

30. März 2003

Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, FU-Berlin

WiSe 2002 / 2003

**Seminararbeit im Hauptseminar von
Professor Dr. Gert Mattenklott und Florian Cramer**

Literatur schreibt Literaturtheorie (16 452)

Titel: **Leere Versprechungen - Italo Calvino's *Unsichtbare Städte* und *L'empire des signes* von Roland Barthes**

Verfasser: Holger Thomsen
 5. Fachsemester; Matrikelnummer: 3589363

HolgerThomsen@web.de, Prenzlauer Allee 49, 10405 Berlin
Tel.: 030 / 4403 2550

Gliederung

1. Einleitung 1
2. <i>Die Unsichtbaren Städte</i>	
2.1. Textgestalt 2
2.2. Der Ort des Erzählers 3
2.3. Sprache und Repräsentation 6
3. <i>L'empire des signes</i>	
3.1. Eine Neuauflage der <i>Mythologies</i>? 9
3.2. Bezeichnungssysteme und Sprachskepsis 12
4. Fazit 16

Literaturverzeichnis

1. Einleitung

Was unterscheidet die Literatur und die Literaturtheorie? Wird erstere von "Literaten" verfasst und letztere von Wissenschaftlern, die das Derivat des Gelesenen in systematisierter Form einem Leser zweiter Ordnung darbieten? Oder lässt sich der literaturwissenschaftliche Text ganz einfach zum Genre erklären, das sich dann wiederum mit den Werkzeugen der Theorie lesen ließe? Da aber grundsätzlich gar keine Literatur ohne Bezug auf zuvor Geschriebenes, gemeinhin als *Intertextualität* bezeichnet, denkbar ist und jede schriftliche Äußerung ohnehin Stellung zur eigenen Schriftlichkeit nehmen muss, kommt Literatur immer auch die Qualität zu, sich über Literatur zu äußern. Somit ist auch keine Literatur denkbar, die nicht zugleich Literaturtheorie wäre, oder anders formuliert: Jegliche Literatur ist Sekundärliteratur. Letztlich kann diese Frage nur durch den individuellen Lesevorgang und die Bedeutungszuschreibung seitens des Lesers beantwortet werden.

Italo Calvino und Roland Barthes haben dem Leser diese Entscheidung abgenommen und die Untrennbarkeit von belletristischer Literatur und Literaturtheorie zum Gegenstand ihres Schreibens gemacht. Calvinos Romane und Erzählungen kreisen fortwährend um das Problem des kontinuierlichen Erzählflusses und das Verhältnis von Autor und Leser zu den Protagonisten (*Wenn ein Reisender in einer Winternacht*), nehmen Naturwissenschaft zum Anlass von Fiktionen (*Cosmicomics*) und behandeln ausführlich die Möglichkeit von Kommunikation und Repräsentation durch Sprache. Barthes hingegen nimmt als Semiologe, Mythologe und Literaturwissenschaftler alle Rechte des Schriftstellers für sich in Anspruch. Seine Schrift über die Fotografie (*La chambre claire*), ist ein Buch über seine Mutter und seine Autobiografie (*Barthes par Barthes*) ein Werk über einen Dritten. Eine Trennung der beiden Rollen ist weder möglich noch erwünscht. Schon in einem frühen Werk definiert er sein Selbstverständnis:

Je veux dire que je ne puis me prêter à la croyance traditionnelle qui postule un divorce de nature entre l'objectivité du savant et la

subjectivité de l'écrivain, comme si l'un était doué d'une "liberté" et l'autre d'une "vocation", propres toutes deux à escamoter ou à sublimer les limites réelles de leur situation [...].¹

Und in *Leçon* heißt es zum gleichen Thema:

Le sémiologue serait en somme un artiste (ce mot n'est ici ni glorieux ni dédaigneux: il se réfère seulement à une typologie): il joue des signes comme d'un leurre conscient, dont il savoure, veut faire savourer et comprendre la fascination.²

Für die vorliegende Arbeit sollen *Die unsichtbaren Städte* und *L'empire des signes* vergleichend gelesen werden und untersucht werden, inwieweit die beiden Texte eine ähnlich lautende Utopie eines leeren, von der Bürde der Signifikation befreiten Zeichens entwickeln, in welchem eine Skepsis der Autoren gegenüber dem Vorgang des Bezeichnens ihren Abschluss findet.

L'empire des signes wird im französischen Original herangezogen. Aus den *Unsichtbaren Städte* wird in deutscher Übersetzung zitiert. Beide werden als Werke der Literatur behandelt.

2. Die Unsichtbaren Städte

2.1 Textgestalt

Der Text *Die Unsichtbaren Städte* umfasst etwa 180 Seiten und ist in neun durchnummerierte Kapitel eingeteilt. Kapitel 2 bis 8 enthalten jeweils fünf Städteschilderungen, Kapitel 1 und 9 jeweils zehn. Am Anfang und am Ende eines jeden Kapitels befinden sich jeweils kurze, kursiv gesetzte Texte, aus denen sich eine Rahmensituation, in welche die Städteschilderungen eingebettet sind, herauslesen lässt. Diesem Rahmen zufolge berichtet der venezianische Kaufmann Marco Polo dem Kublai Khan in dessen Palast-

¹ Barthes: *Mythologies*, S.10.

