

## Kant, Barthes und die Festigkeit des Buchstabens

### Geschichte der Feststellung

Von Beginn an ist die Schrift mit einer gewissen Festigkeit verbunden. In Stein gehauen ragt sie aus ihren vergangenen aber unvergänglichen Anfängen in die Gegenwart hinein und verbürgt mit der Härte ihres materiellen Trägers die Dauer ihrer Sendungen. Zwar wurde der Stein längst durch den flüchtigeren Träger Papier ersetzt, doch an der Verknüpfung von Schriftlichkeit und Festigkeit hat sich nichts geändert. Auf zweierlei Weise ist beides verknüpft.

Die Schrift gilt zum einen als etwas, das objektiviert, in die Welt setzt. Gedanken mögen frei sein, aber sie sind flüchtig, auch die Stimme ist noch flüchtig - sie verhallt - und zudem ein Modell der Innerlichkeit, weil sie einem personalen Träger verhaftet ist. Allein die Schrift objektiviert, setzt ein Sein, das nicht so schnell wieder aus der Welt zu schaffen ist. Dieses Prinzip der objektivierenden Setzung ist durch den Buchdruck generell, durch die Schreibmaschine im Besonderen in die Technik übersetzt worden. Die Schreibmaschine *schlägt* die Buchstaben aufs Papier; die Setzung ist immer auch ein Akt der Gewalt.<sup>1</sup>

Die Schrift setzt nicht nur etwas in die Welt, sie hält auch etwas fest. Die Schrift ist eine Mnemotechnik. Über die Zeit als Prinzip des Wandels hinaus gewährt sie eine Dauer, die Tradierbarkeit ermöglicht.<sup>2</sup>

Auf zweierlei Weise lässt sich die Schrift also als eine *Fest-Stellung* betrachten. Zum einen verfestigt die Schrift den „Strom der Gedanken“, indem sie ihn objektiviert und in eine strukturelle Ordnung - die Ordnung des Buchstabens, die Ordnung der Zeile etc. - zwingt. Zum anderen stellt sie die Zeit still, indem sie als Mnemotechnik die Möglichkeit einer permanenten Vergegenwärtigung des Vergangenen schafft.

Die Festigkeit der Schrift ist untrennbar mit der Festigkeit von Machtstrukturen verbunden, ja, man kann sagen, dass die Festigkeit der Schrift selbst schon eine Machtstruktur *ist*. Ein Blick auf ein Wortsegment, das in dieser Arbeit noch eine große Rolle spielen wird, verdeutlicht dies. Das Wort „Buchstabe“ enthält den Stab; der Stab wiederum ist ein Herrschaftssymbol und steht somit in einem buchstäblichen Sinne für den Konnex von Schrift und Macht.

Dementsprechend lassen sich die beiden Aspekte der Festigkeit der Schrift in eine Machttechnologie übersetzen: sie zeugen dann von der doppelten Herkunft der Schrift aus der Verwaltung (das Festhalten in einem Aufzeichnungssystem) und dem Befehl (die gewalthafte Setzung).

Verfestigung kann auch, um einen letzten Punkt zu berühren, als Geschlossenheit verstanden werden - Geschlossenheit sowohl in einem hermeneutischen Sinne, denn die Schrift ist ja gegenüber der Stimme ein weniger diskursives, hermetischeres Medium, als auch in einem räumlichen Sinne. Bekanntlich stehen der Name und die Nahme, das Nennen und das (Land)Nehmen in einem Zusammenhang. Die Buchstaben besetzen die weiße Fläche des Papiers. Der Satz ist eine Besatzungsmacht. Die Reihen fest geschlossen, marschieren die Zeichen über die Seite. Betrachtet man nun die Geschichte des Buches, so fällt auf, dass die mittelalterlichen Schriften links und rechts der Schrift noch sehr viel freien Raum für Kommentare ließen, dieser Raum aber bis heute immer mehr abnahm. Die Verknappung des freien Raums entspricht dem Übergang eines offeneren Schriftprinzips (dem Prinzip des Kommentars, der Bevorzugung aller sekundären Textformen) hin zu einem geschlossenen Schriftprinzip, in dem jedes „Werk“ als in sich abgeschlossene „Welt“ begriffen wird.

Es ist das Anliegen dieser Arbeit, der Geschichte der Verfestigung, der geschichtslosen Festigkeit der Schrift, eine *Auflösungsgeschichte* entgegenzusetzen, die eine Verflüssigung der Schrift ebenso enthält wie eine Rehabilitation des „weißen“, das heißt nicht-festgestellten (Schrift-)Raums. Diese Geschichte gruppiert sich um zwei Eigennamen: Immanuel Kant und Roland Barthes. Die Wahl fiel auf sie, weil beide als Grenzfiguren zwischen der Feststellung und der Auflösung verstanden werden können - wobei Kant eher als Grenzwächter, Barthes eher als Übertreter fungiert. In beiden Fällen aber gibt es eine Markierung des Umschlags: Kant, zweifellos Protagonist der Feststellung, beschreibt gleichwohl den Augenblick einer Krise, in der die Ordnung der Buchstaben zu verschwinden droht. Barthes beginnt als Apologet der Struktur, aber er überschreitet sie auf den Fluchtlinien einer entgrenzten Schriftlichkeit. Während bei Kant dem Augenblick der Krise eine Rekonstituierung der stäbernen Schrift folgt, bricht Barthes tatsächlich den Stab über den Buchstaben und transformiert die Schrift selbst.

## 2. Im Herzen des Textes

Gemeinhin gilt der Buchstabe als tot. Bewegungslos verharrt er in geordneten Reihen, sichtet sich zu jener Phalanx, die man Buchseite nennt. Die Buchseite ist eine *Armee der*

*Toten*, aufgestellt in symmetrischen Schlachtreihen, begraben wie die berühmten chinesischen Steinsoldaten.

Erinnert das Buch mit seinen Deckeln, die man *zuschlagen* kann, selbst schon an einen Sarg, dann beherbergt dieser Sarg nichts anderes als viele kleine Särge. Allenfalls können sich in den Särgen *Untote* verstecken, die wieder zum Leben erweckt werden, wenn man die Buchstaben, die Worte (be-)spricht. Die Stimme holt das in die Präsenz zurück, was im Text begraben ist; sie öffnet die Sargdeckel und lässt die Soldaten erneut durch den Mundraum marschieren.

Die Buchstaben sind die starr gewordenen, die steifen Toten; aber sie sind nur schlafende Tote, die durch die Stimme reanimiert werden. Das *Aufschlagen* des Buches ist bereits der erste Schritt der Exhumierung. Hat sich der Sargdeckel erst einmal geöffnet, so tut die *innere* Stimme, die Lesen heißt, ihr Übriges.

