Die Originalausgabe, *Roland Barthes. Biographie*, erschien 2015
bei Editions du Seuil, Paris.

Erste Auflage 2015

© Editions du Seuil 2015

© der deutschen Übersetzung

Suhrkamp Verlag Berlin 2015

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: Greiner & Reichel, Köln

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42506-0

Tiphaine Samoyault

Roland Barthes

Die Biographie

Aus dem Französischen von
Maria Hoffmann-Dartevelle
und Lis Künzli

Suhrkamp Verlag

Im Gedenken an meine Mutter,
Colombe Samoyault-Verlet

PROLOG

Der Tod von Roland Barthes

Roland Barthes starb am 26. März 1980. Die Lungenprobleme, die nach seinem Unfall erneut aufgetreten waren, hatten sich aufgrund einer nosokomialen Infektion verschärft, einer jener Infektionen, die man sich immer wieder in Krankenhäusern zuzieht, bisweilen mit fatalem Ausgang. Vermutlich war sie die unmittelbare Todesursache. Häufiger bringt man indes seinen Tod mit dem vorausgegangenen Verkehrsunfall in Verbindung, bei dem ihn der aus Montrouge kommende Lieferwagen einer Kleiderreinigung auf einem Zebrastreifen in der Rue des Ecoles in Paris anfuhr. Auch das trifft zu. Am 25. Februar verlässt Roland Barthes ein von Jack Lang organisiertes Mittagessen, das möglicherweise im Zusammenhang mit den etwas über einem Jahr später stattfindenden Präsidentschaftswahlen steht. Der künftige Kulturminister möchte François Mitterrand im Kreis mit namhaften Intellektuellen und Künstlern sehen. Oder Mitterrand selbst möchte es und überlässt Lang die Organisation regelmäßiger Treffen. Es ist fast vier Uhr nachmittags. Von der Rue des Blancs-Manteaux kommend, hat Barthes den Pont Notre-Dame überquert und ist die Rue de la Montagne-Sainte-Genève hochgelaufen. In der Rue des Ecoles, im Abschnitt kurz vor der Ecke Rue Monge, geht er auf dem rechten Bürgersteig, fast bis zur Höhe des Outdoorladens Vieux Campeur. Er will die Straße überqueren, denn er ist auf dem Weg zum Collège de France, nicht zu einer Lehrveranstaltung, sondern um Details für sein nächstes Seminar zu klären, das er Proust und der Fotografie widmen will und für das er einen Projektor benötigt.

Ein Wagen mit belgischem Kennzeichen parkt in zweiter Reihe und nimmt ihm teilweise die Sicht. Dennoch betritt er die Fahrbahn, und da geschieht der Unfall. Der Lieferwagen fährt nicht sehr schnell, aber doch zu schnell, und der Aufprall ist heftig. Barthes liegt bewusstlos am Boden. Der Fahrer des Reinigungswagens hält an, die Fahrbahn wird gesperrt, rasch sind Rettungswagen und Polizei zur Stelle (an der Place Maubert befindet sich ein Polizeirevier). Das Opfer trägt keine Papiere bei sich, man findet nur seine Mitgliedskarte vom Collège de France. Man erkundigt sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite. Jemand (einigen Zeugenaussagen zufolge Michel Foucault, aber es ist Robert Mauzi, Professor an der Sorbonne und seit Jahren eng mit Barthes befreundet) bestätigt die Identität von Roland Barthes. Dessen Bruder Michel Salzedo sowie die Freunde Youssef Baccouche und Jean-Louis Bouttes werden benachrichtigt. Sie fahren zum Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, in das Roland Barthes eingeliefert wurde. Barthes steht unter Schock, ist jedoch bei vollem Bewusstsein. Er hat zahlreiche Brüche, offenbar aber keine ernsten. Einigermäßen beruhigt verlassen die Besucher das Krankenhaus.

Am Morgen des Unfalls begab sich Barthes zum oben erwähnten Mittagessen, Jack Langs Einladung folgend. Wie an den anderen Vormittagen hat er sich am Schreibtisch zu Hause seine Arbeit vorgenommen, in diesem Fall einen Vortrag, den er eine Woche später anlässlich eines Kolloquiums in Mailand halten soll. Unter dem Titel »Das ständige Scheitern des Sprechens über das Geliebte« wird es darin um Stendhal und Italien gehen. Das Thema steht im Zusammenhang mit der kürzlich beendeten Vorlesung am Collège de France über die »Vorbereitung des Romans«, in dem er sich mit dem Übergang vom Tagebuch zum Roman bei Stendhal befasst hat. Diesem war es nicht gelungen, seine Italienleidenschaft im Tagebuch festzuhalten, dafür aber in der *Kartause von Parma*. »Im Grunde hat zwischen dem Reisetagebuch und der *Kartause* das Schreiben stattgefunden,

sich eingefunden. Was ist das Schreiben? Eine Macht, die wahrscheinliche Frucht einer langen Initiation, die die sterile Immobilität des Imaginären der Liebe aufhebt und ihrem Abenteuer eine symbolische Allgemeinheit verleiht.«¹ Barthes tippt die erste Seite und den Anfang der zweiten in die Maschine. Dann macht er sich fertig, obwohl er nicht so genau weiß, was ihn eigentlich bewegt hat, die Einladung zu diesem Mittagessen anzunehmen. Aus Interesse an den Zeichen und den menschlichen Verhaltensweisen hat er bereits im Dezember 1976 an einem ähnlichen Mittagessen mit Valéry Giscard d'Estaing bei Edgar und Lucie Faure teilgenommen, was einige Freunde ihm vorgeworfen haben, da sie darin eine Anbiederung an die Rechten sahen. Angesichts der eigenen Sympathie und der seines Freundeskreises erscheint seine Zusage diesmal verständlicher. Philippe Rebeyrol, zu diesem Zeitpunkt Botschafter in Tunesien, vertraut er indes an, er habe den Eindruck, gegen seinen Willen in Mitterrands Wahlkampagne hineingezogen zu werden. Wer sind seine Tischgenossen? Philippe Serre, ein ehemaliger Abgeordneter des Front populaire, ist selbst nicht dabei, hat aber für den Anlass seine Wohnung zur Verfügung gestellt, da Mitterrands Wohnung in der Rue de Bièvre für derartige Zusammenkünfte zu klein ist und inzwischen faktisch eher Danielle Mitterrand als dem künftigen Staatspräsidenten gehört. Anwesend sind der Komponist Pierre Henry, die Schauspielerin Danièle Delorme, Rolf Liebermann, der Direktor der Pariser Oper, die Historiker Jacques Berque und Hélène Parmelin, Jack Lang und François Mitterrand. Möglicherweise sind noch weitere Gäste zugegen, an die sich aber keiner eindeutig erinnert. Wie nicht anders zu erwarten, ist Mitterrand ein großer Fan der *Mythen des Alltags*, hat vermutlich aber nichts anderes von dem Intellektuellen gelesen, der an diesem Tag mit an seiner Tafel sitzt.

