 Vgl. ebd., S. 11.
- 5 Üblicherweise beginnen Rekonstruktionen der europäischen Literaturgeschichte bei Homer und Hesiod (z.B. in HAVELOCK, Eric A.: »The Muse Learns to Write«, New Haven:

Zuge der Aporie des Nullzustandes offenbart sich der alte orpheische Traum, »Schriftsteller ohne Literatur zu sein«⁶.

Die Reflexion über eine historische Betrachtung der Entstehung und Entwicklung der *écriture* führt Barthes bezeichnenderweise an ihren Endpunkt zum Archetyp des Dichters, zum »Stammvater aller Dichter aller Zeiten«⁷ zurück. Durch die Preisgabe der Literatur gelangt er zum mythologischen Ursprung⁸ derselben. Auf der Suche nach dem »mythischen Element in der Literatur«⁹ liegt es ja auch nahe, sich dem Mythos zuzuwenden. Dass das orpheische Ideal noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts in den Überlegungen eines

Yale University Press, 1986.). Eine Verbindung zwischen Sänger und Dichter wurde im Rekurs auf die Mythologie allerdings schon in der Antike hergestellt. Karl Kerényi weist auf eine Erzählung hin, nach der Orpheus' Haupt nach der Zerstückung durch zürnende Frauen in die Flussmündung des Meles bei Smyrna trieb, »wo später Homeros, der Dichter des Trojanischen Krieges als Sohn des Flußgottes sollte geboren werden« (KERÉNYI, Karl: »Die Mythologie der Griechen. Götter, Menschen und Heroen«, Stuttgart: Klett-Cotta, 2017, S. 223).

- 6 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 12.
- 7 SELBMANN, Rolf: »Dichterberuf: zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart«, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 7.
- 8 »[J]eder Ursprung ist mythisch: der Ursprung ist der Mythos selbst [...].« (BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 63.)
- 9 Franz Fühmann vollzieht in seinem berühmten Vortrag auf der Suche nach jenem Element, das Texte zu Literatur werden lässt, »Selbstverständigungsversuche eines Schriftstellers über sein seltsames Treiben« (FÜHMANN, F.: »Das mythische Element in der Literatur«, in: *Ders., Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur*, Rostock: Hinstorff, VEB, 1975, S. 147.). Fühmanns Bestimmung oder genauer: die Annäherung an eine Bestimmung des mythischen Elements in der Literatur, lässt vor dem Hintergrund der leitenden Fragestellung der vorliegenden Untersuchung aufhorchen: »Das mythische Element ist jenes Ingrediens, das bestimmte Worte und Handlungskompositionen so überwältigend wirken und zugleich das Was und Wie dieses Wirkens unerklärbar macht.« (Ebd., S. 208.) Folgte man dieser Auffassung, könnte das vorliegende Projekt von vornherein zum Scheitern verurteilt sein, gliche es doch der Jagd nach einer Chimäre. Fühmann fährt fort: »Es ist, zum Unterschied vom Rätsel, das mit seiner Auflösung abgetan ist, jener Rest, der im intellektuellen Begreifen nicht aufgehen will, jenes Gleichnishaftes, in dem wir Außen und Innen zu einem SO IST ES verschmelzen fühlen, ohne daß wir genau sagen könnten, was denn nun eigentlich so ist, es sei denn, man spräche das soeben Gehörte wortwörtlich noch einmal aus.« (Ebd., S. 208f.) Es handelt sich um eine Chimäre, wir können und wollen sie nicht (begrifflich) erledigen. Das heißt allerdings nicht, dass sie nicht existiert und eine (indirekte) Wesensbeschreibung vergeblich ist. Zudem bezieht sich Fühmann trotz gegenteiliger

Denkers über das Schreiben auftaucht, spricht für die von Hans Blumenberg attestierte »hereditäre Hartnäckigkeit«¹⁰ des Mythos im Gang durch die Geschichte. Dem folgend stellt sich die Frage, ob den Orpheus-Mythos »die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen oder der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen«¹¹, kurzum, ob ihn Poesie oder Schrecken als Vorstellungen seines Ursprungs begleiten. Im Falle des Orpheus verschwimmen die Antithesen und aus der ausschließenden Konjunktion wird eine einschließende, wenn doch Orpheus gewissermaßen die Poesie in den Tartaros bringt.

Orpheus, der als Sohn der Muse Kalliope eng mit später gefassten Kategorien wie Epik, Rhetorik, Philosophie und Wissenschaft verbunden ist, fungiert im Mythos¹² als Sänger-Musiker-Dichter. Musik, Rhetorik und Dichtung sind ununterscheidbare Elemente seines Kunstschaffens. Rolf Selbmann unterscheidet fünf Merkmale, die Orpheus' Rang als literarische Symbolfigur begründen: Erstens verfüge er durch seine musische Abstammung über »höhere[] Einsichten und übermenschliche Weisheit«. Auf diese Weise habe er Teil an dem »*Wunder der göttlichen Inspiration*«. Zweitens sei die Wirkung seines Gesangs magisch und ziehe selbst Unsterbliche in seinen Bann. Dies stehe stellvertretend für »*die dichterische Höhe des universalen Anspruches*«. Nach dem Tod Eurydikes führten ihn drittens »[G]renzen- und bedingungslose Liebe« in die Unterwelt und motivierten zuallererst Taten und Gesang. Dies zeuge von der »*rückhaltlose[n] Orientierung am eigenen Empfinden als Maßstab des Verhaltens*«. Viertens gebe Orpheus sich nach dem endgültigen Verlust seiner Frau »endloser Trauer hin und zieht sich aus der Welt zurück«. Dergestalt begreife er »*Leid als Zentrum des Lebens*«. Schließlich tönten fünftens selbst nach seinem grausamen Ende »sein abgeschlagenes Haupt und seine Leier [...] durch alle Zeiten fort«. »*[D]ie Gewißheit des poetischen Nachruhms*« sei ihm somit sicher.¹³

Ankündigung weniger auf den Schaffensprozess der Schreibenden, sondern vielmehr auf die Wirkung »fertiger« Texte.

10 BLUMENBERG, Hans: »Arbeit am Mythos«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 68.

11 Ebd.

12 Der Orpheusmythos ist erst in einer verhältnismäßig späten hellenistisch-römischen Ausprägung (Vergil, Ovid, Horaz, Appollonios von Rhodos) zur transkribierten Darstellung gekommen und hat sich in dieser Form auf die Nachwelt ausgewirkt. Das Orpheusbild, das im Folgenden entwickelt wird, speist sich daher aus jenen Quellen, wenngleich das bis heute wirksame Idealbild des »Vaters aller Gesänge« (PINDAR, Pythische Oden IV, 315) im Zentrum der Rekonstruktion steht.

13 Vgl. SELBMANN, R.: »Dichterberuf«, S. 7f. [*meine Hervorhebungen*, J. H.]

Die Muse des Orpheus, seine eigene Mutter, ist noch weit davon entfernt, schreiben zu lernen; seine Dichtung muss demnach vollkommen im Bezugsrahmen primärer Oralität gedacht werden, was aus einem literarischen Diskurs heraus immer schwerfallen muss.¹⁴ Begriffe wie »Autorschaft« oder »Werk« können nicht als Beschreibungsfolien dienen, und dies nicht nur aus Gründen des Anachronismus. Orpheus ist dem Musenmythos vollständig verpflichtet, was bedeutet, dass sein Begriff der Dichtung einer Auffassung entspricht, der zufolge das Dichterische nicht als eine Sonderform sprachlicher Äußerung kategorisiert wird. Da »die Musen vor allem den göttlichen Grund einer mit Sprache (im weitesten Sinne) verbundenen Erfahrung repräsentieren«¹⁵ und somit als ordnende Gestalten Sprache (*logos*) in ihrer ursprünglichen Einheit darstellen, sind alle *logos*-praktischen Handlungen, ob philosophisch, dichterisch oder politisch, an die Musen zurückgebunden. Die Wesensmerkmale der Muse sind Gesang, Sprache und auch Tanz.¹⁶ Die künstlerische Äußerung Orpheus' muss insgesamt als ein sprachlich-musikalischer Prozess verstanden werden, bei dem die Bezeichnung »Sänger« oder gar »Dichter« nicht so recht zu treffen scheint. Orpheus ist ein »inspirierte[r] Träger musischer Äußerungen«¹⁷, d. i. ein »*αοιδός*«. Der antike *aoidos* äußert das von den Musen Eingeebene. Seine Kunst entsteht immer innerhalb des Bezugsrahmens der *mousikē*. Die Frage, ob er seine Gesänge selbst komponiert und gedichtet hat, stellt sich nicht, da sein »dichterisches« »Werk« transsubjektiven Ursprungs ist, wenngleich er auch nicht ohne Lehrmeister zu seiner Kunst gekommen ist.

Nicht nur durch seine musische Abstammung, sondern vor allem durch seinen göttlichen Vater Apollon, der ihn auf der Leier unterrichtet haben soll, ist Orpheus im Besitz göttlicher Wahrheiten, was Vergleiche mit der Funktion eines Propheten oder Sehers zulässt. Das Apollinische ist ihm wesentlich, und von dieser Warte aus ist er als der Erfinder der Dichtkunst anzusehen. Sein Gesang ist unsterblicher Natur und kündigt von nicht weniger als von der zeitlosen Grundstruktur der Welt. An Bord der Argo schlichtet er den Streit

14 Vgl. HAVELOCK, E. A.: »Als die Muse schreiben lernte«, übers. v. U. Enderwitz u. R. Hentschel, Berlin: Wagenbach, 2007, S. 39.: »Beim Versuch, die Oralität zu verstehen, bleibt immer eine unüberwindbare Schranke.«

15 BARMAYER, Eike: »Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie«, München: Fink, 1968, S. 63.

16 Vgl. ebd., S. 60f.

17 Ebd., S. 69.

der Helden durch seine Darbietung im Bereich der Kosmo- und Theogonie. In Apollonios Rhodios' Schilderung hob Orpheus die Kithara mit der linken Hand empor »und versuchte es mit einem Gesang«¹⁸, der unter anderem schilderte, wie sich einst Erde, Meer und Himmel miteinander vereinigten. Auch über die Wirkung dieses himmlischen Liedes, das sich aus dem Zusammenspiel von Leier und »ambrosische[r] Stimme«¹⁹ ergibt, ist bei Apollonios etwas zu erfahren: »[D]ie aber hielten, als er aufgehört hatte, noch alle unablässig zusammen ihr Haupt mit gespitzten Ohren empor, still vor Betörung (κηληθμῶ); einen solchen Zauber des Gesangs (θελεκτὸν ἀοιδῆς) hatte er bei ihnen hinterlassen.«²⁰ Ganz im Sinne der göttlichen Inspiration scheint ihm das Lied im passenden Augenblick einfach zuzufallen, und an der Wahrheit seines Inhalts gibt es keinerlei Zweifel. Der antike Satz, dass die Dichter lügen, mit dessen Auseinandersetzung sich laut Blumenberg die »Tradition unserer Dichtungstheorie seit der Antike«²¹ verstehen lässt, wurde noch nicht ausgesprochen und er wäre hier ohnehin völlig unangebracht. Überdies kann bei Orpheus von einem Kampf mit den Zeichen keine Rede sein; das kratzende Schreibinstrument liegt jenseits eines Gesangs, der in Begleitung der apollinischen Lyra, die in den Händen des Lichtgottes das Weltall in harmonischer Bewegung hielt, sogar die wilden Mächte der Unterwelt bezwingen konnte.²² Weit davon entfernt, bloße Unterhaltung oder nur wohlklingendes Klanggebilde zu sein, erfüllt der Gesang des Orpheus an die Argonauten eine streitschlichtende, d.h. ordnungsgebende Funktion. In Form der »oralen Enzyklopädie«²³ hält Orpheus »das Andenken an die »*nomoi* und *ethea* von al-

18 APOLLONIOS RHODIOS, *Argonautica* I, 495, zit.n. Apollonios v. Rhodos: »Die Fahrt der Argonauten«, gr./dt., hg. u. übers. v. P. Dräger, Stuttgart: Reclam, 2010.

19 Ebd., I, 512.

20 Ebd., I, 513-515.

21 BLUMENBERG, Hans: »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: *Ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014, S. 47. – Der entsprechende Satz lässt sich auf ein Sprichwort Solons zurückführen, das sich auch in ARISTOTELES, *Metaphysik* A 2, 983a3 findet: »polla pseudontai aoidoi.« Streng genommen lügen nicht die Dichter, sondern die *aoidoi*.

22 »Während Orpheus sang, bellte der Kerberos nicht, Ixions Rad blieb stehen. Tityos' Leber wurde nicht zerfleischt. Die Töchter des Danaos hörten mit dem vergeblichen Wassertragen auf. *Sisyphos setzte sich auf seinen Stein*. Tantalos vergaß Hunger und Durst. Die Erinnyen staunten, und die Totenrichter weinten. Es weinte die grenzenlose Schar der Seelen, die sich um Orpheus versammelt hatte.« (KERÉNYI, K.: »Die Mythologie der Griechen«, S. 221f. [*meine Hervorhebung*, J. H.])

23 HAVELOCK, E. A.: »Als die Muse schreiben lernte«, S. 53.

len« wach»²⁴. Die orpheische Gesangs-Dichtung besticht an dieser Stelle neben dem Götterpreis mit ihrer sozialen, Ordnung stiftenden Funktion. Auch Rosalind Thomas, der Havelocks Charakterisierung der homerischen Epen als einer oralen Enzyklopädie etwas zu weit geht – »this is over-teleological, reading back from the extreme prestige Homer had in later centuries«²⁵ –, streicht die Präservierungs- und Vermittlungsaufgaben der archaischen Sänger/Dichter heraus, die das kulturelle Erbe mittels ihrer Gesänge zu verwalten hatten. Inhaltlich waren diese nicht zurückzubinden an ein individuelles Subjekt, das seine Empfindungen oder Absichten in typisierten Wendungen einer kollektiven Sprache zu artikulieren versucht.²⁶ Was erklingt, ist gewissermaßen die Muse selbst, die die Besatzung auf bezaubernde Weise zur Räson ruft, indem sie an die göttliche Ordnung der Gemeinschaft *erinnert*²⁷.

Und doch erschöpft sich das orpheische Ethos nicht in seiner doppelten apollinischen Natur. In manchen Versionen des Mythos wird die Abstammung Orpheus' von Oiagros, einem thrakischen König, betont. Zudem weckt sein Abstieg in die Unterwelt die Erinnerung an das Schicksal des Dionysos.

24 Ebd., S. 54. – Havelock zitiert hier Hesiod, der die Aufgaben der Musen, deren Sprachrohr der Dichter verkörpert, zweifach bestimmt: Zum einen kommt ihnen die Aufgabe zu, die Götter zu preisen. Zum anderen sind sie der Bewahrung und Weitergabe von Tradition verpflichtet, die durch göttliche Autorität geheiligt und beglaubigt wird. Anders als Hesiod bedient sich Orpheus nicht der Aufzeichnung, sondern ruft den Argonauten Kosmo- und Theogonie auf direkte, akustische Weise ins Gedächtnis. Sein Gesang ist nicht primär Bekundung des individuellen Empfindens, sondern vielmehr die Wiedergabe eines göttlichen, letztlich kollektiv-soziokulturellen Ethos.

25 THOMAS, R.: »Literacy and Orality in Ancient Greece«, S. 116.

26 Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die Schilderung der Kosmogonie mit anderen berühmten Versionen vergleicht: »Blickt man auf die Kosmogonie in ihrer Gesamtheit, so fällt die Unpersönlichkeit der Schöpfungshandlung besonders auf. Während für den Kosmos des Homerischen Schildes Hephaistos der Schöpfer (freilich nur des Abbildes) ist und bei Hesiod die Teile des Kosmos durch Zeugung auseinander hervorgehen, nennt Apollonios allein das *veĩkoç* als Prinzip, das die Trennung der Weltteile bewirkt; für die weiteren Details des Schöpfungsvorgangs wird kein Handelnder oder Urheber angegeben.« (BUSCH, Stephan: »Orpheus bei Apollonios Rhodios«, in: *Hermes* 121/3 [1993], S. 310.)

27 »Als Medium und Ausdruck der Erinnerung beeinflusst die Dichtung das Leben der Gemeinschaft; sie bringt die Bedeutung einzelner Menschen und Ereignisse oder auch den göttlichen Hintergrund der Gemeinschaft zum Vorschein. Indem die musische Äußerung erinnert, kann sie zu einer lobenden, hymnischen Rede werden. In dieser Form vertritt sie eine Grundsituation der späteren Rhetorik.« (BARMAYER, E.: »Die Musen«, S. 153.)

Vor allem aber erlaubt es eine andere berühmte Schilderung der Wirkung seines Gesangs, die das Verhältnis des Halbgottes zur Natur betont, Orpheus als Gott der Vegetation zu bezeichnen und ihm somit Charakterzüge dionysischen Gepräges zuzusprechen. In der Version des Ovid bricht Orpheus nach einer langen Zeit der Askese und Klage in Reaktion auf den endgültigen Verlust seiner Frau sein Schweigen mit einem Lied, das einen bemerkenswerten Sinneswandel offenbart:

Mit Iuppiter – seiner Königswürde muß alles andere weichen – laß meinen Gesang beginnen, o Muse, meine Mutter! Iuppiters Macht habe ich schon oft verkündet: Mit gewichtigerem Plectrum habe ich von den Giganten gesungen und von den Blitzen, die siegreich der phlegraeischen Felder übersäten. Jetzt bedarf es leichter Leierklänge: Laßt uns Knaben besingen, die von Göttern geliebt wurden, und Mädchen, die, von verbotener Leidenschaft ergriffen, Strafe verdienen!²⁸

Dieses Lied hält Bäume, Tiere und Felsen in Bann, die sich aufmachen, Orpheus zu folgen. Selbst die Wurfgeschosse der ciconischen Frauen verändern anfangs vom Gesang verzaubert ihre tödliche Flugbahn. Dieser Gesang lässt sich als eine Verschachtelung der drei Grundkonzepte »Tod«, »Liebe« und »Kunst« charakterisieren.²⁹ Neben seiner Gabe der höheren Einsicht in die Grundstrukturen des Kosmos verfügt Orpheus über die Kraft, eine Harmonie mit der Natur herzustellen, die die Grenzziehung zwischen belebter und unbelebter Natur unterläuft.

Insgesamt liegt es nahe, die Wirkkraft der orpheischen Gesangsichtung auf zwei verschiedene Quellen zurückzuführen. Segal unterscheidet zwischen einer immanenten und einer transzendenten Kraft. Erstere beziehe ihre Wirkung aus dem persönlichen Leid des Dichters. Diese Art des Liedes beinhalte sowohl die wörtlich verstandene als auch die symbolische »Teilhabe« an Verlust, Tod und Wiedergeburt in der Natur. Letztere dagegen habe weniger mit dem eigenen persönlichen Gefühlsleben zu tun. Vielmehr reflektiere der Gesang die zeitlosen Strukturen der Welt und der Poet identifiziere sich mit der unpersönlichen Geltung der Naturgesetze, wenngleich dies als allgemeine Kontrastfolie für die Turbulenzen des individuellen Gefühlslebens fungieren

28 OVID, *Metamorphosen* X, 148-154, zit.n. P. Ovidius Naso: »Metamorphosen«, lat./dt., übers.u. hg. v. M. v. Albrecht, Stuttgart: Reclam, 2010.

29 Vgl. SEGAL, Charles P.: »Orpheus. The Myth of the Poet«, Baltimore/London: Hopkins University Press, 1989, S. 2.

könne.³⁰ Einerseits zeuge der Mythos von dem Wunsch nach einer Harmonisierung von Mensch und Natur, nur um diese andererseits als Unmöglichkeit in einer diskordanten Welt zu erweisen.³¹ In Ovids Version treffen die Steine am Ende doch und werden »rot vom Blut des Sängers, der kein Gehör fand«³², nachdem das Heulen der Bacchantinnen den Klang der Leier übertönt hatte.

Die Frage nach dem Inhalt des orpheischen Gesangs oder danach, welchen Kräften er seine Wirkung verdankt, führt geradewegs zu der Frage nach der Beziehung des Künstlers zu seiner Kunst. Segals Unterscheidung scheint die beiden Richtungen, die hier zur Beantwortung eingeschlagen werden können, treffend anzugeben. Die eine Fährte führt in das Innenleben des Dichters, indem eine Verbindung zwischen dem Leid des Dichters und seiner Kunst als Ausdruck und Umgang mit eben jenem Grundaffekt konstatiert wird. Die andere Spur führt nach oben, fern vom individuellen an das persönliche Schicksal gebundenen Leid, wird im Auftrag der Muse der göttlichen Ordnung gedacht, die jeglicher zeitverhafteten Gefühlsregung logisch vorausgeht und gewissermaßen als Modus einer ewigen Substanz entlarvt. Zunächst scheint es, als könne Orpheus mittels seiner Schaffenskraft selbst die Notwendigkeit des Todes außer Kraft setzten. Der Blick zurück aber, über dessen Motivation in allen Zeiten gerätselt wurde, lässt Eurydike sich in Luft auflösen und erklärt die Realität damit nach einer bestimmten Lesart zum Sieger über die Fiktion.

Auf den ersten Blick bringt Segals Unterscheidung wohlthuende Ordnung und ein Erklärungspotenzial mit sich, das die widersprüchliche Rolle des Orpheus zwischen apollinischer und dionysischer Wesensart zu entwirren weiß. Bei genauerer Betrachtung bleibt sie allerdings gewisse Antworten schuldig. Zum einen stellt sich bei beiden Aspekten seiner Dichtkunst die Frage nach der Rolle der Muse. Kommt dem Wissen um die Geheimnisse der göttlichen Strukturen in Orpheus' Klageliedern wirklich gar keine Bedeutung mehr zu? Selbst wenn sich der Ovid'sche Orpheus ostentativ von Jupiter lossagt, leugnet er doch gerade nicht seine alles durchwaltende Macht und vergisst zudem im gleichen Atemzug nicht, Mutter Muse anzurufen. Auf der anderen Seite fragt es sich, ob Orpheus' kosmologischer Gesang in seiner Wirkung nur auf den Enthusiasmus des Sängers angewiesen ist und sich nicht gerade auch durch seine individuelle Stimme entzündet.

30 Vgl. ebd., S. 7.

31 Vgl. ebd., »Preface«, XIV.

32 OVID, Metamorphosen XI, 19.

Grundsätzlich überwiegen beim antiken *aoidos* die überpersönlichen Faktoren. Anders als moderne Dichtende hat er volles Vertrauen in die Sprache, die ihm ohnehin ausschließlich im Zusammenspiel mit der Musik gegeben ist. In diesem musischen Ereignis verschmelzen Gesang, Tanz und musikalische Begleitung »zu totaler Äußerung, zum von Bewegung begleiteten Wortgesang«³³, der wie selbstverständlich an die inspirierende Muse zurückgebunden ist. Die Wirkung der Worte, die Gesang und Körperbewegungen evozieren, ist nicht zuletzt auch auf den Rhythmus der altgriechischen Sprache selbst zurückzuführen, der in dieser Form zwischen den modernen, schriftlich geprägten Sprachen wohl seinesgleichen sucht.³⁴ Diese »vom Rhythmus bestimmte Sprachmusik«³⁵ unterscheidet den *aoidos* auch von dem sich später ausdifferenzierenden Rhapsoden, mit dem sich die Rezitation und die Formen der Lyrik und Epik erst in ihrer Eigenständigkeit manifestieren. Solange sich auf eine Muse berufen wird, bleiben die persönlichen, individuellen und auch subjektiven Idiosynkrasien einer grundlegenden Anonymität verhaftet. Als göttliches Instrument fungiert der *aoidos* als Diener inspirierender Gottheiten. Zwar vollzieht er seine Sprachmusik mit einnehmender, sinnlicher Direktheit, doch alle Äußerung geschieht vor dem Hintergrund einer eigenmächtigen Sprache, einer »selbstverständliche[n] Selbstständigkeit [...], hinter der der Äußernde als Eigenpersönlichkeit zurücktritt«³⁶. Wenn jedes schöpferische Moment als Eingebung bestimmt wird, stellt sich das Problem des Eigenschöpferischen nicht. Dementsprechend reproduziert Orpheus vielmehr, als dass er produziert. Als »unangezweifelter Vermittler des musischen Auftrags«³⁷ ist sein Standort prinzipiell gesichert. Wenn Segal Orpheus als »Poeten« bezeichnet, verwendet er einen Begriff, »der zur Blütezeit des altgriechischen Sängertums unbekannt«³⁸ war. »Dieser Name trat erst dann auf,

33 BARMEYER, E.: »Die Musen«, S. 70f.

34 »Die modernen Sprachen neigen zu ihrer eigenen Technisierung, zu einer rationalisierten Nutzung der Wortinformation. [...] Am ehesten ist diese Faszination für den neuzeitlichen Menschen noch in der Dichtung erfahrbar, in einem nahezu exklusiven Erfahrungsraum. [...] Als vorrationale, faszinierende Reizwirkung muß man indessen die vom Altgriechischen ausgehende sinnlich-direkte Ansprache deuten, wenn das Wort den Gesang und die Körperbewegung provoziert. Diese Wirkung wird in der altgriechischen Sprache vom Rhythmus verursacht.« (BARMEYER, E.: »Die Musen«, S. 71.)

35 Ebd., S. 72.

36 Ebd., S. 73.

37 Ebd., S. 70.

38 Ebd.

als die musische Äußerung nicht mehr ohne weiteres in ihrer objektiven Ereignishaftigkeit beachtet wurde, sondern auch als Ergebnis, als geschaffenes Produkt Aufmerksamkeit erregte.«³⁹ Kurzum, die Formprobleme des Poeten traten erst auf, als er gegen seine eigene Muse rebellierte und deren Urheber-schaft infrage stellte. Dennoch lässt die antike musische Inspirationstheorie die moderne Betrachtungsweise fragend zurück. Denn selbst wenn alle Äußerung an transsubjektive Gründe geknüpft wird, scheint doch gerade die Trauer des Orpheus, sein Pathos, eine irreduzible Bezugsgröße des Individuums darzustellen, die seinen Gesang erst ermöglicht.

Nimmt man die musische Inspirationstheorie ernst, sind es auch hier die Musen, die »die Objektivität der pathetischen Impulse«⁴⁰ verantworten. Konsequenterweise beschwört auch Ovids Orpheus den musischen Beistand im Zuge einer Äußerung, die eng mit seiner persönlichen Leidensgeschichte verknüpft ist. Da Wirklichkeit durch den Logos vermittelt ist und die Musen wiederum die Fülle des Kosmos durch ihre Ordnungsfunktion erst sichtbar werden lassen, ergibt sich die auf den ersten Blick paradoxe Situation, dass »der Mensch gerade dort eine objektive Erfahrung macht, wo er am ehesten der Gefahr der Subjektivität und der Zufälligkeit ausgesetzt zu sein scheint«⁴¹. »Musische Erfahrung ist Erfahrung mit und durch Sprache«⁴², d.h., dass es Orpheus nur durch die Musen gelingt, seinen diffusen, namenlosen Schmerz in Klang- und Gesangsgebilde zu verwandeln. Pathos tritt hier nicht Ethos gegenüber, sondern verspricht sich auf direkte Weise durch Vermittlung der musischen Göttlichkeit.⁴³ »Aber wie wird dieses Pathos (fast durch ein

39 Ebd.

40 Ebd., S. 203.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 204. – Eine entscheidende und zweifache Rolle kommt dabei dem Vorgang des Benennens zu: »In der Benennung und Äußerung wir das Benannte und Geäußerte einerseits distanziert. Durch diese Distanzierung gewinnt der Mensch sich als von dem angesprochenen Phänomen unterscheidbares Ich, [...]. Andererseits kann der Sprechende durch die Benennung ein Phänomen selbst zu einem ursprünglichen Sprechen bringen, es zu einem Dasein innerhalb eines Kosmos befreien, [...].« (Ebd.)

43 Die Musen benötigen hier keinen Umweg über die menschliche Seele, beispielsweise durch ein Konzept des Daimons, der in der Seele haust und das jeweilige Ethos bestimmt. Für Friedrich Kittler lässt sich dieser Zusammenhang erst mit Heraklit angeben: »Daimonen hießen anfangs, als die Griechen dichteten und nicht dachten, Göttinnen und Götter, wenn sie sich nicht mit ihrem Namen offenbarten, sondern unsichtbar wie Geister um so schicksalhafter walteten. Nun im Denken Heraklits haust der Daimon in der Seele selber, deren Sinn sich unaufhörlich mehrt, deren Grenze wir bei

Wunder) Schrift? Wie kommen »die Erleidnisse in der Seele« (τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παθήματα) als sie selbst zu Zeichen, [...]»?⁴⁴ Diese Frage stellt Friedrich Kittler im Zuge einer aristotelischen Betrachtung über Pathos und Ethos wie über Schreibprozesse. Die voraristotelische Antwort lautet hier: allein durch die Muse.

Insgesamt kommt man nicht umhin, den Mythos des Orpheus mit Kategorien zu entschlüsseln, die in verschiedenen Bearbeitungen des mündlich überlieferten Stoffes nachträglich eingefügt oder weiterentwickelt und von verschiedensten Interpretationen über die Epochen hinweg unterschiedlich gewichtet wurden. Segal weist allerdings darauf hin, dass man es beim Orpheus-Mythos letzten Endes mit der paradoxen und widersprüchlichen Struktur der Sprache selbst zu tun hat, wollte man entlang der verschiedenen und oftmals ambigen Variationen zu einer einheitlichen Deutung kommen.⁴⁵ Es handelt sich also immer um einen von neueren Ideen und Unterscheidungen okkupierten Orpheus, der das Problem der Sprache im selbstschöpferischen poetischen Prozess streng genommen gar nicht kennt.

Für die leitende Fragestellung der vorliegenden Untersuchung nimmt der Orpheus-Mythos auch deshalb eine zentrale Stellung ein, weil er *in nuce* die ganze Problematik einer Wesensbestimmung von Literatur enthält, die sich nicht von einer dichotomen Grundstruktur losreißen kann, das Ethos des »Autors« adressiert und je nach Interpretation problematisiert. Segal gießt die Symbolwirkung Orpheus' in eine Reihe von Dichotomien, die uns allzu bekannt vorkommen:

As a potent mythic symbol, Orpheus spans life and death; order and emotionality; animate and inanimate forms; fertility and sterility; man's control over nature and sympathetic fusion with nature; the power of art over death and its futility before death; the malleability of the world to language and

allem Suchen doch nie finden und deren Eigenstes im Ethos liegt.« (KITTLER, Friedrich A.: »Pathos und Ethos. Eine aristotelische Betrachtung«, in: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hg. v. H. U. Gumbrecht, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 393.)

44 Ebd., S. 392.

45 »Above all, it is the paradoxes and contradictions inherent in language itself that generate the ambiguities and conflicts in the various versions of the myth: the capacity of poetic language to encompass the unsayable and its futility in the face of ineffable joy, beauty, or suffering; its ability to clarify or to distort; its power of self-transcendence and also of self-deception.« (SEGAL, C.: »Orpheus. The Myth of the Poet«, S. 35.)

the inability of the poet to deal with reality; harmony with natural processes and hopeless protest against the most basic law of existence; the transience of human creation and the yearning for participation in eternal forms.⁴⁶

Nach dieser Betrachtung wird deutlich, warum Orpheus als Anfangs- und Endpunkt der Literatur gelten kann. Indem er seine eigene Struktur und die der Welt in der Struktur seines Gesangs und seiner Musik aufgehen lässt⁴⁷, verkörpert er die klassische Beziehung zwischen individuellem Ausdruck von Emotionen und dem formgebenden, an das kollektive Ethos geschmiedeten Wesen der Sprache. Der orpheische Traum bleibt für Schreibende deshalb notwendig Traum, weil es in ihm kein Problem der Sprache gibt. Form und Inhalt ist ein und dasselbe, ohne dass die Widersprüchlichkeit aufgegeben wird. Der Gesang vermag die Wirklichkeit direkt zu verändern und wird von einer göttlichen Lyra begleitet, die nach Orpheus von Apollon als Sternbild an den Himmel genagelt wurde. Wie soll man einem solch schweren Erbe gerecht werden, wenn man anstelle von Lyra und Stimme lediglich mit Zeichen operiert?

