

ROSLAND

Die  
Lust  
am  
Text

BARTHEES

*Le plaisir du texte*

**B**

SUHRKAMP

ACADÉMIE DE BERLIN

Suhrkamp

**B** FRANZÖSISCHE BIBLIOTHEK

Diese Ausgabe von *Die Lust am Text* von Roland Barthes ist Teil der FRANZÖSISCHEN BIBLIOTHEK, die in Zusammenarbeit zwischen der ACADÉMIE DE BERLIN und dem SUHRKAMP VERLAG entstanden ist.

Gemeinsam wollen wir auf bedeutende, aber fast vergessene Werke der modernen französischen Literatur aufmerksam machen – die FRANZÖSISCHE BIBLIOTHEK soll dazu in einer ersten Auswahl als Kompass dienen und als Anregung, sich immer wieder aufs Neue für französische Literatur in deutscher Sprache zu begeistern.

Die ACADÉMIE DE BERLIN wurde 2006 unter der Schirmherrschaft von Richard von Weizsäcker gegründet. Ihre Mitglieder, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, haben es sich zum Ziel gesetzt, den kulturellen und gesellschaftlichen Austausch zwischen Frankreich und Deutschland zu fördern.

*Le plaisir du texte* brachte 1973 die Grundpfeiler der französischen Theorienlandschaft zum Einsturz und löste rund um den Erdball viele Nachbeben von derselben Stärke aus. Zu diesem Zeitpunkt galt Roland Barthes als Mitbegründer der strukturalistischen Analyse von Gesellschaft wie Kultur: In seinem bekanntesten Werk aus dieser Periode, *Mythen des Alltags*, wurden die den Franzosen liebsten Gewohnheiten auf ihre objektive Zeichenstruktur zurückgeführt, in *S/Z*, der Interpretation eines Balzac'schen Textes, fand jeder Satz wie Absatz seine Zuordnung zu einem Erzählmodell. Kurz: Bei Barthes dominierte in seinen frühen Werken die Lust an der Analyse.

Die Betonung, ja Dominanz der Lust (in all ihren Varianten) im Umgang mit Literatur und Gesellschaft gleichermaßen, wie sie sich plötzlich in *Die Lust am Text* zeigte, begründete Roland Barthes lapidar: »Der Platz der Lust in einer Texttheorie ist jedoch nicht sicher. Es kommt einfach der Tag, wo man das dringende Bedürfnis hat, die Theorie ein wenig auseinanderzuschrauben ...«

Eine solche Öffnung machte die Hinwendung zu einer Philosophie des Sinnes, der Sinnlichkeit bei Barthes unumgänglich – wie bei den meisten Zeitgenossen. Und in seinem Fall brachte sie weitere Ereignisse mit sich: die Publikation von *Fragmente einer Sprache der Liebe* – und die Liebeserklärung an seine Mutter in *Die helle Kammer*.

ROLAND BARTHES wurde am 12. November 1915 in Cherbourg geboren. Er studierte klassische Literatur an der Sorbonne, unterrichtete später an zahlreichen Schulen, u. a. in Bukarest und Alexandria. 1976 erhielt er einen Lehrstuhl am Collège de France. Barthes ist einer der Begründer des Strukturalismus. Bekannt wurde er durch die Erweiterungen seines Analysemodells in jedem seiner zahlreichen Werke: von *Mythen des Alltags* bis *Die helle Kammer*.

# ROLAND BARTHES

Die  
Lust  
am  
Text

Aus dem Französischen  
von Traugott König

SUHRKAMP



*Die einzige Passion meines Lebens war die Angst.*  
*Hobbes*



Die Lust am Text: wie der Simulant von Bacon kann sie sagen: *sich niemals entschuldigen, sich niemals erklären*. Sie leugnet niemals etwas: »Ich werde meinen Blick abwenden, das wird künftig meine einzige Leugnung sein.«



