

Jonas Vanbrabant
Der Roman als Moment des Zwischen

Herausgegeben von
Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray · Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · London | Martin Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong | Cristian Ciocan · București | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski · Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Seongha Hong · Jeollabukdo | René Kaufmann · Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos · Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebech · Maynooth | Nam-In Lee · Seoul | Monika Mafek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov · Moskwa | Liangkang Ni · Guangzhou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main | Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Markus Ophälders · Verona | Luis Román Rabanaque · Buenos Aires | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima | Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Hilmar Schmiedl-Neuburg · Boston | Alexander Schnell · Wuppertal | Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana Shchytsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien und Graz | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto | Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vandeveld · Milwaukee | Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City und Morelia.

Die *libri nigri* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Jonas Vanbrabant

Der Roman als
Moment des Zwischen

Eine Oikologie der
belletristischen Prosa

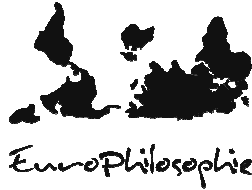
Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://dnb.ddb.de>



Středoevropský institut
pro filosofii



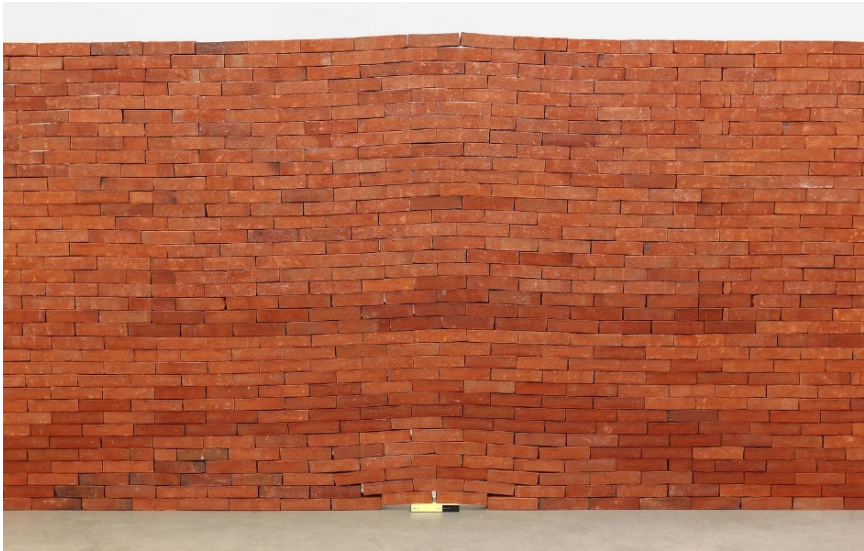
Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-95948-620-0

Meinen Lehrern

El Castillo (Kafka) des mexikanischen Künstlers Jorge Méndez Blake (2007)



Installationsansicht in der Ausstellung After Babel, Annex M, Athen, 2018
2300 x 175 x 40 cm | Bilder via <http://www.mendezblake.com/el-castillo>

Inhaltsverzeichnis

Methodische Anmerkung.....	9
Einleitung	12
§ 1 Die problematische Problematik vorliegender Recherche	12
§ 2 Oikologische Identifizierung der Zwischenmodi des Romans	14
1. Gestalten des Selbst	18
§ 3 Auf der Suche nach dem verlorenen Autor	18
§ 4 Die entbergende Verborgtheit des Schriftstellers	20
§ 5 Die lebendige Gegenwart der Romanfiguren	23
§ 6 Am Ende der Ort des wandellustigen Lesers	26
§ 7 Die zweifache Entzweiung des Selbst.....	28
§ 8 Phantasie als Schauplatz des Romans	31
§ 9 Einfühlung in den Anderen als Widerstandserlebnis.....	33
§ 10 Abschließender Rückblick: <i>die Gestalten</i> und <i>das Gestalten</i>	36
2. Flechtwerk der Fiktion.....	39
§ 11 Kontextuelle Komplementarität von Realität und Fiktion.....	39
§ 12 Imagination als Quelle opaker Verbildlichung.....	43
§ 13 Produktion fiktiver Bilder aus realisatorischem Nichts	48
§ 14 Stricken und Zerfaserung des literarischen Texts	51
§ 15 Neue Winde durch durchlässige Romangewebe	55
§ 16 Sinngehend von Knotenpunkt zu Knotenpunkt.....	58
§ 17 Mitgefühl mit den Anderen als Pathoserlebnis.....	63
§ 18 Abschließender Rückblick: <i>das Geflecht</i> und <i>das Flechten</i>	71

