

SWR2 Essay

Der intellektuelle Mythos

Roland Barthes zum 100. Geburtstag

Von Christian Schärf

Sendung: Montag, 26. Oktober 2015

Redaktion: Stephan Krass

Regie: Felicitas Ott

Produktion: SWR 2015

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Service:

SWR2 Essay können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.swr2.de oder als **Podcast** nachhören: <http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

Mitschnitte aller Sendungen der Redaktion SWR2 Essay sind auf CD erhältlich beim SWR Mitschnittdienst in Baden-Baden zum Preis von 12,50 Euro.
Bestellungen über Telefon: 07221/929-26030

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.
Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Spr. 3

Eins:

Der Schriftsteller in Ferien

Spr. 1

Auch Schriftsteller machen Ferien. Diese Feststellung scheint trivial zu sein. Doch das ist ein Irrtum. In seinem 1957 erschienenen Buch *Mythen des Alltags* analysiert Roland Barthes, was dahinter steckt. Noch in den fünfziger Jahren war Urlaub eine relativ neue Einrichtung, die nur ganz allmählich auf nahezu alle Bevölkerungsschichten übergriff. Während in früheren Epochen nur die mit Geld und freier Zeit gesegnete Oberschicht reiste, kam es im Spätkapitalismus für die breite Masse zu einer Kommerzialisierung der Freizeit und des Reisens. Damit ging einher, dass auf einmal auch Schriftsteller Urlaub hatten und wie die Arbeiter oder die Angestellten buchstäblich ausspannten und privat verreisten. Dennoch, so Roland Barthes, weisen die Ferien des Schriftstellers auch im Zeitalter des bezahlten Urlaubs einen besonderen Charakter auf und heben sich von denen aller anderen in wesentlichen Punkten ab.

Spr. 2

Während sich der Urlaub des Arbeitnehmers dadurch auszeichnet, dass er in dieser Zeit nichts mehr tut, was mit seiner Erwerbstätigkeit in unmittelbarem Bezug steht, erkennt man den Schriftsteller daran, dass er auch in den Ferien arbeitet. Wenn André Gide in Afrika unterwegs ist, liest er wie selbstverständlich auf dem Kongo einen französischen Klassiker und lässt sich dabei ablichten. Barthes bemerkt über den Schriftsteller in Ferien:

Spr. 3

„Nicht nur falscher Arbeiter ist er, sondern auch falscher Urlauber. Der eine schreibt seine Erinnerungen, der andere korrigiert Fahnen, der dritte bereitet sein nächstes Buch vor. Und wer nichts tut, gesteht dies als wahrlich paradoxes Betragen, als avantgardistische Glanzleistung, die hervorzukehren nur ein starker Geist sich gestatten kann.“

Spr. 2

Der Schriftsteller, so lautet die Botschaft, schreibt immerzu und ist unausgesetzt mit seinem Werk beschäftigt. Die Proletarisierung des Autors, die in der Tatsache gipfelt, dass er überhaupt Urlaub macht, wird durch eine Geste der fortwährenden Produktivität konterkariert. Der Schriftsteller bewahrt überall seine Schriftstellernatur. Und gerade darum geht es im Mythos dieser Typologie, um die Natur des Schriftstellers. Das Menschlichwerden des großen Autors, die Annäherung an seine Biographie bis hin zur Homestory, sorgen nur dafür, dass seine Exklusivität erneut in den Fokus treten kann:

Spr. 3

„Wenn der Schriftsteller öffentlich einen Körper aus Fleisch und Blut erhält, wenn mir enthüllt wird, dass er den Weißwein trocken und das Beefsteak ‚englisch‘ liebt, werden mir die Erzeugnisse seiner Kunst, nur noch phantastischer, ihrem Wesen nach göttlicher. Statt daß mir die Einzelheiten seines Alltags die Art und Weise seiner Inspiration näher brächten und klarer machten, betont der Schriftsteller mit solchen vertraulichen Mitteilungen vielmehr die ganze mythische Einzigartigkeit seiner Lage.“

Spr. 1

Der Mythos, so Barthes, ist eine Rede, ein System der Kommunikation, eine Weise, Bedeutungen zu setzen, eine Form. Diese Form präsentiert sich in den Phänomenen der alltäglichen Kommunikation dergestalt, dass sie kulturell konstruierte Botschaften als natürliche in Erscheinung treten lässt. Die jederzeit verfügbare Produktivität des Schriftstellers wird als naturgemäß wahrgenommen, solange man den darin wirk-samen Zeichencode noch nicht durchschaut hat. Dieses Durchschauen von Zeihenmustern ist für Barthes ein Entziffern. Es geht ihm um die Entkleidung der bürgerlichen Gesellschaft von ihren Mythen, man könnte auch sagen: von ihren die bürgerliche Ideologie konstituierenden und damit ihre politische Klasse stützenden Lügen. Hinter dem, was wir von den Phänomenen glauben, stehen Strategien, die einer Ideologie folgen. Im Ursprungsmoment des Zeichenforschers, des selbst-ernannten Semiologen, als den man Barthes kennenlernen sollte, wirkt ein klassenkämpferischer Impuls: die Entzifferung der Zeichensysteme, mit denen das Bürgertum seine Welt einrichtet und als naturgemäß ausgibt, die Freilegung ideologischer Konstrukte als Verblendungswerk, auf dem die bürgerliche Klasse ihre Vormacht aufbaut und zu festigen versucht.

Spr. 2

Das Buch über die *Mythen des Alltags* erschien 1957. Seither hat sich einiges verändert. Was das einst gloriose Bild des Schriftstellers betrifft, so hat die von Barthes betriebene Spielart der Aufklärung ganze Arbeit geleistet. Wenn heute Autoren im Urlaub gezeigt werden, erfährt dadurch ihr Mythos keineswegs Stärkung. Literatursendungen im Fernsehen etwa, in denen Schriftsteller an markanten Orten ihres privaten Lebens aufgesucht werden, spielen allenfalls noch damit, beziehen sich oft sogar ironisch auf etwas, das einmal der Mythos eines Schriftstellers gewesen ist, an das man sich aber nur noch fragmentarisch erinnert. Mit dem Bildungsbürgertum ist auch die Aura des Schriftstellers verschwunden, dessen Mythos den Ort prägt, den er bewohnt oder bereist.

