

## **Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe**

### *Die Form*

Die Liebe, man kennt das, ist oft ein Problem der rechten Form. Was für die Liebe selbst gilt, gilt umso mehr für Bücher, die sie zur Sprache bringen.

Barthes' Buch zu beschreiben bietet einige Schwierigkeiten, denn es existiert keine Handlung, die nacherzählbar, kein Inhalt, keine These, die wiederzugeben wäre. Und das wiederum ist eine direkte Folge der Form, die Barthes seinem Text gibt.

In der Tat ist die Form – oder die Struktur – des Buches selbst schon sein Inhalt, seine wesentliche Botschaft. Dementsprechend lässt Barthes das Buch mit einer Reflektion über seine Form beginnen und liefert so eine Art Gebrauchsanweisung des Textes. Indem die Form dem Diskurs der Liebe eine bestimmte Gestalt gibt, entscheidet sie im Vorhinein darüber, wie sich dieser Diskurs vollziehen wird. Wenn aber die Form selbst zum Inhalt wird, dann löst sich nicht nur die Form-Inhalt-Differenz auf, sondern auch der traditionelle Form-Begriff. Folgerichtig schreibt Barthes: „Was die Anderen Form nennen, erlebe ich als Kraft.“ (64) – genauer müsste man sagen: Kräftefeld, denn zum Einen ist es niemals nur eine Kraft, die eine Form konstituiert, und zum Anderen bewahrt der Begriff des Feldes die Räumlichkeit, ohne die „Form“ nicht denkbar ist.

Die Form nun, die Barthes wählt, ist die alphabetische Ordnung, wie sie in Enzyklopädien oder Lexika gebräuchlich ist. Barthes zufolge, der auch seine späten Vorlesungen alphabetisch ordnete, wurde diese Wahl von dem Wunsch getragen, eine „absolut bedeutungslose Gliederung“ (21) zu finden (Bekanntlich haben aber absolut bedeutungslose Gliederungen die Tendenz, als Projektionsfläche für alle möglichen Bedeutungen zu dienen. Plötzliche Bedeutungsprojektionen treten zum Beispiel auf, wenn der deutsche Übersetzer anmerkt, durch Zufall sei das erste Stichwort der französischen Ausgabe – s'abimer – in der deutschen Fassung ans Ende gerückt: „zugrunde gehen“) In der Tat haben Buchstaben – anders etwa als chinesische Schriftzeichen – keine Bedeutung, sie sind (zunächst) beliebig montierbare, nicht-semantische Segmente, eine Art Baukasten. Dieses nicht-semantische Montageprinzip des Buchstabens überträgt die alphabetische Ordnung auf den gesamten Text. Sie bietet dabei zwei Vorteile: Zum Einen konstituiert die alphabetische Ordnung keine Hierarchie, sondern reiht die Sequenzen unverbunden, gleichberechtigt und gewissermaßen

interesselos aneinander. Zum Anderen desavouiert sie eine lineare, teleologische Lektüre. Wird ein Buch normalerweise gemäß des Linearitätsprinzips, das die Idee des Buches in der Neuzeit ausmacht, von vorne nach hinten, also auf ein Ende hin gelesen, so kann die Lektüre eines alphabetisch geordneten Buches überall beginnen, um dann, verführt von einem weiteren Stichwort, an eine völlig andere Stelle zu springen. Die alphabetische Ordnung generiert eine sowohl rhapsodische als auch potenziell endlose Lektüre.

Streng genommen ist auch der Begriff „Fragmente“ im Titel etwas irreführend, denn das Fragment verweist auf ein verlorenes Ganzes, es tendiert zur Vervollständigung. Aber der Diskurs der Liebe, den Barthes schreibt (und nicht beschreibt), ist nicht einfach unvollständig, sondern er ist wesentlich eine diskontinuierliche, nicht-lineare Abfolge von Szenen oder Figuren.