² Barthes: *Leçon / Lektion*, S.58.

anlage von seinen Reisen durch das Reich, indem er ihm Bericht von den dort entdeckten Städten gibt. Gleichzeitig wird in diesen Passagen sowohl von Marco als auch vom Khan immer wieder die Kommunikationssituation selbst diskutiert und in Frage gestellt sowie über das Erzählen reflektiert. Im Inhaltsverzeichnis des Buches finden sich allerdings nur die 55 Stadtschilderungen, die jeweils einer von elf Kategorien (z.B. *Die subtilen Städte* oder *Die Städte und der Himmel*) zugeordnet werden, von denen eine jede nach einem streng durchgehaltenen Rotationsprinzip, das hier nicht im Detail erläutert werden soll, genau fünf Mal auftaucht. Jede der 55 Städte trägt einen weiblichen oder weiblich klingenden Namen, der auf "e" oder "a" endet. Eine Ausnahme von dieser Regelmäßigkeit bildet die mittlere (Nummer 28) Stadt namens *Bauci*. Andere Werke Calvinos wie *Herr Palomar*, *Marcovaldo*, und *Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen* weisen eine vergleichbare Systematik der Kapiteleinteilung auf.

Obwohl das Werk in der italienischen Originalausgabe³ keine Gattungsbezeichnung trägt, hielt man es offensichtlich für angebracht, die deutschsprachige Ausgabe qua Schutzumschlag, bzw. Buchdeckelaufdruck zum "Roman" zu erklären.⁴ Calvino selbst schrieb über die *Unsichtbaren Städte*, sie seien eine Form "zwischen der Fabel und dem 'kleinen Prosagedicht' ".⁵

2.3 *Der Ort des Erzählers*

In den erzählenden Passagen der *Unsichtbaren Städte* ist immer wieder die Rede davon, dass Marco dem Khan Städte schildert. Die 55 Beschreibungen stehen allerdings weder in wörtlicher Rede, noch sind sie durch die Einbettung in den Kontext eindeutig einem von Marco ausgehenden Sprechen zuzuordnen. Sie sind vorhanden, ohne dass sich ein Erzähler für sie finden ließe. In den nicht in das Inhaltsverzeichnis eingegangenen Zwischentexten, steht das Erzählen selbst zur Debatte. Als eine Variation der Konstel-

³ Calvino: *Le città invisibili*. Einaudi, Turin, 1972.

⁴ Dies gilt sowohl für die Ausgabe bei Hanser (München, 1984), als auch für die Lizenzausgaben bei Heyne (München, 1979) und dtv (München, 1985).

⁵ Calvino: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, S.27.

lation aus *Tausendundeiner Nacht* erzählt Marco gegen die Melancholie des Herrschers und den Verfall des Reiches an.

*Nur bei den Berichten Marco Polos vermochte Kublai Khan durch die zum Einsturz bestimmten Mauern und Türme hindurch das Filigran einer Anordnung zu erkennen, sie so subtil ist, daß sie dem Biß der Termiten entgeht.*⁶

Die beiden sind sich weder sicher, ob sie selbst existieren, noch ob es das Reich gibt, von dem sie nicht wissen, ob sie von ihm sprechen. So zweifeln sie grundsätzlich an, ob sie sich überhaupt unterhalten, wissen weder, ob sie vielleicht nur in der Imagination eines anderen existieren, noch ob umgekehrt die ganze Welt nur ein Produkt ihres Geistes ist. Im Text findet sich des öfteren der Hinweis, dass sie nur noch schweigen, die Stadtschilderungen reine Imaginationen werden, die sich im Geiste des Khans von selber schreiben. Auch in anderen Werken Calvinos kommt dem Schweigen eine wichtige Rolle zu. In dem 1973 erschienenen Roman *Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen*, verständigen sich die Reisenden mittels eines Satzes Tarot-Karten ohne dabei ein einziges Wort zu sprechen. Und Herr Palomar fragt sich beim Belauschen des Amselgezwitschers in seinem Garten:

*Doch wenn die Bedeutung der Botschaft nun in der Pause läge und nicht im Pfeifen? Wenn es das Schweigen wäre, in dem die Amseln miteinander redeten?*⁷

Deutlich wird hier vor allem eine tief greifende Skepsis gegenüber jeglichem Sprechen und Bezeichnen. Aber nicht nur der ungewisse Status der Informationsübertragung kompliziert die Kommunikation. Das Publikum, in diesem Fall der Khan, bemächtigt sich des Erzählten und nimmt selbst den Platz des Autors ein. Marco theoretisiert dazu:

⁶ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S.11

⁷ Calvino: *Herr Palomar*, S.32

"Ich rede und rede", sagt Marco, "doch wer mir zuhört, behält nur die Worte, die er erwartet. [...] Wer der Erzählung gebietet, ist nicht die Stimme: Es ist das Ohr." ⁸

