

*Roland Barthes' Projekt einer kritischen Literaturwissenschaft*¹

„Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“ (Friedrich Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 53)

Rückblickend auf den Strukturalismus, den er unter dem Gesichtspunkt der Tätigkeit thematisiert, schreibt Roland Barthes 1963: „Der Strukturalismus entzieht der Welt nicht die Geschichte: er versucht, die Geschichte nicht nur an Inhalte zu binden (das ist tausendfach getan worden), sondern auch an Formen; nicht nur an das Materielle, sondern auch an das Intelligible, nicht nur an das Ideologische, sondern auch an das Ästhetische.“² Die strukturalistische Tätigkeit wird für Roland Barthes so mit der surrealistischen Tätigkeit vergleichbar (ST: 191) oder, um es in seine eigene Terminologie zu übersetzen, mit der *activité d'écriture*, die sich im Grenzbereich von Wissenschaft, Literatur und Philosophie bewegt. Roland Barthes' Arbeitsfeld ist die Sprache, deren ausdrücklich selbstreflexive Analysen er auf verschiedenste Bereiche ausdehnt: die Mode etwa, die Werbung oder die Photographie. Strukturelle Textanalysen sind nur ein Teilgebiet seiner vielfältigen Tätigkeiten. Das hat Methode, denn Barthes zufolge ist die Wahrnehmung der Realität sprachlicher Natur, d.h. sie ist strukturiert wie eine Sprache. Die Suche nach ihrem Code macht Barthes zu seiner Aufgabe. Die Semiologie, Wissenschaft von den Zeichen, untersucht alle gesellschaftlich relevanten Aspekte der Sprache; mehrfach bekennt Barthes seine „Treue zur beharrlichen Adhäsion des Politischen und des Semiotischen“.³ Der Semiologe als Gesellschaftskritiker aber muß in die Rolle des Künstlers schlüpfen, wie Barthes in seiner Antrittsvorlesung im Collège de France 1977 erläutert.

Damit ist sein philosophisches Selbstverständnis umrissen. Im weiteren möchte ich mich auf Roland Barthes' Projekt einer kritischen Literaturwissen-

¹ Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um meinen in der zweiten Hälfte stark veränderten Probevortrag, den ich am 13.1.1999 vor der Fakultät für neuere Philologien der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main gehalten habe.

² Roland Barthes: *Die strukturalistische Tätigkeit* (1963). In: *Kursbuch 5* (Mai 1966), S. 190-196. Hier: S. 196. Im weiteren abgekürzt „ST“. – Der Versuch, Geschichte und Struktur miteinander zu verbinden, stößt auf enorme epistemologische Schwierigkeiten, die Barthes hier nicht eigens erörtert. Viele seiner Einzelanalysen jedoch sind eine jeweils konkrete Auseinandersetzung mit diesem Problem.

³ Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer* (1974). In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. 1988, S. 7-12. Hier: S. 11.

schaft konzentrieren. Ich werde also nicht über Japan und nicht über den Eiffelturm sprechen, nicht über Mode und Abenteuer und auch nicht über das Alphabet; das heißt, der Semiologe im engeren Sinne und der Romancier Barthes bleiben ausgeklammert. Die Ergebnisse positivistischer Wissenschaft ebenso wie seine schriftstellerische Praxis sind hier von nur nachgeordnetem Interesse. Sein Entwurf kritischer Literaturwissenschaft, den ich im ersten Teil darstellen möchte, findet sich vor allem in den frühen Essays *Sur Racine* (1963), in *Critique et vérité* (1966), Barthes' Antwort auf den Streit um seine Racine-Interpretation, sowie in seinem ersten Buch *Le degré zéro de l'écriture* (1953), dessen Einzelaspekte er in kleineren Arbeiten später präzisiert hat. Im zweiten Teil möchte ich den Fokus erweitern und Ähnlichkeiten mit Walter Benjamins Konzept aktualisierender Kritik herstellen, um schließlich im dritten Teil die Frage nach dem Standort, von dem aus Roland Barthes spricht, zu erörtern. Im Zentrum meiner Ausführungen stehen Barthes' Überlegungen zur Alternative von Literatur und Geschichte, zum Verhältnis von Kritik und Wahrheit, zum Autor, zum Leser und zur Macht der Bilder. Eine Klassifizierung seines Werkes ist nicht intendiert, denn das Widersprüchliche und das Unvereinbare charakterisieren Barthes, den man auch einen ‚Meister der Subversion‘ nennen könnte, am besten. Eine seiner Schreibstrategien besteht darin, Oppositionen aufzubauen, um sich selbst dann in dem so geschaffenen Zwischenraum zu situieren. Das nötigt den Leser zu besonderer Aufmerksamkeit auf die Tendenz seiner Essays, gestattet es aber auch, aktualisierende Bezüge herzustellen.

I. Roland Barthes' Kritik der akademischen Literaturwissenschaft und sein Plädoyer für eine neue Kritik

In einem der Essays über Racine hebt Barthes das besondere Statut literarischer Schöpfungen hervor. Das Werk, so seine These, ist wesentlich paradoxer Natur, denn zum einen ist es Zeichen für Geschichte (d.h. es kann als Dokument gelesen werden), zum anderen aber erhebt es Widerspruch gegen die Geschichte.⁴ Aufgrund ihres spezifischen ontologischen Status kommt der Literatur also eine gewisse utopische Funktion zu.⁵ Der akademischen Kritik, und damit meint er die traditionelle, stark historisch-biographisch verfahrenende Literaturwissenschaft, wirft Barthes ihren positivistischen Charakter vor und ihren „selbstgefälligen Rückzug“ auf nebelhafte Konzepte, vor allem auf das der schöpferischen Intuition (vgl. LG: 29). Zwar hat die traditionelle Literaturwissenschaft

⁴ Vgl. Roland Barthes: *Literatur oder Geschichte* (1960). In: ders.: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt/M. 1969, S. 11-35. Hier: S. 13 (im weiteren abgekürzt „LG“).

⁵ Vgl. Roland Barthes: *Leçon/Lektion*. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Frankfurt/M. 1980, S. 33 (im weiteren abgekürzt „L“).

durchaus beachtliche Ergebnisse zu verzeichnen, die Zentrierung der Forschung auf den Autor jedoch hält Barthes für zweifelhaft. Statt dessen fordert er, die Geschichte der Literatur unter dem Gesichtspunkt ihrer gesellschaftspolitischen Funktionen zu schreiben: Wer ging ins Theater? Wie war die Bildung des Publikums? Diese Form der Rezipientenorientierung fragt nach dem soziologischen Wirkungsgrad der Literatur und thematisiert sie als gesellschaftliche Institution. So etwa ließe sich auch eine Geschichte der kollektiven Mentalitäten schreiben. An diesem Punkt wird deutlich, welche Fortschritte die akademische Disziplin in den letzten Jahrzehnten gemacht hat.