Diese Szenen oder Figuren – Barthes benutzt beide Worte – bilden nun den Korpus des Buches. Sie zeigen abgesehen von ihrer losen Verknüpfung durch die alphabetische Ordnung eine immergleiche Binnenstruktur. Jede Szene besitzt eine Überschrift. Darunter befindet sich das Stichwort; es ist manchmal identisch mit der Überschrift (in der Szene „Anbetungswürdig“ markiert z.B. nur ein Ausrufezeichen den Unterschied zwischen Überschrift und Stichwort), oft hat es aber auch sehr wenig mit ihr zu tun. Dem Stichwort ist eine kurze, sehr nüchtern gehaltene Definition beigegeben, die oftmals aber weniger den Begriff definiert als einen seiner Aspekte hervorhebt. Danach beginnt der „eigentliche“ Text der Szene. Er ist in Einzelabschnitte gegliedert und nummerisch geordnet. Neben dem fortlaufenden Text platziert Barthes Erwähnungen von Quellentexten, Autoren, weiteren Stichworten, aber auch persönlichen Unterhaltungen. All dies wird am Ende jeder Szene in einer Mischung aus Legende und Fußnotentext nochmals aufgeführt, mit vollständigen Zitaten oder weiteren Kommentaren versehen. Am Ende wird der Text also nochmals geöffnet und erweitert. Barthes konstruiert ein Verweisungssystem, das die Hermetik der Einzelszene mildert, zugleich aber die Fragmentarität, das Mosaikhafte der Textgestalt steigert.

Alles in allem erinnert das Buch in seiner strengen Form an die scholastischen Summen. Barthes macht sich aber weder deren dialektische Struktur zu eigen – „Der discursus der Liebe ist nicht dialektisch; er wechselt wie ein immerwährender Kalender, wie eine Enzyklopädie der affektiven Kultur“ (20) –, noch kennt er Quellen der Autorität. Paradoxe Weise ermöglicht für Barthes erst die strenge Form die Freiheit und Fragmentarität des Schreibens. Denn je komplexer die Ordnung ist, desto mehr Raum lässt sie zur Entfaltung und desto leichter lässt sie sich auch unterminieren. Die Einzelabschnitte entfalten nicht

unbedingt die Definition, sondern können sie ebenso ergänzen wie von ihr abführen. Gegenüber der Makro-Ordnung des Alphabets gibt es im Text andere Ordnungen – die numerische, d.h. lineare Mikro-Ordnung der Szenen –, die ihr widerstreiten. Durch die weitere numerische Unterteilung der Abschnitte („1.1“ usw.) wird die Komplexität der Ordnung oft derart auf die Spitze getrieben, dass sie sich auflöst.

So muss man am Ende eine gewisse Ironie oder List konstatieren: Die gesamte strenge und komplexe Form wird nur aufgeboten, um endlich die „Bedeutungslosigkeit“, die „bedeutungslose Gliederung“ zu erreichen. Und indem eine bedeutungslose Form gefunden ist, indem der Frage nach der Bedeutungslosigkeit eine solche Bedeutung zuerkannt wird, gewinnt die Form in dem Maße an Bedeutung, in dem sie sie verliert.

### *Über Liebe schreiben, mit Liebe schreiben*

Barthes beansprucht, mit der Form seines Buches direkt den Diskurs der Liebe abzubilden. Die Sprache der Liebe stottert. Sie existiert letztlich nur in Redebruchstücken, die weder ein kohärentes Ganzes (die Liebe, das Liebessubjekt) bilden, noch sich in die Ordnung einer Abfolge, in Stadien aufgliedern lassen (die Liebesgeschichte). Um dieser Sprache gerecht zu werden, präsentiert Barthes sein Buch selbst als eine Reihung von Bruchstücken: den Szenen. Diese Szenen sind horizontal über eine Fläche ausgebreitet; der Diskurs der Liebe kennt keine „höhere Ebene“: „Es ist ein horizontaler Diskurs: keine Transzendenz, kein Heil, kein Roman.“ (20). Horizontaler Diskurs, das besagt zum einen: keine Höhe, und zum anderen: keine Tiefe. Der Diskurs der Liebe kennt keine Vertikale (Hierarchie), keine dialektische Aufhebung als Nach-Oben-Heben. Aber er kennt eben auch keine Tiefe. Was keine Tiefe kennt, ist flach, platt. Die Sprache der Liebe vollzieht sich in Floskeln, sie ist eine uralte und (wie Barthes behauptet) auch ahistorische Sprachmaschine des Banalen. Weil die Liebe weder „unterhaltsam“ noch „interessant“ (183) ist, ist sie obszön: „Im Leben des Liebenden ist das Gewebe der Begebenheiten von einer unglaublichen Belanglosigkeit ... Wenn ich mir ernsthaft ausmale, mich wegen eines Telephonanrufes, der nicht kommt, umzubringen, ergibt sich daraus eine ebenso große Obszönität, wie wenn der Papst bei de Sade einen Truthahn sodomisiert.“ (183).