»Die Sprache des Schriftstellers«, so Roland Barthes »ist weniger ein Fundus als vielmehr eine äußere Grenze, sie ist der geometrische Ort für alles, was er nicht sagen könnte, ohne – gleich dem sich umwendenden Orpheus – die feste Bedeutung seines besonderen Ganges und den wesentlichen Gestus seiner Soziabilität zu verlieren«⁴⁸. Für Orpheus, so könnte man diese Überlegung weiterdenken, scheint es zunächst keine äußere Grenze zu geben, weil er neben der immanenten auch über die transzendente Sprache verfügt. Betont man aber das Scheitern seines Unternehmens, das in manchen Versionen gar nicht vorkommt, wird das enthobene Ideal plötzlich ganz nahbar und die mythologische Figur zum ersten Leidensgenossen aller nachfolgend Dichtenden.

46 Ebd., S. 34.

47 Ähnliches – in Begriffe der Literarizität gekleidet – konstatiert Barthes für den modernen Schriftsteller: »Der Schriftsteller ist jedoch der einzige, der, seiner Definition nach, seine eigene Struktur und die der Welt in der Struktur des Wortes aufgehen lässt.« (BARTHES, R.: »Schriftsteller und Schreiber«, S. 103.)

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

1.1 Der orpheische Blick

Schon die Autoren der Antike rätselten darüber, was Orpheus dazu verführte, den Blick zurückzuwenden. Bei Ovid wird neben dem Liebesverlangen ein besorgtes Umsehen, das sich der Gesundheit der Geliebten versichert, ausgemacht, wohingegen bei Virgil ein kurzer Moment des Wahnsinns als Erklärung angeführt wird. Laut Maurice Blanchot scheint Orpheus' Fehler »im Begehren zu bestehen, das ihn dazu verleitet, Eurydike zu sehen und zu besitzen; er, dessen einziges Schicksal ist, sie zu besingen«⁴⁹. Damit ist ein zusätzliches Merkmal angesprochen, das Selbmann nicht direkt genannt hat und das geradewegs ins Herz des literarischen Schaffens zielt. In dem Moment, da sich Orpheus umblickt, wird er mit der ganzen Härte der Realität konfrontiert. Nur im Rahmen des orpheischen Gesangs ist er lebendig, frei und souverän. Bezeichnenderweise sind es seine Leidenschaft, seine Fürsorge oder sein wahnhaftes Begehren, also seine eigentlichen Triebfedern selbst, die ihm zum Verhängnis werden. »Allein im Gesang hat Orpheus Macht über Eurydike, doch auch im Gesang ist Eurydike bereits verloren und Orpheus selbst ist der zerstreute Orpheus, der »unendlich Gestorbene«, den die Kraft des Gesanges ab sofort aus ihm macht.«⁵⁰ Für Blanchot zeigt sich in Orpheus' Blick eine berechtigte Ungeduld, die sich einem Begehren verdankt, das »jenseits der maßvollen Grenzen des Gesanges«⁵¹ situiert ist. Daran anschließend erkennt er in dieser Ungeduld ein wesentliches Merkmal der literarischen Produktion, konkret der Werkproduktion. Das Begehren, die verlorene Eurydike und der zerstreute, verlorene Orpheus seien notwendig für seinen Gesang »wie für das Werk die Prüfung der ewigen Werklosigkeit (*désœuvrement*) notwendig ist«⁵². Hiermit ist eine Dimension des literarischen Schaffens angezeigt, die oftmals mittels einer alles affirmierenden Subsumierung unter dem Begriff der Produktivität verdeckt wird. Im französischen »*désœuvrement*« schwingt Inoperativität, Untätigkeit, aber auch Müßiggang und Nichtstun mit. Orpheus sucht den geraden Blick auf Eurydike, weil er die Sehnsucht endlich stillen und die ewige Suche beenden will. »Sein Fehler ist, das Un-

49 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 178.

50 Ebd., S. 179.

51 Ebd.

52 Ebd.

endliche ausschöpfen zu wollen, dem Unbeendbaren ein Ende zu bereiten, nicht endlos die Bewegung seines Fehlers selbst zu verfechten.«⁵³

Dieser Deutung Blanchots folgend, lässt sich also noch eine weitere Bestimmung der orpheischen Kunst angeben, die zwar an die Aspekte des universalen dichterischen Anspruchs, des Maßstabs der eigenen Empfindung und des Leids als Zentrum des Lebens anknüpft, sich allerdings nicht in ihnen erschöpft. Vielmehr führt diese Lesart des Mythos zu einer Erweiterung des Inspirationsbegriffs, der sich nicht einseitig aus der musischen Offenbarung, sondern aus einer ewigen Ungeduld, einer Leichtsinnigkeit des Begehrens speist. Blanchot interpretiert den Blick des Orpheus folgendermaßen: Zunächst muss Eurydike als »der zutiefst dunkle Punkt, zu dem die Kunst, das Begehren, der Tod, die Nacht zu streben scheinen«⁵⁴, begriffen werden. Des Weiteren muss bestimmt werden, was genau eigentlich das orpheische »Werk« ausmacht. Orpheus geht es nicht um eine bloße Annäherung an den dunklen Punkt, es reicht ihm nicht, in die Tiefe hinabzusteigen, »[s]ein Werk ist, ihn zum Tag zurückzuführen und ihm im Tageslicht Form, Figur und Wirklichkeit zu geben«⁵⁵. Hier lässt sich die Höhe des dichterischen Anspruchs, von der Selbmann spricht, ganz wörtlich verstehen. Orpheus' Fähigkeiten sind immens und doch gibt es eine Einschränkung; »Orpheus kann alles, außer diesem »Punkt« ins Angesicht sehen«⁵⁶. »Er kann zu ihm hinabsteigen, er kann, eine noch stärkere Fähigkeit, ihn zu sich heranziehen und ihn mit sich nach oben ziehen, doch indem er sich davon abwendet. Dieses Abwenden ist das einzige Mittel, sich ihm zu nähern.«⁵⁷ Nüchtern betrachtet richtet Orpheus also in dem Moment, da er sich zu Eurydike umwendet, sein Werk zugrunde, wenn dieses doch darin bestand, die Geliebte zurück ans Tageslicht zu bringen. Genau in diesem vermeintlichen Fehlgehen sieht Blanchot die Problematik der Inspiration beschrieben. Dem Drängen zum Blick auf Eurydike und der damit einhergehenden Leidenschaft spricht er den Status des Notwendigen⁵⁸ zu. Für ihn besteht die Inspiration

53 Ebd.

54 Ebd., S. 177.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Man könnte sagen, dass sich Orpheus in seiner *Not* zu Eurydike *wendet*. Was wie eine fatale Fehlentscheidung anmutet, ist in Blanchots Betrachtung die notwendige Bedingung dafür, dass das Werk vollbracht werden kann, indem es über die eigenen Gesetzmäßigkeiten hinausgeht.

»in der Ungeduld und dem Leichtsinn des Begehrens, welches das Gesetz vergisst«⁵⁹. Damit wendet er sich gegen die weit verbreitete Auffassung, nach der man unter »Inspiration« einen unvermittelten Gegenbegriff zur Schreibblockade oder Einfallslosigkeit versteht. Dieser Auffassung nach trifft einen die Inspiration plötzlich und wie aus dem Nichts.⁶⁰ Ein meist von außen kommender Impuls bringt das Getriebe der Inspiration in Gang und führt geradewegs zu einem Überschuss der Produktivität. Blanchot dagegen möchte die Inspiration nicht gegen die »Trockenheit«, die Durststrecke ausspielen.⁶¹ Indem sich der Künstler oder die Künstlerin von den sicheren Wegen entfernt und »inmitten einer unendlichen Werklosigkeit umherirrt«, bewegt er oder sie sich »außerhalb der Aufgaben, der feststehenden Formen und der geprüften Worte«⁶², was allererst das Einfallen der Inspiration ermöglicht. Indes griffe man zu kurz, wenn man dieses Moment mit der allgemein anerkannten Produktivität des sogenannten »thinking outside the box« gleichsetzte. Die Erfahrung der Trockenheit reicht tiefer als das bloße Wechseln von Denkregistern. Der Blick des Orpheus muss als »der äußerste Moment der Freiheit«, als »ein Augenblick, in dem er sich von sich selbst frei macht«⁶³, begriffen werden. »Es ist der einzige Moment, in dem er sich ganz und gar verliert, wo etwas Wichtigeres als das Werk, etwas, das seiner Bedeutsamkeit mehr entbehrt als es, sich ankündigt und sich abzeichnet.«⁶⁴

Neben einer Ästhetik des Scheiterns stellt Blanchot im orpheischen Mythos – konkret im Vergehen des Orpheus – das Moment der Werklosigkeit fest, das den Nährboden der Inspiration ausmacht. Man müsse die »Not eines hoffnungslosen Scheiterns« ertragen und gleichsam »die Sorge um die

59 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 179.

60 Was Baudelaire in Bezug auf die Reputationsbemühungen junger Literaten zu bedenken gibt, kann gleichsam für die Inspiration gelten: »Ich weiß nicht, ob eine Reputation jemals wie ein Blitz aus heiterem Himmel eingeschlagen hat; ich glaube eher, daß ein Erfolg, in einem arithmetischen oder geometrischen Verhältnis, je nach dem Vermögen des Schriftstellers, das Ergebnis der dem bloßen Auge oft unsichtbaren früheren Erfolge ist. Es gibt so etwas wie eine allmähliche Anhäufung winzig kleiner Erfolge; niemals aber das Wunder der Erzeugung aus dem Nichts.« (BAUDELAIRE, Charles: »Ratschläge für junge Literaten«, in: *Ders., Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 1, hg. v. F. Kemp u. C. Pichois, München: Hanser, 1977, S. 116.)

61 Vgl. BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 188.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 181.

64 Ebd.

Vollendung und das Recht auf die Perfektion beibehalten«⁶⁵. Gleichsam habe man sich als Künstler dort aufzuhalten und zu behaupten, »wo um die Möglichkeit gespielt wird, wo das Wagnis wesentlich ist, wo das Scheitern droht«⁶⁶; dorthin dränge es den Künstler. Heute – *Le regard d'Orphée* erschien 1953 – ginge es dem Künstler gerade darum, »aus dem Werk einen Weg zur Inspiration zu machen«, d.h. die Reinheit der Inspiration zu schützen und zu erhalten und nicht mehr, wie zuvor, »aus der Inspiration einen Weg zum Werk«⁶⁷ zu ebnen. Dergestalt zählt allein das Moment der Erfahrung des Scheiterns, das zum Zielpunkt des künstlerischen Schaffens wird. Bezeichnenderweise spürt Blanchot genau an dieser Stelle »die Quelle jeder Authentizität«⁶⁸ auf; als ein ästhetisches Konzept, das die Bewertung künstlerischer Tätigkeit in neuerer Zeit wie kein zweites bestimmt.

Für Blanchot beginnt das Schreiben mit dem Blick des Orpheus. In ihm verbinden sich Begehren, Ungeduld und Sorglosigkeit, die im Verbund die Inspiration ermöglichen. Die Pointe liegt nun darin, dass man nicht tatenlos auf die Inspiration warten kann, wenngleich diese sich aus ebenjener Erfahrung der unentrinnbaren Tatenlosigkeit speist. Um zu Eurydike hinabzusteigen, benötigt Orpheus seine Fähigkeiten. Nur durch seinen Gesang ist er überhaupt fähig, sich ihr zu nähern. Übertragen auf die Kunst des Schreibens heißt das, dass man nur in der Bewegung des Schreibens, innerhalb der Arbeit am Werk, über dasselbe hinausgelangen kann. »[D]er glückliche Zufall der Sorglosigkeit«⁶⁹ erscheint nicht plötzlich wie ein Funke, vielmehr gleicht er einem strahlenden Punkt, der sich aus einer tiefen Geduld des Suchenden entlädt: »Um zu schreiben, muss man bereits schreiben.«⁷⁰

Blanchot erweitert den Mythos des Orpheus um die Problematik der Inspiration. Er kann dies tun, da die Ambiguität, die durch das rätselhafte Motiv des sich umblickenden Orpheus eröffnet wird, auf die Frage nach dem Verhältnis des *aidos* zu seiner Kunst ausstrahlt. Hier steht nicht seine Verbindung zur Natur oder die Teilhabe an göttlicher Weisheit im Zentrum der Betrachtung, sondern die radikale Frage nach der Sinnhaftigkeit eines Unternehmens, das durch das eigene Begehren von vornherein notwendig zum

65 Ebd., S. 192.

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 180.

69 Ebd., S. 182.

70 Ebd.

Scheitern verurteilt ist. Kunst überhaupt erhält hier das Prädikat einer illusorischen Praxis, das sie wesentlich bestimmt. Gewissermaßen bleibt der orpheische Traum auch für Orpheus selbst notwendig ein Traum.

Wenn Blanchot hier von Orpheus anhebend um die Thematik der Inspiration kreist, wird seine Sprache zuweilen dunkel und gleichsam repetitiv. Das ist allerdings nur konsequent, wenn in den einleitenden Zeilen zu *Der literarische Raum* darauf verwiesen wird, dass ein Buch ein Zentrum habe, zu dem es hingezogen werde, dieses aber letztlich nur illusorisch erreichen könne. Da es sich in diesem Fall um »[e]in Buch der Erhellung« handle, sei im Sinne einer »methodischen Loyalität« trotzdem anzugeben, auf welchen Punkt es sich zu richten scheine. Laut Blanchot »richtet es sich auf die Seiten, die den Titel *Der Blick des Orpheus* tragen«⁷¹. Dieser Problemzusammenhang steht exemplarisch für die Rolle des orpheischen Mythos innerhalb der Literaturgeschichte und ihrer Theorie. Wie bei Barthes fungiert Orpheus hier als das schriftstellerische Idealbild schlechthin. Die Vielgestaltigkeit und Ambiguität der mythologischen Struktur tut ihr Übriges, um in ihr die Wesensbestimmungen und inneren Widersprüche des literarischen Schaffens aufzufinden und zu entfalten. Der (orpheische) Literat ist eine erhöhte Figur. Seine dichterischen Fähigkeiten sind transzendenter Natur, da sie ihn mit der göttlichen Sphäre verbinden, woraus sich neben der Weisheit auch die magische Wirkung seiner Kunst und die (göttliche) In-spiration (die klassische Vorstellung der *inspiratio* als göttliche Eingebung) ableiten lassen. Würde sich der Mythos auf diese Attribute des Apollinischen beschränken und die Rettung der Eurydike gelingen lassen, wäre Orpheus sehr wahrscheinlich trotzdem der poetische Nachruhm gewiss. Allerdings eröffnet erst sein Scheitern, d.h. der ungeduldige Blick des leidenschaftlich Liebenden, die Dimension des leidenden Individuums, das sich nach langem Schweigen mit seiner Stimme »Ausdruck« verschafft.

Blanchot gelingt es auf eindrückliche Weise, aus einem einzigen Blick eine differenzierte Theorie der Inspiration zu entwickeln, die sich auf eine Ästhetik des Scheiterns beruft, welche vom ursprünglichen *Movens* zum Zielpunkt künstlerischer Praxis in neuerer Zeit erhoben wird. Das ästhetische Ethos des Orpheus, das sich aus den genannten Merkmalen zusammensetzt, trägt den orpheischen Traum in sich und verkörpert ihn. Wenn sich der moderne Dichter davor fürchtet, dass zukünftig alle Literatur auf Code reduzierbar sein könnte und damit Autorschaft obsolet wird, könnte er dabei – be-

71 Ebd., S. 9.

wusst oder unbewusst – die orphischen Zellen in seinem Hirn angegriffen sehen. Allerdings lassen sich die Taten des Orpheus, wie im Folgenden noch gezeigt wird, auch ganz anders bewerten. Hinzu kommt, dass insbesondere die dichterische Praxis des Orpheus geheimnisvoll bleibt. Changierend zwischen göttlicher Eingebung und Inspiration im Sinne Blanchots bleibt sie ein Maßstab, der sich zu großen Teilen einer Mystifizierung verdankt. Dennoch, ja vielleicht gerade deswegen, erzählt der Mythos des Orpheus genau davon, was es heißt, mit der Kunst oder – was hier das gleiche ist – dem Begehren einem zutiefst dunklen Punkt zuzustreben, der wesentlich unverfügbar bleibt. Für Blanchot liegt hiermit eine wesentliche Bestimmung des literarischen Schreibens vor, das an einen wahrhaftigen Wunsch nach einem entzogenen Zentrum zurückgebunden ist. Der Rückgang zum Ursprung der Literatur führt also zu einem zerrissenen, verlorenen Halbgott, der, bei aller göttlichen Kunstfertigkeit, den eigenen Schmerz und die Liebe ins Zentrum seines Schaffens stellt.

1.2 Der automatische Blick

In aufschlussreicher Weise verknüpft Blanchot seine Ausführungen zur Bestimmung der Inspiration, die mit dem Blick des Orpheus anheben, mit Überlegungen zur *écriture automatique* im Anschluss an André Breton. Nachdem er erarbeitet hat, dass die Inspiration nicht nur einseitig als eine schöpferische Kraft begriffen werden kann, sondern gleichsam die fehlende Inspiration, als Zustand der Dürre verstanden, dazugerechnet werden muss, der die Begegnung mit dem Werk erst ermöglicht, spiegelt er diese Konzeption an einer Schreibpraxis, von der man sich, obgleich einer langen Tradition verpflichtet, im Zuge des Surrealismus literarische Erneuerung versprach. Breton sah sich in diesem Zusammenhang mit dem Vorwurf der Denkfaulheit konfrontiert, der sich problemlos auf Praktizierende konzeptioneller und codegenerativer Literatur übertragen ließe. Die Inhalte des Vorwurfs erinnern an Swifts etwas überzeichnete, gleichsam kritisch-sublime Darstellung der Schreib-Maschine. Automatisch schreiben könne jede Person. Ohne Talent oder Berufung verfüge man »über eine Methode der Leichtigkeit, ein immer verfügbares und immer effizientes Instrument«⁷². Breton – und Blan-

72 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 183.

chot pflichtet ihm hier bei – erkennt hierin einen Mythos im pejorativen Sinne:

Damit dieses Schreiben wahrhaft automatisch sein kann, muß es dem Geist tatsächlich gelungen sein, sich Bedingungen geschaffen zu haben, in denen er von den Zudringlichkeiten der äußeren Welt ebenso losgelöst ist wie von persönlichen Anliegen zweckgerichteter oder sentimentaler Natur etc. [...] Noch heute erscheint es mir unvergleichbar einfacher, weniger beschwerlich, den Anforderungen des reflektierenden Denkens zu genügen, als dieses Denken in absolute Disponibilität zu stellen, [...].⁷³

Das automatische Schreiben bedient sich keiner Maschine, sondern bedarf geistiger Anstrengung, was den Vorwurf der Einfachheit ins Leere laufen lässt. Bezeichnenderweise besteht diese Praxis genau darin, das auszuschalten, was sonst oft zum zentralen Motor des Schreibens auserkoren wird. Der Geist soll entpersönlicht werden, indem die Verbindung zu den ihn prägenden inneren und äußeren Faktoren gekappt wird. Das Schreiben ist vom Denken im Sinne von Reflexion gereinigt. Dies erfordert große Anstrengung, da somit auch sämtliche den Geist beeinflussende Affektionen abgewiesen werden müssen. Fernab der Frage, ob ein solcher Zustand in absoluter Reinheit überhaupt zu haben ist, wird schnell ersichtlich, dass diese Methodik Blanchots Begriff der Inspiration und damit verbunden seine Auffassung von wahrhaftiger literarischer Praxis herausfordert. Einerseits befreit die Methode des automatischen Schreibens von den allgegenwärtigen Zwängen der Vernunft. Sie erlöst von den (sprachlichen) Konventionen und Vorschriften, von diesem »lästigen Blick«⁷⁴. Auf diese Weise erinnert sie uns an die Totalität der Sprache, aus der es kein Entkommen gibt. Andererseits scheint sie auch das »Ich« aus dem Schreiben zu tilgen, indem nun alles unterschiedslos gesagt werden kann:

Doch garantiert sie [die *écriture automatique*, J. H.] uns nicht auch und glücklicherweise die Freiheit, alles zu sagen? Setzt sie nicht den Künstler wie im Zentrum von allem fest und entzieht ihm dem Urteil der anderen Mächte, ästhetischer, moralischer oder legaler? Der Künstler scheint nun *nicht verantwortlich für eine unbegrenzte Leidenschaft*, die ihn zu allem hin öffnet und ihm

73 BRETON, André: »Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik«, übers.u. hg. v. U. Hörner u. W. Kiepe, Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996, S. 97.

74 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 184.

alles enthüllt. Seine *Heimat* ist überall, alles betrifft ihn und er hat das Recht auf einen Blick über alles. Das ist anziehend und erschütternd.⁷⁵

Nicht von ungefähr gemahnen diese Fragen an jene des modernen Dichters in entrüsteter Reaktion auf die Ausführungen Goldsmiths. Die Erinnerung Blanchots daran, dass mit der Schrankenlosigkeit des Urteils auch ästhetische oder moralische Kategorien obsolet werden, ist verschwimmt mit den Bedenken des Dichters: »Wenn wir uns einmal darauf einlassen, alle Sprache, die wir neu rahmen, als Poesie zu akzeptieren, laufen wir dann nicht Gefahr, alle Urteilskraft und Qualität aus dem Fenster zu werfen?« Blanchot geht noch weiter und legt jene Quelle der literarischen Produktion frei, die hier übergangen wird. Schreibende sind nicht mehr verantwortlich für ihre Worte, deren Selektion sich letztlich einer »unbegrenzten Leidenschaft« verdankt. Sie wohnen nicht mehr in ihren Worten und ihre »Heimat ist überall«. Das ist anziehend, weil dies mit einem Verständnis von Literatur bricht, das bis zu Orpheus zurückreicht, und zugleich erschütternd, weil es ein Fundament einreißt, das die Literatur lange trug und legitimierte: die Persönlichkeit, das jeweilige ästhetische Ethos der Schreibenden.

Bezeichnenderweise gebraucht auch Blanchot für die Entfaltung dieser Problematik die Metaphorik des Toten und Lebendigen:

Die *écriture automatique* neigte dazu, die Zwänge abzuschaffen, die Vermittlungsinstanzen zu suspendieren, jegliche Vermittlung zurückzuweisen, brachte die Hand, die schreibt, mit etwas Ursprünglichem in Kontakt, machte aus dieser aktiven Hand eine souveräne Passivität, nicht mehr eine »Hand der Feder«, ein Instrument, ein serviles Werkzeug, sondern eine unabhängige Macht, auf die niemand mehr ein Anrecht besaß, die niemandem gehörte, die nichts mehr zu machen vermochte oder wusste – als schreiben: eine tote Hand, entsprechend jener Hand des Ruhmes, von der die Magie spricht (die jedoch genau das Unrecht hatte, sich ihrer bedienen zu wollen).⁷⁶

Mit der »Hand der Feder« spielt Blanchot auf Rimbauds Dichtung *Mauvais sang* (*Böses Blut*) an: »Mir graut vor jeglichem Handwerk. Meister wie Gesellen, alles Bauern, Gemeine. Die Hand mit der Feder gilt soviel wie die Hand am

75 Ebd., S. 185. [*meine Hervorhebungen*, J. H.]

76 Ebd.

Pflug. – Welch Jahrhundert der Hände! – ich werde niemals Hände haben.«⁷⁷ Die Hand des Jahrhunderts wird demnach spätestens mit der *écriture automatique* abgelöst bzw. abgetrennt und gerät zum verwesten Talisman der nächsten Diebesgeneration. Die automatische Schreibweise befreit die Schreibenden von ihrer Wahl. Der kritische Verstand soll ausgeschaltet werden. Befreit vom Status des Urteils hat jedes Wort seine eigene uneingeschränkte Gültigkeit. Die Entscheidung, seine Worte nicht zu wählen und sich einem Fluss der Gedanken hinzugeben, muss nicht in erster Linie als eine bewusste Weigerung verstanden werden. Indem nun potenziell alles gesagt werden kann und man sich den unerschöpflichen Reichtum der Wortkombinationen hingibt, stellt sich zwangsläufig ein Zustand ein, in dem »[...] der Dichter derjenige wird, der sich nichts mehr entziehen kann, sich von nichts mehr abwendet, schutzlos der Fremdheit und dem Übermaß des Seins ausgeliefert ist«⁷⁸. So gesehen haben Dichtende keine andere Wahl, als sich unvermittelt *auszudrücken*, wenn sie sich der Methode des automatischen Schreibens bedienen. Von dieser Warte aus könnte man versucht sein, einer solchen Schreibweise gar eine höhere Authentizität zuzusprechen. Dieser Gedanke entpuppt sich allerdings als fragwürdig, wenn man bedenkt, wie innerhalb einer derartigen Schreibweise das Verhältnis der Schreibenden zu ihren Wörtern geartet ist. Mit Blanchot lässt sich hier konstatieren, dass man sich einer einseitigen Inspiration hingibt, die eng mit der folgenden Illusion verbunden sein könnte:

Zunächst scheint die automatische Schreibweise zu einer enormen Produktivität zu führen. »Fahren Sie solange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit dieses Raumes«⁷⁹, gibt Breton als Handlungsanweisung aus. In Windeseile ergießen sich die Zeilen über das Papier und diesem unerschöpflichen Gemurmel⁸⁰ kann man seine semantische Dimension, seine Sinnhaftigkeit, sein Aussagevermögen dabei gar nicht absprechen. Es ist beileibe kein Schreiben, mit dem nichts ausgesagt wird, nur ist es verbunden mit einem gewissen Kontrollverlust, da die Schreibenden sich einer scheinbar unversiegbaren Quelle hingeben. Die *écriture automatique* ist indes mit einem wundervollen Versprechen verknüpft: »Ich gebe dir den Schlüs-

77 RIMBAUD, Arthur: »Une saison en enfer – Ein Aufenthalt in der Hölle«, in: *Ders., Sämtliche Dichtungen*, fr./dt., übers. v. T. Eichhorn, München: DTV, 2010, S. 209.

78 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 185f.

79 BRETON, André: »Erstes Manifest des Surrealismus (1924)«, in: *Ders., Die Manifeste des Surrealismus*, übers. v. R. Henry, Reinbek: Rowohlt, 1968, S. 30.

80 Vgl. BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 186.

sel zu allen Wörtern. Wundervolles Versprechen, das jeder eilig interpretiert, als wäre gesagt worden: Du wirst alle Wörter haben.«⁸¹ Blanchot ist an dieser Stelle vorsichtig, wenn es darum geht, jene literarische Omnipotenz als einfache Täuschung auszuweisen. Denn es scheint ja zuzutreffen, dass all jene, die über alltägliche Wörter verfügen, sich der automatischen Schreibweise bedienen und somit – egal ob mit viel oder wenig Talent – Wörter, Sätze, Texte erzeugen können, die sich in jener Sphäre verorten lassen, die man als Literatur zu bezeichnen pflegt. Die Illusion könnte nun darin bestehen, dass man glaubt, ein Schreibender oder eine Schreibende im herkömmlichen Sinne zu bleiben. Als solcher oder solche besitzt man aber nur den Schlüssel zu den Wörtern, nicht aber die Wörter selbst:

Und weil der Schriftsteller glaubt, der eine und der andere zu bleiben, – der Mensch, der über die Worte verfügt und dieser Ort, wo das Unverfügbare, das die Sprache darstellt, jeder Teilung entkommt, das reine Unbestimmte ist –, überkommt ihn die Illusion, dass er über das Unverfügbare verfügen und, in diesem ursprünglichen Sprechen, alles sagen und allem Stimme und Sprechen geben kann.⁸²

Blanchot trifft dieses Urteil allerdings nicht mit aller Apodiktik, sondern zieht seine Schlüsse im Hinblick auf seinen Inspirationsbegriff. Wenn die automatische Schreibweise dann am besten gelingt, wenn man es schafft, sein Ich möglichst rein aus dem Prozess zu halten, bedeutet das im Umkehrschluss, dass Hilf- bzw. Haltlosigkeit der Schreibenden allererst die Inspiration entstehen lässt. Trotz alledem scheinen auch die automatisch Schreibenden von der Verantwortung für ihr Schreiben nicht gänzlich frei zu sein. Blanchot erinnert in diesem Zusammenhang an Kafka, der, »[...] wenn er schrieb, sich vom Grund seiner Sprache her beurteilt fühlte, durch diese unbekannte Sprache, deren Herr er nicht war, für die er jedoch verantwortlich war und die ihn unter übermäßigen Qualen und Anschuldigungen mehr und mehr vom Recht zu schreiben abdrängte«⁸³. Diesem Gedanken folgend, drängt sich die Einsicht auf, dass Schreibende nicht die volle Kontrolle über ihre »Feder« haben müssen, um eine Verantwortung für ihr Schreiben zu empfinden. Vielmehr scheint es um die Haltung der Schreibenden zu gehen, die sich auf einer schreibenden Suche nach einem wahren Sprechen befinden, das sich gegen

81 Ebd., S. 187.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 189f.

den gleichgültigen Relativismus der mannigfaltigen Zeichenkombinationen auflehnt. Blanchot weist darauf hin, dass diesem ganzen literarischen Streben ein Widerspruch inhärent ist. Man will das unendliche Gemurmel, das ewige Sprechen ohne Anfang und Ende, unterbrechen mit einem Schweigen, das man wiederum ins Sprechen übertragen will; man will sich den Wörtern ausliefern und sie gleichsam beherrschen; man will Bedeutung jenseits von Bedeutung. Zudem scheint die *écriture automatique* auf einen Mentalismus hinauszulaufen, bei dem die *écriture* zu einem Akt zweiter Ordnung herabzusinken droht. Denn der psychische Automatismus, das »Hörchen auf diese aus dem tiefsten Grund des Menschen aufsteigende Sprache«⁸⁴, wird erst im zweiten Schritt in Schrift umgesetzt und bedingt damit letztlich eine ursprünglichere, authentischere Instanz, die die Transkription erst veranlasst. Nicht von ungefähr erinnert dieser Mentalismus der Richtung nach wiederum stark an das alte Prinzip der musischen Inspiration und damit letztlich an den von der Muse getragenen Gesang des Orpheus.

84 BRÜTTING, R.: »écriture« und »texte«, S. 53.

2. Das platonische Ideal

Orpheus aber [...] schickten sie unverrichteter Sache aus der Unterwelt zurück, weil er ihnen zu weichlich zu sein schien wie ein Spielmann (κιθαρωδός) und nicht das Herz zu haben, der Liebe wegen zu sterben wie Alkestis, sondern sich lieber ausgedacht hatte, lebend in die Unterwelt zu gehen.¹

Wie bereits angedeutet, findet sich hier der seltene Fall, dass die Taten des Orpheus nicht glorifiziert, sondern Gegenteil mit dem Prädikat der Feigheit belegt werden. Ausgesprochen wird diese geradezu diffamierende Lesart der Orpheus-Sage von Phaidros, genauer im Rahmen des berühmten Symposions. Orpheus kommt zur Sprache, weil Phaidros in seinem Redebeitrag darauf bedacht ist, den Konnex zwischen Eros und tugendhaftem Handeln herzustellen. Anders als Alkestis, die für ihren Geliebten zum Selbstopfer bereit ist, will Orpheus eine solche Tat an sich nicht vollziehen und begibt sich lebend in die Unterwelt. Die Götter durchschauen diese Feigheit, was sie dazu veranlasst, ihm nur ein Scheinbild seiner Frau zu zeigen.

Tatsächlich verwundert es nur auf den ersten Blick, dass Platon einer seiner Figuren eine Bewertung der Taten des Orpheus in den Mund legt, die der gängigen Auslegung schroff entgegenläuft. Ein Vorbild der Dichtkunst, das sich nach dem Scheitern der Rettungsaktion vornehmlich durch Klagen und Schmerz ausdrückt, muss Platon ein Dorn im Auge sein, wenn man seine oft behandelte Dichterkritik innerhalb der *Politeia* bedenkt. So werden Glaukon und Adeimantos gänzlich dem mäeutischen Prinzip folgend gefragt: »Was aber zu schmerzhaften Erinnerungen (ἀναμνήσεις τε τοῦ πάθους) und Klagen

1 PLATON, Symposion 179d, zit.n. Platon: »Symposion«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 3, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBC, 2011.

