

# Der Tod des Autors

Von Roland Barthes

In Balzacs Novelle *Sarrasine* heißt es von einem als Frau verkleideten Kastraten: »Es war das Weib mit seinen plötzlichen Ängsten, seinen grundlosen Launen, seinen instinktiven Verunsicherungen, seinen unwillkürlichen Kühnheiten, seinen Prahlereien und seinem köstlichen Zartgefühl.« Wer spricht so? Ist es der Held der Novelle, der den hinter dem Weib verborgenen Kastraten nicht erkennen will? Ist es das Individuum Balzac, das dank seiner persönlichen Erfahrung eine Philosophie der Frau besitzt? Ist es der Autor Balzac, der »literarische« Ideen über die Weiblichkeit vorträgt? Ist es die universale Weisheit? Die romantische Psychologie? Dies wird sich schon allein deshalb nie herausfinden lassen, weil das Schreiben Zerstörung jeder Stimme, jedes Ursprungs ist. Das Schreiben ist dieses Neutrum, dieses Zusammengesetzte, diese Schrägheit, die unser Subjekt ausrinnen, das Schwarzweiß, das jede Identität, angefangen bei der des schreibenden Körpers, verlorengehen läßt.

\*

Vermutlich war dem immer so: sobald eine Tatsache mit intransitiver Absicht *erzählt* wird, und nicht mehr, um direkt auf das Wirkliche einzuwirken, das heißt, letztlich außerhalb jeder anderen Funktion als der Handhabung des Symbols, kommt es zu dieser Versetzung, verliert die Stimme ihren Ursprung, tritt der Autor in seinen eigenen Tod ein, beginnt das Schreiben. Dieses Phänomen wurde allerdings unterschiedlich empfunden; in den ethnographischen Gesellschaften wird die Erzählung nie von einer Person getragen, sondern von einem Mittelsmann, einem Schamanen oder Vortragenden, dessen »Performanz« (das heißt dessen Beherrschung des Erzählcodes) man äußerstenfalls bewundern kann, aber nie dessen »Genie«. Der *Autor* ist eine moderne Figur, die vermutlich in dem Maß von unserer Gesellschaft hervorgebracht wurde, in dem sie im ausklingenden Mittelalter mit dem englischen Empirismus, dem französischen Rationalismus und dem persönlichen Glauben der Reformation den Glanz des Individuums oder, wie es vornehmer heißt, der »menschlichen Person« entdeckt hat. Es ist also logisch, daß der [58] Positivismus, diese Kurzfassung und Vollendung der kapitalistischen Ideologie, im Bereich der Literatur der »Person« des Autors die größte Bedeutung beigemessen hat. Der *Autor* herrscht auch noch in den literaturgeschichtlichen Lehrbüchern, den Schriftstellerbiographien, den Zeitschrifteninterviews und im Bewußtsein der Literaten selbst, die danach trachten, dank ihres Tagebuchs ihre Person und ihr Werk zu verschmelzen; das Bild der Literatur, das man in der gängigen Kultur antreffen kann, ist tyrannisch auf den Autor ausgerichtet, auf seine Person, seine Geschichte, seine Vorlieben und seine Leidenschaften; die Kritik besteht meistens noch darin zu sagen, das Werk Baudelaire sei das Scheitern des Menschen Baudelaire, das Van Goghs sein Wahnsinn, das Tschaikowskis sein Laster: Die *Erklärung* des Werks wird immer auf Seiten desjenigen gesucht, der es hervorgebracht hat, als »spräche sich« durch die mehr oder weniger durchsichtige Allegorie der Fiktion hindurch letztlich immer die Stimme ein und derselben Person »aus«, nämlich des *Autors*.

\*

Obschon das Reich des ›Autors‹ noch sehr mächtig ist (die neue Kritik hat es häufig nur gefestigt) haben bestimmte Schriftsteller selbstredend schon seit langem versucht, es ins Wanken zu bringen. In Frankreich hat Mallarmé vermutlich als erster die Notwendigkeit, die Sprache selbst an die Stelle desjenigen zu setzen, der bisher als ihr Besitzer galt, in ihrer ganzen Tragweite gesehen und vorausgesehen; für ihn, wie auch für uns, spricht die Sprache, nicht der Autor; schreiben heißt, über eine vorgängige Unpersönlichkeit – die nie mit der kastrierenden Objektivität des realistischen Romanciers verwechselt werden darf – jenen