Aber bereits dieser Vergleich gehorcht, weil er „unterhaltsam“ und „interessant“ ist, schon nicht mehr der Flachheit und Plattheit des Diskurses der Liebe, die eben noch konstatiert wurde. Sprachverliebt und -gewandt wie er ist, kann Barthes nicht anders als den Diskurs der Liebe zu erheben und zu vertiefen, indem er ihm eine funkelnde Sprache verleiht. Und vielleicht ist es ihm nur so möglich, diese Sprache zu bejahren.

Denn die „Bejahung ist im Grunde das Thema des vorliegenden Buches.“ (S.13). Diese Bejahung besagt nichts anderes als die Sprache der Liebe nicht zum Gegenstand zu haben, sondern sie zu sein. Barthes schreibt nicht über die Liebe, sondern mit Liebe. Er versucht, dem Diskurs der Liebe immanent zu bleiben anstatt eine Metasprache zu entwickeln, die den Diskurs, der doch keine Transzendenz kennt, transzendieren würde. Barthes' Modell ist die Hochzeit (das Ja) und nicht die Scheidung (die Scheidung ist die Kritik; „Kritik“ stammt vom griechischen „krinon“, was „scheiden, trennen“ bedeutet).

Der horizontale Diskurs der Liebe, ohne Transzendenz, ohne Höhe und Tiefe, kennt gleichwohl eine gewisse Reflexivität, die man am besten als Inwendigkeit der Fläche bezeichnet. Jede Szene oder Figur der Liebe geht, so Barthes, von einer „Sprachfalte“ (18) aus. Die Falte ist ein prominentes Bild des nachmetaphysischen Denkens. Man findet es sowohl bei Foucault, der anmerkt, das Innen sei die Falte des Außen, als auch bei Deleuze. Die Falte garantiert eine gewisse Reflexivität (Rückbeugung), die ohne eine Transzendenz auskommt. Vielleicht findet sich von hier aus nochmals ein Weg zurück zur Obszönität der Liebe, zu jenem merkwürdigen Phänomen, dass man über die Liebe nur in Floskeln reden kann. Der Diskurs der Liebe wird von seiner eigenen Schwerkraft, dem „Geist der Schwere“ (Nietzsche), der sich den Fluchtlinien der Sprache versagt, nach innen gezogen und platt gedrückt. Die flache, platte Sprache der Liebe ist Resultat der Rückbeugung, der Faltung in den numinosen, das heißt sprachlosen Kern der Liebe („Im Kern jeder Figur steckt etwas von ‚verbaler Halluzination‘“; 19). Die Faltung wiederholt sich in jeder Szene, in jedem Versuch, das „Liebesgefühl“ (S.16) zur Sprache zu bringen und als Sprache zu verstehen. In jeder Szene, in jeder Figur ist der gesamte Diskurs der Liebe eingefaltet, und es bleibt dem Leser überlassen, ihn von dort aus, von einem beliebigen Ort der beliebigen alphabetischen Ordnung aus zu entfalten.