Diese programmatische Äußerung Marcos korrespondiert eng mit der auch durch Roland Barthes vorgenommenen Verlagerung des Interesses vom Schreib- auf den Lesevorgang, die sich durch sein gesamtes Werk zieht. Jedes Mal aber, wenn der Khan einen Rollentausch vorschlägt, lässt der in dieser Hinsicht konservative Marco keinen Zweifel daran, dass er eine Verletzung der Konventionen nicht duldet. Jeden in diese Richtung zielenden Vorstoß des Khans entkräftet er umgehend durch eine neue Version der Geschichte, die den Einwand des Khans enthält und ihn somit rhetorisch entkräftet. Marcos Erzählen ist also auch ein Akt des Widerstands des Erzählers/Autors gegen einen allmächtigen Kaiser, dem es nicht zugestanden wird, sich zum Erzähler seines eigenen Reiches aufzuschwingen. Die Rollenverteilung muss gewahrt bleiben, damit sich die Erzählung/der Diskurs dauerhaft dem Einfluss der Macht des Khans entziehen kann. Der Khan herrscht über das Reich, Marco über die Worte. Marco beharrt dabei aber nicht auf der Wahrhaftigkeit des Vorgetragenen, sondern lediglich über den Akt des Vortragens selber, der nicht einer schriftlich fixierten Form bedarf. Mitunter ist das Erzählte sogar nur Überliefertes, das ihm von anderen Erzählern zugetragen wurde. Die Rolle des Erzählers ist hier vielfach gespiegelt und verzerrt.

Marco ist also alles andere als ein Kontaktmann oder ein Medium, das dem Khan Informationen aus dem Reich zuträgt. Der Khan erkennt es selber:

"Gib zu, was du einschmuggelst: Gemütsverfassungen, Gnadenzustände, Elegien!" ⁹

Und so verwundert es nicht, dass die Visionen des Khans, in denen dieser sich die lastende Schwere seines Reiches hinwegphantasiert, bald unter den Bann des Mondes geraten, von dem Calvino an anderer Stelle schreibt:

⁸ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S.147.

Sobald der Mond in den Versen der Dichter auftaucht, hat er seit jeher die Macht, ein Gefühl von Leichtigkeit zu vermitteln, von gewichtlosem Schweben, von stillem und ruhigem Zauber.¹⁰

Es handelt sich um die wahrhaft subversive und alles zersetzende Kraft des Erzählens, das Samenkorn von Zweifel und Verfall, das Marco hier ins Herz des Reiches einbringt, wo es seine Kraft langsam entfaltet. Eine ungeeignere Medizin gegen die Melancholie des Khans ließe sich schwerlich finden.

2.4 Sprache und Repräsentation

Die *Unsichtbaren Städte* sind eine schriftliche Utopie der von der Last der Schriftlichkeit befreiten Kommunikation. Diese komplexe Meditation über die Zeichenhaftigkeit der Welt ist ihrerseits noch nicht vom Gift der geschriebenen Sprache durchsetzt, und so ist die Urform des Erzählens jenseits von Raum und Zeit wieder hergestellt: Zwei Menschen sitzen sich in einem Garten gegenüber - reden, schweigen, rauchen und lassen ihre Gedanken schweifen. Der Erzähler beginnt zu sprechen, und nur seine Stimme bürgt ab nun für die Wahrhaftigkeit des Erzählten - ob er nun Scheherazade, Kapitän Marlow oder Marco Polo heißt, spielt keine Rolle mehr. In den *Unsichtbaren Städten* gibt es kaum Verweise auf geschriebene Sprache, die in den 55 Stadtschilderungen auf seltsame Weise abwesend ist. In der um einen riesenhaften Friedhof gruppierten Stadt **Laudomia** stehen die Namen der noch Lebenden schon auf den Tafeln der Gräber, in denen sie einst ruhen werden. In **Trude** gibt es Ortschilder, welche die Örtlichkeiten einer Stadt bezeichnen, die sich in nichts von anderen Städten unterscheidet, und die Einwohner **Teodoras** werden nach der Eliminierung der gesamten Flora und Fauna von den Fabelwesen der in den Bibliothekskellern verwahrten Schriften heimgesucht. Schriftliche Bezeichnung steht hier also grundsätzlich in Verbindung mit Tod und Erstarrung, und so verwundert es auch nicht, dass Marco und der Khan in ihrem utopischen Reich des perfekten Erzählens nicht

⁹ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S.110.

¹⁰ Calvino: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, S.43. (siehe hierzu: Zeyringer: *Die Erfahrung der Fremde*, S.169)

auf sie zurückgreifen wollen. Stattdessen macht Marco sich pantomimisch, mit Hilfe von Gegenständen und Gesten und nicht zuletzt durch Reden "verständlich". Zwar besitzt der Khan einige Atlanten, doch die in ihnen bildlich dargestellten Städte sind nicht mehr als Anlässe zu neuerlichem Erzählen. Was Marco durch diese Form des Erzählens schafft, ist ein vollkommen diessseitiges Zeichen. Es dient nur noch der Inspiration des Khans und weist nicht mehr über sich selbst hinaus auf etwas Abwesendes. Signifikation findet nicht mehr statt.

