

30.202

Roland Barthes  
Das Rauschen der Sprache

(*Kritische Essays IV*)

Aus dem Französischen von  
Dieter Hornig

Die *Kritischen Essays* in Band IV unterscheiden sich nach Umfang, Stil, Anlaß und Zielsetzung: In sieben Abteilungen reicht die Spannweite der 46 Aufsätze aus den Jahren 1967 bis 1980 von den frühen Texten über Literatur und Wissenschaft, dem berühmten Aufsatz *Der Tod des Autors*, Arbeiten aus dem Umfeld der *Mythen des Alltags* über Sprache und Stil bis hin zu *Lektüren* u. a. von Brecht, Michelet, Brillat-Savarin oder Bataille. Kraftzentrum all dieser Texte aber sind die für Roland Barthes zentralen Problematiken der Sprache und des Schreibens – und mit fortschreitendem Alter immer dringlicher: des literarischen Schreibens, nicht zuletzt auch des eigenen. Und so steht am Ende der Vorlesung am Collège de France über Proust die nicht nur rhetorische Frage, ob er selbst nicht einen Roman schreibe.

Roland Barthes (1915-1980) ist einer der großen französischen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts. Sein Werk ist im Suhrkamp Verlag erschienen.



Suhrkamp

*I. Von der Wissenschaft zur Literatur*

Von der Wissenschaft zur Literatur .....	9
Schreiben, ein intransitives Verb? .....	18
Das Lesen schreiben .....	29
Über das Lesen .....	33 x
<i>Anhang</i>	
Überlegungen zu einem Lehrbuch .....	44
Gewähren wir die Freiheit des Schriftzugs .....	52

*II. Vom Werk zum Text*

Der Tod des Autors .....	57
Vom Werk zum Text .....	64
Mythologie heute .....	73
Abschweifungen .....	78
Das Rauschen der Sprache .....	88 x
<i>Anhang</i>	
Junge Forscher .....	92

*III. Über Sprachen und Stil*

Der Kulturfrieden .....	103
Die Spaltung der Sprachen .....	109
Der Krieg der Sprachen .....	124
Die rhetorische Analyse .....	129
Der Stil und sein Bild .....	136

*IV. Von der Geschichte zum Wirklichen*

Der Diskurs der Geschichte .....	149
Der Wirklichkeitseffekt .....	164
<i>Anhang</i>	
Das Schreiben des Geschehens .....	173

edition suhrkamp 1695  
Erste Auflage 2006  
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2005  
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
des öffentlichen Vortrags  
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,  
auch einzelner Teile.  
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.  
Satz: Jung Crossmedia Publishing, Lahnau  
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden  
Umschlag gestaltet nach einem Konzept  
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt  
Printed in Germany  
ISBN 3-518-11695-9

1 2 3 4 5 6 - 11 10 09 08 07 06

24.2.06 € 14,85

## Der Wirklichkeitseffekt

Wenn uns Flaubert bei der Beschreibung des Raums, in dem sich Madame Aubain, die Herrin von Félicité, aufhält, mitteilt, daß »ein altes Klavier [...], unter einem Barometer, einen pyramidenförmigen Haufen von Schachteln und Kartons (trug)«,<sup>1</sup> wenn Michelet bei der Schilderung des Todes von Charlotte Corday und bei der Erwähnung, daß sie in ihrem Gefängnis vor der Ankunft des Henkers einen Maler empfing, der ihr Porträt anfertigte, überdies hinzufügt, daß »nach anderthalb Stunden sanft an eine kleine, hinter ihr liegende Tür geklopft wurde«,<sup>2</sup> so nehmen diese Autoren (neben vielen anderen) Eintragungen vor, die die strukturelle Analyse, die mit der Freilegung und Systematisierung der großen Gliederungen der Erzählung befaßt ist, bisher gewöhnlich beiseite läßt, indem sie entweder alle (in bezug auf die Struktur) »überflüssigen Details« nicht in das Inventar aufnimmt (sie nicht erwähnt) oder diese Details (was der Autor dieser Zeilen selbst versucht hat)<sup>3</sup> als »Auffüllungen« (Katalysen) behandelt, die insofern einen indirekten funktionalen Wert besitzen, als sie, gehäuft, ein Indiz für einen Charakter oder eine Stimmung bilden und sich dadurch letztlich in die Struktur einbringen lassen.