1 »Das ständige Scheitern des Sprechens über das Geliebte«, in: *Das Rauschen der Sprache*, S. 335.

Das Essen verläuft in heiterer Atmosphäre, gewürzt mit subtilen Bonmots zur Geschichte Frankreichs und Witzen, die offenes Gelächter auslösen. Barthes ergreift nur selten das Wort. Gegen fünfzehn Uhr löst sich die Runde auf. Barthes beschließt, zu Fuß zum Collège de France zu gehen. Zeit hat er genug, da er erst am späten Nachmittag mit Rebeyrol verabredet ist, der tags zuvor aus Tunis angereist ist. Und am Ende des Weges geschieht der Unfall.

Roland Barthes erwacht im Hôpital de La Pitié-Salpêtrière. Sein Bruder und seine Freunde sind da. Um 20 Uhr 58 erfolgt eine erste Meldung der Nachrichtenagentur AFP: »Der vierundsechzigjährige Universitätsprofessor, Essayist und Kritiker Roland Barthes wurde am Montagnachmittag in der Rue des Ecoles im 5. Arrondissement Opfer eines Verkehrsunfalls. Roland Barthes wurde ins Hôpital de La Pitié-Salpêtrière eingeliefert. Dies teilte die Krankenhausleitung mit, die jedoch um zwanzig Uhr dreißig noch nichts Näheres über den Zustand des Schriftstellers bekanntgab.« Am nächsten Tag folgt um 12 Uhr 37 eine deutlich beruhigendere Meldung: »Roland Barthes befindet sich noch immer in der Salpêtrière und steht laut Auskunft des Krankenhauses weiter unter Beobachtung. Seine Verfassung ist unverändert. Barthes' Verleger teilt mit, der Gesundheitszustand des Schriftstellers gebe keinen Anlass zur Besorgnis.« Hat François Wahl die Situation bewusst verharmlost, wie Romaric Sulger-Büel damals glaubte und Philippe Sollers noch heute behauptet?¹ Hat Barthes' Zustand sich überraschend und anhaltend verschlechtert? Aus den Berichten geht hervor, dass wohl beides eine Rolle spielte. Anfangs machen die Ärzte sich keine größeren Sorgen, beach-

1 Ihm zufolge wollten François Wahl und die anderen Reihenherausgeber bei Seuil deshalb nicht die Wahrheit über Barthes' Zustand bekanntgeben, weil sie fürchteten, die Presse könnte zwischen dem Mittagessen bei Mitterrand und dem Unfall einen für die bevorstehende Präsidentschaftswahl nachteiligen Zusammenhang herstellen. Gespräch mit der Verfasserin am 3. September 2013.

ten aber möglicherweise den ernsten Zustand der Lunge ihres Patienten zu wenig. Eine Ateminsuffizienz macht eine Intubation notwendig. Es folgt ein Luftröhrenschnitt, der den Kranken zusätzlich schwächt. In seinem Roman *Femmes* gibt Sollers eine dramatischere Schilderung des Geschehens. Dort lässt er Barthes als Werth auftreten und beschreibt ihn unmittelbar nach dem Unfall, von der Heftigkeit des Aufpralls gezeichnet, inmitten der gesamten Reanimationsapparatur: »Die ineinander verschlungenen Kabel. Die Schläuche. Die Knöpfe. Das rote und gelbe Blinken ...«¹ Viele der Besucher empfinden neben dem Entsetzen über das schlimme Ereignis ein Gefühl der Unumgänglichkeit. Als habe Barthes sich seit dem Tod seiner Mutter langsam fallen lassen. »Ich sehe Werth wieder vor mir, am Ende seines Lebens, kurz vor seinem Unfall ... Zwei Jahre zuvor war seine Mutter gestorben, seine große Liebe ... Die einzige ... Er ließ sich mehr und mehr auf komplizierte Geschichten mit Jungen ein, das war sein Abstieg, der sich plötzlich beschleunigt hatte ... Er dachte nur noch daran, während er zugleich von Bruch, von Askese, von einem neuen Leben träumte, von Büchern, die er schreiben wollte, von Neubeginn.«² Er wirkte, als könne er nicht mehr, als sei er nicht länger in der Lage, den an ihn gestellten Anforderungen zu genügen. Auch die Freunde und Verwandten, die seine Abhängigkeit von jungen Männern aus Taktgefühl nicht erwähnen, sprechen davon, wie sehr ihn die Last der Anfragen, Briefe, Telefonate erdrückte ... »Er konnte nicht nein sagen. Je lästiger ihm die Dinge waren, umso mehr fühlte er sich verpflichtet, sie zu erledigen«, fasst Michel Salzedo nüchtern zusammen. Die von manchen geäußerte Vermutung, er habe sich in seiner tiefen Trauer um die Mutter dem allmählichen Sterben preisgegeben, klingt zu psychologischer, mag aber andererseits auch dem Bedürfnis nachkommen, das Leben zu einer abgerundeten

1 Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, 1983, S. 133.

2 *Ibid.*, S. 126.