Barthes, der Interpretationen literarischer Werke unter individualpsychologischen Gesichtspunkten für ganz unzulänglich hält, fordert von der Literaturwissenschaft, daß sie den eigenen Standort, ihr Erkenntnisinteresse und die für ihre Interpretationen gewählten Parameter offenlegt. Auf diese Kritik, die nichts weniger als die Objektivität ihrer Arbeit in Frage stellte, reagierten die Akademiker empfindlich. In seiner Replik auf die Angriffe aus dem akademischen Lager präzisierte Barthes seine Position einer neuen Kritik, die seitdem unter dem Begriff der *Nouvelle Critique* firmiert. Im Brennpunkt der Auseinandersetzungen steht die Erkenntnis, daß Literatur die Institutionalisierung der Subjektivität ist. In ihr erkennt Barthes das entscheidende Widerstandspotential gegen den Verlauf der Geschichte. Zugleich aber muß er erkennen, daß die Literatur immer wieder institutionalisiert, d.h. gesellschaftlich vereinnahmt wird. Dieses Paradox nötigt zu Doppelstrategien. In *Histoire ou Littérature* (1960) heißt es abschließend: „Aber die Unmöglichkeit, die *Wahrheit* über Racine zu sagen, bedeutet gerade, das besondere Statut der Literatur anerkennen. Es besteht in einem Paradoxon. Die Literatur ist die Gesamtheit von Gegenständen und Regeln, von Techniken und Werken, deren Funktion in der allgemeinen Ökonomie unserer Gesellschaft darin besteht, gerade die Subjektivität zu institutionalisieren.“ (LG: 35)

In ihren literaturwissenschaftlichen Analysen im engeren Sinne und in ihren soziologischen Untersuchungen der Literatur als Institution reagiert die *Nouvelle Critique* auf diese Besonderheit mit gesteigerter Selbstreflexion und mit Akribie. Der Kritiker aber befindet sich in einem Dilemma, da er selbst „Teil der Literatur“ ist. Diese Nobilitierung wurde mit einem Ausschluß aus der akademischen Öffentlichkeit geahndet. Die Auseinandersetzung wird beiderseits polemisch geführt.

Roland Barthes' *Nouvelle Critique* entspringt einer aktualisierenden Absicht; sie ist also nicht antiquarisch, sondern in ihrer Selbstbezüglichkeit betont gesellschaftskritisch, wobei es vor allem darum geht, die Produktivität des Literarischen hervorzuheben. Die konservativen Denkmuster der alten Kritik aber, wie Barthes der Einfachheit halber das Vorgehen der traditionellen Literatur-

wissenschaft nennt, verstellt dieses Innovationspotential oder leugnet es gar. Sie beruft sich nur all zu gern auf die Macht des Faktischen und auf das, was sich von selbst versteht. Dieser Appell an den gesunden Menschenverstand führt zu tautologischen Begründungen: „Racine est Racine.“ – „Es ist wie es ist.“ Oder anders formuliert: Die normative Kraft des Evidenten wird überführt in die Evidenz des Normativen. „Es ist wie es ist, und das ist gut so.“ Den Erklärungswert und den Erkenntnisgewinn der alten Kritik bestreitet Barthes unter diesen Voraussetzungen, läuft sie doch stets auf das Gewohnte und Bekannte hinaus. Sie folgt den Regeln der Wahrscheinlichkeit. Während die traditionelle Forderung nach Klarheit deutlich auf das allgemein Akzeptierte verweist, ist die Berufung auf Geschmack „eine bequeme Drehtür zwischen dem Schönen und dem Guten“.⁶ Darüber hinaus fungiert sie als Verbot der Rede, denn wenn das Schöne und Gute sich gegenseitig stützen und erklären, dann wird zugleich alles Deformierte als gefährlich ausgegrenzt. Die vielbeschworene Objektivität traditioneller Literaturwissenschaft schließlich reduziert sich, Barthes zufolge, auf die Gewißheiten des Wörterbuchs, auf die Kohärenz gängiger psychologischer Konzepte und eine meist vage bleibende Zuweisung von Gattungsstrukturen. (Hier erkennt Barthes durchaus noch Handlungsbedarf für die Literaturwissenschaft.) Aber während die vermeintlich objektive Wissenschaft mit Wahrscheinlichkeiten jongliert, nach dem gesunden Menschenverstand schießt und auf den Geschmack des Publikums spekuliert, zielt Roland Barthes mit seiner neuen Kritik auf Wahrheit. Am Ende von *Critique et vérité* (1966) beruft er sich auf die „Wahrheit der Schrift“ (KW: 91), „la vérité de l'écriture“.⁷

Die neue Kritik hat „das Werk selbst unter dem Gesichtspunkt seiner Konstituierung zu betrachten“ (KW: 52), wobei die Sprache als das eigentliche Material der Literatur ins Blickfeld rückt. Barthes begreift das literarische Wort weder als Instrument noch als Schmuck – die Funktion der Kunst ist es nicht mehr zu belehren und zu unterhalten –, sondern als „ein Zeichen und eine Wahrheit“ (KW: 66). Die literarischen Schöpfungen werden als in sich selbst bestehend betrachtet, unabhängig von bestimmten historischen Ereignissen und ohne Bezüge auf die Faktenußenwelt, weshalb Barthes eine immanente, unter strukturalistischen Gesichtspunkten verfahrenende Analyse ihrer Symbole fordert (vgl. KW: 52). Die *Nouvelle Critique* bringt damit aber den ‚Artisten als Statthalter‘ ins Spiel. Denn erst auf dem Weg über die These von der Autonomie der Kunst vermag Barthes zur gesellschaftspolitischen Relevanz der Literatur

⁶ Roland Barthes: *Kritik und Wahrheit* (1966). Frankfurt/M. 1967, S. 34 (im weiteren abgekürzt „KW“).

⁷ Roland Barthes: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Eric Marty. Paris 1993-95, Bd. II, S. 51 (im weiteren zitiert mit Band und Seitenzahl).

zu gelangen. In einer ‚verkehrten Welt‘ sind Ursache und Wirkung gegenüber traditionellen Konzepten verschoben, auch gegenüber dem der Autorenintention.