Eingesperrt in den Buchdeckeln, innerhalb der Wände des Sarges, klopft das *Herz* des Textes. Sein Klopfen stößt an die Ränder des Sarges, an die starre und glatte Haut der Buchstaben, die es wieder zurückstoßen. Das Herz, das sich aus der Ordnung des Textes befreien will, muss in der Form der Buchstaben gehalten, muss begrenzt werden, damit die Ordnung des Textes erhalten bleibt; sein Schlagen muss *zurückgeschlagen* werden.

Diesen Kampf entfaltet der klassische, unheimliche Diskurs über die Schrift: der tote Buchstabe, der tötet. Kant beschreibt ihn in seinem Text „*Der Streit der Fakultäten*“:

*„Ich habe wegen meiner flachen und engen Brust, die für die Bewegung des Herzens und der Lunge wenig Spielraum läßt, eine natürliche Anlage zur Hypochondrie, welche in früheren Jahren bis an den Überdruß des Lebens grenzte. [...] Die Beklemmung ist mir geblieben... . Aber über ihren Einfluß auf meine Gedanken bin ich Meister geworden, durch Abkehrung der Aufmerksamkeit von diesem Gefühle, als ob es mich gar nichts angehe.“<sup>3</sup>*

Kant ist der Denker der Grenze, der analytischen Scheidung. Der Augenblick der Krise, der zum Überdruß am Leben führt, tritt ein, wenn die Begrenzungen als etwas empfunden werden, das das Herz erdrückt und den Atem nimmt. Der Überdruß ist Überdruck. Das Herz schlägt in der klaustrophobischen Enge, die die Grenzziehungen erzeugen, und will die Ordnung, die Grenzen zersprengen. Das beengt schlagende Herz, dessen regelmäßiger Rhythmus in eine a-rhythmische Hysterie umschlägt, verwirrt auch die Gedanken. Der (Text-) Körper wird zum Sarkophag, doch das untote Herz, das eigentlich begraben werden soll, regt sich erneut.

Kants „*Streit der Fakultäten*“ korrespondiert über die Zeiten und Zeilen hinweg mit Poes „*Das verräterische Herz*“. Hier wie dort wird ein Herz getötet, eingemauert und begraben, und beginnt doch, in der klaustrophobischen Enge seiner Gruft wieder zu schlagen. Das

untote Herz klopft gegen die Grenzen seines Sarges, und das Klopfen ist Zeichen einer grauenvollen Gefahr, die verrückt macht. Dieser tödlichen Krise, die den Körper und den Geist zu zersprengen droht, muss begegnet werden - aber wie?

Nicht die Beklemmung wird abgeschafft („*Die Beklemmung ist mir geblieben*“), nicht der Brustkorb soll erweitert und geöffnet werden - es geht darum, jenes dröhnende Klopfen abzustellen, das die Grenzen zu zersprengen droht. Und wenn es nicht abzustellen ist, dann wird man davon absehen müssen. Das *eine* Mittel ist die Herstellung des objektiven Blicks; wem man neutral begegnet, ist neutralisiert. Die andere Möglichkeit besteht darin, in das panische, unrhythmische Klopfen eine Regelmäßigkeit einzuschreiben - und zwar mittels verschiedenster Atemtechniken, die Kant im *Streit der Fakultäten* akribisch beschreibt und die die beunruhigende Enge des Brustraums durch eine ruhige, rhythmische Regelmäßigkeit ausgleichen.

Objektivierung (Neutralisierung) und Regulierung (Verregelmäßigung) stellen die Ordnung des Körpers und des Textes wieder her; sie unterbinden (oder ignorieren) das Schlagen des Herzens und das Springen der Gedanken. Nun erst ist der (Text-)Körper tatsächlich zum Sarg geworden, der sein Herz in sich begräbt.

Doch es zeigt sich, dass der Sargdeckel niemals ganz geschlossen werden kann. Das Springen der Gedanken erweist sich als tückisch, weil es die Regulierung immer wieder zu unterlaufen vermag: „*Diejenige Krankheit, welche...als epidemischer, mit Kopfbedrückung verbundener Kattarrh beschrieben wurde [hat] mich für eigene Kopfarbeiten gleichsam desorganisiert. [...] Diejenige Beschaffenheit des Patienten, die das Denken, in sofern es ein Festhalten eines Begriffs...ist,...bewirkt selbst einen unwillkürlichen spastischen Zustand des Gehirns, als ein Unvermögen, bei dem Wechsel der aufeinanderfolgenden Vorstellungen die Einheit des Bewußtseins derselben zu erhalten.*“<sup>4</sup>

Denken besteht im *Festhalten* eines Begriffs. Das Denken ist selbst bereits eine Schrift, die den Wechsel der Vorstellungen strukturiert, dem chaotischen Wandel eine Ordnung vor- und einschreibt; die Schrift ist die Spur, der Gang des Denkens als Abdruck des Begriffs. Die regulierende Ordnung des Textes, die sich als ein *Festhalten* äußert, und die springenden, in alle Richtungen fliehenden Vorstellungen führen einen permanenten Krieg miteinander. In diesem Krieg ist das wichtigste Element der Feststellung und des Festhaltens der Buchstabe. Seine Bedeutung zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Kant im *Streit der Fakultäten* ein Sündenregister der Buchdrucker aufstellt und zugleich anregt, die Buchdrucker „*unter Polizeigesetze*“<sup>5</sup> zu bringen. Als Initiator und oberster Aufseher der Schrift-Polizei will Kant verbieten, „*mit Didotschen Lettern, von schmalen Füßen*“ zu drucken, und regt stattdessen den Gebrauch der „*Breitkopfschen*“ an, „*die ihrem Namen Buchstaben (gleichsam bücherner Stäbe zum Feststehen) besser entsprechen würden.*“<sup>6</sup>

Kant nimmt den Buchstaben beim Wort. Er ist der Stab, der fest in das Papier gerammt wird, der dem lesenden Blick und der schreibenden Hand einen festen Halt gibt. Der Buchstabe strukturiert den Text; er ist ein Ordnungselement, das die fliehenden, springenden Gedanken in eine Form zwingt, sie in eine stäberne Armee, in geschlossene Schlachtreihen fügt.