*Der Groß-Khan entschlüsselte die Zeichen, doch die Beziehung zwischen diesen und den besuchten Orten blieb unklar [...]*¹¹

Wie unter diesen Umständen die 55 Stadtschilderungen zu Schrift geworden sind, lässt die Geschichte unbeantwortet, doch wiederholt sich auf deren Ebene Marcos Rede. Denn auch sie sind in erster Linie Bilder, die nichts außerhalb oder innerhalb der *Unsichtbaren Städte* Existierendes repräsentieren. In Calvinos Buch *Herr Palomar* beobachtet der Protagonist eine Schülergruppe in Mexiko, die unter der Anleitung ihres Lehrers die Ruinen der versunkenen Kultur der Tolteken besichtigen. Jede seiner Erläuterungen der bildhaften Darstellungen der Tolteken schließt der Lehrer mit der Bemerkung ab: *"Man weiß nicht, was es bedeuten soll."*¹² Herrn Palomar erscheinen diese den Vortrag jeweils beendenden Worte als Zeichen der Weisheit des jungen Lehrers, der es sich nicht anmaßt, ein definitives Urteil zu fällen. Am ehesten gleichen die Stadtminiaturen der *Unsichtbaren Städte* in ihrer Gesamtheit dem Brückenbogen, den Marco als Metapher seiner Reiseberichte wählt, und von dem er sagt:

"Die Brücke wird nicht von diesem oder jenem Stein getragen" [...]
"sondern von der Linie des Bogens, den diese bilden."
und
*"Ohne Steine gibt es keinen Bogen."*¹³

¹¹ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S.32.

¹² Calvino: *Herr Palomar*, S.113.

¹³ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S.93.

Und so scheitert auch jeder Versuch, eine Hierarchie oder eine Verknüpfbarkeit in die 55 Schilderungen hineinzulesen. In ihrer Gesamtheit bilden sie die Erzählung Marcos, für sich alleine sind sie nur schön und rätselhaft. Sie lassen sich zwar lesend bereisen, doch ergeht es dem Leser wie dem Besucher der Stadt **Tamara**, von der es heißt:

*Wie die Stadt unter dieser dichten Hülle von Zeichen wirklich ist, was sie enthält oder verbirgt - der Mensch verläßt Tamara, ohne es erfahren zu haben.*¹⁴

Der historische Kublai Khan war einer der Enkel des Mongolenherrschers Dschinghis Khan und hatte im Jahr 1297 ganz China unterworfen. Er gehörte der ersten Generation von Mongolen an, die eine geschriebene Sprache benutzte, war selbst aber wohl nie des Chinesischen mächtig und war auch aus diesem Grund auf die Hilfe von Ausländern und Gelehrten angewiesen, um sein neugewonnenes Reich regieren zu können, dessen Gebräuche und Traditionen ihm bis zuletzt fremd blieben. Er selber ist also wie Marco eine weitere Spiegelung des Motivs vom Fremden in einer fremden Kultur, deren Konventionen nicht zugänglich sind.¹⁵

Zentrales Zeichensystem in den *Unsichtbaren Städten* ist das Schachspiel. Wie auch andere Mitglieder der Oulipo-Gruppe (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) hat Calvino eine Neigung dazu, seine Geschichten den Regeln von Brett- oder Kartenspielen nachzubilden (z.B. George Perecs *La vie mode d'emploi*¹⁶ oder Calvinos *Das Schloß, darin sich Schicksale kreuzen*). Allerdings wurde Calvino erst 1973, also ein Jahr nach Erscheinen der *Unsichtbaren Städte* "Mitglied" von Oulipo, und man sollte den Einfluss dieser losen Arbeitsgruppe auf sein Werk nicht überbewerten. Auch Marco nutzt wie die Oulipisten die Vorzüge, welche die Anwendung einer externen Logik auf den Vorgang des eigenen Bezeichnens bieten, indem er auf den Fliesen im Palast des Khans Gegenstände gemäß den Regeln des Schach-

¹⁴ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S. 22.

¹⁵ Bawden: *Kublai Khan*. in: *Encyclopædia Britannica*, London, CD-ROM 2003.

¹⁶ Perec: *La vie mode d'emploi*. Hachette, Paris, 1978.

spiels ausbreitet und bewegt. Nach seiner letzten Reise durch das Reich fordert der Khan ihn schließlich auf, sich von nun an auf das gemeinsame Schachspiel zu beschränken und eröffnet damit die nächste Stufe der Abstraktion. Von nun an bezeichnen die Schachfiguren die Städte und die Regeln das Verhältnis, in dem sie zueinander stehen. Doch auch dieses Spiel endet nicht mit einer Erkenntnis, sondern mit einem Sieg, an dessen Ende nur ein leeres Holzfeld bleibt. Marco aber kann selbst diese vermeintliche Leere als Ausgangspunkt für neue Erzählungen nutzen. Das Schachspiel lässt den Khan so ratlos zurück wie der Teppich in **Eudossia** den Reisenden: Man ist sich nach der Auslegung eines Orakelspruches nicht sicher, ob er der Stadt vorausgegangen ist und sie in ihrer idealen Form zeigt, oder ob umgekehrt die Stadt göttlichen Ursprungs ist und der Teppich nur ein von Menschenhand geschaffener Abglanz. Das Erzählen endet niemals, da es sich selbst enthält.