Mit dem Begriff der *écriture* bezeichnet Barthes die doppelte Funktion der Literatur in der Moderne: ihre poetische Kraft und ihr kritisches Potential. Die für die Schreibweise charakteristische Verbindung von Poesie und Kritik geht auf die „Revolution der Romantik“ (KW: 57) zurück, wie er einleitend zum Selbstverständnis der *Nouvelle Critique* ausführt. Der sich dem Literaten anverwandelt neue Kritiker begreift jede Deutung als eine Wahl. Jeder Interpret entscheidet sich für seine Lesart; deshalb ist es geboten, den eigenen Standort zu reflektieren. Was gegenüber der traditionellen Literaturwissenschaft als Mangel an Objektivität erscheinen könnte, erweist sich als Gewinn an Aufrichtigkeit und Transparenz. Darüber hinaus aber, und das ist entscheidend, ist die Subjektivität des Kritikers die notwendige Voraussetzung einer aktualisierenden, und das heißt für die Erkenntnis der eigenen Zeit relevanten Deutung der Literatur.

Nicht erst die Literatur, sondern die Sprache überhaupt ist bedeutungsgenerierend. Die Vielfalt der Lesarten eines Werkes liegt also in der Pluralität der Sprache begründet. Die Vieldeutigkeit erscheint hier als Überfluß: daß „es einem einzigen Menschen verschiedenartige Bedeutungen nahelegt“ (KW: 63), ein Werk also immer wieder neu gelesen werden kann, konstituiert seine Dauerhaftigkeit. „Der Kritiker verdoppelt die Bedeutung, er läßt über der ersten Sprache des Werkes eine zweite Sprache schweben, das heißt ein Netz von Zeichen.“ (KW: 76) Bei dieser Betrachtungsweise rücken Produzent und Rezipient auf eine Linie: die proklamierte Offenheit des Kunstwerks macht den Leser zum Komplizen des Autors. Von diesem Geschäft profitieren viele: „le texte de plaisir, c'est Babel heureuse“⁸

Für Roland Barthes ist die Kritik keine Übersetzung, etwa der Symbolbedeutung in eine buchstäbliche Bedeutung oder die Übersetzung in ein anderes Symbolsystem. Die Kritik ist vielmehr eine Paraphrase, wobei die Redeweise selbst dargestellt wird und nicht ihr Objekt. Das selbstreflexive Moment der *Nouvelle Critique* und der Fokus der Subjektivität gehören zum Grundbestand kritischer Literaturwissenschaft. Jedoch, so erläutert Barthes weiter, „das Subjektive ist keine individuelle Fülle, [...] sondern im Gegenteil eine Leere, die der Schriftsteller mit Wörtern einkreist, so daß jede Schreibweise, die nicht lügt, nicht die inneren Attribute des Subjekts bezeichnet, sondern seine Abwesenheit.“ (KW: 82) In einer Fußnote zu dieser Stelle weist Barthes auf die „Lehren von Dr. Lacan“ hin. Ich komme auf die Paradoxie der Selbstbestäti-

⁸ Roland Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris 1973, S. 10.

gung durch Selbstverlust als Charakteristikum der Subjektivität mit dem Bild vom Nullpunkt des Schreibens später zurück.

Noch bevor Michel Foucault die Frage stellt *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) und der Bedeutung des Autors eine Absage erteilt – „Wen kümmert's, wer spricht?“ –, verkündet Roland Barthes *The Death of the Author*; dieser kleine Aufsatz erschien 1967 auf englisch, 1968 auf französisch. Als Abschied vom Subjekt, so meine These, ist dieser Essay nicht zu lesen. Bezogen auf *Sarrasine*, eine Novelle Balzacs, die er später einer detaillierten Strukturanalyse unterzieht, fragt auch Barthes, wer in diesem Text spricht und erläutert: „c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur“.⁹ Auch Barthes verabschiedet also den Autor als Person und wiederholt dabei seine Kritik am Biographismus traditioneller Literaturwissenschaft. Der Autor, insbesondere der moderne, ist nicht als Schöpfer seines Werkes in einem emphatischen Sinne zu betrachten – er ist kein Originalgenie –, sondern ein Effekt seines Textes: „le scripteur moderne naît en même temps que son texte“ (MA: 66). Dem literarischen Werk einen Autor zuzuweisen, bedeutet, die Offenheit des Werkes zu negieren; „c'est fermer l'écriture“ (MA: 68).¹⁰ Für Barthes konstituiert sich die Einheit des Textes nicht durch seinen Urheber, sondern durch seinen Adressaten: „la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.“ (MA: 69) Um der Zukunft der Literatur willen muß der Autor sterben. Als erster Leser seines Buches oder auch als Figur im eigenen Text – Barthes spricht an anderer Stelle von einem „Ich aus Papier“¹¹ – vermag er wiederzukehren. Die moderne Schreibweise, wie sie etwa durch Mallarmé, durch Valéry oder auch durch die Surrealisten vertreten wird, ist zwar stark entsubjektiviert, gerade dadurch aber wird die Subjektivität des Lesers in hohem Maße gefordert. Insofern kann Roland Barthes auf das Subjekt nicht verzichten.

Auch der Kritiker – und hier ist nicht nur der des Feuilletons gemeint – ist Leser, ein professioneller Leser. Er ist weder Schriftsteller noch bloß Schreiber, sondern ein „Bastard-Typus“, wie Barthes in einem frühen Essay erläutert. *Ecrivain et écrivain* (1963) ist als Selbstverständigungstext wichtig, da mit dieser Opposition ein Raum abgesteckt wird, den Barthes auf eine neue, durchaus produktive Weise für sich reklamiert. Während der Schriftsteller nur seine eigene Rede bearbeitet – er „ist ein Mensch, der das *Warum* der Welt radikal

⁹ Roland Barthes: *La mort de l'auteur* (1967/68). In: ders.: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1984, S. 63-69. Hier: S. 64 (im weiteren abgekürzt „MA“).

¹⁰ „L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.“ (Ebd., S. 63)

¹¹ Roland Barthes: *De l'œuvre au texte* (1971). In: ders.: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1984, S. 71-80. Hier: S. 77.

aufgehen läßt in einem *Wie schreiben*¹² –, steht der Schreiber im Dienste einer Weltanschauung oder Ideologie; er will lehren und erklären, überzeugen und bekennen. Für ihn ist das Wort ein Instrument, ein Vehikel seines Denkens. Seine Texte sind eindeutig, gut lesbar, ist doch Ziel seines Schreibens ein Engagement für bestimmte Inhalte. Der Schriftsteller hingegen, so Barthes, produziert in ihrer Selbstbezüglichkeit mehrdeutige Texte. Die Literatur ist ihm Zweck, das Wort nicht Transportmittel bestimmter Ideen, sondern Material. Seine Verantwortlichkeit entsteht durch die Form. Der Bastard-Typus des *écrivain-écrivain* ist der gesellschaftlich engagierte, intellektuelle Schriftsteller, den Barthes zum einen gegen den Vorwurf des Intellektualismus immunisieren und zum andern mit dem Versprechen künstlerischer Freiheit ausstatten will. Jeder bewegt sich heute zwischen beiden Postulaten, denn: „Wir wollen *etwas* schreiben, und gleichzeitig schreiben wir einfach.“ (SS: 52)