Der Buchstabe dient der Buchstabilisierung. Er soll die Ordnung des Textes gewährleisten und die Begriffe, nach Kants Definition von Denken, *festhalten*. Der Stab mit seinen Konnotationen der Massivität, Gravität, der monolithischen Starre und des Aufragens beinhaltet schon alle Momente, die das Festhalten und -stellen ausmachen. Nicht schmale Füße sollen die Buchstaben haben - dies würde die Stabilität anfällig machen - sondern breite. Kant fordert ein typographisches *fundamentum inconcossum*, auf dem sich die Systemarchitektur entfalten kann. Das stäberne Feststehende wird sich so leicht nicht zersprengen lassen; der Buchstabe stellt die Ordnung her, die der Text braucht, um sich als Buch zu stabilisieren und als System zu manifestieren.

Doch das Festhalten ist immer auch ein Abhalten. Die Verteidigung ist auch eine aggressive Formsetzung. Der Buchstabe wehrt die tödliche Gefahr eines Zerspringens des Textkörpers ab. Aber er kann dies nur, indem er das Herz des Textes im Text begräbt. Der Buchstabe und das durch ihn stabilisierte Buch ist ein Sarg. Auf dem Sarg ruht das System, im ragenden Sarg ruht das, was sich dem Ordnungsgefüge des Textes zu entziehen sucht; konserviert und stillgestellt; wartend auf eine Lektüre, die das Herz befreit, auf die Lektüre Barthes'.

Aber bereits in Kants Text findet sich eine Ahnung der Lektüre Barthes'. Sie lauert im Herzen von Kants Text, auf dem Grund der Schrift, und sie wird sich in Kants Text in dem Augenblick zur Erscheinung bringen, in dem die geronnene Schrift, die gesicherte Ordnung verschwimmt und sich verflüssigt. Ganz am Ende des *Streites der Fakultäten*, in einer langen Fußnote, wird noch einmal die Krise beschworen, die eigentlich durch die Installierung der „stäbernen feststehenden“ Buchstaben für immer überwunden sein sollte:

*„Unter den krankhaften Zufällen der Augen (nicht eigentlich Augenkrankheiten) habe ich die Erfahrung gemacht, wo das Phänomen darin besteht: daß auf einem Blatt, welches ich lese, auf einmal alle Buchstaben verwirrt und durch eine gewisse, darüber verbreitete Helligkeit vermischt und ganz unleserlich werden; ein Zustand, der nicht über 6 Minuten dauert...“<sup>7</sup>*

Die merkwürdige Vermischung und Verwirrung, das Unleserlich-werden der Schrift, äußert sich hier auch direkt in einer verwirrten Satzordnung (*Unter den krankhaften Zufällen der Augen... habe ich die Erfahrung gemacht, wo das Phänomen darin besteht:*). Zudem ist es bezeichnend, dass Kant die Möglichkeit der Fußnote wählt - als würde selbst die Beschreibung der Krise den Text noch so sehr destabilisieren, dass sie außerhalb der eigentlichen Ordnung des Textes platziert werden muss.

Der Buchstabe ist der Chef der inneren Buchsicherheit. Weil Kants Konzeption des Buchstabens als des „Stäbern Festgestellten“, des Buchstabilisierenden, die Krise der Herzbedrückung und des Textzerspringens behoben hat, wird sich die Wiederkehr der Krise als eine Auflösung des Buchstabengefüges äußern. Das Feststehende beginnt zu tanzen und der Text droht unleserlich zu werden, also seine durch die Buchstabilisierung erreichte textuelle Ordnung zu verlieren. Das Festgestellte verwirrt sich wieder, das säuberlich Getrennte und Geschiedene, durch die einzelnen Stäbe in eine Schlacht- und Lese-Ordnung Gebrachte vermischt sich erneut. Aber in und durch diese Auflösung erscheint auch etwas. Kant fährt fort: *„Zufälligerweise kam ich darauf, wenn sich jenes Phänomen ereignete, meine Augen zu schließen,...meine Hand darüber zu legen, und dann sahe ich eine hellweiße wie mit Phosphor im Finstern auf einem Blatt verzeichnete Figur..., mit einem auf der konvexen Seite ausgezackten Rande, welche allmählich an Helligkeit verlor und in obbenannter Zeit verschwand.“*<sup>8</sup>

Kant blickt in das Herz des Textes. Das Herz ist ein Gespenst, das unter dem Gespinst<sup>9</sup> des Textes aufscheint. Im Augenblick des Buchstabentanzes und dem darauffolgenden Schließen der Augen erscheint das Gespenst. Die Zeichenordnung verwirrt sich, der Text ist destabilisiert; die stäbernen Reihen verschwinden und stattdessen taucht eine *„wie auf einem Blatt verzeichnete Figur“* auf. Diese gespenstische Erscheinung geht einher mit einer Blendung der Augen (Kant deutet sie auch als Zeichen einer zukünftigen Erblindung) - also jenem Organ, das sich gemäß der Ordnung des Textes über die Zeilen und Zeichen bewegt. Unter der semiokratischen Ordnung der Schrift erscheint nun das *Bild* (die Figur) und es erscheint, indem es diese Ordnung samt dem ihr zugeordneten Auge verschlingt. Schrift und Bild schließen einander aus: *„Buchstaben haben doch als Malerei schlechterdings nichts Schönes an sich.“*<sup>10</sup> Die Ordnung des Buchstabens ist nur dann stabil, wenn sie von aller Bildhaftigkeit frei ist, wenn zwischen Schrift und Bild eine Grenze gezogen wird. Der Buchstabe ist allein Gefäß des Begriffs. Aber unter den Buchstaben als Körper des begrifflichen Denkens lauert das Bild, das sich wie eine Schlingpflanze um die Stäbern - Feststehenden rankt und sie zum Einsturz bringt.

Das Bild der Schlingpflanze verweist bereits auf etwas, das Zeichen und Bild nicht mehr trennt, sondern in Einklang bringt: die Arabeske. Im Zusammenhang mit der *„elenden Ziererei der Buchdrucker“* verweist Kant darauf, dass *„in Marokko durch weiße Übertünchung aller Häuser ein großer Teil der Einwohner blind ist...“*<sup>11</sup> Die Erblindung durch weiße Übertünchung der Häuser entspricht der *„hellweißen“* Figur, die Kant nach der Auflösung der festen Buchstabenordnung erblickt und die ebenfalls zu einer Blendung der Augen führt. Die reichlich absurde Verortung in Marokko gewinnt an Sinn, wenn man bedenkt, dass Marokko dem arabischen Kulturraum angehört, und eben dieser Kulturraum die

Kunst der Arabeske entwickelt hat: eine Kunst, die die Grenze zwischen Zeichen und Bild auflöst, und die nun durch die „Ziererei der Buchdrucker“ nachgebildet wird - verkleidete arabische Agenten des Bildes, ein Fall für die Schriftpolizei.