(ὁδυρμοὺς) hinzieht und nicht genug davon haben kann, wollen wir nicht sagen, das sei unvernünftig (ἀλόγιστόν) und träge und der Feigheit (δελιίας) befreundet?«² Platon kämpft gegen das besondere Vermögen des mimetischen Dichters an: Dieses zeichne sich dadurch aus, dass der Dichter die Zuhörerschaft mittels der Darstellung, etwa durch lange Klagereden, zum Mitempfinden zwingt. Es sei gerade die Fähigkeit, einen solchen Zustand herzustellen, die die Qualität eines Dichters ausmache.³ Das Problem bestehe nun darin, dass man die Sache viel zu ernst nehme, und damit Affektionen Einlass gewähre, die den Charakter verdürben.⁴ Letztlich sieht Platon, der die mimetische Dichtung offensichtlich eng mit ihrer Pathos-Darstellung und -Übertragung zusammenführt, eine Darstellung fremden Leidens und Klagens, das man sich gefährlicherweise zu eigen macht. Was das eigene Leiden angehe, schicke sich doch eine gegensätzliche Haltung: »Wenn aber einen von uns ein eigener Kummer (κῆδος) trifft, so merkst du doch, daß wir ganz im Gegenteil unseren Ruhm darin setzen, wenn wir imstande sind, ruhig zu sein und auszuharren, weil das die Sache eines Mannes sei, jenes aber weibisch, was wir damals lobten?«⁵

Gewiss ist zu bedenken, dass Platon nicht völlig frei über das Wesen der Dichtkunst räsoniert, sondern stets von der übergeordneten Frage nach dem besten Staat geleitet wird und im Hinblick auf die bestmögliche musische Erziehung des Wächterstandes argumentiert. Das ändert allerdings nichts daran, dass die Argumentation seines Sokrates reichlich apodiktisch daherkommt, wenn das *Mannhafte* gegen das *Weibische*, das standhafte, feste Wesen des sich Beherrschenden gegen das *Weichliche* des Mitgefühls ausgespielt und sich vereinfachender Oppositionen bedient wird, die sich zugegebenermaßen bis in die heutige Zeit hartnäckig halten. Orpheus ist von dieser Warte aus bloß ein verweichlichter Spielmann, der die Realität, den unwiderruflichen Tod seiner Frau, nicht wahrhaben will und sich in einem unaufhörlichen Klagen verliert. Auch für diese Auslegung ist der Orpheus-Mythos empfänglich und dürfte innerhalb einer modernen Betrachtungsweise erweitert als Grundvorwurf gegen die nutzlose Schöngeisterei aller Kunst alles andere

2 PLATON, *Politeia* 604d, zit.n. Platon: »*Politeia*«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 4, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.

3 Vgl. ebd., 605d.

4 Vgl. ebd., 605dff.

5 Ebd., 605d–e.

als unbekannt sein. Um Orpheus allerdings in dieser Art und Weise anzugreifen, ist eine entscheidende gedankliche Operation vonnöten: Um seine Handlung, seine Kunst herabzusenken, muss sein Ethos, seine persönliche Tugendhaftigkeit in den Fokus rücken. Dies bedeutet wiederum, die transsubjektive, musische Dimension seines Schaffens auszuklammern. Orpheus' Scheitern ist jetzt kein heroisches Schicksal mehr, dem die Musen die sprachliche Ausformung beisteuern, sondern lediglich ein selbstverschuldeter, autonomer Akt der Feigheit. Man könnte meinen, dass Platon auch mit der musischen Inspirationstheorie nichts mehr anzufangen weiß, doch das Gegenteil ist der Fall. Logischerweise handelt er sich, insbesondere im *Ion*, damit Widersprüche ein, die seine Überlegungen dazu, was einen guten Dichter und eine wahrhaftige Dichtkunst auszeichnen, unweigerlich unterminieren. Denn wenn die Autorität der Muse nicht mehr ausreicht, um den Offenbarungscharakter der Dichtung zu legitimieren, gelangt erstmals die Person des Dichters selbst in den Blick und gerät unter Rechtfertigungsdruck.

2.1 Die rhapsodische technē (*Ion*)

Es ist keineswegs der Fall, dass der spätplatonische Sokrates »die der Lust dienende Dichtung (ἡδονὴν ποιητικὴ) und Nachbildnerie (μίμησις)«⁶ *per se* nicht in seinen Idealstaat aufnehmen würde. Wenn diese Dichtung anführen könnte, warum sie »in einem wohlverwalteten Staate«⁷ einen festen Platz verdiente, würde man sie mit Freude aufnehmen. Hinter dieser vermeintlichen Offenheit für die Perspektive des Anderen verbirgt sich bei genauerem Hinsehen die Siegesgewissheit desjenigen, der die Spielregeln des Diskurses im Vorhinein selbst bestimmt hat. »Können wir also nicht mit Recht verlangen, daß sie [die mimetische Dichtung, J. H.] herabsteige, um sich zu verteidigen, sei es nun in Strophen oder anderem Silbenmaß?«⁸, fragt Sokrates in die Runde. »Allerdings (Πάνυ μὲν οὖν)«⁹, lautet die auf dem Fuße folgende mäeutisch provozierte Affirmation. Die Dichtkunst befindet sich in einer Zwickmühle:

6 Ebd., 607c. – Platons Gebrauch des Terminus »Mimesis« ist durch die verschiedenen Dialoge hindurch sehr unterschiedlich und vielseitig. In der *Politeia* ist die theoretische Entwicklung des Begriffs schon recht weit fortgeschritten. Dennoch ist insgesamt zu betonen, dass er vielmehr eine Existenz- als eine Darstellungsweise meint.

7 Ebd.

8 Ebd., 607d.

9 Ebd.

Verteidigt sie sich aktiv, muss sie sich einer Prämisse beugen, die ihr Selbstverständnis untergräbt. Scheut sie den Kampf, indem sie lediglich auf ihre traditionelle Autorität des (poetischen) Wissens und der dichterischen Weisheit verweist, bleibt sie aus dem Staat ausgeschlossen, da sie weiterhin in der Bringschuld steht.

Der Musenanruf eines epischen Sängers bewirkt nicht nur den Akt der Inspiration, sondern gibt dem Epos seine Legitimität bzw. Wahrheit. Wenn einer so gearteten Dichtkunst schadenbringende Wirkung attestiert wird, muss es einen Punkt geben, an dem die Doxa in das eigentlich hermetisch abgeriegelte Reich des göttlichen Wissens eingedrungen ist. Die erste Skepsis gegen die absolute Wahrheit der musischen Aussage wechselt das Register, indem nun die Glaubwürdigkeit respektive die Eigenschaften und Fähigkeiten des Sängers selbst in den Verdacht des nur Scheinbaren geraten. Schon bei Parmenides sind es bekanntlich die »doppelköpfigen« Menschen, die den Weg der Wahrheit nicht finden.¹⁰ In seinem Lehrgedicht ist es noch der einsame, dichtende Eremit, dem sich der Weg zur Wahrheit zeigt und der dadurch wissend wird, wenngleich sich abzeichnet, dass hier ein Dichter mit präphilosophischen Zügen nach einem Logos fahndet, der der Sinnlichkeit abtrünnig werden will. Platon selbst verweist auf den »alte[n] Streit zwischen der Philosophie und der Dichtkunst«¹¹. Worum geht es eigentlich bei diesem Streit, ist man aus heutiger Sicht zu fragen geneigt, da verschiedenste Wissenschaften und Disziplinen weitverzweigt und scheinbar problemlos nebeneinander existieren und die Literatur unter der Herrschaft des Fiktionsbegriffs steht. Die Antwort ist gleichsam abstrakt wie existenziell: Es geht um nicht viel weniger als um die Wahrheit selbst. Indem der Wahrheitsanspruch der heiligen Dichtung fragwürdig wird, kann die Sprach-, Gesangs- oder Redekunst später überhaupt erst als poetischer Prozess erkannt, begriffen und in einem weiteren Schritt systematisch untersucht werden.

Die Wahrheitsfrage der Dichtkunst darf indes nicht als abstrakte, intellektuelle Fingerübung missverstanden werden. Platon verwirft eine bestimmte mimetische Dichtkunst vor allem aus Angst um die soziale Ordnung. Mimesis ist für ihn nicht deshalb ein abzulehnendes Prinzip, weil sie

10 Vgl. PARMENIDES, DK 28 B 6: »Ich halte dich aber auch zurück von dem Weg, über den die nichtwissenden Menschen (βροτοὶ εἰδότες οὐδὲν) irren, die Doppelköpfigen (δίκραιοι).«, zit.n. Parmenides: »Die Fragmente der Lehrgedichte«, übers. v. J. Mansfeld, in: Ders., *Über das Sein*, gr./dt., hg. v. H. v. Steuben, Stuttgart: Reclam, 2009, S. 8-9.

11 PLATON, *Politeia*, 607b.

als »bloße Nachahmung« hinter eine Auffassung zurückfällt, die Kunst als kreativen Schaffensprozess bestimmt. Solche Poesis-Konzeptionen dominieren erst viel später die ästhetischen Theorien der Moderne. Platon geht es nicht um die ästhetische Grundsatzfrage, sondern um die performative Dimension der Mimesis. Der Dichter – und das hatten wir in Grundzügen, noch potenziert durch die Wirkkraft der Musik, schon bei Orpheus gesehen – hat eine ganz bestimmte Wirkung auf seine Zuhörenden, die mit einer gewissen ethischen und sozialen Verantwortung einhergeht. Zurückgehend auf Eigenschaften, die der Mimesisbegriff durch seine Verwandtschaft mit der Tanzkunst und dem dionysischen Kultdrama erhält, erscheint es aufschlussreich, von einem »generative[n] Prinzip, das Verfahren der »Einkörperung« oder Verleiblichung bezeichnet und wesentlich *rekursiv* funktioniert, weil nur so dauerhafte, allerdings nicht unveränderbare Dispositionen entstehen«¹², auszugehen. Von hier aus wird ersichtlich, warum es so gefährlich ist, einer mimetischen Dichtkunst ungeprüft freien Lauf zu lassen. Die Dichtkunst Homers sucht vor allem durch ihre pädagogische Funktion ihresgleichen, weil sie sich, beispielsweise mimetisch vermittelt durch einen Rhapsoden, durch das gesprochene Wort direkt auf die Körper und Seelen der gebannten Zuhörenden auswirkt und im Sinne einer »*mimesis ethous kai praxeos*«¹³ den Habitus, d.h. die Affekte und Verhaltensweisen der Bürger transformiert. Auf eine derart wirkungsvolle pädagogische Methode wird Platon sicherlich nicht verzichten wollen. Schon bei Orpheus war der Götterpreis kein Selbstzweck, sondern mit einer ordnungs-, traditions- und zusammenhaltstiftenden Funktion verbunden. Wenn sie sich in die gute Ordnung fügt und ihre Kraft dementsprechend einsetzt, wird die mimetische Dichtkunst in Platons Idealstaat mit offenen Armen empfangen, wenngleich die Philosophie immer darauf zu achten hätte, dass sich die Mimesis nicht zu weit von der Wahrheit entfernt, was ihr allerdings als Wesenszug attestiert wird.¹⁴ Je besser, d.h. der Wahrheit adäquater – man möchte fast sagen: authentischer – es dem Künstler gelingt, die Charaktere von Göttern und Menschen darzustellen,

12 BALKE, Friedrich: »Mimesis zur Einführung«, Hamburg: Junius Verlag, 2018, S. 31. – Balke schließt sich hier Hermann Kollers Intuition an, den Tanz zum Modell der Mimesis zu machen (vgl. KOLLER, Hermann: »Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck«, Bern: 1954).

13 Ebd., S. 33.

14 Vgl. PLATON, Politeia, 598b: »Gar weit also von der Wahrheit (ἀληθοῦς) ist die Nachbildnerie (μιμητική); und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von jedem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild (εἶδωλον).«

desto höher ist auch das entsprechende »Kunstwerk« zu bewerten. Platon akzeptiert eine Dichtung nur, wenn in ihr das wahre Sein im Sinne einer ethisch guten, voll entfalteten Existenzform im Gegensatz zum mangelbehafteten Schein mimetisch verarbeitet wird, d.h., »[d]er Darstellung würdig sind Handlungen, in denen das wahre Ethos leuchtet: Loblieder auf die Gerechtigkeit und den Gemeinsinn im Staat, Hymnen auf Götter und Helden, die einzig dem ›Guten‹ [...] verpflichtet sind«¹⁵. Damit rücken die ethopoetischen Darstellungsfähigkeiten und insbesondere der Erkenntnis- und Reifegrad des Dichtenden in den Vordergrund. Die Gradmesser seiner Kunst sind dann vielmehr ethischer als ästhetischer Natur, wenngleich dieser Unterschied im griechischen Denken keinen Bestand hat. Seine Mimesis-Leistung misst sich demnach an dem Wahrheitsgehalt seiner ethopoetischen dichterischen Praxis, die allerdings nicht ohne widersprüchliche Konsequenzen nach wie vor an die musische Inspirationstheorie rückgebunden ist. Festzuhalten bleibt aber, dass Ethopoetik und Wissen jetzt nicht mehr allein Sache der Musen zu sein scheinen und sich in der Dichtung als Vermögen des Dichtenden selbst ablesen lassen.

Interessanterweise lässt Platon nun im *Ion* keinen Dichter, sondern einen Rhapsoden gegen Sokrates antreten. Man könnte vielleicht zu dem Schluss kommen, dass er es sich ein bisschen einfacher machen wollte, das unphilosophische Wesen der Dichtung vorzuführen. Heinz Schlaffer gibt zu bedenken, dass Platon die Alternative, einem Dichter Fragen über die Dichtung zu stellen, wohl als recht müßig angesehen haben musste. Schlaffer belegt dies mit einer Stelle aus der *Apologie*, an welcher das Phänomen der Schwierigkeit des Sprechens über das eigene dichterische Schaffen angeschnitten wird.¹⁶ In Anlehnung an das berühmte Magnetgleichnis ist es in praktischer Hinsicht schlicht sinnvoller, das Wesen einer magisch konnotierten Praxis mit jemandem zu erörtern, der dem magnetischen Zentrum etwas ferner steht und dennoch daran teilhat. Wie dem auch sei; fest steht, dass im *Ion* etwas

15 RUDLOFF, Holger: »Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion«, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1991, S. 23.

16 Vgl. SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 14. – Schlaffer zitiert Platon (Apologie 22b–c) in der Übersetzung F. Schleiermachers: »Fast sprachen alle Anwesenden besser als sie selbst über das, was sie gedichtet hatten. Ich erfuhr also auch von den Dichtern in kurzem dieses, daß sie nicht durch Weisheit dichteten, was sie dichteten, sondern durch eine Naturgabe und in der Begeisterung.«

stattfindet, das man als Entmystifizierung der Dichtkunst bezeichnen könnte, die mit einer Profanierung eines einstmals heiligen Gesangs zugunsten einer kritischen Überprüfung desselben einhergeht und dennoch nicht so weit geht, das musische Inspirationsprinzip in Gänze zu negieren. Erst durch die kritische Überprüfung rückt das Verhältnis des Künstlers zu seiner Kunst in einer Art und Weise in den Mittelpunkt, die die Persönlichkeit des Schaffenden nicht aus dem Schaffensprozess heraushält, wenngleich sie mehr als Störfaktor denn als schöpferische Quelle angesehen wird.

Platons Frühdialog *Ion* ist auch deswegen im Hinblick auf die hier leitende Fragestellung von großer Relevanz, weil in ihm drei verschiedene Dichterauslegungen präsentiert werden, die zuvor noch ununterschieden in der Figur des musisch inspirierten *aoidos* aufgehoben waren und nun dessen göttliche Autorität infrage stellen. Hartmut Westermann identifiziert in diesem Zusammenhang ein Idealbild und zwei Gegenbilder der Dichterauslegung, die dem Dialog zu entnehmen seien und seinen argumentativen Gehalt ausmachen: Die Dialogfigur Sokrates entwerfe das Idealbild einer philosophischen Dichterauslegung, um es mit zwei gegensätzlichen Auslegungen, der sophistischen und enthusiastischen, zu kontrastieren.¹⁷ Westermann konzentriert sich auf die Ausarbeitung einer platonischen Theorie und Praxis der Interpretation und begegnet dem Quellgrund der Dichtkunst daher aus dem Beschreibungszusammenhang einer deutenden Vermittlungsinstanz. Diese erkennt er in der Figur des Rhapsoden, der in Platons Magnetbeispiel als drittes Glied der Kette Muse-Dichter-Rhapsode-Zuschauer fungiert. Aus dieser Perspektive erscheint der Dialog tatsächlich wie ein frühes Zeugnis erster hermeneutisch-poetologischer Überlegungen, die – zwar noch nicht systematisiert wie später bei Aristoteles – einen Problemzusammenhang zwischen Intention und Auslegung eines Dichters bzw. seiner Dichtkunst verhandeln. Tatsächlich stellt Sokrates zu Dialogbeginn eine entsprechende These in den Raum:

Denn es kann doch keiner ein Rhapsode sein, wenn er nicht versteht, was der Dichter meint; da ja der Rhapsode den Zuhörern *den Sinn des Dichters*

17 Vgl. WESTERMANN, Hartmut: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpretation: Zur Theorie und Praxis in den Platonischen Dialogen«, in: *Quellen und Studien zur Philosophie*, Bd. 54, hg. v. J. Mittelstraß, D. Perler u. W. Wieland, Berlin/NY: De Gruyter, 2002, S. 3.

(τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας) überbringen soll, und dies gehörig zu verrichten, ohne einzusehen, was der Dichter meint, ist unmöglich.¹⁸

Der reichlich komplexe Begriff, der hier im Mittelpunkt steht, lautet »dianoia«. Schleiermacher übersetzt ihn mit »Sinn«, womit assoziative Brücken zu »Absicht«, »Gedanke«, »Aussage« oder auch »Intention« geschlagen werden könnten, obgleich er vom Übersetzer wohl eher als »Gesinnung«, d.h. als »Mensch reinen Sinnes« verstanden wird. Der spätere Platon spricht im Zuge seines Liniengleichnisses von *dianoia* im Sinne einer begrifflichen Erkenntnisweise, die als zweithöchste Stufe mit mathematischem Denken in Verbindung gebracht wird.¹⁹ Auch wenn diese feste Begriffsbestimmung im *Ion* noch nicht gegeben ist, erscheint es legitim, zumindest auf den hohen Wahrheitsanspruch, den eine dianoiatische Aussage mit sich führt, hinzuweisen. Der Dichter stellt demnach Aussagen mit Wahrheitsanspruch auf, um »[h]erauszufinden, worin die διάνοια des Dichters besteht, heißt also: herauszufinden, was der Dichter als wahr hinstellt«²⁰. Schon jetzt wird klar, warum ein Streit mit der Philosophie droht, da eine jegliche Interpretationskunst mit einer bestimmten Methodik aufwarten muss, die mit einer anderen, zum Beispiel der philosophischen, in Konflikt geraten kann. Die Frage nach der richtigen Auslegekunst führt, wie man sieht, auf geradem Weg zur Frage nach Wesen und Wahrheitsgehalt der Aussagen-Kunst selbst. Da hierbei vor dem Hintergrund einer oralen Kultur und Ausdrucksform nicht von einer Textauslegung im literarisch-hermeneutischen Gewand ausgegangen werden kann, beziehen sich die präpoetologischen Überlegungen letztlich auf den Dichter selbst, der beim Vortrag eins mit seinem dichterischen »Produkt« ist und für den literaturtheoretische Termini wie »Autorschaft« und »Werk« weiterhin schwer zu greifen sind. Auch wenn Homers Dichterwort *Ion* schriftlich vorliegt, meint »Interpretation« hier selbstredend keine Textarbeit im literaturwissenschaftlichen Sinne, sondern die Aufgabe des Rhapsoden, der seinen Zuhörenden die poetische *dianoia* des Dichters qua sprachlichen Vortrags zu übertragen hat, wofür neben dem ausdrucksstarken Vortrag auch eine Erläuterung des Vorgetragenen vonnöten sein kann. Im Bild des Magnetbeispiels gesprochen, muss der Rhapsode dafür sorgen, dass auch der letzte Ring mit

18 PLATON, *Ion* 530c., zit.n. Platon: »*Ion*«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 1, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011. [*meine Hervorhebungen*, J. H.]

19 Vgl. PLATON, *Politeia*, 511d.

20 WESTERMANN, H.: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpreten«, S. 59.

jennem Magnetismus in Berührung kommt, der anfänglich auf den enthusiasten Dichter eingewirkt hat. Dergestalt behandelt Platon in diesem frühen Dialog viel mehr als die Frage nach der richtigen Interpretation von Dichtung.²¹ Letztlich steht der Wahrheitsanspruch des Dichters bzw. der Dichtung selbst auf dem Prüfstand. Mit der jeweiligen Form der Auslegung, was Dichtung ist oder sein soll, ändern sich auch die Anforderungen an die Fähigkeiten des Dichters selbst. Kurzum: Was ein Dichter können muss, hängt davon ab, was man unter Dichtung versteht, und die Art und Weise, wie man diese Frage beantwortet, hat logischerweise große Auswirkungen darauf, wie das Verhältnis des Künstlers zu seiner Kunst zu charakterisieren ist.

Zugegebenermaßen ist auch der Ausdruck »Kunst«, der hier schon mehrfach gefallen ist, in diesem Zusammenhang mit Vorsicht zu genießen. Bedacht werden muss, dass man es hier gewissermaßen mit den Vorstufen moderner begrifflicher Unterscheidungen zu tun hat und der geistesgeschichtliche Weg dahin, dass unter Kunst ein menschliches Kulturprodukt

21 Damit schließe ich mich der Deutung Schleiermachers an, der der Forschung die Interpretationsrichtung vorgegeben hat, »den Rhapsoden nur als die Schale, als den eigentlichen Kern des Gesprächs aber dasjenige anzusehen, was hier von der Dichtung gesagt wird« (SCHLEIERMACHER, F. D. E.: »Über die Philosophie Platons«, hg. v. P. Steiner, Hamburg: Meiner, 1996, S. 157). Selbstredend wird auch die gegenteilige Ansicht vertreten. So zum Beispiel von Carl Werner Müller: »Was aber ist der Gegenstand des Dialogs? Das, wofür ihn die meisten halten, so will mir scheinen, jedenfalls nicht. Es geht primär nicht um die Dichtung, sondern um das Problem der Vermittlung von Dichtung.« (MÜLLER, Carl W.: »Die Dichter und ihre Interpreten. Über die Zirkularität der Exegese von Dichtung im platonischen *Ion*«, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, Bd. 141, 4/4 [1998], S. 260.) Dieser Deutungsstreit erscheint müßig, wenn man bedenkt, dass ein Nachdenken über das Problem der Vermittlung antiker Dichtung zwangsläufig an die Entstehungsbedingungen von Dichtung gekettet ist, was durch das Magnetbeispiel entsprechend verbildlicht wird. Das Primat der Dichterauslegung erscheint sodann in Müllers Bestimmung der eigentlichen Botschaft des Dialogs viel weniger dominant und lässt sich nicht ohne Verweis auf den Dichter formulieren: »Platon hämmert es dem Leser geradezu ein, daß wie beim Dichter, so auch bei dessen Interpreten kein Wissen und keine eigene Vernunfttätigkeit im Spiel sei und daß es auch gar nicht anders sein könne aufgrund der Entstehungsbedingungen von Dichtung und der von ihr inspirierten und ihren Inhalt nur mit anderen Worten begeistert wiederholenden Deutung.« (Ebd., S. 268.) – Was nun als Schale oder Kern gesehen werden muss, ist für die vorliegende Untersuchung nicht von großer Bedeutung. Vielmehr, und dem stimmt auch Müller zu, gehören die Ausführungen, die von Sokrates im *Ion* über Dichter erfolgen, »mit zum Eindrucksvollsten, was sich darüber in den Schriften Platons findet« (ebd.).

als Ergebnis eines kreativen Schaffensprozesses verstanden werden kann, lang und vielfältig verflochten ist. Allerdings operiert Platon in vielen Dialogen – so auch im *Ion* – mit dem Begriff, der »Kunst« bekanntermaßen sprachgeschichtlich vorausgeht: *technē*.

»Wahrlich, oft habe ich schon euch Rhapsoden beneidet um eure Kunst (τῆς τέχνης)«²²: Mit dieser oft zu Recht als ironisch gedeuteten, vermeintlichen Bewunderung eröffnet der platonische Sokrates die inhaltliche Auseinandersetzung mit seinem Gesprächspartner. Führt man sich vor Augen, was bei Platon unter *technē* zu verstehen ist, wird bereits ersichtlich, an welchem wunden Punkt Sokrates den Rhapsoden zu treffen versucht. Zieht man in Betracht, dass *technē* grundsätzlich eine bestimmte Wissensart bezeichnet, die dem Herstellen (*poieîn*) zugeordnet werden muss²³, wird schnell deutlich, dass dieses Wissen bzw. Können auch auf Stichhaltigkeit hin geprüft werden kann, weil nicht auszuschließen ist, dass jemand nur vorgibt, etwas zu können. Wenngleich der Begriff allgemein für den Bereich des Handwerks gebraucht wird, lässt sich ein *technikos* auch im Bereich der Musik oder eben der Dichtkunst verorten. Ursprünglich als ein Können bestimmt, das einer Person zukommt, lässt sich das Fachwissen in einem späteren Verständnis von *technē* auch als Kunst im Sinne eines Ordnungs- oder Regelsystems verstehen, in das auch der Unvermögende potenziell Einsicht haben kann. So eröffnet sich die Differenz zwischen jemandem, der die Regeln blind, »mechanisch« befolgt oder sie als Wissender verinnerlicht hat. Aristoteles bestimmt *technē* in der Nikomachischen Ethik als eine *hexis meta logou alethous poietikē*²⁴ und verbindet damit wirkmächtige Begriffe, die jegliche Theorie der Dichtkunst auf spezifische Weise zu sortieren oder zu verwerfen hat. Er begreift *technē* als ein Wissen, das gleichzeitig ein Können ist, das denjenigen, der Wissen besitzt und nutzt, zur Haltung, zum Habitus geworden ist und sich auf ein herstellendes Tun richtet. Hinzu kommt, dass der Herstellende weiß, warum er etwas auf genau diese Weise herstellt und so die wahre Sache ganz genau trifft.²⁵ Wer also Dichtung herstellt, tut dies auf gute Weise, wenn er

22 PLATON, *Ion*, 530b.

23 Vgl. SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 171.

24 ARISTOTELES, *NE VI* 4, 1140a10.

25 Schadewaldt gibt eine sehr eindrückliche Erläuterung der aristotelischen Bestimmung und spielt kurz auf die Konsequenzen für den modernen Umgang mit Technik an: »Wenn also jemand ein ihm vollkommen in Fleisch und Blut übergegangenes Wissen hat, das auf ein Herstellen gerichtet ist, und zwar so, daß er jederzeit Rechenschaft darüber geben kann, warum er etwas tut, dann hat er eine technē. Hier will ich abbre-

das entsprechende habituelle Vermögen besitzt. Im frühgriechischen *Ion* besitzt das Wort »technē« in erster Linie noch die Konnotation des »Tricks« oder »Kunstgriffs«, sodass das anfängliche Lob des Sokrates wohl nicht ohne einen gewissen geringschätzigen Unterton ausgesprochen wird.²⁶

Da *technē*-Analogien vom platonischen Sokrates oft und gerne verwendet werden, liegt es nahe, dass er sie mit einer ganz bestimmten Vorstellung von *technē* mitsamt einem zugrunde liegenden Seinsverständnis präsentiert. Denn sobald man zu eruieren versucht, was der Mensch weiß oder kann, rückt seine grundlegende Stellung in und zur Welt in den Betrachtungszusammenhang. Den sokratisch-platonischen *technē*-Modellen kommt, wie Jörg Kube nachgewiesen hat, eine zweifache Funktion zu.²⁷ Einerseits fungieren sie als polemisches Mittel gegen eine sophistische *technē*-Vorstellung, andererseits offenbaren sie das dahinterliegende platonische Seinsverständnis im Sinne seiner späten Ontologie. Im Zuge dessen werden auch die von Westermann identifizierten Ideal- und Gegenbilder gegeneinander ausgespielt. Vieles spricht dafür, dass es Platon im *Ion* auf die sophistische *technē* abgesehen hat, von der er sich ausdrücklich distanzieren will.²⁸ Auch wenn eine genauere Analyse der unterschiedlichen *technē*-Konzeptionen, wie man bei Kube sieht, mindestens den Umfang einer eigenständigen Dissertation ausmacht, soll die Auseinandersetzung in ihren Grundzügen hier zumindest skizziert werden, weil sie letztlich in das Zentrum der Frage hineinreicht, wie eine wahrhaft dichterische Praxis laut Platon auszusehen hat und welche Rolle dem Dichter selbst dabei zukommt.

Zuerst sei darauf verwiesen, dass die Behauptung eines sophistischen Standpunktes mitsamt der dazugehörigen Rhetorik als Antagonist der Philo-

chen und die Konsequenzen für die moderne Technik nicht ziehen.« (SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 172.)

26 »So wird Sokrates bei seiner Suche nach den in echter Weise Wissenden enttäuscht, als er zu Politikern und Dichtern kommt, aber bei den Technikern findet er echtes sachgemäßes Wissen, wie er selber sagt. Nur daß auch die Techniker dieses ihr Wissen verderben, wenn sie sich anmaßen, von ihrem gesunden Fachwissen aus nun alles zu wissen und zu beurteilen, das heißt, modern gesprochen, ihr technisches Wissen für absolut zu setzen.« (SCHADEWALDT, Wolfgang: »Die Begriffe ›Natur‹ und ›Technik‹ bei den Griechen«, in: Ders., *Natur – Technik – Kunst. Drei Beiträge zum Selbstverständnis unserer Zeit*, Göttingen: Musterschmidt-Verlag, 1960, S. 52.)

27 Vgl. KUBE, Jörg: »TEXNH und APETH. Sophistisches und platonisches Tugendwissen«, in: *Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie*, Bd. XII, hg. v. P. Wilpert, Berlin: De Gruyter, 1969, S. 118f.

28 Vgl. ebd., S. 126.

sophie, der von Platon in vielen seiner Dialoge konzipiert wird, einer Nachprüfung außerhalb von Platons Werk nicht standhält.²⁹ Zum einen ist schon die generische Rede von »Sophisten« fragwürdig, denn von einer einheitlichen Denkart bzw. einem einheitlichen sophistischen Standpunkt kann nicht die Rede sein. Die am häufigsten als Sophisten bezeichneten Figuren der Antike – darunter Protagoras, Gorgias, Prodikos, Hippias und Antiphon – bilden eine sehr heterogene Gruppe von Denkern, deren konkrete Positionen sich schwerlich auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen.³⁰ Zum anderen – und das ist für die vorliegende Untersuchung von großem Interesse – errichtet Platon hier einen Scheinegner, wenn er den Sophisten eine *rhetorikē*, d.h. eine Redelehre im Sinne einer Disziplin der Rhetorik, unterstellt, die es in dieser formalen Dimension während der Zeit der »Sophistik« noch gar nicht gegeben hat.³¹ Auf diese Weise zieht Platon also analytische Grenzen bzw. Gräben, die vorher weit weniger tief vorhanden waren. Was Philosophie, was Dichtung, was Sophistik bzw. Rhetorik ist, lässt sich nur dann scharf voneinander trennen und bestimmen, wenn jeweils eine wesensverschiedene Logospraxis bzw. *technē* konstatiert wird, hinter welcher wiederum verschiedene ontologische und logos-theoretische Grundannahmen ausfindig gemacht werden. Wenn Ion als Rhapsode das poetische Wissen vermitteln will, dann versucht er, »eine homerische Situation wiederherzustellen, in der entusiasmus, poietike, episteme und techne noch ungeschiedene Fähigkeiten des Dichters gewesen waren«³². Platon kommt gegen diese traditionelle Vorstellung nur an, indem er mit der Arbeit am *technē*-Begriff die magischen Qualitäten entwirrt und teilweise analytisch entzaubert. Zu diesem Zweck nimmt er die zentralen Konzepte des Enthusiasmus und der dichterischen bzw. sophistischen *technē* ins Visier.

Wozu braucht der (antike) Mensch überhaupt eine *technē*? Laut Kube dient sie ihm vor allem als Orientierungshilfe in einer zunächst undurchsichtigen Welt, in die er sich hineingeworfen sieht und sich nun Wissen erarbeiten

29 Vgl. dazu LEETEN, Lars: »Verliert die Philosophie ihren Erzrivalen? Ein Blick auf den aktuellen Stand der Sophistikforschung«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 41/1 (2016), S. 77-103. – Leeten identifiziert drei Annahmen, die das traditionelle Verständnis von »Sophistik« begleiteten und inzwischen deutlich entkräftet seien: Einheits-, Antagonismus- und Rhetorikannahme (vgl. ebd., S. 81.)