Das literarische Schreiben erweist seine Relevanz für die Literaturkritik im engeren Sinne ebenso wie für die Wissenschaft von den Zeichen, denn „die Literatur arbeitet in den Zwischenräumen der Wissenschaft“ (L: 27), wie Barthes in seiner Antrittsvorlesung für den eigens für ihn geschaffenen Lehrstuhl für Semiologie erläutert. Wollte er mit der *Nouvelle Critique* näher an die Literatur heran, so versucht er nun mit literarischen Mitteln, die Wissenschaft zu unterlaufen. Der Semiologe als Künstler spielt seine Rolle als „Joker des Wissens“ (L: 59); folgerichtig nennt Ottmar Ette in seiner großen Studie Roland Barthes einen „Nomaden der Wissenschaft“.¹³ Seinem ideologie- und gesellschaftskritischen Anspruch bleibt Barthes dabei treu; er ist das *Movens* seines Schreibens. Ausgehend von einer radikalen Sprachkritik – Barthes nennt die Sprache faschistisch, weil sie zum Sagen, d.h. zur Klassifikation, zur Ein- und Unterordnung zwingt (vgl. L: 19) – sieht er in der Literatur eine Möglichkeit, aus dem geschlossenen System der Sprache herauszukommen. „Unglücklicherweise besteht für die menschliche Rede kein Außerhalb; sie ist ein geschlossener Ort.“ (L: 21) Einzig möglicher, wenn auch immer nur vorübergehender Ausweg: die Literatur, denn hier kann es gelingen, „listig mit der Sprache umzugehen, sie zu überlisten“ (L: 23). Die Subversion äußert sich in einer „Arbeit des Verschiebens“. Dabei wird die Sprache nicht als Kommunikationsmittel, als Instrument für bestimmte Botschaften aufgefaßt, sondern als Bühne für das Spiel der Wörter. Dies ist Barthes zufolge der einzige machtentzogene Raum und begründet noch die Utopiefunktion der Literatur. Sie wird gebunden an eine „responsabilité de la forme“ (L: 24). In dem von Barthes vertretenen Bastard-Typus aus

¹² Roland Barthes: *Schriftsteller und Schreibender* (1963). In: ders.: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt/M. 1969, S. 44-53. Hier: S. 46 (im weiteren abgekürzt „SS“).

¹³ Vgl. Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M. 1998, S. 422.

Literat und Wissenschaftler bedingen sich die Möglichkeit künstlerischer Subversion und theoretischer Innovation ebenso wie die Notwendigkeit literarischer Arbeit die Theoriefähigkeit der Kritik befördert. Roland Barthes ist Grenzgänger aus Überzeugung. Das Verständnis von Wissenschaft hat sich seither verändert.

II. Vergleiche mit Walter Benjamin

Einige der Positionen Roland Barthes' weisen Ähnlichkeiten mit Positionen Walter Benjamins auf. Die Ähnlichkeiten reichen von einer akademischen Aussenseiterposition über eine Reihe thematischer Schwerpunkte und intellektueller Präferenzen bis hin zu einem späten, nachhaltigen Erfolg im Wissenschaftsbetrieb. Nicht oft wurden die beiden Autoren zueinander in Beziehung gesetzt;¹⁴ Barthes erwähnt Benjamin lediglich im Zusammenhang seiner Beschäftigung mit Brecht und dem epischen Theater.¹⁵ Besonders aufschlußreich dürfte ein Vergleich sein, der die Übergänge von Romantik, Moderne und Postmoderne ins Auge faßt. Als Schauplatz dieser Auseinandersetzung kann das Projekt kritischer Literaturwissenschaft angesehen werden.¹⁶ Daß die Kritik an der Tradition von Barthes und von Benjamin im Namen der Wahrheit geführt wird, mag überraschen. Eine postmoderne Lesart, die das spielerisch Un-

¹⁴ Vergleiche einzelner Aspekte liegen zwar vor (siehe: M.A. Abbas: *Photography/Writing/Postmodernism*. In: *The Minnesota Review* 23 (1984), S. 91-111; Andrew Benjamin: *The Decline of Art: Benjamin's aura*. In: *The Oxford Art Journal* 9/2 (1986), S. 30-35; John Stopford: *The Death of the Author (as Producer)*. In: *Philosophy and Rhetoric* 23 (1990), S. 184-191; Catherine Coquio: *Roland Barthes et Walter Benjamin: Image, Tautologie, Dialectique*. In: *Barthes après Barthes. Une actualité en question. Actes du Colloque International de Pau* (1990). Hg. von Catherine Coquio u. Régis Salado. Pau 1993). Vergleiche in einem größeren Rahmen stehen, soweit mir bekannt, noch aus. Detlev Schöttker erwähnt in seiner Studie *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins* (Frankfurt/M. 1999) Roland Barthes nicht.

¹⁵ „Walter Benjamin a bien analysé la portée du geste citationnel dans le théâtre épique [...]“, heißt es in Barthes' Vorwort zu *Mutter Courage* (1960), wobei sich Barthes auf einen Artikel Benjamins in *Théâtre populaire*, Nr. 26 bezieht: „La rupture est un des modes fondamentaux d'élaboration formelle.“ (Barthes, *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 899.)

¹⁶ Zu einem soziologisch orientierten und theoretisch fundierten Entwurf kritischer Literaturwissenschaft vgl. Peter Zima: *Kritische Literaturwissenschaft als Dialog*. In: ders.: *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1991, S. 364-407. Der von Zima zugrunde gelegte Dialogbegriff geht nicht nur auf Bachtin und Habermas zurück, sondern auch auf den Radikalen Konstruktivismus (vgl. ebd., S. 405). Zima situiert Barthes im Kontext semiotischer Modelle neben Umberto Eco und Algirdas J. Greimas (vgl. Roland Barthes' nietzscheanische Ästhetik des Signifikanten, ebd., S. 267-282). Benjamin wird neben Adorno der Kritischen Theorie zugeordnet (vgl. Walter Benjamins „Dialektik im Stillstand“, Eine Ästhetik des „Schocks“, ebd., S. 132-146).

verbindliche akzentuiert und eklektizistische Aspekte gegen echte Innovationsbemühungen ausspielt, wird durch meinen Vergleich enttäuscht.¹⁷ Der „permanenten Geburt der Moderne“, die Lyotard programmatisch faßt,¹⁸ entspricht die „ewige Wiederkehr des Neuen“, die Benjamin diagnostiziert. Mit Rekurs auf einen „esoterischen Begriff der Kritik“ soll ihr, wenn auch nur momentan, Einhalt geboten werden. Auch Barthes verfolgt eine ähnliche Strategie, die in seinem letzten Buch, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), besonders deutlich hervortritt.

In seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), in der er sich vor allem auf den frühen Friedrich Schlegel und auf Novalis bezieht, stellt Walter Benjamin dar, daß „für die Romantiker [...] Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollen- dung“¹⁹ ist. Damit begründet er gegen ein konventionelles Verständnis die „Positivität romantischer Kunstkritik“,²⁰ die er für das geheime Zentrum der Romantischen Schule hält. Benjamin spricht von „esoterischem Hauptbegriff“. In der Kunstkritik werden für ihn Verständnis der Werke und Erkenntnis zusammengeführt; die ästhetische Reflexion verbindet Kunst und Wahrheit dabei unter dem Gesichtspunkt der Form. Auf eine Darstellung der „Idee der Kunst als absolutes Reflexionsmedium“, die Benjamin bei Schlegel skizzenhaft vorfindet und die er mit der frühromantischen Vorstellung der Ironie rekonstruiert, muß ich hier zwar verzichten,²¹ hervorheben möchte ich jedoch die Berührungs-

¹⁷ Vgl. Carola Hilmes/Dietrich Mathy (Hg.): *Wie zukünftig-vergangen ist das Moderne?* In: *Protomoderne: Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart*. Bielefeld 1996, S. 7-14.

¹⁸ Vgl. Jean-François Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Mit einer Einführung hg. von Peter Engelmann. Stuttgart 1990, S. 33-48. Hier: S. 45.

¹⁹ Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M. 1978, S. 63.

²⁰ Ebd., S. 62.

²¹ Vgl. Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M. 1987. Menninghaus stellt heraus, daß Benjamin mit dem Reflexionsbegriff sehr viel eher seine eigenen Vorstellungen als die der Romantiker entfaltet. „Denn die Umdeutung der Reflexion aus einer Gestalt mittelbaren und trennenden Denkens zu der Form ‚unmittelbaren‘ und ‚intuitiven Denkens‘ gehört in der von Benjamin reklamierten Form nicht zu den revolutionären Handstreichen der Romantiker im Felde der Terminologie.“ (ebd., S. 32) „Im Gegenteil: statt wie Benjamin das Ziel der Erkenntnis und ihr Mittel kurzschlüssig zu identifizieren, haben Fichte wie Schlegel und Novalis eher eine unüberbrückbare Kluft zwischen beiden gesehen.“ (ebd., S. 34) Menninghaus fragt nun, „welche Wünschelrute hat Benjamin, einer derart desolaten Textlage zum Trotz, auf die Spur einer herausragenden systematischen Bedeutung des romantischen Reflexionsbegriffs mit seinen ‚zwei Momenten‘ Unmittelbarkeit und Unendlichkeit geführt?“ (ebd., S. 41) und kommt zu dem Schluß: „Die Bahnen des Benjaminschen Zugriffs auf die romantische Reflexionstheorie sind in seiner selber

punkte mit Barthes' *Nouvelle Critique*: Zuerst die Konzentration auf das Werk, das nach immanenten Kriterien, die aus ihm selbst heraus zu entwickeln sind, interpretiert werden soll, wobei allerdings gerade kein geschlossener Gefügecharakter vorausgesetzt wird. Dann die Vorstellung, daß mit der Unerschöpflichkeit des Werkes nicht nur die Kritik als Methode seiner Vollendung begründet, sondern damit zugleich die Kritik in poetischer und theoretischer Hinsicht aufgewertet wird. Eine Realisierung des literarischen Werkes durch die Lektüre ist damit vorgezeichnet; für Barthes ist es ja der Leser, der dem Text Leben einhaucht, um es einmal in romantisierender Terminologie zu formulieren. Die Konzeption der Kritik als poetische Transformation – Novalis sprach von Übersetzung – ist außerdem der Auftakt zu einer Ästhetisierung der Wissenschaft, die bei Barthes einer wohlüberlegten Strategie folgt. Ob in seiner subversiven Schreibweise eine Analogie oder aber eine Gegenbewegung zur romantischen Ironie zu sehen ist, kann ich hier nicht entscheiden. 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. Ein „revolutionärer Messianismus“,²² den Benjamin in seiner Aneignung des romantischen Kunstbegriffs geltend machen will, ist der Notwendigkeit permanenter Subversion gewichen. Benjamins esoterisch fundierter Wahrheitsbegriff äußert sich beim späten Roland Barthes nur noch durch den Zufall.²³

Die Kritik, wie sie Benjamin versteht, macht sich „mit der Wahrheit, die sich im Werk verbirgt, solidarisch“, wie es in den Fragmenten zur Literaturkritik in den dreißiger Jahren heißt.²⁴ Wahrheits- und Sachgehalt durchdringen

Zugriffs auf die romantische Reflexionstheorie sind in seiner selber romantischen Sprachtheorie bereits weitgehend vorgeprägt“ (ebd., S. 42).

²² Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt/M. 1989, S. 25; vgl. auch Philippe Lacoue-Labarthe: *Introduction to Walter Benjamin's 'The Concept of Art Criticism in German Romanticism'*. In: *Studies in Romanticism* 31 (1992), S. 421-432. Hier: S. 427.

²³ Vgl. Carola Hilmes: *Die Wahrheit liegt im Detail. Aspekte einer Dialektik der ‚punctum‘-Theorie Roland Barthes'*. In: *Das Neue – Eine Denkfigur der Moderne*. Hg. von Maria Moog-Grünewald. Heidelberg 2000.

²⁴ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. VI, S. 178.

einander im Innern des Werkes.²⁵ Deshalb soll die Kritik einerseits parteiisch und polemisch, andererseits artistisch, d.h. mit der Kunst solidarisch sein, wie Benjamin in seinen *Dreizehn Thesen zur Kunstkritik* formuliert.²⁶ Dem echten Kritiker ist Kunstbegeisterung fremd. Entschieden wendet sich Benjamin gegen „die Hydra der Schulästhetik mit ihren sieben Köpfen: Schöpferium, Einfühlung, Zeitentbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuß zu Hause.“²⁷ Benjamin spricht von einem „falsche[n] Universalismus der kulturhistorischen Methode“ und attackiert noch deshalb den „musealen Bildungsbegriff“.²⁸ Der Kritiker, so seine Forderung (These I), ist „Stratege im Literaturkampf“.²⁹ Benjamin sieht die Literaturgeschichte nicht als „Stoffgebiet der Historie“, sondern als „Organon der Geschichte“: „Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen“.³⁰

In Benjamins Konzept aktualisierender Kritik hat Jürgen Habermas zwei Aspekte unterschieden: die bewußtmachende und die rettende Kritik.³¹ Die erste bezeichnet die gesellschaftspolitischen Aspekte und meint die Ideologiekritik im engeren Sinne. Der zweite Aspekt ist ein ästhetischer in weiterem Sinne. Die Kunstkritik soll, den Ausführungen Benjamins im *Trauerspielbuch* zufolge, „das Schöne ins Medium des Wahren transponieren“.³² Die Wahrheit verbürgt die Kraft der Kunst (ist gleichsam deren geheimes Kraftzentrum) und dient zugleich der Kritik als Richtlinie. Die „rettende Kraft der zurückdenkenden Kritik“³³ ist eng mit Benjamins Begriff der Geschichte verbunden. Wäh-

²⁵ Vgl. ebd., S. 179. Siehe dazu: Uwe Steiner: „Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst“. *Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*. Würzburg 1989.