Erzählung zu machen. Dass seine Erschöpfung auch von seinem Kummer herrührt und Anzeichen einer Depression aufweist, ist nicht unwahrscheinlich. Fest steht jedoch, dass Barthes nicht an einen wie auch immer gearteten Himmel glaubt, in dem er seine Mutter wiedersehen wird. In diesen Tagen sucht er nicht bewusst den Tod, selbst wenn er seinen Freund Eric Marty mit einer solchen Verzweiflung anschaut, »dass er den Anschein erweckt, er sei ein Gefangener des Todes«.¹ Auch wer keinen für jedermann sichtbaren erbitterten Kampf gegen Krankheit und Tod führt, muss sich nicht zwingend der möglichen Ruhe überlassen, die beides einem zu gewähren verspricht. Wie Michel Foucault in einem Gespräch mit Mathieu Lindon über Barthes' Tod sagt, macht man sich nicht klar, wie viel Kraft es kostet, im Krankenhaus zu überleben: »Sich dem Sterben ergeben ist der neutrale Zustand des Krankenhausaufenthalts.«² Um zu überleben, muss man kämpfen. »Zur Bekräftigung seiner Auffassung fügte er hinzu, bei Barthes habe man vielmehr an ein langes, glückliches Alter gedacht, wie das eines weisen Chinesen.« Julia Kristeva hatte indes das Gefühl, er habe bewusst entschieden, sich aufzugeben, was sie auch in ihrem Roman *Les Samouraïs* ausführt, in dem sie selbst als Olga und Roland Barthes als Armand Bréhal auftritt. Auch heute noch ist Julia Kristeva dieser Ansicht. Der Mann, zu dem sie eine so starke Beziehung hatte, der sie so bewunderte, der bei ihrer Doktorarbeit den Vorsitz des Promotionskomitees innehatte, den sie 1974 nach China begleitete, spricht nicht mehr mit ihr. Sie ruft sich seine Stimme in Erinnerung. In seinen Augen schien Verlassenheit zu liegen, in seinen Gesten Abschied. »Keine Lebensverweigerung ist überzeugender als die, die ohne Hysterie bekundet wird: keinerlei Bitte um Liebe, nur die reife, nicht einmal philosophische, lediglich animalische und endgülti-

1 Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, »Fiction & Cie«, 2006, S. 102.

2 Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, POL, 2011, S. 242.

ge Zurückweisung der Existenz. Man selbst kommt sich schwach-sinnig vor, weil man sich an dieses geschäftige Treiben namens ›Leben‹ klammert, das der Sterbende so gleichgültig aufgibt. Olga liebte Armand zu sehr, sie verstand nicht, was ihn drängte, mit dieser sanften, indiskutablen Entschlossenheit zu gehen, aber er zog sie mit sich in sein Sich-gehen-Lassen, in die Widerstandslosigkeit, hinter der er sich verschanzt hatte. Dennoch sagte sie ihm, sie vergöttere ihn, sie verdanke ihm ihre erste Arbeit in Paris, er habe sie das Lesen gelehrt, sie würden auch wieder gemeinsam verreisen, nach Japan zum Beispiel oder nach Indien oder an die Atlantikküste, das sei ausgezeichnet für die Lunge, der Inselwind, und Armand werde im Garten bei den Geranien bleiben ...«¹ Von Atemnot, vom Inhalieren des Todes spricht auch Denis Roche in seinem wunderschönen Text »Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles« (»Brief an Roland Barthes über das Verschwinden der Glühwürmchen«): »[...] das Erste, was ich höre, ist, Sie seien vornüber gefallen und Ihr Gesicht sei eine einzige Wunde; ein gemeinsamer Freund berichtet mir von seinen Besuchen im Krankenhaus und sagt mir, er habe es nicht ertragen, wie Sie auf die Schläuche gezeigt hätten, durch die noch Leben zu Ihnen drang, als wollten Sie sagen: ›Lassen Sie uns das doch abschalten, es hat keinen Sinn mehr.«² Denis Roche fühlt sich wie Franco Fortini an den Tod Pasolinis erinnert, den Barthes einige Monate zuvor zu einem Roman verarbeiten wollte: »Rächerroman. Die Idee, mit einer Art Ritualmord zu be-

1 Julia Kristeva, *Les Samouraïs*, Gallimard, coll. »Folio«, 1990. S. 405. Heute die sich überschneidenden Berichte von Barthes' Tod in *Femmes* und in diesem Roman von Kristeva zu lesen hat etwas Ergreifendes. Die Pseudonyme sind nicht die gleichen, aber Werth und Bréhal sind zwei sensible Abbilder desselben Mannes und verdanken sich der Zuneigung und der Persönlichkeit der Autoren, die sie gestaltet haben. Ambivalenter bei Sollers, einnehmender und zerbrechlicher bei Kristeva.

2 Denis Roche, »Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles« (»Brief an Roland Barthes über das Verschwinden der Glühwürmchen«), in: *La Disparition des lucioles*, Ed. de l'Etoile, 1982, S. 157.

ginnen (die Gewalt ›ein für alle Mal‹ austreiben): Suche nach Pasolinis Mörder (der, glaube ich, wieder frei ist).«¹ Er kann nicht umhin, an diesem Tod eine pasolinische Dimension zu erkennen, bei der man »in den düsteren Glanz des *endlich* vom Tod *gefundenen* Geschlechts« eintaucht. Er verbindet ihn mit der Fotografie und erinnert daran, dass die in *Die helle Kammer* abgebildeten Porträts allesamt *Frontalaufnahmen* sind; und er verbindet ihn mit dem Auftauchen und Verschwinden der Glühwürmchen an einem Juliabend in der Toskana: Licht – Verlöschen ... Licht – Verlöschen ... Licht – Verlöschen ...

In dem Text, den er am Tag seines Unfalls in die Schreibmaschine tippt, erwähnt Barthes einen Wachtraum, den er auf einem grauen, schmutzigen, dämmrigen Bahnsteig im Mailänder Bahnhof hatte, im Januar, knapp einen Monat zuvor, als er anlässlich der Verleihung eines Preises an Michelangelo Antonioni nach Italien reiste. Am 27. Januar holte Dominique Noguez Barthes am Bahnhof ab und brachte ihn zum Hotel Carlton »(neues, aseptisches Dekor eines riesigen, leeren amerikanischen Luxushotels: Tati + Antonioni ... – übrigens wohnt auch Antonioni dort).«² In seinem Tagebuch erwähnt er den »wahren Liebhaber der Städte – der nächtlichen Städte –, der gewissermaßen schon versucht, sich in ihnen zurechtzufinden, ihre Gunstbezeugungen auszuloten, vielleicht – wer weiß – die Eskapaden vorzubereiten, zu denen er aufbrechen wird, sobald wir ihn allein lassen.« Aber für Barthes blieb es beim Traum von der großen Reise: Als er auf der Fahrt nach Bologna umsteigen

1 »Grand Fichier« (›Große Kartei‹), BNF, NAF 28630, 26. September 1979. In seiner im Juni 1981 unter dem Titel »Lezione di crepuscolo« verfassten Hommage an Roland Barthes spricht Franco Fortini von verblüffenden Verbindungen, die seiner Meinung nach zwischen Barthes und Pasolini bestanden. In: *Insistenze*, Garzanti, 1985.

