

Daniel Nachbaur

Die Poesiemaschine

Roland Barthes, Walter Benjamin und die Deutsche Frühromantik

1. Einleitung

In seiner Antrittsvorlesung am Collège de France im Jahr 1977, die unter dem Titel *Leçon* bekannt geworden ist, attestiert Roland Barthes dem literarischen Diskurs enzyklopädische Qualitäten. Nicht nur, weil ihm zufolge das „literarische Monument“ alle Wissenschaften in sich repräsentiere und insofern „kategorisch realistisch“, „der eigene Lichtschein des Wirklichen“ sei, sondern auch im etymologischen Sinn des Wortes. Die Literatur bringe nämlich die in ihr enthaltenen „Kenntnisse zum Kreisen“, also in Bewegung, indem sie keinen einzigen ihrer Bereiche ‚fixiere‘ und ‚fetischisiere‘, sondern jedem ihrer Elemente einen „indirekten Platz“ gebe.¹ Und weiter:

Andererseits ist das von ihr mobilisierte Wissen weder vollständig noch letztgültig; die Literatur sagt niemals, daß sie etwas weiß, sondern, daß sie *von* etwas weiß, oder besser, daß sie viel davon weiß – daß sie über die Menschen Bescheid weiß. Was sie von den Menschen kennt, ist das, was man die große *Verschwendung* der Rede nennen könnte, die sie bearbeiten und von der sie bearbeitet werden, sei es, daß die Literatur die Vielfalt der Soziolekte reproduziert, sei es, daß sie von dieser Vielfalt aus, deren Zerrissenheit sie empfindet, sich eine an der Grenze liegende Rede vorzustellen und auszuarbeiten sucht, die deren Nullzustand darstellte. Weil die Literatur die Rede in Szene setzt, statt sie nur zu benutzen, bringt sie das Wissen in das Räderwerk der endlosen Reflexivität: durch die Schreibweise hindurch reflektiert das Wissen unablässig über das Wissen, entsprechend einem Diskurs, der nicht mehr epistemologisch, sondern dramatisch ist.²

Das ist eine schillernde Definition. Denn zum einen setzt Barthes hier mit dem Begriff des „Nullzustandes“ der Literatur ein Schlüsseltheorem seiner frühen Schriften erneut in Kurs³, das mit bedeutenden Implikationen befrachtet ist. Es thematisiert die Utopie eines neutralen Beobachtungsstandpunktes, von dem aus sich ein ideologiebereinigtes Panorama der Diskurse auffächern ließe und installiert die Literatur damit als transzendente Kulturwissenschaft. Und zum zweiten verpflichtet Barthes in diesen Sätzen das Literarische emphatisch auf Diversifikation und totale Reflexivität. Damit findet der Passus interessante Parallelen in literaturtheoretischen Programmatiken, die im Umkreis

1 Roland Barthes. *Leçon/Lektion*. 1. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. S. 27.

2 Ebd. S. 27ff.

3 Der Begriff des „Nullzustandes“ der Rede taucht erstmals in Barthes' erster umfangreicher Veröffentlichung von 1953 mit dem programmatischen Titel: *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil), deutsch: *Am Nullpunkt der Literatur* auf.

der deutschen (Früh-)Romantik formuliert worden sind. So konzipiert schon Schlegel im 238. Athenäumsfragment die romantische Dichtung als Transzendentalpoesie, insofern sie auf die Bedingungen ihres eigenen Darstellens reflektiere, „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit“⁴ darstelle. Und in dem nicht minder prominenten Entwurf der progressiven Universalpoesie (Athenäum 116) wiederum, wird die Literatur gleich auf eine umfassende Integration der diversen Sprachspiele festgelegt, die das soziale Leben konstituieren und das Poetische im Anschluss ebenfalls unter dem Gesichtspunkt seiner autoreferentiellen Struktur ins Auge fasst. Die Bestimmung der romantischen Art zu dichten, so heißt es dort, sei es nicht bloß „alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen“⁵, nicht nur um eine innerästhetische Universalisierung also habe es ihr zu gehen, sondern sie „soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen“. So umfasse sie „alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zum Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang“ und könne am Ende „gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters“⁶ darbieten. Wie bei Barthes ist damit der Impetus dieser Poetologie dezidiert realistisch. Die Literatur ist ein Kompendium des Weltwissens. Auch Schlegel legt dabei freilich eine Vorstellung von Realismus zugrunde, die die kanonische Form der Mimesis, die auf Eindeutigkeit, Anschaulichkeit und Zentrierung abzielt, konterkariert. Denn die romantische Poesie soll die Vielfalt der Sprachen⁷ nicht lediglich unter einem besonderen Gesichtspunkt, etwa jenem des Schönen, der Wahrheitserkenntnis oder des Komischen fixieren, sondern die verschiedenen Symbolisierungsformen gleichberechtigt nebeneinander und durcheinander entfalten. Jedes ihrer Momente hat zugleich als Subjekt und Objekt der Darstellung zu fungieren: „Und doch kann auch sie [die progressive Universalpoesie], am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“⁸ Die ideal durchgebildete Dichtung hat man sich demnach als eine serielle Struktur vorzustellen, die sich in ihren Teilmomenten selbst spiegelt. Somit kommt in Schlegels

4 Friedrich Schlegel. Athenäums-Fragmente. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hg. Ernst Behler. Bd. 2. Hg. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1967. S. 165-255, hier S. 204.

5 Ebd. S. 182.

6 Ebd. S. 182f.

7 Von denen Schlegel in seinem Fragment die rhetorische, die philosophische, die poetische, prosaische, esoterische (er nennt sie „Genialität“), die kritische, die satirische und humoristische sowie schließlich die kindliche nennt.

8 Ebd. S. 183.

Konzeption der progressiven Universalpoesie nichts anderes zur Sprache als die Vision eines Wissens, das in einem gleichsam dramatischen Akt, wie Barthes sagt, „unablässig über sich selbst reflektiert“, es geht ihr also im Kern um die subversive Ambition, den epistemologischen Diskurs durch eine performative Drapierung des Wissens zu substituieren.

Die Übereinstimmung zwischen Barthes' Antrittsvorlesung und Schlegels 116. Athenäumsfragment, die hier nur cursorisch wiedergegeben wurde, ist keine vereinzelte oder zufällige. Sie ist exemplarisch für eine Menge weiterer frappanter Entsprechungen zwischen der Theoriebildung deutscher Frühromantik und Konzepten Barthes', die sowohl auf thematischer wie auch auf systematischer Ebene erscheinen. Zwar kann eine direkte Rezeption deutscher Romantik schwer nachgewiesen werden⁹, doch sind so kardinale frühromantische Themen wie etwa die unendliche Selbstüberbietung in der poetischen Reflexion, die Frage nach dem Status von Lektüre und Kritik oder der Problemkreis der Subjektivität, um nur die bedeutendsten zu nennen, in seinen Schriften nicht nur omnipräsent, sondern sie inspirieren dort zudem immer wieder Theorieentwürfe, in denen sich genuin romantische Argumentationsmuster wiederholen. Insbesondere eine Äußerung Barthes' in der Einleitung zum zweiten Teil von *Kritik und Wahrheit*, die in der französischen Romantik die Voraussetzungen für ein neues Kritikverständnis sieht, das sich dann bei Mallarmé voll entfaltet habe, zeigt eine prinzipielle Sympathie für das Denken jener Epoche. Dort heißt es: „Zwei Jahrhunderte lang hat sich der französische Klassizismus definiert durch die Einteilung, die Hierarchie und die Stabilität seiner Schreibweisen, und die Revolution der Romantik hat sich selbst ausdrücklich als eine Umwälzung der Klassifizierung verstanden. Nun vollzieht sich seit ungefähr hundert Jahren, ganz gewiß aber seit Mallarmé, eine bedeutsame Veränderung der alten Position unserer Literatur: die doppelte Funktion der Schreibweise, die poetische und kritische, wird ausgetauscht und verschmilzt in eine“.¹⁰ – Nun sind die Analogien zwischen der Barthes'schen Theorie und den Konzepten der deutschen Romantik von der Forschung durchaus registriert worden, Beobachtungen in diese Richtung haben aber bislang kaum über die Nominierung des Desiderats hinausgeführt.¹¹ Das ist sicher überraschend, da in den letzten Jahrzehnten bekanntermaßen eine Vielzahl aktualisierender Romantik-Lektüren vor der Folie postmoderner Ästhetik und Erkenntnistheorie veröffentlicht wurden. Zur

9 Carlo Brune verweist in seiner 2003 erschienenen Studie zu Roland Barthes etwa darauf, dass es in Barthes' Schriften lediglich drei marginale Bezüge zu Novalis gebe. Vgl. Carlo Brune. *Literatursemiologie und literarisches Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 19.

10 Roland Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. S. 209.

11 Auch Carlo Brune hält fest, dass „die mitunter frappanten Analogien“ zwischen Roland Barthes und der Ästhetik der deutschen Romantik „von der Forschung noch kaum in den Blick genommen“ (Brune. *Literatursemiologie* [wie Anm. 9]. S. 19) worden seien. Dieser Befund hat nach wie vor Gültigkeit, zumal Brune selbst seinem erklärten Anliegen, jenen Problemkreis im Rahmen seiner Arbeit mit zu berücksichtigen, nur sehr sporadisch nachkommt.

Behebung dieses Defizits beizutragen, ist dementsprechend das Anliegen dieses Beitrags. Im Folgenden sind Ansätze zur systematischen Aufarbeitung der vielfachen Bezüge zu konzipieren, die sich zwischen dem Text der Deutschen Romantik und den Arbeiten Barthes' aufzeigen lassen. In methodologischer Hinsicht bewegt sich ein solcher Vergleich allerdings auf nicht eben einfachem Terrain. Das resultiert zunächst aus dem beträchtlichen Volumen der theoretischen Erträge Roland Barthes' sowie der romantischen Autoren, infolgedessen eine strenge Reduktion der Textbasis notwendig wird. Hinzu kommt, dass diese Erträge jeweils in rigoros fragmentierten und hermetischen Schreibweisen codiert sind, die das Paradox und die begriffliche Unklarheit bewusst suchen. Das multipliziert die Zahl der Blickwinkel und wirft die Frage nach der Wahl der interpretativen Zugänge auf.¹² Um diesem Dilemma zu entgehen, rekurriert das Folgende bewusst auf eine einzelne Darstellung romantischer Theorie, die sich durch ihre besondere Prägnanz und ein überdurchschnittliches analytisches Niveau auszeichnet: Walter Benjamins Dissertation zum Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.¹³ Weit davon entfernt, einen zusätzlichen Komplexitätsfaktor oder gar antiquierte Positionen in den Vergleich zu importieren, ist der Einbezug Benjamins in doppelter Hinsicht gewinnbringend: Zum einen hat Benjamin dem Reflexionsbegriff erstmalig eine Schlüsselrolle innerhalb der romantischen Kunsttheorie eingeräumt und sich damit *avant la lettre* zum Initiator der postmodernistischen Romantiklektüre gemacht.¹⁴ Seine Arbeit bringt bereits jene Aspekte der Romantik zu Gesicht, die ihre Anschließbarkeit an die (post)strukturalistische Texttheorie ermöglichen. Auch Winfried Menninghaus' aufschlussreiche Studie zur frühromantischen Kunsttheorie nimmt nicht zufällig von Benjamins Dissertation ihren Ausgang. Und zum zweiten kann der Bezug auf Benjamins Romantik-Interpretation die Übergänge zwischen romantischer, moderner und postmoderner Ästhetik in den Blick

12 Bezogen auf den Text der Romantik hat das auch Winfried Menninghaus in seiner großangelegten Studie zum frühromantischen Reflexionsbegriff zu Bedenken gegeben: „Gewiß, bei genügender Abstraktheit ist es leicht möglich, für fast jede theoretische Position im gewaltigen Korpus der romantischen Fragmente und Notizen eine Stütze zu finden. Erleichtert wird dies durch die oft völlige Unentscheidbarkeit des pragmatischen Status zumal der Schlegel'schen Notizen. Wenn etwa Notizen der *Philosophischen Lehrjahre* in wenigen Stichworten Positionen Schellings oder Fichtes markieren, dann verraten sie in vielen Fällen durch nichts, ob es sich jeweils um ein quasi ‚wertungsfreies‘ Lektüre-Exzerpt, um eine positive Identifikation oder gerade umgekehrt um die Notierung einer zu kritisierenden Position handelt. Deshalb kann letztlich *keine* Interpretation der romantischen Texte durch das bloße Beibringen einiger konkurrierender Zitate widerlegt werden“ (Winfried Menninghaus. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987. S. 79f.).