Weil für Kant die Trennung von Schrift und Bild die Schrift als Ordnung des begrifflichen Denkens allererst hervorbringt, kann die Erscheinung des Bildes nur die völlige Auflösung der Schrift zur Folge haben. Aber der Höhepunkt der Krise ist zugleich der Zeitpunkt des Umschlags. Die gespenstische Erscheinung, die das begrabene Herz des Textes wieder ans Licht holt, macht sich ebenso rhapsodisch davon wie sie gekommen ist. Sie hinterläßt beim unfreiwilligen Visionär einen Erklärungsnotstand, den ein Appell an die Leser beheben soll: *„Ich möchte wohl wissen: ob diese Beobachtung auch von anderen gemacht wurde und wie diese Erscheinung zu erklären sei.“*<sup>12</sup> Das Werk Roland Barthes' lässt sich als Antwortbrief auf diese Frage lesen.

### 3. Übergang: Bestirnung, Die Höhlung der Augen.

So wie bei Kant die Erscheinung des Bildes den Übergang zu einer Auflösung der Schrift (die vielleicht nur eine andere, transformierte Schrift ist) markiert, soll auch hier der Übergang zu Barthes durch ein Bild vollzogen werden. Ohne Zweifel schlägt sich der Übergang damit von vorne herein auf die Seite Barthes', denn im Gegensatz zu Kants antipodischer Konstruktion von Bild und Schrift ist Barthes' Schreiben ausgesprochen bildhaft. Doch der Übergang geht von einem der seltenen Fälle aus, in denen auch Kant ein Bild gebraucht; natürlich wird dieses Bild ein erhabenes Bild und zugleich ein Bild des Erhabenen sein. Es handelt sich um das berühmte *„Der gestirnte Himmel über mir, das moralische Gesetz in mir“*. In dieser Zweiheit, der Zweiteilung des Bildes, die tatsächlich eine wechselseitige Spiegelung ist, blickt ein Auge nach außen (oben), das andere nach innen. Der letzte Satz aus dem *Streit der Fakultäten* lautet: *„Zugleich ist es seltsam, daß man ein Auge einbüßen kann, ohne es zu vermissen.“*<sup>13</sup>

Auch Barthes spricht am Beginn seines Buches „S/Z“ vom gestirnten Himmel. Der Sternenhimmel dient ihm nicht als Bild für die Internalisierung, die Einschreibung des moralischen Gesetzes, sondern für den Text schlechthin: *„Der bestirnte Text. [...] Der Text ist in seiner Masse dem Sternenhimmel vergleichbar, flach und tief zugleich, glatt, ohne Randkonturen, ohne Merkpunkte. So wie der Seher mit der Spitze seines Stabs darin ein fiktives Rechteck herausnimmt (abteilt), um darin...den Flug der Vögel zu erkunden, zeichnet der Kommentator dem*

*Text entlang Lektürebereiche auf, um darin die Wanderwege der Bedeutungen, die sanfte Berührung der Kodes, das Vorbeigehen der Zitate zu beobachten.*<sup>14</sup>

Der gestirnte Himmel bei Kant, der bestirnte Text bei Barthes: ich möchte kurz tatsächlich die Wanderwege der Bedeutungen betreten und auf ihnen eine Verschiebung einführen, die, obwohl sie zunächst von Barthes wegführt, wieder bei ihm ankommt. Die Verschiebung besteht in einem naiven Bild, das den gestirnten Himmel *über* Kant wieder mit der blendenden Weiße *unter* Kants Schrift in Einklang bringt:

Die Nacht ist eine schwarze über den Himmel gespannte Plane. In dieser Plane befinden sich viele verschieden große Löcher; die Plane ist undicht. Durch die Löcher scheint das Licht hindurch, die Sterne sind Licht-Löcher. Im Gegensatz zur löchrigen Nacht-Himmelsplane ist das Papier weiß, eine glatte ebene Fläche (flach und tief zugleich). Die schwarzen Buchstaben auf dem Papier sind Löcher, jeder Buchstabe schlägt ein Loch in das Papier und ist nichts anderes als dieses jeweils anders geformte Loch. Mit der Schrift zieht die Lücke in die Welt ein; vor der Schrift gab es keine Lücken. Die schwarzen Löcher der Buchstaben erinnern an blicklose Augen, an leere Augenhöhlen, in denen sich der Himmel nicht mehr spiegeln kann.

Barthes spricht in „S/Z“ davon, den Text nicht „versammeln“ sondern ihn „sternenförmig aufösen“<sup>15</sup> zu wollen. Auch für ihn ist der Sternenhimmel nicht wie für Kant das Bild der erhabenen Fülle - Kant spricht vom *Erfüllen*, einer Erfüllung mit Ehrfurcht - sondern das Bild der Zerteilung, der Auflösung, der Lücke. Der Text soll „*gebrochen, unterbrochen*“, das heißt, in ihn soll die Lücke eingeführt werden. Der bestirnte Text ist der perforierte, der durchlöcherte Text. In ihn zieht die Leere ein. Aber diese Leere kommt nicht von außen, sondern aus dem Inneren des Zeichens selbst. Barthes erläutert die Konstruktion des leeren Zeichens durch einen projektiven Verweis auf die Zeichen-Kultur Japans: „*Dort [i.e. Japan. S.R.] fasziniert mich, daß die Zeichensysteme vom Gesichtspunkt der Feinheit, der Eleganz, , auch von ihrer Kraft von außerordentlicher Virtuosität und schließlich doch leer sind. Sie sind leer, weil sie nicht wie bei uns auf ein letztes Signifikat verweisen, das unter dem Namen Gottes, der Wissenschaft, der Vernunft, des Gesetzes usw. hypostasiert ist.*“<sup>16</sup>

Barthes formuliert hier das wesentliche Theorem des Poststrukturalismus. Die Signifikanten verweisen nicht auf ein letztes Signifikat, weil die Signifikate selbst wieder Signifikanten sind. Oder, anders gesagt: Es macht die Leere der Zeichen aus, dass das Bedeutete - als das Innere des Zeichens - selbst wieder nur Bedeutendes, also die Außenseite des Zeichens ist. Dieser im Grunde simple Gedanke zeitigt deswegen große Konsequenzen, weil nun die Verweisungsstruktur der Zeichen weder zu einem Ende noch zu einem Ursprung führt und das gesamte Zeichensystem destabilisiert und dezentriert wird.