3. Schichten der Geschichten.....	75
§ 19 Tausendundeine Nacht im erzählerischen Spiegelpalast	75
§ 20 Bewegung und Richtung der Spiegelung im Horizont.....	79
§ 21 Die Krisis zeitgenössischen Erzählens als Frage der Form.....	82
§ 22 Die Notwendigkeit in der Erzählung des Kontingenten	89
§ 23 Die Unzulänglichkeit in dem Erzählen des Konkreten.....	92
§ 24 Abschließender Rückblick: <i>die Schichten</i> und <i>das Schichten</i>	97
 Fazit & Ausblicke.....	 101
 Danksagung	 110
 Literaturverzeichnis.....	 111
 <i>Nachwort von Hans Rainer Sepp</i>	 122

Methodische Anmerkung

Diese Forschung geht von einem Thema und nicht von einer Autorin (nachfolgend sprachlich abstrahiert als Autor)¹ aus. Allerdings wird sie anhand einer Vielzahl von Autoren unternommen, deren Ideen zwar gebührend berücksichtigt, aber in einen von uns eröffneten Rahmen gestellt werden. Es geht zunächst nicht darum, wechselseitige oder interne Inkongruenzen hervorzuheben, und auch nicht darum, eine explizit kritische Forschung zu unternehmen. Nicht, weil dies nicht möglich oder unwichtig wäre, sondern weil dies bereits eine Studie für sich bedeuten würde. Auch dazu müsste zuerst eine positive, oikologische Skizze unseres Problems (des Romans) unternommen werden, die so bisher noch nicht vorgelegt wurde. Von ihrem Aufbau und Ansatz her ist sie im Wesen phänomenologisch, und zwar insofern, als sie sich entweder auf ‚reine‘ Phänomenologen stützt oder auf Denker und Dichter, die Berührungspunkte mit der Phänomenologie aufweisen oder (auch wenn dies nicht intendiert ist) phänomenologische Interpretationen zulassen. Wir sind der Ansicht, dass dies dem zugutekommt, was eine interkulturelle Oikologie vermag – und auch dem, was der Versuch unserer Forschung betrifft, die für sich nach einem kohärenten Denkweg strebt.

Allerdings ist jeder oikologischen Methodik, in meinem Verständnis der Werke ihres Begründers Hans Rainer Sepp, selbst schon eine Kritik inhärent, nämlich an einem Großteil zumindest der gängigen, modern-westlichen

¹ Diesbezüglich teilen wir die Rechtfertigung, die Sitsch in seiner Studie vorschlug: „Die vorliegende Analyse versteht sich als *phänomenologisch*, weswegen die männlichen Formen *der Leser, der Autor* und so weiter in einem abstrakten Sinne als lesendes Bewusstsein oder als schreibendes Subjekt und so weiter zu verstehen sind. Faktoren wie Geschlecht, Alter, Klasse und so weiter des lesenden Subjekts oder des Anderen im Text werden im Sinne der *Epoché* eingeklammert.“ (2019, 125)

Denkgeschichte: eine Kritik an einem oft bestehenden, jedoch selten thematisierten oder gar hinterfragten ‚geistigen Vakuum‘, in dem gleichwohl gesprochen, gedacht oder gehandelt wird und in dem Wissenschaft, Wirtschaft, Politik, Philosophie usw. betrieben werden. In solchen rein abstrakten Herangehensweisen werden häufig Lebenswelt und insbesondere der Leib gänzlich übersehen, was rasch zu uninteressanten, irrelevanten, widersinnigen oder gar gefährlichen Vorstellungen führt. Im Gegensatz dazu stellt die Oikologie die Frage nach den Bedingungen und Umständen jener intellektuellen Gebiete, ohne die, ob man sich ihrer bewusst ist oder nicht, Sprechen, Denken oder Handeln nicht stattfinden können. Zum Essentiellen der oikologischen Methode gehört im Bezug auf dieses oder jenes Problem oder Phänomen eine fortdauernde und grundsätzlich unabschließbare Reflexion über den Ort, das Wo, also den Oikos – und dies aus dem Verständnis heraus, dass der Rahmen von Denken, Sprechen und Handeln diese immer schon bedingt, wobei es zunächst keine Rolle spielt, ob es in einem ‚guten‘ oder in einem als ‚schlecht‘ einzustufenden Sinn erfolgt. Demzufolge ist die Oikologie interkulturell *per definitionem* und zudem mit einem soziologischen und metaphilosophischen Einschlag versehen, da sie das Philosophieren selbst, seine eigentliche Bewegung, immer schon mitbetrachtet; dieser Akt, diese Dynamik ist an sich wohl ein eigenartiges, keineswegs selbstverständliches oder pauschales Moment im Leben sowohl eines Menschen als auch einer Menschheit in ihrer welthistorischen Geschichte, das deshalb für jegliches Denken, das sich ernst nimmt, kein blinder Fleck sein darf.