Man denke sich einen Menschen (einen umgekehrten Monsieur Teste), der alle Klassenbarrieren, alle Ausschließlichkeiten bei sich niederreißt, nicht aus Synkretismus, sondern nur um jenes alte Gespenst abzuschütteln: *den logischen Widerspruch*; einen Menschen, der alle Sprachen miteinander vermengt, mögen sie auch als unvereinbar gelten; der stumm erträgt, daß man ihn des Illogismus, der Treulosigkeit zeihet; der sich nicht beirren läßt von der sokratischen Ironie (den anderen zur äußersten Schande treiben: *sich zu widersprechen*) und vom Gesetzesterror (wie viele strafrechtliche Beweise fußen auf einer Psychologie der Einheit!). Ein solcher Mensch wäre der Abschaum unserer Gesellschaft: Gericht, Schule, Irrenhaus und Konversation würden ihn zum Außenseiter machen: wer erträgt schon ohne Scham, sich zu widersprechen? Nun, dieser Antiheld existiert: es ist der Leser eines Textes in dem Moment, wo er Lust empfindet. Der alte biblische Mythos kehrt sich um, die Verwirrung der Sprachen ist keine Strafe mehr, das Subjekt gelangt zur Wollust durch die Kohabitation der Sprachen, *die nebeneinander arbeiten*: der Text der Lust, das ist das glückliche Babel.

(*Plaisir/Jouissance*, Lust/Wollust: terminologisch schwankt das noch, ich stolpere, ich verheddere mich. Auf jeden Fall gibt es da immer eine Spanne der Un-

entschiedenheit; die Unterscheidung wird nicht zu sicheren Klassifizierungen führen, das Paradigma wird knirschen, der Sinn wird prekär, revozierbar, reversibel, der Diskurs wird unvollständig sein.)

Wenn ich mit Lust einen Satz, eine Geschichte oder ein Wort lese, so sind sie in Lust geschrieben worden (diese Lust steht nicht im Widerspruch zu den Klagen des Schriftstellers). Aber umgekehrt? In Lust schreiben, sichert mir das – mir, dem Schriftsteller – die Lust meines Lesers? Keineswegs. Den Leser muß ich erst suchen (ich muß ihn mir »angeln«), *ohne daß ich weiß, wo er ist*. Ein Raum der Wollust wird geschaffen. Nicht die »Person« des anderen brauche ich, sondern den Raum: die Möglichkeit einer Dialektik der Begierde, eines *Nichtvoraussehens* der Wollust: daß das Spiel noch nicht aus ist, daß es zu einem Spiel kommt.

Man legt mir einen Text vor. Der Text langweilt mich. Man könnte sagen, er *plappert*. Dieses Plappern des Textes ist nur jener Sprachschaum, der sich aufgrund eines bloßen Schreibbedürfnisses bildet. Hier hat man es nicht mit Perversion zu tun, sondern mit Bedarf. Beim Schreiben seines Textes nimmt der Schreiber eine Säuglingssprache an: sie ist imperativ, automatisch, lieblos, ein kleines Debakel von Schmatzern (jenen Saugphonemen, die der erstaunliche Jesuit van Ginneken zwischen Schrift und Sprache ansiedelte): es sind Bewegungen eines Saugens ohne Gegenstand, einer undifferenzierten Oralität, abgeschnitten von der, die die Lüste der Gastrosophie und der Sprache hervorruft. Ihr wendet euch an mich, daß ich euch lese, aber

ich bin für euch nichts anderes als der, an den ihr euch wendet; ich stehe in euren Augen für nichts, ich habe keinerlei Gesicht (höchstens das der MUTTER); ich bin für euch weder ein Körper noch ein Gegenstand (was mir auch egal ist: nicht die Seele in mir lechzt nach Anerkennung), sondern nur ein Feld, ein Gefäß zur Ausdehnung. Kurz, man kann sagen, ihr habt diesen Text bar jeder Wollust geschrieben; und dieser Plappertext ist im Grunde frigide wie jeder Bedarf, bevor sich in ihm die Begierde bildet, die Neurose.

Die Neurose ist eine Notlösung: nicht in bezug auf das »Gesundsein«, sondern in bezug auf das »Unmögliche«, von dem Bataille spricht (»Die Neurose ist das bange Gewahrwerden des Unmöglichen in allem«, usw.); aber diese Notlösung ist das einzige, was das Schreiben (und Lesen) ermöglicht. Daher also jenes Paradox: Texte wie die von Bataille – oder anderen –, die gegen die Neurose geschrieben sind, aus dem Wahnsinn heraus, haben, *wenn sie gelesen werden wollen*, jenes bißchen Neurose an sich, das zur Verführung ihrer Leser notwendig ist: diese Schreckenstexte sind *trotz allem* kokette Texte.