3. L'empire des signes

3.1 *Eine Neuauflage der Mythologies?*

Das 1970 erschienene Werk von Roland Barthes ist eine sehr persönliche Anwendung seiner Zeichentheorie auf einige kulturelle Phänomene Japans, die in weiten Teilen eine Erweiterung des in den *Mythologies* begonnenen Projektes darstellt. Ausgehend von der Terminologie der Linguistik unternahm er in den *Mythologies*, die 1957 in Buchform veröffentlicht worden waren, eine Anwendung des dualen Zeichenbegriffes Saussurescher Prägung auf außersprachliche Beziehungen von Signifikanten und Signifikaten. Doch ging er in seiner Neubestimmung der Zeichenhaftigkeit über die von Saussure festgestellte Arbitrarität des Zeichens auf der Ebene des phonetischen Lautbildes hinaus, indem er diesen Bruch vertiefte und grundsätzlich den Repräsentationscharakter des Signifikanten verneinte, welcher bei ihm nicht länger auf etwas Abwesendes verwies. Zum Beleg führte er Saussure

selbst an, bei dem der Signifikant nicht auf ein real Existierendes, sondern auf ein *concept* im Sinne einer geistigen Vorstellung verwiesen habe.¹⁷ Nach Barthes nun definiert sich die einem Signifikanten zukommende Bedeutung nicht in dessen Verhältnis zu etwas Abwesendem, sondern durch seine Stellung innerhalb einer syntagmatischen Reihung und seine Differenz zu den ihn umgebenden Signifikanten. Auf's Feld der Literaturtheorie übertragen bedeutet dies eine klare Abkehr von jeglichem Schreiben im Sinne einer Repräsentation von etwas Bestehendem. Eine Auffassung, deren Wurzeln im Strukturalismus zu finden sind, und der es in der Analyse von Alltagsphänomenen nicht darum geht, so etwas wie eine bürgerliche Ideologie zu entschleiern, sondern vielmehr darum, die Art der Rede aufzudecken, in welcher diese von sich selbst spricht.¹⁸

Darüber hinaus hatte er den dualen Zeichenbegriff um eine weitere Stufe des Bezeichnens erweitert, auf welcher das duale Zeichen in seiner Gesamtheit zum Bedeutungsträger wird. Diese auf das ursprüngliche Zeichen aufgesetzte Metaebene entfaltet ihre verborgene Kraft, indem sie Kultur als Natur erscheinen lässt, und so gemeinsam mit dem ersten Zeichen den Mythos konstituiert. Die Aufgabe der Entschlüsselung kommt dem Semiologen/Mythologen zu. Und so verweisen die Predigten des Billy Graham in der Lesart von Roland Barthes auf den McCarthyismus, ist der Reiseführer *guide bleu* ein "*instrument d'aveuglement*"¹⁹ und das neue Theater bei weitem nicht so innovativ, wie es gerne scheinen möchte. Vor dem Blick des Semiologen hat nichts Bestand. Später sollte Derrida, der wie Roland Barthes im intellektuellen Umfeld der Zeitschrift *Tel-Quel* arbeitete und in dieser veröffentlichte, eine grundsätzlichere Kritik am Saussureschen Zeichen äußern, indem er dieser Konstruktion vorwarf, sich einseitig auf den Repräsentationscharakter des Zeichens festzulegen und die irrige Annahme fortzuschreiben, dass dem Zeichen eine Welt vorausgehe.

¹⁷ Barthes: *Éléments de sémiologie*, S.42. in: *L'aventure sémiologique*, S.15 bis 84.

¹⁸ siehe hierzu: Kolesch: *Roland Barthes*.

¹⁹ Barthes: *Mythologies*, S.123.

Warum ist diese Vorbemerkung wichtig für ein Werk, das viele Jahre nach den *Mythologies* entstanden ist? Aufschlussreich ist vor allem die im zweiten Teil der *Mythologies* gelieferte Auskunft über die Stellung des Mythologen zu der von ihm beschriebenen Gesellschaft.

Et puis le mythologue s'exclut de tous les consommateurs de mythe, et ce n'est pas de rien. Passe encore pour tel public particulier. Mais lorsque le mythe atteint la collectivité entière, si l'on veut libérer le mythe, c'est la communauté entière dont il faut s'éloigner. [...] Le mythologue est condamné à vivre une socialité théorique; pour lui être social, c'est, dans le meilleur de cas, être vrai: sa plus grande socialité réside dans sa plus grande moralité. Sa liaison au monde est d'ordre sarcastique.²⁰

Dieser Absatz beinhaltet keine geringere Forderung als diejenige, in Paris zu leben und darüber so zu schreiben, als gehöre man nicht dazu. Doch Barthes möchte für die *Mythologies* genau diese Position einnehmen, um die Ebene der Konnotation zu erschließen. Diesen Ansatz nimmt er wieder auf, wenn er Japan anstelle von Paris als Folie seiner semiologischen Entzifferungen verwendet. Doch bei Japan entfällt die Notwendigkeit des Mythologen zur Abgrenzung des eigenen Standpunktes, von dem aus die Beobachtung vorgenommen wird. Barthes ist weder in der dortigen Kultur sozialisiert worden, noch ist er der japanischen Schrift- oder Lautsprache mächtig. Im Bewusstsein dessen, dass die Grenzen der eigenen Sprache zugleich den Rahmen des eigenen Erkennens bilden, bietet diese Situation einen unbelasteteren Ausgangspunkt. Die Arbeit des Enthistorisierens entfällt im Falle der japanischen Kultur, da hier die Fremdheit des Autors schon durch die Ausgangskonstellation gegeben ist, und nicht erst in einem intellektuellen Akt der Selbstentfremdung mühsam hergestellt werden muss.