Spr. 1

Das Bürgertum, die inzwischen marginalisierte Trägerschicht der Hochkultur, ist der erklärte Gegner des frühen Barthes. Der nicht mehr ganz junge Theoretiker tritt in den fünfziger Jahren an, um zu dekodieren, was diese die französische Zivilisation seit Jahrhunderten bestimmende Klasse ausmacht und was ihn aufgrund ihrer Dominanz umgibt. Auch Produkte und Erscheinungen der Alltagswelt gehören dazu, das Gesicht der Garbo, Beefsteak und Pommes Frites oder der neue Citroën. Es gibt einen Anfangsverdacht, der erdrückend scheint: Überall nisten kleine und größere

Mythen und lassen ihre Zeichenketten spielen. Barthes erkennt, deutet und kommentiert diese Zeichen, wo immer sie sich zeigen. In seinem Frühwerk erscheint er wie ein Dekodierungskommissar im Dienst der sich über sich selbst aufklärenden Aufklärung. Die öffentliche Kultur ist ein labyrinthischer Raum bildlicher und rhetorischer Akte, die uns verführen wollen. Wozu? Zu glauben, dass die Dinge, die wir sehen, die Texte, die wir lesen, die Bilder, die wir betrachten, auf etwas dahinter Liegendes deuten, dass sie eine Botschaft aussenden, eine Wahrheit haben, einer großen Erzählung angehören, dass sie ein Versprechen bergen. Der Kampf gegen die Ideologie der bürgerlichen Kultur stellt dem Intellektuellen eine klare geschichtliche Aufgabe. Und eben diese Aufgabenstellung verschwindet im Laufe der folgenden Jahrzehnte.

Spr. 2

Barthes kritischer Prosastil in den *Mythen des Alltags* ist auch heute noch ein Genuss; dennoch merkt man ihm die Jahrzehnte, die seitdem vergangen sind, in jeder Zeile an. Der Leser von heute ahnt, dass sich darin ein für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts neuer analytischer Geist ankündigt. Er erkennt jedoch zugleich, dass diese Schreibweise längst fester Bestandteil jeder besseren Glosse ist. Im Jahre 1957 galt dieser Zugriff auf gesellschaftliche Fragen noch als innovativ und radikal, zumal die Gesellschaften des Westens gerade erst lernten, dass sie auch nach der Überwindung der autoritären Ideologien wieder Ideologien oder um es mit Barthes zu sagen: *Ideologemen* aufsitzen – Elementen ideologisch aufgeladener Zeichensysteme. Roland Barthes darf als ein Wegbereiter jenes gebrochenen Blicks auf die eigene Kultur gelten, der inzwischen zur Grundausstattung jeder mittleren Intelligenz gehört. Die Kompetenz zum Durchschauen von Zeichenstrukturen gehört zum Rüstzeug jedes Kulturschaffenden.

Spr. 1

Doch Barthes frühe Originalität besitzt noch eine andere Stammzelle. Sie weist auf den brillanten Essayisten voraus, der in den siebziger Jahren eine ganz eigene Art von Literatur hervorbringen sollte. Dieser intuitive Blick erzeugt gerade angesichts der Alltagsobjekte unübertreffbare Evidenzen. So schreibt Barthes anlässlich des 1955 auf den Markt gekommenen neuen DS-Modells der Firma Citroën:

Spr. 3

„Ich glaube, dass das Automobil heute die ziemlich genaue Entsprechung der großen gotischen Kathedralen ist. Soll heißen: eine große epochale Schöpfung, die mit Leidenschaft von unbekanntem Künstlern entworfen wurde, und von deren Bild, wenn nicht von deren Gebrauch ein ganzes Volk zehrt, das sie sich als ein vollkommen magisches Objekt aneignet.“

Spr. 1

Wenn wir nur dazu noch in den Lage wären, in einem Auto eine Déesse, eine Göttin, zu sehen! Nicht allein die ökologische Sorge hat sich über die Magie des Objekts gelegt und sie weitgehend zum Verschwinden gebracht. Das Automobil als Schönheitsgöttin ist von den Straßen verbannt, und es gibt auch jenes Bürgertum

nicht mehr, das eine entsprechende Kodierung des Mythos Limousine betreiben würde. Es ist jetzt zur Sache der Werbeindustrie geworden, einer Automarke Glanz zu verleihen. Das dazu ausgewählte Instrumentarium hat sich von den alten romantischen Lockungen weitgehend entfernt. Heute zählen Design, Verbrauch, Aerodynamik und Motorleistung. Dazu muss man nicht mehr an Göttinnen, Schönheiten oder Wahrheiten glauben, die platonisch hinter den Objekten stehen und vom Vorschein ihrer Botschaften gemeint sind. Hat sich der Mythos, von dem Barthes in seinem Frühwerk handelt, also nicht schon längst aus unserer kulturellen Wahrnehmung verabschiedet?

Spr. 3

Zwei:
Écriture

Spr. 2

Vieles spricht für die Tatsache, dass Barthes selbst im Laufe der drei Jahrzehnte seines Wirkens zu einem Mythos geworden ist, und zwar weniger zu einem Mythos des Alltags als zu einem der intellektuellen Sphäre. Bis heute klingt sein Name in den Ohren Kulturschaffender als Garant für die elegante Abweichung von akademischen Normen, für die Rückkehr des Körpers in die kulturpoetischen Debatten und für den Durchbruch zu einer neuen Literaturästhetik im Zeichen der Schrift und des Schreibens. Herkömmliche Ermittlungsmethoden bekommen diesen Mythos kaum zu fassen. Auch wäre es falsch, ihn mit den Mitteln entziffern zu wollen, die Barthes selbst vorgestellt hat. Sinnvoller erscheint eine generelle Revision des Phänomens als Markstein eines Epochenumbruchs.

Spr. 1

Der Mythos, den der Name Roland Barthes bezeichnet, verweist weniger auf die Möglichkeit seiner Lesbarkeit als darauf, dass er sich dem Verstehen im Sinne eines Entzifferns entzieht. Denn wie auch immer man seinen Objektstatus in der Kultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts definiert, Barthes hat stets einen genuin produktiven Faktor in Reserve, der darüber hinausgeht und der dafür sorgt, dass man die theoretische Bestimmung seines Mythos gerade verfehlt. Dabei ist es das Subjekt, das den Unterschied macht. Das Subjekt ist für Barthes die Triebfeder einer Tätigkeit, durch die Bedeutungen verschoben, überschrieben oder auf neue Geltungsebenen gehoben werden. Die theoretische Konfrontation von System und Subjekt schafft ein Denken, das im Prozess seine Ordnungen ständig modifiziert. Es ist ein Denken, das die Arbeit der Zeichen aktiv in sich aufnimmt und sie nicht nur beschreibt. Die genuine Tätigkeit, die diese schaffende Dynamik in Barthes Verständnis markiert, ist das Schreiben.