13 Walter Benjamin. „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

14 Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 39.

rücken.¹⁵ Denn wenngleich Benjamin, gemäß Menninghaus' Befund, eine „weithin gültige“¹⁶ (besser müsste man vielleicht sagen: eine weithin gangbare, legitime) Darstellung der romantischen Poetologie gelungen ist, so referiert er im romantischen Ästhetik- und Kritikbegriff nicht zuletzt seinen eigenen.¹⁷

Im Hinblick auf die Darstellung des Barthes-Textes, wird sich das Nachstehende, um den Bezugsrahmen nicht zu sprengen, in erster Linie auf drei kürzere Arbeiten aus unterschiedlichen Schaffensperioden konzentrieren: Auf die *Strukturalistische Tätigkeit*, den *Tod des Autors* sowie die oben schon zitierte *Leçon*. Einzelne Äußerungen aus *Kritik und Wahrheit* werden, wo sinnvoll, ebenfalls in die Betrachtung einbezogen. Diese Texte gleichen Manifesten, die in polemischer Zuschärfung wesentliche Ideen kondensieren, die Barthes in anderen Arbeiten amplifiziert und subtilisiert. Sie bieten sich insofern als perspektivierende Medien an, in deren Prisma sich das komplexe Œuvre immerhin seinen Grundzügen nach charakterisieren lässt. Der Auseinandersetzung mit Barthes Texten ist zunächst aber eine Darstellung der Benjamin'schen Romantik-Rezeption, und damit auch der romantischen Kunst- und Kritiktheorie, voranzustellen.

2. Walter Benjamins Begriff der romantischen Kunstkritik

2.1. Das Reflexionsmedium

Der direkteste Zugang zum Kern von Benjamins Studie eröffnet sich ausgehend vom 3. Kapitel, das mit „System und Begriff“ überschrieben ist. Entlang der frühromantischen Theorien der mystischen Terminologie und des Witzes, die sich insbesondere bei Schlegel, aber auch bei Novalis ausgearbeitet finden, exponiert Benjamin die Interrelationen zwischen dem autonomen Ganzen des Denkens und seinen heteronomen Bestandteilen, den Begriffen. Geht es nach ihm, dann hat bereits Schlegel das Denken und das Sprechen miteinander identifiziert und sich in der Konsequenz dieser erkenntnistheoretischen Positionierung von jenen Konzepten klar distanziert, die vorgeblich die dichotomische Struktur begrifflicher Reflexion überwinden, um eine ungebrochene, präreflexive Ganzheit vor das Bewusstsein bringen zu können: „Was insbesondere die intellektuelle Anschauung betrifft, so ist Schlegels Denkweise [...] ausgezeichnet durch Indifferenz gegen Anschaulichkeit; er beruft sich nicht auf intellektuelle Anschauungen und entrückte Zustände.“¹⁸ Das führt in Benjamins Verständnis jedoch keineswegs dahin, dass Schlegel der metaphysischen Aspiration, mit dem

15 Auch Carola Hilmes stuft einen solchen Vergleich, „der die Übergänge von Romantik, Moderne und Postmoderne ins Auge“ fassen würde, als sehr aussichtsreich ein (vgl. Carola Hilmes. „Roland Barthes' Projekt einer kritischen Literaturwissenschaft“. *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* [2000/2001]: S. 58).

16 Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 71

17 Ebd. S. 41f.

18 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 47.

Ganzen in Berührung zu kommen, grundsätzlich entraten hätte. Denn Schlegel erkennt, Benjamin zufolge, nicht nur *dissoziative* Momente am Begriff, sondern er deckt auch dessen prospektive Disposition auf, die ihn befähigt, Differentes zu assoziieren, ja zu kondensieren:

Vielmehr sucht er, um es in eine Formel zusammenzufassen, eine unanschauliche Intuition des Systems, und er findet sie in der Sprache [...] Denn der Terminus, der Begriff enthielt für ihn den Keim des Systems, war im Grunde nichts anderes als ein präformiertes System selbst. Schlegels Denken ist ein *absolut begriffliches*, d.h. sprachliches.¹⁹

Um diese Hypothese zu stützen, führt Benjamin im Anschluss Äußerungen aus Schlegels *Kölner Vorlesungen (1804-1808)* an. Die erste bringt den Begriff als Keimstadium der Realität ins Spiel: „*der* Gedanke eben, worin man die Welt in eins zusammenfassen und den man wieder zu einer Welt erweitern kann, [...] ist, was man Begriff nennt“.²⁰ Und nach der zweiten sind Begriff und System quasi synonym: „[...] so wäre sehr wohl ein System vielmehr ein umfassender Begriff zu nennen“.²¹ Ganz zu Recht hat Menninghaus angemerkt, dass Benjamin in diesem Rekurs auf Schlegel, ungeachtet der erkenntnistheoretischen Metaphysik, die er dabei involviert, letztlich kardinale Prämissen der strukturalen Linguistik präformuliert: So zum einen die These von der rein sprachlichen Struktur des Denkens und zum anderen die Annahme, dass jedes sprachliche Element nicht weniger als das *ganze* System, den ganzen Zusammenhang der Sprache beinhalte oder voraussetze²², seinen Gehalt also nur über seine „negativ-differentiellen Relationen“ zu allen anderen Elementen beziehe. Zwar stellt Benjamin sein Reflexionsmodell nur in dieser kurzen Passage, die sich Schlegels mystischer Terminologie annimmt, ausdrücklich auf eine sprachtheoretische Basis, jedoch schwingt das Konzept vom differentiell erzeugten Begriffsinhalt auch andernorts in Benjamins reflexionstheoretischer Auseinandersetzung mit. Besonders in einer Schlüsselstelle aus dem unmittelbar vorangehenden Kapitel ist es klar wiederzuerkennen. Mit Bezug auf einige Zeilen in Schlegels *Gespräch über Poesie* widerruft Benjamin hier den Vorrang des Inhalts gegenüber der Form. Der Gehalt erscheint umgekehrt als Wirkung reflexiver Strukturen:

Wenn Friedrich Schlegel im ‚Gespräch über die Poesie‘ von 1800 [...] meint mit den Worten, der Idealismus sei ‚gleichsam wie aus nichts entstanden‘, so darf dieser Gedankengang hier [...] mit dem Satz zusammengefasst werden, daß die Reflexion logisch das erste sei. Denn weil sie die Form des Denkens ist, ist dieses ohne sie, obgleich sie auf dasselbe reflektiert, nicht möglich. Erst mit der Reflexion entspringt das Denken, auf das reflektiert wird.²³

19 Ebd.

20 Friedrich Schlegel. *Philosophische Vorlesungen. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 12. Hg. Jean-Jacques Anstett. München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1964. S. 361.

21 Ebd. S. 365.

22 Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 58.

23 Benjamin. *Begriff der Kunstkritik* [wie Anm. 13]. S. 39.

Was in diesen Sätzen ausgesagt wird, ist für die Problematik von Form und Inhalt ganz entscheidend. Benjamin lenkt nämlich hier das Augenmerk auf eine kardinale Paradoxie innerhalb der Theorie vom Systemwert des Begriffs, die auch (post-)strukturalistische Konzeptionen betrifft: Obzwar die Reflexion gemäß Benjamin ursprünglicher ist als das Reflektierte, ist sie qua Reflexion nichtsdestoweniger auf das Vorbestehen eines Gegenpols angewiesen. In der restriktiven Schleife „obgleich sie auf dasselbe reflektiert“ (s.o.) zeigt Benjamin das unmissverständlich an. Die Idee des Primats der Reflexion vor dem Reflektierten ist, ohne eine völlige Auflösung des Reflexionsbegriffs, demnach nur aufrechtzuerhalten, wenn man voraussetzt, dass die Reflexion, indem sie ihren Inhalt aus sich entspringen lässt, sich selbst das Feld ihrer Ausfächerung induziert. Sie soll also nicht nur das Reflektierte erzeugen, sondern durch dieses hindurch sich selbst die Grundlage vorauslegen. Dort, wo sie stillstünde, wäre es auf einer noch so avancierten Stufe des Denkens, müsste dann auch der Raum erlöschen, worin sie ausgetragen wurde, und mit ihm ihre ganze Realität. Genau diese Selbstinduktion als Gleichursprünglichkeit von Reflektierendem und Reflektiertem ist mit der Schlegelschen Rede von der „Schöpfung aus Nichts“ gemeint. Benjamin unterschlägt in seiner Reflexionstheorie diesen Widerspruch nicht nur nicht, sondern jene erhält sogar gerade dadurch ihre spezifische Prägung, dass sie ihn ihrer Argumentation einverleibt. Wie Benjamin nämlich in einer Fußnote bemerkt, ist der Begriff des Reflexionsmediums genau durch die Paradoxien der Selbstgrundlegung motiviert:

Der Doppelsinn der Bezeichnung bringt in diesem Falle keine Unklarheit mit sich. Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als das Absolute bewegt sich in sich selbst.²⁴

Ursprung und Ziel des Denkens ist demnach die Denkbewegung, also Reflexion, selbst. In ihrem infinitem Vollzug sind deren beide Extremitäten, Ursprung und Absolutum, Form und Gehalt vermittelt, d.h. in ihrem unendlichen Fortgang bildet sie jene Einheit aus, die in den beschränkten Momenten des reflexiven Kontinuums zerbrochen liegt. Benjamin nimmt diese Logik nahtlos auf, wenn er die Argumentation des oben erwähnten Abschnitts mit dem Titel „System und Begriff“ gerade mit einem Zitat aus den *Philosophischen Lehrjahren* einleitet, wo Schlegel seine Erkenntnistheorie in ein zyklisches Schema fasst. In dem Gebrauch, den Benjamin von Schlegels vielsagenden Zeilen macht, konvergieren alle wesentlichen Argumentationsstränge, die Benjamin aus der romantischen Erkenntnistheorie herauspräpariert. So findet sich hier neben der These von der autoreferenziellen, also zirkulären Struktur des Denkens, zweitens der Gedanke, dass Begriffe unendlich auf andere Begriffe verweisen, sowie drittens die Deutung der Reflexion als ein Medium, insofern nämlich von der Mitte die Rede ist, aus der die Philosophie entspringt:

24 Ebd. S. 36.

Es muß der Philosophie nicht bloß ein Wechselbeweis, sondern auch ein Wechselbegriff zugrunde liegen. Man kann bei jedem Begriff wie bei jedem Erweis wieder nach einem Begriff und Erweis desselben fragen. Daher muß die Philosophie wie das epische Gedicht in der Mitte anfangen, und es ist unmöglich dieselbe so vorzutragen und Stück für Stück hinzuzählen, daß gleich das erste für sich vollkommen begründet und erklärt wäre. Es ist ein Ganzes, und der Weg, es zu erkennen, ist keine gerade Linie, sondern ein Kreis. Das Ganze der Grundwissenschaft muß aus zwei Ideen, Sätzen, Begriffen [...] ohne allen weiteren Stoff abgeleitet sein.²⁵

Und Benjamin präzisiert noch: „Diese Wechselbegriffe sind dann später in den Vorlesungen die beiden Pole der Reflexion, die sich letzten Endes als einfache Urreflexion und als einfache absolute Reflexion kreisförmig wieder zusammenschließen.“²⁶

2.2. Das Kunstwerk

Wie Benjamin nun eindrucksvoll vorführt, lassen sich aus seiner Theorie des Reflexionsmediums alle zentralen Konzepte der romantischen Ästhetik, so etwa jene der Ironie, des Romans, der Transzendentalpoesie und allen voran des Kunstwerks, schlüssig ableiten. Was zunächst die Kunsttheorie als Ganzes betrifft, so nimmt sie, laut Benjamin, ihren Ausgang von der Deutung des Reflexionsmediums als Kunst. Im Gang der Reflexion soll also aus der Perspektive der Ästhetik nichts anderes als das Absolute der Kunst, oder besser: die Einheit der Kunstformen²⁷ mit steigender Deutlichkeit erkannt werden. Im Verhältnis der im Reflexionsmedium versammelten Kunstformen zu diesem Medium als Ganzem reproduziert sich dabei genau die bei Schlegel postulierte Beziehung zwischen dem einzelnen Begriff und dem absoluten System. Kann der Begriff nur im Medium anderer definiert werden, ist er also relativ, so gewinnen die einzelnen künstlerischen Gestaltungen erst im Verhältnis zum Kunstganzem semantische Kontur. Und kann umgekehrt der Zusammenhang des absoluten Systems nicht anders als im Medium einzelner Begriffe zur Reflexion gelangen, so irisiert auch das Unendliche der Kunst nur im Medium endlicher Kunstproduktionen. Die einzelne Kunstform trägt also einerseits substanziell zur Konstitution des Reflexionsmediums bei, wird aber andererseits in dieser Kontribution vom Zusammenhang des Ganzen heteronom bestimmt. Sofern nämlich die singuläre Reflexion in ihrer irreduziblen Einzigartigkeit keine natürliche innere Verbindung zum umfassenden System ausbilden kann, muss ihr der Bezug zu diesem in Gestalt einer spezifischen Form, die sie sowohl vom Ganzen trennt, als auch mit ihm verbindet, von außerhalb zufallen. Was das einzelne Produkt in seinem spezifischen Umriss zur Konturierung des Absoluten beisteuern kann, bemisst sich folglich danach, was all die anderen Elemente des Mediums in Summe zum Gesamtzusammenhang der Kunst hinzugeben:

25 Friedrich Schlegel. *Philosophische Lehrjahre. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe.* Bd. 18. Hg. Ernst Behler. München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1968. S. 518.