Jeder Schriftsteller kann daher sagen: *wahnsinnig kann ich nicht sein, gesund will ich nicht sein, also bin ich neurotisch.*

Der Text, den ihr schreibt, muß mir beweisen, *daß er mich begehrt*. Dieser Beweis existiert: es ist das Schreiben. Das Schreiben ist dies: die Wissenschaft von der Wollust der Sprache, ihr Kamasutra (für diese Wissenschaft gibt es nur ein Lehrbuch: das Schreiben selbst).

Sade: die Lust der Lektüre kommt offensichtlich von bestimmten Brüchen (oder bestimmten Kollisionen): antipathische Codes (das Erhabene und das Triviale zum Beispiel) stoßen aufeinander; pompöse oder lächerliche Neologismen werden kreiert; pornographische *messages* werden in Sätze gegossen, die so rein sind, daß man sie für Grammatikbeispiele halten kann. Wie die Texttheorie sagt: die Sprache wird neu verteilt. *Diese Neuverteilung geschieht immer durch Brüche.* Zwei Seiten werden abgegrenzt: die brave, konforme, plagiatorische Seite (es geht darum, die Sprache in ihrem kanonischen Zustand zu kopieren, so wie sie durch Schule, guten Gebrauch, Literatur und Kultur fixiert wurde) und *eine andere Seite*, die mobil, leer ist (fähig, beliebige Konturen anzunehmen), immer nur der Ort ihrer Wirkung: da, wo der Tod der Sprache erkennbar wird. Diese beiden Seiten, *der Kompromiß, den sie in Szene setzen*, sind notwendig. Weder die Kultur noch ihre Zerstörung sind erotisch; erst die Kluft zwischen beiden wird es. Die Lust am Text gleicht jenem flüchtigen, unmöglichen, rein *romanhaften* Augenblick, den der Libertin am Höhepunkt eines gewagten Arrangements genießt, wenn er den Strick, an dem er hängt, im Moment höchster Wollust durchschneiden läßt.

Von daher kann man vielleicht die Werke der Moderne einschätzen: ihr Wert ergäbe sich aus ihrer Duplizität. Darunter ist zu verstehen, daß sie immer zwei Seiten haben. Die subversive Seite mag privilegiert erscheinen, weil es die Seite der Gewalt ist; aber nicht die Gewalt imponiert der Lust; die Zerstörung interessiert sie nicht; was sie will, ist ein Ort des Sichverlierens, der Riß, der Bruch, die Deflation, das *fading*, das das Subjekt mitten in der Wollust ergreift. Die Kultur kehrt also als die andere Seite wieder: in beliebiger Form.

Vor allem natürlich (da ist die Abgrenzung am deutlichsten) in Form einer reinen Materialisation: die Sprache, ihr Wortschatz, ihre Metrik, ihre Prosodie. In *Lois* von Philippe Sollers wird alles angegriffen, demontiert: die ideologischen Gebäude, die intellektuellen Gemeinsamkeiten, die Trennung der Idiome und sogar das heilige Gerüst der Syntax (Subjekt/Prädikat): der Text hat nicht mehr den Satz zum Modell; es ist oft ein mächtiger Wortstrahl, ein Infraprachband. Aber all das stößt gegen eine andere Seite: die des Metrums (Zehnsilber), der Assonanz, der wahrscheinlichen Neologismen, der prosodischen Rhythmen, der Trivialismen (in Gestalt von Zitaten). Die Demontage der Sprache wird unterbrochen durch die politische Aussage, umgrenzt von der ganz alten Kultur des Signifikanten.