Es scheint jedoch, daß die Analyse, wenn sie Vollständigkeit anstrebt (und von welchem Wert könnte wohl eine Methode sein, die nicht der Gesamtheit ihres Gegenstands, das heißt hier, der gesamten Oberfläche des Erzählgewebes, gerecht würde), wenn sie zum absoluten Detail, zur unzerteilbaren Einheit oder zur flüchtigen Überleitung vordringen und ihnen einen Platz in der Struktur zuweisen möchte, unweigerlich auch auf Eintragungen stoßen muß, die sich durch keine – noch so indirekte – Funktion begründen lassen: Diese Eintragungen sind (vom Standpunkt der Struktur) skandalös oder scheinen, was noch befremdlicher ist, mit

1 Gustave Flaubert, »Ein schlichtes Herz«, in: *Drei Erzählungen*. Aus dem Französischen von Cora von Kleffens und André Stoll, Frankfurt am Main/Leipzig 1982, S. 9.

2 Jules Michelet, *Histoire de France, La Révolution*, Bd. V, Lausanne 1967, S. 292.

3 Roland Barthes, »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen«, in: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1985.

einer Art Luxus der Erzählung einherzugehen, die so verschwenderisch ist, daß sie »unnütze« Details verschenkt und dadurch stellenweise den Aufwand für die Erzählinformation erhöht. Läßt sich in der Beschreibung Flauberts die Erwähnung des Klaviers allenfalls noch als ein Indiz für den bürgerlichen Standard seiner Besitzerin und die der Kartons als ein Zeichen für Unordnung und Verwahrlosung lesen, die geeignet sind, die Stimmung im Hause Aubain anzudeuten, so scheint sich die Bezugnahme auf das Barometer, ein weder unpassendes noch bezeichnendes Objekt, das also auf den ersten Blick nicht *nennenswerter* Natur ist, durch keinerlei Finalität begründen zu lassen; und im Satz von Michelet liegt die gleiche Schwierigkeit vor, struktural allen Details gerecht zu werden: Notwendig für die Geschichte ist nur, daß auf den Maler der Henker folgt; die Zeit des Modellsitzens, die Größe und Lage der Tür sind unnütz (aber das Motiv der Tür, die Sanftheit des zuschlagenden Todes besitzen einen unleugbaren Symbolwert). Die »unnützen Details« scheinen unvermeidlich, selbst wenn sie nicht sehr zahlreich sind: Jede Erzählung, zumindest jede abendländische Erzählung gängigen Typs, besitzt einige solche.

Die bedeutungslose Eintragung<sup>4</sup> (im starken Sinn des Wortes: die sich scheinbar der semiotischen Struktur der Erzählung entziehende) ist mit der Beschreibung verwandt, selbst wenn der Gegenstand nur durch ein einziges Wort denotiert zu sein scheint (in Wirklichkeit gibt es das reine Wort nicht: das Barometer Flauberts steckt in einem zugleich referentiellen und syntaktischen Syntagma); dadurch tritt der rätselhafte Charakter jeder Beschreibung hervor, der kurz gestreift werden muß. Die allgemeine Struktur der Erzählung, zumindest die bisher da und dort analysierte, scheint im wesentlichen *vorhersagend* zu sein; extrem verkürzt und ohne die zahlreichen Umwege, Aufschübe, Wendepunkte und Enttäuschungen zu berücksichtigen, die die Erzählung institutionell diesem Schema auferlegt, kann man sagen, daß an jeder Schaltstelle des Erzählsyntagmas jemand dem Helden (oder dem Leser, darauf kommt es nicht an) sagt: Wenn Sie so han-

4 Wir führen in diesem kurzen Überblick keine Beispiele für »bedeutungslose« Eintragungen an, da sich das Bedeutungslose nur auf der Ebene einer sehr umfassenden Struktur aufzeigen läßt: Wird eine Eintragung zitiert, ist sie weder signifikant noch insignifikant; sie bedarf eines bereits analysierten Kontextes.