26 Benjamin. *Begriff der Kunstkritik* [wie Anm. 13]. S. 43

27 Ebd. S. 87.

[...] durch seine Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion. Im Medium der Reflexion, in der Kunst, bilden sich immer neue Reflexionszentren. Je nach ihrem geistigen Keim umfassen sie größere oder kleinere Zusammenhänge reflektierend. Die Unendlichkeit der Kunst kommt zunächst allein in einem solchen Zentrum als in einem Grenzwert zur Reflexion, d.h. zur Selbsterfassung und damit zur Erfassung überhaupt. Dieser Grenzwert ist die Darstellungsform des einzelnen Werks. Auf ihr beruht die Möglichkeit einer relativen Einheit und Abgeschlossenheit des Werkes im Medium der Kunst. – Weil aber jede einzelne Reflexion in diesem Medium nur eine vereinzelt, eine zufällige sein kann, ist auch die Einheit des Werkes gegenüber der Kunst nur eine relative; das Werk bleibt mit einem Moment von Zufälligkeit behaftet.²⁸

Wie dieses Interdependenzverhältnis zwischen der Unendlichkeit der Kunst und dem einzelnen Werk strukturell geregelt ist, entfaltet Benjamin anhand der Bauform der Tieck'schen Komödie, in der das Verfahren der romantischen Ironie prototypisch zur Anwendung gelange.²⁹ Bekanntlich thematisiert sich bei Tieck die dramatische Form selbst als Stück im Stück, was zu einer Spaltung des Werkgefüges in zumindest zwei, spiegelbildlich aufeinander bezogene Repräsentationsebenen führt³⁰. Bedingt durch diese autoreferentielle Struktur, entsteht im Werk dann eine die einzelnen Darstellungsebenen übergreifende Reflexion, die in keinem der positiv nachweisbaren Konstruktionsmomente voll zur Erscheinung gelangen kann, sondern über die empirischen Realitäten der ästhetischen Struktur hinausstrahlt. Somit sind die Spiegelungen im Werk nur noch im Prisma werkexterner Reflexionen zu synthetisieren, wobei für die Qualifizierung der Werkstruktur prinzipiell jede der unendlich vielen Reflexionen im umfassenden Medium in Dienst genommen werden kann. Das empirische Material schreibt die Art seiner Synthese ja nicht mit Notwendigkeit vor. Die Einheit des Werks liegt mithin gar nicht in demselben begründet, sondern sie muss in infiniter äußerer Reflexion erst konsolidiert werden. In seinem tiefsten Wesen intendiert es damit genau das, was es nicht ausspricht bzw. nicht auszusprechen vermag. Darin manifestieren sich seine Ironie und seine

28 Ebd. S. 73.

29 Ebd. S. 84.

30 In sämtlichen Schichtungen hat Strohschneider-Kohrs diese Reflexionsstruktur der Tieck'schen Komödie, in der sich das Verfahren der Ironie realisiert, nachvollzogen. Dabei wird vor allem der *Gestiefelte Kater* als Paradebeispiel einer konsequenten Anwendung des ironischen Prinzips hervorgehoben: „in der Ebene des inneren Spiels (der Aufführung) wird dieses Spiel reflektiert auf mehr als eine Art: Dichter, Maschinist und Besänftiger als Spielfiguren, die Anspielungen auf Realzeit und -raum, das Rollenbewußtsein, die Theatermaschinerie – diese Teilmotive und Spielmöglichkeiten bedeuten eine Brechung der an sich schon als Spielebene gekennzeichneten ‚inneren‘ Aufführung. Und dadurch eben, daß hier eine vielfache Brechung der gesamten Darstellungswirklichkeit gegeben wird, jede der Spielebenen (Publikum, Märchenaufführung, Bühne) in der Bühnenspiegelung wieder aufgehoben wird, kommt ein eigentlich neues Thema des Gesamtspiels zustande“ (Ingrid Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. 3. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 2002. S. 300f.).

Zersplitterung. Benjamin hat genau diesen Sachverhalt im Sinn, wenn er seine romantische Werktheorie auf die Pointe eines dualen Formbegriffs bringt, den er zugleich mit dem romantischen Ironiekonzept verflucht:

Durch die Zerstörung der bestimmten Darstellungsform des Werkes in der Ironie wird die relative Einheit des Einzelwerkes tiefer in die Kunst als des Universalwerkes zurückgestoßen, sie wird, ohne verloren zu gehen, völlig auf diese bezogen. Denn nur graduell ist die Einheit des Einzelwerkes von der der Kunst [...] unterschieden [...] Um dieses Verhältnis abschließend deutlich zu machen, ist ein doppelter Formbegriff einzuführen. Die bestimmte Form des einzelnen Werks, die man als Darstellungsform bezeichnen möge, wird das Opfer ironischer Zersetzung. Über ihr aber reißt die Ironie einen Himmel ewiger Form, die Idee der Formen, auf, die man die absolute Form nennen mag, und sie erweist das Überleben des Werkes, das aus dieser Sphäre sein unzerstörbares Bestehen schöpft, nachdem die empirische Form, der Ausdruck seiner isolierten Reflexion, von ihr verzehrt wurde. Die Ironisierung der Darstellungsform ist gleichsam der Sturm, der den Vorhang vor der transzendentalen Ordnung der Kunst aufhebt und diese und in ihr das unmittelbare Bestehen des Werks als eines Mysteriums enthüllt. Das Werk ist nicht, wie es Herder betrachtete, wesentlich eine Offenbarung und ein Mysterium schöpferischer Genialität, die man wohl ein Mysterium der Substanz nennen dürfte, es ist ein Mysterium der Ordnung, Offenbarung seiner absoluten Abhängigkeit von der Idee der Kunst, seines ewigen unzerstörbaren Aufgehobenseins in derselben. In diesem Sinne kennt Schlegel, Grenzen des sichtbaren Werkes, jenseits deren der Bereich des unsichtbaren Werkes, der Idee der Kunst sich öffnet³¹.

In der Erkenntnis der individuellen Form des Werks, in der seine empirischen Formmomente vermittelt sind, präsentiert sich also die Grenzenlosigkeit der Kunst. Gerade hierin zeigt sich die genaue Bedeutung der Konnexion zwischen der Reflexion des Werks und derjenigen des umfassenden Mediums: In der reflexiven Organisation der Symbolisierungsformen, die das poetische Produkt konstituieren, phosphoresziert die Unendlichkeit der Kunst nicht etwa reduziert im limitierten Maßstab des artifiziellen Gebildes, sie ist also nicht nur symbolisch vertreten, sondern die werkeigene Spiegelstruktur dient einer vollen Gewinnung von Unendlichkeit für das begrenzte Werk, das einzig und allein im Rückbezug auf die komplette Totalität der Kunst wirklich und d.h. substantiell

31 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 86. Was die Fassung des Ironiebegriffs betrifft, die hier zum Ausdruck kommt, liegt Benjamin mit neueren Forschungen auf einer Linie. Wenn Benjamin seine Konzeption der Ironie in einem dualen Formbegriff fundiert, so ist etwa bei Manfred Frank die Rede von zwei Registern, auf denen die Bedeutungen im ironischen Sprechen spielen. Frank konstatiert, „daß durch die ironische Behandlung die Bedeutungen des Gesprochenen auf zwei Registern zugleich spielen: in einem beschränkten Kontext, wo die Zeichen durch die es umgebenden und durch die Grammatik einigermaßen fixiert sind in ihrer Bedeutungssubstanz; in einem entgrenzten, wo durch die ironische Überdeterminierung die Zeichen ihre eigentliche Bedeutung ablegen und sich zum Ausdrucksträger der ‚Alldeutigkeit‘, also des Unendlichen, machen“ (Manfred Frank. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Vorlesungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. S. 366).

zu werden vermag: „Zusammenfassend bezeichnet Schlegel die Bedeutung der Reflexion für Werk und Form mit folgenden Worten: ‚Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos [...] ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich und doch über sich selbst erhaben ist‘“³². Im Durchgang durch das Reflexionsmedium der Kunst akkumuliert das erkennende Subjekt also nicht nur fortwährend zersplitterte Ansichten des unbegrenzten Ganzen, vielmehr summiert es dessen komplette Unendlichkeit in immer neuen Modifikationen. Aus diesem Blickwinkel erschließt sich auch das Theorem eines Fortgangs der Reflexion in Deutlichkeitsstufen vollends, auf das Benjamin im theoretischen Teil der Arbeit die romantische Erkenntnistheorie zurückführt. Dieses basiert, laut Benjamin, ganz übereinstimmend mit seinen Annahmen hinsichtlich der inneren Unendlichkeit des Kunstwerks, auf der Hypothese, dass schon die ursprüngliche Reflexion im umfassenden Medium das unendliche Denken beinhalte. Weil vor diesem Hintergrund allerdings eine quantitative Expansion des Denkens im Fortgang durch die reflexive Reihe logisch ausgeschlossen ist, ist dies gleichbedeutend mit der Annahme, dass der Unterschied zwischen erster und letzter Reflexionsstufe rein qualitativer Art, ein Unterschied in der Deutlichkeit sei:

Die erste, axiomatische Voraussetzung ist, daß die Reflexion nicht in eine leere Unendlichkeit verlaufe, sondern in sich selbst substanziell und erfüllt sei. Nur mit Hinsicht auf diese Anschauung läßt sich die einfache absolute Reflexion von ihrem Gegenpol, der einfachen Urreflexion unterscheiden. [...] Man hätte zum Behuf ihrer Unterscheidung anzunehmen, daß die absolute Reflexion das Maximum, die Urreflexion das Minimum der Wirklichkeit in dem Sinne umfasse, das zwar in beiden durchaus der Inhalt der ganzen Wirklichkeit, das ganze Denken enthalten sei, jedoch zur höchsten Deutlichkeit in der ersten entfaltet, unentfaltet und undeutlich in der anderen.³³

Genau jene einerseits volle, andererseits – hinsichtlich der Deutlichkeit – relative Präsenz von Substanz hat Benjamin im Blick, wenn er an früherer Stelle die paradoxe Prägung einer „vermittelten Unmittelbarkeit“ wagt. Für Schlegel und Novalis sollten, so Benjamin dort, sämtliche Reflexionen des Mediums unendlich systematisch miteinander zusammenhängen und jener Zusammenhang deshalb von jeder einzelnen Reflexion aus mittelbar erfasst werden können. Diese Vermittlung durch Reflexionen sei allerdings kein „prinzipieller Gegensatz zur Unmittelbarkeit des denkenden Erfassens“, weil jede Reflexion, insofern sie die volle Extension des Universums in sich trägt, „in sich unmittelbar“ sei: „Es handelt sich also um eine Vermittlung durch Unmittelbarkeiten. [...] Diese prinzipielle, jedoch nicht absolute, sondern vermittelte Unmittelbarkeit ist es, auf der die Lebendigkeit des Zusammenhanges beruht.“³⁴ Unverkennbar hat Benjamin hier, wenn er von Lebendigkeit und unendlichem Zusammenhang spricht, die

32 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 75f. Die Stelle stammt aus Athenäum 297 (Schlegel. Athenäum [wie Anm. 4], S. 215).

33 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 31.

34 Ebd. S. 26f.

Stelle aus Schlegels Rede über die Mythologie im Sinn, in der dieser das Modell für eine zu schaffende Poesie als einer neuen „Ideenkunst“ sieht: „Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. [...] alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.“³⁵

2.3. Die Kritik

Die genuine Aufgabe der romantischen Kunstkritik sieht Benjamin nun darin, diesen Zusammenhang als das gleichsam verschüttete Fundament aller einzelnen Reflexionen durch andauernde reflexive Vermittlung zu wahren und zu festigen. Sie soll das empirische Werk um seine „unsichtbaren“ Zonen ergänzen, von denen bei Schlegel die Rede ist, und auf diese Weise die Idee der Kunst in ihm realisieren. Laut Benjamin evozieren die Romantiker mit der Bezeichnung „Kritik“ somit in erster Linie nicht eine Meinungsäußerung über ein Werk, nicht ein Werturteil, sondern für sie ist „Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung“.³⁶ Dieses Verständnis der romantischen Kunstkritik hat zahlreiche weitere Wortmeldungen von Schlegel und Novalis auf seiner Seite. Benjamin zitiert unter anderem die besonders prominente Bemerkung des letzteren über den „wahren Leser“:

Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niederen Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl [...] scheidet beim Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs, und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein zweiter Leser noch mehr läutern, und so wird [...] die Masse endlich [...] Glied des wirksamen Geistes.³⁷
(Novalis. In: Benjamin 1991, 68)

Sowie einen nicht weniger aussagekräftigen Satz Schlegels: „Jene poetische Kritik [...] wird die Darstellung von Neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wollen [...] wird das Werk ergänzen, verjüngen, neu gestalten.“³⁸ Für eine solche, gewissermaßen restaurativ, ja archäologisch verfahrenende Kritik, die ihren Maßstab dem Objekt selbst entnimmt, liefert Benjamins eigene Arbeit über den romantischen Kritikbegriff das treffendste Exempel. Denn diese folgt ja dem Vorhaben, die nur bruchstückhaft ausgearbeitete romantische Ästhetik in ein vorausgesetztes erkenntnistheoretisches Koordinatensystem einzutragen. Sie ist, so Benjamin, der „Versuch, im Begriff des Reflexionsmediums dem Denken der Frühromantiker ein methodisches Gradnetz unterzulegen, in das sich

35 Friedrich Schlegel. Rede über Mythologie. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 2 [wie Anm. 4]. S. 311-328, hier S. 318.