30 Vgl. ebd., S. 82f.

31 Vertiefendes zu diesem Umstand im folgenden Kapitel III.3 (*Das gorgianische Ideal*).

32 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 17.

muss, das ihm eine »Einpassung in die Ordnung des Seins und des Werdens«³³ erlaubt und zugleich »gut« ist, weil es eine enge Verbindung zur *aretē* eingeht. Die Sophistik setzt genau hier an und bietet ein pragmatisches Bildungsprogramm an, das dazu befähigen soll, sich in der Welt zurechtzufinden. Die Redekunst fungiert hierbei »als Mittel der Klärung der eigenen Stellung innerhalb der undurchsichtigen Entwicklungslinien der Realität«³⁴. Die Gesinnung der sophistischen Hilfestellung scheint in diesem bekannten Narrativ der sophistischen Bildungspraxis auf den ersten Blick recht edel, ohne größeres Konfliktpotenzial und zudem nicht unvereinbar mit dem sokratischen Konkurrenzprogramm zu sein. Der sophistische Logos setzt allerdings ein dynamisches Sein voraus, Handeln heißt hier »Widerstände überwinden« und situationsgemäß, »dem *καίρῳ* entsprechend« zu reden bzw. zu agieren.³⁵ Die Klärung der eigenen Stellung macht auch vor den Werten und Normen des ethisch-sozialen Bereichs nicht halt und entlarvt gegebenenfalls ihre Kontingenz im Deckmantel einer mit Notwendigkeit auftretenden Tradition: »und jetzt werden alle Dinge, alles Bestehen, alles für fest Gehaltene flüssig«³⁶. Wenn die sophistische Methode aus diesen immanenten Gründen vom Orientierungspunkt umschlägt hin zu einem Traditionsverlust und zu

33 KUBE, J.: »TEXNH und APETH«, S. 117.

34 Ebd., S. 108.

35 Vgl. ebd., S. 111: »Der Sophist betrachtet den Menschen eingebettet in den Strom des Werdens mit allen seinen gegensätzlichen Aspekten, die nur in ihrer Gesamtheit »wahr« sind; ein einzeln herausgegriffener kann Wahrheit niemals allein darstellen. Das Handeln jedoch fordert in jedem Augenblick die Entscheidung für den einen *oder* den anderen, und diese am Maßstab der immanenten Ordnung des Werdens zu treffen vermag der antilogisch Geschulte am besten. Er »weiß« diese Ordnung zwar nicht, aber er kann ihre jeweiligen Forderungen aus der Situation ablesen.«

36 HEGEL, G. W. F.: »Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I«, in: *Ders., Werke*, Bd. 18, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 406. – Hegels Urteil über die Sophistik, die er vor allem in Hinblick auf ihren Bildungsbegriff bewertet, fällt entgegen der zeitgenössischen Tendenz positiv aus, da er die Bewegung des Begriffs, die man von Heraklit kennt, auch bei den Sophisten ausmacht und darin wohl einige Verwandtschaft mit seinem eigenen Denksystem hinsichtlich der Momente der Negativität und Verflüssigung erkennt: »Der Begriff also, der sich selbst findet, findet sich als die absolute Macht, welcher alles verschwindet; und jetzt werden alle Dinge, alles Bestehen, alles für fest Gehaltene flüssig.« (Ebd.) Diese Verflüssigung macht auch vor Traditionen und geltenden Sitten nicht halt: »Das Feste – sei es nun eine Festigkeit des Seins oder Festigkeit von bestimmten Begriffen, Grundsätzen, Sitten, Gesetzen – gerät ins Schwancken und verliert seinen Halt.« (Ebd.)

dem so oft konstatierten, schädlichen Relativismus, dann sind die Worte nicht mehr an ein feststehendes Sein gebunden, das doch ihre Richtigkeit garantiert hatte.³⁷

Der gängigen Erzählung nach findet Sokrates genau diese Situation vor, »[e]r muß eingreifen, das Steuer herumwerfen, um die Menschen wieder auf ihren wesenseigenen Weg, zu ihrer φύσις zu bringen«³⁸. Nicht viel weniger steht auf dem Spiel, wenn der platonische Sokrates dem Rhapsode Ion eine schlechte *technē* attestiert. Dies zeigt schon die Richtung an, die der spätere Platon einschlägt, dem es primär darum geht, die Verbindung von Logos und Sein zu retten, ohne die seiner Überzeugung nach keine wahren, seinsbezogenen Aussagen getätigt werden können. Von dieser Warte aus wird auch all die aufwändige Theorie, die das berühmte Liniengleichnis veranschaulicht, verständlich, die der spätere Platon bemüht, um der mimetischen Dichtung ihren Spiegelcharakter nachzuweisen. Wahre Dichtung ist für ihn nämlich – gerade auch wegen ihrer pädagogischen Aufgabe – Logospraxis mit Wahrheitsgehalt und hat nichts in jenem Bereich zu suchen, den man später »Fiktion« nennen wird. Die Trennlinie zwischen dem, was er mit dem Namen »Philosophie« belegt, und idealer Dichtung wird so verschwindend gering. Weiterhin bliebe aber noch zu klären, wie im *Ion* der Status des Dichters und seine heilige Verbindung zur musischen Inspiration verhandelt werden. Soll sich der ideale Dichter etwa *technē* im guten Sinne aneignen und immer genau wissen, wovon er spricht? Soll er sich der Muse entledigen, sich gewissermaßen emanzipieren, sich aus dem Zustand der Bewusstlosigkeit befreien und sein eigenes Ethos zum Zentrum seiner poetischen Praxis werden lassen?

2.2 Wahre Dichter lügen nicht

»Die Auseinandersetzung mit dem τέχνη-Charakter des Rhapsodenberufs ist im Grunde eine solche um die Berechtigung der platonischen Weltsicht.«³⁹

37 Ganz in diesem Sinne erklärt auch Gadamer Platons Beweggründe für seine Dichterkritik: »Es war Platos Einsicht, daß ein verbindendes staatliches Ethos, das der Dichtung ihre rechte Wirkung und Deutung sichern konnte, nicht mehr da war, seitdem die Sophistik den Geist der Erziehung bestimmte.« (GADAMER, Hans-Georg: »Plato und die Dichter«, in: *Ders.*, GW, Bd. 5: Griechische Philosophie I, Tübingen: Mohr [Siebeck], 1985, S. 195.)

38 KUBE, J.: »TEXNH und APETH«, S. 114.

39 Ebd., S. 131.

Wenn dies zutrifft, müsste ein genauer Blick auf die platonisch-sokratische Dekonstruktion der rhapsodischen *technē* das dahinterliegende Ideal der (platonischen) Dichtkunst mitsamt den wahrheitstheoretischen, ontologischen Grundbedingungen freilegen.

Wenn Sokrates zu Beginn des Dialogs bereits feststellt, dass sowohl Dicht- als auch Rhapsodenkunst recht besehen gar keine Kunst im Sinne von *technē* sind, sondern allein auf göttlicher Kraft (θεία δὲ δύναμις) beruhen⁴⁰, könnte man meinen, der ganze Streit wäre schon befriedet, bevor er überhaupt begonnen hat. »Denn alle rechten Dichter (ποιηταὶ) alter Sagen sprechen nicht durch Kunst (τέχνης), sondern als Begeisterte (ἔνθεοι) und Besessene (κατεχόμενοι) all diese schönen Gedichte (ποιήματα).«⁴¹ Ob Liederdichter oder Tanzende: wahrhafte Dicht-»Kunst« wird nicht mit vernünftigem Bewusstsein betrieben, sondern enthusiastisch, erfüllt von Harmonie und Rhythmus⁴². »[E]in leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos (ἔκφρων) und die Vernunft (νοῦς) nicht mehr in ihm wohnt.«⁴³ Der Fall scheint also klar zu sein, entweder man ist wahrhaft enthusiastisch oder nicht. Da nur der musische Zustand das Dichten ermöglicht, ist das Problem der Täuschung scheinbar ausgeschlossen. Der Dichter kann nicht selbst sprechen, er wird seinerseits vom Gott gesprochen. Wozu braucht es dann überhaupt *technē* und warum erhält dieser Begriff im *Ion* eine derartig zentrale Stellung?

Um eine zufriedenstellende Antwort zu geben, ist es angezeigt, den Fragehorizont näher zu betrachten. »Wir dürfen nicht so vom [antiken, J. H.] Menschen ausgehen, als stünde er der Welt schlechterdings frei gegenüber«⁴⁴, vielmehr durchwalten kosmische Mächte die Wirklichkeit. Die Grundvorstellung des alten magischen Denkens besteht darin, »daß es ein großer lebendiger

40 PLATON, *Ion*, 533d.

41 Ebd., 533e.

42 Barthes erinnert daran, dass der Rhythmus auch am Anfang der Schrift gestanden hat: »Man muss – so unerwartet es klingt – wiederholen, was bereits angedeutet wurde: dass nämlich am gemeinsamen Ursprung von Schrift (*écriture*) und Kunst der Rhythmus gestanden hat, der regelmäßige Schriftzug, die reine Punktierung bedeutungsloser und wiederholter Einschnitte: die (leeren) Zeichen waren Rhythmen, keine Formen.« (BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 181.)

43 PLATON, *Ion*, 534b.

44 KRÜGER, Gerhard: »Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens«, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1973, S. 31.

Zusammenhang ist, der den Menschen umgibt, in dem es eigentlich nichts Totes gibt, auch keine bloßen Dinge und Objekte, sondern was den Menschen umgibt, sind Manifestationen von Mächten, die als lebendige Mächte zu verstehen sind«⁴⁵. Der Charakter von Dichtung besteht demensprechend nicht darin, Affekte, Emotionen oder Phantasiegebilde eines geistig tätigen Subjektes zu übermitteln. Das homerische Epos ist durch eine dichterische Ontologie gekennzeichnet, die »den Charakter eines Gesetzlichen hat, eines in eigentümlicher Weise Gebundenseins, einer Seinsgebundenheit«⁴⁶, d. i. der homerische Realismus in Auerbachs *Die Narbe des Odysseus*⁴⁷. Die Schönheit der Dichtung besteht in ihrer Seinsadäquatheit, für deren Richtigkeit letztlich die Muse sorgt. Mimesis ist deswegen auch nicht als bloß abbildende, profane und nichts aussagende, wiederholende Tätigkeit zu begreifen, die neben einer kreativen, sinngenerierenden schöpferischen oder gestalterischen Praxis verblasst. Wem es gelingt, die Wirklichkeit mimetisch wiederzugeben, kommt mit dem göttlichen Glanz und den lebendigen, beseelten Dingen in Berührung und erhält außerdem die Fähigkeit, diese »Verleiblichung« im Logos zu vollführen. Deswegen ist wahre Mimesis auch nicht ohne Enthusiasmus zu haben. Dichtung ist hier keine Ausdruckspraxis eines leidenden Individuums, sondern erhält Tiefe und Glanz allein durch die göttliche Beseelung.⁴⁸ Die kosmischen Mächte stellen sich gewissermaßen selbst dar, die dem Menschen »eigensten Gefühle und Entschlüsse sind ihm als eingegeben bewußt, weil sein Verhalten grundsätzlich vom Zustand aus verstanden wird, nicht umgekehrt«⁴⁹. Der antike Dichter »weiß um diese Welt, und er ist »weise« im Sinne göltigen Wissens, denn er verwaltet den Mythos«⁵⁰.

Platon meint wahrscheinlich genau diesen Zusammenhang, wenn er auf die mimetische Funktion der Dichtung verweist. Wenn die Muse den Dichter inspiriert, dann versetzt er sich nicht aus eigener Kraft in einen bestimmten Zustand, sondern *wird* versetzt. Platon erkennt die musische Inspirationstheorie weiterhin an, allerdings weigert er sich, den Enthusiasmierten gleichsam einen Wissenden zu nennen. Wenn Ion seine Fähigkeiten einfach

45 SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 190.

46 Ebd., S. 59.

47 Vgl. AUERBACH, Erich: »I Die Narbe des Odysseus«, in: *Ders., Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen/Basel: Francke Verlag, 2001, S. 5-27.

48 Vgl. KRÜGER, G.: »Einsicht und Leidenschaft«, S. 37.

49 Ebd., S. 38.

50 Ebd., S. 33.

nur durch die ihn beseelende Kraft erklären würde, hätte Sokrates keinerlei Angriffspunkte. Dazu ist Ion allerdings anfangs noch nicht bereit: »Sehr gut zwar sprichst du Sokrates, jedoch wollte ich mich wundern, wenn du so gut sprichst, daß du mich überreden (ἀναπείσαι) könntest, ich verherrlichte den Homeros durch Eingestung (κατεχόμενος) und Wahnsinn (μαινόμενος).«⁵¹ Am Ende des Gesprächs hat Sokrates ihn tatsächlich davon überzeugt bzw. dazu überredet. Ion hatte aber auch nur eine sehr eingeschränkte Wahl: »So wähle nun, wofür du lieber von uns willst gehalten sein, für einen unrechtlichen (ἄδικος) Mann oder für einen göttlichen.«⁵²

Zu Zeiten Homers war der Philosoph im Grunde überflüssig, denn die epische Erzählung und mit ihr der Dichter vermittelten das höchste Wissen, das durch musische Inspiration autorisiert und legitimiert wurde. Vom Rhapsoden ausgehend reduziert Platon im *Ion* den archaischen Seher-Sänger-Dichter auf seine musische Beseeltheit, die er »von einem göttlich erleuchteten Wissen zu einer rauschhaften dionysischen Ekstase abwertet«⁵³, und stellt dieser ein philosophisches bzw. theoretisches Wissen entgegen, das sich allerdings wiederum auf die musische Inspirationstheorie beruft.⁵⁴ Mit der berühmten sokratischen Ironie schmeichelt Platons Sokrates zunächst Rhapsoden und Dichtern, um im selben Atemzug seine kritische Agenda zu offenbaren: »Aber weise (σοφοί) seid ihr wohl eigentlich, ihr Rhapsoden und Schauspieler und die, deren Gedichte ihr singt; ich aber rede eben nur die Wahrheit (τάληθ' ἔγω), wie es sich für einen ungelehrten Menschen (ἰδιώτην ἄνθρωπον) schickt.«⁵⁵ Wenn Platon Rhapsoden und Dichter wirklich als *sophoi* anerkennen würde, wären seine weiteren Argumentationsbemühungen im *Ion* völlig belang- und wirkungslos, wenn doch *sophia* die »höchste Form des herstellenden Wissens«⁵⁶ ausmacht und damit alle *technē* überflügelt.

51 PLATON, *Ion*, 536d.

52 Ebd., 542a.

53 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 29.

54 Im *Phaidon* wird die Philosophie von Sokrates bekanntlich als die vortrefflichste Musenkunst bezeichnet, wenngleich er kurz vor seinem Tod zur Musenkunst im üblichen Sinne greift, nämlich der Dichtung (vgl. PLATON, *Phaidon*, 61a).

55 PLATON, *Ion*, 532e.

56 SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 179. – »Überall, wo die Technik sich in höchster Perfektion vollendet, da wird sie zur Sophia, was also so viel bedeutet wie ›höchstes Geschick‹.« (Ebd.) Bei Platon steigert das Wort noch seinen Rang: »So entwickelt sich das Wort von bestimmten, besonders hohen Formen des Handwerks wie der Kunst zu jener höchsten Sophia als Bestandteil von ›Philosophie‹.

Traditionellerweise gehört der Dichter zu den *sophoi*, weil er menschliches und göttliches Wissen besitzt. Seine Dichtung ist, wie wir bei Orpheus gesehen haben, kein Werk eines Subjekts, sondern verdankt ihr Allwissen »jenen allwissenden Mächten, die ihn unterrichtet haben«⁵⁷. Heinz Schlaffer, der in *Poesie und Wissen* bei dem Versuch, die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins in der Antike nachzuzeichnen, auch auf die Wissensfunktion des Enthusiasmus eingeht, weist mit Recht darauf hin, dass in der Figur des enthusiastierten, wissenden Dichters kein »archaischer Vorläufer moderner wissenschaftlicher Empirie und Theorie« gesehen werden kann, weil er in sich Aufgaben vereinigt, »die später in die Sphären der Religion, der Naturwissenschaft, der Geschichtsschreibung, der Literatur und der Musik auseinander-treten«⁵⁸. Die archaischen Dichter sind Lehrer, ihre Dichtungen Lehren und keine Fiktionen, sondern musisch inspirierte Logospraxis mit Wahrheitsgehalt, die alle Bereiche des Lebens umfasst. Wenn Platon den Rhapsoden fragt, ob und wie Homer all das wissen konnte, worüber er dichtete – von der Heil- bis zur Kriegskunst – und den Besitz dieser Kenntnisse vehement bezweifelt, dann sind heutige Lesende, für die Expertentum, Spezifizierung und Arbeitsteilung die Norm sind, schnell auf Platons Seite. Zugleich rätseln sie möglicherweise, warum sich Platon so viel Mühe macht, den Allgemeinplatz zu beweisen, dass nur jemand, der das entsprechende tiefe Wissen über eine Sache besitzt, auch gut über die betreffende Sache zu sprechen vermag.

»Worüber von allem, wovon Homeros spricht, sprichst du gut? Denn über alles und jedes doch wohl nicht?«⁵⁹ In dieser Frage Sokrates' an Ion lässt sich schon erahnen, dass auch der Dichter selbst noch in Bezug auf sein Wissensmonopol in den Fokus rücken wird. Ion – immerhin frisch gekürter Sieger

Beim Menschen ist eine solche Wissens- und Wesenshaltung kaum zu verwirklichen, wie Platon erkennen lässt, sondern nur beim Gott.« (Ebd., S. 180.)

57 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 29.

58 Ebd. – Schlaffer glaubt, dass dieser archaische Universalismus zuweilen auch noch das heutige Bild eines Dichters prägt: »Wenn viele Leser selbst dem heutigen Dichter überlegene Einsichten zutrauen und seinem Werk politische und moralische Richtigkeit entnehmen möchten, so wirkt in dieser Erwartung immer noch das Bild des Dichters als des Eingeweihten und Propheten nach. Zwar fehlt diesem Glauben in der Neuzeit nicht die Tradition, aber die Voraussetzung: Sobald Geschichte, Soziologie und Psychoanalyse eigenständige wissenschaftliche Disziplinen geworden sind, besitzen die Schriftsteller nicht mehr den Vorzug der besonderen Inspiration, sondern nur noch den der schöneren Darstellung: Ihre Werke sind anschaulicher als die der Fachleute.« (Ebd.)

59 PLATON, Ion, 536e.

eines Rhapsoden-Wettstreits – ist sich zunächst sicher, dass er über ein den Kenntnissen Homers ebenbürtiges Wissen verfügt und läuft Sokrates damit geradewegs in die Falle. Letzteres verlagert die Thematik dann auch zügig auf *den* archaischen Dichter: »Redet nicht auch Homeros von allerlei Künsten an vielen Orten vielerlei?«⁶⁰. Platons Sokrates geht daraufhin ein paar Künste durch, die in Homers Epen zur Sprache kommen: Wagenrennen, Arzneikunst, Fischerkunst, Mantik. Recht widerstandslos lässt er sich von Ion bestätigen, dass es auf jedem der genannten Gebiete Experten gibt, die dem Rhapsoden *in puncto* Wissenskompetenz überlegen sind. Ob die Verse Homers über ein Wagenrennen »gut gesagt« sind, wird ein Wagenführer also besser beurteilen können als ein Rhapsode.⁶¹ Sokrates wickelt Ion argumentativ so weit ein, dass dieser ins Schleudern gerät und sich am Ende zu der Behauptung verleiten lässt, dass Heerführungs- und Rhapsodenkunst gar nicht zu unterscheiden seien.⁶² Indes verliert die Rhapsodenkunst völlig an Substanz, da nun nicht mehr ersichtlich ist, auf welchen Gegenstand sie sich überhaupt noch wissend beziehen kann. Homer selbst bleibt noch verschont, wenngleich es der Argumentation folgend ein Leichtes wäre, auch ihn gegen die einzelnen Experten antreten und verlieren zu lassen. Nach dieser mäeutischen Übung steht Ion als völlig unwissend dar und kann sich vor einer Täuschungsbeziehung nur retten, indem er sich auf die göttliche Inspiration beruft und damit letztlich seine Unmündigkeit besiegelt.

Offenkundig wird die Fähigkeit zur homerischen Dichtungslegung nicht mit ästhetischen Kategorien befragt, sondern an epistemologischen und pragmatischen Kriterien der Stimmigkeit gemessen. Allein diese argumentative Ausrichtung zeigt schon, dass die Vormachtstellung des poetischen Wissens und die traditionelle pädagogische Funktion der Vermittlung von Wissenswertem im Verbund mit *nomoi* und *ethoi* ins Wanken geraten und sich zugleich der Rettungsweg der Dichtung ins Reich der Fiktion am Horizont abzeichnet. Dagegen und insbesondere gegen die platonisch-sokratische Argumentationstaktik könnte sich Ion im gleichnamigen Dialog aber durchaus wehren.

Zum einem bedeutet die Tatsache, dass sich zu jeder denkbaren Sache außerhalb des eigenen Spezialgebietes, über das man spricht, jemand finden lassen wird, der sich im besagten Bereich besser auskennt, nicht, dass man

60 Ebd., 573a.

61 Vgl. ebd., 538b.

62 Vgl. ebd., 540e.

eine Sache nicht trotzdem adäquat erfassen kann. Platon ignoriert hier gna-
denlos jede sozial-epistemologische Dimension von Wissen, was allerdings
nicht verwundert, wenn man seine gedankliche Nähe zu Parmenides bedenkt.
Denn es könnte ja sein, dass man durch Beobachtung oder qua Austausch
mit einem *technikos* durchaus zu einer respektablen eigenen *technē* gelangt.
Wie schon gezeigt⁶³, ist genau diese äußerliche Aneignung im Falle des pla-
tonischen *technē*-Begriffs allerdings unmöglich, weil dieser gewissermaßen
keine Distanz oder Scheinhaftigkeit zulässt und letztlich auf eine *aretē* jen-
seits der Erfahrungswelt pocht.⁶⁴ Hier lauert ein fast schon übermenschlicher
Anspruch⁶⁵ eines ganz spezifischen Wissens, das gleichsam ein allgemeines
Ideal durch direkte Einsicht nachzuahmen hat. Auch die aus heutiger Per-
spektive geradezu übermenschlich wirkende mnemotechnische Leistung des
Rhapsoden⁶⁶ scheint für Platon nicht erwähnenswert oder schlicht als Werk
der Muse eingeordnet zu sein. Man könnte vor diesem Hintergrund, woll-
te man die Kompetenz Homers gegen Platon verteidigen, kaum darauf ver-
weisen, welch reichen Erfahrungsschatz ersterer besessen haben muss, um
derartige Epen zu schaffen, denn auch davon wäre Platon wohl nicht sonder-
lich beeindruckt. Zum anderen könnte man den Spieß auch umdrehen und
den platonischen Sokrates fragen, ob er denn über all das, wovon seine Aus-
führungen handeln, mit *technē* spricht. Was genau macht ihn eigentlich zum
Experten für Ontologie und begriffliche Bestimmungen? Warum sollte seine
Vorstellung von *technē* die einzig richtige sein? Die Antwort ist zirkulär: Wer
über wahre *technē* verfügt, der erkennt Richtiges und Falsches.

63 Vgl. die Ausführungen dazu in III/2.1.

64 Vgl. KUBE, J.: »TEXNH und APETH«, S. 105.

65 Vgl. ebd., S. 113.

66 »Nun ist aber gerade die Tätigkeit des Rhapsoden ein in heutigem Verständnis hoch-
gradig kreativer Akt, muss er doch einen stundenlangen Vortrag rein aus dem Gedächtnis
aktivieren und für den Augenblick inszenieren, ohne auf irgendeine schriftliche
Grundlage zurückgreifen zu können. Der Rhapsode ist gleichsam das Menschmedi-
um schlechthin im Anfang der Mediengeschichte und sowohl in Fragen differenzier-
ter Mnemotechniken als auch in der Gestaltungsbreite schauspielerischen Auftretens
eine Figur, deren besondere Kompetenzen nicht nur außer Frage stehen, sondern in ih-
ren außerordentlichen Schwierigkeitsgraden heute geradezu als übermenschlich gel-
ten müssen.« (SCHÄRF, Christian: »Der Flug der Fledermaus. Anmerkungen zur Kreati-
vität«, in: *Der Flug der Fledermaus. Essays zu einer allgemeinen Poetik*, Bielefeld: Aisthesis
Verlag, 2015, S. 252.)

Zuletzt bleibt allerdings noch ein größeres Fragezeichen bestehen: Welche Rolle spielt bei all diesen, Rhapsoden und Dichter betreffenden pragmatisch-epistemologischen Überlegungen eigentlich noch die musische Inspiration, deren Funktion ja genau darin besteht, ein Wissen zu autorisieren und zu legitimieren, das der Dichter unmöglich selbst besitzen kann? Homer »kann« dank höherer Inspiration Gestalt und Wirken der Götter, die Entstehung der Welt, die Grenzen der Erde, die Ereignisse der Vorzeit, die Gesetze des richtigen Handelns, die innersten Gedanken der Menschen⁶⁷. Wie also soll beispielsweise ein Wagenführer mit seiner *technē* gegen ein derartiges Wissen ankommen? Ion könnte Platons Magnetbeispiel gegen ihn selbst verwenden und den *technē*-Diskurs damit im Vorhinein ablehnen. Der Gedankengang kommt hier recht einfach daher: Der Dichter kann nicht lügen, weil die Götter nicht lügen, die den Dichter inspiriert haben. Poetischer Enthusiasmus muss als göttliche Kraft, die mit einem Wissen einhergeht, das dem Bereich der Doxa enthoben ist, begriffen werden. Wenn Platon die Dichtung vom Sockel holen will, muss er die göttliche Inspiration entwerten. Die musische Inspirationslehre aufrechtzuerhalten, stellt streng genommen eine Inkonsistenz dar, die Platon nach einer bestimmten Lesart der Konsequenz seiner Dichotomie von Sein und Schein verdankt.

Im Grunde löst Platon diesen Widerspruch nie wirklich auf. Die Degradierung des göttlich inspirierten Wissens versucht er dadurch zu erreichen, dass er auf die für heutige Ohren selbstverständlich negative Konnotation von »Besessenheit« rekurriert. Denn »Enthusiasmus« heißt wörtlich: »Besessenheit durch einen Gott«. Dabei ist es entscheidend, dass nicht jeder von Gott ergriffen wird und es sich somit um ein besonderes, das Alltägliche übersteigende Ausnahmephänomen handelt, was es unmöglich werden lässt, dass in jedem ein Dichter schlummert. Wer sich enthusiasmiert, auf den wirken »stimulierende Vorgaben von außen« wie Musik, Tanzschritt und Metrum ein, sodass »er seine subjektiven Vorstellungen als objektive Offenbarungen erfährt«⁶⁸. Dies macht es im Übrigen auch unmöglich, dass etwas Geschriebenes göttliche Kraft besitzt.⁶⁹ Derart inspiriert, kann der Dichter niemals

67 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 16.

68 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 30.

69 »Der Gedanke, daß die Schrift selbst, also das bloße Zeichen der Rede, inspiriert sein könne, wäre jedem Griechen paradox erschienen, fehlten doch einem Buch alle Anzeichen, an denen sich die Gegenwart der Götter erkennen ließ: der heilige Ort, die feierliche Zeit, Musik und Gebärden.« (Ebd., S. 37.)

Rechenschaft über sein Herstellen geben, wie es Aristoteles bei seinem *technē*-Begriff verlangt. Der Dichter weiß im Grunde im Moment der Inspiration nichts selbst, weshalb auch ein wie auch immer gearteter Habitus keine Rolle spielt. Bestenfalls gerät der Enthusiast in den Zustand wahrer Meinung, niemals aber erlangt er begründetes Wissen:

Der Mensch, der sich im Zustand des ἐνθουσιασμός befindet, ist ganz vom Gott in Besitz genommen und selbst zum vernunft- und willenlosen Werkzeug geworden. Seiner Vernunft beraubt kann der Enthusiast nicht um die Aussagen wissen, die der Gott aus seinem Munde zu vernehmen gibt, noch kann er sie rechtfertigen.⁷⁰

Was der platonische Sokrates von Ion fordert, ist aber genau dies: Er verlangt vom Rhapsoden Rechenschaft über einen Bereich, der diese gar nicht gestattet. Laut Schlaffer lässt Platon den Enthusiasmus »mit Rücksicht auf die religiösen Anschauungen seiner Zeitgenossen«⁷¹ gewähren und vermeidet damit die Auflösung des Widerspruchs, die seiner eigenen Bestimmung der dichterischen *technē* inhärent ist. Allerdings beruhen sowohl Westermanns Beschreibung des Enthusiasmierten als vernunft- und willenloses Werkzeug als auch Schlaffers Hinweis auf den Widerspruch zwischen Inspirations- und Wissensbegriff auf einem neuzeitlich anmutenden Begriff von Rationalität, der alle kulturellen Praktiken zuvörderst an ihrer epistemologischen und pragmatischen Wertigkeit bemisst. Vieles deutet aber darauf hin, dass gerade jene Widersprüchlichkeit jenseits der Unterscheidung rational/irrational den eigentlichen Glanz der dichterischen Praxis ausmacht. An der oben bereits zitierten Stelle aus dem *Ion* wird deutlich, dass der Verlust an *nous*⁷² mit einem Gewinn an dichterischem Vermögen einhergeht:

70 WESTERMANN, H.: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpreten«, S. 5.

71 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 22.

72 Zum komplexen Bedeutungsspektrum dieses Wortes, das mit »Vernunft« oder »Verstand« nur sehr unzureichend wiederzugeben ist, vgl. SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 163f. – Eine gute Umschreibung der sokratisch-platonischen Verwendung des Begriffs, die die Verbindung zu *logos* und *technē* herstellt, findet Henry Staten in seiner *Technē Theory*: »Socratic *nous* is not ›mind‹ as what Wittgenstein called ›a kind of queer medium‹ – a thinking substance essentially equivalent to individual human consciousness – it is, like Heraclitus's *logos*, the impersonal principle of order-making that is responsible for all ordered things, from the cosmic scale to the work of the *technai*.« (STATEN, Henry: »Technē Theory. A New Language for Art«, London: Bloomsbury Academic, 2019, S. 59.)

Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter (ποιητής) und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert (ἐνθεός) worden ist und bewußtlos und die Vernunft (νοῦς) nicht mehr in ihm wohnt. Denn solange er diesen Besitz noch festhält, ist jeder Mensch unfähig zu dichten oder Orakel zu sprechen.⁷³

Anstatt nur die eine Seite des Verlustes, die mitnichten einem permanenten Verstandesverlust gleichkommt, zu betonen, sollte man die enthusiasmierte Sphäre nicht unterschlagen und gänzlich negativ bestimmen.⁷⁴ Man kann wie Adorno in seiner eindrucksvollen Besprechung des *Phaidros* aus der 9. Vorlesung zur *philosophischen Ästhetik* noch einen Schritt weiter gehen und konstatieren, dass die »Ergriffenheit im Angesicht der Schönheit« dort von Platon als »weiser [...] als die übliche Weisheit der Vernunft« eingeschätzt wird, »da eben jenes Moment des ἐνθουσιασμός, des göttlichen Wahnsinns Platon zufolge nun überhaupt das Element ist, in dem die oberste Wahrheit sich, wenn auch nur blitzhaft und jäh, erschließt«⁷⁵. Vieles spricht dafür, dass die vermeintliche Widersprüchlichkeit gerade den Doppelcharakter der platonischen Philosophie ausmacht, die sich nicht in einem einseitig rational bestimmten Moment erschöpft. Bekanntermaßen vernahm auch Sokrates eine innere Stimme, einen *daimōn*, der ihm warnende Zeichen gab, die sich stets als sinnvoll und hilfreich, man könnte fast sagen *vernünftig* erwiesen.