deln, wenn Sie diesen Teil der Wahlmöglichkeit wählen, dann werden Sie dies erhalten (der *zugetragene* Charakter dieser Voraussagen tut ihrer praktischen Natur keinen Abbruch). Eine ganz andere Bewandnis hat es mit der Beschreibung: sie hat kein voraussagendes Merkmal; sie ist »analogisch«, ihre Struktur ist rein summierend und weist nicht diesen Weg der Wahlmöglichkeiten und Alternativen auf, der die Narration wie ein riesiges, mit einer referentiellen (und nicht nur diskursiven) Zeitlichkeit versehenes *dispatching* wirken läßt. Dieser Gegensatz ist anthropologisch von Bedeutung: Als unter dem Einfluß der Arbeiten von Frischs vorstellbar wurde, daß die Bienen eine Sprache besitzen können, mußte man konstatieren, daß diese Tiere zwar über ein voraussagendes System von Tänzen (zur Nahrungssuche) verfügten, aber über nichts, was einer *Beschreibung* nahekäme.<sup>5</sup> Die Beschreibung wirkt somit scheinbar paradoxerweise insofern als eine »Eigenheit« der sogenannten höheren Sprachen, als sie durch keine Finalität des Handelns oder Kommunizierens begründet ist. Die Besonderheit, die Abgesondertheit der Beschreibung (oder des »unnützen Details«) im Erzählgewebe führt zu einer Frage, die für die strukturelle Erzählanalyse von großer Wichtigkeit ist. Diese Frage lautet: Ist in einer Erzählung alles signifikant, und wenn nicht, wenn in einer Erzählung bedeutungslose Flecken bleiben, wie lautet dann letztlich, wenn man so sagen kann, die Bedeutung dieser Bedeutungslosigkeit?

Zunächst muß daran erinnert werden, daß die abendländische Kultur in ihren wichtigsten Strömungen die Beschreibung keineswegs außerhalb des Sinns belassen und sie mit einer von der Institution Literatur völlig anerkannten Finalität versehen hat. Diese Strömung ist die Rhetorik, und diese Finalität ist die des »Schönen«: Die Beschreibung hat lange Zeit eine ästhetische Funktion besessen. Die Antike hatte den zwei ausdrücklich funktionalen Gattungen der Rede, dem Gerichtlichen und dem Politischen, eine dritte Gattung hinzugefügt, die epideiktische, die Prunkrede, die bei der Zuhörerschaft Bewunderung (und nicht mehr Überredung) bewirken sollte und im Keim – welche auch die rituellen Regeln ihrer Verwendung sein mochten: Heldenlob oder Totenrede – die Vorstellung einer ästhetischen Finalität der

5 F. Bresson, »La signification«, in: *Problèmes de psycho-linguistique*, Paris 1963.

Sprache enthielt: In der alexandrinischen Neorhetorik (der des 2. Jahrhunderts n. Chr.) begeisterte man sich für die *Ekphrasis*, ein herauslösbares Glanzstück (das also seinen Selbstzweck besaß und von jeder Gesamtfunktion unabhängig war), das Orte, Zeiten, Personen oder Kunstwerke beschreiben sollte und als Tradition bis in das Mittelalter erhalten blieb. Damals stand die Beschreibung (wie Curtius deutlich aufgezeigt hat<sup>6</sup>) nicht im Dienste irgendeines Realismus; auf ihre Wahrheit (oder gar ihre Wahrscheinlichkeit) kommt es nicht an; Löwen oder Olivenbäume werden ohne weiteres in einem nördlichen Land angesiedelt; nur die Einhaltung der beschreibenden Gattung zählt hier; das Wahrscheinliche ist hier nicht referentiell, sondern offen diskursiv: bindend sind die Gattungsregeln des Diskurses.