36 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 69.

37 Novalis. „Blütenstaub“. *Schriften*. Bd. 2. Hg. Richard Samuel. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer, 1981. S. 470.

38 Schlegel, zit. nach Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 69.

ihre Problemlösungen wie ihre systematischen Positionen überhaupt einzeichnen ließen³⁹ und leistet folglich nichts anderes als die Verknüpfung der divergierenden Gedankengänge und Aphorismen, die den theoretischen Ertrag der Romantiker bilden, durch deren Bezug auf ein problemgeschichtlich avancierteres Reflexionsniveau. – Bedenkt man, dass die Kritik in diesem Verständnis in der Hauptsache eine schöpferische Aufgabe erfüllt, so ist klar, dass sie von der Sphäre der Kunst eigentlich gar nicht unterschieden werden kann. Benjamin führt in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Schlegels aus dem Lyceum an, in der die Gleichrangigkeit, ja Gleichartigkeit von Poesie und Kritik postuliert wird: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, [...] als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, [...] hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.“⁴⁰ Die Identifizierung dieser beiden Ebenen bildet den Dreh- und Angelpunkt von Benjamins Deutung des romantischen Kritikbegriffs. Seine Untersuchung terminiert dann auch in der Anstrengung, die Einheit von Poesie und Kritik, von Schöpfung und Rezeption, Werk und Kunstganzem möglichst prägnant zu verbalisieren. Ganz im Sinne von Schlegels Konzept der mystischen Terminologie glückt Benjamin dabei sogar das Kunststück, den systematischen Zusammenhang dieser nur graduell verschiedenen Sphären in einem einzigen Begriff zu kondensieren, der gerade mit Blick auf den Vergleich mit der Theorie Barthes' noch von Bedeutung sein wird: jenem der Prosa. Was zunächst das romantische Kunstwerk angeht, so ist seine Natur die Prosa insofern, als es vermöge der in ihm wirkenden reflexiven Energien gesetzmäßig gegen die Geschlossenheit seiner Form, gegen die Gebundenheit seiner Rede arbeitet und so eine das ästhetische Erlebnis ernüchternde Distanziertheit ausstrahlt. Am reinsten ist das prosaische Prinzip dabei in der Darstellungsform des Romans verwirklicht. Denn diese ist für die Romantiker dadurch ausgezeichnet, dass sie grundsätzlich alle anderen Formen absorbieren kann, sie ist „die faßbare Erscheinung“⁴¹ des kontinuierlichen Zusammenhangs der Formen im Reflexionsmedium. Die Hybridität der Romanform führt allerdings, wie Benjamin darlegt, ein bemerkenswertes Paradox herbei: Einerseits kann der Roman seine Gestalt durch nichts übertreffen, sodass er am Ende sogar die Ironie als ein Verfahren der Formdurchbrechung in sich „neutralisiert“.⁴² Und andererseits vermag er diese seine Form niemals empirisch zu erreichen, denn eine Form, die sich in keiner Gestalt endgültig binden lässt, bleibt transzendent. In der Weise, wie die diversen künstlerischen und literarischen Formen auf die Romangattung als zentrale formvermittelnde Instanz hin orientiert sind, ist daher der Roman als Paradigma des Poetischen auf seine Verlängerung, ja Verewigung durch die Kritik bezogen, die zwar in ihrem „Entstehen vom Werk veranlaßt“, in ihrem „Bestehen jedoch unabhängig von

39 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 40.

40 Friedrich Schlegel. Lyceums-Fragmente. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 2 [wie Anm. 4]. S. 147-163, hier S. 162.

41 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 100.

42 Ebd. S. 98.

ihm ist.⁴³ Allein diese Kritik kann das prosaische Versprechen, das die pluralistische Struktur des Romans gibt, einlösen und so dessen immanente Leitidee, die Prosa, ganz und gar ausbuchstabieren. Werk und Kritik bilden also im Medium der Prosa Einheit und Gesetzlichkeit der Kunst aus. Insofern ist, so Benjamins Ergebnis, die romantische Kunstkritik „die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk, wobei der Begriff ‚Darstellung‘ im Sinne der Chemie verstanden [ist], als die Erzeugung eines Stoffes durch einen bestimmten Prozess, welchem andere unterworfen werden“.⁴⁴ Die Kunstkritik und damit die Kunst selbst, mit der sie eins ist, sind für die Romantiker also beides: Als Experimente unberechenbar, als Abläufe einer gleichsam naturgesetzlichen Mechanik, die sich in den einzelnen Werken ausprägt, ohne jemals in ihrer vollen Präsenz zu erscheinen, jedoch regelhaft. Um das zu belegen, kann Benjamin sich abermals auf verschiedene Äußerungen von Schlegel und Novalis berufen, in denen die Kunst als verstandesmäßig, „mechanisch“ und der Autor als „Fabrikant“ von Formen charakterisiert wird.⁴⁵ Die Einheiten im Medium der Kunst sind damit weniger Produkte unkontrollierter Inspiration und subjektiver Experimentierfreude, nicht bloße Effekte der Ekstase, als vielmehr Ergebnisse eines zumindest prinzipiell erlernbaren Verfahrens, einer objektiven Machart, in der sich ihr gemeinsamer Ursprung zeigt. Jenes Verfahren als Keimzelle der Kunst ist die Reflexion⁴⁶, das Denken in Symmetrien und differenziellen Wiederholungen. Es ist also emphatische Praxis des methodischen Bewusstseins, das von transzendentalen Bedingungen abhängig, von der besonderen Materie bzw. dem besonderen Stoff oder Inhalt aber unabhängig ist.

2.4. Strukturalismus und Ästhetizismus

Soweit Benjamins sehr konzentrierte Darstellung der romantischen Poetik, die, obgleich sie sich in vielen entscheidenden Punkten weitgehend mit aktuellen Forschungen deckt, natürlich nicht frei ist von Defiziten und Einseitigkeiten. Die extreme Einschränkung des Blickfelds auf die theoretischen Positionen des frühen Schlegel und Novalis, die eine zu ausschließliche Akzentuierung des Kontinuitäts- und Substanzdenkens und in der Konsequenz eine nahezu völlige Unterdrückung der dissoziativen und metaphysikskeptischen Züge der Romantik nach sich zieht, gehört dabei zu den markantesten Schwächen. Diese Präferenz für die Romantik der Substanz und des Zusammenhanges gegenüber einer Romantik der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ mag sich von gewissen evasiven Tendenzen innerhalb des modernen Denkens herleiten, insbesondere von der notorischen Vorliebe der Moderne für das Konzept einer selbstgesetzlichen Poesie, deren rigider Formalismus das Fortbestehen von Sinnerfahrungen in der zunehmend als inkonsistent erfahrenen Welt garantiert. Menninghaus

43 Ebd. S. 108.

44 Ebd. S. 109.

45 Ebd. S. 105f.

46 Ebd. S. 105.

jedenfalls unterstellt in diesem Sinne, dass Benjamin sich seinem esoterischen Dissertationsthema auch deshalb zugewandt hätte, „um sich von der Aktualität des Ersten Weltkriegs abwenden zu können“.⁴⁷ Eine Behauptung, die sich auf eine bemerkenswerte Notiz von Benjamin selbst stützen kann, die da lautet: „Seitdem lese ich wie gesagt nur für meine Dissertation, welche gerade in diesen Zeitläuften abfassen zu müssen, eine heilsame und mögliche Fixierung meines Geistes ist.“⁴⁸

Wenngleich nun Barthes die Vorstellung eines kontinuierlichen, in sich substantiellen Zusammenhanges künstlerischer und kultureller Formen gewiss fremd ist, er vielmehr die Brüche und Versetzungen als die Komplementaritäten und Parallelitäten innerhalb der historischen Abfolge von Repräsentationsformen akzentuiert, so beruht die Anschlussfähigkeit seiner Theorie an die von Benjamin konzipierte romantische Ästhetik doch auf beider Beziehung zu formalistischem Gedankengut. Denn selbst Barthes' späte Entwürfe stammen kulturhistorisch von jenem modernen Denkparadigma ab, das die zeitgenössische Affinität für symmetrische und reguläre Konstruktionen, für geordnete Abfolgen von Formen wie kein anderes in sich konzentriert: dem saussurschen Strukturalismus. Bekanntlich findet Barthes in seinen Schriften immer wieder zu einer eigentümlichen Synthese zwischen der essayistischen Schreibweise, die die Aussagen seiner Texte ins Polyvalente verschiebt, und einer nie ganz verabschiedeten Faszination für die lichtende und gliedernde Exaktheit strukturalistischer Analysemodelle und *termini technici*. Das führt dazu, dass die romantische Kunsttheorie und die semiologische Ästhetik Roland Barthes' bisweilen frappierende Übereinstimmungen zeigen, sogar bis weit in solche Zusammenhänge hinein, wo die erkenntnistheoretischen Positionen divergieren. Das ist im Folgenden darzustellen. – Die nachfolgende, dreipolige Skizze von Roland Barthes' Denken setzt hierzu bei jenem Text an, in dem er seine Position zum orthodoxen Strukturalismus vorsichtig neu bestimmt: *Die strukturalistische Tätigkeit*. Es erscheinen darin zwar bedeutende Reflexe einer Theorie der Kunst als eines autonomen ‚Mediums der Formen‘ wie Benjamin sie wiedergibt, zugleich aber werden auch charakteristische Unterschiede der Barthes'schen Theorie zur formalistischen Denktradition offenbar. Diese Differenzen gewinnen dann im *Tod des Autors* sowie in der *Leçon* schärferes Profil, was allerdings der fundamentalen Analogie in der Funktionsbestimmung der Literaturkritik, die in den Texten der Romantik, Benjamins und Barthes' zu konstatieren ist, keinen wesentlichen Abbruch tut.

47 Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 228.

48 Benjamin, zit. nach: Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 228.

3. Roland Barthes zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung

3.1. Die strukturalistische Tätigkeit

Der kurze Text, der in manifesthafter Form eine Neuausrichtung des Strukturalismus vornimmt, wurde 1963 publiziert und stellt mit Sicherheit einen wesentlichen Markierungspunkt in Barthes' Übergang zu poststrukturalistischen Denkmustern dar. Im Gegensatz zum orthodoxen Strukturalismus etwa eines Greimas konzeptioniert Barthes das strukturalistische Verfahren hier als eine Wissenschaft, der es nicht auf die Rekonstruktion eines *sens total*, sondern auf den Nachweis der Konstruktionsprozesse ankommt, durch die sich die inhaltlichen Ebenen einer Textur allererst konfigurieren: „Man könnte sogar sagen, daß das Objekt des Strukturalismus nicht der mit bestimmten Bedeutungen bedachte, sondern der Bedeutung erzeugende Mensch ist [...]“⁴⁹ Entworfen wird damit das Konzept einer, wie Carlo Brune festhält, „transzendentalen Wissenschaft“, die „die Bedingungen der Möglichkeit kulturellen Zusammenlebens“, respektive die soziokulturellen Prozesse der „Bedeutungsgenerierung“, zum Untersuchungsgegenstand hat und konsequenterweise zugleich den Blick „auf die Position des Beobachters, den Strukturalisten selbst“ als Bedeutungsproduzenten, lenkt.⁵⁰

Die markanteste Passage, gleichsam das „Herzstück“ des Textes, bildet Barthes' vielzitierte Skizzierung des strukturalistischen Verfahrens als Simulation des untersuchten Objekts. Barthes benötigt nur wenige Zeilen, um die strukturalistische Arbeit ganz vom Schema der originalgetreuen Abbildung eines Objekts abzulösen und im Gegenzug den Akzent auf deren Potential zu verlagern, Sinn zu *produzieren*. In dem Passus finden sich nicht nur Berührungspunkte zu Benjamins These vom Primat der Reflexion, sondern deutlich erinnert er zudem an Benjamins Rede von der Kritik als einem Gebilde, das „zwar in seinem Entstehen vom Werk veranlaßt, in seinem Bestehen jedoch unabhängig von ihm“⁵¹ sei, sowie an das Bild vom sichtbaren Werk, das durch eben jene Kritik um das unsichtbare ergänzt werde. Und nicht zuletzt enthält die Stelle auch Analogien zu Benjamins Verweis auf den chemischen Prozess, durch den aus zwei Stoffen ein neuer erzeugt wird. Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, laut Barthes, sei es, ein Objekt so zu „rekonstituieren“, dass die Regeln zu Tage träten, nach denen es ‚funktioniere‘.⁵² Anders als für den konventionellen Strukturalisten haften für Barthes diese Funktionsregeln allerdings nicht bloß apriorisch am Objekt, vielmehr werden sie im Vollzug des strukturalen Verfahrens, durch

49 Roland Barthes. „Die strukturalistische Tätigkeit“. *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. Dorothee Kimmich/Rolf Günther Renner/Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam, 1996. S. 221.