2 Dominique Noguez, »Roland Barthes à Bologne en janvier 1980 (extraits de Journal)«, unveröffentlichte Texte, freundlicherweise der Verfasserin zur Verfügung gestellt.

musste, sah er einen Zug, der in den tiefen Süden fuhr, nach Apulien. Auf jedem Waggon stand Milano–Lecce. »[D]iesen Zug nehmen, die ganze Nacht durchreisen und am Morgen im Licht, in der Milde, in der Stille einer extremen Stadt eintreffen.«¹ Bei diesem Bild von der weiten Reise, die enthüllt, was am Ende des Tunnels liegt, handelt es sich nicht nur um einen Todeswunsch. Es ist auch ein Schritt vom Grau-in-Grau ins Licht, ein Bild, das für den Übergang von einem tristen, faden Leben in ein völlig verwandeltes Leben stehen könnte, in die *vita nova*, das Leben als Werk (*la vie-œuvre*). Es bezeichnet die der Glühwürmchenbewegung entgegengesetzte Richtung: Verlöschen – Licht ... Verlöschen – Licht ... Verlöschen – Licht ... und verweist damit auf das, was Denis Roche in seiner posthumen Hommage an den verlorenen Freund über die Fotografie sagt, die er als Schnitt im einen einzigen Satz (*la phrase unique*) bezeichnet, als kleine Unterbrechung, durch die man vermeidet, auf die große Zäsur des Todes zurückzugreifen; Fotos »wie Erinnerungströpfchen, eine feine Bombardierung aus der Luft, die jedem von uns im Lauf seines endlosen Satzes vorausgeht, jenseits des Todes der anderen (Verweis von Pasolinis Tod auf Ihren Tod, von Pounds Tod auf meinen, der zeitversetzt das Datum einer anderen Inschrift auf seinem Grab angibt), eine feine feuchte Bombardierung, die sich unbegrenzt wiederholt im unvollständigen Rahmen geliebter Gesichter, *von vorne*, besessen von ihrem die anderen Mänder und deren Feuchtigkeit überprägenden Mund, auf ewig in der allgemeineren Feuchtigkeit des Grabes in sich selbst versinkend.«² Man fällt vornüber, man fotografiert Menschen von vorne, aber dem Tod vermag man nicht so leicht ins Angesicht zu schauen.

- 1 »Das ständige Scheitern des Sprechens über das Geliebte«, in: *Das Rauschen der Sprache*, S. 326.
- 2 Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, *op. cit.*, S. 164. Hervorhebung durch die Verfasserin.

Barthes stirbt am 26. März 1980 um 13 Uhr 40 Uhr im Hôpital de La Pitié-Salpêtrière, in der Nähe der Gare d'Austerlitz. Für die Ärzte ist nicht der Unfall die unmittelbare Todesursache, vielmehr wurde er ausgelöst durch Lungenkomplikationen »bei einem durch einen Zustand chronischer Ateminsuffizienz besonders geschwächten Patienten«. Deshalb beschließt die Pariser Staatsanwaltschaft am 17. April, kein Strafverfahren gegen den Fahrer des Lieferwagens einzuleiten. Barthes atmet nicht mehr. Sein Leben endet. Er stirbt. Zwei Tage später wird er in Anwesenheit von circa hundert Freunden, Studenten und Prominenten in einer kurzfristig anberaumten Zeremonie im Hof des Leichenschauhauses aufgebahrt. »Die Trauergemeinde, zu der ich mich gesellte«, erzählt Italo Calvino, »bestand größtenteils aus jungen Leuten (darunter nur wenige Berühmtheiten; ich erkannte Foucaults kahlen Schädel). Auf der Tür des Pavillons stand nicht die universitäre Bezeichnung ›Amphitheater‹, sondern ›Auszeichnungssaal‹.«¹ Eine laizistische Nachahmung des religiösen Rituals, mit Textlesungen und rührseligen Würdigungen des Verstorbenen, hatte man bewusst vermieden. Manche Trauergäste betrachten den Leichnam, finden ihn sehr klein. Andere ergreifen kurz das Wort, etwa Michel Chodkiewicz,² der 1979 Paul Flamand als Leiter der Editions du Seuil abgelöst hat. Michel und Rachel Salzedo sind da, Philippe Reyrol und Philippe Sollers, Italo Calvino und Michel Foucault, Algirdas Greimas und Julia Kristeva, François Wahl und Severo Sarduy, André Téchiné, in dessen Film *Die Schwestern Brontë* Bar-

1 Italo Calvino, »En mémoire de Roland Barthes«, in: *La Machine littérature*, Seuil, 1984, S. 245.

2 Der Herausgeber der Zeitschriften *La Recherche* und *L'Histoire*, Michel Chodkiewicz, ein zum Islam konvertierter Arabist und Dozent an der Ecole des hautes études, wo er Sufismus und islamische Mystik lehrte, leitete bei Le Seuil die Reihe »Microcosme«. Er war als äußerst anspruchsvoller Lektor und energischer, zupackender Mensch bekannt. Siehe Jean Lacouture, *Paul Flamand, éditeur. La grande aventure des Editions du Seuil*, Les Arènes, 2010.

thes 1978 die (kleine) Rolle des William Thackeray übernommen hatte, und Violette Morin, die Freunde aus dem Haus in der Rue Nicolas-Houël, in dem Barthes so viele Abende verbracht hatte. Es liegt genau gegenüber der Gare d'Austerlitz, und nach der Zeremonie steigen einige der Trauergäste dort in den Zug nach Urt, wo Barthes beerdigt werden soll. So auch Eric Marty, der von jener eigenartigen Reise all derer erzählt, die den Zug nahmen, weil sie ihn geliebt hatten. »Von Urt erinnere ich nur noch den heftigen, stürmischen, peitschenden Regen und den eisigen Wind, in dem wir eng beieinanderstanden wie eine kleine, zusammengepferchte Herde, und das uralte Schauspiel des in die Grube hinabgelassenen Sarges.«¹