Springt man bis zu Flaubert, so sieht man, daß der ästhetische Zweck der Beschreibung noch sehr stark ist. In *Madame Bovary* ist die Beschreibung von Rouen (einem realistischen Referenten par excellence) den tyrannischen Zwängen dessen unterworfen, was man wohl als ästhetische Wahrscheinlichkeit bezeichnen muß. Dies ist durch die im Laufe von sechs sukzessiven Abfassungen an dieser Passage vorgenommenen Korrekturen belegt,<sup>7</sup> aus denen zunächst ersichtlich ist, daß die Korrekturen nicht einer eingehenderen Betrachtung der Vorlage entspringen: Rouen bleibt in der Wahrnehmung Flauberts immer gleich oder verändert sich, genauer gesagt, von einer Fassung zur anderen nur deshalb geringfügig, weil es nötig ist, ein Bild enger zu fassen, eine in den Regeln des schönen Stils verpönte Lautredundanz zu vermeiden oder einen gänzlich zufälligen gelungenen Ausdruck »unterzubringen«;<sup>8</sup> dann wird ersichtlich, daß das Beschreibungsgeflecht, das auf den ersten Blick (durch seinen Umfang, seine Detailsorgfalt) dem Gegenstand *Rouen* eine große Bedeutung beizumessen scheint, eigentlich nur eine Art Hintergrund ist, der seltene erlesene Metaphern tragen soll, eine neutrale, prosaische

6 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 10. Aufl., Bern/München 1984.

7 Die sechs sukzessiven Fassungen dieser Beschreibung stehen in A. Albalat, *Le Travail du style*, Paris 1903, S. 72 ff.

8 Ein Mechanismus, den Valéry in *Littérature* deutlich gesehen hat, wenn er den Vers Baudelaires kommentiert: »Die Dienerin mit dem großen Herzen...« (Dieser Vers ist Baudelaire zugefallen... Und Baudelaire hat weitergemacht. Er hat die Köchin unter einem Rasen begraben, was wider den Brauch, aber dem Reim förderlich ist usw.«).

Grundmasse, die die kostbare Symbolsubstanz einhüllt, als käme es bei Rouen nur auf die rhetorischen Figuren an, für die sich die Stadt eignet, als wäre Rouen nur seiner Substitutionen wegen nennenswert (*die Maste wie ein Wald aus Nadeln, die Inseln wie stehende große schwarze Fische, die Wolken wie Luftwogen, die sich lautlos an der Klippe brechen*); und schließlich wird daraus ersichtlich, daß die ganze Beschreibung darauf *hinkonstruiert* ist, Rouen einem Gemälde anzugleichen: Die Sprache rankt sich um eine gemalte Szenerie (»So von oben gesehen, wirkte die ganze Landschaft unbeweglich wie ein Gemälde«<sup>9</sup>); der Schriftsteller vollzieht hier die Definition des Künstlers nach Platon, der in ihm einen Macher dritten Grades sieht, ahmt er doch nur das nach, was bereits die Vortäuschung einer Wesenheit ist.<sup>10</sup> Somit ist die Beschreibung von Rouen, obschon sie in bezug auf die Erzählstruktur von *Madame Bovary* völlig »irrelevant« ist (sich mit keiner funktionalen Sequenz und mit keinem Signifikat verknüpfen läßt, das einen Charakter, eine Stimmung oder ein Wissen mitteilt), keineswegs skandalös und, wenn schon nicht durch die Logik des Werks, so zumindest durch die Gesetze der Literatur gerechtfertigt: ihr »Sinn« existiert, er hängt von der Übereinstimmung nicht mit der Vorlage, sondern mit den kulturellen Regeln der Darstellung ab.