Und so fällt es ihm um so leichter, die in Japan vorgefundenen Elemente nicht unter dem Vorzeichen ihrer Gemachtheit zu betrachten, sondern sie als frei stehend und auf sich selbst verweisend anzusehen. Bestes Beispiel dafür

ist laut Barthes das Theater des *bunraku*. Hier sieht er ein Brechtsches Ideal des Theaters verwirklicht, in welchem die Betonung der Zeichenhaftigkeit Bestandteil der Inszenierung wird:

*Le Bunraku, lui, (c'est sa définition), sépare l'acte du geste: il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail, réserve à chacun d'eux son écriture.*²¹

2.3 *Bezeichnungssysteme und Sprachskepsis*

In Barthes' *L'empire des signes* werden unterschiedliche Zeichensysteme untersucht und in Differenz zu ihrem westlichen Widerpart gelesen. Die Bandbreite reicht von der Zubereitung von Speisen über die Stadtarchitektur bis hin zur Physiognomie und den Haiku-Kurzgedichten. In der Betrachtung des Orients soll eine *"révolution dans la propriété des systèmes symboliques"*²² versucht werden, da erst hier, im Reich der unbekanntenen Sprache, Bezeichnung neu gedacht werden kann, und der Modus des Erkennens nicht länger durch Sprache determiniert ist. Das berichtende Subjekt, umgeben vom unverständlichen Sprechen einer *"masse bruissante"*, empfindet sich versetzt in eine *"vide artificiel"* und in einen *"interstice, débarrassé de tout sens plein"*²³. Die japanische Art der Nahrungsaufnahme kann nun als ein performativer Akt, vergleichbar der Aufführung eines Theaterstückes ohne Publikum betrachtet werden. In einem geschickten Kunstgriff hat Barthes schon in der Einleitung seines Japan-Buches allerdings jegliche Kritik an dieser Art des Vorgehens vorgreifend entkräftet, indem er vorgibt, hier nicht über einen realen Orient zu schreiben, sondern sich lediglich des durch diesen bereit gestellten Vorrats an Zügen bedienen zu wollen. Das Venedig von Calvinos Marco Polo ist Roland Barthes' Paris: Im Sprechen über das Andere können sie doch nur vom Bekannten handeln. Barthes Utopie bedarf der japanischen Kultur nicht, aber indem sie sich ihrer bedient, lässt sie sich veranschaulichen.

²⁰ Barthes: *Mythologies*, S.245.

²¹ Barthes: *L'empire des signes*, S.67f.

²² Barthes: *L'empire des signes*, S.8.

²³ Barthes: *L'empire des signes*, S.17.

In den Haikus ist die große Utopie einer andersartigen Sprache verwirklicht, die nicht beschreibt, sondern einen Eigenwert besitzt, den sie auch behält, ohne dass im Lesevorgang ein abwesender Signifikat ergänzt wird.

*L'art occidental transforme L' "impression" en description. Le haïku ne décrit jamais: son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition [...]*²⁴

Der einzelne Haiku, verfasst in einer nicht repräsentierenden Sprache, bedarf hier nicht des Lesers.

*C'est que le temps du haïku est sans sujet: la lecture n'a pas d'autre moi que la totalité des haïkus dont ce moi, par réfraction infinie, n'est jamais que le lieu de lecture; [...]*²⁵

Hierin gleichen sie den Stadtschilderungen Calvinos, die weder einen Erzähler haben, noch auf im Reich des Khans existierende Städte verweisen. Einmal in die Welt gesetzt sind sie ein Teil derselben. Auch die Verwendung der Stadt als Metapher eint die beiden Autoren. Calvino weist auf ihre besondere Eignung als Trägerin der literarischen Utopie hin,²⁶ und in *L'empire des signes* steht Tokyo, die Stadt mit dem leeren Zentrum, als ein der westlichen Metaphysik entgegengesetztes Konstrukt. Auf der Ebene der Literatur entspräche der zentrumslosen Stadt die Erzählung ohne Erzähler. Skepsis gegenüber einer starren Sprache zieht sich durch Barthes' gesamtes Werk. Nur in der Grenzüberschreitung und im Bruch von Konventionen ist es ihm möglich, sich dem autoritären Diskurs zu entziehen. In seiner Verteidigungsschrift der von seinen Gegnern attackierten *nouvelle critique* schreibt er:

²⁴ Barthes: *L'empire des signes*, S.100.

²⁵ Barthes: *L'empire des signes*, S.101f.