73 PLATON, *Ion*, 534b.

74 Westermann gibt zu bedenken, dass es sich bei der Vorstellung, Dichter seien von Sinnen, d.h. bar jeder Vernunft, nicht unbedingt um einen antiken Allgemeinplatz handelt, sondern in der Epoche gänzlich gegenteilige Auffassungen verbreitet waren: »Dichter, so weit ist Sokrates recht zu geben, verstehen sich als Enthusiasten. Nur daß der Begriff ›Enthusiast‹ etwas ganz anderes meint als der von Sokrates etablierte, der den Verlust des νοῦς wesentlich voraussetzt. Wenn man etwa betrachtet, wie sich Homer und Hesiod in ihren ritualisierten Musenanrufen in ihrem poetischen Verhältnis zu den Menschen präsentieren oder wie die Dichter Phemios und Demodokos in der *Odyssee* dargestellt werden, dann gewinnt man kaum den Eindruck, man hätte es mit Schwärmern zu tun, denen jeder Verstand abhandengekommen ist. Hesiod spricht sogar ausdrücklich davon, daß die Musen den Dichter gedankenreich machen.« (WESTERMANN, H.: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpretation«, S. 154.)

75 ADORNO, Theodor W.: »Ästhetik (1958/59)«, hg. v. E. Ortland, in: *Theodor W. Adorno: Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV: Vorlesungen, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009, S. 144.

Der Zustand der enthusiasmierten Ergriffenheit ist als Göttergabe, als ein außergewöhnlicher Gemütszustand zu begreifen, der den Dichter erst zum Dichten befähigt. Zwar handelt es sich um eine Art subjektfreie Kontemplation, die über die je spezifische *technē*, d.h. über Wissen und handwerkliche Fähigkeiten eines Einzelnen hinausgeht. Das heißt aber nicht, dass potenziell jeder als Dichter geeignet wäre. Das menschliche Vermögen des *nous* wird überschritten, genau wie das jeweilige Ethos. Der begnadete Dichter ist eine Ausnahmerecheinung, da er in direkten Kontakt mit göttlicher Kraft gerät. Der Rhapsode – wie am Magnetbeispiel versinnbildlicht – spürt noch der ursprünglichen Ergriffenheit nach und versucht, sie auf die Zuschauenden zu übertragen. Wie diese ist er in der Tat ergriffen und spürt sie am eigenen Leib, »aber er kennt den Dämon nicht mehr, der ihn ergriffen hat«⁷⁶. Der Ursprung des poetischen Enthusiasmus geht durch die Reihe der Vermittlung nach und nach verloren. Dies ist der Grund, warum Ion in eine Art Kreuzverhör gerät, dem er nicht unbeschadet entkommen kann. Er steht gewissermaßen zwischen den Fronten. Platon zieht im *Ion* eine scharfe Grenze zwischen enthusiastischem Zustand und pragmatisch kognitivem Vermögen und zwingt Ion, sich für eine Seite zu entscheiden. Die Verbindung zwischen menschlichem und göttlichem Wissen scheint keine Option zu sein, denn das hieße, Ion tatsächlich einen Dichter, d.h. einen *sophos*, zu nennen. Wissen und Können (*technē*) des Rhapsoden, so zeigt sich im Verlauf des Dialogs, sind arg begrenzt, denn Ion hat sich einzig und allein auf die Dichtkunst Homers spezialisiert. Der platonische Sokrates weigert sich, in dieser Inselbegabung eine vollwertige *technē* zu erkennen, denn für die Zuschreibung dieser müsste eine Person schon in der gesamten Dichtkunst bewandert sein: »Denn wenn sie durch Kunst (τέχνη) über eins schön zu reden wüßten, würden sie es auch über alles andere.«⁷⁷

Sehr viel mehr ließe sich noch über dieses folgenreiche Problem sagen. Gerade die sich hier langsam abzeichnende bröckelnde göttliche Autorität der musischen Dichtung hat enorme Konsequenzen für alle zukünftigen literarischen Formen. So kleidet noch Lukács einen neuralgischen Punkt seiner Theorie des Romans in entsprechende antike Konzepte und gelangt zu einer Diagnose, die sich losgelöst von seinem eigenen Essay wie ein Kommentar zum symptomatischen Problem des *Ion* anhört: »Die vertriebenen und die noch nicht zur Herrschaft gelangten Götter werden Dämonen: ihre Macht

76 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 40.

77 PLATON, *Ion*, 534c.

ist wirksam und lebendig, aber sie durchdringt die Welt nicht mehr [...].«⁷⁸ Wird diese göttlich abgesicherte Durchdringung des Kosmos durch den Logos fragwürdig oder gar gänzlich verworfen, droht der Logospraxis selbst ein existenzieller Sinnverlust gerade dadurch, dass ein eigenständiger Sinneszusammenhang postuliert wird: »[D]ie Welt hat einen Sinneszusammenhang und eine Kausalverknüpftheit erhalten, die der lebendig wirkenden Kraft des zum Dämon gewordenen Gottes unverständlich ist und aus deren Augenspunkt gesehen sein Treiben als reine Sinnlosigkeit erscheint.«⁷⁹

Im Hinblick auf das platonische Ideal der Dichtung im *Ion* und die Frage nach der Rolle eines etwaigen Ethos bleibt festzuhalten, dass ein wahres überpersönliches Ethos in der Dichtkunst dann erstrahlt, wenn die mimetische Wirkung durch musische Logospraxis mit Wahrheitsgehalt erreicht wird. Gefahr geht dabei von einer *technē* im schlechten Sinne aus, die sich die mimetische Wirkung der Dichtung für ihre Zwecke zunutze macht. Ironischerweise entfernt sich Platon damit formal gar nicht so weit von einem seiner ärgsten Gegenspieler.

78 LUKÁCS, G.: »Die Theorie des Romans«, S. 67.

79 Ebd.

3. Das gorgianische Ideal

Bereits auf dem Weg zu Gorgias, der, nachdem er zuvor auf einem Fest aufgetreten war, bei Kallikles untergekommen ist, lässt Sokrates in Platons Dialog *Gorgias* verlauten, worum es in dem angestrebten Gespräch mit der berühmten Rednerpersönlichkeit gehen soll: »Denn ich will gern von ihm erfahren, was doch die Kunst (τέχνης) des Mannes eigentlich vermag und was das ist, was er ausbietet und lehrt (διδάσκει).«¹ Nachdem Chairephon und Polos nur unbefriedigende Antworten auf diese Frage finden, richtet sich Sokrates schließlich direkt an Gorgias: »Oder vielmehr Gorgias, sage du uns selbst, wie wir dich nennen müssen als Meister welcher Kunst (ἐπιστήμονα τέχνης)?«² Der unmittelbare daran anschließende Dialog entwickelt sich wie folgt:

Gorgias: Der Redekunst (ῥητορικῆς), Sokrates.

Sokrates: Einen Redner (ῥήτορα) also müssen wir dich nennen?

Gorgias: Und zwar einen vollkommenen (Ἄγαθόν), Sokrates, wenn du mich, *was ich zu sein mich rühme*, wie Homeros sagt, nennen willst.

Sokrates: Das will ich freilich.

Gorgias: So nenne mich demnach.

Sokrates: Sagen wir nicht auch, du vermögest auch andere dazu zu machen?

Gorgias: Dazu erbiete ich mich ja, nicht nur hier, sondern auch anderwärts.³

Mit dieser Antwort besiegelt Gorgias aus eigenem Mund die klassische Vorstellung seiner Person als Sophisten *par excellence*, der mit Hilfe seiner sophistischen Rhetorik, d.h. durch geschickten Umgang mit Worten, seine Interessen durchzusetzen vermag. In Platons Darstellung erscheint uns Gorgias als

1 PLATON, *Gorgias*, 447c, zit.n. Platon: »Gorgias«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 2, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.

2 Ebd., 449a.

3 Ebd., 449a–b.

überaus selbstsicher, was die Einschätzung seiner eigenen rednerischen Fähigkeiten anbelangt. Zudem macht er keinen Hehl daraus, dass er seine *technē* auch anderen beizubringen vermag. So ist beispielsweise noch Henri Irénée Marrou einflussreicher Problemgeschichte der Erziehung im Altertum – in der durchaus auf die Gefahr platonisch karikierender Verzerrung und konservativer Vorurteile hingewiesen wird – zu entnehmen, dass »die Sophisten die Möglichkeit entdeckt [haben], eine geeignete Technik auszuarbeiten und zu lehren, die in gedrängter, ausgereifter Form die besten Lehren ihrer großen Erfahrung übermitteln sollte«⁴. Genau hierin sei Gorgias ein großer Meister gewesen, bei dem »die rhetorische Technik in ganzer Klarheit hervor[tritt], schon ausgestattet mit ihrer Methode, ihren Prinzipien und ihren Verfahren oder Formeln, die bis ins kleinste Detail ausgearbeitet sind«⁵. Im 5. Jahrhundert v. Chr. sei der Unterricht zwar noch nicht gänzlich formal vonstattengegangen; die Vorschriften seien noch sehr allgemein gewesen und praktische Übungen hätten noch im Vordergrund gestanden. Doch bot der Lehrer »seinen Schülern ein Muster, das er selbst verfaßt hatte, zur Nachahmung dar; als ἐπίδειξις, als Probenvortrag, konnte diese Rede einen poetischen, moralischen oder politischen Gegenstand behandeln«⁶. So übertrug Gorgias »die Themen des mythischen Lobpreises, die von den Lyrikern Simonides oder Pindar gepflegt wurden, in eine prunkvolle Prosa: das Elogium der Helena, die Apologie des Palamedes«⁷.

Folgte man dieser Darstellung, wäre eine Beschäftigung mit Gorgias vor dem Hintergrund der hier leitenden Fragestellung allein deshalb lohnenswert, weil es sich bei ihm um eine Figur der antiken poetisch-oralen Tradition handelt, die in der Lage war, qua technischer Verfahren im Sinne musterhafter bzw. kopierbarer Formulierungen poetische bzw. mythologische Sujets in verschriftlichte Prosa-Reden umzusetzen und diese Fähigkeit auch auf andere übertragen konnte. Damit verkörperte Gorgias' Lehre den Prototyp einer durch und durch formalisierten, d.h. technischen Literatur- bzw. Sprachauffassung. Bei dieser käme es auf das jeweilige individuelle Ethos des Logospraktizierenden wenig bis gar nicht an, denn es würde eine Technik propa-

4 MARROU, Henri I.: »Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum«, übers. v. C. Beumann, hg. v. R. Harder, München: DTV, 1977, S. 116.

5 Ebd., S. 116f.

6 Ebd., S. 117.

7 Ebd.

giert, die aus der Sprache ein Werkzeug machte, das das Sprechen instrumentalisierte und je nach Bedarf und Absicht verwendet werden könnte.

Leider können wir Gorgias heute nicht mehr selbst fragen, ob er mit einer solchen Deutung einverstanden wäre. Allerdings können wir seine vermeintliche Musterrede glücklicherweise selbst begutachten und daraufhin befragen, als Meister welcher Kunst ihr Verfasser denn wohl betrachtet werden müsste. Konfrontierte man Gorgias mit der platonischen Kritik an der sophistischen *technē*, wie sie im *Ion* entwickelt wird, würde dieser sich womöglich gar nicht getroffen fühlen und der inhaltlichen Kritik selbst zustimmen. Die Feststellung, Gorgias' Lehre sei eine *technē* im schlechten Sinne – weil sie letztlich auf einem Regel- und Ordnungssystem beruhe, dessen man sich nur bedienen müsse, ohne ein entsprechendes habituelles Vermögen vorzuweisen – wird fragwürdig, wenn man fernab von Platons wirkmächtigen Darstellungen einmal Gorgias' Schriften selbst in den Blick nimmt und zudem die zeitlich-historische Einordnung einbezieht. Vor dem Hintergrund der Feststellung, dass das Wort »Rhetorik« in antiken Quellen vor besagter Stelle in Platons *Gorgias* gar nicht vorkommt, hat mittlerweile eine Reihe von Forschenden dafür plädiert, Gorgias und seine wenigen überlieferten Schriften nicht einseitig im Raster platonischer oder aristotelischer Begriffsbestimmungen zu untersuchen.⁸ Wer gewillt ist, Gorgias *Lobrede der Helena* aus einer vor- oder arhetorischen Perspektive heraus zu lesen, dem wird beispielsweise nicht entgehen, dass der Ausdruck »technē« auf Praktiken angewendet wird, von denen sich der Redner ausdrücklich distanziert.⁹ Die Einordnung seiner eigenen Lehre als *rhetorikē* wäre Gorgias selbst höchstwahrscheinlich unverständlich gewesen, wenngleich »sich einzelne Elemente der späteren Beredsamkeitslehren retrospektiv [...] schon ausmachen«¹⁰ lassen. Wenn man Gorgias demnach nicht als älteren Sophisten *par excellence*, d.h. als Meister der sophistischen Redetechnik gelten lassen kann, als Meister welcher »Kunst« müsste man ihn stattdessen bezeichnen?

8 Prominente Beispiele sind Thomas Coles *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece* und Edward Schiappas *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece* aus den 1930er- und 1950er-Jahren. Für den deutschsprachigen Raum vgl. LEETEN, Lars: »Redepraxis als Lebenspraxis. Die diskursive Kultur der antiken Ethik«, Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 2019, insbesondere S. 127-163.

9 Vgl. LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 134.

10 Ebd., S. 133.

Es sei daran erinnert, dass das Wort »Sophist« etymologisch an *sophia* gekettet ist und in diesem Sinne in der vorplatonischen Zeit als Sammelbezeichnung einer ganzen Reihe unterschiedlicher Personen verschiedenster Professionen wie Dichter, Musiker, Rhapsoden, Seher oder Denker, die man später in Philosophen, Mathematiker oder Politiker scheiden sollte, dienen konnte.¹¹ Wenn Eduard Norden in *Die Antike Kunstprosa* Gorgias als »erste[n] kunstmäßige[n] Prosaschriftsteller, der in vollbewusster Absicht den poetischen Ausdruck in die Prosa hinübergeleitet hat«¹² betitelt, wird die poetische Tradition, aus der Gorgias stammt, zwar ersichtlich, dabei aber insgesamt im Bezugsrahmen einer sich erst später durchsetzenden Literarizität gedeutet. Laut antiker Quelle zeigt sich Gorgias zu Lebzeiten in eine purpurne Robe gekleidet, die als Erkennungszeichen der Rhapsodenzunft galt.¹³ Daran anknüpfend schlägt Edward Schiappa vor, ihn als Prosa-Rhapsoden zu verstehen, der seine Reden im Hinblick auf die performative Dimension seiner Vortragspraktik komponierte und sich dabei vollends der oralen poetischen Tradition seines Schaffens bewusst war.¹⁴ Diese Deutung wird dem Umstand gerecht, dass Gorgias in einer Zeit lebte und wirkte, in der man großen Wert auf orale, musikalische Aufführungspraktiken oder Rezitationen legte, die noch jenseits einer literarischen Kultur angesiedelt waren und musische Logospraxis im Sinne der archaischen Dichtung noch mit enormer Wirksamkeit entfalteten.¹⁵ In diese Kerbe schlägt auch Charles P. Segal, der sogar so weit geht, in der *Lobrede der Helena* Elemente einer ästhetischen Theorie zu konstatieren¹⁶, die mindestens den Grundstein einer Theorie der Poesie¹⁷ ausmachen, da Gorgias in der Rede seinen Begriff von Literatur, seine eigene Logospraxis und die dazugehörigen Überzeugungen ausdrückt.¹⁸

11 Vgl. SCHIAPPA, Edward: »The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece«, New Haven/London: Yale University Press, 1999, S. 51.

12 NORDEN, Eduard: »Die Antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance«, Bd. 1, Darmstadt: WBG, 1974, S. 30.

13 Eine entsprechende Aussage findet sich bei AELIANUS: »Varia Historia«, XII 32, (DK 82 A9): »Daß Hippias und Gorgias in Purpurgewändern aufgetreten seien, ist ein geläufiges Wort.«

14 Vgl. SCHIAPPA, E.: »The Beginnings of Rhetorical Theory«, S. 101.

15 Vgl. THOMAS, R.: »Literacy and Orality in Ancient Greece«, S. 104.

16 Vgl. SEGAL, Charles P.: »Gorgias and the Psychology of the Logos«, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 66 (1962), S. 102.

17 Vgl. ebd., S. 109.

18 Vgl. ebd., S. 102.

Wenn sich im Folgenden mit Gorgias und seiner Logospraxis-Theorie beschäftigt wird, dann auch deshalb, weil es sich bei ihm um einen Denker handelt, für den – das gilt für die Selbst- wie für die Fremdzuschreibung – die Unterscheidungen Philosoph-Dichter(Literat)-Rhetoriker noch nicht gelten bzw. noch nicht getroffen wurden. Diesseits der zugegebenermaßen sehr spannenden Frage, ob Gorgias besser als Sophist oder als Prosa-Rhapsode und dementsprechend seine Reden im Ganzen zu charakterisieren wären, wird hier der Versuch unternommen, einige Grundelemente der gorgianischen Redelehre mitsamt ihrer ethisch-ästhetischen Dimension aus der *Lobrede der Helena* zu rekonstruieren. Das scheint deswegen sehr lohnenswert, weil Ethos und Logos bei Gorgias als unzertrennliches Paar auftreten. Die Wirkung des Logos wird am Beispiel der Dichtung in ihrer sinnlich-materiellen Beschaffenheit exemplifiziert, was schließlich die bedrohliche Möglichkeit offenbart, »den Logos unter die Kontrolle eines Kalküls zu bringen.¹⁹

3.1 Kunstgemäß geschrieben

Wenn Sokrates Ion im gleichnamigen Dialog danach fragt, ob er, wenn er seine Verse schön vorträgt und die Zuschauer am meisten hinreißt (ἐκπλήττῃς), bei vollem Bewusstsein oder begeistert ist, wird von der gleichen bannenden Wirkkraft auf Zuschauer gesprochen, für die laut Diodorus auch Gorgias in der Antike berühmt war.²⁰ Gorgias' potenzielle Ästhetik in der Helena-Lobrede kommt allerdings ohne Musenanrufung aus und scheint der traditionellen Inspirationstheorie keine zentrale Rolle mehr beizumessen. In § 11 der Helena-Rede gibt Gorgias zu verstehen, dass »die meisten in den meisten Fällen die Ansicht (δόξαν) zum Beirat ihrer Seele«²¹ bestellen müssten. Dies liege schlichtweg daran, dass die wenigsten vollständigen Zugriff auf die Erinnerung des Vergangenen, die Erkenntnisse der Gegenwart und Prophezeiungen

19 LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 161.

20 Vgl. SCHIAPPA, E.: »The Beginnings of Rhetorical Theory«, S. 102. – Antike Quelle: DK 82 A4.

21 Vgl. GORGAS VON LEONTINOI: »Reden, Fragmente und Testimonien«, gr./dt., übers.u. hg. v. T. Buchheim, Hamburg: Meiner, 2012, S. 9. – Im weiteren Verlauf werden Stellenangaben zum *Lobpreis der Helena* zur besseren Orientierung mit dem Kürzel »Enk.« und der entsprechenden Paragraphenangabe in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat abgekürzt.

des Kommenden hätten, was in der Tat als klassische Bestimmung des seherischen (göttlichen) Wissens einem übermenschlichen Vermögen gleichkommt. Schlaffer erkennt in dieser Passage gar eine »Enttäuschung über die Unwahrheit der ehrwürdigen Dichtungen«²², die zu besagtem Doxa-Defaitismus geführt habe. Gorgias verabschiede hier nicht ohne Melancholie den Glauben an die Weisheit des allwissenden Sängers, nehme die kritisch entzauberte Dichtung dennoch ernst und betrachte sie als »charakteristischen Repräsentanten für das weitere Gebiet des Imaginativen«, was es erlaube, »von einer ersten Theorie des »Ästhetischen« im modernen Sinne zu sprechen«²³. Eine solche Deutung erscheint äußerst verführerisch, da man mit der Helena-Rede das Zeugnis einer antiken Dichtungstheorie vorrhetorischer Prägung in den Händen hielte, die nicht von den antisophistischen Positionen Platons und Aristoteles' beeinflusst wurde. Man sollte allerdings nicht vergessen, dass es sich bei der Helena-Rede eben um eine verschriftlichte *Rede*, die eng mit Gorgias' Rede- und Lehrpraxis verbunden sein musste, und nicht um einen poetologischen Traktat oder Ähnliches handelt. Dennoch gilt auch hier die allgemeine, naheliegende Hypothese, dass »Philosophen, Literaten oder Rhetoriker, die sich von Berufs wegen mit Sprache beschäftigen, [...] seit jeher immer auch nach der Bedeutung dieser Definition, danach also, was eigentlich geschieht, wenn geredet und zugehört bzw. geschrieben und gelesen wird«²⁴, fragen.

Die exoterische Thematik der Helena-Rede lässt sich recht schnell angeben. Augenscheinlich steht die mythologische Figur der Helena, die Paris nach Troja begleitete und damit letztlich den Trojanischen Krieg auslöste, im Mittelpunkt der Betrachtung. Damit handelt es sich um ein insbesondere in der Antike äußerst populäres Sujet, bei dem es einen Allgemeinplatz darstellte, Helena mindestens eine Mitschuld an dem blutigen und verlustreichen Konflikt anzukreiden. Wie Gorgias zu Beginn der Rede verlauten lässt, haben gerade auch die »vom Hörensagen geleiteten Dichter (ποιητῶν ἀκουσάντων πιστῆς)« ihren Teil dazu beigetragen, dass Helena »zum Erinnerungsmal des unheilvollen Geschehens« avancierte (Enk. 2). Gorgias setzt sich mit seiner Rede das auf den ersten Blick kühn anmutende Ziel, diesem gesellschaftlich tief verankerten Verdikt apologetisch entgegenzutreten. Gorgias' Argumentation, seine Überlegung (λογισμὸν) (Enk. 2), kommt formal geradlinig und

22 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 87.

23 Ebd.

24 HETZEL, Andreas: »Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie«, Bielefeld: transcript Verlag, 2011, S. 29.

nachvollziehbar daher. Vier verschiedene Faktoren könnten Helenas Überfahrt nach Troja begründet haben: Entweder wurde Helena nach dem Willen der Götter (Enk. 6), mit Gewalt (βίᾱ) (Enk. 7), durch die Kraft des Logos (Enk. 8-14) oder durch das Wirken des Eros (Enk. 15-19) nach Troja gebracht. Ganz gleich, welcher Grund am Ende wirklich den Ausschlag gegeben haben mag, in allen vier Fällen wird Helena jegliche Eigenverantwortung für ihr Handeln abgesprochen, was nur zu einer vollständigen Entlastung führen kann. Eingerahmt wird dieser Lobpreis, der – wie schon Isokrates bemerkte²⁵ – eher einer Apologie gleicht, von einer einleitenden Zweckbestimmung der Rede (Enk. 1-2) nebst kurzem Abriss zu Erscheinung und Abstammung der Helena (Enk. 3-5) und einer abschließenden Bilanzierung der erfolgreichen Apologetik (Enk. 20-21).

Bereits an der quantitativen Gewichtung der Paragraphen lässt sich ablesen, dass Gorgias der Wirkkraft des Logos in seiner Rede die größte Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt. Was genau er mit seiner Rede bezwecken wollte und wie sie als Ganzes formal eingeordnet werden muss, ist allerdings mindestens so umstritten wie die Bezeichnung ihres Verfassers als Sophist im pejorativen Sinne. Für diesen Umstand ist neben der vergleichsweise schlechten Überlieferungslage in gewisser Weise auch Gorgias verantwortlich, der seine von ihm selbst explizit als Enkomion eingeordnete Rede mit dem letzten Wort als »Kinderspiel (παίγνιον)« bezeichnet (Enk. 21) und damit bis heute in der neueren Rezeptionsgeschichte einige Verwirrung stiftet. Die Rede als spielerische Angelegenheit zu charakterisieren, passt *prima facie* bestens zur Deutung der Rede im Sinne einer Fingerübung eines Rhetorikmeisters, der lediglich seine rhetorischen Fähigkeiten unter Beweis stellen will, dabei dem Sujet der Rede im Grunde völlige Irrelevanz beimisst und es allenfalls wegen des vermeintlich ausweglosen Standpunktes gewählt hat. Nicht gänzlich unterschlagen sollte man hier, dass es sich bei der fraglichen Formulierung um

25 Vgl. ISOKRATES, Orationes X 14. Es darf als ziemlich sicher gelten, dass Isokrates mit dem Folgenden Gorgias adressiert: »I praise especially him who chose to write (γράφαντα) of Helen, [...]. Nevertheless, even he committed a slight inadvertence – for although he asserts that he has written an encomium of Helen, it turns out that he has actually spoken a defence (ἀπολογία) of her conduct!« (ISOKRATES: Vol. III, gr./engl., übers. v. L. R. v. Hook, London/Cambridge/Mass: Harvard University Press, 1986, S. 67.) – Vertiefend zum Vergleich der Helena-Reden von Gorgias und Isokrates vgl. BRAUN, Ludwig: »Die schöne Helena, wie Gorgias und Isokrates sie sehen«, in: *Hermes* 110/2 (1982), S. 158-174.

ein sich reimendes, wohlklingendes Wortspiel²⁶ handelt: »eboulēthēn graphai ton logon Helenēs men enkōmion, emon de paignion«. Eine solche Schluss-sentenz könnte durchaus eine »crowd-pleasing euphony«²⁷ darstellen, wie Schiappa spekuliert. Das muss aber nicht zwangsläufig bedeuten, dass man sich zwischen den Optionen »reiner Ernst« oder »bloßes belangloses Spiel« entscheiden muss. Zudem präsentiert Gorgias, wie noch zu sehen sein wird, in der Helena-Rede ein derart ausgearbeitetes und gravierendes Logosbild, dass die Enigmatik eines einzelnen Wortes nicht ausreicht, um den restlichen alle Bedeutung zu nehmen. Hinzu kommt, dass Gorgias bei einer zu ernst genommenen, strikten Auslegung des *paigion*-Begriffs gegen das pindari-sche Gesetz verstöße, dem er sich selbst zu Beginn der Rede verpflichtet, was Thomas Buchheim tatsächlich als emanzipative Reaktion auf Gorgias' großes lyrisches Vorbild Pindar verstanden wissen will.²⁸

Wo es zu Beginn der Helena-Rede heißt, »[m]an muß, was des Lobes wert ist, mit Lob ehren, dem Unwerten dagegen Tadel entgegenbringen« (Enk. 1), nimmt Gorgias Bezug auf die von Pindar in seiner achten *Nemeischen Ode* selbst aufgestellte, poetische Lebenspflicht. Gemäß dieser bekennt er sich zu einem Dichterethos, das opportunistische Hass- oder Schmeichelreden meidet und das lobt oder tadelt, was wirklich des Lobes wert ist oder den Tadel verdient.²⁹ Diesem erzieherischen Prinzip folgend lässt sich die archaische, dichterische Rede als bildungspraktische Prädikationsleistung verstehen, durch die das zum Vorschein, zum Lobpreis gebracht wird, was zu Recht Anspruch auf selbiges hat, aber erst der entsprechenden dichterischen Darstellung bedarf, um Sichtbarkeit und Glanz zu erlangen.³⁰ Kritisch Betracht-

26 Norden weist mit einigem Recht darauf hin, dass man die Vorliebe für das Wortspiel nicht vorschnell mit fehlender Seriosität gleichsetzen sollte: »Nur einem oberflächlichen Beurteiler kann das als Ausdruck der dem Griechen angeborenen Laune erscheinen, mit seiner, unendlichen Wandlungen fähigen Sprache spielerisch zu scherzen: den Philosophen, die in den Worten die sichtbaren Abbilder unsichtbarer Wesenheiten sahen, war es heiliger Ernst, wenn sie im Ringen nach Erkenntnis von den Worten wie von geoffenbarten Wahrheiten ausgingen.« (NORDEN, E.: »Die Antike Kunstprosa«, S. 24.)

27 SCHIAPPA, E.: »The Beginnings of Rhetorical Theory«, S. 131.

28 Vgl. BUCHHEIM, Thomas: »Einleitung«, in: Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien, XXIV.

29 Vgl. PINDAR, Nemeische Oden VIII, 32-39.

30 Vgl. BUCHHEIM, T.: »Einleitung«, XXIII. – Leeten verweist auf den Zusammenhang von *aretē* und dichterischer *sophia*: »Die erste Pflicht eines Dichters besteht darin, das Gute zu befördern und das Schlechte klein zu halten. Dies verträgt sich gut mit Pindars Grundüberzeugung, dass der Dichter das Edle und Hervorragende als solches darzu-

tende werden zu der Frage gelangen, woran der Dichter denn erkennen will, was wahrhaftig des Lobes würdig ist. In der Tat bricht sich an dieser Stelle eine epistemologische Dimension der dichterischen Praxis Bahn, die der archaische Dichter als *sophos* und *dikaios* allerdings gar nicht erst von seiner *aretē* ausklammern wird. Gorgias dagegen verknüpft das pindarische Gesetz am Beginn der Rede explizit mit einem Wahrheitsmotiv. Für ihn erhält die Rede (*logos*) ihre vollendete Form (*kosmos*) durch die Wahrheit (*alētheia*) (Enk. 1). Damit betont Gorgias bei seiner Neuauflage des pindarisch-dichterischen Ideals vor allem die ethisch-sittliche Dimension seiner Logospraxis, die der Ethosbildung des Redenden gerade im Hinblick auf die umfassende Kraft des Logos eine zentrale Bedeutung zuweist. Wenn Gorgias auf die Überzeugungskraft (*peithō*) von Reden zu sprechen kommt, distanziert er sich von ebenjener Möglichkeit einer Schreibtechnik ohne *alētheia*-Verpflichtung, die das klassische Bild der sophistischen Tätigkeit bis heute prägt. Gerade weil Gorgias um die enorme eigendynamische Kraft des Logos weiß, kann er vor einer Rede mahnen, die »auf viel Publikum genußreich und bekehrend wirkt, welche nach Regeln der Kunst verfaßt (τέχνη γραφαίς)« und »nicht etwa im Blick auf Wahrheit gesprochen ist (ἀληθεία λεχθείς)« (Enk. 13). Dass eine Rede mit *technē* geschrieben wurde, bedeutet nicht, dass sie nicht Zuhörende in ihren Bann schlagen kann, aber das heißt eben noch lange nicht, dass sich in ihrer Form auch ein (dichterisches) Ethos zeigt.

Daran, dass Gorgias ein Meister seines Fachs gewesen ist, besteht keinerlei Zweifel. Parallel zu der Uneinigkeit darüber, welchem Fach er zugeordnet werden muss, verläuft auch die Bewertung seines Rede- bzw. Schreibstils in zwei entgegengesetzten Richtungen. Einigkeit herrscht damals wie heute darüber, dass etwas sehr Besonderes an Gorgias' Stil im Verbund mit seinen Vortragsfähigkeiten und seiner Persönlichkeit gewesen sein muss und ihn dies von anderen Logospraktizierenden abhob, was häufig noch mit dem Verweis auf seine goldene Statue in Delphi untermauert wird.³¹ Gorgias' Reden sind in attischer Prosa verfasst, was sie laut Thomas Cole ob ihrer Kom-

stellen und erstrahlen zu lassen hat. Er hat die *aretē* hervorzuheben, Vorbilder leuchtend zu machen und die Erscheinungen des Göttlichen ins helle Licht zu stellen. Diese Leistung, für die es eine besondere dichterische *sophia* braucht, ist deswegen nötig, weil das Großartige nicht ohne weiteres als solches gesehen wird.« (LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 150.)

