
Roland Barthes

Am Nullpunkt der Literatur

Literatur oder Geschichte

Kritik und Wahrheit

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp 2471

Dieser Band versammelt die lange vergriffenen Einzelwerke *Am Nullpunkt der Literatur*, *Literatur oder Geschichte* und *Kritik und Wahrheit* aus der frühen Periode des Barthesschen Werkes und macht sie wieder zugänglich. Hier wird der zentrale Begriff der »écriture«, der »Schreibweise« entfaltet, wird die klassisch gewordene Unterscheidung zwischen »écrivain« und »écrivain«, zwischen »Schriftsteller« und »Schreiber« getroffen; hier wird ein Umgang mit Literatur erprobt, der Begriffe und Möglichkeiten einer Kritik literarischer Texte aus dem Geist des Strukturalismus entfaltet. In ihrer stilistischen Brillanz, gedanklichen Tiefe und wissenschaftlichen Fundierung setzen Barthes' Texte Maßstäbe, die auch heutiger Literaturkritik noch wichtige Impulse geben können.

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

Roland Barthes
Am Nullpunkt der Literatur
Literatur oder Geschichte
Kritik und Wahrheit

*Aus dem Französischen von
Helmut Scheffel*

Suhrkamp

Am Nullpunkt der Literatur: Titel der französischen Originalausgabe *Le degré zéro de l'écriture* © Editions du Seuil, Paris 1953. Die erste Ausgabe dieses Essays erschien 1959 im Claassen Verlag, Hamburg, in überarbeiteter Übersetzung dann 1982 in der Bibliothek Suhrkamp als Band 762.

Literatur oder Geschichte: © 1963 und 1964 Editions du Seuil. Die erste Ausgabe dieser Zusammenstellung aus *Sur Racine* (Paris 1963) und *Essais critiques I* (Paris 1964) erschien 1969 als Band 303 in der edition suhrkamp.

Kritik und Wahrheit: Titel der französischen Originalausgabe *Critique et vérité* © Editions du Seuil 1966. Die deutsche Übersetzung erschien erstmals 1967 als Band 218 in der edition suhrkamp.

4. Auflage 2026

Erste Auflage 2006

edition suhrkamp 2471

© der deutschen Ausgabe Suhrkamp Verlag GmbH,
Berlin, 1982, 1969, 1967

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlag gestaltet nach einem Konzept
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Satz: Satz Offizin Hümmer GmbH

Druck: Libri Plureos GmbH, Hamburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12471-4

Suhrkamp Verlag GmbH

Torstraße 44, 10119 Berlin

info@suhrkamp.de

www.suhrkamp.de

Inhalt

Am Nullpunkt der Literatur

Einleitung	9
------------------	---

I.

Was versteht man unter Schreibweise?	15
Politische Schreibweisen	22
Schreibweise des Romans	29
Gibt es eine Schreibweise der Lyrik?	37

II.

Triumph und Bruch der bürgerlichen Schreibweise	47
Das Stilhandwerk	52
Schreibweise und Revolution	55
Schreibweise und Schweigen	60
Die Schreibweise und das Wort	64
Utopie der Sprache	67

Literatur oder Geschichte

Literatur oder Geschichte	73
Die Imagination des Zeichens	94
Schriftsteller und Schreiber	101
Die beiden Kritiken	110
Was ist Kritik?	117
Literatur heute	124
Literatur und Diskontinuität. Über »Mobile« von Michel Butor	137
Literatur und Bedeutung	151

Kritik und Wahrheit

Vorwort von Helmut Scheffel	175
-----------------------------------	-----

Erster Teil

Der Wahrscheinlichkeitskritiker	186
Die Objektivität	188

Der Geschmack	192
Die Klarheit	195
Der Asymbolismus	200

Zweiter Teil

Die Krise des Kommentars	209
Die plurale Sprache	211
Die Wissenschaft von der Literatur	216
Die Kritik	221
Die Lektüre	229