²⁶ Walter Benjamin: *Einbahnstraße* (1928). Frankfurt/M. 1988, S. 51f.

²⁷ Walter Benjamin: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1931). In: ders.: *Der Stratege im Literaturkampf*. Frankfurt/M. 1974, S. 7-14. Hier: S. 10.

²⁸ Ebd., S. 9 u. S. 12.

²⁹ Benjamin, *Einbahnstraße*, S. 51.

³⁰ Benjamin, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 14.

³¹ Jürgen Habermas: *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*. In: *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstag von Walter Benjamin*. Hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt/M. 1972, S. 173-223. Habermas bezweifelt übrigens, daß es Benjamin gelingt, den historischen Materialismus zu verbinden mit einer „messianischen Theorie der Erfahrung“, wie er Benjamins Überlegungen zur „profanen Erleuchtung“ zusammenfassend nennt. Darauf kann ich hier ebensowenig eingehen wie auf Benjamins Wahrheitsbegriff und seine platonisierenden Elemente, die er im Begriff der Konstellation faßt und in seiner Lehre von der Ähnlichkeit erläutert.

³² Vgl. ebd., S. 197.

³³ Ebd., S. 186.

rend er bekanntlich im Rekurs auf Paul Klees Bild *Angelus Novus* Geschichte als Katastrophengeschichte beschreibt, dabei die Idee des Fortschritts als die ewige Wiederkehr der Katastrophe entlarvend, bietet er die rettende Kritik auf, um „das Neue am Immerwiedergleichen“ zu entdecken, d.h. die grundlegenden Innovationen innerhalb der Tradition herauszustellen, oder noch einmal anders formuliert: die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu erkennen und so der Gegenwärtigkeit inne zu werden. Ein solcher Sprung aus dem historischen Kontinuum ist revolutionärer Akt und Rettung zugleich. Sind Literatur und Kunst ihrerseits als solche Interferenzen zu sehen, avanciert auch die Kritik zu einer Magie der Unterbrechung. Mit Befremden verzeichnete Habermas die „merkwürdige Adaptierung der Marxschen Ideologiekritik“ durch Walter Benjamin.³⁴ Offensichtlich begreift aber dieser ebenso wie Roland Barthes das Geschäft der Interpretation selbst bereits als Akt der Veränderung; vielleicht die einzige, die dem Intellektuellen wirklich offen steht.³⁵ Eine produktive Aneignung der Konzeptionen Barthes' und Benjamins etwa im Hinblick auf eine künftige Kulturwissenschaft wären also dahingehend zu verstehen, in ideologiekritischer Absicht die literarisch-ästhetischen Aspekte zu stärken gegenüber historisch-anthropologischen.³⁶

Bohrer, der im Hinblick auf die Romantik den „Domestizierungsversuch des Ästhetischen durch philosophisch-historische Kategorien“ kritisiert und demgegenüber „die Elemente des *Phantastischen* und *Bösen*“ aufwertend ins Visier nimmt,³⁷ stellt heraus, daß Benjamins Darlegung des romantischen Begriffs der Kunst zur „Aufdeckung des poetischen Geistes im Kunstwerk selbst“ geführt hat.³⁸ „Die Wiederentdeckung der Romantik im Zeichen und Pathos einer romantischen Moderne beruht“, Bohrer zufolge, „auf zwei Säulen: einer theoretischen und einer imaginativen Neuwertung“,³⁹ näherhin auf dem Frühwerk Walter Benjamins und auf den Texten des französischen Surrealismus. Innerhalb dieser Konstellation erweist sich auch Roland Barthes als Zugehöriger einer „romantischen Moderne“,⁴⁰ der bereits Benjamin mit seinem melancholischen Blick auf die verlorene Ganzheitlichkeit angehört. Die Übergänge von Romantik, Moderne und Postmoderne, an deren Schnittpunkten das Werk von

³⁴ Vgl. ebd., S. 207.

³⁵ Vgl. hierzu auch: Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent* (1934). In: ders.: *Versuche über Brecht*. Frankfurt/M. 1966, S. 95-116.

³⁶ Vgl. hierzu: Karl Heinz Bohrer: *Die Negativität des Poetischen und das Positive der Institutionen*. In: *Merkur* 1 (1999), S. 1-14.

³⁷ Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, S. 18.

³⁸ Ebd., S. 32.

³⁹ Ebd., S. 24.

⁴⁰ Der inhaltlich präzisere ursprüngliche Titel der Habilitationsschrift von Ottmar Ette lautet *Roland Barthes. Ein Weg der Moderne in der Postmoderne* (Eichstätt 1995).

Benjamin und Barthes anzusiedeln ist, verdeutlicht die Janusköpfigkeit der Moderne. Ihr sind beide Autoren verpflichtet, was noch die Oppositionen und Paradoxien in ihrem Werk erklärt. Der Verzicht auf eine der Blickrichtungen gäbe die innere Gegensatzspannung preis.