Spr. 2

Als eine der herausragenden Leistungen von Roland Barthes auf dem literarischen Feld erscheint die ebenso umfassende wie brillante Thematisierung des Schreibens. Er bringt den Begriff der *Écriture* ins Spiel, den man nur etwas ungenau mit *Schreibweise* ins Deutsche übersetzen konnte, und den deshalb auch viele Benutzer

im französischen Original in ihren Wortschatz aufgenommen haben. Mit der *Écriture* ist etwas anderes gemeint als der Stil. Die Möglichkeit des Stils verortet Barthes im Körper, in einer persönlichen Eigenart, von der das schreibende Subjekt nicht loskommt und die von seiner psychophysischen Grundverfassung determiniert wird. Die Schreibweise hingegen ist die Form, über die ein Schreibender sich ursächlich mit der Gesellschaft verbindet. Gemeint ist damit die Durchdringung des Körpers durch die Zeichensysteme der Gesellschaft, die sich im Akt des Schreibens ereignet. Schreibweisen konstituieren neue Diskurse, indem sie als Knotenpunkte von bereits bestehenden Diskursen in Erscheinung treten, die im Schreiben entstehen. Die Zeichen des gesellschaftlichen Lebens graben sich buchstäblich in die Physiologie des Einzelnen ein und werden zu Bestandteilen seiner Rede.

Spr. 1

Daraus entsteht jene Spielart des Engagements, das Barthes nicht mehr wie noch Jean-Paul Sartre auf der Ebene des Inhalts, sondern im Wirkungskreis der Form ansiedelt. Die Verlagerung des Fokus vom Engagement der Inhalte zu dem der Form bedeutet einen nachhaltigen Durchbruch für die literarische Poetik der Nachkriegsjahrzehnte. Der produktive Faktor schiebt sich über jeden ideologischen Inhalt. Das Eindringen ins Reich der Zeichen gestaltet das Handeln zu einem Entziffern bereits bestehender Zeichensysteme. Es gibt keine Wahrheiten, sondern allein Diskurse, die aus dem Widerstreit der Stimmen entstehen und die sich selbst im Widerstreit miteinander befinden. Worauf es ankommt, ist die Eroberung, die Entlarvung, die Verführung und die Aneignung. Ausgeschlossen wird jede Art der Fixierung.

Spr. 2

Der Autor - für Barthes die Projektionsfigur des Schreibens - tritt in eine gegenüber den Inhalten übergeordnete Position. Schreiben ist der eigentlich wirksame Akt des Zeichengebrauchs. Die schreibende Handlung, erscheint somit als der konstruktive Faktor der Kultur schlechthin. Der Schreibende arbeitet zuerst an seiner Schreibweise und nur insofern an einem Thema, als er es aus seiner Schreibweise entstehen lässt. Das Thema ist jeweils nur eine Art Vorwand - französisch: *prétexte* – für die nie endende Arbeit der Schrift.

Spr. 3

Drei:

Das semiologische Abenteuer

Spr. 1

Den Ausdruck *Semiologie* hat der Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure zu Beginn des 20. Jahrhunderts definiert als „Wissenschaft, die das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht“. Ob daraus tatsächlich eine Wissenschaft geworden ist, gilt bis heute als umstritten. Roland Barthes hat seine Arbeiten seit den *Mythen des Alltags* dem Feld der Semiologie zugeordnet. Darin verbarg sich der Hinweis darauf, dass der Wissenschaftsstatus seiner Forschungen unorthodox und seine Methoden keiner Fachwissenschaft verpflichtet waren. Sein im

Theorierahmen des Strukturalismus entwickeltes Forschungsinteresse bezog sich weniger auf die Bildung der Begriffe, als darauf, wie diese Begriffe arbeiten und wie die Subjekte, die ihnen unterworfen sind, damit umgehen. Er hat auf diesem Weg eine eigene Art von Humanwissenschaft geschaffen, ein in der Wurzel *privates*, auf seiner eigenen Subjektivität fußendes Forschungsfeld, dem er gleichwohl allgemeine Gültigkeit zuerkennen wollte.

Spr. 2

Nicht die Lehrgebäude des Strukturalismus haben ihn interessiert, sondern der kreative Umgang mit der Terminologie und ihren Konnotationen. In einem Interview mit Bernard-Henri Lévy aus dem Jahre 1974 sagt er, die Zeichen seien für ihn „nur insofern von Bedeutung, als sie mich entweder verführen oder ärgern. Sie sind mir nie um ihrer selbst willen wichtig, ich muß den Wunsch verspüren, sie zu entziffern.“ Zeichen und Subjekt müssen zu einer spontanen Intuition wechselseitigen Begehrens gelangen. Darauf kommt es dem Semiologen vor allem an, erst dieser Impuls setzt seine Forschertätigkeit in Gang. So verkörpert er noch einmal den Pionier und Helden im anonymen Raum der modernen Wissenschaften. Nicht Aufbau und Abschließung des Systems ist sein Ziel, sondern dessen Sprengung.

Spr. 1

In seinem letzten Buch, *La chambre claire (Die helle Kammer)*, das von der Fotografie handelt, unterscheidet Barthes zwei Arten, eine Fotografie zu betrachten: Einmal gibt es den Blick auf das Foto, das einem allgemeinen Interesse entspricht oder einem Interesse, wie es die Allgemeinheit daraufhin entfalten kann und dem man sich als Betrachter anschließt. Es entsteht dabei ein mittlerer Affekt, eine leichte Erregung, ein menschliches Berührtsein, Ausgangspunkte zu einer nüchternen Auseinandersetzung mit dem, was das Foto zeigt und wie es komponiert ist. Barthes bezeichnet diese Betrachtungsweise mit dem lateinischen Wort *studium*.

Spr. 2

Demgegenüber steht die zweite Begegnungsart mit einer Fotografie, bei der man das Bild nicht aufsucht und studiert, sondern das Foto den Betrachter wie ein Pfeil trifft. Diese Form der Auseinandersetzung benennt Barthes mit dem lateinischen Begriff des Punktierens und Durchstoßens der Körperoberfläche *punctum*. Das *punctum* bringt das *studium* gehörig durcheinander, beide Betrachtungsweisen schließen einander fast vollständig aus. Das *punctum* an einem Foto ist eine Zufälligkeit, eine im Grunde unbedeutende Einzelheit, die vielleicht nur mir auffällt, die mich aber in das Foto hineinzieht, die das Foto für mich einzigartig und anziehend macht, die mein Interesse, meine Erregung, mein Begehren weckt.