So wäre die Aufgabe des Lesers die Entfaltung des Eingefalteten, des einfältigen Diskurses der Liebe? Wenn es Barthes nicht um das Reden über ... geht, weil diese objektivierende Meta-Sprache dem Diskurs der Liebe selbst zuwiderläuft, dann müsste auch der gelingende Umgang mit Barthes' Text – gesetzt, es handelt sich dabei um ein Buch, das man liebt – darin bestehen, nicht über es zu reden, sondern es weiter zu schreiben, um den Raum der Bejahung zu weiten. So hat es wohl auch Barthes verstanden, wenn er schreibt: „Das Buch wäre idealerweise eine Interessensgemeinschaft: Den Lesern – den Liebenden – Vereint.“ (17).

#### *Ich (Du)*

Dass es unmöglich ist, einen abstrakten Diskurs über die Liebe zu führen, eine Meta-Sprache

der Liebe zu finden, hängt auch damit zusammen, dass die Sprache der Liebe immer adressiert ist (an ein bestimmtes Du) und immer an ein bestimmtes Ich gebunden bleibt, das als Liebendes spricht. Darum ist auch Barthes' Buch durchgängig in der ersten Person geschrieben. Die dritte Person – das Er, Sie, Es – ist dagegen, wie Barthes mehrfach betont, der faux pas der Liebe schlechthin, das Unerträgliche, weil es bereits eine Distanzierung impliziert. In der Liebe existiert nur das Ich und Du – nicht zufällig der Titel eines berühmten Buchs von Martin Buber.

Gleichwohl bleibt das Ich, das als Liebendes spricht, ein problematisches. Denn obwohl der Diskurs der Liebe notwendig und immer an ein Ich gebunden ist, kann der Liebende, wie Barthes hervorhebt, „nicht auf ein symptombehaftetes Subjekt“ reduziert werden. Es wird sich also beim Träger einer Sprache der Liebe um ein Ich, das kein Subjekt ist, handeln. Die Differenzierung von Ich und Subjekt hängt sicher damit zusammen, dass das „Subjekt“ von vorneherein und immer ein allgemeines ist. Aber sie ist auch darin begründet, dass das liebende Ich keine Identität besitzt. Denn zum einen gehorcht die Liebe keiner Ökonomie des Tausches, die auch eine Ökonomie der Subsumtion ist, sondern einer Ökonomie der Verausgabung. Identität ist jedoch Bündelung, Subsumtion. Zum anderen entwickelt die Sprache der Liebe, wie bereits gesagt wurde, keine Kohärenz, keine Einheit. Weil aber das liebende Ich nur in der Sprache der Liebe existiert, von ihr nicht analytisch zu trennen ist, gilt für das Ich dasselbe.

Es geht aber nicht darum, dem Liebenden als Person Identität abzusprechen. Barthes betont, dass es sich bei dem liebenden Ich, das in seinem Buch zur Sprache kommt, nicht um ein „psychologisches, sondern strukturelles“ Ich handelt. Das Ich einer Sprache der Liebe ist von vorneherein eine Montage: „Zur Konstitution des liebenden Subjekts sind Bruchstücke verschiedensten Ursprungs ‘montiert’ worden.“ (21). Diese Bruchstücke entstammen einerseits den kulturgeschichtlich bekannten, ja kanonischen literarischen Dokumenten der Liebe – Werther, das Symposion, die Mystiker –, andererseits persönlichen Gesprächen und Ereignissen. Die Bruchstücke sind Barthes zufolge keine „Quellen der Autorität, sondern der Freundschaft“ (22) – das heißt ihre Auswahl gehorcht selbst dem Prinzip der Liebe. Letztlich führt das montierte Ich, unfähig, abstrakt zu sprechen, liebende Dialoge mit seinen Bestandteilen. Wenn Barthes davon spricht, dass der „Diskurs der Liebe von extremer Einsamkeit geprägt“ (13) ist, dann bestätigt er sich mit seinem Buch selbst. Der Diskurs der Liebe kennt kein Außen (die ausgeschlossene dritte Person ist nicht außen, sondern existiert nicht), er bildet eine Kreisfigur oder eine inwendige Falte: Die Sprache der Liebe adressiert sich liebend zurück an jene, die ihr Worte verliehen haben.

Quelle: Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe (1977). Übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main 1984.