Am Nullpunkt der Literatur

Einleitung

Hébert¹ verfaßte nie eine Nummer seines ›Père Duchêne‹, ohne den Text mit einer Reihe von Kraftausdrücken zu würzen. Diese Grobheiten bedeuteten an sich nichts, aber sie waren Signale. Wofür? Für eine insgesamt revolutionäre Situation. Wir haben hier das Musterbeispiel einer Schreibweise, die nicht mehr nur etwas mitteilen oder ausdrücken, sondern darüber hinaus ein außerhalb des Mitgeteilten Liegendes bedeuten will, das zugleich das geschichtliche Geschehen ist und der Anteil, den man daran nimmt.

Es gibt keine geschriebene Sprache, die nicht auch gleichzeitig etwas zur Schau stellt. Und was für den ›Père Duchêne‹ zutrifft, gilt auch für die Literatur. Sie signalisiert ebenfalls etwas, das von ihrem Gehalt und ihrer individuellen Form verschieden ist, das ihre Abgeschlossenheit ausmacht, etwas, wodurch sie gerade zur Literatur wird und sich als solche zu erkennen gibt. Daher stammt eine Gesamtheit von Zeichen, die ohne Beziehung zur Idee, zur Sprache oder zum Stil nur als solche gegeben werden und als solche bestimmt sind, in der Dichte all der möglichen Ausdrucksweisen die Einsamkeit einer ritualen Sprache zu definieren. Diese sakrale Ordnung der Zeichen setzt die Literatur als Institution und strebt danach, sie von der Geschichte zu lösen, denn kein geschlossener Bereich wird gestiftet ohne die Vorstellung einer langen gefestigten Dauer. Aber gerade da, wo die Geschichte zurückgewiesen werden soll, wird sie am eindeutigsten wirksam. Es ist also möglich, eine Geschichte der literarischen Ausdrucksweise an sich zu entwerfen, eine Geschichte, die weder die der Sprache noch die der Stile ist, sondern nur die der Literaturzeichen. Man kann im voraus annehmen, daß diese Geschichte der Form auf ihre besondere, durchaus klare Weise ihre Verbindung mit der Gesamtgeschichte erkennen lassen wird.

Es handelt sich natürlich um eine Verbindung, deren Form mit der Geschichte selbst variieren kann; es ist keineswegs erforderlich, Zuflucht zu einem direkten Determinismus zu nehmen, um die Anwesenheit der Geschichte im Schicksal der Schreibweisen

1 Jacques Hébert, Politiker. Redakteur und Autor des radikalrevolutionären ›Père Duchêne‹. Als einflußreiches Mitglied der Pariser Commune wurde er 1794 guillotiniert. Anm. d. Übers.

zu spüren. Die Art funktionaler Front, die die Ereignisse, die Situationen und die Ideen durch die historische Zeit dahinträgt, unterbreitet hier weniger die Wirkungen als die Grenzen einer getroffenen Wahl. Die Geschichte liegt dann vor dem Schriftsteller wie das Herannahen einer notwendigen Entscheidung zwischen mehreren Ethiken sprachlicher Ausdrucksformen; sie zwingt ihn, Literatur innerhalb von Möglichkeiten zu signalisieren, über die er an sich nichts vermag. Wir werden zum Beispiel sehen, daß die Einheit der bürgerlichen Ideologie eine einheitliche Schreibweise hervorgebracht hat und zur Blütezeit des Bürgertums (in der Zeit der Klassik und Romantik) die Form nicht zerrissen sein konnte, weil es auch das Bewußtsein nicht war, daß aber von dem Augenblick an, als der Schriftsteller aufhörte, Zeuge des Universellen zu sein und zu einem unglücklichen Gewissen wurde (etwa um 1850), seine allererste Bewegung die war, sich durch seine Form zu engagieren, sei es durch die Übernahme der Schreibweise der Vergangenheit, sei es durch deren Ablehnung. Die einheitliche klassische Schreibweise ist also zersplittert, und die gesamte Literatur von Flaubert bis heute ist damit zu einer Problematik der Sprache geworden.