Spr. 1

Barthes schreibt über die Fotografie nicht zuletzt deshalb, um zu zeigen, dass es neben der kunstwissenschaftlichen und zeichentheoretischen Auseinandersetzung mit Fotografien auch eine *mathesis singularis* (Betonung auf der ersten Silbe: *máthesis*) geben müsste, die subjektiv initiierte Beschäftigung mit einem bestimmten Objekt in einer bestimmten Situation, etwa mit einer Fotografie von einem

spezifischen Blickpunkt aus - die Beschäftigung also mit dem *punctum*, jener äußeren und inneren Blessur, die diese Begegnung bei einem Betrachter hervorruft. Dies wird für den Zeichentheoretiker Barthes in seiner wissenschaftlichen Arbeit mehr und mehr zur zentralen Frage: kann es eine *mathesis singularis* geben? Also nicht vor allem eine *mathesis universalis*, wie sie schon Leibniz anvisierte und wie sie die neuzeit-liche Wissenschaft bis zum heutigen Tag verfolgt. Kann es sein, dass das Subjekt mit seinen Gefühlen, seiner Trauer, seinem Verlangen, seiner Liebe zum relevanten Gegenstand einer Dekodierung der Zeichenordnungen wird? Ist, mit anderen Worten, eine Wissenschaft vom Subjekt vorstellbar?

Spr. 2

Hierauf könnte man antworten, dass diese Frage von vornherein rhetorisch gestellt sei. Was Barthes wolle, gehöre unzweifelhaft auf das Feld der Literatur und genau da, in der Literatur und noch genauer in der Kritik, sei er ja mit seinen Schriften angesiedelt. Barthes sei Literat, und eben kein Wissenschaftler, sollte das Fazit lauten, das bereits in den sechziger Jahren von der universitären Welt in Frankreich gezogen worden ist. Noch mehr: Barthes sei ein Literat, der sich so aufführe, als sei er ein Theoretiker. Als *Imposture*, Schwindel oder Betrug, hat die akademische Kritik denn auch Barthes' rigoros antitraditionelle Betrachtung des französischen Theaterklassikers Racine bezeichnet. Seit 1963 spätestens galt der Außenseiter der Theorieszene als Reizfigur für die akademisch etablierten Kreise von Paris. Dass ihn die traditionellen Literaturwissenschaftler beschimpften, konnte sich Barthes noch als Zeichen seines Avantgardismus auf die Fahnen schreiben. Dass ihn jedoch auch die strukturelle Sprachwissenschaft, deren Methodik und Terminologie er sich zu eigen gemacht hatte, aus ihrem Kreis verwies, traf ihn wesentlich härter und zog Konsequenzen nach sich.

Spr. 1

Im Jahre 1970 verhängt der angesehene Sprachwissenschaftler Georges Mounin das scheinbar endgültige Urteil über den Zeichentheoretiker Roland Barthes, der kurz zuvor eine umfassende Abhandlung im Geiste des klassischen Strukturalismus vorgelegt hatte, das *System der Mode*. Mounin schreibt:

Spr. 3

„Es ist unmöglich, über ihn wissenschaftliche Aussagen zu machen. Er gilt als Theoretiker, während er doch nur ein Essayist ist, und bringt alles durcheinander. Barthes betreibt nicht Semiologie, sondern soziale Psychoanalyse.“

Spr. 1

Nach diesem Diktum wird Barthes jeden unmittelbaren Bezug auf Saussure und die von ihm angestoßene strukturelle Sprachwissenschaft unterlassen. Von nun an führt er offen ein Verfahren durch, das er zuvor schon gleichsam verdeckt vollzogen hat: die elastische Aneignung wissenschaftlicher Terminologien und das intuitive Ausdehnen und Weitertreiben der Begriffe und ihrer Kontexte. In einem bereits im Jahre 1967 im *Literary Supplement* der *Times* erschienenen kurzen Essay mit dem Titel *Von der Wissenschaft zur Literatur* macht Barthes deutlich, dass es keineswegs

darum geht, wissenschaftliche Sprachen von literarischen abzugrenzen. Vielmehr liegt auf der Ebene des literarischen Schreibens seiner Auffassung nach die einzige Möglichkeit, die Grundproblematik einer wissenschaftlichen Sprache überhaupt aufzugreifen und weiter zu bearbeiten. Auch wenn sich Barthes damals noch innerhalb des Wirkungsfelds des Strukturalismus gesehen hat, deutet er darauf hin, dass dessen eigentliches Problem, das der wissenschaftlichen Sprache selbst sei. Wissenschaft unterliege im Horizont ihrer Sprachlichkeit einem spezifischen Verblendungskontext. Dieser bestehe darin, dass Wissenschaft zur Objekt- und Metasprache tendiere, die selbst von der Ungenauigkeit des Imaginären und von unwägbar Konnotationen durchdrungen und somit nicht viel mehr als die Illusion einer Metasprache darstellen könne:

Spr. 3

„Eigentlich könnte nur eine vollständige Formalisierung des wissenschaftlichen Diskurses (...) der Wissenschaft die Risiken des Imaginären ersparen – es sei denn, sie wäre bereit, dieses Imaginäre *in völliger Kenntnis der Sache* zu praktizieren, einer Kenntnis, die nur im Schreiben erzielt werden kann: Schreiben allein hat die Chance die Unaufrichtigkeit aufzuheben, die jeder Sprache, die sich ihrer nicht bewusst ist, anhaftet.“

Spr. 2

Das ist der Punkt, an dem Barthes das Schreiben nicht mehr im Theoriemodus der *Écriture*, sondern als eine vom Subjekt ausgehende Tätigkeit betrachtet; seine letzte Schaffensphase sollte hierin ihren Ausgangspunkt finden. Barthes ist der Überzeugung,

Spr. 3

„dass nur das Schreiben (...) der Forschung den vollständigen Raum der Sprache erschließen kann, mitsamt seinen Subversionen der Logik, der Durchmischung seiner Codes, mit seinen Verlagerungen, seinen Dialogen, seinen Parodien.“

Spr. 2

Das Schreiben, wie es Barthes versteht, geht gegen das vorherrschende Wissenschaftsverständnis an, und präsentiert sich zugleich auch als eine Art neuer Wissenschaft. Von diesem Zeitpunkt an wird immer deutlicher, dass das semiologische Abenteuer für Barthes nur in der Tätigkeit des Schreibens bestehen kann. Wobei auch der Ausdruck *Schreiben* eine intellektuelle Metapher darstellt und darüber hinaus den konkreten physischen Vorgang der Einschreibung oder, wie Barthes es nennt: der *Skription* meint. Schreiben ist die Tat, welche die performative Überformung der objektivierenden Wissenschaftlichkeit betreibt und den Körper zum Kriterium des Wissens werden lässt.