²⁶ Calvino: *Die sternstaubförmige Utopie*. in: *Kybernetik und Gespenster*, S.78 bis 86.

*Rien n'est plus essentiel à une société que le classement des ses langages. Changer le classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution.*²⁷

Und noch mehrere Jahre nach *L'empire des signes* heißt es in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France:

*Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est: le langage - ou pour être plus précis, son expression obligée: la langue.*²⁸

Der Konfrontation des abendländischen Denkens mit der japanischen Zeichenwelt, die sich ganz wesentlich auch durch die ideogrammmatische Zeichenschrift von der bekannten unterscheidet, resultiert aus diesem Ausbruchsimpuls, mit dem eine ganze Kultur überwunden werden soll, an deren Beginn die Konzepte der aristotelischen Philosophie standen, "en quelque sorte contraints par les principales articulations de la langue grecque."²⁹ Philippe Sollers hatte in seinen 1966 erschienenen *Nombres*³⁰ diese Instrumentalisierung der fernöstlichen Kultur in Teilen vorweggenommen und seinen Text mit chinesischen Schriftzeichen durchsetzt. Sein Vorgehen begründete er später folgendermaßen:

*La référence à la civilisation chinoise est d'autant plus importante qu'en effet nos présupposés métaphysiques n'y sont fondés ni dans la langue ni, par conséquent, dans l'idéologie.*³¹

Barthes' Umgang mit der fremden Kultur ist an vielen Stellen höchst bedenklich und unterliegt mitunter einem simplen Exotismus, der auch nicht durch den Umstand gemildert wird, dass er idealisiert und das Fremde in Opposition zum ungeliebten Eigenen preist. Besonders deutlich wird dies im Kapitel

²⁷ Barthes: *Critique et vérité*, S.45.

²⁸ Barthes: *Leçon / Lektion*, S.16.

²⁹ Barthes: *L'empire des signes*, S.11.

³⁰ Sollers: *Nombres*. Éditions du Seuil; Paris, 1966.

³¹ Sollers: *Écriture et révolution*. in: Sollers (Hg.): *Théorie d'ensemble*, S.67 bis 80.

über das japanische Augenlid, in welchem dieses als das Produkt eines Kalligraphen imaginiert wird, und wo es heißt:

*L'œil occidental est soumis à toute une mythologie de l'âme, centrale et secrète, dont le feu, abrité dans la cavité orbitaire, irradierait vers un extérieur charnel, sensuel, passionnel; le visage japonais est sans hiérarchie morale; il est entièrement vivant, vivace même (contrairement à la légende du hiératisme oriental), parce que sa morphologie ne peut être lue "en profondeur", [...]*³²

Eingebettet in diesen Text findet sich das doppelseitige Bild eines kleinen Jungen. Doch auch die Anstößigkeit dieser Montagetechnik soll wohl durch die dem ersten Kapitel vorausgeschickte Anmerkung kaschiert werden, in der es heißt, die Bilder seien keine Illustrationen zum Text. Hier ist es nicht mehr eine der oft genug von Barthes beschworenen Mächte im Hintergrund, die sich jeglichem Diskurs und jeglichem Sprechen einschreibt, wie Barthes dies in seiner *Leçon* diagnostiziert hatte, keine bürgerliche Ideologie, die uns verleitet, die Kultur als Natur zu lesen, sondern im Gegenteil der Semiologe Barthes, der Natur als Kultur liest, und in einem verwegenen Spiel mit Elementen der Rassekunde, deren Vorgehensweise ja gerade darin besteht, aus Äußerlichkeiten wie Physiologie und Physiognomie auf vermeintliche Wesensarten zu schließen, seine eigene Methode ad absurdum führt.

³² Barthes: *L'empire des signes*, S.135.

4. Fazit

"Reist du, um deine Vergangenheit wiederzuerleben?" "lautete an dieser Stelle des Khans Frage, die auch so formuliert hätte sein können: 'Reist du, um deine Zukunft wiederzufinden?'

Und Marcos Antwort: 'Das Anderswo ist ein Spiegel im Negativ. Der Reisende erkennt das wenige, was sein ist, währenddem er das viele entdeckt, was er nicht gehabt hat und nicht haben wird.'" ³³

Beide Werke sind von ihren Autoren aus unterschiedlichen Gründen an den Sehnsuchtsort Orient verlagert worden. Bei Calvino sind sämtliche Bezüge innerliterarisch, oder wenn man so will, intertextuell. Der große Reisende der Renaissance, Marco Polo, ist eine herausragende Figur des abendländischen Enzyklopädismus, des Versuchs, sich der Welt mit Hilfe der Sprache zu bemächtigen. Der Status seiner Reiseschilderungen ist bis heute ungeklärt geblieben. Unbestritten ist, dass er weite Teile seiner Reise selber vollbracht und erlebt haben, aber auch er selbst bestreitet in *Il milione* gar nicht, dass einige der Beschreibungen aus zweiter Hand stammen.³⁴ Hinzu kommt, dass die Niederschrift des Werkes durch den gemeinsam mit Marco Polo in Genua inhaftierten Schriftsteller Rustichello da Pisa stattfand, der wohl auch teilweise für die literarischen Querverweise innerhalb des Textes verantwortlich ist, und dass bis heute dies Originalmanuskript nicht aufgetaucht ist. Fakten und Fiktionen werden für immer unentwirrbar bleiben. Calvinos Marco nimmt die radikale Skepsis vorweg, die dem Werk des "echten" Marco Polo entgegen gebracht wird, indem er grundsätzlich daran zweifelt, die Welt sprachlich wiedergeben zu können, bzw. gar nicht erst die Wichtigkeit eines solchen Versuches einsehen möchte, da doch ungewiss sei, ob die Welt nicht erst durch die Sprache konstituiert werde. Es handelt sich also unter anderem um ein höchst ironisches Spiel mit der Rezeptionsgeschichte von *Il milione*.