Die Nachrufe häufen sich. *Le Monde* veröffentlicht gleich mehrere. Wenige Tage nach Barthes' Tod erscheint in der *New York Review of Books* ein sehr schöner Text von Susan Sontag über das Verhältnis des Schriftstellers zu Freude und Traurigkeit, über das Lesen als Form des Glücks. Der, dessen Alter schwer zu bestimmen war, der viel Zeit mit wesentlich jüngeren Leuten verbrachte, dabei aber niemals versuchte, jünger zu wirken, stand im Einklang mit »der verqueren Chronologie seines Lebens«. Sein Körper schien zu wissen, was Ausruhen ist. Und stets strahlte seine Person, teils unterschwellig, teils erkennbar, ein gewisses Pathos aus, »nun noch durchdringender in seinem verfrühten, demütigenden Tod«.² Wie später Julia Kristeva geht Jean Roudaut in *La Nouvelle Revue française* auf Barthes' Stimme ein, auf den Rhythmus seiner Sätze, die Art, wie er halbe und Viertelnoten anordnete, auf seine Liebe zur Musik, die sich im Timbre, in der »Körnung« seiner Stimme widerspiegelte. Er erwähnt die Art, wie Barthes seine kleinen Partagas-Zigarren rauchte. Und

1 Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire, op. cit.*, S. 105.

2 Susan Sontag, »Erinnerungen an Roland Barthes«, aus dem Englischen von Jörg Trobitius, in: *Im Zeichen des Saturn*, München: Hanser Verlag 1981, 2003, S. 184.

vor allem spricht er über die Schwankungen in dessen Leben und Werk. »Es ging ihm nicht um Bekanntheit, sondern darum, durch das, was er machte, *anerkannt* zu werden. Und was als gewichtigster Bestandteil seiner Texte erhalten bleibt, ist die Art und Weise, wie Gelebtes eine Theorie erschütterte: Da sucht eine Stimme ihren Körper, bevor sie, spät, in das ergreifende *Ich* der letzten Bücher gleitet. Wenn man schreibt, um geliebt zu werden, muss die Schreibweise dem entsprechen, der man ist; sie muss Spuren enthalten von jenem Mangel, jenem leeren Ort, an dem indes der Appell an die anderen seinen Ursprung hat.«¹ Barthes oder die Zweideutigkeiten: Wo war er, wenn er anwesend war? Was wird er sein in seiner eigenen Abwesenheit? Der Tod enthüllt den Mitmenschen ganze Bereiche der Leere oder des Mangels, die das gewählte und dargebotene Leben nun nicht mehr verschleiert. Diese Stimme, die einen Körper suchte, wie wird sie fortan klingen? Mehrere verbinden mit einer Hommage an Barthes eine Rezension seines Buchs *Die helle Kammer*, vor allem Calvino. Die Starre des Gesichts ist der Tod, was auch seinen Widerstand gegenüber dem Fotografiertwerden erklärt. Das Buch wird zum Vorzeichen, zum von Todessehnsucht geprägten Text. Mag die Deutung auch, da gewissermaßen situationsbedingt, etwas fragwürdig erscheinen, so lenkt sie den Blick doch auf eine Wahrheit, in der *Die helle Kammer* eine Rolle spielt. Denn in dieser Zeit kommt zur inneren Einsamkeit die gesellschaftliche Isolation hinzu, ein Gefühl des Ausgegrenztseins. Der immense Erfolg von *Fragmente einer Sprache der Liebe*, die Beliebtheit seiner Vorlesung am Collège de France erzeugten auch Gegenwind. Während er von einigen Intellektuellen übergangen wird, weil diese die Entwicklung seines autobiographischen Erzählens, seine Liebe zu Roman und Fotografie für Kompromisse

1 Jean Roudaut, »Roland Barthes«, *La Nouvelle Revue française*, Nr. 329, Juni 1980, S. 103-105 (S. 105). Am Ende des Artikels steht als Datum der 28. Februar 1980, was bedeutet, dass Roudaut ihn einige Tage nach dem Unfall verfasst hat, also einen Monat bevor Barthes starb.

und Vorlieben halten, die manchem etwas mondän erscheinen, muss er andererseits die Distanz, wenn nicht gar Verachtung seitens eines Teils der nicht-akademischen Kritik ertragen. Das Buch von Burnier und Rambaud,¹ *Le Roland-Barthes sans peine*, zu Deutsch etwa *Roland Barthes leichtverdaulich*, ist eher schwere Kost für ihn; Barthes' gewagte Behauptung in seiner Antrittsvorlesung im Collège de France im Jahr 1977, die Sprache sei »fascistisch« (»la langue est fasciste«), hat sein Ansehen in den Augen von Philosophen und militanten Theoretikern beschädigt. Sie werfen ihm nun vor, den Moden zu folgen, und beklagen zudem seine Indifferenz und vielleicht schlicht und einfach seine Differenz. Vor allem die Reaktionen auf das letzte Buch, *Die helle Kammer*, in das so viel von ihm selbst eingeflossen und das gleichsam ein für seine Mutter entworfenes Grab ist, in das er sich mit ihr zusammen einsperren kann, fallen gemischt aus. Seine Aussagen zur Fotografie werden noch nicht ernst genommen. Zumindest gesteht man ihnen noch keinen theoretischen Status zu und wagt es auch nicht, gezielt auf die Äußerungen zu seiner Person einzugehen. Gleichgültigkeit gegenüber einer derartigen Selbstdarstellung tut weh. Sie blockt die Lust am Leben bei jedem Schriftsteller. Selbst wenn nicht jeder daran stirbt – es träfe sie alle.