Allerdings ist der ästhetische Zweck der Flaubertschen Beschreibung völlig mit »realistischen« Imperativen durchsetzt, als wäre die Beschreibung oder – im Falle der auf ein Wort reduzierten Beschreibungen – die Denotation einzig und allein durch die Genauigkeit des Referenten bedingt und gerechtfertigt, die über jeder anderen Funktion stünde oder von ihr unberührt wäre: Die ästhetischen Zwänge verzahnen sich hier – zumindest als Alibi – mit referentiellen Zwängen: Führe man mit der Postkutsche nach Rouen, so ist es durchaus wahrscheinlich, daß sich der Anblick hangabwärts auf die Stadt »objektiv« nicht von dem von Flaubert beschriebenen Panorama unterschiede. Diese Mischung – dieses Hin und Her – von Zwängen hat einen doppelten Vorteil: zum einen gebietet die ästhetische Funktion, indem sie dem »Stück« einen Sinn verleiht, dem Halt, was sich als Taumel der Denotation bezeichnen ließe; würde nämlich der Diskurs nicht mehr von den

9 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Aus dem Französischen von Maria Dessauer, Frankfurt am Main/Leipzig 1996, S. 313.

10 Platon, *Republik*, X, 599. 10.

strukturellen Imperativen der Anekdote (Funktionen und Indizien) geleitet und begrenzt, so könnte nichts mehr anzeigen, warum es die Einzelheiten der Beschreibung gerade hier abubrechen gilt, und nicht da; keine »Ansicht« ließe sich vom Diskurs ausschöpfen, wenn sie nicht einer ästhetischen oder rhetorischen Vorentscheidung unterworfen wäre: es gäbe immer noch einen Winkel, eine Einzelheit, eine Krümmung des Raums oder einen Farbschimmer, die angeführt werden müßten; und zum andern läßt sich die realistische Beschreibung, indem sie den Referenten als wirklich setzt und so tut, als folgte sie ihm sklavisch, nicht zu einer phantasmatischen Tätigkeit hinreißen (eine Vorsichtsmaßnahme, die man für die »Objektivität« der Schilderung nötig hielt); die klassische Rhetorik hatte das Phantasma unter dem Namen einer eigenen Figur gewissermaßen institutionalisiert, der Hypotypose, die keineswegs neutral, sondern konstatierend, »dem Zuhörer die Dinge vor Augen führen« sollte, indem sie jedoch der Darstellung den ganzen Glanz des ausgeleuchteten Begehrens beließ (sie war ein Bestandteil der stark und scharf umrissenen Rede: der *illustris oratio*); aufgrund seines erklärten Verzichts auf die Vorschriften des rhetorischen Codes muß der Realismus einen neuen Anlaß für das Beschreiben finden.

Die nicht weiter zerlegbaren Reste der funktionalen Analyse haben eines gemein: sie denotieren, was man gemeinhin als die »konkrete Wirklichkeit« bezeichnet (kleine Gesten, flüchtige Haltungen, unbedeutende Gegenstände, redundante Worte). Die bloße »Darstellung« des »Wirklichen«, die nackte Schilderung des »Seienden« (oder Gewesenen) erscheint somit als ein Widerstand gegen den Sinn; dieser Widerstand bestätigt den großen mythischen Gegensatz zwischen dem Erlebten (dem Lebenden) und dem Erkennbaren; man braucht nur daran zu erinnern, daß in der Ideologie unserer Zeit die zwanghafte Bezugnahme auf das »Konkrete« (was rhetorisch den Humanwissenschaften, der Literatur, den Einstellungen abverlangt wird) immer wie eine Kriegsmaschine gegen den Sinn gerüstet ist, als ob das Lebendige durch eine rechtmäßige Ausschließung nicht bedeuten könnte – und umgekehrt. Der Widerstand des Wirklichen (in seiner geschriebenen Form natürlich) gegen die Struktur ist in der fiktiven Erzählung sehr begrenzt, die definitionsgemäß nach einem Modell konstruiert wird, das in seinen großen Zügen nur die Zwänge des Intelligiblen kennt; zum wesentlichen Bezug wird eben dieses