In *Cobra* von Severo Sarduy (übersetzt von Sollers und dem Autor) ist der Wechsel der von zwei Lüsten, *die einander überbieten*; die andere Seite, das ist das andre Glück: *mehr, mehr, noch mehr!* noch ein andres Wort, noch ein andres Fest. Die Sprache rekonstruiert sich *woanders* durch die drängende Flut aller Lüste der Sprache. Wo denn? Im Paradies der Wörter. Das ist wirklich einmal ein paradiesischer Text, ein utopischer Text (ohne Ort), eine Heterologie durch Fülle: alle Signifikanten sind da, und jeder trifft ins Schwarze; der Autor (der Leser) scheint ihnen zu sagen: *ich liebe euch alle* (Wörter, Wendungen, Sätze, Adjektive, Brüche: alles durcheinander: die Zeichen und die Objektspiegelungen, die sie darstellen); eine Art Franziskanertum ruft alle Wörter auf, sich einzufinden, herbeizueilen, wieder Platz zu machen: ein marmorierter, buntschillernder Text; wir werden von der Sprache verwöhnt wie kleine Kinder, denen niemals etwas abgeschlagen, vorgeworfen oder, schlimmer noch, »erlaubt« wird. Das ist ein wahres Jubilieren, der Augenblick, wo die verbale Lust durch ihr Übermaß einem den Atem raubt und in Wollust umschlägt.

Flaubert: eine bestimmte Art, den Diskurs zu unterbrechen, zu durchlöchern, *ohne ihn unsinnig zu machen*.

Die Rhetorik kennt zwar Brüche der Konstruktion (Anakoluthe) und der Unterordnung (Asyndeta); aber mit Flaubert ist der Bruch zum ersten Mal nicht mehr



exzeptionell, sporadisch, brillant, in die gemeine Materie einer gängigen Aussage gefaßt: es gibt keine Sprache *diesseits* dieser Figuren mehr (das heißt in anderer Hinsicht: es gibt nur noch Sprache); das ganze Aussagen wird von einem verallgemeinerten Asyndeton erfaßt, so daß dieser sehr lesbare Diskurs *unter der Hand* einer der wahnsinnigsten ist, den man sich vorstellen kann: das ganze logische Kleingeld ist in den Zwischenräumen.

Das ist ein ganz subtiler, fast unhaltbarer Zustand des Diskurses: die Erzählbarkeit wird demontiert und die Geschichte bleibt dennoch lesbar: niemals waren die beiden Ränder der Kluft deutlicher und klarer, niemals wurde dem Leser die Lust so gut dargeboten – sofern er nur Geschmack an kontrollierten Brüchen, verfälschten Konformismen und indirekten Destruktionen hat. Da zudem der Erfolg hier einem Autor zugeschrieben werden kann, kommt noch die Lust an der Leistung hinzu: das Kunststück besteht darin, die *Mimesis* der Sprache (der Sprache, die sich selbst imitiert), eine Quelle großer Lüste, so *radikal* zweideutig (bis zur Wurzel zweideutig) zu halten, daß der Text niemals unter das gute Gewissen (und die Unaufrichtigkeit) der Parodie fällt (des kastrierenden Gelächters, des »Komischen, das einen zum Lachen bringt«).

Ist die erotischste Stelle eines Körpers nicht da, *wo die Kleidung auseinanderklafft*? Bei der Perversion (die das Spezifische der Textlust ist) gibt es keine »erogenen Zonen« (ein im übrigen ziemlich nervtöten-

der Ausdruck); die Unterbrechung ist erotisch, wie die Psychoanalyse richtig gesagt hat: die Haut, die zwischen zwei Kleidungsstücken glänzt (der Hose und der Bluse), zwischen zwei Säumen (das halb offene Hemd, der Handschuh und der Ärmel); das Glänzen selbst verführt, oder besser noch: die Inszenierung eines Auf- und Ablendens.

Das ist nicht die Lust des körperlichen Striptease oder des erzählerischen Hinauszögerns. In beiden Fällen kommt es nicht zu einem Riß, gibt es keine zwei Seiten: eine fortschreitende Enthüllung: die ganze Erregung sammelt sich in der *Hoffnung*, das Geschlecht zu sehen (Pennälertraum) oder das Ende der Geschichte zu erfahren (Romanbefriedigung). Paradoxerweise (und zwar, weil es zum Massenkonsum gehört) ist das eine sehr viel intellektuellere Lust als die andere: eine ödipale Lust (den Ursprung und das Ende entkleiden, wissen, erfahren), wenn es wahr ist, daß jede Erzählung (jede Enthüllung der Wahrheit) ein Inszenieren des (abwesenden, verborgenen oder hypostasierten) VATERS ist – was die Gemeinsamkeiten der Erzählformen, der Familienstrukturen und der Nacktheitsverbote erklären würde, die bei uns alle im Mythos von den Söhnen Noahs, die ihren Vater bedecken, vereint sind.