Woran ist Roland Barthes gestorben? Wie man sieht, steht diese Frage nach wie vor und trotz der eindeutigen medizinischen Diagnose im Raum. Jacques Derrida bevorzugt die Mehrzahl, spricht von den »Toden des Roland Barthes«. »Der Tod schreibt sich in den bloßen Namen ein, aber nur *um* sich alsbald darin aufzulösen. Um eine seltsame Syntax einzuschmuggeln – im Namen eines einzelnen mehreren antworten.«² An anderer Stelle

1 Michel-Antoine Burnier und Patrick Rambaud, *Le Roland-Barthes sans peine*, Balland, 1978.

2 Jacques Derrida, »Die Tode des Roland Barthes«, in: Hans-Horst Henschen (Hg.), *Roland Barthes: Über sein Werk*, aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen u. a., München: Klaus-Boer-Verlag 1988, S. 31.

erklärt er diesen Plural genauer: »Die Tode von Roland Barthes: *seine* Tode, die Tode der Seinigen, die gestorben sind, deren Tod in ihm heimisch werden und für die er in seiner Innenwelt Orte, ernste Instanzen und Gräber einrichten musste (am Ende, und gewiss auch am Anfang, seine Mutter). Seine Tode, die er im Plural erlebte [...]. Als lebender Schriftsteller verfasste er eine Selbstbeschreibung des Todes von Roland Barthes. Und schließlich seine Tode, seine Texte über den Tod, den er so hartnäckig in alle seine Schriften einbrachte, über das Thema des Todes, wenn man so will und wenn es das gibt. Vom Roman bis zur Fotografie, vom *Nullpunkt der Literatur* (1955) bis zu *Die helle Kammer* (1980) hat ein bestimmter Todesgedanke alles in Bewegung oder eher in Fahrt gebracht ...«¹ Dieser Tod im Leben steht zweifellos am Ursprung und erschwert die Zeitgenossenschaft. Oder verschiebt sie zeitlich, wie Derrida nahelegt, wenn er sagt, er habe Barthes vor allem auf Reisen kennengelernt, im Zug nach Lille, wo er ihm im Abteil gegenüber saß, oder im Flugzeug nach Baltimore, neben ihm, durch den Mittelgang von ihm getrennt. Diese heterogene Zeitgenossenschaft ist auch jene, die man bei Proust lesen kann sowie in den Bildunterschriften einiger Fotografien oder in der letzten Vorlesung. »Auf die gleiche Weise bin ich nur der imaginäre Zeitgenosse meiner eigenen Gegenwart: Zeitgenosse ihrer Sprache, ihrer Utopien, ihrer Systeme (d. h. ihrer Fiktionen), kurz, ihrer Mythologie oder ihrer Philosophie, aber nicht ihrer Geschichte, von der ich nur den auf und ab tanzenden Widerschein bewohne: *phantasmagorisch*.«² Etwas vom Tod überrollte sein Leben und drängte ihn zum Schreiben. Etwas vom Tod des Werks hatte sich in die letzten Momente der Vorlesung eingeschrieben. Am 23. Februar 1980 hatte Barthes sich damit abgefunden, das Ende seiner Vorlesung nicht mit der faktischen Publikation des Werks zusammenfallen zu lassen, des-

1 *Ibid.*, S. 54.

2 *Über mich selbst*, S. 66.

sen Entwicklung er gemeinsam mit den Studenten verfolgt hatte. »Was mich angeht, kann davon leider nicht die Rede sein; ich kann kein Werk aus dem Hut hervorzaubern und ganz sicher nicht jenen *Roman*, dessen *Vorbereitung* ich analysieren wollte.«¹ Und im Anschluss daran gesteht er in seinen im November verfassten Notizen, dass er, da sein Begehren nach Welt sich durch den Tod seiner Mutter zutiefst gewandelt habe, nicht mehr wirklich sicher sei, ob er noch schreiben werde. Georges Raillard erzählt, er habe ihn einige Tage zuvor zur Ecole polytechnique gefahren, wo er in einem seiner Seminare einen Vortrag halten sollte. Als er ihn nachmittags zur Rue Servandoni gebracht habe, habe er ihm die unter Dozenten im Grunde banale Frage gestellt:

»Was für eine Vorlesung werden Sie nächstes Jahr halten?«

»Ich werde die Fotos meiner Mutter zeigen und nichts sagen.«

Ein Jahr zuvor, am 15. Januar 1979, hatte er einen Beitrag seiner »Chronique« im *Nouvel Observateur* mit »Banal und außergewöhnlich« betitelt: »Ein Auto ist auf dem östlichen Stadtring gegen eine Mauer gerast: Das ist (leider) banal. Weder die Ursache noch die fünf toten beziehungsweise fast toten Insassen, alle jung, können identifiziert werden: das ist außergewöhnlich. Dieser, wenn man so sagen darf, vollkommene Tod ist außergewöhnlich, insofern als er zweimal das vereitelt, was den Schrecken des Sterbens lindern kann: zu wissen, wer und woran. Alles schließt sich wieder, nicht etwa über dem Nichts, sondern schlimmer: über der *Nichtigkeit*. Von daher versteht man diese Art von verbissenem Aufschwimmen, das die Gesellschaft um den Tod herum vornimmt: Annalen, Chroniken, eine Geschichte, alles, was benennen und erklären kann, was Anlass zum Erinnern bietet und Sinn stiftet. Eine Hölle so generös wie die Dantes, in der die Toten beim Namen genannt und in Bezug zu ihren Verfeh-

1 *Die Vorbereitung des Romans*, S. 446.

lungen kommentiert werden.«¹ Der Tod braucht nicht nur eine Chronik, er verlangt nach einer Erzählung.

Denn der Tod ist das einzige Ereignis, das sich der Autobiographie entzieht. Er rechtfertigt das biographische Unterfangen, da notgedrungen ein anderer sich mit ihm befassen muss. Die Aussage »Ich wurde geboren« ist zwar auch nur auf einer zweiten Stufe autobiographisch, weil allein unsere Existenz ihre Richtigkeit bezeugt, weil es Ausweise gibt, weil man uns erzählt hat, dass und wie die Geburt sich ereignet hat, dennoch kann man sagen: »Ich wurde geboren«, »Ich bin am ... geboren«, »Ich wurde von ... geboren«, »Ich wurde durch ... geboren«. Hingegen kann man unmöglich sagen: »Ich bin am ... gestorben«, »Ich bin an ... gestorben« oder »Ich bin durch ... zu Tode gekommen«. Jemand anders muss es an unserer Stelle sagen. Während »Ich bin geboren« nur auf Umwegen oder mittelbar autobiographisch ist, bildet »Ich bin gestorben« die unübersteigbare Grenze jeder Äußerung, da niemals in der ersten Person vom Tod gesprochen werden kann. Barthes faszinierten jene literarischen Texte, die diese Unmöglichkeit zu umgehen vermochten. Deshalb beschäftigte ihn auch die Erzählung *Die Tatsachen im Fall Waldemar* von Edgar Allan Poe so eingehend, in der die gleichnamige Figur am Ende erklärt: »Ich bin tot«: »[...] Die Konnotation des Wortes (*ich bin tot*) [ist] von unerschöpflicher Reichhaltigkeit. Gewiss gibt es zahlreiche mythische Erzählungen, in denen ein Toter spricht: aber um zu sagen: ›Ich bin lebendig.‹ Hier gibt es einen richtiggehenden *Hapax* der narrativen Grammatik, eine Inszenierung des *als Sprechen unmöglichen Sprechens: Ich bin tot.*«² Im Fall dieses Todes unter Hypnose ist die Stimme, die spricht, die

1 »Banal und außergewöhnlich«, in: Roland Barthes, *Chronik*, aus dem Französischen von Mira Köller, Berlin: Merve Verlag 2003, S. 24.