³³ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S.37.

³⁴ siehe hierzu: Wunderli: *Reisen in reale und mythische Ferne*.

Barthes' Orient hingegen ist ein negatives Abendland. Auch wenn er darauf besteht, dass sein Japan ein fiktives ist, bleibt doch die Tatsache erhalten, dass er über eine reale Kultur schreibt. Er löst die kulturellen Äußerungen aus ihrem Kontext der Signifikation und stattet sie mit einer neuen Bedeutung aus, die sie auf ein besseres Paris verweisen lassen. Dass sein Vorgehen dabei keinerlei Rücksicht auf ein bestehendes Japan nimmt, scheint ihn nicht zu kümmern. Und so ist sein *L'empire des signes* weder ein Buch über Japan, noch eine methodisch korrekte Anwendung einer wie auch immer gearteten Zeichentheorie, sondern viel eher eine anschauliche Darstellung der Sackgasse, in die ein Schreiben geraten kann, das sich von allen Verpflichtungen gegenüber der "Wirklichkeit" frei machen möchte, aber doch nicht der Versuchung widerstehen kann, über sie zu sprechen. Letztendlich lässt sich dann alles über alles sagen - das Auge des Japaners wird als liegendes Komma lesbar und der westliche Flipperautomat unterliegt einer Symbolik der Penetration (*L'empire des signes*). Beide Werke entwickeln eine Utopie, in welcher das Sprechen und das Schreiben nicht bezeichnen müssen. Calvino hat erkannt, dass nur eine Literatur dieses Refugium bieten kann, die es nicht nötig hat, sich frei zu machen, sondern es immer schon war.

Literaturverzeichnis

- Arnsperger, Irmela:** *Die Texttheorie der Tel-Quel-Gruppe*. Dissertation
- Barthes, Roland:** *L'empire des signes*. Editions d'Art Albert Skira S.A.;
Genève, 1970.
- Barthes, Roland:** *Mythologies*. Éditions du Seuil, 1957.
- Barthes, Roland:** *Leçon / Lektion*. Suhrkamp Verlag; Frankfurt a.M., 1980.
- Barthes, Roland:** *L'aventure sémiologique*. Editions du Seuil; Paris, 1985.
- Barthes, Roland:** *Critique et vérité*. Editions du Seuil; Paris, 1966.
- Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd:** *Anstiftung zur Poesie. Oulipo -
Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Manholt
Verlag; Bremen, 1993.
- Calvino, Italo:** *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Carl Hanser
Verlag; München, Wien, 1983.
- Calvino, Italo:** *Kybernetik und Gespenster*. Carl Hanser Verlag; München,
Wien, 1984.
- Calvino, Italo:** *Das Schloß darin sich Schicksale kreuzen*. Carl Hanser
Verlag; München, 1978.
- Calvino, Italo:** *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*. Carl Hanser
Verlag; München, Wien, 1991.
- Calvino, Italo:** *Die Unsichtbaren Städte*. Wilhelm Heyne Verlag; München,
1979.
- Calvino, Italo:** *Herr Palomar*. Carl Hanser Verlag; München, Wien, 1985.
- Culler, Jonathan:** *Barthes*. Fontana Paperbacks; 1983.
- Encyclopædia Britannica.** London, CD-ROM 2003.

Grossi, Paolo und Fabrizio-Costa, Silvia (Hg.): *Italo Calvino - le défi au labyrinthe*. Presse Universitaires des Caen; Caen Cedex, 1988.

Harth, Helene und Heydenreich, Titus (Hg.): *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. Ausgabe 1 / 1986. Piper Verlag; München 1986.

Kolesch, Doris: *Roland Barthes*. Campus Verlag; Frankfurt.a.M., 1997.

Lapprand, Marc: *Poétique de l'ouliipo*. Editions Rodop B.V.; Amsterdam - Atlanta, GA, 1998.

Sollers, Philippe (Hg.): *Théorie d'ensemble*. Editions du Seuil; Paris, 1968.

Sommer, Martin: *Die Stadt bei Italo Calvino*. Dissertationsschrift zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. Juris Druck und Verlag; Zürich, 1979.

Wunderli, Peter (Hg.): *Reisen in reale und mythische Ferne. Reiseliteratur in Mittelalter und Renaissance*. Droste Verlag; Düsseldorf, 1993.

Zeyringer, Bruno: *Die Erfahrung der Fremde*. Dissertation an der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen, 1965.