Wirkliche jedoch in der historischen Erzählung, die berichten soll, »was wirklich geschehen ist«: auf die Funktionslosigkeit eines Details kommt es also nicht an, Hauptsache, es denotiert, »was stattgefunden hat«; das »konkrete Wirkliche« wird zur hinreichenden Begründung des Sprechens. Die Geschichte (der historische Diskurs: *historia rerum gestarum*) ist im Grunde das Modell jener Erzählungen, die bereit sind, die Zwischenräume zwischen ihren Funktionen mit struktural überflüssigen Eintragungen aufzufüllen, und es ist logisch, daß der literarische Realismus, einige Jahrzehnte auf oder ab, zeitgleich zur Herrschaft der »objektiven« Geschichte entstand; hinzu kommt noch die derzeitige Entwicklung der Techniken, Werke und Institutionen, die auf dem ständigen Bedürfnis, das »Wirkliche« auszuweisen, beruhen: die Photographie (der ungeschminkte Zeuge des »Dagewesenen«), die Reportage, die Ausstellungen alter Gegenstände (der Erfolg der Tut-ench-Amun-Show zeigt dies recht gut), der Tourismus der Denkmäler und der historischen Stätten. All dies besagt, daß das »Wirkliche« angeblich sich selbst genügt, daß es stark genug ist, jede Vorstellung einer »Funktion« Lügen zu strafen, daß die Äußerung des Wirklichen keineswegs in eine Struktur integriert zu werden braucht und das *Dagewesensein* der Dinge ein ausreichendes Prinzip für das Sprechen ist.

Ab der Antike stand das »Wirkliche« auf seiten der Geschichte; aber nur, um es besser dem Wahrscheinlichen entgegenzustellen, das heißt der Ordnung der Erzählung (der Nachahmung oder »Poesie«). Die gesamte klassische Kultur hat jahrhundertlang mit der Vorstellung gelebt, daß das Wirkliche in keiner Weise das Wahrscheinliche zu kontaminieren vermochte; zunächst deshalb, weil das Wahrscheinliche immer nur das Meinbare ist: es ist vollständig der Meinung (des Publikums) unterworfen; Nicole sagte: »Man darf die Dinge nicht betrachten, wie sie an sich sind, noch aus der Sicht des Sprechenden oder Schreibenden, sondern immer nur aus der Sicht der Lesenden oder Zuhörenden«;<sup>11</sup> dann deshalb, weil es allgemein ist und nicht besonders wie die Geschichte (daher die Neigung in den klassischen Texten, alle Details zu funktionalisieren, starke Strukturen hervorzubringen und anscheinend keine Eintragung nur durch das »Wirkliche« zu verbürgen); und schließlich deshalb, weil beim Wahrscheinlichen das

<sup>11</sup> Zitiert bei R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris 1963, S. 208.

Gegenteil nie unmöglich ist, da die Eintragung nicht auf einer absoluten, sondern einer mehrheitlichen Meinung beruht. Das große Wort, das an der Schwelle jeder klassischen (der antiken Wahrscheinlichkeit unterworfenen) Rede stillschweigend vorausgesetzt wird, lautet: *Esto* (*Nehmen wir an...*). Die »wirkliche«, stückhafte, sich sozusagen in den Zwischenräumen festsetzende Eintragung, deren Fall hier aufgerollt wird, verzichtet auf diese implizite Einführung und läßt sich bar jedes postulierenden Hintergedankens im Erzählgewebe nieder. Dadurch kommt es zum Bruch zwischen der alten Wahrscheinlichkeit und dem modernen Realismus; dadurch entsteht aber auch eine neue Wahrscheinlichkeit, nämlich eben dieser Realismus (verstehen wir darunter jeglichen Diskurs, der nur vom Referenten beglaubigte Äußerungen akzeptiert).

Semiotisch besteht das »konkrete Detail« aus dem *direkten* Zusammentreffen zwischen einem Referenten und einem Signifikanten; das Signifikat wird aus dem Zeichen vertrieben, und mit ihm natürlich die Möglichkeit, eine Form des Signifikats zu entwickeln, das heißt im Grunde die narrative Struktur als solche (die realistische Literatur ist zwar narrativ, aber nur deshalb, weil der Realismus in ihr nur bruchstückhaft, vereinzelt, auf »Details« eingegrenzt ist und sich die denkbar realistischste Erzählung auf irrealistischen Wegen entfaltet). Dies ließe sich als *referentielle Illusion*<sup>12</sup> bezeichnen. Die Wahrheit dieser Illusion lautet: das als Signifikat der Denotation aus der realistischen Äußerung vertriebene »Wirkliche« hält als Signifikat der Konnotation wieder in ihr Einzug; denn in dem Augenblick, in dem diese Details angeblich direkt das Wirkliche denotieren, tun sie stillschweigend nichts anderes, als dieses Wirkliche zu bedeuten; das Barometer Flauberts, die kleine Tür Michelets sagen letztlich nichts anderes als: *wir sind das Wirkliche*; bedeutet wird dann die Kategorie des »Wirklichen« (und nicht ihre kontingenten Inhalte); anders ausgedrückt, wird das Fehlen des Signifikats zugunsten des Referenten zum Signifikat des Realismus: Es kommt zu einem *Wirklichkeits-effekt*, zur Grundlegung dieses uneingestanden Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet.