Was einen Vergleich von Walter Benjamin mit Roland Barthes über inhaltliche Ähnlichkeiten und historische Bezüge hinaus legitimiert, ist die von beiden gestellte Frage nach einer Verknüpfung von Ästhetik und Geschichtsphilosophie, bei Barthes diskutiert als Verhältnis von Literatur und Geschichte einerseits, von Kritik und Wahrheit andererseits. Leitend für beide ist dabei die Rolle von Kunst und Literatur für eine kritische Zeitdiagnose ebenso wie für gesellschaftliche Veränderungen. Daß die Wahrnehmung der Welt in Kunst und Literatur nicht nur gespiegelt wird, sondern durch sie, insbesondere durch die neuen technischen Formen der Kunst – durch Fotografie und Film – verändert wird, hat Benjamin im *Kunstwerk-Aufsatz* dargelegt. Auch Barthes reflektiert die Historizität der Wahrnehmung; etwa die Abhängigkeit der Wahrnehmung eines Gesichts in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten im *Japan-Buch*. Systematisch erscheint das Problem bei ihm als Versuch einer Dynamisierung des Strukturalismus, worauf eingangs mit dem Zitat aus der „strukturalistischen Tätigkeit“ bereits hingewiesen wurde.⁴¹ Zentrum einer kritischen Literaturwissenschaft, wie sie Benjamin und Barthes verstehen, ist die ästhetische Reflexion, wobei die in ihr sich abzeichnende historische Veränderung ebenso wie ihre jeweils aktuelle Relevanz hervorzuheben sind. In dem Maße, wie Benjamin die „Literatur als Organon der Geschichte“ begreift, wird die Kritik zum Modell historischer Erfahrung. Mit seinem Konzept aktualisierender Kritik, einer selbstbezüglich-kritischen Lektüre, erweist sich auch Barthes als ‚Strategie im Literaturkampf‘, das dürfte durch meine Darstellung der *Nouvelle Critique* im ersten Teil deutlich geworden sein.⁴²

III. Roland Barthes' Standort

Abschließend möchte ich noch einmal auf Roland Barthes zurückkommen, genauer gesagt auf sein erstes Buch, *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Bereits hier werden viele der späteren Vorstellungen skizziert und in den Kontext einer

⁴¹ Vgl. Dieter Mettler: *Friedrich Schlegel – Walter Benjamin – Roland Barthes. Philosophische Begründungsversuche der Literaturkritik*. In: *Wirkendes Wort* 3 (1990), S. 422-434. Mettler, der sich auf die Darstellung Schlegels konzentriert, führt aus: „Sind poetische Schöpfung und theoretische Analyse beides Formen der *einen* strukturalistischen Tätigkeit, so spielt diese bei Barthes eine analoge Rolle wie bei Schlegel die Kunst als das absolute Kontinuum, in dem beide liegen.“ (ebd., S. 430)

⁴² Auf Differenzen der beiden Autoren kann ich hier nicht eingehen; die größte Entfernung zwischen Benjamin und Barthes dürfte wohl in der Sprachauffassung liegen.

Diagnose der Moderne gestellt. Für Barthes ist die Moderne dadurch gekennzeichnet, daß die einheitliche klassische Schreibweise zersplittert ist und die „gesamte Literatur von Flaubert bis heute“ zu einer „Problematik der Sprache“ wird,⁴³ wie er schreibt, einer Sprache, deren Gefangener der Mensch ist. Auf seine Eingangsfrage *Qu'est-ce que l'écriture?*, in der Jean-Paul Sartres berühmte Frage „Qu'est-ce que la littérature?“ (1947) nachklingt, antwortet Barthes: „Die Schreibweise bezeichnet genau den Kompromiß zwischen Freiheit und Erinnerung.“ (NL: 23) Zwischen der Sprache – gemeint ist die *langue* als System, der „allgemeingültige Zustand des Wortes“ (Blanchot) – und dem Stil, der individuellen Handschrift eines Autors, kennzeichnet die *écriture* einen neu geschaffenen Raum des Schreibens, das im Lesen fundiert ist und das einen der späten Moderne angemessenen Ort sozialen Engagements markiert. „Sprache und Stil sind blinde Kräfte, die Schreibweise ist ein Akt historischer Solidarität; Sprache und Stil sind Objekte, die Schreibweise ist eine Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise.“ (NL: 20f.) Aufgabe der Schreibweise des modernen Romans etwa ist es, „Maske zu zeigen und gleichzeitig mit dem Finger auf diese Maske zu zeigen“ (NL: 43), wie Barthes in *Le degré zéro de l'écriture* ausführt. Anders als bei Sartre, der das Engagement des Schriftstellers inhaltlich bestimmt, ist es bei Barthes in der Form, der Art und Weise des Schreibens verankert. Dadurch ergeben sich Ähnlichkeiten zur ästhetischen Theorie Adornos;⁴⁴ zum Thema *Engagement* (1962) schreibt er: „Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immer die Pistole auf die Brust setzt.“⁴⁵

Für Roland Barthes beginnt die Modernität mit der „Suche nach einer unmöglichen Literatur“ (NL: 47), und das heißt nicht nur, daß die Literatur der Zukunft noch geschrieben werden muß, sondern daß sie immer wieder neu geschrieben werden muß, denn der ständige Innovationsdruck führt zu einem raschen Altern der Avantgarde. Der gesellschaftlichen Indienstnahme kann sich die Literatur immer nur kurzfristig entziehen. Der Nullpunkt des Schreibens

⁴³ Vgl. Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur* (1953). Frankfurt/M. 1982, S. 9 (im weiteren abgekürzt „NL“).

⁴⁴ Dort heißt es: „Kunst hat ihr Anderes darum in ihrer Immanenz, weil diese gleich dem Subjekt in sich gesellschaftlich vermittelt ist. Zum Sprechen bringen muß sie ihren latenten gesellschaftlichen Gehalt: in sich hineingehen, um über sich hinauszugehen. [...] Vermöge ihrer Form transzendiert sie das bloße und befangene Subjekt“ (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1981, S. 386.)

⁴⁵ Theodor W. Adorno: *Engagement* (1962). In: ders.: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt/M. 1976, S. 109-135. Adorno wird bei Barthes an keiner Stelle erwähnt.

bezeichnet einen solchen idealen Ort. Damals in den fünfziger Jahren sah Barthes eine solche neue Schreibweise unter anderem bei Camus, bei Blanchot und bei Robbe-Grillet am Werk. Entsprechend dem Bild vom Koordinatensystem, dessen Zeitpfeil von der Vergangenheit in die Zukunft weist und dessen literarische Wertungsskala von einem unteren in einen oberen Sektor reicht, nannte er sie neutral oder auch objektiv. Das führte im weiteren zu einigen Mißverständnissen.⁴⁶ Für Roland Barthes drückt sich darin lediglich die Hoffnung auf die Unschuld der Sprache aus, der Wunsch, die Literatur möge ihre Funktion einer „Utopie der Sprache“ (NL: 101) nicht verlieren. Trotz aller literarischen Neuerungen – und Barthes wird sich später selbst auf diesem Terrain versuchen – fällt seine Zeitdiagnose düster aus: „Die Modernität gibt mit der Vielfalt ihrer Schreibweisen die Sackgasse ihrer eigenen Geschichte zu erkennen.“ (NL: 72) Hinter diese Erkenntnis wird Barthes nicht zurückfallen; meiner Lektüre zufolge überschattet sie auch seine literarisch-ästhetischen Bemühungen einer Wiedergewinnung der Sinnlichkeit, wie sie sich etwa in der Figur des Körpers oder im Phänomen der Stimme abzeichnen. Was sich im Laufe der Zeit in seinen durchaus vielfältigen Studien immer deutlicher herauskristallisiert, ist eine entschieden vom Subjekt ausgehende Welterschließung. Dadurch verwandelt sich der Philosoph und Kritiker nicht zum Literaten, sondern seine gesellschaftskritische Philosophie nimmt literarische Formen an.⁴⁷ Das wird in seinem autobiographischen Buch ebenso deutlich wie in *Die helle Kammer*. „Dichterisch denken, ohne ein Dichter zu sein“, d.h. den Ausführungen Hannah Arendts über Walter Benjamin zufolge, die Sprache von der Dichtung her verstehen.⁴⁸ Damit ist auch Roland Barthes' Schreibweise charakterisiert. Eine Nivellierung von Literatur und Philosophie ist damit gerade nicht angestrebt. Denken und Schreiben werden noch deshalb streng auseinandergehalten, um sie im jeweiligen Text genau aufeinander beziehen zu können. Auch in dieser Hinsicht kommt der Romantik Vorbildfunktion zu.