Punkt erreichen, an dem nicht »ich«, sondern die Sprache allein agiert, »performiert«: Die ganze Poetik Mallarmes besteht darin, den Autor zugunsten des Schreibens auszublenden (wodurch, wie wir sehen werden, der Leser wieder seinen Platz erhält). Der gänzlich in eine Psychologie des Ich verstrickte Valery entschärft dann die Mallarmésche Theorie stark, wendet sich aber aus Vorliebe für die Klassik den Lehren der Rhetorik zu, verspottet und zweifelt fortwährend den ›Autor‹ an, betont die sprachliche und gleichsam »riskante« Natur seiner Tätigkeit und tritt in allen seinen Prosabüchern für die wesentlich verbale Voraussetzung der [59] Literatur ein, angesichts der ihm jeder Rückgriff auf die Innerlichkeit des Schriftstellers als reiner Aberglauben erscheint. Proust selbst setzte sich, trotz des anscheinend psychologischen Charakters seiner sogenannten *Analysen*, die Aufgabe, durch eine äußerste Verfeinerung die Beziehung zwischen dem Schriftsteller und seinen Figuren unerbittlich zu verwischen: Indem Proust den Erzähler nicht zu dem macht, der gesehen oder empfunden hat, ja nicht einmal zu dem, der schreibt, sondern zu dem, der *schreiben wird* (der junge Mann des Romans – doch wie alt ist er eigentlich und *wer* ist er? – will schreiben, kann es aber nicht, und der Roman endet, wenn das Schreiben endlich möglich wird), hat er dem modernen Schreiben ein Epos gesetzt: Anstatt sein Leben in seinen Roman einzubringen, wie es so oft heißt, machte er durch eine radikale Umkehrung aus seinem Leben ein Werk, dessen Modell sozusagen sein eigenes Buch ist, so daß es für uns auf der Hand liegt, daß nicht Charlus Montesquiou imitiert, sondern Montesquiou in seiner anekdotischen, historischen Wirklichkeit ein sekundäres, aus Charlus abgeleitetes Fragment ist. Der Surrealismus schließlich, um bei dieser Vorgeschichte der Moderne zu bleiben, konnte der Sprache vermutlich insofern keinen souveränen Stellenwert zuschreiben, als die Sprache System ist und diese Bewegung sehr romantisch eine direkte Untergrabung der Codes anstrebte – die im übrigen illusorisch ist, kann doch ein Code nicht zerstört, sondern nur »gespielt« werden; indem der Surrealismus jedoch empfahl, die erwarteten Bedeutungen jäh zu enttäuschen (das war der berühmte surrealistische »Ruck«), indem er es der Hand überließ, möglichst schnell zu schreiben, was der Kopf ignoriert (das war das automatische Schreiben), und indem er das Prinzip und die Erfahrung eines Schreibens zu zweit oder zu dritt akzeptierte, hat er dazu beigetragen, das Bild des ›Autors‹ zu profanieren. Außerhalb der Literatur (diese Unterscheidungen sind eigentlich hinfällig) steuert schließlich die Linguistik ein wertvolles Instrument zur Zerstörung des ›Autors‹ bei, insofern sie zeigt, daß die Äußerung in ihrem ganzen Umfang ein leerer Prozeß ist, der vollkommen funktioniert, ohne daß es nötig wäre, ihn mit den Personen der Sprecher aufzufüllen: Sprachlich gesehen ist der Autor nie mehr als derjenige, der schreibt, genauso wie *ich* niemand anderer ist als derjenige, der *ich* sagt: Die Sprache kennt ein Subjekt, keine »Person«, und dieses Subjekt, das außerhalb der Äußerung, [60] durch die es definiert wird, leer ist, reicht aus, die Sprache zu »halten«, das heißt auszuschöpfen.