50 Brune. *Literatursemiologie* [wie Anm. 9]. S. 119.

51 Benjamin. *Begriff der Kunstkritik* [wie Anm. 13]. S. 108.

52 Barthes. *Strukturalistische Tätigkeit* [wie Anm. 49]. S. 217

die rekonstruktive Arbeit am Gegenstand, erst realisiert und verdeutlicht, sie sind insofern Produkte eines Handelns:

Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein Simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder wenn man lieber will, unverständlich blieb. Der strukturelle Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen; das ist scheinbar wenig [...]. Und doch ist dieses Wenige [...] entscheidend; denn zwischen den beiden Objekten, oder zwischen den beiden Momenten strukturalistischer Tätigkeit bildet sich etwas *Neues*.⁵³

Dass Barthes sich dazu veranlasst sieht, den Objektivitätsanspruch des Strukturalismus zurückzuweisen, hängt in erster Linie mit seiner Vorstellung von der spezifischen Beschaffenheit der Objektsseite zusammen. „Indem man“ das erste Objekt zerlege, finde man „in ihm lose Fragmente, deren winzige Differenzen untereinander eine bestimmte Bedeutung hervorrufen“.⁵⁴ Das Fragment an sich habe also „keine Bedeutung“, sei aber „so beschaffen, daß die geringste Änderung, die man an seiner Lage und Gestalt vornimmt, eine Änderung des Ganzen bewirkt“⁵⁵. Nun regelt diese präsemantische ‚Beschaffenheit‘ zwar, unter welchen Bedingungen die einzelnen Elemente eines Zusammenhanges konnotiert und differenziert werden, welche Verschiebungen also etwa eine Assoziation von einzelnen Elementen im System als Ganzem verursacht, aber sie legt nicht fest, *welche* Teile miteinander parallelisiert oder kontrastiert und welche Begriffe dafür als Katalysatoren eingesetzt werden sollen. Diese Entscheidung obliegt ganz dem strukturanalysierenden Subjekt selbst, das nach Maßgabe der ihm gegebenen kulturellen Vorverständnisse eine Wahl trifft. Es kommt, wie Barthes in einem der im selben Jahr entstandenen *Essais critiques* bemerkt, nur darauf an, dass der Kritiker eine Sprache findet, „deren Kohärenz, deren Logik, also deren Systematik die größtmögliche Quantität der Sprache“ des Produzenten einer Struktur in sich „integrieren“ könne.⁵⁶ Wenn sich daher laut Barthes in der strukturalistischen Betätigung etwas „Neues“ bildet, dann ist dieses Neue

[...] nichts Geringeres als das allgemein Intelligible: das Simulacrum, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt, und dieser Zusatz hat insofern einen anthropologischen Wert, als er der Mensch selbst ist, seine Geschichte, seine Situation, seine Freiheit und der Widerstand, den die Natur seinem Geist entgegensetzt: Man sieht also warum von strukturalistischer Tätigkeit gesprochen werden muss: Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer ‚Abdruck‘ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will.⁵⁷

53 Ebd. S. 217.

54 Ebd. S. 218f.

55 Ebd. S. 219.

56 Barthes. Nullpunkt [wie Anm. 10]. S. 120f.

57 Barthes. Strukturalistische Tätigkeit [wie Anm. 49]. S. 217.

Infolge seiner semantischen Kreativität ist das strukturalistische Verfahren für Barthes letztlich eine ästhetische Form. Indem der „strukturelle Mensch“ Elemente eines kulturellen oder auch natürlichen Kontinuums auswählt und sie sodann subjektiv verknüpft, bedient er sich schließlich eines grundlegenden Prinzips künstlerischer Erzeugung. Zumindest in technischer Hinsicht müssen also strukturelle Analyse und artistisches Arrangement miteinander identifiziert werden. Wenn etwa ein Strukturanalytiker wie Trubetzkoy das „phonetische Objekt in Gestalt eines Variationssystems“ rekonstruiert oder Propp ein Volksmärchen zusammenstellt, „das mittels Strukturation aus sämtlichen slawischen Märchen, die er zuvor zerlegt hat“, hervorgehe, dann geschehe im Grunde eben das „was Mondrian, Boulez oder Butor tun, wenn sie durch die geregelte Darstellung bestimmter Einheiten und bestimmter Assoziationen dieser Einheiten ein bestimmtes Objekt arrangieren, eben jenes, das man *Komposition* nennt“.⁵⁸ Was auf dem Gebiet der strukturalen Analyse zu revolutionieren ist, ist natürlich nicht die Methode, sondern deren Anwendung. Nach Barthes ist die strukturalistische, und damit sinnerschöpfende Analyse im Feld einer verantwortungsbewussten Wissenschaft ohne Alternative. Das wesentliche Versäumnis des herkömmlichen Strukturalismus besteht für ihn lediglich darin, dass er seine eigene semantische Produktivität bislang nicht reflektiert hat. Die beiden Operationen des Segmentierens und Klassifizierens sollen daher nicht länger eingesetzt werden, um Bedeutungen verbindlich zuzuweisen, sondern sie sollen vollzogen werden, um offenzulegen, wie Sinnerfahrungen im Allgemeinen und im Besonderen überhaupt ermöglicht werden. Die strukturelle Analyse eines Objekts hat sich unter diesen Vorzeichen als ein reines Durchgangsstadium der Interpretation auszuweisen, das sich überdies auch selbst als fragwürdiges Objekt einer noch weiter reichenden Analyse zur Verfügung stellt. Wie in dem von Benjamin dargestellten romantischen Konzept des künstlerischen Reflexionsmediums ist also auch für Barthes die kritische Rezeption eines bestimmten (vorzüglich ästhetischen) Objekts als eine einzelne Stufe in einer fortgehenden Kette von Reflexionen zu begreifen. Bemerkenswerterweise findet sich hierbei sogar die Vorstellung eines kontinuierlichen Fortschritts im Erkennen und Erklären der kulturellen Sinnstrukturen wieder, wenn Barthes gelegentlich zwischen ‚diffusen‘ und ‚komplexen‘ Objekten unterscheidet:

Ob nun das Objekt, das der strukturalistischen Arbeit unterworfen wird, bereits als ein komplexes vorliegt (wie im Fall der strukturalen Analyse einer Sprache, einer Gesellschaft oder eines konstituierten Werkes) oder noch diffus ist (wie im Fall der strukturalen „Komposition“) [...] tut wenig zur Sache: nicht durch die Natur des kopierten Objekts wird eine Kunst definiert [...], sondern durch das, was der Mensch, indem er es rekonstruiert, hinzufügt [...].⁵⁹

Die strukturelle Analogie zu Benjamins Rekonstruktion romantischer Kunstkritik wird schließlich vollends evident darin, dass Barthes den kulturellen Produktionsprozess ebenfalls an das Bild maschineller Prozessualität knüpft.

58 Ebd. S. 217f.

59 Ebd. S. 218.

Ist es in Benjamins Darstellung die konsequente Anwendung der Reflexion im Kunstwerk, die ästhetische Produktion und Kritik zu maschinellen Betätigungen stempelt, so ist es bei Barthes das strukturelle Verfahren von Zerlegen und Konnotieren, das sich gleichsam als transzendentaler Mechanismus hinter den kulturellen Verrichtungen des Menschen verbirgt:

Wie Hegel sagte, staunte der alte Grieche über das *Natürliche* in der Natur; [...] Seither hat die Natur sich gewandelt, sie ist gesellschaftlich geworden: alles, was dem Menschen gegeben ist, ist auch schon menschlich, bis hin zum Wald und zum Fluß, den wir auf unseren Reisen durchqueren. Doch dieser gesellschaftlichen Natur, die ganz einfach Kultur ist, steht der strukturelle Mensch nicht anders gegenüber als der alte Grieche: auch er leiht sein Ohr dem Natürlichen in der Kultur und nimmt unablässig in ihr nicht so sehr feststehende, endgültige, >wahre< Bedeutungen als vielmehr den Schauer einer ungeheuren Maschine wahr, nämlich der Menschheit, die unermüdlich an der Schöpfung von Bedeutung arbeitet, ohne die sie nicht mehr menschlich wäre.⁶⁰

Obleich Barthes hiermit den Strukturbegriff unverkennbar dynamisiert und damit poststrukturalistischen Modellen zuarbeitet, bleibt er gleichwohl in Vielem noch dem orthodoxen Strukturalismus verpflichtet. Nicht nur hält er an prototypischem Vokabular wie Segmentation, Klassifikation, Syntagma und Paradigma fest, sondern er konzeptioniert zudem die Struktur als ein Gefüge aus zwar mobilen und semantisch variablen zugleich aber auch substantiell in sich konsistenten Einzelteilen, die auf eine bestimmte Weise „beschaffen“ sind. Damit bleibt der Status des strukturalistischen Verfahrens als einer einheitlichen, regulären Lektüremethode ebenso unangetastet wie die Vorstellung, dass die fortgesetzten semantischen Transformationen der zu analysierenden Objekte, die in der Abfolge der Lektüren vollzogen werden, sich gewissen stabilen Funktionsregeln gemäß abspielen, die im Gegenstand selbst angelegt sind. In der Aufmerksamkeit auf diese Immanenz des Objekts ist der „strukturelle Mensch“ dem romantischen Kunstkritiker noch nahe verwandt. Auch eine Formulierung aus dem oben erwähnten Beitrag aus den *Essais critiques* zeigt die Übereinstimmung von Barthes' Denken jenes Zeitraums mit dem Konzept immanenter Kritik deutlich. Dort vergleicht Barthes den Kritiker, der die ihm von seiner „Epoche gelieferte Sprache (Existenzialismus, Marxismus, Psychoanalyse) auf die Sprache des Autors“ *adjustiere*, mit einem Tischler, der „probierend mit Geschick zwei Teile eines komplizierten Möbelstücks einander anpaßt“⁶¹, worin sich sogar die Idee einer Vollendung und Erfüllung des Werks in der Kritik ausdrückt. Und noch 1966 in *Kritik und Wahrheit* betont Barthes die Gesetzmäßigkeit der von ihm konzipierten Literaturkritik, die nichts anderes als strukturalistische Lektüre sei: „Der Kritiker verdoppelt die Bedeutungen, er läßt über der ersten Sprache des Werkes eine zweite Sprache schweben, das heißt ein Netz aus Zeichen. Es handelt sich im Grunde um eine Art Anamorphose, die [...] optischen Notwendigkeiten unterliegt; das, was es widerspiegelt,

60 Ebd. S. 221f.

61 Barthes. Nullpunkt [wie Anm. 10]. S. 121.

muß es umwandeln und zwar nach bestimmten Gesetzen [...]“⁶² Dass ein solches Festhalten an Identitätskonzepten allerdings im Rahmen der Argumentation in der *strukturalistischen Tätigkeit* ungerechtfertigt bleibt und in der Substanz dem subjektivistischen, anti-positivistischen Impetus seines Essays widerspricht, scheint Barthes selbst durchaus bewusst gewesen zu sein. Das belegt das finale Eingeständnis der Historizität seines eigenen Entwurfs klar. Der „strukturele Mensch“, so Barthes

weiß, daß auch der Strukturalismus eine bestimmte *Form* der Welt ist, die sich mit der Welt ändern wird, und so wie er seine Gültigkeit (nicht seine Wahrheit) in der Fähigkeit sieht, die alten Sprachen der Welt auf neue Weise zu sprechen, weiß er auch, daß, sobald aus der Geschichte eine neue Sprache auftauchen wird, die nun ihrerseits *ihn* spricht, seine Aufgabe beendet ist.⁶³

Diese neuartige Sprache wird schließlich der Poststrukturalismus sein, in dessen Feld Barthes sich mit seinem berühmten Essay *Der Tod des Autors* endgültig vorwagt.

3.2. Der Tod des Autors

Barthes verfasst den *Tod des Autors* 1967, also vier Jahre nach seiner Redefinition des strukturalistischen Verfahrens. Gegenüber dieser sowie dem nur ein Jahr zuvor erschienenen Buch *Kritik und Wahrheit* ist dieser Text unverkennbar durch die Rezeption von Kristevas Intertextualitätstheorie geprägt.⁶⁴ Das ist für den Zusammenhang dieses Vergleichs insofern von besonderer Bedeutung, als die Idee der Sprache als eines allumfassenden Mediums, in dem literarische Produktion und kritische Reproduktion vermittelt sind, damit eine weitere Zuspitzung erfährt, die Barthes Theorie noch unmittelbarer an Benjamins Idee eines medialen Kunstkontinuums anschließbar macht. – Kulturhistorisch betrachtet wendet sich Barthes' Text bekanntlich gegen die in der französischen Literaturwissenschaft der 1960er-Jahre gängige Praxis, die Werkbedeutung als ein unmittelbares Produkt der Autorenbiographie darzustellen.⁶⁵ Wenngleich das Essay sich damit gegen eine ganz konkrete Weise der Textexegese auflehnt, die der Bedeutung von sprachlichen Äußerungen mit Hilfe einer individualpsychologischen Methodik auf die Spur zu kommen hofft, so formuliert es von seinem theoretischen Ansatz her auch eine generelle Absage an *jegliche* Form von Lektüre, die textuelle Strukturen als invariante, geschlossene Sinngebilde betrachtet. Methodologisch gesehen ist der Beitrag daher in erster Linie als eine

62 Ebd. S. 221.

63 Barthes. *Strukturalistische Tätigkeit* [wie Anm. 49]. S. 223.

64 Vgl. Brune. *Literatursemiologie* [wie Anm. 9]. S. 141ff. sowie Ottmar Ette. *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. S. 302.