Gerade zu jenem Zeitpunkt ist die Literatur als solche (das Wort selbst ist kurze Zeit vorher erst aufgekommen) endgültig als ein Objekt bestätigt worden. Die klassische Kunst konnte sich nicht als eine sprachliche Ausdrucksform fühlen, sie *war* Sprache, das heißt Transparenz, Kreislauf ohne Ablagerung, ideales Zusammenspiel eines universalen Geistes und eines dekorativen Zeichens ohne eigene Dichte und Verantwortlichkeit. Die Geschlossenheit dieser Sprache war von sozialer, nicht naturgegebener Art. Es ist bekannt, daß diese Transparenz gegen Ende des 18. Jahrhunderts getrübt wurde. Die literarische Form entwickelt eine zweite Macht, unabhängig von ihrer Ökonomie und ihrer Euphemie; sie fasziniert, sie bezaubert, sie entführt, sie hat ein Gewicht; man empfindet die Literatur nicht mehr als eine gesellschaftlich privilegierte Kommunikationsweise, sondern als eine konsistente und tiefe Sprache voller Geheimnisse, die sich darbietet als Traum und Drohung zugleich.

Das hat Folgen: Die literarische Form kann von nun an jene existentiellen Gefühle erwecken, die mit der Hohlseite jedes Objektes verbunden sind: das Bedeuten des Ungewöhnlichen, Vertrautheit, Widerwillen, Gefälligkeit, Gebrauch, Mord. Seit hundert

Jahren ist somit jede Schreibweise eine Übung der Zähmung oder der Abstoßung gegenüber diesem Objekt, das da ›Form‹ heißt und dem der Schriftsteller zwangsläufig auf seinem Wege begegnet, das er betrachten, dem er entgegentreten, das er auf sich nehmen muß, das er aber niemals zerstören kann, ohne sich selbst als Schriftsteller zu zerstören. Die Form schwebt vor seinem Blick als Objekt, und was er auch unternimmt, sie bleibt ein Ärgernis: ist sie glänzend, erscheint sie veraltet; ist sie anarchisch, so ist sie auch asozial; und ist sie besonders im Vergleich zur Zeit und zu den Menschen, gleich auf welche Art, ist sie immer Einsamkeit.

Das ganze 19. Jahrhundert hat dieses dramatische Phänomen der Verhärtung sich immer weiter entwickeln sehen. Bei Chateaubriand ist es erst eine schwache Ablagerung, das leichte Gewicht einer Euphorie des sprachlichen Ausdrucks, eine Art Narzißmus, bei dem die Schreibweise sich kaum erst von ihrer instrumentellen Funktion trennt und sich nur selbst betrachtet. Flaubert – um hier nur die typischen Augenblicke dieser Entwicklung zu benennen – hat die Literatur endgültig als Objekt gesetzt, dadurch daß er ihr einen Arbeitswert gab: die Form wurde Endergebnis einer ›Fabrikation‹ wie eine Keramik oder ein Geschmeide (man muß dabei verstehen, daß die Fabrikation kenntlich gemacht wurde, das heißt zum ersten Mal als Schaustellung geliefert und aufgezungen wurde). Mallarmé schließlich hat diese Konstruktion der Literatur als Objekt durch den höchsten Akt aller Objektivation gekrönt: durch den Mord. Es ist bekannt, daß die gesamte Anstrengung Mallarmés auf eine Zerstörung der Sprache ausging, von der die Literatur dann gewissermaßen nur noch der Kadaver wäre.