Spr. 3

Vier:
Fragmente

Spr. 1

Eine bestimmte Textgestalt ist von Anfang an prägend und gibt den Ausschlag für das innovative Potenzial, das Barthes entwickelt - das Fragment. Der werdende Intellektuelle, der als junger Mann durch eine Lungenkrankheit aus der klassischen akademischen Laufbahn geworfen wird, arbeitet vorwiegend mit Karteikarten, die er doppelseitig beschriftet. In Sanatorien der französischen Alpen und im Berner Oberland, in denen er den Zweiten Weltkrieg überlebt, ist sein über Jahre hinweg betriebenes Projekt eine Studie über den französischen Historiker Jules Michelet. Auf den Vorderseiten der Karteikarten hält Barthes Zitate aus den Schriften Michelets fest, um auf den Rückseiten seine Kommentare hinzuzufügen. Das Buch über Michelet, das schließlich 1954 erscheint, zeigt denn auch deutlich diese Arbeitsweise, die der Autor ganz bewusst hervortreten lässt. Der Text bildet sie in Gestalt von fragmentarischen Textteilen deutlich ab. Die Fragmentierung dient Barthes dazu, seine Analyse über Leben und Werk Michelets tatsächlich als Dekomposition zu betreiben.

Spr. 2

Es ist angesichts dieser Ausgangslage nicht weit hergeholt, das Fragmentarische als den Schlüssel zu Barthes eigenen Schreibweisen zu begreifen. Fragmente stellen das Instrument für das Verfahren der Dekomposition zur Verfügung, an dem sich alle theoretischen Ansätze des Autors orientieren. Weder der Essay noch andere literarische oder darstellende Formen gewinnen bei ihm eine narrative Struktur oder erlangen gar die Dimension der Abhandlung. Der Zugriff auf strukturalistische Terminologien und Verfahrensweisen erscheint im Rückblick wie ein metaphorischer Schleier, den Barthes über die ursächliche Arbeitsweise der Fragmentarisierung legt. In praktisch jeder Schaffensphase ist es das Fragment, mit dem Barthes seine Texte auf immer wieder neue Bewegungsgesetze und Inhaltsperspektiven bezieht. Das Fragment versetzt ihn in die Lage, die Anforderungen, die das Schreiben von Texten aus seiner Tradition an den Schreibenden stellt, zu unterlaufen. Der Eindruck der Flexibilität und der Unausschöpfbarkeit, den Barthes Schriften vermitteln, beruht zu großen Teilen auf ihrer Erscheinungsweise als Installationsräume von Fragmenten.

Spr. 1

Vor allem in der letzten Phase in *Die Lust am Text* von 1973, in dem 1975 erschienenen autobiographischen Versuch *Über mich selbst*, in *Fragmente einer Sprache der Liebe* von 1977 oder drei Jahre später in *Die helle Kammer* operiert Barthes ganz dezidiert mit der Form des Fragments. Dabei entpuppt sich das Fragment mehr und mehr als eine Form, die im Vorfeld klassischer Werkkonstruktionen ansetzt. Es bezieht sich weniger auf das anvisierte Werk und auf die mit dem Werkbegriff verbundenen Gattungen. Barthes bezieht das Fragment auf die Möglichkeit, den Spalt zwischen dem Erleben und dem Werk, dem System, der Abschließung in der Form offenzuhalten. In seiner 1970 erschienenen Analyse der Balzac-Novelle *Sarrazine*, bezeichnet Barthes diese Entdeckung im Horizont des Fragmentarischen als ‚Schreibbarkeit‘ und definiert im Einleitungsteil des daraus entstehenden Buches dieses Phänomen mit bemerkenswerter Präzision:

Spr. 3

„Der schreibbare Text, das sind *wir beim Schreiben*, bevor das nicht endende Spiel der Welt (die Welt als Spiel) durch irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) durchschritten, durchschnitten, durchkreuzt und gestaltet worden wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt. Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung, das Schreiben ohne den Stil, die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur.“

Spr. 2

Was hier anklingt, gibt nicht zuletzt einen wesentlichen Hinweis auf das richtige Verstehen jener These vom *Tod des Autors*, die Barthes etwa zur selben Zeit in einem gleichnamigen Aufsatz formuliert. Dass sich Barthes ausgerechnet mit diesem plakativen Kampfbegriff ins kulturelle Gedächtnis eingegraben hat, bestätigt, wie sehr gerade die öffentliche Rezeption auf vereinfachende Schlagworte angewiesen ist. Der Schneeball, den Barthes mit diesem Titel in Bewegung gesetzt hat, rollt jedoch viel weiter als nur bis zu der müßigen Frage, ob der Autor nun tot ist oder ob er lebt. Der klassische Autor, das ist einer, der das Werk vollendet, der das System abschließt, der den Pluralismus der Zeichen einhegt und seinen Namen mit dieser Abschließung unauflösbar verbindet. Der Schreibende aber, den Barthes entwirft, ist einer, der immerfort im Zwischenraum der Schreibbarkeit existiert, der die Offenheit des Textgewebes aufrecht erhält, indem er schreibt, und die Sicht auf die Prozedur des *Ich schreibe* von sich aus niemals verstellt.

Spr. 1

Diese wesentliche Funktion, aus welcher der Autor neu ersteht – nur eben nicht mehr in seiner alten Pracht und Herrlichkeit, und ganz und gar nicht mehr als Mythos der bürgerlichen Welt – erfüllt bei Roland Barthes das Fragment. Aus einer Notlage hervorgegangen – der Unmöglichkeit des zusammenhängenden Schreibens während der Sanatoriumsaufenthalte der vierziger Jahre – wird das Fragment zur vielgestaltigen Geste dessen, der sich dem Werkbau verweigert, um das Schreiben selber in den Vordergrund zu holen: das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung. Erst darin erwächst Schreiben zu einer neuen Ethik, dass die Systeme, in denen sich der Schaffensprozess in der etablierten, mithin auch in der vom Strukturalismus geprägten akademischen Kultur Frankreichs um 1970 verdichten soll, auseinandergenommen werden. Der Schreibende verweigert ihnen diese Formerfüllung, indem sein Schreiben nicht das Werk und seine intersubjektiv eingespielten Bedeutungshorizonte will, sondern den noch unerschlossenen und schwer erschließbaren Raum der Schreibbarkeit bearbeitet.

Spr. 3

Fünf:
Das Subjekt

Spr. 2

Das Fragment zerlegt nicht nur die Kohärenz-Illusion der Werkstruktur, es zersetzt auch das Subjekt des Schreibenden. Barthes unterstellt, die Biographie eines Menschen repräsentiere ebenso kleinste bedeutungsunterscheidende Einheiten wie die Sprache. Das Strukturmodell Sprache sei demnach ohne weiteres auf andere Bereiche der erforschbaren Welt zu transferieren, gerade auch auf solche, die selbst schon durch ein Zeichensystem geschaffen worden sind. Eine solche Übertragung ist ein Verfahren, das in seiner Grundausrichtung einem strikt wissenschaftlichen Diskurs entgegengesetzt zu sein scheint, und sich doch als wissenschaftliche Operation auszuzeichnen sucht. Denn es ist nicht von der Hand zu weisen, dass auch die Theoriebildung auf metaphorische Transferleistungen zurückgreifen muss, um überhaupt Begriffe bilden zu können, ja dass sie von Grund auf von der Arbeit an den Metaphern abhängt.