65 Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. „Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors“. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Dies. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 181.

konsequente Pointierung der These zu verstehen, dass der Sinn eines Textes wesentlich, wenn nicht sogar exklusiv durch die Art seiner Rezeption geformt wird und somit permanent semantischen Verschiebungen unterliegt. Zwar sind heute die literaturtheoretischen Positionen, die Barthes im *Tod des Autors* entfaltet, weithin geläufig, doch sollen sie im Folgenden mit Blick auf den Vergleich mit romantischen Konzepten noch einmal rekapituliert werden.

Laut Barthes ist die Einheit und Geschlossenheit des Textes, den die französische *explication du texte* in der Psyche des Autors und der Strukturalismus in der Symmetrie seiner verschiedenen Konstruktionsebenen lokalisiert, aus zwei Gründen fragwürdig: Zum einen darf die Sprache ja nicht als privater Formschatz verstanden werden, sondern sie ist ein genuin soziales Medium. Alles, was ein Autor sagt, konstituiert sich eben aus Versatzstücken anderer Texte: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“⁶⁶ Zweitens definieren sich die lexikalischen Einheiten immer nur auf dem Umweg über ihre Reflexion durch andere Lexeme. Das führt zu jener vielzitierten Gleichsetzung der innerpsychischen Sphäre mit dem Paradigma des Wörterbuchs: „Wollte er [der Schreibende] sich *ausdrücken*, sollte er wenigstens wissen, daß das innere ‚Etwas‘, das er ‚übersetzen‘ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen.“⁶⁷ Was ein Text bedeutet, ist damit entschieden eine Frage der Lesart, nicht der individualpsychologischen Verfassung seines Autors. Für Barthes nun betrifft diese doppelschichtige Intertextualität zwar prinzipiell jede sprachliche Äußerung, dennoch fasst er den „Tod des Autors“ nicht nur als ein systematisches Phänomen, sondern zugleich als eine Erscheinung, die an die bewusste Entscheidung für gewisse literarische Konstruktionsformen geknüpft ist, folglich auch einen literaturgeschichtlichen Ort hat. Denn fraglos kann die Wahrnehmbarkeit der intertextuellen Ebene erheblich beeinträchtigt werden, wenn etwa ein Autor sich an gewissen eingeschliffenen Narrationscodes orientiert. Solche Codes nämlich legen strikt fest, wie das einzelne Zeichen lexikalisch zu klassifizieren ist und mit welchen anderen Zeichen es kombiniert werden darf. So bleibt das Verhältnis zwischen Signifikat und Signifikant stabil, die Wahrnehmung der semantischen Interferenzen, die faktisch zwischen sämtlichen Bestandteilen des Lexikons und also auch zwischen sämtlichen Texten bestehen, wird unterdrückt. Im Gegenzug wird allerdings die Relation zwischen Text und Autorbiographie hypertrophiert. Denn im codierten Erzählen reproduzieren sich genau jene Konnotationen und Hierarchien, die in den – zumindest normgerechten – sozialen Interaktionen einer Zeit, folglich auch im offiziell gesellschaftlichen Leben des Schreibenden, vorherrschen. Deshalb ist Barthes zufolge die Literatur

66 Roland Barthes. „Der Tod des Autors“. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 190. – Damit büßen die Zeichen im Übrigen auch jene stabile differenzielle Beschaffenheit ein, von der Barthes in *Die strukturalistische Tätigkeit* noch ausgeht. Denn dasselbe Zeichen kann nun in ein und demselben Zusammenhang, je nachdem, auf welche Prätexte man es zurückführt, mehrere Bedeutungen zugleich tragen, sich also auch von sich selbst unterscheiden.

67 Ebd.

– insbesondere seit Anbruch der Neuzeit, als der „Wert des Individuums“⁶⁸ entdeckt wird – zunächst noch dadurch gekennzeichnet, dass ihre Autoren mit besonderer Akribie an der Erfüllung der Form arbeiten⁶⁹, um die vermeintliche Kongruenz zwischen der bürgerlichen Identität des Schreibenden und dem literarischen Werk herstellen zu können. In der literarischen Moderne allerdings kommt es, wie Barthes darstellt, zu einer Zäsur im Verständnis von Autorschaft und Urheberschaft, indem die naive Identifizierung von Urheber und Werk durch verschiedene Kunstgriffe systematisch bloßgestellt wird.⁷⁰ Barthes präsentiert in diesem Zusammenhang vor allem zwei deutlich an romantische Konzeptionen gemahnende Strategien zur „Entsakralisierung“⁷¹ des Autors. Zum einen die Technik des literarischen Selbstbezugs, die besonders eindrücklich in der *Suche nach der Verlorenen Zeit* praktiziert wird, und die an die autoreflexiven Verfahrensweisen der Romantik erinnert. Indem Proust seinen Erzähler als jemanden darstellt, der um die rechte innerpsychische Verfassung kämpft, um schreiben zu können, und den Roman gerade in dem Augenblick enden lässt, in dem der Protagonist die Fähigkeit zur literarischen Produktion erlangt hat, kehrt sich, so zeigt Barthes, die Reihung von poetischem Erlebnis und literarischer Realisierung auf subtile Weise um: Die sprachliche Umsetzung ist dem Erlebnis des Schreibenkönnens schon zuvorgekommen, dieses ist paradoxerweise schon Schrift, Roman und Form geworden, bevor noch der eigentliche Roman zu Papier gebracht wurde. „In einer radikalen Umkehrung“, so Barthes, „machte Proust aus seinem Leben ein Werk nach dem Muster seines Buches, anstatt, wie es oft heißt, sein Leben in einen Roman zu verwandeln“.⁷² Der literarische Text erscheint damit nicht länger als Ausdruck einer außersprachlichen, vorgängigen Intention, vielmehr wird signalisiert, dass das dem Schreibakt vorangehende Erlebnis immer schon lexikalisch präformiert sei, womit Barthes’ Deutung der *Recherche* exakt mit dem Gedanken einer Inversion von Reflektiertem und Reflektierendem, von Form und Gehalt, den Benjamin bei den Romantikern konstatiert, konform geht. – Als zweite Schreibstrategie, die geeignet ist, den hergebrachten Begriff von Autor- und Urheberschaft infrage zu stellen, bringt Barthes sodann das Verfahren einer forcierten Vermischung der verschiedenartigen Kommunikationsregister ins Spiel, das ebenfalls bereits bei Schlegel, nämlich im Entwurf der progressiven Universalpoesie, thematisiert wird. Weil der Schreibende, um sich auszudrücken, immer nur aus dem gemeinschaftlichen Zeichenvorrat schöpfen kann, verlagert sich, so Barthes, seine ganze Macht darauf, „die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen“⁷³. Für Barthes kennzeichnet es gerade den modernen Schreiber, dass er von dieser kombinatorischen Möglichkeit exzessiven Gebrauch macht. In einem bewussten Akt hebt er die streng

68 Ebd. S. 186.

69 Ebd. S. 190.

70 Ebd. S. 186f.

71 Ebd. S. 188.

72 Ebd.

73 Ebd. S. 190.

kodifizierte Trennung der sprachlichen Register auf, um die latente Intertextualität alles Sprachlichen zu manifestieren. Seine ästhetische Anstrengung gilt einem Text, der die lexikalischen Versatzstücke aus den verschiedensten Ebenen der Sprache so geschickt integriert, dass eine prinzipiell unendliche Verweisstruktur entsteht, die mit größtmöglicher Evidenz in alle Bereiche der Kultur ausstrahlt: „Als Nachfolger des *Autors* birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern nur dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt.“⁷⁴ So entsteht eine vielfältige Schrift, die nur noch „entwirrt“, nicht mehr „entziffert“ werden kann.⁷⁵ Das heißt, ihre Struktur „kann zwar in allen ihren Wiederholungen und auf allen ihren Ebenen nachvollzogen werden (so wie man eine Laufmaschine ‚verfolgen‘ kann), aber ohne Anfang und ohne Ende“.⁷⁶ Welche Bedeutung man damit dem Geschriebenen beilegt, variiert folglich je nach dem kulturellen Horizont in dem die einzelnen Textteile synthetisiert werden. Es obliegt, da der Text selbst keine wirkliche Kohärenz mehr besitzt, letztlich noch bedingungsloser als in der *strukturalistischen Tätigkeit* dem Rezipienten. An die Stelle einer Metaphysik des Ursprungs und des Autors tritt bei Barthes so das Konzept der nachträglichen Bestimmung, das in nuce ein Konzept des Lesers ist. Ähnlich wie der moderne Schreiber als Nachfolger des Autors wird dieser nicht als Person verstanden, vielmehr stellt er selbst einen komplexen Text dar, der – wie jeder Text – die Totalität der Schrift in sich widerspiegelt und verknüpft und so über seine Grenzen hinausverweist:

Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne daß ein einziges verloren ginge. Die Einheit des Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.⁷⁷

In dieser Funktionsbestimmung der Lektüre als offenes, unfixierbares *Ziel* des modernen Textes, der seinerseits als Gewebe von Reflexen aus „unzähligen“ Feldern der Kultur und der Sprache gedeutet wird, trifft sich Barthes' auf der Schwelle zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus angesiedelte Argumentation genau mit dem von Benjamin dargelegten Konzept einer Vollenendung des Werks als eines „lebendigen Zentrums der Reflexion“⁷⁸ durch eine im Medium der Reflexion unendlich sich fortsetzende Kritik. Gibt sich für die Romantik die Bedeutung des einzelnen Werks erst im kritischen Durchgang durch das umfassende künstlerische Reflexionsmedium zu erkennen, so entfaltet der einzelne Text nach Barthes seinen Sinn erst im Horizont des *texte général*,

74 Ebd. S. 190f.

75 Ebd. S. 191.

76 Barthes. Tod des Autors [wie Anm. 66]. S. 191.

77 Barthes. Tod des Autors [wie Anm. 66]. S. 192.

78 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 73.

den wiederum die Lektüre im Medium der individuellen Texte entfaltet. In der bedingungslosen Rückführung und Reduktion der literarischen Substanz auf ihr Medium, die Schrift, erscheint also Benjamins vorwiegend abstrakte Konzeption eines universellen ästhetischen Kontinuums, in dem die einzelnen Kunstformen und -gattungen einander methodisch ergänzen, auf eine konkret textlinguistische Basis gestellt und so auf neue Weise eingelöst. Man beachte dabei nicht zuletzt die Rede von der *Einheit* des Textes, die sich erst außerhalb seiner selbst in nachträglicher Reflexion herstellt. Denn der Hinweis ruft Benjamins Feststellung in Erinnerung, dass die Einheit des Einzelwerks nur „graduell“ von jener der Kunst als des Universalwerkes „unterschieden“ sei, in die sie sich jederzeit in Ironie und Kritik „verschieben“ könne. Dabei mag es insbesondere frappieren, dass Barthes die synthetisierende Kraft der Lektüre ebenfalls beziehungsweise auf Werke der dramatischen Gattung exemplifiziert, die sich – ähnlich wie Tiecks Komödien – durch eine strukturelle Doppelbödigkeit auszeichnen: die griechischen Tragödien. Sei deren Text aus „zweideutigen Worten gewoben, die von den Protagonisten nur in einem Sinn verstanden“ würden, worin gerade das „Tragische“ liege, so sei eben der Leser jene Instanz, die alle Worte in ihrer Zweideutigkeit „und zusätzlich auch noch sozusagen die Taubheit der Figuren“ verstehe.⁷⁹ Allerdings gilt es hierbei zu berücksichtigen, dass Barthes letzten Endes von einer paradoxalen Werkeinheit spricht, die maximale Inkonsistenz impliziert, wenn er den Leser, der jene Identität verkörpern soll, mit einem Feld aus intertextuellen *Spuren*, folglich mit der Differenzialität des *texte général* (und nicht mit diesem selbst, der unfassbar bleibt) identifiziert. Insofern verwundert es auch nicht, dass der Zusammenhang der Schrift – anders als die Reflexion bei den Romantikern – für Barthes weniger ein kontinuierliches, substanzielles Ganzes, das sich in der unaufhörlichen Kette von Sinnproduktion und -rezeption immer deutlicher entfaltet – so wie es etwa Novalis' Konzeption der Lektüre als eines kontinuierlichen Läuterungsvorganges nahelegt – als vielmehr eine endlose Abfolge ephemerer Sinneffekte darstellt: „Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen“.⁸⁰ Von Schlegels Utopie einer universalen „Ideenkunst“, die sich „überall an das Gebildete“ anschließt und dieses „Anbilden“ als „Umbilden“ zu ihrer Methode erklärt⁸¹, sowie zu der analogen Vorstellung eines Adjustierens der kritischen Rede auf die Sprache des Objekts, ist der *Tod des Autors* damit denkbar weit entfernt. Und daran ändert selbst die Rede vom Text als einem Gewebe nichts. Wenn nämlich das Bild des Gewebes die Vorstellung von Kohärenz impliziert, dann kollidiert diese Symbolik mit dem Hinweis, dass der Nachvollzug der Textstruktur der Verfolgung einer unendlichen Laufmasche gleiche, folglich dem Schema der Dissoziation unterstehe. Mit diesem radikalen Denken der Diskontinuität bereichert Barthes seine Theorie um ein Motiv, das sich in seiner folgenden Arbeit immer deutlicher herausbildet. Besonders im letzten Textbeispiel, Barthes' Antrittsvorlesung

79 Barthes. *Tod des Autors* [wie Anm. 66]. S. 192.

80 Ebd. S. 191.

81 Schlegel. *Rede über Mythologie* [wie Anm. 35]. S. 318.

am Collège de France von 1977, gewinnt es, vermöge der eindringlichen Bildsprache, die für Barthes charakteristisch ist, an Plastizität.