Dieser Zustand, für Kant der Horror schlechthin und Grund für die Installierung einer semantischen Exekutive, der Ordnungsmacht der Schrift-Polizei, birgt für Barthes im Gegenteil ein geradezu utopisches Potential. Er verknüpft sich mit einer *„Ethik des leeren Zeichens“*, in der *„nichts dem Nicht-Zeichen überlassen bleibt; aber diese semantische Ebene, die sich durch eine außergewöhnliche Feinheit der Behandlung des Signifikaten darstellt, bedeutet nichts, sagt gewissermaßen nichts: verweist auf kein Signifikat und vor allem auf kein letztes Signifikat und drückt somit in meinen Augen die Utopie einer zugleich streng semantischen und streng atheistischen Welt aus.“*<sup>17</sup>

Die Ethik des leeren Zeichens ist die Utopie einer leeren Fülle. Denn paradoxerweise führt gerade die Entleerung oder Entäußerung des Zeichens zu einer nie gekannten Fülle. Erst wenn die Zeichenketten auf kein letztes Signifikat mehr verweisen, können sie sich frei entfalten. Der Verlust des „Sinns“ oder präziser, der Verlust der Wahrheit - denn die Wahrheit ist eben jenes Nicht-Zeichen, in dessen Namen (in dessen Zeichen) sich das Sprechen und Denken vollzieht und dem Barthes nichts mehr überlassen will - führt zu einer Vervielfältigung der Bedeutungen und inauguriert das von Barthes so geschätzte „Spiel der Zeichen“.

Wenn Kant ein verlorenes Auge nicht vermissen würde, heißt dies nicht, dass an die Stelle des Auges eine leere Augenhöhle, das heißt ein leeres Zeichen treten würde. Tatsächlich besitzt auch der einäugige Kant noch beide Augen, und beide Augen zusammen blicken auf das eine Auge, den letzten Signifikaten. Das eine Auge blickt nach außen (oben), das andere nach innen. Beide sehen in einer wechselseitigen Spiegelung dasselbe: das Gesetz (das auch in Barthes' obiger Liste der Letztsignifikaten auftaucht). Ein Auge Kants beugt sich in seine Höhlung zurück und kehrt das *Weiß*e nach außen. Es erblickt im Inneren das moralische Gesetz, die Spiegelung, die In-Schrift des gestirnten Himmels. Wenn es bei Kant letztlich nur *ein* Auge gibt, blicken durch Barthes immer viele Augen auf den Text. In „S/Z“ ist *„das 'Ich' das sich dem Text annähert, [...] selber schon eine Pluralität anderer Texte, unendlicher Codes.“*<sup>18</sup> Und jeder dieser Texte ist eine leere Augenhöhle, ein leeres Zeichen. Dem Kantschen *„Der gestirnte Himmel über mir, das moralische Gesetz in mir“* stellt Barthes eine andere Zweiheit entgegen: *Der bestirnte Text in (vor, hinter) mir, die Ethik des leeren Zeichens in (vor, hinter) mir.*

#### 4. Destabilisierungen. Die Verdoppelung und die alphabetische Ordnung

Nicht ohne Grund entstammen fast alle bisherigen Zitate aus dem Werk Barthes' seinem Buch *S/Z*. Denn dieses Buch markiert eine Wende oder, wie er sich selbst ausdrückt, eine „*Mutation*“<sup>19</sup> in Barthes' Denken: „*Es hat einen Bruch gegeben, den ich...zwischen der Introduction à l'analyse de structurelle des récits auf der einen und S/Z auf der anderen Seite ansetze. Ich [berief] mich in der Introduction auf eine allgemeine Struktur, von der dann die Analysen kontingenter Texte abgeleitet würden.... . [...] In S/Z habe ich diese Perspektive umgekehrt, weil ich die Vorstellung eines verschiedenen und -mehr noch- alle Texte überschreitenden Modells abgelehnt habe ...*“<sup>20</sup>

Barthes beschreibt hier den Übergang von einem strukturalistischen zu einem poststrukturalistischen Denken. Die strukturalistische Phase kennzeichnet sich, wie Barthes anmerkt, durch die Suche nach einer „*allgemeinen Struktur*“, aus der alle Texte „*abgeleitet*“ werden könnten. Dieses Verfahren lässt sich als Transzendentalsemiotik bezeichnen. Gesucht wird eine Tiefenstruktur, die als Möglichkeitsbedingung differente Texte generiert. Auf diese Struktur wären alle Texte zurückzuführen, sie bildet das architektonische Grundgerüst, auf dem sich die Varianten entfalten, die Einheit in der Differenz.

Mit dem Postulat einer festen Tiefenstruktur, die die Texte hält und erhält, nimmt Barthes - vielleicht sogar in forcierter Form - an der Buchstabilisierung teil, die im ersten Abschnitt dieser Arbeit besprochen wurde. Was könnte stabilisierender sein als eine Transzendentalstruktur, die die Differenzen in einer Einheit hält, auf die alles ebenso zurückführbar ist wie von ihr ableitbar? Sie wäre der Ort der Indifferenz, das beständige, verlässlich Immergleiche im Prozessieren der Differenzen.

Der Bruch, der mit *S/Z* einsetzt, besteht im Abschied von der Transzendentalsemiotik. Stattdessen spricht Barthes nun von der „*Zerstreuung*“ der Texte. Gemäß der „*Umkehr der Perspektive*“, als die Barthes *S/Z* bezeichnet, geht es nicht mehr um die Stabilisierung, sondern vielmehr um die Destabilisierung der Schrift. Zwar formuliert auch *S/Z* fünf Codes, in denen, „*jede Lexie ihren Platz*“<sup>21</sup> finden soll. Aber diese Codes bilden „*keine feste Form*“ mehr, sondern ein „*abgeschnittenes, verschwindendes Netzwerk*“, das die „*Flucht des Textes signalisiert*“<sup>22</sup>. Nicht mehr die Einbettung der Zeichen in eine Meta-Struktur interessiert Barthes; er legt sein Augenmerk vielmehr auf die Fluchtlinien oder, um einen seiner Begriffe zu gebrauchen, auf das *Fading* der Zeichen.