2 »Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe«, in: *Das semiologische Abenteuer*, S. 289.

intime Stimme, die tiefe Stimme, die Stimme des Anderen.¹ Die biographische Vernunft (oder Unvernunft) liegt zweifellos darin, dass der Andere, die dritte Person, das Erzählen vom Tod übernimmt. Genau das fasziniert Barthes bei Chateaubriand und dessen *Leben des Abbé Rancé* (*Vie de Rancé*): dass sich beide, der Autor und seine Figur, mit dem »Nach-Leben« (*l'arrière-vie*) befasst haben, Ersterer, weil er im Lauf seines langen Alterns spürt, wie das Leben ihn verlässt, Letzterer, weil er aus eigenem Entschluss das Leben verlässt: »[...] denn derjenige, der willentlich die Welt verlässt, kann mühelos mit demjenigen verwechselt werden, den die Welt verlässt: der Traum, ohne den es kein Schreiben gäbe, hebt jegliche Unterscheidung zwischen der aktiven und der passiven Stimme auf: der Verlassende und der Verlassene sind hier ein und derselbe Mensch, Chateaubriand kann Rancé sein.«² Diesen Todeszustand ohne Nichts, in dem man nur noch Zeit ist, erlebt Barthes sehr früh, aufgrund zweier Neigungen, die er bereits in jungen Jahren an sich kennengelernt hat: den Hang zur Langeweile und den zum Erinnern, das dem Leben ein vollständiges Repräsentationssystem ermöglicht. Beides schützt vor der Todesangst, gegen die das Schreiben fortwährend ankämpft. So ist ein Fragment in dem Tagebuch von Urt aus dem Jahr 1977 denn auch mit »Das Fiktive stirbt nicht« überschrieben. Die Literatur ist da, um vor dem realen Tod zu schützen. »In jeder *historischen* Persönlichkeit (oder Person, die tatsächlich gelebt hat) sehe ich unmittelbar nur dies eine: dass sie tot ist, dass der reale Tod sie ereilt hat, und das empfinde ich immer als grausam (ein schwer auszudrückendes, da *dumpfes* Gefühl der Unruhe angesichts des

- 1 Barthes erwähnt dies in dem Vortrag, den er 1972 in Straßburg vor der Forschungsgruppe von Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy hält, die sich mit Zeichen- und Texttheorien befasst (OC IV, S. 141); der Alptraum vom sprechenden Tod wird auch in Bezug zu den Gemälden von Bernard Réquichot gesetzt (OC IV, S. 378) und in *Die Lust am Text*, S. 57, angesprochen.
- 2 »Chateaubriand: *Vie de Rancé*«, Vorwort, 1965, in: *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972 (OC IV, S. 56).

Todes). Eine fiktive Figur dagegen konsumiere ich immer mit Begeisterung, eben weil sie, da sie nicht wirklich gelebt hat, auch nicht wirklich tot sein kann. Vor allem darf man nicht sagen, sie sei unsterblich, denn die Unsterblichkeit bleibt im Paradigma gefangen, sie ist nur das Gegenteil des Todes, seinen Sinn, seine Zerrissenheit löst sie nicht auf; man sollte lieber sagen: nicht vom Tod berührt.«¹ Manchmal aber kommt es sogar bei der Literatur zum zerreißen Schmerz. Und zwar in Augenblicken, in denen der Tod es einer Romanfigur erlaubt, die größte Liebe zum Ausdruck zu bringen, die es zwischen zwei Menschen geben kann: der Tod des Prinzen Bolkonski, als er in *Krieg und Frieden* mit seiner Tochter Marie spricht; der Tod der Großmutter des Erzählers in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. »Mit einem Mal fällt die Literatur (denn um sie handelt es sich) mit einem gefühlsmäßigen Trennungsschmerz, einem ›Schrei‹ zusammen.«² Sie macht das häufig verschriene *Pathos* zu einer Lektürekraft; sie sagt die nackte Wahrheit über das, worüber sie hinwegtröstet.

Der Tod bewirkt das Schreiben und rechtfertigt die Erzählung des Lebens. Er erschafft die Vergangenheit wieder und wieder, durch ihn entstehen neue Formen und Figuren. Weil jemand stirbt, fängt man an, von dessen Leben zu berichten. Der Tod hat etwas Rekapitulierendes und Versammelndes. Darum habe ich diese Vita mit dem Bericht über den Tod begonnen. Der unterbricht zwar das Leben und steht gewissermaßen im Gegensatz zu ihm, zugleich aber ist er identisch mit dem Leben als Erzählung. Beide sind das, was von jemandem übrig bleibt, der Überrest, der zugleich ein Zusatz ist und der nicht ersetzt. »Jeder, der einen Toten geliebt hat, überlebt die Wunde, die sein Verschwinden geschlagen hat, indem er ihn gegenwärtig, leben-

1 BNF, NAF 28630, Fonds Roland Barthes, »Délibération«, journal d'Urt, 13. Juli 1977.

2 »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, in: *Das Rauschen der Sprache*, S. 317.