Im Folgenden werden wir uns daher nicht tradierter Begriffe wie z. B. Analyse und Synthese bedienen, sondern – im Wissen und mit den entsprechenden Vorbehalten, dass unsere Forschung zum Zwischen selbst in einem *In-Zwischen* stattfindet – sich vielmehr von alternativen Konzepten wie Zerfaserung und Stricken leiten lassen, die sich in der vorliegenden Studie speziell auf den Roman beziehen, aber freilich keineswegs darauf beschränkt sind. Während erstere Begriffe mindestens außerhalb der Phänomenologie oder weiterer kritischer Strömungen den Beiklang eines ‚intellektuellen Vakuums‘ aufweisen, sind letztere deutlicher mit Kontext, Intersubjektivität, Relationalität und Verortung assoziiert. Und indem diese hier erstmals nur

auf den Text belletristischer Prosa bezogen werden, relativieren sie nicht zuletzt sich selbst, auch und gerade deswegen, weil sie stets auf ihre eigene Einbettung verweisen und in den hier niedergeschriebenen Sätzen auftauchen, die offensichtlich selbst gestrickt sind und jetzt, an dieser Stelle, sich schon teilweise zerfasern – und, wenn man will, phänomenologisch eingeklammert werden.

Ein ökologisches Konzept zu entwerfen fängt, allgemein gesagt, also immer mit einer Besinnung auf dasjenige an, was ein Bedürfnis weckte, es zu entwickeln, und damit zusammenhängend auf die spezifischen Umstände, den Ort und die Bedingungen seiner Anwendung. Dies im Gegenzug zu einem Denken, das seinen eigenen Kontext ignoriert, verwischt oder auszublenzen versucht, in dem Glauben, auf diese Weise Universalität beanspruchen zu können, in Wahrheit jedoch exkludierend und einengend vorgeht. Ein derart Spezifisches darf an sich nicht tadelnswert sein oder als widersinnig abgestempelt werden, sondern muss berücksichtigt werden, wenn man zumindest zu Ergebnissen gelangen will, die, über ein nur Ökologisches hinaus, menschen- und umweltfreundlich sind. Mir scheint, dass eine ökologische Begriffsbildung das Entstehen von Konzepten und letztendlich Ideen ermöglicht, die mit menschlichen Interessen einhergehen oder sich zumindest besser damit vereinbaren lassen.

Einleitung

§ 1. Die problematische Problematik der vorliegenden Recherche

Diese Schrift geht von der philosophischen Frage aus, was es ist, einen Roman zu lesen oder zu schreiben. Dieses Vorhaben sieht sich allerdings vielen Gefahren ausgesetzt. Denn sogleich drängt sich die weitere Frage auf, was ein ‚Roman‘ (beziehungsweise eine Novelle oder auch eine Kurzgeschichte) überhaupt ist. Ein Blick auf das literarische und literaturwissenschaftliche Feld macht deutlich, dass sich diese Frage nicht unumstritten beantworten lässt. Paradoxaerweise scheint man sich aber darauf einigen zu können, dass sich Romane (und im Anschluss daran Novellen und Kurzgeschichten) gerade durch diese undefinierbarkeit definieren lassen. Als möglichst unproblematische Arbeitsdefinition kann der Roman hier, unserer Bestimmung nach, als eine umfangreiche literarische Erzählung aufgefasst werden, bei der es sich um handelnde Figuren und ihre Verstrickungen in einem fiktiven Rahmen von Raum und Zeit handelt: diese Definition vorerst genommen als ein offener Kerngehalt, um den sich weitere Aspekte gruppieren und entwickeln werden.

Dieser Vorschlag vermag jedoch nicht weitere Gefahren abzuwenden. Einerseits scheint unsere Forschung in eine Willkür zu münden, bei der der Roman bloß diesen oder jenen persönlichen Meinungen entspricht. Als feste Institution nicht nur der europäischen Kultur ist dies philosophisch unbefriedigend. Doch eben die Vermeidung solcher Arbitrarität kann andererseits zu einem Dogmatismus führen, bei dem der Roman in eine Zwangsjacke gesteckt wird, die seine vielschichtige Wesenheit untergräbt. Obwohl niemand bezweifeln wird, dass Cervantes‘ *Don Quijote*, Flauberts *Madame Bovary* und Kafkas *Prozess* anerkannte Vertreter der Institution des Romans sind, lassen sich aus diesen und anderen kanonischen Werken keine Eigen-

schaften ableiten,¹ die als allgemein akzeptierte Vorschriften für alle ihre romanhaften Artgenossen gelten können. Nachfolgend erkennen und vermeiden wir diese Fallen, indem es bei unserer Suche nach einer möglichen Wesensbestimmung von dem, was der Roman ist oder sein kann, zuerst um die Suche selbst geht, ohne eine im Vorhinein garantierte Bestimmung.²