\*

Die Entfernung des ›Autors‹ (mit Brecht könnte man hier von einer richtiggehenden »Verfremdung« sprechen, wobei der ›Autor‹ ganz am Ende der literarischen Bühne schrumpft wie eine Figurine) ist nicht nur ein historisches Faktum oder ein Schreibakt: sie verwandelt den modernen Text von Grund auf (oder – was auf dasselbe hinausläuft – der Text wird nunmehr dergestalt angefertigt und gelesen, daß darin der Autor, auf allen Ebenen, abtritt). Zunächst ist die Zeit nicht mehr die gleiche. Der ›Autor‹ wird, falls man daran glaubt, immer als die Vergangenheit seines eigenen Buchs angesehen: Autor und Buch siedeln sich von selbst auf derselben Linie an, die als *vorher* und *nachher* verteilt ist: Der Autor, heißt es, *speise* das Buch, existiere also vor ihm, denke, leide und lebe für es; er unterhält zu seinem Werk die gleiche Beziehung der Vorgängigkeit wie ein Vater zu seinem Kind. Der moderne Schreiber hingegen entsteht gleichzeitig mit seinem Text; er besitzt keineswegs ein Sein, das vor oder über seinem Schreiben läge, er ist mitnichten das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre; es

gibt keine andere Zeit als die der Äußerung, und jeder Text ist ewig *hier* und *jetzt* geschrieben. *Schreiben* kann nämlich (oder infolgedessen) nicht mehr einen Vorgang des Aufzeichnens, des Feststellens, des Darstellens oder des »Ausmalens« bezeichnen (wie die Klassiker sagten), sondern das, was die Linguisten im Gefolge der Oxfordschen Philosophie einen Performativ nennen, eine seltene (ausschließlich in der ersten Person Präsens auftretende) verbale Form, in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (keine andere Aussage) besitzt als den Sprechakt selbst: etwas wie das *Ich erkläre* der Könige oder das *Ich singe* der frühantiken Dichter; der moderne Schreiber, der den ›Autor‹ zu Grabe getragen hat, kann also aus der pathetischen Sicht seiner Vorgänger nicht mehr glauben, daß seine Hand zu langsam für sein Denken oder Fühlen sei und er folglich, aus der Not eine Tugend machend, diese Verspätung betonen und endlos an seiner Form »arbeiten« müsse; für ihn zieht, ganz im Gegenteil, die von jeder Stimme gelöste und von einer reinen Geste der Einschreibung (und nicht des Ausdrucks) getragene Hand ein Feld, das keinen Ursprung oder zumindest keinen anderen als die Sprache selbst hat, [61] das heißt eben das, was fortwährend jeden Ursprung in Frage stellt.

Wir wissen nun, daß ein Text nicht aus einer Wortzeile besteht, die einen einzigen gewissermaßen theologischen Sinn (das wäre die »Botschaft« des ›Autor-Gottes‹) freisetzt, sondern aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem vielfältige Schreibweisen, von denen keine ursprünglich ist, miteinander harmonieren oder ringen: Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen. Bouvard und Pecuchet gleich, diesen ewigen, zugleich sublimen und komischen Kopisten, deren tiefe Lächerlichkeit *genauestens* die Wahrheit des Schreibens bezeichnet, kann der Schriftsteller immer nur eine frühere und niemals ursprüngliche Geste nachahmen; seine einzige Macht besteht darin, die Schreibweisen zu mischen, sie dergestalt gegeneinander auszuspielen, daß er sich nie auf eine von ihnen stützt; wollte er *sich ausdrücken*, so sollte er zumindest wissen, daß die innerliche »Sache«, die er sich zu »übersetzen« anmaßt, selbst wieder nur ein völlig zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich nur durch andere Wörter erklären lassen, und dies *ad infinitum* – ein Abenteuer, das beispielhaft dem jungen Thomas de Quincey widerfuhr, der im Griechischen so gut war, daß er sich, sagt uns Baudelaire, um absolut moderne Ideen und Bilder in diese tote Sprache zu übersetzen, »ein immer bereites Wörterbuch« geschaffen hatte, das sehr viel komplexer und umfangreicher war als der Wortschatz, den man bei der gewöhnlichen geduldigen Beschäftigung mit rein literarischen Themen erwirbt«;<sup>1</sup> der Schreiber, der die Nachfolge des ›Autors‹ antritt, hat keine Leidenschaften, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern jenes gewaltige Wörterbuch, aus dem er ein Schreiben schöpft, das keinen Stillstand kennen kann: Das Leben imitiert immer nur das Buch, und dieses Buch ist selbst nur ein Geflecht aus Zeichen, verlorene, endlos aufgeschobene Imitation. [62]