31 Exemplarisch hierfür SCHIAPPA, E.: »The Beginnings of Rhetorical Theory«, S. 98. – Plinius behauptet, Gorgias habe die Statue aus eigener Tasche bezahlt. (Vgl. PLINIUS, Naturalis Historia XXXIII, 83.)

paktheit und formalen Präzision dazu prädestiniert, mehrfach demonstriert bzw. praktiziert zu werden.³² Wenn dieser ebenso kompakte wie komplexe Stil das athenische Publikum erobern konnte, ist davon auszugehen, dass die Zuhörerschaft der Antike über derartig ausgeprägte Fähigkeiten des Zuhörens verfügte, die sich in einem primär literarisch geprägten Zeitalter nur noch schwerlich nachvollziehen lassen.³³ Das Faktum, dass Gorgias' prosaischer Redestil entgegen der poetischen Tradition nicht mehr von einem durchgängigen Metrum, von Tanz oder Instrumentation begleitet wird und auch dem Publikum kein Einstimmen in das Gehörte mehr erlaubt, kann die Einschätzung nähren, dass es sich bei der Helena-Rede um eine einseitige Stilprobe, um eine Werberede für Gorgias' Geschäftspraktiken und seine einzigartige und dennoch lehrbare Logosbeherrschung handelt. Davon beeinflusst scheinen auch die zahlreichen negativen Einschätzungen des gorgianischen Stils zu sein, die zumeist eine artifizielle Formalität unterstellen, der es an wirklicher Leidenschaft und Ethos fehle.³⁴ Dem folgend werden epideiktische Praxis und Gattung des Enkomions insgesamt im aristotelischen Sinne als rhetorisch eingestuft. Derart von aristotelischen Bestimmungen gelenkt, kommt auch Laurent Pernot in *Epideictic Rhetoric* ganz selbstverständlich zu dem Schluss, dass Gorgias seine Lobreden zu Bildungszwecken komponierte und ihnen »theoretical indications«³⁵ beigab. Pernot gibt dieser Konsequenz folgend *epideixis* bzw. das Verb *epideiknunai* mit »to give an exhibition« oder »to show one's talent« wieder.³⁶ Seine allgemeine Charakterisierung der Enkomion-Gattung, die er im Vorwort seiner rhetorisch-epideiktischen Stu-

32 Vgl. COLE, Thomas: »The Origins of Rhetoric in Ancient Greece«, Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1991, S. 75. – Cole charakterisiert die attische Prosa als maßgeschneidert für die Publikumswirkung: »It is hard to imagine an idiom or a style less calculated to please or move an audience, or to make a message more acceptable and more understandable [...]« (ebd., S. 71).

33 Vgl. THOMAS, R.: »Literacy and Orality in Ancient Greece«, S. 107f.

34 Vgl. SCHIAPPA, E.: »The Beginnings of Rhetorical Theory«, S. 85. – Für Norden liegt das stilistische Übel der »sophistischen Poesie« im Einfluss der sophistischen Rhetorik. Interessanterweise steht und fällt seine Bewertung mit der jeweiligen Validität des qua Dichtung transportierten Ethosbegriffs (vgl. NORDEN, E.: »Die Antike Kunstprosa«, S. 75f.).

35 PERNOT, Laurent: »Epideictic Rhetoric. Questioning the Stakes of Ancient Praise«, Austin: University of Texas Press, 2015, S. 3.

36 Vgl. ebd.

die angibt, sprengt allerdings diesen engen rhetorischen Rahmen: »[E]very encomium is at once a literary work, a moral problem, and a social rite.«³⁷

Norden nennt in *Die antike Kunstprosa* die »drei wesentlichsten Postulate, die von den Sophisten an eine gute Prosa gestellt wurden, daß sie nämlich durch Redefiguren geschmückt, daß sie der Poesie nahestehen, daß sie rhythmisch sein solle«³⁸. Wer sich zu sehr auf das erste Postulat versteift, wird insbesondere einem frühen Prosatext in seiner poetisch-oralen, ästhetisch-musikalischen Dimension nicht gerecht werden können. Die Sophisten gehen, so Norden weiter, »von der Grundvorstellung aus, daß eine oratorische Komposition einer musikalischen verwandt sein, also wie diese auf die Sinne wirken müsse«³⁹. Hierbei wird explizit auf Gorgias' Stil rekurriert: »Wenn man z. B. ein gorgianisches Homoioteleuton hört, so werden die Ohren dadurch in derselben Weise angenehm berührt wie in der Musik durch die Zusammenfassung bestimmt geordneter Töne, d.h. durch die Harmonie.«⁴⁰ Überhaupt entstehe die Melodie in Musik und Rede durch die Verbindung von Rhythmus und Harmonie. Pernots Definition unterschlägt die vielleicht wichtigste Bestimmung des Enkomions als musikalische Rede- bzw. Logospraxis. Denn »[d]aß die Stimme des leidenschaftlichen Redners in der Mitte zwischen der gewöhnlichen Sprache und dem Gesang stehe, galt im Altertum für selbstverständlich«⁴¹. Wer Gorgias' Stil steife, leblose Formalität und Ethoslosigkeit vorwirft, verhehlt die poetisch-musikalische Wirkung seiner Prosa.

In der Zeit vor Gorgias war das Enkomion ein poetisches Genre⁴², daher verwundert es nicht, dass die gorgianische Prosa ebenfalls durch poetische Wirkung besticht.⁴³ Wenn Schiappa davon abrät, die Helena-Rede ein Enkomion zu nennen, obwohl Gorgias selbst sie als ein solches bezeichnet⁴⁴,

37 Ebd., IX.

38 NORDEN, E.: »Die Antike Kunstprosa«, S. 50.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 55.

42 Vgl. SCHIAPPA, E.: »The Beginnings of Rhetorical Theory«, S. 101.

43 Vgl. ebd., S. 103.

44 »Ich suchte das Unrecht der Beschimpfung und den Unverstand aufzulösen und wollte die Rede verfassen (γράφαι τὸν λόγον) – zum Lobpreis (ἐγκώμιον) für Helena, [...]« (Enk. 21). – Diese Passage ist auch deshalb bemerkenswert, weil sich hier ein »Autor« selbstbewusst als Verfasser/Schreiber einer Rede präsentiert und sich damit von einer oralen-poetischen Tradition abgrenzt, die die Urhebererschaft des Logos vollends im Bereich des Musischen verortete. Schiappa notiert zu diesem Punkt: »Finally, it should be noted that Gorgias identifies himself as a writer – a selfidentification that is very rare

will er ebenjener aristotelischen Deutungshoheit entkommen, die eine prädisziplinäre Auseinandersetzung mit Gorgias' Helena-Rede immer schon verhindert. Dafür, dass Gorgias »Enkomion« im Rückgriff auf die poetische Tradition verwendet und auch unter »epideixis« Abweichendes versteht, spricht seine Verwendung von »poiesis«, d. i. musikalisch begriffene Dichtung, als maßgebliches Modell für sein eigenes Logosverständnis. Dabei ist es dem Verständnis desselben nicht zuträglich, Prosa und Poesie oder Literarizität und Oralität gegeneinander auszuspielen.

3.2 Mit Ethos gesprochen

Wer versucht, sich möglichst adäquat mit antiken Texten zu beschäftigen, muss vor allem auch seine neuzeitliche Vernunft so gut wie eben möglich im Zaum halten.⁴⁵ Denn für die Griechen decken sich im Begriff »Logos« »Aspekte, aus deren Trennung die neuzeitliche Vernunft geradezu hervorgeht: *Sprache* und *Sprechen*, *Denken* und *Sprechen*, *monologische* und *dialogische Rede*, *Sagen* und *Gesagtes*, *Sagen* und *Gesagtwerden*, *Wort* (als kleine) und *Rede* (als große sprachliche Einheit)«⁴⁶. Dementsprechend muss den Vorwurf an Gorgias, dieser kontrolliere und gebrauche den Logos nach Belieben wie ein Instrument für bestimmte Zwecke, immer auch ein gewisser blinder Fleck für die Eigendynamik und lebendige Kraft des Logos jenseits neuzeitlicher Subjekt-Objekt- bzw. Autorschaftskonzeptionen begleiten⁴⁷. Umgekehrt schließt dies allerdings nicht aus, sich die Kraft des lebendigen Logos zunutze machen zu können. Anders als die in der Moderne Schreibenden und ihre literarische Sprache wird der antike Logospraktizierende kaum danach streben, den Logos zu entgrenzen oder gar zu überschreiten. Ihm geht

and unusual for a fifth-century author.« (SCHIAPPA, E.: »The Beginnings of Rhetorical Theory«, S. 124.) – Weiterführend zu dieser Thematik vgl. STEIN, Elisabeth: »Autorbewußtsein in der frühen griechischen Literatur«, in: *ScriptOralia* 17. Reihe A: *Altertumswissenschaftliche Reihe*, Bd. 3, hg. v. P. Goetsch, W. Raible, H. Rix u. H.-R. Roemer, Tübingen: Narr, 1990.

45 D. i. das allgemein bekannte Problem der Projektion: »[D]er Gelehrte projiziert auf das fremde (befremdliche) Phänomen, das er ausfindig gemacht hat, ein ganzes Bündel von Werten, Gründen und Begriffen aus seiner eigenen Geschichte: [...].« (BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 41.)

46 HETZEL, A.: »Die Wirksamkeit der Rede«, S. 34.

47 Vgl. ebd.

es vermutlich eher darum, den *logoi* mittels einer Aneignungs- und Kultivierungspraxis mit der ganzen habituellen Dimension der eigenen Person teilhaftig zu werden. In der lebendigen Stimme des Redenden erklingen die *logoi* als unmittelbar verbalisierte Haltungen und nicht als »Äußerung« oder »Ausdruck« einer ursprünglichen Innerlichkeit.⁴⁸ Wenn diese »bis ins Leibliche hinein nachvollzogen[en]«⁴⁹ *logoi* auf ein entsprechend sensibiliertes Gehör und Auge treffen, zeigt sich das Ethos im Logos. Konzentriert man sich bei der Lektüre des Helena-Enkomions auf derartige vorrhetorische bzw. vorneuzeitliche Aspekte, erscheint der gorgianische Logos gerade nicht als praktisches Werkzeug der Überzeugung oder artifizielles Medium für emotionalen Ausdruck⁵⁰. Gorgias' Helena-Rede besitzt eine besondere performative Dimension; sie spricht davon, was sie gleichzeitig vollzieht.

Wie erwähnt, gibt Gorgias seinen Überlegungen zur Wirkkraft des Logos als Grund für Helenas Überfahrt den größten Raum zur Entfaltung. Eingeleitet werden diese mit einer Sentenz zur allgemeinen Wirkungskraft des Logos: »Rede (λόγος) ist ein großer Bewirker (δυνάστης μέγας); mit dem kleinsten und unscheinbarsten Körper (σώματι) vollbringt sie göttlichste Taten (ἔργα): vermag sie doch Schrecken zu stillen, Schmerzen zu beheben, Freude einzugeben und Rührung zu mehren.« (Enk. 8) Der Logos hat einen Körper, mag er noch so klein und unscheinbar wirken, so ist er eben kein abstraktes Signifikat eines materiellen Referenten, sondern selbst Bestandteil der körperlich-materiellen Welt, ein durch und durch materielles Phänomen, »das nach dem Modell der Musik und Malerei als hörbare und sichtbare Form gedacht«⁵¹

48 Vgl. LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 254.

49 Ebd., S. 255.

50 Für Charles P. Segal repräsentiert Gorgias' Logos-Enkomion Ansichten über die allgemeine psychologische Basis poetischen Ausdrucks: »[...] the encomion on the *logos* does represent Gorgias' own belief in the psychological basis of persuasion and, indeed, of all poetic expression.« (SEGAL, C. P.: »Gorgias and the Psychology of the Logos«, S. 120.) – Auch wenn diese Grunddeutung der Rede in die richtige Richtung weist, verstellen ihre modernen Beschreibungskategorien einen adäquateren Zugang.

51 LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 20. – Hier ist wiederum die Konnotation von »Ethos« im musikalischen Sinne aufgerufen. Laut Abert setzte sich bei der Tätigkeit der Sophisten immer mehr die Überzeugung fest, »dass der Redner, der das musikalische Element in der Sprache beherrschte, sicher auf Erfolg rechnen könne« (ABERT, H.: »Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik«, S. 44.). So habe Isokrates davon gesprochen, dass die Kunstrede geradezu einer musikalischen Komposition gleiche (vgl. ebd.). Fernab dieser klassischen Auffassung des Sophistentums lässt sich konstatieren,

werden muss. Dass dieser Körper selbst *erga* vollbringt, dürfte dem griechischen Denken gerade vor dem Hintergrund der poetischen Tradition bestens vertraut gewesen sein.⁵² Dass jene *erga* ob ihrer Wirkkraft den Status des Göttlichen zugesprochen bekommen, wird nicht zuletzt wegen des weiterhin stark präsenten und verbreiteten musischen Inspirationsmythos wenig Kontroverse erzeugt haben.⁵³ Es ist daher kein Zufall, dass Gorgias im nächsten Abschnitt auf das seinen Zeitgenossen geläufige Modell der Dichtung zurückgreift, um den Zuhörenden seine Erklärung über die allgemeine Wirkweise des Logos näherzubringen. Wenn Gorgias *poiesis* weiterführend als Logos mit Versmaß bestimmt, vollzieht er eine Angleichung von *poiesis* und Logos, die für seine Zuhörerschaft mitnichten selbstverständlich war.⁵⁴ Die Wirkungsweise der Dichtung will Gorgias also nicht allein durch ihre besondere Logosform mit Rhythmus und Versmaß begründen, sondern einem allgemeinen Logosverständnis zuordnen. Das birgt den Vorteil, dass sich die in der Begegnung mit Dichtung bekannte, vielfach erlebte und bezeugte Pathosgenerierung auch in einer Logospraxis eines nicht *per se* dichterischen Gebietes erklären ließe. In diesem fundamentalen Sinn findet sich laut Gorgias also in jeder Logospraxis ein gewisses dichterisches Moment.

Der Logos besitzt von sich aus eine »Wirkkraft der Beschwörung (δύναμις τῆς ἐπωδῆς)« (Enk. 10). In Form von »Beschwörungsgesängen«⁵⁵ kann er in musikalisch-körperlich verstandener Weise auf die Psyche der Zuhörenden einwirken, damit zusammenhängend auch im Bereich der Doxa Eindruck hinterlassen und fast wie bei einem Bannzauber jemanden zu Handlungen und Meinungen verleiten, die er sonst nicht vollzogen und gebildet hätte. Für diese Art von »Zauberei und Magie« (Enk. 10) konstatiert Gorgias zwei *technai* mit explizit negativer Wirkweise, da sie zu Verfehlungen der Seele und Täuschungen der Meinungen führen. Diese normative Setzung Gorgias' verdeut-

dass das musikalische Ethos des Logos für Gorgias von großer Bedeutung gewesen sein muss.

52 Vgl. LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 76.

53 »Die Taten, die Sprache verrichtet, heißen »göttlich«, weil die Leidenschaften, die geweckt werden, vielfach als göttlich gelten. Leidenschaft in eminentem Sinne bedeutet, des Gottes inne zu sein (ἐνθουσιασμός), und so wird es noch bei Platon (z.B. im *Phaidros*) allen Ernstes aufgefaßt.« (BUCHHEIM, T.: »Anmerkungen zu Fragment 11«, in: *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien*, S. 164.)

54 Vgl. COLE, T.: »The Origins of Rhetoric in Ancient Greece«, S. 35.

55 Das griechische »ἐπωδῆς« lässt erkennen, dass explizit die Rede von Gesängen bzw. Musik ist.

licht, dass das Ideal seiner eigenen Logospraxis schwerlich in der Ausbildung einer derartigen *technē*, die sich der Wirkkraft des Logos für pragmatische oder strategische Zwecke jenseits eines ethischen Gesamtzusammenhangs bedient, bestanden haben kann. Gorgias fällt allerdings nicht in das naive Gegenbild eines Zustandes zurück, in dem jederzeit klar zwischen wahrer und täuschender Meinung unterschieden werden kann. Da die meisten Menschen anders als die archaischen Sänger gerade nicht auf den Wissensbeistand der Musen bauen können, die die eigenen *logoi* gewissermaßen autoritär absichern, sondern in den meisten Fällen auf »die Ansicht (δόξα) zum Beirat ihrer Seele« (Enk. 11) angewiesen sind, bietet sich ein entsprechendes Einfallstor für all diejenigen, die sich die trügerische und unsichere Natur der Doxa zunutze machen, um ihre jeweiligen Interessen ohne Orientierung an dem Wahrheitsbestreben, das eigentlich die vollendete Form jeder Rede ausmachen sollte, qua technisierter Logospraxis durchzusetzen. Darüber, dass Menschen durch einen irreführenden Logos beeinflusst (*peithō*) werden und in der Vergangenheit schon tausendfach wurden, macht sich Gorgias keinerlei Illusionen. Sein Anliegen besteht ja gerade darin, am Beispiel der Helena aufzuzeigen, dass der lebendige Logos eine Verführungskraft und einen Eigensinn entwickeln kann, der unilaterale, subjektbezogene Schuldzuweisungen verbietet. Ganz in diesem Sinne kokettiert Gorgias mit der Erklärung, auch Helena sei ein Opfer ebenjener Wirkkraft der Beschwörungsgesänge geworden, die sich letztlich *in puncto* Zwangsausübung und Kräfteverhältnis nicht grundlegend von einem gewaltsamen Raub unterscheiden lässt, denn »Rede nämlich, die Seele bekehrende, zwingt stets die, die sie bekehrt, den Worten zu glauben und den Taten zuzustimmen« (Enk. 12).

Gorgias ist sodann nicht darum verlegen, Beispiele für diskursive Praktiken anzugeben, bei denen die *peithō*-Problematik⁵⁶ zutage tritt. So sei es bei Reden von Himmelskundigen Usus, Wissenssuchende von Meinungen zu überreden/überzeugen, die eigentlich gegen die sinnliche Gewissheit sprechen. Auch der philosophische Logos führe die Wendigkeit und Veränderlichkeit der Doxa vor Augen. Und wie weiter oben bereits zitiert, seien nicht

56 Am treffendsten ließe sich die *peithō* wohl mit »Überredung« oder »Umstimmung« übersetzen. Wenn Buchheim mit »Bekehrung« übersetzt, wird noch die ursprünglich göttliche Beschaffenheit hörbar, deren Kraft der Mensch sich qua Logospraxis nun teilhaftig zu sein glaubt (vgl. LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 52). Vertiefend zu dieser »Säkularisierung« der *peithō* vgl. BUXTON, Richard G. A.: »Persuasion in Greek tragedy. A study of peitho«, Cambridge: University Press, 1982, S. 29-57.

zuletzt im Bereich der Redepraxis mit *technē* verfasste Reden bekannt, die enorme Wirksamkeit beim Publikum erreichen, ohne dabei im Blick auf *alētheia* gesprochen worden zu sein. Für Gorgias steht deshalb fest, »daß die Bekehrung (πειθῶ), gesellt sie sich zu Rede, allemal auch die Seele prägt, wie sie will« (Enk. 13).

Im abschließenden Paragraphen kommt es zu einer wirkungsreichen Analogie, die auf Gorgias' medizinische Einflüsse⁵⁷ hindeutet und darüber hinaus schon die Lösung für einen verantwortungsvollen Umgang mit der Kraft des Logos bereithält: »Im selben Verhältnis steht die Wirkkraft der Rede (λόγου δύναμις) zur Ordnung der Seele (ψυχῆς τάξις) wie das Arrangement von Drogen (φαρμάκων τάξις) zur körperlichen Konstitution (σωμάτων φύσις).« (Enk. 14) Auch an dieser Stelle verführt die Analogie zwischen der Grundstruktur des Logos und der Ordnung von Arzneien dazu, Gorgias eine grundlegende Technisierung der Rede im Sinne medizinischer Kategorisierung und situativer Behandlungsmöglichkeiten zu unterstellen. Der springende Punkt dieser Analogie ist aber vielmehr die vergleichbare, potenziell oppositäre Wirkweise von Logos und Pharmakon. Pharmaka können durch ihre physiologische Einwirkung gesundheitsförderliche oder -schädigende Auswirkungen auf den menschlichen Körper haben, »die einen Krankheit, die anderen aber das Leben beenden« (Enk. 14).⁵⁸ Der Logos kann göttlichste Taten vollbringen und dem pindarischen Gesetz gemäß am Gutsein orientiert seine Wirkung entfalten. Immer aber wirkt der Logos in seiner hör- und sichtbaren, materialisierten-sinnlichen Gestalt auf die Seele ein, was zu entsprechenden Affektionen und Emotionen verschiedenster Art führen kann. Genau wie ein gezielt schädlicher Einsatz von Arzneimitteln kann auch der Logos im Verbund mit übler *peithō* die Seele berauschen und bezaubern wie er will. Die richtige Dosierung, der verantwortungsvolle Umgang mit Pharmaka wie *logoi*, will also gelernt sein, gerade weil sie niemals

57 Buchheim erinnert daran, dass »ein Bruder des Gorgias Arzt und er selbst ein Schüler des Wunderheilers Empedokles war« (BUCHHEIM, T.: »Anmerkungen zu Fragment 11«, S. 170.) Jonas Schollmeyer macht darüber hinaus auf hippokratische Einflussfaktoren aufmerksam (vgl. SCHOLLMAYER, J.: »Gorgias' Lehrmethode. Die *Helena* als Vorlage für Hippokrates' *De flatibus*«, in: *Mnemosyne* 70 [2017], S. 202–222).

58 Segal verweist in diesem Zusammenhang auf die Einfallstore für Manipulation und Kontrollausübung: »The processes of the psyche are thus treated as having a quasi-physical reality and, perhaps more significant, as being susceptible to the same kind of control and manipulation by a rational agent as the body by the drugs of the doctor.« (SEGAL, C. P.: »Gorgias and the Psychology of the Logos«, S. 104.)

gänzlich unter Kontrolle zu bringen sind. Denn der Logos – das konnte Gorgias schon bei Pindar erfahren⁵⁹ – ist und bleibt ein »zwiespältiges Phänomen, das stets auch verhüllen und in die Irre führen kann«⁶⁰.

Wer sich dementsprechend wappnen will, wird keine heilsversprechende Abkürzung über eine mechanische Aneignung äußerer Kompetenzen nehmen können. Nur eine langwierige anspruchsvolle Kultivierung und Formung der eigenen Persönlichkeit mit dem Schwerpunkt auf einer diskursiven Lebenspraxis verspricht eine gewisse Festigkeit und ein ausgeprägtes Urteilsvermögen, d.h. eine Logospraxis, die der Verfügungsgewalt des Logos nicht vollkommen ausgeliefert ist. Demgemäß präsentiert Gorgias mit dem Helena-Enkomion nicht nur eine Logosauffassung, sondern impliziert gleichsam eine Ethoslehre. Denn die vollendete Form der Rede, zu der sich Gorgias selbst ausdrücklich bekennt, kann sich unmöglich ohne ein entsprechendes Ethos des Redners einstellen. In der gorgianischen Logospraxis »liegt der Sinn der Rede nicht in dem, wofür sie steht, noch in dem, was sie bewirkt, sondern in dem Ethos, das in ihr zur Erscheinung kommt«⁶¹. Dass sich eine mit *technē* geschriebene Rede die Wirkweise des Logos zunutze machen und auf die Zuhörerschaft übertragen kann, wird von Gorgias klar gesehen. Das ändert allerdings nichts an seiner Überzeugung, dass sich in einer wahrlich epideiktischen Praxis ein entsprechendes Ethos *zeigen* muss. Die Frage, was genau für ein gorgianisches Ethos sich in der Helena-Rede zeigt, ist im Grunde der Kernpunkt aller Kontroversen rund um die Deutung und Einordnung dieser. Für Pernot ist es beispielsweise für das epideiktische Genre gar nicht so entscheidend, dass »epideictic orators« auch »distinguished persons« sind.⁶² Manchmal sei das hohe Ansehen einer Rednerpersönlichkeit sogar hinderlich für die Auftragsvergabe, da die eigentliche Sache hinter dem Glanz der Person zu verblässen drohe.⁶³ Aus dieser Einordnung späterer epideiktischer Praktiken spricht eine typisch »rhetorische« Unterscheidung zwischen Inhalt und Äußerung. Befragt man Aristoteles' *Rhetorik* auf die Rolle des rednerischen

59 Vgl. PINDAR, Olympische Oden I, 29.

60 LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 53.

61 Ebd., S. 149.

62 Vgl. PERNOT, L.: »Epideictic Rhetoric«, S. 83: »Ideally, epideictic orators are distinguished persons: distinguished as much by their wisdom and honesty as through their culture and social and political position. But these titles do not suffice, and they also draw authority from the mission conferred upon them.«

63 Vgl. ebd.

Ethos, wird man gewahr, dass dort das Ethos des Redners als Überzeugungsmittel eingestuft wird. Dies bedeutet, es nicht als Nebensächlichkeit abzutun⁶⁴, sondern ganz im Gegenteil als »bedeutendste Überzeugungskraft«⁶⁵ zu erfassen. Auch wenn Aristoteles darauf insistiert, dass »eine[] vorgefasste[] Meinung über die Person des Redners«⁶⁶ nicht die ethosbasierte Überzeugungskraft der Rede überstimmen kann, spielt es eine große Rolle, was für einen Charakter derjenige hat, der spricht.⁶⁷ Logos und Pathos, eigentlich fein säuberlich als zwei weitere vom ersten Überzeugungsmittel getrennt, sind im Ethos des Redners aufgehoben, an einem Ort, der von Gewohnheiten und Habitualisierungen geprägt ist.

Für Gorgias ist Ethos gerade kein Mittel der Überzeugung, keine Haltung hinter einer Rede, die sich gewissermaßen mittels Knopfdruck aktivieren und gezielt für spezielle Logos- und Pathosfunktionen nutzen lässt. Das Ethos des Logospraktizierenden ist vielmehr eine diskursiv-verkörpernte Haltung, ein konkret emporgewachsenes Phänomen; fernab seiner konkreten, antiken lebensweltlichen Ausprägung in seiner Grundstruktur dem Stil im Barthes'schen Sinne vielleicht nicht ganz unähnlich, wenngleich sich ein Ethos nach griechischer Auffassung stets durch einen sichtbaren Habitus zu erkennen gibt und in der Regel kein stummes Geheimnis bleibt. Die diskursiven Praktiken, ob geschrieben oder gesprochen, wirken auf die Beteiligten ein und formen sowohl das individuelle als auch das gemeinsame Leben. Dargestellt sind Ethos und Logos in hohem Maße aufeinander bezogen. Ethos konstituiert den Logos in Teilen mit und wird selbst wiederum von ihm transformiert, gerade weil der Logos letztlich immer unverfügbar bleibt. Dafür, dass sich das Ethos im Logos zeigt, dass die epideiktische Praxis gelingt, gibt es keine Garantie, der Redner »kann sich weder einfach entscheiden, wahr zu sprechen, noch kann er eine Rede durch Verstellung vortäuschen«⁶⁸. Eine Logoslehre hat daher stets ein asketisch-ethisches Ziel, das immer auch von einem ausgeprägten Weltbezug zeugen muss, da jedwede Logospraxis ethosbildende Wirkung besitzt. Dabei ist zu betonen, dass diskursive Praktiken

64 Vgl. ARISTOTELES, *Rhet.* I 1, 1354a14.

65 Ebd. I 2, 1356a12.

66 Ebd. I 2, 1356a10.

67 »Für Aristoteles spricht der Redner als ganzer Mensch, d.h. in seiner Rede ist er als leibliches und soziales Wesen mit der gesamten Vorgeschichte seiner Reden und Taten präsent.« (HETZEL, A.: »Die Wirksamkeit der Rede«, S. 431.)

68 LEETEN, L.: »Redepraxis als Lebenspraxis«, S. 157.

nicht als bloßes Mittel der Ethosbildung verstanden werden dürfen, vielmehr kommt den Diskursen selbst schon der Charakter einer ethischen Praxis zu, denn »[i]n jedem diskursiven Handeln manifestiert sich ein Ethos, und jeder diskursive Prozess wirkt auf das Ethos zurück«⁶⁹. Wer sich entsprechend in den Logos einübt und die Mühen einer damit verbundenen Arbeit am Ethos nicht scheut, so die feste Überzeugung, wird gerade diesseits rhetorischer Kriterien und Bewertungsmaßstäbe eine mit Wahrheit (*alētheia*) gesprochene Rede von einer bloß mit *technē* geschriebenen unterscheiden können. Was uns Gorgias aufzeigt, ist der Umstand, dass man dieses »bloß« keinesfalls unterschätzen sollte.

Wenn einer Rede das Zusammenspiel von Ethos, Stimme, Situation, Engagement und Resonanz fehlt, so heißt es sinngemäß bei Isokrates⁷⁰, sei es, als würde man eine Zahlenreihe aufsagen und die Rede erscheine den Zuhörenden nichtssagend. Wie aber ist man gefeit vor einer Technik, einem Vermögen, das es erlaubt, ebenjenes Zusammenspiel täuschend echt und mit großer Überzeugungs- bzw. Überredungskraft zu simulieren? Missbrauch der Rede ist gerade ob der Wirkkraft des Logos eine immerwährende Gefahr. Das Ethos im Logos ist an den Redner zurückgebunden und ein missbräuchlicher Umgang mit dem Logos fällt letztlich auf das Ethos, das Ansehen des Redners zurück, das über das jeweils stattfindende diskursive Geschehen hinausreicht: »Jedes Gespräch beginnt prädiskursiv, mimisch und gestisch, blicksuchend und blickaufnehmend. Bevor wir uns in den Raum der Argumente und Gründe begeben, begegnen wir uns auf der ästhetischen Ebene von Habitus und Antlitz.«⁷¹ Das Ethos des Redners ist eine aus der diskursiven Praxis emporgewachsene Entität. Aufgrund des hohen Stellenwertes des Ethos in antiker Logospraxis, die zumeist mit direktem Kontakt zu einer ethisch sensibilisierten Zuhörerschaft einhergeht, wird er in der Regel bemüht sein, eine

69 Ebd., S. 13.

70 »Denn wenn einer Rede das persönliche Ansehen, das der Redner genießt, fehlt, wenn ihr die Stimme und die Variationsmöglichkeiten beim Vortrag fehlen; ferner der jeweilige rechte Zeitpunkt, sowie der Eifer für die Sache, wenn kein mitkämpfendes und ermunterndes Publikum da ist, sondern wenn die Rede all der erwähnten Momente völlig entbehrt, wenn sie jemanden ohne Überzeugung und ohne Engagement vorträgt, als ob er eine Zahlenreihe hersagen würde, dann erscheint, glaube ich, die Rede den Zuhörern begreiflicher Weise nichtssagend.« (ISOKRATES, *Orationes* V, 26-27, zit.n. Isokrates: »Reden«, in: *Ders., Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. v. P. Wirth, übers. v. C. Ley-Hutton, Stuttgart: Hiersemann, 1933.

71 HETZEL, A.: »Die Wirksamkeit der Rede«, S. 433.

mit Wahrheit (*alētheia*) gesprochene Rede⁷² zu geben. Allerdings bricht sich an dieser Stelle wiederum das vermeintliche Problem des fehlenden Kriteriums Bahn.

»Der Schriftsteller ist ein Sprechender: er bezeichnet, beweist, befiehlt, lehnt ab, redet an, fleht, beleidigt, überzeugt, legt nahe«⁷³, hatte Sartre formuliert. Durch diese von Oralität bestimmte Beschreibungsfolie kann er den Literaten zu Verantwortung und Engagement verpflichten. Vielleicht ist es auch jene in der Antike so virulente Vorstellung einer ethisch verpflichtenden Redepraxis, die sich noch heute in dem automatischen Reflex erhält, sich beim Lesen eines literarischen Textes eine wie auch immer geartete Autorfigur vorzustellen, die man für das »Gesagte« zur Rechenschaft ziehen könnte. Womöglich liegt hierin ein gewichtiger Grund, weshalb eine literarische Praxis, die das manchmal bis zur Sakralisierung verklärte Band zwischen den Schreibenden und ihren Texten zu kappen scheint, bei manchen Menschen ein Gefühl der Beunruhigung auslöst. Denn womöglich wäre ein Verlust der ethischen Urteilskraft noch weitaus besorgniserregender als der einer ästhetischen. Bekanntermaßen hütete man sich in der Antike davor, genau hierin einen Unterschied zu machen.

72 Heidegger erinnert daran, »daß die ἀλήθεια, griechisch gedacht, allerdings für den Menschen waltet, der Mensch aber durch den λόγος bestimmt bleibt. Der Mensch ist der Sagende. Sagen, althochdeutsch sagan, bedeutet: zeigen, erscheinen- und sehenlassen. Der Mensch ist das Wesen, das sagend das Anwesende in seiner Anwesenheit vorliegen läßt und das Vorliegende vernimmt. Der Mensch kann nur sprechen, insofern er der Sagende ist« (HEIDEGGER, Martin: »Hegel und die Griechen«, in: HGA, Bd. 9, S. 442-443.).