Um ein Scheitern dieser Studie zu vermeiden und im vollen Bewusstsein, dass es am Ende um *unsere Idee des Romans* gehen wird, betrachte ich dieses im Folgenden genauer zu bestimmende literarische Genre aus einer phänomenologischen Sicht. „Jeder Gesichtspunkt beschränkt die Sicht“, schrieb der Phänomenologe Rudolf Boehm. „Doch bedarf es eines Gesichtspunktes, um überhaupt etwas zu sehen.“ (1968, 217) Mit Sepp kann diese perspektivische Einstellung oikologisch verfeinert werden, indem dieser als Positionalismus verstanden wird, der sowohl Leibkörperlichkeit als auch In-der-Welt-Sein umfasst (2019a, 261). Somit wird die Frage nach dem *Was* des Romans oder dem *Wie* des Romanschreibens und -lesens hier vorerst die fundamentale Frage nach dem *Wo* – eigentlich nach dem *Wo* im Plural, nach den Orten – dieses jeweiligen pluralen Geschehens und somit des Romans selbst sein, nämlich „von wo aus jeglicher Bezug erst möglich und gegebenfalls wirklich wird“ (2014, 3).

¹ Das heißt aber nicht, dass Romane keine gemeinsamen Aspekte haben. In seinem einflussreichen *Aspects of the Novel* stellte Forster die Geschichte, die Figuren, die Handlung („Plot“), die Phantasie, die Prophetie, das Schema („Pattern“) und den Rhythmus heraus (1927).

² Nach Nietzsches Motto des freien Geistes: „*auf den Versuch* hin leben und sich dem Abenteuer anbieten zu dürfen“ (1954 [1886], 440, 4. Paragraph der Vorrede von *Menschliches, Allzumenschliches*). Und ist es nicht diese Suche *par excellence*, und zwar nach dem Roman selbst, die auch Kafkas Romane kennzeichnet, ohne ein Ankommen oder eine feste Endbestimmung?

§ 2. Oikologische Identifizierung der Zwischenmodi des Romans

Wir nähern uns dem Roman als einem Moment des Zwischen mit dem Wissen, dass unsere Erforschung seiner Mehrförmigkeit selbst ein solches Moment darstellt. „Bereits das Wort *philosophia* selbst enthält [nämlich] ein Spannungsverhältnis *zwischen* einem Hier und einem (zu erreichenden) Dort,“ bemerkt Sepp, „indem es zum Ausdruck bringt, dass man nicht schon am Ziel, das heißt in der *sophia* ist, sondern sich auf sie zubewegt: *philein*“ (2019b, 28). Eine kleine, programmatische Phänomenologie über den Zwischen-Ort des Buches generell findet sich am Anfang eines feinen Essays von dem Romanisten und Literaturwissenschaftler Poulet:

“At the beginning of Mallarmé’s unfinished story ‘Igitur’, there is the description of an empty room, in the *middle* of which, on a table there is an open book. This seems to me the *situation* of every book, until someone comes and begins to read it. [...] Made of paper and ink, they lie where they are put, until the *moment* someone shows an interest in them. They wait. Are they aware that an act of man might suddenly transform their existence? [...] A book is not shut in by its *contours*, is not walled-up as in a fortress. It asks nothing better than to *exist outside* itself, or to let you *exist in* it. In short, the extraordinary fact in the case of a book is the falling away of the *barriers between* you and it. You are *inside* it; it is inside you; there is no longer either *outside* or inside. [...] *Where* is the book I held in my hands? It is still there, and at the same time it is there no longer, it is *nowhere*.” (1969, 53 f.; unsere Hervorhebung)

Mit wenigen Worten ist hier schon viel angedeutet: unter anderem, dass ein Buch je schon konsultierbar ist³ und uns sozusagen einlädt, es zu lesen.

³ Auch aus soziologischer Sicht ist dies nicht selbstverständlich. Mit Bourdieu kann gesagt werden, dass viele Menschen mit einer Haltung leben, in der überhaupt nicht gelesen wird, und zwar weil man nicht lesen möchte, auch wenn man lesen kann, weil man z. B. nicht das ‚Risiko‘ eingehen will, seine Meinung oder sein Weltbild ändern zu müssen (zur illustrativen Verdeutlichung siehe beispielsweise die Romane von Ernaux, Eribon und Louis). Mehr noch, Bücher können mutmaßlich zensiert oder zerstört werden, man denke nur an die furchtbaren Bücherverbrennungen (siehe auch

Wenn es dann gelesen wird, erhebt es sich gleichsam über sich selbst, indem es sich gerade auch für solches öffnet, das es selbst (noch) nicht ist. Auch und vielleicht insbesondere ein Roman ist offenbar nicht einfach mit sich selbst identisch, sondern in ständigem Wandel begriffen. Die somit durchaus problematische Bestimmung seiner Grenze, seines Orts, seiner Richtung und des Verhältnisses von Innen/Außen rechtfertigt unseren Ausgangspunkt, zuvörderst von einem Moment des Zwischen auszugehen; nämlich von einem Moment, das diesen oikologischen Leitbegriffen in ihren sinnstiftenden Begrenzungen gerecht wird, indem ihre Problematik und dazu die immerwährende Möglichkeit, sich neu zu positionieren, explizit thematisch und fruchtbar gemacht wird. Dass ein reduktiver Objektivismus in diesem Rahmen wenig bringen kann, rechtfertigt zudem unsere phänomenologische Herangehensweise überhaupt.