\*

Ist der ›Autor‹ entfernt, wird der Anspruch, einen Text zu »entziffern«, völlig überflüssig. Einem Text einen ›Autor‹ begeben heißt, diesen Text einrasten lassen, ihn mit einem letzten Signifikat versehen, das Schreiben abriegeln. Diese Konzeption paßt der Kritik sehr gut, die es sich nun zur wichtigen Aufgabe macht, hinter dem Werk den ›Autor‹ (oder seine Hypostasen: die Gesellschaft, die Geschichte, die Psyche, die Freiheit) zu entdecken: Ist der ›Autor‹ gefunden, ist der Text »erklärt«, hat der Kritiker gesiegt; es ist somit nicht weiter erstaunlich, daß, historisch, die Herrschaft des ›Autors‹ auch die des ›Kritikers‹ war, aber auch, daß die (wenn auch neue) Kritik heute gleichzeitig mit dem Autor ins Wanken gerät. Denn im vielheitlichen Schreiben ist alles zu *entwirren*, aber nichts zu *entziffern*; die Struktur kann an allen

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, »Die künstlichen Paradiese«, in: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 6. Übersetzt von Friedhelm Kemp, München/Wien 1991, S. 108. [A.d.Ü.]

ihren Nahtstellen und auf allen ihren Stufen verfolgt, »aufgetrennt« werden (wie eine Laufmaschine einen Strumpf auftrennt), aber es gibt keinen Inhalt; der Raum des Schreibens muß durchlaufen, nicht durchstoßen werden; das Schreiben setzt fortwährend Sinn, aber immer nur, um ihn zu verflüchtigen: es nimmt eine systematische Freistellung des Sinns vor. Indem die Literatur (es hieße nunmehr besser das *Schreiben*) sich weigert, dem Text (und der Welt als Text) ein »Geheimnis«, das heißt einen letzten Sinn zuzuweisen, setzt es eine Tätigkeit frei, die man als kontratheologisch, als zutiefst revolutionär bezeichnen könnte, ist doch die Weigerung, den Sinn festzulegen, gleichbedeutend mit der Ablehnung Gottes und seiner Hypostasen, der Vernunft, der Wissenschaft und des Gesetzes.

\*

Kehren wir zum Satz Balzacs zurück. Niemand (das heißt keine »Person«) sagt ihn: sein Ursprung, seine Stimme liegt im Lesen, und nicht im eigentlichen Ort des Schreibens. Dies läßt sich durch ein anderes, sehr präzises Beispiel veranschaulichen: jüngere Untersuchungen (J.-P. Vernant) haben das konstitutiv doppelsinnige Wesen der griechischen Tragödie aufgedeckt; der Text ist darin aus doppeldeutigen Wörtern gesponnen, die jede Figur einseitig begreift (eben dieses ständige Mißverstehen ist das »Tragische«); nun gibt es dennoch jemanden, der jedes Wort in seiner Doppeldeutigkeit vernimmt und überdies sozusagen die Taubheit der Figuren vernimmt, die vor ihm sprechen: eben dieser jemand ist der Leser (oder hier der Zuhörer). Damit tritt das totale Wesen des [63] Schreibens hervor: ein Text besteht aus vielfachen, mehreren Kulturen entstammenden Schreibweisen, die untereinander in einen Dialog, eine Parodie, ein Gefecht eintreten; nun gibt es aber einen Ort, an dem sich diese Vielfalt sammelt, und dieser Ort ist nicht, wie bisher gesagt wurde, der Autor, sondern der Leser: Der Leser ist der Raum, in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben, ohne daß auch nur ein einziges verlorengehe; die Einheitlichkeit eines Textes liegt nicht an seinem Ursprung, sondern an seinem Bestimmungsort, aber dieser Bestimmungsort kann nicht mehr personal sein: Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie; er ist nur dieser *jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren Zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht. Deshalb ist es lächerlich, wenn man hört, wie die neue Kritik im Namen eines Humanismus verurteilt wird, der sich heuchlerisch zum Verfechter der Rechte des Lesers aufwirft. Um den Leser hat sich die klassische Kritik nie gekümmert; für sie gibt es in der Literatur keinen anderen Menschen als den Schreibenden. Wir fangen nun an, nicht mehr auf diese Art Antisätze hereinzufallen, durch die die gute Gesellschaft sich großartig für das stark macht, was gerade sie beiseite schiebt, übersieht, erstickt oder vernichtet; wir wissen: will man dem Schreiben seine Zukunft zurückerstatten, muß man den Mythos des Schreibens umkehren: Die Geburt des Lesers muß mit dem Tod des »Autors« bezahlt werden.

*La mort de l'auteur*, 1968, *Manteia*

Quelle: Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache* (Kritische Essays IV), aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 57-63.