Die klassischste Erzählung jedoch (ein Roman von Zola, Balzac, Dickens, Tolstoi) enthält eine Art abgeschwächter Tmesis: wir lesen nicht alles mit derselben Leseintensität; ein Rhythmus stellt sich ein, ungeniert, wenig respektvoll gegenüber der *Integrität* des Textes; gerade unser Wissensdurst treibt uns, bestimmte (als »langweilig« vermutete) Passagen zu überfliegen oder zu überschlagen, um so schnell wie möglich die nächsten Brennpunkte der Anekdote zu finden (die immer ihre Wendungen sind, das, was die Enthüllung des Rätsels oder des Schicksals vorantreibt): ungestraft (es sieht uns ja niemand) überspringen wir Beschreibungen, Erklärungen, Betrachtungen, Konversationen; wir ähneln einem Nightshow-Besucher, der auf die Bühne steigt und das Striptease beschleunigt, indem er der Stripteaseuse behende die Kleidungsstücke abnimmt, *aber in der richtigen Reihenfolge*, das heißt: indem er die Episoden des Ritus zugleich respektiert und überstürzt (wie ein Priester, der seine Messe *herunterleiert*). Die Tmesis, die Quelle oder Figur der Lust, bringt hier zwei prosaische Seiten miteinander in Beziehung; das, was der Erkenntnis des Geheimnisses dienlich ist, stellt sie dem entgegen, was ihr nicht dienlich ist; eine Kluft, die aus einem bloßen Funktionalitätsprinzip hervorgeht; sie entsteht nicht schon in der Struktur der Sprachen, sondern erst im Moment ihres Konsums; der Autor kann sie nicht voraussehen: er kann nicht schreiben wollen, *was man nicht lesen wird*. Und doch ist es gerade der Rhythmus zwischen dem, was man liest, und dem, was man nicht liest, der die Lust an den großen Erzählungen ausmacht: hat man jemals Proust, Balzac,

*Krieg und Frieden* Wort für Wort gelesen? (Das Glück bei Proust ist: bei jeder Lektüre überspringt man andere Passagen, niemals dieselben.)

Ich genieße an einer Erzählung also nicht direkt ihren Inhalt, nicht einmal ihre Struktur, sondern vielmehr die Kratzer, die ich auf dem schönen Umschlag hinterlasse: ich überfliege, ich überspringe, ich sehe von der Lektüre auf, ich versenke mich wieder in sie. Das hat nichts zu tun mit dem tiefen Riß, den der Text der Wollust in der Sprache selbst hervorruft und nicht in der bloßen Zeitlichkeit der Lektüre.

Daher ergeben sich zwei Arten der Lektüre: die eine steuert direkt auf die Wendungen der Anekdote zu, sie betrachtet die Ausdehnung des Textes, sie ignoriert die Sprachspiele (wenn ich Jules Verne lese, komme ich sehr schnell voran, ich verliere etwas vom Diskurs, und dennoch ist meine Lektüre von keinerlei verbalem *Schwund* fasziniert – in dem Sinn, den das Wort in der Speläologie haben kann); die andere Lektüre läßt nichts aus; sie ist schwerfällig, sie klebt am Text, sie liest, wenn man so sagen kann, mit Akribie und Besessenheit, erfaßt an jedem Punkt des Textes das Asyndeton, das die Sprachen zerschneidet – und nicht die Anekdote: nicht die (logische) Ausdehnung fesselt sie, die Entblätterung der Wahrheiten, sondern das Blattwerk der Signifikanz; wie bei jenem Spiel, wo immer die unterste Hand auf die oberste gelegt wird, geht die Erregung nicht von der Geschwindigkeit des Vorgangs aus, sondern von einer Art vertikalem Cha-