<sup>12</sup> Eine Illusion, die das Programm von Thiers veranschaulicht, der dem Historiker vorschrieb: »Einfach wahr sein, sein, was die Dinge selbst sind, nicht mehr sein als sie, nur durch sie, wie sie und soviel wie sie sein« (zit. bei C. Jullian, *Historiens français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris o. J., S. LXIII).

Dieses neue Wahrscheinliche unterscheidet sich stark vom alten, da es doch weder die »Gesetze der Gattung« einhält noch verschleiern, sondern der Absicht entspringt, die dreiteilige Natur des Zeichens zu untergraben, um aus der Eintragung die bloße Begegnung zwischen einem Gegenstand und seinem Ausdruck zu machen. Der Zerfall des Zeichens – der durchaus die große Angelegenheit der Moderne zu sein scheint – ist im realistischen Unterfangen zwar anwesend, aber auf gewissermaßen regressiver Weise, da er im Namen einer referentiellen Fülle geschieht, wo es sich doch heute, im Gegenteil, darum handelt, das Zeichen zu leeren und seinen Gegenstand endlos weiter zurückzusetzen, bis die jahrhundertalte Ästhetik der »Repräsentation« radikal in Frage gestellt wird.

1968, *Communications*

## ANHANG

### Das Schreiben des Geschehens

Das Beschreiben des Geschehens bedingt, daß das Geschehen geschrieben wurde. Wie kann ein Geschehen geschrieben werden? Was mag wohl »das Schreiben des Geschehens« bedeuten? Das Geschehen von Mai 68 scheint auf drei Weisen geschrieben worden zu sein, anhand von drei Schreibweisen, deren polygraphes Zusammentreffen vielleicht seine historische Originalität ausmacht.

#### 1. Das Sprechen

Jede nationale Erschütterung bringt eine jähe Blüte von geschriebenen Kommentaren (Presse und Bücher) hervor. Nicht davon soll hier die Rede sein. Das Sprechen von Mai 68 besaß originelle Aspekte, die es herauszustreichen gilt.

1. Das Rundfunksprechen (das der sogenannten peripheren Stationen) hat den Verlauf des Geschehens atemlos und dramatisch mitverfolgt und die Vorstellung durchgesetzt, daß die Kenntnis der Aktualität fortan nicht mehr die Sache des Gedruckten, sondern des Sprechens ist. Die im Entstehen begriffene »hautnahe« Geschichte ist eine Geschichte des Hörens,<sup>1</sup> das Gehör wird wieder zu dem, was es im Mittelalter war: nicht nur zum ersten unter den Sinnesorganen (vor dem Tasten und dem Sehen), sondern zum Sinn, der die Erkenntnis stiftet (wie es für Luther den Glauben des Christen stiftete). Das ist nicht alles. Das informierende Sprechen (des Reporters) war so eng mit dem Geschehen, mit der Undurchschaubarkeit der Gegenwart verwoben (man braucht nur an gewisse Barrikadennächte zu denken), daß es zum unmittelbaren und mit ihm wesensgleichen Sinn wurde, zu

<sup>1</sup> Man muß sich an diese Straßen voller unbeweglicher Menschen erinnern, die, weder sehend noch schauend, mit gesenktem Blick, aber das Ohr an den in Gesichtshöhe gehaltenen Transistor geheftet, eine neue menschliche Anatomie veranschaulichen.