3.3. Leçon

In diesem Vortrag führt Barthes im Wesentlichen die Argumentationslinien aus der *Strukturalistischen Tätigkeit* und dem *Tod des Autors* fort, wobei er die in diesen Texten formulierten Thesen unter dem soziopolitischen Gesichtspunkt der Problematik von Macht und Sprache synthetisiert. Ist, so die zentrale These, prinzipiell jeder Diskurs machtförmig, da „jede Sprache eine Klassifikation darstellt“ und „jede Klassifikation oppressiv ist“⁸², so besteht die einzige Chance, die Omnipräsenz von Diskriminierung zu neutralisieren, in der Praxis der Literatur sowie in der Ausübung einer von Barthes neu konzeptionierten, mit der Literatur eng verwobenen Semiologie, die deutliche Parallelen zu der von den Romantikern entworfenen Kunstkritik aufweist. Bevor die Analogien skizziert werden, ist allerdings ein Wort über die grundlegenden erkenntnistheoretischen Differenzen zur romantischen Theorie zu sagen, die sich schon im *Tod des Autors* abzeichnen.

Wie oben schon angedeutet wurde, wiederholt Barthes in *Leçon* seine bereits in früheren Schriften entwickelte poetologische Position: Danach zeichnet der literarische Text sich dadurch aus, dass er unterschiedliche Weisen der Symbolisierung von Wirklichkeit, in denen sich das Wissen der Gesellschaft kristallisiert, in einen Bezug wechselseitiger Reflexion versetzt. So vermag er die kulturellen und ideologischen Grundannahmen abzubilden, auf deren Basis die einzelnen Diskurse über das Wirkliche zustande kommen, womit die Abhängigkeit der Erkenntnis vom Medium des Denkens, also von der in verschiedene Soziolekte unterteilten Sprache, in den Blick rückt. Wenn der Diskurs der Wissenschaft, so Barthes, das Wissen als eine „Aussage“ behandle, dann präsentiere die Literatur es demzufolge als eine „Formulierung“ unter anderen. Die Formulierung ziele, „indem sie Stellung und Energie des Subjekts zur Schau“ stelle, auf das „Reale der Rede“ und erkenne, dass diese immer „einen ungeheuren Hof von Implikationen, Wirkungen, Nachklängen, Wendungen, Rückwendungen, Zackenwerk“ darstelle.⁸³ Der Äußerungsmodus der „Formulierung“ fördert, anders gesagt, das Bewusstsein, dass jede Aussage von perspektivischen oder ideologischen Trübungen kompromittiert wird und insofern das Reale produziert, nicht abbildet. Da aber bereits die Art, wie die verschiedenen Soziolekte aufeinander bezogen werden, erheblich darüber mitentscheidet, welche ideologischen Prägungen in einer bestimmten Redeweise aufgedeckt werden, wird auch der spezifische Status der im literarischen Produkt zur Sprache kommenden Subjekte gar nicht im strengen Sinn objektiv ausgestellt, sondern er erscheint immer nur aus dem Blickwinkel des schreibenden Ich. Die Subjektivität der diversen Doktrinen, die der Schreibende als Formulierungsexperte aufzeigt, verweist damit letztlich

82 Barthes. *Leçon* [wie Anm. 1]. S. 17.

83 Ebd. S. 29.

bloß auf die Subjektivität seiner eigenen Beobachterposition. Folglich ist sie ihm ebenso unzugänglich als zutiefst bekannt. Die „Formulierung“, so Barthes also weiter, nehme es auf sich, „ein Subjekt zu Gehör zu bringen, das hartnäckig ist und zugleich nicht auszumachen, unbekannt und doch einer beunruhigenden Vertrautheit gemäß erkannt“.⁸⁴ Ebenso wie innerhalb der Theorie des ästhetischen Reflexionsmediums ist die poetische Mitteilung demnach als medial und real, oder anders gesagt, als mittelbar und unmittelbar zugleich konzipiert. Der fundamentale Gegensatz zum Denken der Romantik besteht nun allerdings in der rein subjektiven Natur jener Unmittelbarkeit, darin, dass diese keinerlei transzendente Qualität mehr besitzt. Was für die Romantiker der Zusammenhang der künstlerischen Reflexionen war, der sich in zyklischer Bewegung selbst verdeutlichen und durchdringen sollte, ist bei Barthes ein literarischer Diskurs, in dem immer nur subjektive Rede laut wird, die in ein offenes Unendliches expandiert und so jede Konstitution von Bedeutung sogleich wieder konterkariert. Das wird insbesondere deutlich, wenn Barthes die Praxis des literarischen Schreibens, anstatt an die Metaphorik des kontinuierlich auszurollenden Formornaments, an das Paradigma des Feuerwerks und des Festes knüpft und in diesem Zusammenhang auch die Symbolik der Maschinerie, die bereits in der „strukturalistischen Tätigkeit“ erscheint, einer Multiplikation unterzieht: „[...] die Wörter werden nicht mehr illusorischerweise als einfache Instrumente aufgefaßt, sie werden hinausgeschleudert wie Projektionen, Explosionen, Vibrationen, Maschinerien, Reize: die Schreibweise macht aus dem Wissen ein Fest.“⁸⁵ Die einzelnen Kenntnisse bzw. Urteile über die Welt, die im Lichte subjektiver Formulierung aufscheinen und aus denen sich das literarische Medium konstituiert, sind – ähnlich wie im *Tod des Autors* – blitzartig sich konstituierende Assoziationen und Folgerungen, die im Schein nachfolgender Reflexion bereits verbrennen. Es handelt sich also nicht eigentlich um Fragmente, deren Substanz sich – wie in der Konzeption der Romantik – auf dem Niveau nachfolgender Reflexion vervollständigen ließe. Literarische Praxis ist keine ruhige Genese, sondern ein subversives Geschehen, das es ermöglicht, „die außerhalb der Macht stehende Sprache in dem Glanz einer permanenten Revolution der Rede zu hören“.⁸⁶ Diese grundlegende Divergenz zur romantischen Ästhetik und Erkenntnistheorie gilt es nun unbedingt im Blick zu behalten, wenn man Barthes' Konzept einer Semiologie als Literaturkritik mit dem romantischen Kritikverständnis abgleicht.

Im Folgenden geht Barthes' Argumentation zu einem breiten Entwurf des Bezugssystems über, das die Ebenen der Literatur sowie ihrer Kritik miteinander vermittelt. Dazu werden drei konzeptionelle Begriffe ins Spiel gebracht, die die zentralen inneren Triebkräfte des literarischen und literaturkritischen Diskurses profilieren sollen: *Mathesis*, *Mimesis* und *Semiosis*. Fasst Barthes die Hybridität der literarischen Schreibweise, ihre Tendenz also, möglichst viele Formen des Wissens in sich zur Sprache zu bringen, mit dem Begriff der „*Mathesis*“, so bezeichnet er die (prinzipiell aussichtslose) *Aspiration*, die ihm zufolge die

84 Ebd.

85 Ebd. S. 29f.

86 Ebd. S. 23.

Literatur seit Anbeginn kennzeichnet, jene Pluralität der Weltkenntnisse zur lückenlosen Gesamtdarstellung der Realität auszuweiten, als den mimetischen Antrieb der Literatur⁸⁷: „Von der Antike bis zu den Versuchen der Avantgarde ist die Literatur bemüht, etwas darzustellen. Was? Ich sage ganz hart: das Wirkliche. Das Wirkliche ist nicht darstellbar, und weil die Menschen es unablässig darstellen wollen, gibt es eine Geschichte der Literatur.“⁸⁸ Der Passus ist von Bedeutung, denn offenbar bildet auch für Barthes der poetische Diskurs – analog zur progressiven Universalpoesie der Romantik – eine dem Wunsch nach formoffene Darstellungsweise, die ihr eigenes Ideal grundsätzlich verfehlen muss, weil dieses eben in der Erfassung eines präreflexiven, ungeteilten Wirklichen besteht, das man durchaus dem Benjamin'schen Begriff des Prosaischen gleichsetzen kann. Fundiert wird diese Identifikation mit dem romantischen Begehren nach absoluter Reflexion insbesondere durch die Tatsache, dass Barthes das Augenmerk in weiterer Folge ebenfalls auf Möglichkeiten richtet, die Utopie einer restlosen Darstellung von Wirklichkeit, auf der alles Schreiben basiert, trotz aller unüberwindlichen Limitationen der literarischen Darstellung zu retten. Womit die dritte Kraft der Literatur aufgerufen wird: die semiotische. Sie besteht darin, „die Zeichen [...] zu *spielen* [...], das heißt, sie in eine Sprachmaschinerie zu bringen, deren Sicherheitsrasten und Sperrbügel aufgebrochen sind“⁸⁹, und ist damit nichts anderes als die Fähigkeit zur permanenten Potenzierung der Reflexion innerhalb des Werks. Sie soll eine wesentliche Schwäche des literarischen Schreibens neutralisieren, nämlich die Gefahr, dass der Autor in seinem Bestreben, das Gleichgewicht zwischen den diskursiven Ebenen seines Textes zu erhalten, einer Ästhetik des Statischen verfällt:

Ein Schriftsteller [...] muß die Hartnäckigkeit des Spähers haben, der sich am Kreuzungspunkt aller anderen Diskurse befindet, in *trivialer* Position im Verhältnis zur Reinheit der Doktrinen (*trivialis* ist etymologisch das Attribut der Prostituierten, die an der Kreuzung dreier Wege wartet).⁹⁰

Jene Immobilität bedroht den privilegierten Ort des Schriftstellers jenseits der behauptenden und exkludierenden Sprache insofern, als sie die Ausbildung thematisch und strukturell kalkulierbarer Reflexionssysteme nach sich zieht, die als solche von der offiziellen Kultur objektiviert, reproduziert und früher oder später ins System der Gesinnungen einverleibt werden können wie jede andere Redeweise auch: „Die Utopie verschont natürlich nicht von der Macht: die Utopie der Sprache wird zurückgewonnen als Sprache der Utopie – die ein Genre ist wie jedes andere.“⁹¹ So sieht der Schreibende sich genötigt, sein thematisches Beobachtungsspektrum immer wieder stoßweise zu erweitern und

87 Ebd. S. 25.

88 Ebd. S. 31.

89 Ebd. S. 41.

90 Ebd. S. 39. Deutlich begegnet hier im Begriff des Trivialen, der in Barthes' Auslegung das Wortfeld des Unreinen und der Erotik konnotiert, wieder die Vorstellung von der prosaischen Form des romantischen Romans, die seine Hybridität bedingt.

91 Ebd. S. 37.

früher Gesagtes radikal zu „wiederrufen“⁹². Nun vermag er seine Literatur in dieser permanenten Verschiebung seiner intellektuellen Position zwar immer wieder temporär „vor der sie umgebenden und sie bedrängenden Herdenrede zu retten“⁹³, doch um die semiotische respektive reflexive Tendenz der Literatur zur Entfaltung zu bringen und die Gefahr des Instrumentalisiertwerdens vollends zu bannen, bedarf er noch einer weiteren Dimension des Sprechens: der Semiologie. Von Barthes als interpretative Wissenschaft installiert, hat sie eine ähnliche Position inne wie die romantische Kunstkritik oder auch der Leser im *Tod des Autors*. Ihre genaue Funktion sieht Barthes in der Aufspürung und Untersuchung der Zwischen- und Untertöne, die das grobmaschige Netz systematisierender Lektüre nicht erfasst:

Die Semiologie wäre dann jene Arbeit, die das Unreine der Sprache sammelt, den Abfall der Linguistik, die unmittelbare Korruptiertheit der Botschaft: nichts Geringeres als die Begierden, Ängste, Mienen, Einschüchterungen, Vorgaben, Zärtlichkeiten, Proteste, Entschuldigungen, Aggressionen, die Musik, aus denen die aktive Sprache besteht.⁹⁴

In dieser Miniaturarbeit reaktiviert sie die Polyvalenz des Textes und macht ihn damit transparent auf seine intertextuellen Bezüge. So trübt sie die vermeintliche Klarheit, die über das Werk hergestellt wurde, konsequent ein. Die Utopie der Literatur, die Unendlichkeit des Sinns, respektive das Reale zur Darstellung zu bringen, bleibt dadurch intakt. In diesem Sinne postuliert Barthes zwischen dem literarischen Text und der Semiologie ein Verhältnis, das bis in die Metaphorik hinein jener Allianz entspricht, die Benjamin zwischen dem romantischen Kunstwerk und seiner Kritik konstatiert. Wirkt laut Benjamin die reflexive Konstruktion des Werks als ein „Sturm, der den Vorhang vor der transzendentalen Ordnung der Kunst aufhebt“⁹⁵, sodass der Blick des Kritikers den Zusammenhang zwischen dem begrenzten Artefakt und der grenzenlosen Ganzheit der Kunst herstellen kann, so hebt laut Barthes der literarische Diskurs infolge seiner Polyphonie „leicht und flüchtig den Mantel an aus Allgemeinheit, Moralität, In-differenz (trennen wir deutlich das Präfix vom Stamm), der über unserem kollektiven Diskurs liegt“.⁹⁶ Dadurch eröffnet er dem Semiologen, dem der Text „als eigentlicher Index der Machtentblößung“⁹⁷ erscheint, das unendliche Feld von Bedeutung, jenseits der offiziellen, konformistischen Kultur. Außerdem unterhalten Literatur und Semiologie ähnlich wie die romantische Kunst und Kunstkritik ebenfalls eine symbiotische Relation, wenn diese auch nicht eigentlich als komplementär, sondern eher als „korrektiv“⁹⁸ begriffen wird. Einerseits werde die Semiologie, indem sie sich mit den hochkomplexen

92 Ebd. S. 39.

93 Ebd. S. 53.

94 Ebd. S. 47.

95 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 86.