Aber bevor gezeigt werden kann, wie das *Fading*, die Bewegung auf den Fluchtlinien, es vermag, die Schrift zu destabilisieren, sollte geklärt werden, welche Relevanz und Wirkungsweise der Buch- und Schriftstabilisierung im Sinne Barthes' zukommt. Denn die

Stabilität der Sprache ist keineswegs ein abgeschlossenes, peripheres Phänomen. Sie ist ebenso ein gesellschaftliches Produkt bzw. das Produkt bestimmter Interessen sozialer Gruppen wie sie andererseits eine Gesellschaft allererst produziert. In „*Kritik und Wahrheit*“ schreibt Barthes:

*„Nichts ist für eine Gesellschaft wichtiger als die Klassifikation ihrer Sprachen. Die Klassifikation ändern, das Sprechen verschieben heißt, eine Revolution machen. Zwei Jahrhunderte lang hat sich der französische Klassizismus definiert durch die Einteilung, die Hierarchie und die Stabilität seiner Schreibweisen.“*<sup>23</sup>

Die „Gesellschaft“ als eine Öffentlichkeit und damit als ein mediales Phänomen definiert sich durch die Sprache, weil sie sich nur durch die Sprache über sich selbst verständigen kann. Allerdings entspricht diese Selbstverständigung, die eine Selbsterzeugung ist, keiner „Kommunikationsgemeinschaft“ - es geht gerade nicht um Kommunikation, sondern um die Trennung, die vertikale Staffelung der Sprachen. Die Stabilisierung wird durch „*Klassifikation*“ und durch „*Hierarchien*“ erreicht. Es ist im Rückblick auf Kant nicht uninteressant, dass auch Barthes in diesem Zusammenhang von einer „*Polizei*“<sup>24</sup> spricht - einer semiokratischen Ordnungsmacht, die die hierarchische Klassifikation immer aufs Neue exekutiert und garantiert. Die innere Sicherheit der Sprache ist in einem elementaren Sinne zugleich die innere Sicherheit der Gesellschaft.

Was tun, wenn man es sich zum Programm gemacht hat, diese Ordnung zu stören, das Stabile zu destabilisieren? Es wird sich zeigen, dass Barthes im Wesentlichen zwei Strategien der Destabilisierung entwickelt: die verschiebende Verdoppelung und eine modifizierte Mobilisierung der alphabetischen Ordnung. Die erste Strategie findet sich in „*Die Körnung der Stimme*“ auf den Begriff gebracht:

*„Nichts Revolutionäres, so scheint mir, kann in dieser Gesellschaft geleistet werden ohne die parodistische Ausrichtung,...nichts kann ohne Duplizität getan, nichts kann außerhalb eines Zusammenspiels der Strukturen und der Schriften geschrieben werden. [...] Es gibt nur eine Sache, die der Schriftsteller dieser Gesellschaft wegzunehmen vermag; ihre Sprache; doch bevor er sie zerstört, muß er sie ihr 'stehlen'.“*<sup>25</sup>

Diese Strategie geht davon aus, dass es nicht möglich ist, eine *neue* Sprache zu entwickeln - zumindest keine neue Sprache, die nicht sofort vereinnahmt wäre, eine Position im gesellschaftlichen Diskurs zugewiesen bekäme und damit internalisiert wäre. Stattdessen schlägt Barthes eine Art Theorie-Guerrilla vor: Operationen von innen statt eine fiktive Außenposition; den Gegner mit den eigenen Waffen (der eigenen Sprache) schlagen statt eine Gegen-Polizei zu entwickeln; nicht der Ordnung des Reichtums, der Ordnung des Wachstums (noch eine neue Sprache, noch ein neues Werk) gehorchen, sondern der Ordnung des

Verbrechens. Das notwendige Verbrechen besteht im Einbrechen, in einem Diebstahl. Es geht darum, in eine geschlossene, stabile Sprache einzubrechen, sie zu verdoppeln, das heißt parasitär an ihr partizipieren, sie zu sprechen und zu schreiben und eben dadurch zu destabilisieren.

Aber wie kann eine Verdoppelung, die „Duplizität“, destabilisierend sein? Trägt sie nicht im Gegenteil zur Stabilisierung bei, indem sie dasselbe noch einmal reproduziert und es damit bestätigt? Die Duplizität ist destabilisierend, weil sie ein Diebstahl ist. Der Diebstahl versetzt etwas an einen anderen Ort; er ist eine Verschiebung. Die Verschiebung, die sich in der Verdoppelung vollzieht, bricht die Geschlossenheit der Sprache auf und verwirrt dadurch ihre Klassifikationen und Hierarchien. Das „*parodistische Prinzip*“ ist eine alterierende Wiederholung, eine verschiebende Verdoppelung.

Dieses Prinzip bestimmt auch Barthes' Begriff der Lektüre oder, wie man auch sagen könnte, es gilt nicht nur in Bezug auf die Feinde sondern auch in Bezug auf die Freunde.<sup>26</sup> Die Lektüre ist ein *Fortschreiben*, das heißt weder eine einfache Reproduktion (Rezeption) noch etwas völlig Neues. Stattdessen ist die Lektüre, die Fortschreibung, ebenfalls eine verschiebende Verdoppelung. Getreu dem Prinzip aus *S/Z*, das „Ich“, das sich dem Text nähert, sei selbst schon eine Pluralität anderer Texte, bestehen *alle* Texte Barthes' im Grunde *ausschließlich* aus Zitaten: er wiederholt, verdoppelt die Sprachen anderer, aber diese Wiederholung ist immer zugleich eine Verschiebung. Weiter kann man sich nicht von der Originalitätsästhetik und ihrer Verrechtlichung im Begriff des „geistigen Eigentums“ entfernen. Barthes sagt es selbst mit wünschenswerter Deutlichkeit: „*Man ist nie Eigentümer einer Sprache. Eine Sprache kann man sich nur ausleihen, 'sich weitergeben', wie eine Krankheit oder eine Münze.*“ Und weiter, bezogen auf *S/Z*: „*Wenn ich die Namen meiner Gläubiger (unter anderem Lacan, Julia Kristeva, Sollers, Derrida, Deleuze und Serres) weggelassen habe..., so nur um aufzuzeigen, daß in meinen Augen der Text als Ganzes in allen seinen Teilen zitathaft ist.*“<sup>27</sup>

In der Tat lässt sich an *S/Z* das Prinzip der Lektüre, der Fortschreibung als verdoppelnde Verschiebung besonders gut nachvollziehen: und zwar aus zwei Gründen. Zum einen vollzieht der Text die Verdoppelung in einem ganz buchstäblichen Sinne: in *S/Z* ist die gesamte Erzählung Balzacs noch einmal abgedruckt, allerdings in der zerstückelten, durchlöcherten Variante Barthes', der damit seine Verschiebung in der Verdoppelung markiert. Zum anderen, weil bereits der Titel das Prinzip der Fortschreibung verkörpert, um nicht zu sagen: inszeniert. Die Spur des Titels im Text soll hier nochmals nachgegangen werden.