Ausgehend von einem Nichtsein, in dem das Denken sich glückselig aus dem Dekor der Worte zu erheben schien, hat die Schreibweise so alle Stadien einer fortschreitenden Verfestigung durchlaufen: zunächst Objekt eines Blickes, dann eines Tuns und dann eines Mordes, erreicht sie heute eine allerletzte Umwandlung: die Abwesenheit. In den neutralen Schreibweisen, die hier ›Schreibweise im Nullzustand‹ genannt werden, kann man ohne Schwierigkeit die Bewegung eines Negierens erkennen sowie die Ohnmacht, dieses in der Dauer zu verwirklichen; als ob die Literatur, die seit einem Jahrhundert versucht, ihre Oberfläche in eine Form ohne Erbschaft zu verwandeln, nur noch Reinheit finden könnte durch das Fehlen aller Zeichen, so endlich die Verwirk-

lichung des orpheischen Traumes bietend: Schriftsteller ohne Literatur zu sein. Die neutrale Schreibweise, die Camus', die Blanchots, Cayrols oder Robbe-Grilleys zum Beispiel oder die gesprochene Schreibweise Queneaus, bilden die letzte Episode einer Passion der Schreibweise, die Schritt für Schritt der Zerreißung des bürgerlichen Bewußtseins folgt.

Meine Absicht ist hier, diese Verbindung zu skizzieren, zu zeigen, daß es eine formale Wirklichkeit gibt, die unabhängig von Sprache und Stil ist, zu zeigen, daß diese dritte Dimension der Form ebenfalls – und zwar nicht ohne eine zusätzliche Tragik – den Schriftsteller an seine Gesellschaft bindet, und schließlich spüren zu lassen, daß es keine Literatur gibt ohne eine bestimmte Moral der sprachlichen Ausdrucksweise. Die äußeren Grenzen dieses Essays (von dem Teile 1947 und 1950 in der Zeitung *Combat* erschienen sind) zeigen schon deutlich, daß es sich nur um eine Einleitung zu einer möglichen Geschichte der Schreibweise handeln kann.

I

Was versteht man unter Schreibweise?

Es ist bekannt, daß die Sprache ein allen Schriftstellern einer Epoche gemeinsamer Corpus aus Vorschriften und Gewohnheiten ist. Das bedeutet, daß sie so etwas wie eine Naturgegebenheit darstellt, die durch die Rede des Schriftstellers hindurchgeht, ohne dieser eine Form zu geben, ja, ohne diese auch nur zu nähren: sie ist wie ein abstrakter Kreis von Wahrheiten, außerhalb dessen erst sich die Dichte eines einsamen Wortes abzulagern beginnt. Sie schließt die gesamte literarische Schöpfung etwa so ein, wie Himmel und Erde und deren Berührungslinie für den Menschen eine vertraute Heimstatt zeichnen. Sie ist weniger ein Materialvorrat als vielmehr ein Horizont, das heißt gleichzeitig Grenze und Station, mit einem Wort: der beruhigende Bereich einer Struktur. Im eigentlichen Sinn des Wortes ›schöpft‹ der Schriftsteller nichts aus ihr, die Sprache als solche ist für ihn vielmehr wie eine Linie, deren Überschreitung vielleicht eine Über-Natur seiner Rede erkennbar macht; sie ist der Raum für eine Aktion, die Definition und das Erwarten eines Möglichen. Sie ist nicht der Ort eines sozialen Engagements, sondern nur Reflex ohne Wahl, das ungeteilte Eigentum aller Menschen, nicht das der Schriftsteller; sie bleibt außerhalb des Rituals der Literatur; sie ist nicht durch Wahl, sondern ihrer Definition nach ein soziales Objekt. Niemand kann ohne Zurüstung seine Dichterfreiheit in die Dichtigkeit der Sprache schreiben, denn die Totalität der Geschichte erhält sich durch sie vollständig und geschlossen wie ein Naturgebilde. Daher ist die Sprache für den Schriftsteller lediglich ein menschlicher Horizont, der in der Ferne eine gewisse – im übrigen völlig negative – Vertrautheit schafft: die Feststellung treffen, daß Camus und Queneau die gleiche Sprache sprechen, heißt nur, durch eine Art Differentialoperation alle archaischen oder zukünftigen Sprachen präsumieren, die sie nicht sprechen. Die Sprache des Schriftstellers, zwischen zerstörten und noch unbekannten Formen schwebend, ist weniger ein Fundus als vielmehr eine äußerste Grenze; sie ist der geometrische Ort für alles, was er nicht sagen könnte, ohne – gleich dem sich umwendenden Orpheus – die feste Bedeutung seines besonderen Ganges und den wesentlichen Gestus seiner Soziabilität zu verlieren.