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

IV Resümee und Ausblick: Literarisches Ethos und Digitale Literatur

1. Zeichen echter Inspiration

Die große Tragweite und Relevanz der Frage, ob ein Ethos jedwede literarische Praxis wesentlich konstituiert, wird besonders dann deutlich, wenn man sie im Umfeld des Gegenwartsphänomens »Digitale Literatur«¹ stellt. »Wo alles Text ist, gibt es kein Werk mehr, nur noch *Halbzeug*«², lässt sich im 2018 erschienenen *Halbzeug. Textverarbeitung* von »Autor« Hannes Bajohr lesen. Den sogenannten *Notizen zur Arsenalenerweiterung* lässt sich unter anderem entnehmen, dass der Text das »Ding« nicht mehr brauche. Da generell alles Text sei und potenziell alles wieder- und weiterverarbeitet, transcodiert und prozessiert werden könne, müsse man das Digitale als ein Unding auffassen, an dem zu arbeiten sei. Der Literatur werde »die Welt als Unding zur Rüstkammer«³. Das Rüstzeug, das zur Erweiterung des Arsenalts beitrage, seien die verschiedenen Programme, Modelle und Funktionen, mit denen *datamoshing* betrieben werden könne. So findet sich unter diesem Halbzeug beispielsweise

1 »Digitale Literatur« fungiert hier als »Sammelbegriff für alle möglichen Textsorten [...], in denen ein oftmals einfacher Grundgedanke in ein Programm übersetzt wird, dessen Ausführung dann einen mehr oder weniger lesbaren Text ergibt. Dazu gehören alle möglichen Formen von Texten, die maschinell generiert wurden, die sich mechanisch andere Texte aneignen und deren Satz- und Wortelemente neu kombinieren, meistens mittels mehr oder weniger komplexer Scripte, die die Autoren selbst schreiben – das Schreiben der Texte, die sie hervorbringen, ist eine bestimmte Art computerisierter Textverarbeitung. Da die Schritte, die zu einem fertigen Text führen, nicht immer nachvollziehbar sind, werden sie bisweilen von Erläuterungen des künstlerischen Prozesses begleitet« (ENGELMEIER, Hanna: »Was ist die Literatur in Digitale Literatur«, in: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* [online, 23.11.2017], unter: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/11/23/was-ist-die-literatur-in-digitale-literatur/> [abgerufen am 26.05.2022]).

2 BAJOHR, Hannes: »Halbzeug. Textverarbeitung«, Berlin: Suhrkamp, 2018, S. 102.

3 Ebd., S. 103.

ein »Gedicht« mit dem Titel *20 Opfer*⁴. Hierfür wurden laut beigefügter Erläuterung Konkordanzen des Schlüsselworts »Opfer« aus den Werken Franz Kafkas (die Tagebücher ausgenommen) mit dem Programm *Concord* 0.9 erstellt, anschließend manuell arrangiert und rechts und links selektiv geweißt. Das erinnert nicht nur aufgrund der Fokussierung auf das Werk Kafkas stark an die Versuche des Bense-Schülers Theo Lutz, der allerdings noch weiter ging und die Subjekt-Prädikat-Zuschreibung allein seiner Rechenmaschine überließ.

»Es ist dem Schriftsteller nicht möglich, seine Schreibweise (*écriture*) in einer Art zeitlosem Arsenal (*arsenal intemporel*) der literarischen Formen auszusuchen«⁵, hatte – wie wir gesehen haben – Roland Barthes in der Mitte des 20. Jahrhunderts behauptet. Grund dafür ist die Wahl eines Ethos, das jede beliebige literarische Form durchwaltet. Auch die Wahl, Literatur in der beschriebenen Weise digital zu konzipieren, könnte als Wahl eines bestimmten Ethos begriffen werden, d.h. als »Wahl des sozialen Bereichs, innerhalb dessen der Schriftsteller die Natur seiner Sprache zu situieren gewillt ist«⁶. Mit dem Problem, ob und inwiefern es noch die Natur *seiner* Sprache ist, die er zu situieren gewillt ist, steht und fällt die Antwort auf die Frage nach einem etwaigen Verstoß gegen das »Wesen« von Literatur. Von diesem hatten wir allerdings gesehen, dass es keine zeitinvariante Gültigkeit besitzt.

Im Februar 2020 reist Daniel Kehlmann einer Einladung folgend von New York ins Silicon Valley, um gemeinsam mit einem Algorithmus namens »CTRL« eine Kurzgeschichte zu verfassen. Kehlmann hatte mit der Zusage keine Sekunde gezögert. Zu verlockend erschien ihm ein »Ausflug in die Zukunft«⁷ nebst der etwaigen Beantwortung der Frage, ob ein Algorithmus Geschichten erfinden könne, ob er »als Werkzeug für die literarische Arbeit« zu gebrauchen und mit ihm eventuell »echte Literatur«⁸ zu machen sei. Das Experiment läuft zunächst gut an, CTRL generiert durchaus interessante Sätze mit »unheimliche[r] Note, ein[em] Hauch von David Lynch«⁹, an die der leibliche Dichter anzuknüpfen weiß. Doch nach ein paar Sätzen

4 Ebd., S. 9.

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

6 Ebd.

7 KEHLMANN, Daniel: »Mein Algorithmus und Ich. Stuttgarter Zukunftsrede«, Stuttgart: Klett-Cotta, 2021, S. 7.

8 Ebd., S. 6.

9 Ebd., S. 23.

»stürzt CTRL die innere Logik ab, und der Text zerrinnt auf eigentümlich dadaistische Weise«¹⁰.

Letztlich bleibt das Experiment ein Experiment, denn Schriftsteller und Programm haben kein Produkt vorzuweisen, das man als annehmbares künstlerisches Werk publizieren könnte. Überhaupt, so das Fazit Kehlmanns, ist CTRL, das sich nur für sehr kurze Texte oder besser noch für Gedichte eignet, »ein Freund des Fragments und des Surrealen, eher Kafka als Dickens«¹¹. Dies dürfte ein Grund dafür sein, warum sich Produzierende Digitaler Literatur so gerne *in puncto* Wortmaterial bei Kafka bedienen. Schon Barthes hatte – wie in I/1 beschrieben – die Literatur der Kalliope als »ganz und gar surrealistisch« eingestuft. Trotz dieser Einschränkung sei im Experiment mit CTRL nicht selten Erstaunliches herausgekommen. Wüsste er es nicht besser, so Kehlmann, habe es in der Zusammenarbeit Momente gegeben, die man »als Zeichen echter Inspiration deuten würde«¹². CTRLs große Schwäche liege allerdings in der Herstellung narrativer Konsistenz, sprich im Erzählen: »Erzählen, das heißt vorausplanen – oder mehr noch: Es heißt einen inneren Zusammenhang schaffen, der alle Sätze, Absätze und Wendungen durchzieht.«¹³ Den Erkenntnissen der vorliegenden Untersuchung folgend ließe sich an dieser Stelle von dem Ausbleiben der Wahl eines Tons, eines Ethos sprechen, das sich in jeder beliebigen literarischen Form findet, sofern diese an eine entsprechende Schreibpraxis zurückgebunden ist.

Für CTRL ist »Literatur« in diesem Experiment eine reine (binäre) Sprachangelegenheit, denn das, was den »zentralen Gestaltungsprozeß ausmacht, liegt nicht auf der Ebene der Wortwahl, der Semantik oder der Syntax, sondern auf der all diesem vorangestellten Ebene, nämlich der des Codes«¹⁴. Hier liegt der eigentliche Ort, an dem der »Autor« oder die »Autorin« festlegt, welche Prozesse sich wann und wie ereignen sollen. Der Algorithmus

10 Ebd., S. 27. – An anderer Stelle heißt es: »Aber wenn CTRL einmal entgleist ist, ist es vorbei. Dann ist es egal, was man schreibt, dann klemmen die Räder, das Getriebe ist blockiert, dann ist es vorbei, und man muss mit einer neuen Geschichte beginnen.« (Ebd., S. 48.)

11 Ebd., S. 31f.

12 Ebd., S. 32.

13 Ebd., S. 35.

14 REITHER, Saskia: »Poesiemaschinen oder Schreiben zwischen Zufall und Programm«, in: »System ohne General«. *Schreibweisen im digitalen Zeitalter*, hg. v. D. Giuriato, M. Stingenin u. S. Zanetti, München: Fink, 2006, S. 141.

ist auf den ersten Blick ein Meister der Verknüpfung sprachlichen Materials nach bestimmten Regeln. Für die Generierung sinnvoller Sätze kann er sich auf die wohldefinierten Einzelschritte verlassen, wofür weder ein Verständnis für sprachlich-literarische Verknüpfungsregeln, für Grammatik oder Zeichensetzung noch für die Bedeutungsdimension der einzelnen Wörter nötig ist. Der entscheidende Faktor für die Verknüpfung der Wörter bzw. Token ist die statistische Wahrscheinlichkeit ihres Auftretens im Satz, also ebenjene Wahrscheinlichkeitsrechnung, die der Professor aus Lagado noch eigenhändig zu besorgen hatte. Dabei bleibt CTRL ein »Zweitverwerter«¹⁵, denn alle eingespeisten Informationen »kommen von uns, aus dem Corpus der statistisch ausgewerteten menschlichen Geschichten«¹⁶.

Der prädikative Algorithmus, eine »problemlösende Entität ohne Innenseite«¹⁷, agiert in einem gänzlich anderen Bereich als leiblich Schreibende (in diesem Fall Daniel Kehlmann). Zwar folgt auch letzterer beim literarischen Schreiben einer Reihe von Regeln und Gesetzmäßigkeiten, allerdings ist seine *langage littéraire* das Resultat eines literarischen Schreibprozesses, der sich als ein solcher selbst erkennt und versteht und die Entscheidungen *in puncto* Wortwahl und Verknüpfung auf der Grundlage eines leiblich tief verankerten, über die Jahre kultivierten diskursiven Vermögens trifft.¹⁸ An der Entscheidungsfindung und Formulierungsarbeit mögen gewisse Automatismen, Gewohnheiten oder Hilfsmittel beteiligt sein, dennoch muss jeder einzelne Satz als ein Resultat sich fortlaufend ereignender Entscheidungsprozesse verstanden werden. Das dafür nötige, den Schreibprozess begleitende, qualitative Urteilsvermögen steht zwar seinerseits unter einem bestimmten Formzwang, kann aber nicht einfach im Vorhinein angelegte Verknüpfungsregeln befolgen und abarbeiten. Es muss sich, solange der Prozess des Schreibens andauert, immer wieder aufs Neue beweisen und im Hinblick auf das Gesamtgefüge und die Ausrichtung des angestrebten Schreibens aktualisieren. Das verwendete Vokabular ist nicht schon vorher bestimmt, sondern schwebt »zwischen

15 KEHLMANN, D.: »Mein Algorithmus und Ich«, S. 29.

16 Ebd., S. 55.

17 Ebd., S. 14.

18 Letztlich handelt es sich um jene Differenz, die Hubert und Stuart Dreyfus in *Mind Over Machine* mithilfe der Terminologie von Gilbert Ryle als »knowing-that« und »knowing-how« beschreiben (vgl. DREYFUS, Hubert L./DREYFUS, Stuart E.: »Mind over Machine. The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer«, NY: The Free Press, 1986, S. 101-121).

zerstörten und noch unbekannten Formen«¹⁹. Daran, dass in einem derartigen Schreibprozess die Bedeutungsebene der Wörter und damit ein grundlegender Weltbezug eine entscheidende Rolle für die Wortfindung spielt, hängt die ganze Problematik der literarischen Sprache, des literarischen Schreibens. Denn das Programm ist nicht nur taub für den »hartnäckige[n] Nachklang, der von allen frühen Schreibweisen und aus der Vergangenheit meiner eigenen Schreibweise stammt«²⁰ und alle gegenwärtigen Wörter übertönt, sondern gänzlich unvernünftig, den Zusammenhang von Sprache und Welt zu erfassen. Es zögert niemals mit der Verknüpfung, weil ihm ein Wort auf der Zunge liegt oder es mit der Passgenauigkeit eines anderen unzufrieden ist, weil es um die Konsequenzen der Wortbedeutung weiß.

In generativer Codeliteratur finden sich keine Spuren einer Textarbeit, die über das Aufstellen von Regeln und Strukturen, die Permutation und Kombination von sprachlichem »Material« hinausgehen. Die Entscheidungsfindung selbst hat keinerlei ethische Dimension, wiewohl der generierte und in natürliche Sprache übersetzte »Text« von seiner Bedeutungsdimension und den entsprechenden semantischen Konsequenzen wieder eingeholt wird. In dieser »literarischen« Form findet sich keine allgemeine Wahl eines Ethos, die an ein schreibendes, genauer ein sich im Schreibprozess emanierendes und transformierendes Subjekt zurückgebunden ist, und erst recht keine doppelte Realität der *écriture*. Wer wie Barthes den Begriff »Literatur« an eine literarische Schreibpraxis und einen entsprechenden Textbegriff knüpft, wird sich schwertun, stark Autor dissoziierende, codegenerative Erzeugnisse als »Literatur« zu bezeichnen. Denn gerade dort, wo alles »Text« ist, stellt sich die Frage nach einem etwaigen Ethos. Gerade wenn das zersplitterte Subjekt in seiner multiplen Körperlichkeit in den Sog der Zeichen und Codierung gerät, braucht es ein emporgewachsenes, paradoxales Ethos, einen Habitus, eine Haltung zur Welt, die sich diskursiver Lebenspraxis verdankt, sich in und mit Sprache transformiert und körperlich materialisiert und somit auch das eigene Schreiben durchwaltet. Auch wenn die *écriture* aufgrund ihres reglementierten, kombinatorischen Wesens als »ein streng merkantiles Objekt, ein Instrument von Macht und Segregation« gelten kann, ist sie gleichsam mit der »Praxis des Genusses (*jouissance*)«, mit den triebgebundenen Tiefenschichten des Körpers und den subtilsten und gelungensten Produktionen der Kunst

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

20 Ebd., S. 20.

liert«²¹. Der (literarische) Text braucht das Ding deshalb nicht, weil er selbst aus einer Vielzahl von Körpern besteht und die geschriebenen Zeichen in ihrer sozialen Dimension – die Abfallprodukte der Linguistik eingeschlossen – bereits randvoll von Dingen sind. In der Akademie von Lagado sieht man das anders und versteht unter Wörtern lediglich Namen für Dinge, weshalb »many of the most Learned and Wise«²² sich nur noch mit den Dingen selbst »ausdrücken«, die sie in großen Bündeln auf ihren Rücken tragen. Am besten gelingt diese Praxis allerdings immer noch dort, wo sie zuhause sind, in ihrem vertrauten Habitat:

But for short Conversations a Man may carry Implements in his Pockets and under his Arms, enough to supply him, and in his House he cannot be at loss; Therefore the Room where Company meet who practise this Art, is full of *Things* ready at Hand, requisite to furnish Matter for this kind of Artificial Converse.²³

21 BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 11.

22 SWIFT, J.: »Culliver's Travels«, S. 196.

23 Ebd.

2. Ethos des literarischen Schreibens

Nun war und ist es nicht das erklärte Ziel der vorliegenden Untersuchung, eine umfassende Analyse des Phänomens »Digitale Literatur« im Namen einer bestimmten Auffassung von Literatur zu leisten. Vielmehr wurde eine Replik auf die These erarbeitet, der zufolge Literatur bzw. literarisches Schreiben einzig in der kombinatorischen Verknüpfung sprachlichen Materials nach bestimmten Regeln bestehe und damit mit entsprechenden technischen Mitteln leichterhand und ohne besonderes Vermögen der »Schreibenden« zu praktizieren sei. Dabei hat sich gezeigt, dass ein solches Verständnis von literarischer Praxis die immanent körperlich-ethische Dimension des Schreibprozesses marginalisiert. Wenn dem schreibpraktischen Ethos keinerlei Bedeutung für die Literarizität eines Textes zukommt, droht literarische Sprache zu einem reinen Mittel zum Zweck zu werden, da die damit einhergehende strikte Trennung von literarischer Sprache und Ethos einen Literaturbegriff erzeugt, der sich auf die formal-ästhetischen Merkmale »fertiger« Texte konzentriert und nicht ohne eine strikte Scheidung von Form und Gehalt zu haben ist. Von hier aus erscheint es gänzlich unverständlich, was Literatur überhaupt mit Ethos zu tun haben sollte.

Eine große Stärke des Barthes'schen Literatur- bzw. des literarischen Textbegriffs, der ausdrücklich an die Schreibpraxis zurückgebunden wird, besteht darin, dass das postulierte Formethos doppelseitig bestimmt ist und damit auch den unnachgiebigen Kräften, den jedes literarische Schreiben konstituierenden Sprach- und Formkonventionen, Rechnung trägt. Sie tragen einen erheblichen Teil dazu bei, dass ein literarischer Text entsteht.¹ Im

1 Wie fruchtbar und anschlussfähig diese Literaturtheorie ist, zeigt sich am Erfolg des Modells der Schreibszene, das von Rüdiger Campe ausgehend von den Barthes'schen Überlegungen zur *écriture* entwickelt wurde (vgl. dazu CAMPE, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. S. Zanetti, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 269-282).

komplexen, spannungsgeladenen Begriffsfeld von *langue*, *style* und *écriture*, das vor dem Hintergrund einer strukturell parasitär verstandenen literarischen Sprache angesiedelt ist, liegt der Kern der literarischen Problematik, auf die Schreibende eine Antwort zu geben haben, indem sie sich für eine bestimmte Art, Literatur zu konzipieren, entscheiden. Auch wenn sich über den Freiheits- und Verantwortlichkeitsgrad dieser »Gewissensentscheidung« streiten lässt, liegt hier ein Moment der Individualisierung und des Engagements vor, d.h. die Wahl eines Tons oder wenn man so will: eines Ethos.

Barthes' literaturtheoretische Überlegungen verhehlen nicht, dass es eine Sicherheit der Kunst, ein künstliches, handwerklich-mechanisches Moment der »natürlichen« Literaturerzeugung gibt. Allein schon die Einsicht in die Form aufzwingende Objektivität von Sprache (*langue*) verhindert die Konzeption einer Ausdrucksästhetik romantischer Prägung. Was dem entgegengestellt wird, macht die andere Realität der *écriture* aus. Da Barthes zu deren Beschreibung nicht auf bereits vorhandene Begriffe zurückgreifen kann, bestimmt er »Stil« in einer von der traditionellen Bedeutung abweichenden Weise und verknüpft ihn mit den Körpern der Schreibenden. Um für diesen einen Ort zu finden, muss er eine zweite Sprache konstatieren, d. i. eine Infra- oder Metasprache unterhalb der literarischen. Dabei handelt es sich um eine Form ohne Bestimmung, ein Reservoir an Gesten und Gewohnheiten, das sich mit der Zeit durch die stetige diskursive Praxis gebildet hat und mit der fleischlichen Struktur der oder des Schreibenden verwachsen ist. In *Degré zéro* herrscht die Einsicht vor, dass diese individuelle Stimme von einer allgemeinen übertönt wird und damit zum Schweigen verurteilt ist. Nur die Wahl eines bestimmten Tonfalls, eines Ethos, bleibt notwendig zu treffen.

Auch wenn bereits in *Degré zéro* das Wissen um die von Michelet diagnostizierte unreduzierbare Qualität eines Körpers präsent ist, erhält der körperlich-leibliche Aspekt der Schreibpraxis insbesondere in Barthes' späterem Denken eine noch zentralere Stellung und höhere Gewichtung. Der eindimensionale Phäno-Text, d. i. der Fixpunkt der gängigen literaturwissenschaftlichen Analyse, wird nicht als ein direktes, monokausales Erzeugnis eines Individuums oder als rein kombinatorische Verknüpfung diskreter Elemente im Satzgefüge verstanden. Vielmehr begreift man ihn als multiple körperliche Form, in der die Körnung des Schreibens ihre Spuren hinterlässt, indem der Autor oder die Autorin den Text nicht als »Person«, sondern als

Körper belebt.² Letztlich ist es also dieser sich im Schreiben emanierende körperlich-rhythmische Prozess, der die zweite Seite des Ethos ausmacht und im Barthes'schen Literaturbegriff eine tragende Rolle spielt. Denn »[w]eil die Schrift (*écriture*) eine Verlängerung des Körpers ist, bringt sie unweigerlich eine Ethik mit sich«³. Wird ebenjener Prozess von den Körpern der Schreibenden entbunden, läuft das literarische Formethos Gefahr, zu einer Kombinationstechnik im Sinne einer rein konventionell-codierten Praxis zu werden, bei der Verantwortung und Engagement nicht aus dem Prozess des Schreibens selbst erwachsen. So gesehen hat die vermeintlich rein formal-ästhetische Entscheidung darüber, was innerhalb einer Gesellschaft als Literatur bezeichnet werden soll, weitreichende ethische Implikationen.

Die bis heute anhaltenden Schwierigkeiten bei dem Versuch, einen allgemeinen Begriff der Literatur anhand formaler Kriterien zu bestimmen⁴, könnten damit zusammenhängen, dass sich ein vollwertiger Literaturbegriff nicht auf eine reine Sprachangelegenheit reduzieren lässt und die reine literarische Form, wie Blanchot und Barthes einvernehmlich konstatieren, noch keine Literatur ausmacht. Zwar legt auch Barthes die *langage littéraire* als eigenes Problemfeld und *ars combinatoria* unter das analytische Brennglas. Er vergisst dabei aber nicht, die die lebendige Sprache durchwirkenden Kräfte – d. i. die Musik, aus der die aktive Sprache besteht – in den Fokus zu rücken, indem er das Blickfeld um eine phonetische Dimension und das Ideal eines »lauten Schreibens« diesseits der syntaktischen oder semantischen Ebene der Wörter erweitert. Skizziert wird damit eine ästhetische Theorie, die »Theorie« nicht von (literarischer) »Praxis« trennt und nicht mit einer von der Sinnlichkeit gereinigten Sprache operiert.

Das laute Schreiben bleibt allerdings ein Ausnahmephänomen und Literatur in der Moderne zuvörderst eine Problematik der Sprache, da jeder literarische Schreibversuch von der doppelten Realität des literarischen Formethos eingeholt wird. Möglich ist allenfalls noch eine gute Form der Wiederholung, die vom Körper kommt und sich der ausweglosen Zwei-Terme-Dialektik hingibt. Versuche, Literatur in eine Form ohne Erbschaft zu verwandeln, mithin

2 Von hier aus wäre zu überlegen, was dies für literarische Formen multipler Autorschaft bedeutet, die durch die digitale Transformation potenziell befördert werden.

3 BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 143.

4 Vgl. hierzu WINKO, Simone/JANNIDIS, Fotis/LAUER, Gerhard (Hg.): »Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen«, in: *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Bd. 2, Berlin/NY: De Gruyter, 2009.

Bedeutung jenseits von Bedeutung zu generieren, sind zum Scheitern verurteilt. Der orphische Traum, den Barthes an den End- bzw. Nullpunkt der Suche nach einer unmöglichen Literatur stellt und der bis zuletzt seine literaturtheoretischen Überlegungen fasziniert, bleibt deshalb nebulös im Hinblick auf seine konkrete Bestimmung und schließlich unerfüllbar.

Die Suche nach einer neuen literarischen Form motiviert auch die Barthes'sche Beschäftigung mit der Geschichte der Rhetorik. Die *technē rhetorikē*, zunächst auf ihr formales, regelpoetisches Moment hin untersucht, erfüllt nicht den Anspruch an eine wahrhaft literarische Praxis. Wenngleich die *ēthē* als Attribute des Redners zur Wohlgeformtheit der Rede beitragen, lassen sie sich als bloßes Mienenspiel betreiben, das die Rede nur als eine Art Dekorium begleitet. Die rhetorische Maschine, im Hinblick auf die Erzeugung verschriftlichter Diskurse betrachtet, ist auf die letzten beiden wesentlich an die Stimme geknüpften Grundoperationen der antiken Redepraxis nicht mehr angewiesen und letztlich kein geeignetes Vorbild für eine neue Semiotik des Schreibens. Barthes' Hinwendung zu den Ursprüngen der rhetorischen Einteilungen, seine denkwürdige Reise durch die Zeit, hat ihn letztlich nicht weit genug zurückgeführt. Denn vom Orpheusmythos anhebend, lassen sich durchaus Ideale antiker musischer Logospraxis beschreiben und formulieren, die sich noch keinen, da sich erst später ausdifferenzierenden rhetorischen Beschreibungszusammenhängen beugen.

Orpheus verweist auf die Tradition des antiken *oidos*, dessen logos-praktische Handlungen als von Rhythmus bestimmte Sprachmusik stets an die *mousikē* zurückgebunden und damit im Register eines transsubjektiven Ursprungs gefasst werden müssen. Die Symbolwirkung des Orpheusmythos ist auch deswegen so ausgeprägt und von hereditärer Hartnäckigkeit, da er die Grenzziehung von belebter und unbelebter Natur unterläuft und Orpheus' musische »Äußerungen« noch nicht dem Entfremdungszusammenhang von Produzent und Produziertem unterliegen. So ist es möglich, dass Blanchot eine umfängliche literarische Theorie der Inspiration nebst einer Ästhetik des Scheiterns aus dem orpheischen Blick entwickelt, indem er den wahrhaftigen Wunsch nach einem notwendig entzogenen Zentrum zum Kerncharakteristikum des literarischen Schreibens erhebt. Plädiert wird damit für eine literarische Haltung, die sich gegen den gleichgültigen Relativismus der mannigfaltigen Zeichenkombinationen auflehnt. Sie entscheidet sich bewusst dafür, die Worte zu wählen, und flieht nicht – beispielsweise mithilfe der *écriture automatique* – vor der Verantwortung für das eigene Schreiben.

»[A]rt and life are not, ultimately and deeply, altogether divergent, or remote from one another, and [...] literature and art are far more than a mere game or a pure craftsman's skill«⁵, heißt es programmatisch in Peyres Einleitung in *Literature and Sincerity*. Dass man überhaupt auf die Idee kommt, Kunst von Leben zu trennen, wäre dem antiken griechischen Denken vermutlich völlig unverständlich gewesen. Ob Dichtung als *craftsman's skill*, d.h. als eine *technē* gelten kann, tritt schon im *Ion* als virulente Fragestellung in Erscheinung. Allerdings handelt es sich dabei um eine Praxis, die sich noch nicht in den Fängen eines intentionalistischen Handlungsbegriffs befindet, Logos nicht von Ethos abtrennt und überdies in eine umgreifende oral-musische Tradition eingebettet ist. Dichterische *sophia* gilt hier als höchste Form des *craftsman's skill*, weil sie aus diskursiven Praktiken und damit aus einer stetigen Arbeit am Logos erwächst.

Platons Frühdialog *Ion* lässt sich als ein Zeugnis einer sich langsam bahnbrechenden Entmystifizierung der musischen Logospraxis im Verbund mit dichterischer *sophia* lesen, die sich an anderer Stelle an der Diffamierung des Orpheusmythos zu erkennen gibt. Die Voraussetzung dafür, musische Logospraxis als poetischen Prozess fassen zu können, besteht im Fraglichwerden des Wahrheitsanspruchs und der Wirkweise heiliger Dichtung. Denn musisch inspiriert kann der Dichter keine Rechenschaft über sein Herstellen geben, da das dichterische »Produkt« nicht vom Moment des Enthusiasmus geschieden werden kann. Gleichwohl ist zu betonen, dass die von Platon im *Ion* forcierte Entmystifizierung keinem radikalen Bruch mit der Tradition gleicht. Denn Dichtung wird weiterhin als Mimesis verstanden, d.h. nach wie vor als eine musische Praxis aufgefasst, die die Verleiblichung im lebendigen Logos vollführt. Der Begriff, dem in dieser moderaten Entmystifizierungsbewegung eine Schlüsselrolle zukommt, lautet *technē*.

Eine *technē* zu besitzen kann zunächst einmal bedeuten, ein Handwerk zu beherrschen, was den Fokus bereits vom fertigen Produkt hin zum Herstellungsprozess verschiebt. Eine vollwertige *technē* im guten Sinne zeichnet sich durch ein Können (*skill*) aus. Diesem korrespondiert ein habitualisiertes Wissen (*know-how*), das sich durch die wiederholte Übung und Erfahrung mit den betreffenden Gegenständen sukzessive gebildet hat und so die hervorragende Qualität (*aretē*) der hergestellten Sache ermöglicht. Eine *technē* im schlechten Sinne dagegen mag in gewissen Fällen zwar ein ansehnliches »Produkt« erschaffen, wird aber eben nicht die Spuren eines von wahrer, guter *technē*

5 PEYRE, H.: »Literature and Sincerity«, S. 11f.

getragenen Prozesses aufweisen. Denn »[e]in entsprechendes herstellendes Wissen, welches aber – es mag noch so reich und vielfältig sein – von der Sache selbst ein falsches Bild hat, bleibt lediglich ›atechnia‹, Pfuscherei«⁶.

Aufzuzeigen, dass sich neben dem Rückgriff auf Barthes' Theorieangebot fernerhin ein *return* zu antiken griechischen Diskursen rund um das Problemfeld Dichtung und *technē* auch heute noch lohnt, war ein erklärtes Ziel der vorliegenden Untersuchung. Auch wenn der große zeitliche Sprung zurück zwangsläufig zu einer Inkompatibilität der modernen mit den antiken Begriffen und Beschreibungsfolien führt, die nicht ohne Weiteres aus den lebensweltlichen Kontexten gerissen werden können, hat sich durch den Nachvollzug der verschiedenen Ideale antiker musischer Logospraxis eine zentrale Einsicht ergeben, die man in moderne Begrifflichkeiten übersetzt wie folgt formulieren kann: Jede vermeintlich rein ästhetische Entscheidung, jeder literarisch-diskursive Prozess besitzt aufgrund der Einbettung in die lebensweltliche Praxis eine ethische Dimension. Damit wird ebenjener aus dem Lager des *ethical turn* konstatierte blinde Fleck einer semiotischen Literaturtheorie adressiert. Denn musische Logospraxis steht für ein wesentlich auf Aisthesis bezogenes Erfahrungsmoment *par excellence*, das ethopoetische Wirkung erzeugt.

Ob das Erklärungs- und Beschreibungspotenzial insbesondere des *technē*-Begriffs auch für gegenwärtige ästhetische Theorie fruchtbar ist, bliebe weiterführend zu eruieren. So versucht Henry Staten in seiner kürzlich erschienenen *Technē Theory* den antiken Begriff der *technē* zu revitalisieren, um eine neue-alte Sprache zur Beschreibung künstlerischer Prozesse – literarisches Schreiben inbegriffen – zu finden und der weit verbreiteten Fetischisierung des Kunstobjektes mit der Fokussierung auf den Herstellungsprozess entgegenzuwirken. Staten versteht unter *technē*, die er grundsätzlich im Raum sozialer Praktiken verortet, ein »know-how that is immensely far from »merely mechanical«⁷, ferner ein eher sozial-historisches als ein individualpsychologisches Vermögen⁸, ein System von Urteilen (*judgements*), das sich entlang einer historisch bestimmten Linie entwickelt und ausdifferenziert.⁹ Man benötige ein bestimmtes Können (*skill*), um Kunst zu betreiben, das nicht schon

6 SCHADEWALDT, W.: »Die Begriffe ›Natur‹ und ›Technik‹ bei den Griechen«, S. 48.

7 STATEN, H.: »Technē Theory«, S. 5.

8 Vgl. ebd., S. 6.

9 Vgl. ebd., S. 40.

mit der Geburt gegeben sei, sondern sich erst durch stetige Übung, Wiederholung, durch eine Mischung von Lern- und Reflexionsprozessen entwickle.¹⁰ Auf diese Weise schrieben sich Können und Wissen nach und nach in die gesamte psychosomatische Struktur der Kunstschaffenden ein.¹¹

Staten stellt seinen *techne standpoint* in die Mitte zweier antithetischer Denkrichtungen, die er in groben Zügen skizziert. Auf der einen Seite erteilt er romantisch-humanistischen Kunstvorstellungen eine Absage, die den Herstellungsprozess von Kunstwerken im Zeichen eines Geniebegriffs mystifizieren und damit verklären. Auf der anderen Seite versteht er die mit der Polemik des Todes des Autors auf die Spitze getriebenen Theorien des Strukturalismus und Poststrukturalismus als Reaktionen auf ebenjene ästhetische Mystifikation. Die Arbeit der Strukturalisten sei aber über ihr rein negativ-kritisches Moment nicht hinausgekommen und habe es versäumt, einen überzeugenden neuen Standpunkt zu entwickeln: »Structuralist ideas and techne theory overlap on some points, but none of the structuralists (I include here Foucault, Barthes and even Derrida) ever came close to understanding art as techne.«¹²

Nach den Erkenntnissen der vorliegenden Untersuchung ist dem ersten Teilsatz des Zitats abseits der problematischen Bezeichnung Barthes' als Strukturalisten¹³ unbedingt zuzustimmen. Im Hinblick auf Barthes' Beschäftigung mit antiker Rhetorik lässt sich allerdings sehr wohl konstatieren,

10 Vgl. ebd., S. 41. – Staten zitiert hier die berühmte US-amerikanische Choreographin und Ballettmeisterin Twyla Tharp (vgl. THARP, Twyla: »The Creative Habit: Learn It and Use It for Life«, NY: Simon and Schuster, 2003, S. 9). Ähnliches findet sich beim späten Foucault, der im Hinblick auf traditionelle antike griechische Grundsätze herausarbeitet, dass sich »[k]eine Technik oder berufliche Fertigkeit [...] ohne Übung erwerben [lässt]« (FOUCAULT, Michel: »Über sich selbst schreiben«, übers. v. M. Bischoff, in: *Ästhetik der Existenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017, S. 139) und die Konsequenzen für eine Bestimmung des Schreibens in den ersten beiden Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches unter dem Begriff »Ethopoetik« zieht: »Als Element der Selbstübung besitzt das Schreiben eine *ethopoetische* Funktion, um es mit einem bei Plutarch zu findenden Ausdruck zu sagen. Es ist ein Operator, der Wahrheit in Ethos umwandelt.« (Ebd., S. 140.)