*S/Z* stellt eine Lektüre von Balzacs Erzählung „*Sarrasine*“ dar, die wiederum von einem Kastraten handelt. Warum gerade diese Erzählung? Barthes behauptet, durch eine Studie von

Jean Reboul daraufgekommen zu sein: „*Der Autor* [i.e. Jean Reboul. S.R.] *wiederum hatte seine Wahl aufgrund eines Zitats von Bataille getroffen.*“<sup>28</sup> Letztlich zitiert also Barthes Reboul, der Bataille zitiert, der Balzac zitiert. Die Lektüre ist nie die eines Original-Textes, sie ist immer eine Lektüre von Lektüren. Bereits diese komplexe, indirekte Verweisungsstruktur setzt das Prinzip der Fortschreibung, der alterierenden Wiederholungen in Szene: „*So fand ich mich selber in diese Weitergabe verstrickt.*“<sup>29</sup>

Weitergegeben (verdoppelt) wird auch der Titel selbst. Innerhalb des voluminösen Textcorpus von *S/Z* findet sich ein Abschnitt, der mit „*S/Z*“ überschrieben ist. Barthes bringt dort seine Verwunderung darüber zum Ausdruck, dass Balzac seine Erzählung „*Sarrasine*“ nannte, obwohl man im Französischen „*Sarrazine*“ erwarten würde. Er bezeichnet das Z als „*Buchstaben der Verletzung*“, „*hinausgeschleudert...in das gleichmäßige Weiß der Seite durch die Rundungen des Alphabets, es schneidet wie eine schrägstehende... Klinge, streicht durch und zuckt.*“<sup>30</sup>

Das in *Sarrasine* unterdrückte Z kommt im Initial von *Zambinella*, dem Namen des Kastraten, zum Vorschein. Das S und das Z stehen in einem Spannungsverhältnis, ein Spannungsverhältnis, das sich aus der Gleichzeitigkeit einer antithetischen Umkehrung und eines wechselseitigen Anverwandeln ergibt.

Aber die eigentliche Pointe des Titels erscheint, wie es sich für eine Pointe gehört, erst am Schluss des Textes. Hier spielt noch einmal die Balzacsche Vertauschung von S und Z im Namen „*Sarrasine*“ eine Rolle. Ganz am Ende von *S/Z*, als Anhang, ist das Bataille-Zitat abgedruckt, das sich auf Balzacs Erzählung bezieht und bereits bei der Begründung für die Wahl dieses Textes durch Barthes Erwähnung fand. Zum einen kehrt in dem Bataille-Zitat das Motiv der Verletzung wieder: Bataille fordert von dem Roman die Entgrenzung als Augenblick der Wut und Verletzung. In einer Liste von Texten, die nach Bataille diesem Kriterium entsprechen, erscheint auch Balzacs Erzählung „*Sarrasine*“: Doch Bataille schreibt sie, von Barthes durch ein „*sic!*“ markiert, mit z: „*Sarrazine*“.

Das Geschickte, man könnte auch sagen: das Gerissene - dieser Konstruktion Barthes' ist es, dass sie die verschiebenden Verdoppelungen auf mehreren Ebenen zugleich stattfinden und auch noch mit den im Text aufgestellten Codes korrespondieren lässt. Zum einen wird durch die Schlusspointe der Titel selbst zu einem *hermeneutischen Code*, denn er legt ein Rätsel, das aufgeschoben und erst am Ende aufgelöst wird. Zum anderen schreibt Barthes das dem Balzac'schen Text zugrundeliegende *symbolische Feld* der *Antithese* weiter, indem er das S und das Z durch den Bindestrich zugleich verbindet und trennt. Das symbolische Feld von Balzacs Erzählung wird also durch Barthes' Text verschoben und verdoppelt. Er zeigt zudem durch die geheime Korrespondenz von Balzac, Bataille und Barthes, wie sich Texte

weitschreiben, wie sie neue Texte produzieren. Diese Korrespondenz ist nicht linear, sie hat keinen *Ursprung*. Obwohl Batailles Text historisch jünger ist und sich auf das vermeintliche Original Balzacs bezieht, stellt nicht Batailles Schreibweise von Sarras/zine die Abweichung von der „Original“-Schreibweise dar, sondern Balzacs, weil sie der französischen Onomastik nicht entspricht. Man kann auch sagen, dass der Gang des Zeichens durch die Texte seinen eigenen Ursprung auflöst. Die prozessierenden Vertauschungen, Verschiebungen und Wiederholungen von S und Z entsprechen damit genau dem, was Barthes den Codes zuschreibt: *„sie, deren Ursprung sich in der perspektivischen Masse des Schon-Geschriebenen verliert, vernichten, indem sie sich miteinander verflechten, den Ursprung der Äußerung.“*<sup>31</sup> S und Z bewegen sich also auf einer Fluchtlinie. Die Fluchtlinie ist der Schrägstrich; er verflechtet sie und vernichtet den Ursprung.

Und schließlich, noch einmal: Balzac schreibt das S, Bataille schreibt das Z. Barthes schreibt *beides*. Er verdoppelt, er wiederholt sowohl das S Balzacs als auch das Z Batailles. Er inszeniert damit die Mehrdeutigkeit, das Pluralem des Textes, eines Textes, der sich sowohl in Balzacs als auch in Batailles Text parasitär einschreibt, indem er sie verdoppelt. Die *Verschiebung* in diesen Verdoppelungen ist der Schrägstrich.

S/Z bringt die Buchstaben ins Wanken und zum Schwanken. Das Stäbern-Festgestellte, das Kant in den Buchstaben erblickt, aufragend wie Tempelsäulen, verkettet wie eine Schlachtreihe, löst sich in den buchstäblichen Vertauschungen, Verdoppelungen und Verschiebungen Barthes' auf. Barthes betreibt mit den Buchstaben S und Z ein alchemistisches Spiel von Verwandlung und Vermischung. Erneut ist es der Schrägstrich, der die ragenden, aufgestellten Buchstaben in eine Schräglage bringt. Er bedroht ihre Konsistenz und ihre Eindeutigkeit. Durch den Schrägstrich oszillieren S und Z, verwandeln sich ineinander, übertreten permanent die Grenze. Das Gefäß des Begriffs, das den Sinn versammelt, zerstreut sich; das Schwanken der Buchstaben entlang der schrägen Fluchtlinie bricht das Ordnungsgefüge des Textes, seine Kontinuität und Geschlossenheit, auf.

Wenn der Buchstabe - zumindest in S/Z - der Agent der verschiebenden Verdoppelung ist, dann gilt dies für die zweite Strategie, die Barthes zur Destabilisierung der Schrift entwickelt, in einem noch viel stärkeren Maße. Denn diese zweite Strategie besteht in der Verwendung einer alphabetischen Ordnung zur Strukturierung von Texten. Barthes hat, vor allem in seinen späten Texten wie den *„Fragmenten einer Sprache der Liebe“*, aber auch in seinen Vorlesungen, die alphabetische Ordnung als Struktur benutzt.