Die Sprache als solche ist also diesseits der Literatur. Der Stil ist fast jenseits. Bilder, Vortragsweise, Wortschatz werden aus der Konstitution und der Vergangenheit des Schriftstellers geboren und werden allmählich zu den Automatismen seiner Kunst. Unter dem Namen Stil formt sich auf diese Weise eine autarke sprachliche Ausdrucksweise, die nur in die eigene, geheime Mythologie des Autors hinabreicht, in jene Hypophysis der Rede, wo sich das erste Wort- und Dingpaar bildet, wo sich ein für allemal die großen Wortthemen seiner Existenz niederlassen. Mag ein Stil noch so raffiniert sein, es haftet ihm doch immer etwas Elementares an. Er ist eine Form ohne Bestimmung, er ist das Ergebnis eines Wachstumsstoßes, nicht das eines Wollens, er ist wie eine vertikale, einsame Dimension des Denkens. Sein Bezugssystem liegt auf der Ebene einer Biologie oder einer Vergangenheit, nicht aber auf der der Geschichte: er ist die ureigene Sache des Schriftstellers, sein Glanz, sein Gefängnis und seine Einsamkeit. Transparent und indifferent gegenüber der Gesellschaft, in sich ruhende Bewegung der Person, ist der Stil durchaus nicht Ergebnis einer Wahl oder einer Reflexion über Literatur, er ist der private Teil des Rituals, er steigt auf aus der mythischen Tiefe des Schriftstellers und entfaltet sich außerhalb seiner Verantwortlichkeit. Er ist die schmuckvolle Stimme eines geheimen, unbekannten Fleisches und besitzt den Charakter des Notwendigen, als ob er in dieser Art pflanzlichen Wachstumsstoßes nur das Ende einer blinden und zähen Metamorphose wäre, Teil einer Infrsprache, die sich bildet an der Grenze zwischen Fleisch und Welt. Der Stil ist eine Erscheinung keimartiger Natur, er ist die Transmutation eines ›humors‹, eines Lebensgefühls. Deshalb sind die Anspielungen des Stils in Tiefenschichten untereinander gelagert, während das Sprechen eine horizontale Struktur besitzt und seine Geheimnisse auf der gleichen Linie liegen wie seine Wörter; was es verbirgt, wird enthüllt durch seinen eigenen Fortgang. Im Sprechen wird alles offen dargeboten und ist alles zum unmittelbaren Verbrauch bestimmt, das Verbum, das Schweigen und deren Bewegung werden der Zerstörung des Sinns entgegengestürzt, ein Transfer ohne Verzögerung und ohne Spur. Der Stil dagegen besitzt nur eine vertikale Dimension, er taucht in die geschlossene Erinnerung der Person und bildet seine Dichtigkeit von einer bestimmten Erfahrung von der Materie aus; er ist immer nur Metapher, das heißt Gleichung zwischen literarischer Absicht und

fleischlicher Struktur des Autors (es sei daran erinnert, daß Struktur Ablagerung einer Dauer ist). Daher ist auch der Stil immer ein Geheimnis; doch die stumme Seite seiner Verknüpfung erklärt sich nicht aus der beweglichen und stets vorläufigen Natur der Sprache, sein Geheimnis besteht in einer im Körper des Schriftstellers eingeschlossenen Erinnerung; die Assoziationskraft des Stils ist kein Phänomen der Geschwindigkeit wie beim Sprechen, wo das, was nicht gesagt wird, immerhin ein Interim sprachlichen Ausdrucks bleibt, sondern ein Phänomen der Dichte, denn geradewegs unter dem Stil, hart oder zärtlich in seinen Figuren zusammengefaßt, befinden sich Bruchstücke einer Wirklichkeit, die dem sprachlichen Ausdruck völlig fremd ist. Das Wunder dieser Transmutation macht aus dem Stil eine Art metaliterarischer Operation, die den Menschen an die Schwelle von Macht und Magie führt.