In seiner Studie über *Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion* hat Menninghaus zwar die „frühromantische

⁴⁶ Die deutsche Erstausgabe von *Le degré zéro de l'écriture* enthält auch Roland Barthes' Essay über Alain Robbe-Grillet, der den Titel *Objektive Literatur* trägt (Hamburg 1959). Vgl. hierzu auch: Maurice Blanchot: *Die Suche nach dem Nullpunkt*. In: ders.: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Frankfurt/M. 1988, S. 274-285.

⁴⁷ Vgl. hierzu: *Literarische Formen der Philosophie*. Hg. von G. Gabriel und Chistiane Schildknecht, Stuttgart 1990; *Textualität und Philosophie: Philosophie und Literatur*. Hg. von Ludwig Nagl und Hugh J. Silverman, Wien/München 1994; *Philosophie in Literatur*. Hg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert, Frankfurt/M. 1996.

⁴⁸ Hannah Arendt: *Walter Benjamin, Bertolt Brecht*. Zwei Essays, München 1971, S. 7-62. Hier: S. 22.

Semantologie als Vorwegnahme Derridas“ gedeutet,⁴⁹ dann aber die gegenüber der Dekonstruktion Derridas avanciertere Position der Frühromantiker herausgestellt:

„Es fällt sogar schwer zu sehen, worin Derrida gegenüber den Frühromantikern etwas substantiell Neues zu bieten hat; leichter dagegen, worin er hinter ihnen zurückbleibt. Der umfassendere, facettenreiche Charakter des frühromantischen Denkens bringt es nämlich mit sich, daß die kritischen Wendungen gegen eine Metaphysik der selbstpräsentierten Identität nicht auf eine Negation von Identitätsphilosophie hinauslaufen, sondern sich eher als deren Rettung in einer extremen Anspannung verstehen. Die Figuren der *différance* supplementieren nicht nur, sondern *sind* an sich selbst wiederum eine Fassung von Identität, für die Romantiker letztlich die einzig haltbare: Identität als Effekt des Spiels der Differenz selbst.“⁵⁰

In diesem Sinne ist nicht nur Benjamin der Romantik verpflichtet, sondern auch Barthes, dessen kritisches Denken und Schreiben sich nicht als das schlechthin Andere präsentiert, sondern vielmehr das dem Individuum zustoßende Unverfügbare zum äußersten Punkt in der Erkenntnis seiner Identität macht. In seinem letzten Buch *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, das Biographie und Wissenschaft, eigene Betroffenheit und Verbindlichkeit zusammenbindet und dergestalt Kunst und Leben in kritischer Reflexion zusammenspannt, ist dieser Zusammenhang noch einmal ausdrücklich entfaltet.⁵¹ Jedoch bereits an anderer Stelle wird die Bedeutung der Subjektivität und die ihr inhärente Problematik herausgestellt.

Wollten viele Interpreten in seiner alphabetisch angelegten Autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) eine entschiedene Verabschiedung des Ich erkennen, so sind hier doch auch gegenteilige Schreibstrategien am Werk. Es gilt gegenüber den fragmentarischen Eintragungen des Hauptteils die ihn einrahmenden Paratexte zu beachten, in denen deutliche Spuren des Ich verzeichnet sind: eine Zeichnung Roland Barthes' zu Beginn, das handschriftliche Motto als Leseanweisung, eine Danksagung an die Freunde, die traditionskritische Einleitung mit ihren Fotografien, die persönlichen und dokumentari-

⁴⁹ „Was Derrida in dekonstruierenden Lektüren vor allem Rousseaus, Freuds, Husserls und Saussures zu denken gegeben hat, hätte er den frühromantischen Texten teilweise schon im Modus einfacher Wiedergabe entnehmen können. Produktiv wird das Zusammendenken Derridas und der Frühromantiker vor allem durch folgenden Umstand: Derridas Sprache hat den von Benjamin markierten Figuren romantischer Semantologie eine maximale Zuspitzung verliehen. Und das heißt zumindest potentiell: eine *maximale Deutlichkeit* – die allerdings faktisch von der vielbeklagten Unverständlichkeit Derridas kaum zu trennen ist.“ (Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, S. 115)

⁵⁰ Ebd., S. 131.

⁵¹ Vgl. Dietrich Mathy: *Kunst & Leben: Nachgetragene Daten einer unabgeschlossenen Vorgeschichte. Aufsätze zur Kultur- und Zivilisationskritik*. Hamburg (Publ. in Vorb.).

schen Wert haben, wobei die Beziehung von Text und Bild besondere Beachtung verdient; schließlich das anatomische Bild, die Biographie, die Bibliographie 1942-1974 sowie die ‚Unterschrift‘, der noch ein Index, ein Siglenverzeichnis sowie eine Auflistung der Illustrationen und des Inhalts folgen; ganz am Ende dann die Frage „Und nun?“, „Et après?“ (III: 250). Diese Fragen sind nicht zuletzt an den Leser gerichtet, der selbstreflexive Impuls des Buches wird damit an ihn weitergegeben. Der Titel dieser Autobiographie spricht gar von einer doppelten Präsenz des Autors, nämlich als Subjekt und als Objekt des Schreiben: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Konventionell und subtil gleichermaßen wird dadurch die immanente Gegensatzspannung aufrecht erhalten. „Die alphabetische Ordnung löscht alles aus, verdrängt alle Herkunft.“ (RB: 161) Dieser Bruch aber wird von der Wiederaufnahme der Arbeit, vom Experiment mit neuen Ordnungsmustern begleitet. Roland Barthes präsentiert sich immer als ein anderer – damit bleibt er sich treu.