11 Vgl. STATEN, H.: »Techne Theory«, S. 41.

12 Ebd., S. 6.

13 Statens Charakterisierung des Strukturalismus lässt an die in der Einleitung der vorliegenden Arbeit skizzierte, zuweilen stark vereinfachende Semiotikkritik zurückdenken: »Structuralism openend up the vista of limitless semiosis, the prodigal proliferation of meanings by the uncentred generative machine of language, [...]. It was all at bottom the fecundity of the semiotic hive.« (Ebd., S. 23.)

dass er dem *technē*-Begriff recht nahe gekommen ist, wenngleich er ihn aufgrund seiner einseitig aristotelisch geprägten Färbung letztlich verwerfen musste. Wenn Staten in Bezug auf seine *Techne Theory* von einem »artist's touch«¹⁴ im Sinne eines »moment of choice«¹⁵ spricht, wenn er auf inkorporierte Fähigkeiten und Habitualisierungen und darüber hinaus auf die sinnliche, mit den Körpern der Individuen verwobene Dimension von Sprache eingeht¹⁶, sind die Überschneidungen mit Barthes' literarischer Theorie, die weit mehr als einseitig negative Begriffsarbeit leistet, unübersehbar. Geradezu überdeutlich wird dieser Umstand, wenn Staten auf generierte Texte zu sprechen kommt:

If it weren't for the form-discovering activity of the artifex, if the alphabet could be turned loose to generate texts on its own, the product would be a near-infintiy to nonsense, a Library of Babel in wich Roland Barthes's ecstasically text-shaping reader would be condemned to spend her whole life looking for one coherent sentence.¹⁷

Ebenso wie Barthes hätte auch Staten seinen Blick über Platon und Aristoteles hinaus weiten können und sich beispielsweise Gorgias' Überlegungen zu der bedrohlichen Möglichkeit, den Logos mittels *technē* im schlechten Sinne unter die Kontrolle eines Kalküls zu bringen, widmen können. Der *Lobrede der Helena* folgend, ist ein veritables dichterisches Vermögen ohne die tagtägliche Kultivierung in schriftlichen und mündlichen Fähigkeiten, d.h. eine diskursive *Lebenspraxis*, niemals denkbar. Es kann hier keine Abkürzung, keinen »Trick« geben, weil der Zielpunkt der dichterischen Praxis letztlich ein ethischer ist und jede diskursive Praxis begriffen als Lebenspraxis immer schon ethischen Charakter besitzt. Der Logos wirkt in seiner hör- und sichtbaren, musikalisch-materialisierten und sinnlichen Gestalt auf die Seele ein. Er besitzt eine derart ausgeprägte Eigendynamik und Wirkkraft, dass es geboten ist, ihn nicht vom Redner, seinem Ethos und seiner Verantwortung für das Redegeschehen abzutrennen, da er in den falschen Händen für gefährliche Zwecke missbraucht werden könnte. Dergestalt sind Logos und Ethos nicht voneinander zu trennen. Dichterische Logospraxis, die selbst ethopoeische Wirkung besitzt, ist ob ihrer sinnlich-materiellen Beschaffenheit und

14 Ebd., S. 36.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd., S. 103ff.

17 Ebd., S. 21.

peithō-Wirkung mit großer moralischer Verantwortung verknüpft. Dies ist der Grund, warum sich Gorgias dem pindarischen Gesetz verpflichtet fühlt und für ein Ethos des Redners einsteht, das sich als diskursiv-verkörpernte Haltung, als ein aus diskursiver Praxis emporgewachsenes Vermögen im Vollzug der Redepraxis zu erkennen gibt.

So gesehen ist Literatur tatsächlich ein purer *craftman's skill*, ein literarisches Spiel der Kombination sprachlichen Materials auf allerhöchstem Niveau. Sie kann als eine *reine* Sprachangelegenheit begriffen werden, sofern darunter eine Praxis des Schreibens ästhetisch-semiotischer Ausprägung verstanden wird, die Schreibenden eine ethische Entscheidung abringt und damit ein literarisches Ethos verlangt. Das eigentlich Bestürzende an Swifts Schreib-Maschine sind nicht die erzeugten »Texte« oder die nüchterne, mechanische Apparatur. Was Betrachtende vor allem mit Sorge erfüllt, tarnt sich als freiheitsstiftendes Heilsversprechen: »[T]he most ignorant Person at a reasonable Charge, and with a little bodily Labour, may write Books in Philosophy, Poetry, Politics, Law, Mathematics and Theology, without the least Assistance from Genius or Study.«¹⁸ erinnert sei hier an das gesamte Spektrum der Bedeutung von »Genius«: die Gesamtheit der charakterlich-geistigen Fähigkeiten, das Talent, die Anlage, die Begabung, die spezifische Neigung, die Person als ganze, die »Ästhetik der französischen Klassik, wo *génie* im Anschluß an die antik-rhetorische Dichotomie von *ingenium* und *studium* diejenigen Fähigkeiten bezeichnet, die der Dichter vor aller Regelkenntnis von Natur aus mitbringt«¹⁹. Ferner denke man an die lateinische Bedeutung des Wortes im Sinne eines persönlichen Schutzgeistes, der Charakter formend und Zeugungskraft spendend wirkt, und weiter an die griechische Entsprechung »*daimōn*«, womit sich der Kreis zurück zu Heraklits Ausspruch schließt.

18 SWIFT, J.: »Gulliver's Travels«, S. 193.

19 WARNING, Rainer: »Genie«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Sp. 279.

Dank

Diese Arbeit wurde Mitte 2021 von der Universität Hildesheim als Dissertation angenommen und ist für die Veröffentlichung geringfügig bearbeitet worden. Vorab bedanke ich mich beim Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation der Universität Hildesheim für den großzügigen Zuschuss zur Veröffentlichung meiner Dissertation.

Der erste Dank gilt Herrn Prof. Dr. Christian Schärf für die Betreuung dieser Arbeit, für den von Anfang an präsenten Glauben an dieses Projekt, für das in mich gesetzte Vertrauen und die intellektuelle Rückendeckung. Für äußerst hilfreiche Gespräche und eine Unterstützung, wie sie sich nicht besser denken lässt, bin ich Herrn PD Dr. Lars Leeten zu ganz herzlichem Dank verpflichtet.

Besonderer Dank gebührt Lorenz Hegel für die kompetente Durchsicht meines Manuskripts, für seine Hilfestellungen, für seine Freundschaft und den andauernden philosophischen Diskurs. Für die engagierte Bereitschaft, meine Arbeit mit größter Sorgfalt durchzusehen, bin ich Luise Braunschweig zu großem Dank verpflichtet. Dem äußerst versierten Lektorat von Frau Dr. Wenke Klingbeil-Döring ist es zu verdanken, dass das Ethos meines Textes an Klarheit und Wirkung gewonnen hat.

Ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mir meinen bisherigen Lebensweg ermöglicht und mich in meinen Bestrebungen stets bestärkt haben. Ohne die umfängliche Unterstützung von Miriam Hase wäre diese Arbeit kaum möglich gewesen. Ich danke ihr aufrichtig für die mehrfache Durchsicht des Manuskripts. Ihr moralischer Beistand, ihre unendliche Geduld und ihr liebevolles Verständnis haben mir die Kraft zur Anfertigung und Vollendung meiner Dissertation verliehen.

Literaturverzeichnis

1. Quellen

- ADORNO, Theodor W.: »Ästhetik (1958/59)«, hg. v. E. Ortland, in: *Theodor W. Adorno: Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV: Vorlesungen, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- ADORNO, Theodor W.: »Noten zur Literatur«, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.
- APOLLONIOS RHODIOS: »Die Fahrt der Argonauten«, gr./dt., übers.u. hg. v. P. Dräger, Stuttgart: Reclam, 2010.
- ARISTOTELES: »Metaphysik«, gr./dt., erster Halbband: Bücher I (A)–VI (E), übers. v. H. Bonitz, hg. v. H. Seidl, Hamburg: Meiner, 1989.
- ARISTOTELES: »Nikomachische Ethik«, gr./dt., übers. v. O. Gigon, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001.
- ARISTOTELES: »Rhetorik«, gr./dt., übers.u. hg. v. G. Krapinger, Stuttgart: Reclam, 2018.
- BAJOHR, Hannes: »Halbzeug. Textverarbeitung«, Berlin: Suhrkamp, 2018.
- BARTHES, Roland: »Am Nullpunkt der Literatur/Literatur oder Geschichte/Kritik und Wahrheit«, übers. v. H. Scheffel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016.
- BARTHES, Roland: »Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)«, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015.
- BARTHES, Roland: »Das semiologische Abenteuer«, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018.
- BARTHES, Roland: »Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III«, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- BARTHES, Roland: »Die Körnung der Stimme: Interviews 1962-1980«, übers. v. A. Bucaille-Euler, B. Spielmann, G. Mahlberg, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

- BARTHES, Roland: »Die Lust am Text«, übers. v. T. König, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- BARTHES, Roland: »Die Vorbereitung des Romans«, hg. v. É. Marty, übers. v. H. Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016.
- BARTHES, Roland: »Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977«, übers. v. H. Schefel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- BARTHES, Roland: »Lexik des Autors«, übers. v. H. Brühmann, Berlin: Brinkmann & Bose, 2016.
- BARTHES, Roland: »Michelet«, übers. v. P. Geble, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.
- BARTHES, Roland: »Œuvres complètes«, Tome I-V, Paris: Du Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland: »Sade Fourier Loyola«, übers. v. M. Sell u. J. Hoch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015.
- BARTHES, Roland: »Über mich selbst«, übers. v. J. Hoch, Berlin: Matthes & Seitz, 2019.
- BARTHES, Roland: »Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift«, fr./dt., übers. v. H.-H. Henschen, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles: »Ratschläge für junge Literaten«, in: *Ders., Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 1, hg. v. F. Kemp u. C. Pichois, München: Hanser, 1977, S. 116-123.
- BENN, Gottfried: »Orphische Zellen«, in: *Ders., Sämtliche Werke*, hg. v. G. Schuster, Bd. 1: Gedichte I, Stuttgart: Klett-Cotta, 1968, S. 72.
- BENN, Gottfried: »Probleme der Lyrik«, Wiesbaden: Limes Verlag, 1954.
- BENSE, Max: »Die Gedichte der Maschine der Maschine der Gedichte«, in: *Ders., Die Realität der Literatur: Autoren und ihre Texte*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971 (Pocket 26), S. 74-96.
- BENSE, Max: »Theorie der Texte«, in: *Aspekte der Avantgarde. Dokumente, Manifeste, Programme*, Bd. 7, hg. v. A. Ohmer, Berlin: Weidler, 2006.
- BLANCHOT, Maurice: »Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur«, übers. v. K. A. Horst, Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, 1982.
- BLANCHOT, Maurice: »Der literarische Raum«, übers. v. M. Gutjahr u. J. Hock, hg. v. M. Gutjahr, Zürich: Diaphanes, 2012.
- BLUMENBERG, Hans: »Arbeit am Mythos«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- BLUMENBERG, Hans: »Ästhetische und metaphorologische Schriften«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.

- BOURDIEU, Pierre: »Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes«, übers. v. B. Schwibs u. A. Russer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016.
- BRETON, André: »Die Manifeste des Surrealismus«, übers. v. R. Henry, Reinbek: Rowohlt, 1968.
- BRETON, André: »Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik«, übers.u. hg. v. U. Hörner u. W. Kiepe, Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.
- BRETON, André: »Ode an Charles Fourier. Surrealismus und utopischer Sozialismus«, übers.u. hg. v. H. Becker, Berlin: Kramer, 1982.
- DIELS, Hermann/KRANZ, Walther (Hg.): »Die Fragmente der Vorsokratiker«, gr./dt., 3 Bde., Hildesheim: Weidmann, 2004-2016.
- FOUCAULT, Michel: »Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst«, hg. v. D. Defert und F. Ewald, übers. v. M. Bischoff et al., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017.
- FOUCAULT, Michel: »Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori«, übers. v. H. Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- 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.
- FÜHMANN, Franz: »Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur«, Rostock: Hinstorff, VEB, 1975.
- GADAMER, Hans-Georg: »Plato und die Dichter«, in: *Ders., GW*, Bd. 5: Griechische Philosophie I, Tübingen: Mohr (Siebeck), 1985, S. 187-211.
- GORGAS VON LEONTINOI: »Reden, Fragmente und Testimonien«, gr./dt., übers.u. hg. v. T. Buchheim, Hamburg: Meiner, 2012.
- HEGEL, G. W. F.: »Phänomenologie des Geistes«, in: *Ders., Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- HEGEL, G. W. F.: »Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I« in: *Ders., Werke*, Bd. 18, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- HEIDEGGER, Martin: »Brief über den »Humanismus«, in: *Ders., Gesamtausgabe*, Bd. 9 Wegmarken, hg. v. F.-W. v. Herrmann, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2004, S. 313-364.
- HEIDEGGER, Martin: »Hegel und die Griechen«, in: *Ders., Gesamtausgabe*, Bd. 9 Wegmarken, hg. v. F.-W. v. Herrmann, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2004, S. 427-444.
- HESIOD: »Theogonie«, gr./dt., hg. u. übers. v. O. Schönberger, Stuttgart: Reclam, 1999.

- ISOKRATES: »Reden«, in: *Ders., Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. v. P. Wirth, übers. v. C. Ley-Hutton, Stuttgart: Hiersemann, 1933.
- ISOKRATES: Vol. III, gr./engl., übers. v. L. R. v. Hook, London/Cambridge/Mass: Harvard University Press, 1986.
- KANT, Immanuel: »Kritik der Urteilskraft«, in: *Ders., Werkausgabe*, Bd. X, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- KEHLMANN, Daniel: »Mein Algorithmus und Ich. Stuttgarter Zukunftsrede«, Stuttgart: Klett-Cotta, 2021.
- LEIBNIZ, Gottfried W.: »Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand«, übers. v. E. Cassirer, Bd. 3, Hamburg: Meiner, 1996.
- LUKÁCS, Georg: »Die Theorie des Romans«, in: *Ders., Werkauswahl in Einzelbänden*, Bd. 2, hg. v. F. Benseler u. R. Dannemann, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009.
- MARTY, Éric (Hg.): »Roland Barthes. Album. Inédits, correspondances et varia«, Paris: Du Seuil, 2015.
- MARX, Karl: »Die deutsche Ideologie«, in: *K. Marx/F. Engels. Werke* (MEW), Bd. 3, Berlin: Dietz, 1978.
- OVID: »Metamorphosen«, lat./dt., übers.u. hg. v. M. v. Albrecht, Stuttgart: Reclam, 2010.
- PARMENIDES: »Über das Sein«, gr./dt., hg. v. H. v. Steuben, Stuttgart: Reclam, 2009.
- PINDAR: »Oden«, gr./dt., übers. v. E. Dönt, Stuttgart: Reclam, 2007.
- PLATON: »Apologia Sokratous«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 2, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.
- PLATON: »Gorgias«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 2, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.
- PLATON: »Ion«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 1, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.
- PLATON: »Phaidon«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 3, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.
- PLATON: »Politeia«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 4, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.
- PLATON: »Symposion«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 3, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.
- PLINIUS DER ÄLTERE: »Naturalis historia/Naturgeschichte«, lat./dt., hg. u. übers. v. M. Giebel, Stuttgart: Reclam, 2005.
- QUENEAU, Raymond: »Exercices de style«, Paris: Gallimard, 1947.

- RANCIÈRE, Jacques: »Aisthesis. Vierzehn Szenen«, übers. v. R. Steurer-Boulard, hg. v. P. Engelmann, Wien: Passagen Verlag, 2013.
- RIMBAUD, Arthur: »Sämtliche Dichtungen«, fr./dt., übers. v. T. Eichhorn, München: DTV, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul: »Qu'est-ce que la littérature?«, Paris: Gallimard, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul: »Was ist Literatur?«, übers. v. T. König, in: *Ders., Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, hg. v. V. v. Wroblewsky, Hamburg: Rowohlt, 2006.
- SAUSSURE, Ferdinand de: »Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft«, hg. v. C. Bally u. A. Sechehaye, übers. v. H. Lommel, Berlin/NY: De Gruyter, 2001.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E.: »Über die Philosophie Platons«, hg. v. P. Steiner, Hamburg: Meiner, 1996.
- Spinoza, Baruch de: »Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt«, lat./dt., übers. v. W. Bartuschat, Hamburg: Meiner, 2010.
- SWIFT, Jonathan: »Gulliver's Travels«, London: Penguin English Library, 2012.
- THARP, Twyla: »The Creative Habit: Learn It and Use It for Life«, NY: Simon and Schuster, 2003.
- VALÉRY, Paul: »Souvenirs littéraires«, in: *Ders., Œuvres*, tome I, hg. v. J. Hytier, Paris: Gallimard, 1957, S. 1573-1593.

2. Forschungsliteratur

- ABERT, Hermann: »Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums«, Leipzig, 1899, Nachdruck Tutzing, 1968.
- ANDERSON, Warren D.: »Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy«, Harvard: University Press, 1966.
- APTER, Emily S.: »Le mythe du »degré zéro«, in: *Critique*, Nr. 473 (1986), S. 967-972.
- AUERBACH, Erich: »Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur«, Tübingen/Basel: Francke Verlag, 2001.
- BACHMANN-MEDICK, Doris: »Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften«, Hamburg: Rowohlt, 2006.

- BAJOHR, Hannes: »Das Reskilling der Literatur. Einleitung zu *Code und Konzept*«, in: *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, hg. v. H. Bajohr, Berlin: Frohmann, 2016, S. 7-21.
- BALKE, Friedrich: »Mimesis zur Einführung«, Hamburg: Junius, 2018.
- BARMAYER, Eike: »Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie«, München: Fink, 1968.
- BIRK, Elisabeth/HALAWA, Mark/WEYAND, Björn: »Roland Barthes und die Sinnlichkeit der Zeichen. Eine systematische Einführung«, in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 37/3-4 (2014), S. 171-190.
- BRAUN, Ludwig: »Die schöne Helena, wie Gorgias und Isokrates sie sehen«, in: *Hermes* 110/2 (1982), S. 158-174.
- BRUNE, Carlo: »Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben«, in: *Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 450, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- BRÜTTING, Richard: »écriture« und »texte«. Die französische Literaturtheorie »nach dem Strukturalismus«. Kritik traditioneller Positionen und Neuansätze, Bonn: Bouvier, 1976.
- BUCHHEIM, Thomas: »Anmerkungen«, in: *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien*, gr./dt., übers.u. hg. v. T. Buchheim, Hamburg: Meiner, 2012, S. 159-207.
- BUCHHEIM, Thomas: »Einleitung«, in: *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien*, gr./dt., übers.u. hg. v. T. Buchheim, Hamburg: Meiner, 2012, VII-XLI.
- BÜRGER, Peter: »Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- BÜRGER, Peter: »Roland Barthes. Schriftsteller«, in: *Ders., Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, S. 90-109.
- BURKE, Seán: »The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida«, Edinburgh: University Press, 1992.
- BUSCH, Stephan: »Orpheus bei Apollonios Rhodios«, in: *Hermes* 121/3 (1993), S. 301-324.
- BUXTON, Richard G. A.: »Persuasion in Greek tragedy. A study of peitho«, Cambridge: University Press, 1982.
- CAMPE, Rüdiger: »Die Schreibszenen, Schreiben«, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. S. Zanetti, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 269-282.

- COLE, Thomas: »The Origins of Rhetoric in Ancient Greece«, Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1991.
- CULLER, Jonathan: »Literaturtheorie. Eine kurze Einführung«, übers. v. A. Mahler, Stuttgart: Reclam, 2018.
- DAVIS, Todd F./WOMACK, Kenneth (Hg.): »Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory«, Charlottesville: University of Virginia Press, 2001.
- DOUBROVSKY, Serge: »Eine tragische Schreibweise«, übers. v. H.-H. Henschen, in: *Roland Barthes*, mit Beiträgen zu seinem Werk von Jacques Derrida, Jean-Pierre Richard, François Flahault, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Réda Bensmaïa, Serge Doubrovsky sowie einem unveröffentlichten Beitrag von Roland Barthes, hg. v. H.-H. Henschen, München: Boer, 1981, S. 139-180.
- DREYFUS, Hubert L./DREYFUS, Stuart E: »Mind over Machine. The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer«, NY: The Free Press, 1986.
- ETTE, Ottmar: »LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung«, Hamburg: Junius, 2011.
- ETTE, Ottmar: »Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- FUNKE, Gerhard: »Ethos«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J. Ritter, Bd. 2, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co, 1974, Sp. 6144-6151.
- GARBER, Majorie/HANSEN, Beatrice/WALKOWITZ, Rebecca L. (Hg.): »The Turn to Ethics«, NY/London: Routledge, 2000.
- GESSMANN, Martin: »Maschinenethik – Vom Schmuddelkind zum Hoffnungsträger«, in: *Philosophische Rundschau. Eine Zeitschrift für philosophische Kritik* 66/2 (2019), S. 89-117.
- GOLDSMITH, Kenneth: »Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age«, NY: Columbia University Press, 2011.
- GOLDSMITH, Kenneth: »Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter«, übers. v. S. Lichtenstein und H. Bajohr, Berlin: Matthes & Seitz, 2017.
- GRAS, Vernon W.: »The Recent Ethical Turn in Literary Studies«, in: *Mitteilungen des Verbandes deutscher Anglisten* (4/1993), S. 30-41.
- GRÖTTA, Marit: »Kreativität, Chemie und die Kunst der Kombinatorik: Friedrich Schlegels romantische Konzeption des Witzes«, in: *Witty Art. Der Witz und seine Beziehung zu den Künsten*, hg. v. E. Fischer-Lichte u. R. Strätling, München: Fink, 2015, S. 3-44.

- HAHN, Kurt: »Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz«, in: *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 10, hg. v. M. Stingelin, München: Fink, 2008.
- HARTLING, Florian: »Literatur und Digitalisierung«, hg. v. C. Grond-Rigler u. W. Straub, Berlin/Boston: De Gruyter, 2012.
- HAVELOCK, Eric A.: »Als die Muse schreiben lernte«, übers. v. U. Enderwitz u. R. Hentschel, Berlin: Wagenbach, 2007.
- HAVELOCK, Eric A.: »The Muse Learns to Write«, New Haven: Yale University Press, 1986.
- HETZEL, Andreas: »Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie«, Bielefeld: Transcript, 2011.
- KERÉNYI, Karl: »Die Mythologie der Griechen. Götter, Menschen und Heroen«, Stuttgart: Klett-Cotta, 2017.
- KITTLER, Friedrich A.: »Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart«, hg. v. H. U. Gumbrecht, Berlin: Suhrkamp, 2014.
- KOLESCH, Doris: »Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno«, Wien: Passagen, 1996.
- KOLLER, Hermann: »Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck«, Bern: 1954.
- KOŠENINA, Alexander: »Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung«, Göttingen: Wallstein-Verlag, 2003.
- KRÜGER, Gerhard: »Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens«, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1973.
- KUBE, Jörg: »TEXNH und APETH. Sophistisches und platonisches Tugendwissen«, in: *Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie*, Bd. XII, hg. v. P. Wilpert, Berlin: De Gruyter, 1969.
- KULENKAMPFF, Jens: »Gegen den Strom. Die Geisteswissenschaften und der sogenannte »Ethical Turn«, in: »*Ethical Turn*«, S. 35-56.
- LANGER, Daniela: »Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes«, München: Fink, 2005.
- LEETEN, Lars: »Redepraxis als Lebenspraxis. Die diskursive Kultur der antiken Ethik«, Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 2019.
- LEETEN, Lars: »Verliert die Philosophie ihren Erzrivalen? Ein Blick auf den aktuellen Stand der Sophistikforschung«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 41/1 (2016), S. 77-103.
- LINDORFER, Bettina: »Roland Barthes: Zeichen und Psychoanalyse«, München: Fink, 1998.

- LOMBARDO, Patrizia: »The Three Paradoxes of Roland Barthes«, Athens/London: The University of Georgia Press, 1989.
- LUBKOLL, Christine/WISCHMEYER, Oda (Hg.): »Ethical Turn? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung, München: Fink, 2009.
- MAAR, Michael: »Die Schlange im Wolfspelz. Das Geheimnis großer Literatur«, Hamburg: Rowohlt, 2020.
- MARROU, Henri I.: »Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum«, übers. v. C. Beumann, hg. v. R. Harder, München: DTV, 1977.
- MICHELS, James: »Roland Barthes: Against Language«, in: *ETC: A Review of General Semantics* 52/2 (1995), S. 155-173.
- MÜLLER, Carl W.: »Die Dichter und ihre Interpreten. Über die Zirkularität der Exegese von Dichtung im platonischen *Ion*«, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, Bd. 141, 4/4 (1998), S. 259-285.
- NASCHERT, Guido: »Ethopoeia«, in: G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen: Niemeyer, 1994, Sp. 1512-1516.
- NORDEN, Eduard: »Die Antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance«, Bd. 1, Darmstadt: WBG, 1974.
- PERNOT, Laurent: »Epideictic Rhetoric. Questioning the Stakes of Ancient Praise«, Austin: University of Texas Press, 2015.
- PEYRE, Henri: »Literature and Sincerity«, in: *Yale Romanic Studies, Second Series* 9, New Haven/London: Yale University Press, 1963.
- REITHER, Saskia: »Poesiemaschinen oder Schreiben zwischen Zufall und Programm«, in: »System ohne General«. *Schreibzenen im digitalen Zeitalter*, hg. v. D. Giuriato, M. Stingelin u. S. Zanetti, München: Fink, 2006, S. 131-147.
- RUDLOFF, Holger: »Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion«, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1991.
- SAMOYAUULT, Tiphaine: »Roland Barthes. Die Biographie«, übers. v. M. Hoffmann-Dartevelle u. L. Künzli, Berlin: Suhrkamp, 2015.
- 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.
- SCHADEWALDT, Wolfgang: »Natur – Technik – Kunst. Drei Beiträge zum Selbstverständnis unserer Zeit«, Göttingen/Berlin/Frankfurt: Musterschmidt-Verlag, 1960.
- SCHÄRF, Christian: »Der Flug der Fledermaus. Essays zu einer allgemeinen Poetik«, Bielefeld: Aisthesis, 2015.
- SCHÄRF, Christian: »Der Wunsch zu schreiben«, Bielefeld: Aisthesis, 2014.

- SCHIAPPA, Edward: »The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece«, New Haven/London: Yale University Press, 1999.
- SCHLAFFER, Heinz: »Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- SCHOLLMAYER, Jonas: »Gorgias' Lehrmethode. Die *Helena* als Vorlage für Hippokrates' *De flatibus*«, in: *Mnemosyne* 70 (2017), S. 202-222.
- SEGAL, Charles P.: »Gorgias and the Psychology of the Logos«, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 66 (1962), S. 99-155.
- SEGAL, Charles P.: »Orpheus. The Myth of the Poet«, Baltimore/London: Hopkins University Press, 1989.
- SELBMANN, Rolf: »Dichterberuf: zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart«, Darmstadt: WBG, 1994.
- SIMONS, Oliver: »Literaturtheorien zur Einführung«, Hamburg: Junius, 2009.
- SONTAG, Susan.: »Preface«, in: *Roland Barthes: Writing Degree Zero*, übers. v. A. Lavers u. C. Smith, Boston: Beacon Paperback, 1970, XI-XXV.
- STATEN, Henry: »Techne Theory. A New Language for Art«, London: Bloomsbury Academic, 2019.
- STEIN, Elisabeth: »Autorbewußtsein in der frühen griechischen Literatur«, in: *ScriptOralia* 17. Reihe A: *Altertumswissenschaftliche Reihe*, Bd. 3, hg. v. P. Goetsch, W. Raible, H. Rix u. H.-R. Roemer, Tübingen: Narr, 1990.
- THOMAS, Rosalind: »Literacy and Orality in Ancient Greece«, in: *Key Themes in Ancient History*, hg. v. P. A. Cartledge u. P. D. A. Garnsey, Cambridge: University Press, 1992.
- TRILLING, Lionel: »Das Ende der Aufrichtigkeit«, übers. v. H. Ritter, Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein, 1983.
- UNGER, Steven: »Roland Barthes: The Professor of Desire«, Lincoln: University of Nebraska, 1983.
- WARNING, Rainer: »Genie«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J. Ritter, Bd. 3, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co, 1974, Sp. 279-282.
- WESTERMANN, Hartmut: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpretieren: Zur Theorie und Praxis in den Platonischen Dialogen«, in: *Quellen und Studien zur Philosophie*, Bd. 54, hg. v. J. Mittelstraß, D. Perler u. W. Wieland, Berlin/NY: De Gruyter, 2002.
- WIMSATT, William K./BEARDSLEY, Monroe C.: »The intentional Fallacy«, in: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky: 1954, S. 3-18.

WINKO, Simone/JANNIDIS, Fotis/LAUER, Gerhard (Hg.): »Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen«, in: *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*, hg. v. F. Jannidis et al., Bd. 2, Berlin/NY: De Gruyter, 2009.

2.1 Onlinequellen

BACHMANN-MEDICK, Doris: »Cultural Turns, Version: 2.0«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte* (17.06.2019), unter: http://docupedia.de/zg/Bachmann-Medick_cultural_turns_v2_de_2019 (abgerufen am 26.05.2022).

ENGELMEIER, Hanna: »Was ist die Literatur in Digitale Literatur«, in: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (online) (23.11.2017), unter: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/11/23/was-ist-die-literatur-in-digitale-literatur/> (abgerufen am 26.05.2022).

RODGERS, Johannah: »The Genealogy of an Image, or, What Does Literature (Not) Have To Do with the History of Computing?: Tracing the Sources and Reception of Gulliver's »Knowledge Engine«, in: *Humanities* 6/4, 85 (2017), unter: <https://www.mdpi.com/2076-0787/6/4/85/html> (abgerufen am 26.05.2022).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: The Engine, S. 11, übernommen aus SWIFT, Jonathan: »Gulliver's Travels«, London: Penguin English Library, 2012, S. 195, ursprünglich abgedruckt in: SWIFT, Jonathan: »Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver«, London: Benjamin Motte, 1726.

Abbildung 2: Illustration der rhetorischen Maschine, S. 122, übernommen aus BARTHES, Roland: »Das semiologische Abenteuer«, übers. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018, S. 54.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

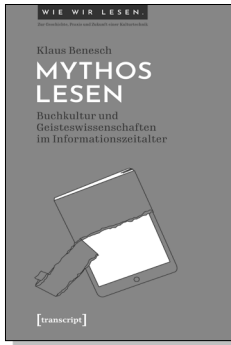
Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

2021, 96 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

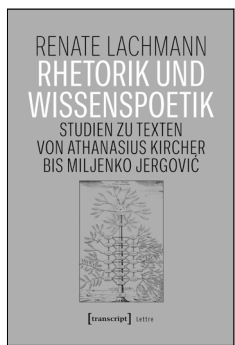
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renate Lachmann

Rhetorik und Wissenspoetik

Studien zu Texten von Athanasius Kircher
bis Miljenko Jergovic

Februar 2022, 478 S., kart.,

36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1



Achim Geisenhanslücke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 2: Zeit(en) des Anderen

Januar 2022, 218 S., kart.

12,80 € (DE), 978-3-8376-5396-0

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5396-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