Durch seinen biologischen Ursprung liegt Stil außerhalb der Kunst, das heißt außerhalb des Paktes, der den Schriftsteller an die Gesellschaft bindet. Man kann sich also Autoren denken, die die Sicherheit der Kunst der Einsamkeit des Stils vorziehen. Der Typus des Schriftstellers ohne Stil ist André Gide, der mit seiner handwerklichen Manier die moderne Lust an einem gewissen klassischen Ethos ausbeutet, ganz so wie Saint-Saëns Bach nachgeschaffen hat oder Poulenc Franz Schubert. Im Gegensatz dazu ist die moderne Poesie – die Victor Hugos, Rimbauds oder die René Chars – mit Stil gesättigt und ist ›Kunst‹ nur durch das Sichbeziehen auf eine poetische Absicht. Die Autorität des Stils, das heißt das absolut freie Band des sprachlichen Ausdrucks und seines Doppels im Fleisch, setzt den Schriftsteller als eine unvermittelte Frische über die Geschichte.

Der Horizont der Sprache und die Vertikalität des Stils bezeichnen also für den Schriftsteller etwas Gegebenes, denn er wählt weder das eine noch das andere. Die Sprache wirkt als Negativität, als die erste Grenze des Möglichen; der Stil ist ein Erfordernis, das die sprachliche Ausdrucksweise an das Lebensgefühl des Autors bindet. In jener findet er die Vertrautheit der Geschichte, in diesem die seiner eigenen Vergangenheit. In beiden Fällen handelt es sich um Gegebenheiten, um ein vertrautes *gestuarium*, ein Reservoir an Gesten und Gewohnheiten, in dem die Energie lediglich operativer Natur ist und einmal zur Aufzählung, ein andermal

zur Umwandlung verwendet wird, niemals aber, um zu urteilen oder um eine Wahl zu bedeuten.

Jede Form ist aber auch Wert; deshalb besteht zwischen Sprache und Stil noch Raum für eine andere formale Realität: für die ›Schreibweise‹. In jeder beliebigen literarischen Form findet sich die allgemeine Wahl eines Tones, oder wenn man so will: eines Ethos, und hier individualisiert sich ein Schriftsteller eindeutig, denn hier engagiert er sich. Sprache und Stil liegen vor aller Problematik der persönlichen Ausdrucksweise. Sprache und Stil sind das natürliche Produkt der Zeit und der biologischen Person. Die formale Identität des Schriftstellers entfaltet sich wirklich erst außerhalb der installierten grammatischen Normen und der Konstanten des Stils, dort, wo das geschriebene Ganze, das zunächst in einer sprachlich völlig unschuldigen Form zusammengefaßt ist, endlich zu einem totalen Zeichen wird, zu der Wahl einer menschlichen Verhaltensweise, zur Affirmation eines bestimmten Gutes, den Schriftsteller engagierend, ein Glück oder ein Unbehagen evident zu machen oder mitzuteilen und gleichzeitig die sowohl normale als auch einmalige Form seines Sprechens an die weite Geschichte der anderen bindend. Sprache und Stil sind blinde Kräfte, die Schreibweise ist ein Akt historischer Solidarität; Sprache und Stil sind Objekte, die Schreibweise ist eine Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise, sie ist die in ihrer menschlichen Intention ergriffene Form, die somit an die großen Krisen der Geschichte gebunden ist. So sind zum Beispiel Mérimée und Fénelon durch Erscheinungen der Sprache und Akzidentien des Stils voneinander getrennt, und doch ist ihnen eine sprachliche Ausdrucksweise eigen von gleicher Intentionalität, sie akzeptieren die gleiche Ordnung der Konventionen, sie haben die gleichen handwerklichen Reflexe, sie gebrauchen mit den gleichen Gesten, trotz eines Abstandes von eineinhalb Jahrhunderten, das gleiche Instrumentarium, das, wenn auch in seinem Aspekt ein wenig verändert, so doch weder in seiner Situation noch in seinem Gebrauch modifiziert ist, kurz: sie haben die gleiche Schreibweise. Im Gegensatz dazu verwenden fast gleichzeitig lebende Autoren wie Mérimée und Lautréamont, Mallarmé und Céline, Gide und Queneau, Claudel und Camus, Autoren, für die der gleiche historische Zustand unserer Sprache gegeben ist, Schreibweisen, die sich zutiefst