Indem Poulet jene Probleme zu Recht zur Sprache brachte, schloss er zugleich auch vieles aus. So zog er zum Beispiel das ungeschriebene bzw. noch zu schreibende Buch nicht in Betracht und damit noch nicht die gesamte Problematik des Schreibens. Man könnte zwar erwidern, dass es Poulet, wie im Titel seiner Studie angedeutet, nur um eine Phänomenologie des Lesens ging. Aber die jeweiligen Fragen des Lesens und Schreibens schließen einander nicht aus, sondern setzen sich wechselseitig voraus. Zudem lassen sie sich nicht leicht voneinander trennen, wenn auch nur aus dem Grund, weil ein Schriftsteller immer wieder seine eigenen Schriften liest,⁴ und ein Leser, im Gegenzug, das Geschriebene nicht bloß passiv aufnimmt, sondern im Lesevorgang eine gewisse schöpferische, eben ‚schreiberische‘ Aktivität realisiert. Wie dem auch sei, Bücher bestehen nicht nur in den physischen Trägern geschriebener oder gedruckter Wörter, wie Poulet suggeriert, son-

den dystopischen Science-Fiction-Film *Fahrenheit 451* von 1966 von Truffaut nach dem Roman von Bradbury aus dem Jahr 1953). Die Liebe zum Lesen muss erworben werden.

⁴ Frisch schrieb: „Man hält die Feder hin, wie eine Nadel in der Erdbebenwarte, und eigentlich sind nicht wir es, die schreiben; sondern wir werden geschrieben. Schreiben heißt: sich selber lesen.“ (2008, 24 f.) Siehe Sitsch‘ Kommentare dazu (2019, 142 f.).

dern heutzutage auch immer häufiger digital in Form eines E-Buches oder gar Hörbuches, einer modernen Variante der oralen Tradition. Das heißt, dass man auf wahrnehmungsmäßiger Ebene sowohl mit den Augen als auch mit den Ohren lesen kann – und, wenn man zudem die Brailleschrift in Rechnung zieht, sogar mit der Haut, dem Tastsinn. In all diesen Fällen ist der materielle Träger, obwohl zweifellos notwendig, im Wesentlichen Nebensache⁵ und daher im Folgenden nicht Gegenstand unseres Interesses.

Die Komplexität der Sache zeigt nun, dass der Roman hier nicht bloß als *ein* Moment, als nur *eine* relativ flüchtige Erscheinung des Zwischen erforscht werden kann, sondern diesbezüglich in verschiedene Momente auseinanderfällt. Einigermaßen schlicht formuliert, spielt der Roman sich, erstens, zwischen dem Leser und dem Schreiber und seinen jeweiligen Figuren ab; bei diesem ersten Moment des Zwischen geht es um die Frage nach dem Selbst im Plural. Zweitens lokalisiert sich der Roman zwischen Realem und Irrealem oder zwischen der rein materiellen und der rein ideellen Welt. Dies betrifft die Fiktion, genauer die poetische Frage, was Fingieren heißt und vermag. Ein damit eng verbundenes Moment des Zwischen findet sich buchstäblich und figürlich zwischen den tatsächlichen Wörtern, zwischen dem, was im Text gesagt bzw. ungesagt und verstanden bzw. unverstanden ist. Als drittes und (in der vorliegenden Studie) letztes⁶ Moment drängt sich das in vielfacher Hinsicht erscheinende narrative Zwischen auf. Sowohl inhaltlich, die Handlung eines Romans betreffend, als auch leibkörperlich, das Lesen und Schreiben betreffend, realisiert sich der Roman in Geschichten, auch wenn seine Erzählung noch nicht oder bereits schon gelesen oder geschrieben wurde.

Dass sich diese drei Zwischenmomente unterscheiden lassen, heißt allerdings keineswegs, dass sie voneinander getrennt sind. Sie sind im Gegen-

⁵ Zum Unterschied zwischen dem Zugrundeliegenden und dem Wesentlichen, das heißt zwischen *hypokeimenon* und *ousia* oder der notwendigen Bedingung und der Ursache, siehe Boehm (1965; cf. 2016, 7. Betrachtung; cf. Vanbrabant 2021a).

⁶ Ein weiteres, umfangreiches Moment des Zwischen des Romans wäre die Zwischenzeitlichkeit, erforschbar etwa anhand von Husserl, Ingarden und Ricoeur.

teil ineinander verschlungen wie die Fäden eines Teppichs, der selbst wiederum auch aus dem Leerraum zwischen seinen Fäden besteht. Diese Momente werden nachfolgend in drei Kapiteln zuerst auseinandergenommen und genauer bestimmt, um sie am Ende dieser Studie wieder zu einer neuen Konstellation zu verknüpfen, um so auf die Frage nach dem Wo, den Orten belletristischer Prosa, eine Antwort geben zu können.