Spr. 1

Und eben hierin offenbart sich die Provokation, die Barthes schon zu Lebzeiten für die vorherrschenden Wissenschaftsmodelle dargestellt hat. Ihre Vertreter realisierten, dass er nicht bloß ein Außenseiter war, den man vernachlässigen konnte. Er hielt vielmehr einen Hebel in der Hand, der dazu geeignet schien, den Gestus von Wissenschaft aus der Fassung zu bringen. Barthes ging an die Wurzel der Selbstbehauptung des Wissens als Macht, indem er zeigte, dass Begriffe aus Metaphern entstehen und dass metaphorische Operationen poetische Verfahren sind. Poetische Verfahren aber beruhen ursächlich auf subjektiven Impulsen, die sich ins Spiel der Zeichen einschreiben und weniger als definitiven Bestimmungen als an Konnotationen orientiert sind. Damit setzt Barthes eine Basis für den Begriff des Subjekts, deren Offenheit und Flexibilität bei der Durchkreuzung der Vormachtansprüche des wissenschaftlichen Denkens von ausschlaggebender Bedeutung ist. Das Subjekt ist nun nicht mehr wie noch in der klassischen Philosophie gleichzusetzen mit dem *Cogito* des Descartes, also mit der rationalen Syntheseleistung des Bewusstseins. Vielmehr versteht Barthes unter dem Subjekt eine Art der Streuung jener affektiven Momente, die den objektivierenden Willen zum System übersteigen, indem sie eine erotische Dimension ins Spiel bringen.

Spr. 2

Roland Barthes größter Bucherfolg, die *Fragmente einer Sprache der Liebe* aus dem Jahre 1977 präsentiert das solitäre, von den Systemen nicht absorbierte Subjekt, das einen einsamen Diskurs über sein Begehren führt, als Kompositionsprinzip:

Spr. 3

„Die Notwendigkeit des vorliegenden Buches hängt mit der folgenden Überlegung zusammen, daß der Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit ist. Dieser Diskurs wird wahrscheinlich (wer weiß?) von Tausenden von Subjekten geführt, aber von niemandem verteidigt; er wird von den angrenzenden Sprachen vollständig im Stich gelassen: entweder ignoriert oder entwertet oder gar verspottet, abgeschnitten nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (Techniken, Wissenschaften, Künsten). Wenn ein Diskurs, durch seine eigene Kraft derart in die

Abtritt des Unzeitgemäßen gerät und über jede Herdengeselligkeit hinausgetrieben wird, bleibt ihm nichts anderes mehr als der wenn auch winzige Raum einer Bejahung zu sein.“

Spr. 2

Wenn Barthes den Diskurs dieses einsamen Subjekts nachbildet, so handelt es sich nicht wie im klassischen Liebesroman um die psychische Realität eines bestimmten personalen Sprechers, sondern um einen Code, an dem sich der Liebende beteiligt, den er aufnimmt und den er zu seiner eigenen Sprache werden lässt. Immer geht es in der Liebe um die Inszenierung einer Matrix der Rede. Kein Liebender wird je den ganzen Diskurs der Liebe führen, keiner wird in seiner spezifischen Lage alle Figuren zu Ausdrucksakten seiner Rede machen. Vielmehr wird die Sprache der Liebe als Streuung von Situationen des Begehrens immer wieder anders und immer partikular, jedoch stets im Rahmen dieser Matrix verlaufen.

Spr. 1

In alphabetischer Ordnung folgt auf die das Konzept vorstellende Einleitung eine Reihe von Redefiguren, die ein Liebender zur Verfügung hat, um seinen einsamen Diskurs zu führen. Barthes gibt zunächst einen bestimmten Begriff vor, der eine Art Definition im Sinne des Codes hinzugeführt wird, um dann anhand von Beispielen aus der Literatur oder – seltener - aus der eigenen Erfahrung näher erläutert zu werden. Erstaunlich ist die übersichtliche und keineswegs repräsentative Auswahl der Quellen, denen die Zitate entnommen sind. Barthes Hauptquelle ist Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* aus dem Jahre 1774. Auf Stellen aus diesem Text kommt er immer wieder zurück. Autoren wie Chateaubriand, Nietzsche und Proust tauchen des Öfteren auf, Platon, Francis Ponge und das französische Chanson bilden eine durchaus kühne Mischung von Bezugsquellen, aus denen Barthes bewusst eklektisch zitiert. Das Phänomen der Streuung des Begehrens, welches das Buch nachbildet, ist zugleich das Prinzip seiner Schreibweise. Es ist die pure Lust am Text, die den Autor dazu treibt, die Epochen, die Stile und die Anspruchsebenen miteinander zu mischen und sich gleichwohl dabei die Attitüde des strukturalen Theoretikers zu geben.

Spr. 2

Ließe sich wohl ein Buch finden, das den Vorwurf, rücksichtslos postmodern zu sein, lückenloser zugesteht als Barthes *Fragmente einer Sprache der Liebe*? Es betreibt ein ungeniertes Spiel mit dem wissenschaftlichen Definitionsgestus, wenn es etwa bei der Redefigur „Zugrundegehen“ heißt: „Untergangsanwandlung, die das liebende Subjekt aus Verzweiflung oder Glücksanwandlung überkommt“. Hierauf folgen Beispiele aus dem *Werther*, aus *Tristan* und von Baudelaire, Ruysbroeck und Sartre, das heißt Belegmaterial aus allen nur denkbaren Epochen und mit den unterschiedlichsten Stilmerkmalen, die den Objektivitätsanspruch durch die Verfügbarkeits-Attitüde komplettiert. Hat man es also mit einem wissenschaftlichen Werk zu tun oder doch wenigstens mit einem Sachbuch?

Spr. 1

Keineswegs. Wo immer Sachbücher über die Liebe, über ihre Geschichte, ihre Semantik und Rhetorik oder ihre kulturelle Kodierung erschienen sind, findet sich in ihnen ein Narrativ, das in Barthes' *Fragmenten einer Sprache der Liebe* schlechterdings fehlt. Ihm geht es nicht darum, dass Sachverhalte in darstellende Kohärenzmodelle überführt und letzten Endes erzählt werden. Es geht vielmehr darum, mit dem Wissen auf dem Niveau gegenwärtiger Wissenschaft zu spielen, Kohärenzen aufzulösen, wo sie sich aufdrängen und herkömmliche Erzählweisen zu fragmentieren. Barthes' Buch über den Liebesdiskurs ist selbst in gewisser Weise ein Roman, aber ein Roman ohne Erzähler, ohne Helden, ohne lineare Handlung. Eher ein Roman, dessen Protagonist der Diskurs ist. Ein Diskurs, der jedem Roman über die Liebe, so Barthes, eingeschrieben ist.