dig hält. Die Erinnerung nimmt nun die Stelle einer allgegenwärtigen Zeit ein; die abgeschnittene Vergangenheit und die unmögliche Zukunft vermischen sich in einem intensiven Fortbestehen, in dem ich, die Sich-Erinnernde, mich in, durch und auf Kosten des Verstorbenen behaupte.«¹ Diese Worte von Julia Kristeva, ebenfalls in der Zeit der Trauer um Roland Barthes geschrieben, besagen, was diese Lebenserzählung nicht motiviert; sie ist keine Übung in Erinnerung, sondern eine Überlebensnotwendigkeit. Sie nimmt den Platz ein, der durch den Tod frei geworden ist. In vielerlei Hinsicht sind diese für jede Biographie geltenden Einschränkungen im Fall von Barthes noch massiver. Er ist jemand, der vom biographischen Unterfangen abrät, aus Gründen, die er selbst festgelegt hat, und solchen, die zwar mit ihm zu tun haben, sich aber fast gegen seinen Willen aufdrängen. Denn der Tod eines Schriftstellers gehört nicht zu seinem Leben. Man stirbt, weil man einen Körper hat, aber geschrieben hat man nur, um den Körper in einen Schwebezustand zu versetzen, seinen Druck zu lockern, sein Gewicht zu verringern, das vom Körper ausgehende Unbehagen zu mildern. In *Morts imaginaires* schreibt Michel Schneider: »Deshalb muss man die Bücher lesen, die die Schriftsteller geschrieben haben: Dort ist die Rede von ihrem Tod. Ein Schriftsteller ist jemand, der sein Leben lang stirbt, in langen Sätzen, in kleinen Worten.«² Der Tod eines Schriftstellers ist nicht wirklich die logische Folge seiner Existenz. Er darf nicht mit dem »Tod des Autors« verwechselt werden. Der Tod eines Schriftstellers ermöglicht vielmehr das Leben des Autors und die Untersuchung der in seinem Werk enthaltenen Todeszeichen. Der Tod, der weder ein Tod als Schlaf (*mort-sommeil*) ist, da »das Bewegungslose sich der Umwandlung entzieht«, noch ein sonnenhafter Tod (*mort-soleil*), dessen »Kraft

1 Julia Kristeva, »Barthes' Stimme«, in: *Communications*, Nr. 36, 1982, S. 119-123 (S. 119).

2 Michel Schneider, *Morts imaginaires*, Grasset, 2003, S. 17.

der Offenbarung« gemäß der in *Michelet*¹ vorgenommenen Unterscheidung »den Stil einer Existenz erscheinen lässt«, steht am Beginn jedes neuen Kapitels.

1 *Michelet*, aus dem Französischen von Peter Geble, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1980, S. 108.

EINLEITUNG

Die Stimme

Wenn etwas von Roland Barthes nicht stirbt, dann ist es seine Stimme. Ein merkwürdiges Phänomen, denn es gibt nichts Flüchtigeres als eine Stimme. Um sich davon zu überzeugen, braucht man sich nur frühere Aufnahmen anzuhören. Eine Stimme gerät schnell aus der Mode, sie »datiert« den Körper, der spricht. Gide hält dies, auf sich selbst bezogen, in seinem *Tagebuch* fest: »Das Zerbrechlichste an meiner Person, das, was am meisten gealtert ist, ist meine Stimme.«¹ Wenn man aber Barthes sprechen hört, hat man das lebhafteste Gefühl einer Präsenz in der Gegenwart, seine Stimme widersteht dem Altmodischen. Hörer seiner Vorlesungen am Collège de France oder der zahlreichen Radio- und Fernsehsendungen, an denen er mitgewirkt hat, fühlen sich in eine vertraute Umgebung versetzt. Sein tiefes, sanftes Timbre umhüllt das Gesprochene, verleiht ihm einen musikalischen Klang. Die »Körnigkeit der Stimme«, zu der Barthes nicht zufällig theoretische Überlegungen angestellt hat, sondern weil er wusste, dass seine eigene Stimme etwas Empfindsames besaß, zeugt von einer dauerhaften Vergangenheit, die in die Gegenwart hineinzuwirken vermag, von einer anhaltenden, vorwärtsgewandten Erinnerung. Was den Menschen das Siegel des Gebrechlichen und Vergänglichen aufdrückt, ist bei ihm umgekehrt ein Zeichen, das eine Form des Überlebens garantiert; was natürlich auch an dem

1 André Gide, *Tagebuch 1939-1949*, in: *Gesammelte Werke IV, Autobiographisches*, aus dem Französischen von Maria Schäfer-Rümelin und Wilhelm Maria Lüsberg, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1990, S. 174.

liegt, was er sagt, wenn er spricht. Das Geäußerte und nicht allein die Stimme ist das, was noch heute berührt und überzeugt, weil es das jedermann betreffende Allgemeine mit dem für den Einzelnen geltenden Wahren verbindet. Die Stimme hat Gewicht, weil sie das Wahre aus unterschiedlichen, bisweilen widersprüchlichen Quellen schöpft: aus Intelligenz und Sensibilität, aus alten Werten und aktuellen Losungen. Eine solche Haltung ist nicht frei von Risiken. Häufig vermittelt sie dem Subjekt ein Gefühl von Betrug oder Hochstapelei. Barthes erlebt dies sein Leben lang immer wieder: Verschiedenen Zeiten und Orten gleichzeitig anzuhören macht einen zu einem nicht verorteten, stets in Bewegung befindlichen Menschen. Als Barthes eines Tages hört, wie ein Radiosprecher eine Sendung über ihn mit den Worten »Und jetzt, Kinder, ist Schluss mit dem 19. Jahrhundert!« beendet, notiert er sich sogleich auf einem Zettel: »Ja, ich bin aus dem 19. Jahrhundert. Und hänge meine ganze übermäßige Empfindsamkeit (die man nie sieht), meine Übereinstimmung mit den Romanen dieses Jahrhunderts, meine Vorliebe für seine literarische Sprache daran. Was zur Folge hat, dass ich in einem entsetzlichen Paradoxon gefangen bin: Auf der einen Seite ›ich‹ (das innere, unausgedrückte Ich), das affektive Imaginäre, die Ängste, die Emotionen, die Liebe, der unerbittliche Glaube an eine Ethik des Feinen und Sanften, der Zärtlichkeit, das zerreißende Bewusstsein, dass diese Ethik uneinlösbar, ausweglos ist (was hieße es, das Sanfte ›triumphieren‹ zu lassen?), und auf der anderen Seite die Welt, die Politik, die Bekanntheit, die Angriffe, die Scherze, die Modernität, das 20. Jahrhundert, die Avantgarden, im Grunde mein ›Werk‹ und sogar manche Seiten, manche Praktiken meiner Freunde. → verdammt zu einem ›scheinheiligen‹ Werk (Thema Hochstapelei) oder zum Beenden dieses Werks (daher diese Art verzweifelten Lavierens, das ich in den letzten Büchern versucht habe).«¹

1 BNF, NAF 28630, Fonds Roland Barthes, »Délibération«, 1997, dt. »Erwägung«, in: *Das Rauschen der Sprache*, S. 390-405.