1. Gestalten des Selbst¹

§ 3. Auf der Suche nach dem verlorenen Autor

Kein Roman ohne Autor. Oder doch? Dass am Ende der 1960er Jahre zwei prominente französische Philosophen diese selbstverständliche Annahme untergraben zu haben scheinen, gilt es bei unseren phänomenologischen Untersuchungen zu berücksichtigen. In seinem Essay „Tod des Autors“ argumentierte Barthes 1967, gegen die essentialistische Literaturkritik seiner Zeit, dass ein Text nicht aus der Biographie oder der angeblichen Absicht des Autors heraus verstanden werden sollte, sondern aus dem vom Leser gelesenen Text selbst. Barthes thematisierte zwar den Autor, aber in erster Linie um auf die Bedeutung des Lesers (und dessen „Geburt“) und das Schreiben hinzuweisen, wie er oikologischerweise betonte:

¹ Teile dieses Kapitels wurden am 30. April 2022 auf dem jährlichen zweitägigen Kolloquium *Young Philosophy* präsentiert und diskutiert, organisiert vom Institut für Philosophie der Slowakischen Akademie der Wissenschaften und dem Fachbereich Philosophie und Geschichte der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität Bratislava, sowie am 14. September 2022 im Rahmen des Workshops „Phénoménologie critique, interculturalité et littérature“ der Europhilosophie Summerschule, organisiert von der Amicale an der Universität Toulouse Jean Jaurès. In gekürzter Fassung erschien das vorliegende Kapitel unter dem Titel „Figures of the Selves in the Novel and their Place“ im selben Jahr in den Konferenzprotokollen der *Young Philosophy*, herausgegeben von Marcel Šedo (Institut für Philosophie der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava) und ist unter dem Titel „Das Selbst als ein Moment des Zwischen des Romans“ für den von Marius Sitsch betreuten Band *Haushaltungen. Erprobungen des oikologischen Denkens* vorgesehen, der bei Karl Alber erscheinen wird. Mein Dank gilt den jeweiligen Gutachtern für ihre fruchtbaren Kommentare, Korrekturen und Hinweise.

„Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a *un lieu* où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est *l'espace* même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa *destination*, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce 'quelqu'un' qui tient rassemblées *dans un même champ* toutes les traces dont est constitué l'écrit.“ (1984 [1967], 66 f.; unsere Hervorhebung)

Der letzten, recht unphänomenologischen und widersprüchlichen Behauptung, dass der Leser kein personales Wesen sei, brauchen wir nicht zuzustimmen, um zu verstehen, warum Barthes betonte, dass es keinen Sinn habe, in einem Text nach dem Autor zu suchen. Dass dieser sich, sozusagen unauffindbar, hinter seinen eigenen Worten und dem Schreiben selbst versteckt, heißt allerdings nicht, dass es ihn nicht gibt.

In seiner berühmten (oft in einem Atemzug mit Barthes' Artikel genannten) Vorlesung „Was ist ein Autor?“ von 1969 bezog sich Foucault, auf dessen archäologische Motive und implizite Kritik an Barthes wir nicht eingehen können, gerade auf die Existenz des Autors, der für ihn das zentrale Problem markierte. Foucault betonte, dass dem Autor eine zu große schöpferische Fähigkeit zugeschrieben werde und diese immer noch romantische Auffassung ein ideologisches Konstrukt sei, das die an sich schätzenswerte subversive Kraft der Fiktion zu Unrecht untergräbt:

„[...] l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne : bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, re-composition de la fiction. Si nous avons l'habitude de présenter l'auteur comme génie, comme surgissement perpétuel de nouveauté, c'est parce qu'en réalité nous le faisons fonctionner sur un mode exactement inverse.

[...] l'auteur est une production idéologique dans la mesure où nous avons une représentation inversée de sa fonction historique réelle. L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens.“
(2001 [1969], 839)

Phänomenologisch gesprochen, halten wir von Barthes und Foucault fest, dass das Konzept des Autors ein reduktionistisches und psychologisches Prinzip ist, von dem aus man der Bedeutung und Wirkung eines Textes nicht gerecht werden kann. Als oikologische Kategorie eines Selbst bietet der ‚Autor‘ somit keinen fruchtbaren Ausgangspunkt. Und doch verweist er auf etwas, auf jemanden, der untrennbar mit dem Roman verbunden ist. In Anlehnung an Barthes, weniger oder nicht an Foucault (ibid., 823)², sprechen wir nachfolgend lieber von Verfasser, Schreiber oder Schriftsteller: einem Selbst, das etwas verfasst, aufschreibt oder buchstäblich auf-Schrift-stellt, wie man in meiner Muttersprache, dem flämischen Niederländisch, sagen könnte.