voneinander unterscheiden. Alles trennt sie: der Ton, der Vortrag, der Zweck, die Moral, das Naturell ihres Sprechens, so daß die Gemeinsamkeit der Epoche und der Sprache sehr wenig bedeutet gegenüber den so verschiedenen Schreibweisen, die sich wiederum gerade durch ihre Gegensätzlichkeit so klar definieren.

Diese Schreibweisen sind in der Tat voneinander verschieden und doch vergleichbar, weil sie durch eine gleichartige Bewegung hervorgerufen werden: durch die Reflexion des Schriftstellers über den sozialen Gebrauch seiner Form und die Wahl, die er auf sich nimmt. Da sie im Kern der literarischen Problematik liegt – die mit ihr überhaupt erst beginnt –, ist die Schreibweise also wesentlich die Moral der Form; sie bedeutet die Wahl des sozialen Bereichs, innerhalb dessen der Schriftsteller die Natur seiner Sprache zu situieren gewillt ist. Doch dieser soziale Bereich ist keineswegs der des tatsächlichen Konsums. Es handelt sich für den Schriftsteller nicht darum, die Gruppe der Gesellschaft zu wählen, für die er schreibt; er weiß wohl, daß er – es sei denn, man rechne mit einer Revolution – immer nur für die gleiche Gesellschaft schreiben kann. Seine Wahl ist eine Gewissensentscheidung und nicht eine nach der Wirksamkeit. Seine Schreibweise bedeutet eine Art und Weise, Literatur zu konzipieren, nicht, sie zu verbreiten. Oder besser: Weil der Schriftsteller nichts an den objektiven Gegebenheiten des Literaturkonsums ändern kann (diese rein geschichtlichen Gegebenheiten unterliegen nicht seiner Macht, selbst wenn er sich ihrer bewußt ist), überträgt er freiwillig die Forderungen nach einer freien sprachlichen Ausdrucksweise auf deren Quellen, nicht aber auf deren Konsum. Die Schreibweise besitzt deshalb eine doppelte Realität: einerseits entsteht sie zweifellos aus einer Konfrontierung des Schriftstellers mit seiner Gesellschaft, andererseits weist sie ihn von dieser gesellschaftlichen Zweckhaftigkeit in tragischer Weise zurück auf die instrumentellen Ursprünge seines Schaffens. Mangels einer frei konsumierbaren sprachlichen Ausdrucksform, die ihm zur Verfügung gestellt werden könnte, bietet die Geschichte dem Schriftsteller die Forderung einer solchen, die frei produziert werden kann.

So bezeichnen die Wahl und schließlich die Verantwortlichkeit einer Schreibweise eine Freiheit; doch diese Freiheit hat, je nach dem geschichtlichen Augenblick, nicht die gleichen Grenzen. Es ist dem Schriftsteller nicht möglich, seine Schreibweise in einer Art zeitlosem Arsenal der literarischen Formen auszusuchen. Die