Spr. 2

Nicht wenige Kritiker, die sich bewundernd über Barthes' Werk geäußert haben, stellten fest, dass der Autor hier die Grenze zum Romanhaften tatsächlich überschreite, ohne doch den Roman selbst zu erreichen. Und es ist Barthes selbst, der bei einem Kolloquium, das 1978 zu seinen Ehren abgehalten worden ist, feststellt, der Roman sei zweifellos in der Schreibweise der *Fragmente einer Sprache der Liebe* enthalten, nämlich in Form eines Wunsches, als Postulat. So kann man das Zulaufen auf den Roman als den ästhetischen Zielpunkt von Barthes' Arbeit in ihrer letzten Phase begreifen, eine Phase, die keineswegs die eines Alterswerks darstellt und die nur deshalb als die letzte in Erscheinung tritt, weil der Autor im Frühjahr 1980 jäh aus dem Leben und damit auch aus seinem Schreiben gerissen worden ist.

Spr. 3

Sechs:

Das neue Leben

Spr. 1

Das Jahr 1977 wird zu einem in vieler Hinsicht besonderen und, wenn man so will, schicksalhaften Jahr für Roland Barthes. Gleich zu Beginn, am 7. Januar hält er die Antrittsvorlesung am renommierten Collège de France, am Eliteinstitut der Pariser Universitätslandschaft. Hier werden ihm die akademischen Weihen zuteil, die ihm bis dahin vorenthalten worden sind und mit denen er schon nicht mehr rechnen durfte. Zugleich kündigt Barthes seine Lehrtätigkeit unter der Maxime des *Abenteuers eines Subjekts* an, worin er seiner exklusiven Haltung gegenüber der traditionellen Wissenschaftlichkeit treu bleibt. Im Frühjahr 1977 erscheinen dann die *Fragmente einer Sprache der Liebe*, die Barthes einen beispiellosen Erfolg bescherten, der sich rasch international ausweitete. Er wird jetzt zu einem europäischen Mode-

Intellektuellen, von dem auch diejenigen sprechen, die ihn nicht lesen. 1977 ist aber auch das Jahr, in dem Roland Barthes' Mutter Henriette stirbt, mit der er seit Kindertagen immer zusammengelebt hat. Der Homosexuelle konnte diesen Verlust seines Lebensmenschen – denn so muss man die Rolle der Mutter in diesem

Zusammen-leben einstufen – nicht verkräften. Er beginnt ein Tagebuch der Trauer zu führen, dessen Zweck darauf ausgerichtet ist, die Trauer nicht zu einem vorübergehenden Zustand der Verarbeitung eines Verlusts zu erklären, sondern sie auf Dauer zu stellen und durch das Festhalten ihrer Zustände zu bewirken, dass sie anhält und nicht vergeht.

Spr. 2

Die große Anerkennung als Schriftsteller und Hochschullehrer, die sich in hoffnungslos überfüllten Vorlesungen am *Collège de France* sowie am anhaltenden Medieninteresse an seiner Person ausdrückt, katapultieren Barthes ins grelle Licht der Öffentlichkeit. Er selbst bemerkt dazu, er komme sich vor wie eine Fritte, die in siedendes Öl geworfen wird. Gleichzeitig erlebt er nach dem Tod seiner Mutter eine große innere Vereinsamung, aus der er nicht nur nicht herausfinden kann, sondern nicht herausfinden will. Der Kontrast zwischen dem öffentlich gefeierten Intellektuellen und dem einsam Trauernden muss für Barthes kaum auszuhalten gewesen sein. Davon zeugt ein kurzes Tagebuch, das lediglich vom 24. August bis zum 17. September 1979 reicht und das den Titel *Pariser Abende* trägt. Es enthält viele Szenen, die Barthes' innere Isolation widerspiegeln. Diese wird nicht zuletzt in seinem sexuellen Leben manifest. Den Abschluss der kurzen Chronik bildet ein bestürzendes Bekenntnis zu einer Einsicht, die einer Kapitulation gleichkommt. Angesichts eines Treffens mit einem potenziellen Liebhaber notiert Barthes:

Spr. 3

„Mit unwiderruflicher Deutlichkeit sah ich, dass ich auf die Knaben verzichten muß, weil sie keinerlei Begierde mehr nach mir empfinden, und dass ich zu ängstlich oder zu ungeschickt bin, die meine zu erkennen zu geben: dass das eine unumstößliche Tatsache ist, die von allen meinen Flirt-Versuchen bewahrheitet wird, dass ich deshalb ein trauriges Leben führe, dass ich mich letztlich langweile und dass ich dieses Interesse und diese Hoffnung aus meinem Leben streichen muß.“

Spr. 1

Im diesen Jahr 1979 hält Barthes eine Vorlesung, deren Titel *Die Vorbereitung des Romans* lautet. Er beginnt damit, noch einmal eine Maxime zu artikulieren, die seine Art von Wissenschaft umreißt:

Spr. 3

„Das Unerträgliche ist die Verdrängung des Subjekts – welche Risiken die Subjektivität auch enthalten mag. Ich gehöre einer Generation an, die allzu sehr unter der Zensur des Subjekts gelitten hat, sei es unter dem Zeichen des Positivismus (...) sei es unter dem Banner des Marxismus. (...) Lieber die Trugbilder der Subjektivität als der Schwindel der Objektivität. Lieber das Imaginäre des Subjekts als seine Zensur.“

Spr. 1

Mit dieser Losung geht Barthes seine Reise durch die *Vorbereitung des Romans* an, worin nun tatsächlich jenes Reizwort, das schon die *Fragmente einer Sprache der Liebe* begleitet hat, explizit aufgenommen wird: der Roman. Er geht von Dante und seinem Vers aus der *Divina Commedia* aus: „In unseres Lebensweges Mitte“. Gemeint ist damit der Zeitpunkt eines Umbruchs, eines Aufbruchs, einer Erneuerung prinzipieller Art, deren Anlass darin liegt, dass die bisherige Lebensweise wertlos, undurchführbar geworden, dass ihr Sinn vollständig abhanden gekommen ist. Barthes bezieht sich indirekt auf den Verlust einer geliebten Person und auf den dadurch ausgelösten Schmerz als Scheidewand zwischen zwei Lebensaltern. Man kann auch von einer fundamentalen Krise sprechen, die überwunden werden soll und zwar nicht durch irgendeine Maßnahme oder irgendeine Änderung, sondern durch das Aufscheinen eines anderen Horizonts: das neue Leben. Um diesen Umbruch zu erleben, müsste man der Erschütterung der Lebensmitte einen neuen Inhalt geben. Dieser Inhalt kann aber für einen Schreibenden nur in der Entdeckung einer neuen Schreibweise liegen:

Spr. 3

„Für einen, der schreibt, der das Schreiben gewählt hat, der den Genuß und das Glück zu schreiben verspürt hat (beinahe als ‚Urlust‘), kann es (...) keine andere Vita Nova geben als die Entdeckung einer neuen Schreibpraxis.“

Spr. 2

Wie entsteht eine solche Aussicht auf Neues? Barthes lenkt den Blick auf eine ganz persönliche Episode, die er auf den 15. April 1978 nach Marokko zurückdatiert. In einem langen Augenblick vollkommener Leere kommt plötzlich eine Idee:

Spr. 3

„Aufblühen einer Idee:

etwas wie eine ‚literarische‘ Bekehrung – diese beiden sehr alten Worte kommen mir in den Sinn: in die Literatur, ins Schreiben eintreten, schreiben, als hätte ich es noch nie getan: nichts mehr tun als das.“

Spr. 2

Diese Umkehr der Leere in eine vollkommene Euphorie, das Aufscheinen eines kompletten Lebensplans, eines neuen Lebens im totalen Schreiben wird gefolgt von einer zweiten, daran anschließenden Idee, die darin besteht, nicht mehr einzelnen Aufgaben und Konzepten nachzugehen, sondern das ganze Leben in einen integralen Schreibprozess zu fassen;

Spr. 3

„die Spaltung des Subjekts zugunsten eines einzigen PROJEKTS, eines GROSSEN PLANS zu beenden.“

Spr. 2

Das ist die Vision, in der sich die Idee einer neuen Schreibweise mit der eines Neuen Lebens verbindet. Dieser Punkt wäre erreicht,

Spr. 3

„wenn sich jeder Moment meines Lebens von nun an dem GROSSEN PLAN fügen würde.“

Spr. 1

Die Vision eines neuen Schreibens wird gleichbedeutend mit der Vorbereitung des Romans. Der Roman erschöpft sich dabei in den Prozeduren seiner Vorbereitung, ja er ist als Formprojektion nichts anderes als das Aufblitzen dieser Verheißungen des Schreibens. Die gesamte Vorlesungsreihe, die bis zum 23. Februar 1980, also bis zwei Tage vor Barthes verhängnisvollem Verkehrsunfall, an dessen Folgen er einen Monat später stirbt, geführt wird, hat zahllose Variationen auf diese Ursprungsvision zum Inhalt. Es geht weiterhin nicht um das Werk und seine Abschließung, sondern um die ‚Schreibbarkeit‘ des Textes, jetzt aber in der Spielart des Wunsches und des Begehrens zu schreiben. Es gibt demnach zwei Arten, das Schreiben zu erleben:

Spr. 3

„Warum schreibe ich? Es könnte sein unter anderem aus einem Gefühl der Pflicht: zum Beispiel im Dienst einer Sache, eines gesellschaftlichen, moralischen Zieles, um zu belehren, zu erbauen, zu kämpfen und zu zerstören. (...) Ich dagegen weiß, soweit ich selbst darüber Klarheit gewinnen kann, dass ich schreibe, um einen Wunsch, ein Begehren (im starken Sinne) zu befriedigen: das BEGEHREN ZU SCHREIBEN.“

Spr. 2

Doch woher kommt dieser Wunsch? Barthes gibt in seiner Vorlesung darauf eine Antwort, die verblüfft. Das Begehren zu schreiben ist nicht zu durchschauen und damit für das Subjekt selbst nicht zu begreifen:

Spr. 3

„Ich kann nicht sagen, ob das Begehren der Ursprung des Schreibens ist, denn es ist mir nicht gegeben, mein Begehren und seine Bestimmungen erschöpfend zu durchschauen: Hinter jedem Begehren kann sich ein anderes verbergen, und es steht mir blindem, im Imaginären versunkenen Subjekt nicht zu, mein Begehren bis zu seiner ursprünglichen Gegebenheit zu explizieren.“

Spr. 2

Schreiben, sagt Barthes, könne man als intransitives Verb verstehen. Es benötige dann kein Objekt in seinem Gefolge und man würde nicht mehr sagen, was oder worüber man schreibt. Es würde genügen zu schreiben, um den äußersten Grund

dessen anzugeben, was das Schreiben ausmacht. Schreiben ist nun keine Metapher mehr, keine terminologische Verkappung literarischer Verfahren, wie noch zu Zeiten von Barthes Strukturalismus-Rezeption. Schreiben steht für den Genussakt des begehrenden Körpers, aber nicht als Bild oder Symbol, sondern als Markierung für den fehlenden Ursprung des Begehrens und für den Akt seiner Erfüllung. Dennoch bleibt mit dem Ausdruck Schreiben bei Barthes immer das konkrete Schreiben bis hin zur körperlich auszuführenden Geste der Einschreibung gemeint – die Vorbereitung des Romans, der die Essenz der Vita Nova wäre.

Spr. 1

Mit diesen Perspektiven hat Barthes seine Stellung als singuläres Phänomen in der intellektuellen Welt des 20. Jahrhunderts gefestigt. Erst mit der Abkehr vom klassischen Strukturalismus in seiner terminologischen Abstraktheit und der Hinwendung zur Lust am Text und zum Wunsch zu schreiben, hat er den Diskurs geschaffen, der ihn als Spiritus Rector einer neuen Produktionspoetik auszeichnet. Schreiben als Durchbruch zur Vita Nova, einem neuen Leben, ist vielleicht die Essenz jener absoluten Ästhetik, die die Moderne noch in spirituellen Dimensionen suchte und die Barthes ganz in die Sphäre des Körpers und der psychophysischen Energien stellt.

Bezogen auf die Biographie seiner letzten Jahre, der Jahre nach dem Tod seiner Mutter, erscheint der Begriff des *neuen Lebens* dennoch wie ein ästhetisch beschworener Wunsch, dessen reale Erfüllung in weite Ferne gerückt zu sein schien. Es ist ein doppelter Verlust: derjenige der Mutter einerseits und der des Glaubens an die eigene Attraktivität als homosexueller Liebhaber auf der anderen Seite, die Barthes im vollen Scheinwerferlicht seiner öffentlichen Triumphe in die Verzweiflung getrieben hat.