§ 4. Die entbergende Verborgenheit des Schriftstellers

Von einem solchen Selbst handelt *Esthétique et théorie du roman* von Michail M. Bachtin, der bekanntlich Barthes, via dessen Studentin Julia Kristeva (1969 [1966]), stark beeinflusst hat (Lesic-Thomas 2005, 1). In diesem Werk unternahm Bachtin, seinerseits übrigens Schüler des Husserl-Schülers Gustav Speth, eigentlich eine Phänomenologie des literarischen Geschöpfes. Er

² Er verfolgt das Problem weiter bis auf den Text, auf das Geschriebene, auf das wir im zweiten Kapitel zurückkommen werden: „Une autre notion, je crois, bloque le constat de disparition de l'auteur et retient en quelque sorte la pensée au bord de cet effacement ; avec subtilité, elle préserve encore l'existence de l'auteur. C'est la notion d'écriture. En toute rigueur, elle devrait permettre non seulement de se passer de la référence à l'auteur, mais de donner statut à son absence nouvelle. Dans le statut qu'on donne actuellement à la notion d'écriture, il n'est question, en effet, ni du geste d'écrire ni de la marque (symptôme ou signe) de ce qu'aurait voulu dire quelqu'un ; on s'efforce [...] de penser la condition en général de tout texte, la condition à la fois de l'espace où il se disperse et du temps où il se déploie.“

nannte den Schriftsteller in der Tat zwar ‚unauffindbar‘ (‚introuvable‘), situierte ihn jedoch „au centre où s’organise l’intersection des divers [plans du langage] qui, à divers degrés, s’éloignent de ce centre“ (1987, 408). Als solcher erlangt der Verfasser eines Romans, dessen Persönlichkeit sich in jedem erzeugten Wort und Klang verkörpert, eine zentrale Stelle in seinem Buch (ibid., 74) – als eine Mitte allerdings, die nicht in erster Linie durch seine eigene Sprache, sondern durch die (durch ihn geäußerte) Sprachvielfalt seiner dargestellten Figuren bestimmt ist.³

Während also ‚ein Autor‘ (cf. § 3) auf der einen Seite seines zwischen ihm und dem Leser befindlichen Buches steht, ist ein Schreiber im Sinne von Bachtin selbst ein Moment des Zwischen. Dieser befindet sich, mit Husserl gesprochen, immer schon inmitten seiner vielschichtigen sozialen und kulturellen ‚Lebenswelt‘, die er in sein Werk sprachlich einflicht⁴ (cf. ibid., 42). Ein Romancier spricht nicht, sondern lässt sprechen (cf. ibid., 393). Auf dem Schauplatz der Stimmen leitet er sozusagen ihren Verkehr, indem er nicht so sehr *in*, sondern *zwischen* seinen Worten verortet ist. Literarisches Schreiben ist gleichsam das aktive Dirigieren von bereits vorhandenen Diskursen, Meinungen, Auffassungen, Weltbildern usw., in die sich der Schriftsteller immer wieder hineinversetzen (können) muss (ibid., 87 f., 100-102). Mit Bachtin

³ Einen Grenzfall dieser Auffassung des Romans bildet das literarische Genre der Autofiktion, bei der der Schriftsteller sich selbst explizit zentral stellt. Um dieses scheinbare Paradox im Sinn Bachtins aufzuklären, ist eine Unterscheidung hilfreich, welche die Schriftstellerin Connie Palmen, die selbst Autofiktives verfasst, getroffen hat, nämlich diejenige zwischen dem Privaten, dem Publiken und dem Persönlichen. Palmen betont, dass alle Kunst und somit auch der Roman darauf beruhen, das Persönliche publik zu machen, wobei das Private nicht das Gegenteil des Publiken, sondern des Persönlichen sei, nämlich dasjenige, was der Schriftsteller lieber aus der Öffentlichkeit heraushalten will (2009, 53). Insofern der Schriftsteller sich selbst (im Autofiktiven) in eine Figur verwandelt, bestimmt er auch, wie viel oder wie wenig er von sich selbst sehen lassen möchte.

⁴ Anders als Bachtin verweist Milan Kundera wörtlich auf Husserls Lebenswelt: „La raison d’être du roman est de tenir le « monde de la vie » sous un éclairage perpétuel.“ (1986, 29)

verstehen wir ihn als Dirigenten einer ‚Polyphonie‘; im Zentrum solcher Musik steht hier aber kein Musiker, sondern eine vielfach sich aufspaltende⁵ Persönlichkeit, die den Perspektivismus meistert, unsichtbar für den Leser im romanhaften Panoptikum. Je unauffälliger der Schriftsteller als Schreibender, desto besser für den Leser und für die Erzählqualität.⁶