Die alphabetische Ordnung eignet sich deshalb zur Destabilisierung der Schrift, weil sie ihr wesentlichstes Stabilisierungselement unterläuft: die Linearität. Um es grob zu sagen: ein

Buch fängt vorne an und hört hinten auf. Es wird von seinem Anfang hin zu seinem Ende gelesen, und diese Gerichtetheit ist ebenso teleologisch wie ihr Richtungspfeil irreversibel ist. Dagegen zeichnet sich die alphabetische Ordnung durch ihre *Diskontinuität* aus. Es ist vollkommen egal, ob der Leser bei A oder bei Y seine Lektüre beginnt, und es ist ebenso egal, ob er nach A B liest oder Z. Die alphabetische Ordnung gibt keine Ordnung der Lektüre vor. Der Leser kann *nach* einem beliebigen Buchstaben *zu* einem beliebigen Buchstaben springen. Die alphabetische Ordnung ermöglicht eine diskontinuierliche Lektüre - sie fordert geradezu dazu auf. Das ist nur möglich, weil das Alphabet, wie Barthes in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* schreibt, „eine absolut bedeutungslose Gliederung“<sup>32</sup> darstellt. Für sich genommen bedeuten Buchstaben nichts; sie sind, im Gegensatz etwa zu chinesischen Schriftzeichen, unsemantisch. Weil weder A noch B noch alle anderen Buchstaben etwas bedeuten, ist ihre Reihenfolge in der Ordnung des Alphabets völlig kontingent. Wenn Kant den Buchstaben gerade wegen seiner Festigkeit lobt, dann erweist er sich für Barthes als ein ausgesprochen weiches Material: die Buchstaben lassen sich, miteinander kombiniert, zu jedem „Sinn“, das heißt zu jedem Wort formen. Diese eigentümliche Weichheit des Buchstabens verstärkt sich noch dadurch, dass sie keinen Kern besitzen, sich um keine Mitte gruppieren. Verführt durch diese Weichheit, stimmt Barthes den Hymnus auf das Wörterbuch an:

*„Ein Wörterbuch besteht aus Signifikanten, das heißt aus den fettgedruckten Schlagwörtern, und einem jeden dieser Wörter entspricht eine Definition, die den Rang eines Signifikats hat. Nun bestehen aber diese Signifikate, diese Definitionen des Wörterbuchs, selbst wieder aus Wörtern und dies bis ins Unendliche. Ein Wörterbuch ist ein vollkommen paradoxer, schwindelerregender Gegenstand, der gleichzeitig strukturiert und unbestimmt ist, was ihn zu einem hervorragenden Gegenstand macht, denn es ist eine unendliche dezentrierte Struktur, da die alphabetische Ordnung, in der es sich darbietet, kein Zentrum beinhaltet.“*<sup>33</sup>

Die Zentrumslosigkeit wird durch die Leere des Zeichens garantiert. Die Ordnung des Alphabets ist dezentriert, weil alle Buchstaben gleichbedeutend, nämlich nichts-bedeutend sind. Zwischen A und Z existiert keine Hierarchie, kein vertikales Gefälle; alle Buchstaben sind gleichrangig, gleichrangig durch die ihnen gemeinsame Leere, die verhindert, dass sich ein gravitätesches Zentrum bildet, um das der Rest als Trabanten kreist.

In einer vollkommenen Umkehrung Kants wird der Buchstabe also bei Barthes zum Träger einer diskontinuierlichen, dezentrierten, offenen und leeren Struktur. Damit ist die Geschichte der Feststellung - möglicherweise vorerst - beendet. An die Ruinen der Stäbern-Festgestellten klopft das Herz des Textes und fordert Auslass - Auslass, denn eine Öffnung geschieht, wie Barthes lehrt, immer von innen. Das Ende kommt mit dem Aufbruch.

---

Endnoten:

<sup>1</sup> Kafkas berühmte Erzählung *In der Strafkolonie* verbildlicht diesen Konnex von Schrift und Gewalt.

<sup>2</sup> Die platonische Schrift-Kritik orientiert sich ebenfalls am Gedächtnis. Sie setzt dem entäußerten, objektivierten Gedächtnis der Schrift ein „natürliches“, das heißt inneres und diskursives Gedächtnis entgegen, und spielt beide gegeneinander aus. Was Platon an der Schrift kritisiert, bezieht sich also auf den ersten Aspekt der Festigkeit der Schrift: die Objektivierung.

<sup>3</sup> Immanuel Kant: *Der Streit der Fakultäten*. GA, Band 11. A 180-181.

<sup>4</sup> Ebd., A 198-199.

<sup>5</sup> Ebd., A 202.

<sup>6</sup> Ebd., A 203.

<sup>7</sup> Ebd., A 205.

<sup>8</sup> Ebd., A 205.

<sup>9</sup> Ein Terminus, den auch Heidegger verwendet. Das Spinnen wird oft als Bild für das Schreiben von Texten verwendet, so etwa in Ovids *Metamorphosen*.

<sup>10</sup> Ebd., A 203.

<sup>11</sup> Ebd., A 203.

<sup>12</sup> Ebd., A 205.

<sup>13</sup> Ebd., A 205.

<sup>14</sup> Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt a.M. 1976. S.18.

<sup>15</sup> Ebd., S.17.

<sup>16</sup> Roland Barthes: *Die Körnung der Stimme*. Frankfurt a.M. 2002. S. 110.

<sup>17</sup> Ebd., S.94.

<sup>18</sup> *S/Z*. A.a.O. S.14.

<sup>19</sup> *Die Körnung der Stimme*. A.a.O. S. 149.

<sup>20</sup> *Die Körnung der Stimme*. A.a.O. S. 148 f.

<sup>21</sup> *S/Z*. A.a.O. S. 23.

<sup>22</sup> Ebd., S.25.

<sup>23</sup> Roland Barthes: *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a.M. 1967. S.57.

<sup>24</sup> Ebd., S.46.

<sup>25</sup> *Die Körnung der Stimme*. A.a.O. S.63.

<sup>26</sup> Insofern können auch alle Wendungen im Werk von Barthes, einschließlich der oben beschriebenen „Mutation“, nicht als dramatische intellektuelle Brüche, sondern einfach als Wechsel der fortgeschriebenen *Sprache* verstanden werden.

<sup>27</sup> *Die Körnung der Stimme*. A.a.O. S.88 f.

<sup>28</sup> *S/Z*. A.a.O. S.21.

<sup>29</sup> Ebd.



<sup>30</sup> Ebd., S.110.

<sup>31</sup> *S/Z*. A.a.O., S.25 f.

<sup>32</sup> *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a.M. 1984. S.21.

<sup>33</sup> *Die Körnung der Stimme*. A.a.O. S.110.