96 Barthes. *Leçon* [wie Anm. 1]. S. 51.

97 Ebd.

98 Ebd.

Signifikantenpraktiken der literarischen Schreibweise auseinandersetze, dazu angehalten, „an den Unterschieden zu arbeiten“, d.h. ihre Begriffe immer wieder an den Individualfällen zu reformieren, andererseits destruiere der semiotische Blick auf den Text die Illusion von der reinen Kreativität bzw. Urheberschaft seines offiziellen Schöpfers.⁹⁹ In dem Sinne allerdings, wie Barthes die Praxis des literarischen Schreibens als ein festliches Spektakel konzipiert, das die unterschiedlichen Bereiche des Wissens einander überstrahlen lässt, führt auch die Semiologie den Text nicht gemäß einer immanenten Konstruktionslogik fort wie die romantische Kritik, vielmehr erschafft sie ihn beinahe von Grund auf neu: „Ich nenne ‚Semiologie‘ gerne den Verlauf der Operationen, bei denen es möglich ist – ja erwartet werden kann –, mit dem Zeichen zu spielen wie mit einem bemalten Schleier oder auch: mit einer Fiktion.“¹⁰⁰ Das Bild des bemalten Schleiers, dessen Musterung in allen Verzerrungen gezeigt wird, impliziert zwar die Vorstellung einer gewissen Festigkeit und Eigengesetzlichkeit des literarischen Mediums, die die Möglichkeiten der semiologischen Operation einschränkt, doch die Identifizierung von stofflichem Schleier und unkörperlicher Fiktion unterhöhlt noch im selben Atemzug die Idee einer solch minimalen Konsistenz. Der Text erscheint reduziert auf einen Lieferanten von Impulsen, einen Anlass für „Phantasmen“, die von der Semiologie auf ganz willkürliche und zufällige Weise empfangen und ausgetragen werden: An ihm entzündet sich gewissermaßen nur das Licht einer neuen Wirklichkeit. In diesem Sinne spricht Barthes seiner Semiologie auch jedweden Schematismus ab. Sie ermögliche, so Barthes, nicht „das Wirkliche dadurch direkt zu erfassen, dass sie einen allgemeinen Raster [darüberlege], durch den hindurch es intelligibel würde“, vielmehr versuche sie „das Wirkliche an manchen Stellen und für Augenblicke zu erhellen, und [meine], daß dies möglich sei ohne Schema“.¹⁰¹ Und insofern sei sie dann auch keine Hermeneutik: „[...] sie malt mehr, als daß sie nachgräbt.“¹⁰² Die Barthes'sche Semiologie propagiert demnach ein Denken, das in jedem Augenblick völlig neu ansetzen kann und so ein Feld aus Differenzen und Gedanken-sprünge auf die diskontinuierliche Oberfläche der Sprache projiziert, die selbst amethodisch operiert. Die Idee eines heuristischen Mediums der Reflexionen hat sie damit endgültig verabschiedet: „Die Methode kann hier nur für die Sprache selbst gelten, insoweit diese dafür kämpft, jeden *sich verfestigenden* Diskurs zu verhindern: deshalb ist es richtig festzustellen, daß diese Methode selbst eine Fiktion ist.“¹⁰³ Die Bewegung weg von der exakten Methode, die sich im selbstkritischen Finale der *strukturalistischen Tätigkeit* ankündigt, und die im *Tod des Autors* an Nachdruck gewinnt, avanciert in der *Leçon* damit selbst zur operativen Strategie. So ist es denn auch das planlose Spiel kindlicher Begierde, das ja im Rahmen der progressiven Universalpoesie Schlegels noch als ein Subphänomen innerhalb der methodischen Ordnung der Kunst figurierte, das von Barthes zum Modell literatursemiotischer Praxis erhoben wird:

99 Ebd. S. 51ff.

100 Ebd. S. 61.

101 Ebd. S. 57.

102 Ebd. S. 59.

103 Ebd. S. 63.

Ich wünsche also, dass Sprechen und Zuhören, die sich hier miteinander verflechten, dem Hin und Her eines Kindes gleichen, das in der Nähe der Mutter spielt, sich von ihr entfernt, dann zu ihr zurückkehrt, um ihr einen Stein oder einen Wollfaden zu bringen, so rings um ein friedliches Zentrum einen Spielraum schaffend, innerhalb dessen der Stein oder der Wollfaden letztlich weniger bedeuten als das von Eifer erfüllte Geschenk, das daraus gemacht wird.¹⁰⁴

Der Bildungsgedanke, der in der *strukturalistischen Tätigkeit* noch in der Vorstellung eines sukzessiven Objektverstehens durch fortlaufende Strukturation präsent ist, und der deutlich der romantischen Vorstellung einer keimhaften Entfaltung des Werks durch Kritik, respektive dem Konzept der unendlichen Perfektibilität entspricht, ist für den späten Barthes somit keine brauchbare Kategorie mehr. Am Ende präsentiert sich Barthes Theoriebildung, was die wesentlichen Fragen nach der Möglichkeit kontinuierlicher Erkenntnis sowie nach dem heuristischen Wert der exakten Methode anbetrifft, auch als ein Kontrapunkt zu Benjamins Entwurf des romantischen Kunstkontinuums, das sich in methodischer Reflexion sukzessive verdeutlicht: Sie ist, um es auf eine knappe Formel zu bringen, gleichsam dessen zerstobener Reflex auf der schillernden Oberfläche des nachstrukturalen *texte général*¹⁰⁵.

4. Schlussbemerkung

Zwischen den theoretischen Konzepten Barthes' und jenen der Romantiker bzw. Walter Benjamins mussten im Rahmen dieses Vergleichs selbstverständlich viele wesentliche Berührungspunkte unberücksichtigt bleiben. So unter anderem die Ähnlichkeiten zwischen Barthes' Utopie einer außerhalb der Macht stehenden Sprache und dem romantischen Projekt einer ästhetischen Revolution oder die Verwandtschaften zwischen Barthes' Mythologiekritik und Schlegels Entwurf einer „neuen Mythologie“. Auf diesen fraglos hochinteressanten Problemfeldern wäre die ideologiekritische und sozialpolitische Stoßrichtung insbesondere der romantischen Theorie mit Sicherheit noch unmittelbarer hervorgetreten als vermittels der Gegenüberstellung von Benjamins formalistischer Interpretation der romantischen Kritiktheorie und Barthes' Kultursemiotik. Dennoch sollte die Auseinandersetzung mit – teilweise gewiss subtilen – epistemologischen Fragestellungen, wie sie hier im Vordergrund stand, keineswegs als eine Beschäftigung mit „abseitigen“ Sophismen ohne eigentliche

104 Ebd. S. 65.

105 Zu einer identischen These gelangt auch Carola Hilmes in ihrem oben schon zitierten Aufsatz: „Die Idee eines Kontinuums der Formen, das es für die Romantiker im Roman zu realisieren galt, ist zerbrochen. Die zu registrierenden Diskontinuitäten in der Moderne sind zwar als ein Echo darauf zu verstehen; so auch Barthes fragmentarische Schreibweise. Aber nach Abzug der idealistischen Implikationen der deutschen Romantik, denen Walter Benjamin durchaus noch folgt, bewegen wir uns heutzutage auf vollends ungesichertem Terrain“ (Hilmes. Roland Barthes' Projekt [wie Anm. 15]. S. 60).

gesellschaftliche Relevanz abqualifiziert werden. Vielmehr ist die Frage, wie das Verfahren der Reflexion erkenntnistheoretisch konzeptioniert und praktiziert wird, für die kulturwissenschaftliche Forschung nach wie vor von eminentem Interesse. Eine Wortmeldung des Schweizer Literaturwissenschaftlers Peter von Matt, die jüngst im Rahmen seines Essaybandes *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*¹⁰⁶ abgedruckt wurde, mag das verdeutlichen. Matt geht der Frage nach, wie ein Land wie die Schweiz seine nationale Selbstverständigung unter den Bedingungen einer postheroischen Gesellschaft, die den vaterländischen Diskurs verabschiedet und die nationale Ikonographie demontiert hat, reorganisiert. Dabei nimmt er ausdrücklich auf das Schema progressiver Reflexion Bezug, wenn er unter anderem zu dem Ergebnis gelangt, dass die multiple Spiegelung der überkommenen Symbolik durchaus das Potential habe, die alte Galerie der Helden zu ersetzen:

Wenn einen die ursprüngliche Gestalt der Waffenhalle plötzlich interessiert, zu seiner eigenen Überraschung, geschieht es nicht aus geheimer Zuneigung zu den Speerbündeln und Vorderladern, sondern wegen der Bildkraft, mit der hier Geschichte einst gedeutet wurde. Verlockend ist also nicht diese Deutung selbst, sondern die Möglichkeit, diese Deutung heute zu deuten. Am Ende des Weges in die postheroische Gesellschaft erscheint die Geschichte der Schweiz stärker als je als Geschichte ihrer Deutungen und in der Folge auch als eine Geschichte der Deutungen dieser Deutungen.¹⁰⁷

Eine solche Geschichtsschreibung kann natürlich nicht im historistischen Fokus auf die „großen Persönlichkeiten“ geleistet werden, sie ist auf neue Methoden angewiesen. Orientierung sei in dieser Situation insbesondere vom „Theorieschub der politisch bewegten Siebzigerjahre“ ausgegangen, der ein neues Interesse für die Beschäftigung mit Alltagsgeschichte und Alltagskultur, Geschlechterforschung, sowie für „orale Überlieferungen und populäre Formen“¹⁰⁸ entzündet, und so die Möglichkeit einer neuen Form kulturellen Selbstverstehens eröffnet habe. Diese erlaube eine Historiographie des Regionalen sowie der „Kleinen und Namenlosen“, die soziale Diskriminierungen benenne, auch wenn sie dabei auf „die penetrante Richterpose, die in den Siebziger- und Achtzigerjahren in Blüte stand“¹⁰⁹ verzichte. Ein Hinweis, mit dem Matt sich einerseits auf einer Linie mit Barthes' Konzept einer Kultursemiose positioniert, die die „unreinen“, prosaischen Lebensäußerungen, die feinen Differenzen und regionalen Besonderheiten im Text der Kultur sichtbar macht und so die Gefahr der Indoktrinierung bannt. Zugleich aber impliziert er auch die Idee eines bruchlosen Zusammenhanges der kulturellen Repräsentationsformen, wie er in der Romantik begegnet. Denn es geht ihm um die Sicherung und Sanierung des nationalen Gedächtnisses und also um die Wahrung eines nahtlosen Zusammenhanges

106 Peter von Matt. *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*. München: Hanser, 2012.

107 Ebd. S. 111.

108 Ebd. S. 113.

109 Ebd.

zwischen Einst und Heute: „Diese ganze Bewegung, die noch keinen Namen hat, arbeitet mit Lust und Schöpferkraft am beschädigten Gedächtnis des Landes. Ihre Vertiefung ins Innere und Einstige [...] ist unabdingbar für einen ebenso schöpferischen und selbstgewissen Aufbruch ins Äußere und Kommende“.¹¹⁰ Eine zeitgemäße Kulturwissenschaft bedarf demnach einer doppelten Strategie: Sie benötigt einerseits die Courage, die Kultur als ein diskontinuierliches Feld aus Widersprüchen und Konflikten zu deuten sowie die sinnproduktive Kraft kulturhistorischer Reflexion zu akzentuieren. Damit gibt sie den Blick frei auf die ideologische Verfasstheit der wissenschaftlichen Analyse. Andererseits muss sie es aber auch verstehen, die divergierenden Deutungen der kulturellen Wirklichkeit systematisch aufeinander zu beziehen, sie also in methodische Gradnetze zu integrieren und so als ein kontinuierliches Ganzes ins Auge zu fassen. Nur auf diese Weise kann sie kulturelle Inhalte weitervermitteln und damit die Basis schaffen für Verständigung, Austausch und damit Innovationen. Von der bei Benjamin dargestellten medialen Reflexionstheorie der Romantik wird sie daher gleichermaßen profitieren wie von Barthes' aschematischer Semiologie. Das Ergänzungsverhältnis dieser beiden epistemologischen Konzepte sichtbar zu machen, war das Anliegen dieses Beitrags.

110 Ebd. S. 114.