In der Prosa verdeckt und zugleich omnipräsent, können wir den aktiven Schreibenden hier mit Sepp als Schwebenden verstehen, auf der ambivalenten Schwelle „zwischen dem A-Sozialen und dem Sozialen“, sich konfrontierend mit der je eigenen leiblich-körperlichen Singularität, die sich zwischen dieser und seiner Umwelt befindet (2019a, 271). Schreiben heißt schweben, indem der Schreibende sich nicht über oder unter seine Figuren stellt, sondern auf der gleichen Ebene neben sie oder in sie versetzt, und sich, in solchem Ausleben seines Schreibens, als ein ‚schizophrener‘ Bewegter auch neben sich selbst stellt (cf. *ibid.*, 272). Um überhaupt leben zu können, hat der Schreiber sozusagen einen Schritt zurück gemacht, ‚heraus‘ aus seiner je eigenen Lebenswelt und ‚hinein‘ in ihre ebenso eigene, ja noch mehr ver-eignete virtuelle und sprachliche Neugestaltung, damit die Vielheit seiner Selbstbilder entdeckend: alles in allem ein Sichbewegen, um zu leben, und zwar in diesem Zwischen, denn für ihn hieße Stillstand sterben.

⁵ So schrieb Rimbaud bekanntlich: „Car Je est un autre. Si le cuivre – s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute. Cela m’est évident : j’assiste à l’éclosion de ma pensée : je la regarde, je l’écoute : je lance un coup d’archet : la Symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d’un bond sur la scène.“ (2009, 343 f.; Brief vom 15. Mai 1871) Der ‚polyphonische Perspektivismus‘ wird besonders deutlich in Romanen von William Faulkner und Hugo Claus, die Kapitel jeweils aus der Sicht einer anderen Figur schrieben.

⁶ Siehe auch Flauberts bekanntes Adagium: „L’auteur, dans son œuvre, doit être, comme Dieu dans l’univers, présent partout et visible nulle part.“ (1980, 204; Brief vom 9. Dezember 1852) Vgl. auch Kunderas Kommentar: „En effet, la longue tradition du réalisme psychologique a créé quelques normes quasi inviolables: [...] 3. le personnage doit avoir une totale indépendance, c’est-à-dire que l’auteur et ses propres considérations doivent disparaître pour ne pas déranger le lecteur qui veut céder à l’illusion et tenir la fiction pour une réalité.“ (1986, 47, cf. 189 f.)

§ 5. Die lebendige Gegenwart der Romanfiguren

Das leitet über zur Gestalt des Selbst der Romanfigur, bezüglich der wir einleitend eine kleine narratologische Phänomenologie unternehmen. Zum ersten zeigt sich, dass sich Figuren generell in zwei Arten aufteilen lassen: in nicht so leicht zu ergründende *round characters* einerseits und in bloße *flat characters* andererseits. Während ‚runde Charaktere‘ komplex wirken und Tiefe haben, kommen uns ‚starre Figuren‘ oberflächlich und klischeehaft vor (Forster 1927, 67-69). Durch den Schriftsteller lernt der Leser sie, zweitens, aus einem bestimmten Blickwinkel kennen. Der Erzähler (cf. § 21, § 24) kann seine Protagonisten, Gegenspieler und Randfiguren entweder durch und durch oder ziemlich gut oder nur ein wenig bis gar nicht kennen und die Geschichte aus seiner Sicht, von den Standpunkten seiner Protagonisten oder auch mit einer aus beidem kombinierten Perspektive erzählen (ibid., 78). Kurzum, Charaktere werden durch die gegenwärtige Erzählinstanz (wiederum ein Zwischen-Moment, cf. 3. Kapitel) vermittelt und besitzen als solche ihr eigenes Dasein.

An dieser Stelle bemerkte Marc Richir mit Blick auf den Schreibenden, dass dieser Vermittlung keine fest Kodierung vorausgeht, sondern eine Interpretation, die sich während des Schreibens weiter entfaltet.⁷ Insofern hat

⁷ Das ist auch die poetische Auffassung von Michel Houellebecq (2022): „Wenn Sie, was ich schreibe, ernst nehmen wollen, sollten Sie davon ausgehen, dass die Figuren autonom handeln, wie irrational das auch klingen mag. Es ist die interne Logik der Figur. Diese Geschehnisse [meines Romans *Anéantir*] drängten sich so auf. [...] Der Schriftsteller denkt oft, dass er seine Charaktere unter Kontrolle hat, aber eigentlich geschieht das Gegenteil. Das kann man zum Beispiel ganz deutlich sehen in Dostojewskis *Böse Geister*. Er wollte ein Buch gegen den Nihilismus und die Linken in Russland schreiben und porträtiert die Verschwörer zuerst als Dämonen. Aber ab einem bestimmten Punkt beginnt eine außergewöhnliche Verführungskraft von ihnen auszugehen. Mir ist genau dasselbe passiert: Wenn *Anéantir* am Ende in eine andere Richtung geht, liegt es daran, dass ich [die Figur der] Prudence immer mehr zu mögen begann.“ (Eigene Übersetzung aus dem ebenfalls übersetzten Niederländischen)