

**KARLS-UNIVERSITÄT
FAKULTÄT FÜR HUMANWISSENSCHAFTEN**

MASTERARBEIT

2023

JONAS VANBRABANT



UNIVERZITA
KARLOVA



EuroPhilosophie



Erasmus
Mundus

Master Erasmus Mundus
Deutsche und französische Philosophie in Europa
(Europhilosophie)

Jonas Kristiaan Vanbrabant

Der Roman als Moment des Zwischen

Oikologische Überlegungen zum Wo der belletristischen Prosa

Masterarbeit betreut von Professor Hans Rainer Sepp

Prag 2023

Eigenständigkeitserklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle der Literatur entnommenen Stellen sind als solche gekennzeichnet. Ich erkläre zudem, dass ich die vorliegende Arbeit nur zu der Erlangung des Mastertitels in den Universitäten verwende, die am Erasmus Master Mundus Programm „Zeitgenössische Probleme Deutscher und Französischer Philosophien“ (PhiAFEC) beteiligt sind. Ich bin damit einverstanden, die Masterarbeit dem Autorenrecht gemäß der Öffentlichkeit über eine elektronische Datenbank der akademischen Abschlussarbeiten der Karls-Universität zur Verfügung zu stellen.

Prag, am 03.05.2023

Jonas Kristiaan Vanbrabant

Danksagungen

Als Ergebnis eines philosophischen Werdegangs, wäre vorliegende Masterarbeit nie möglich gewesen ohne die mir teilweise sogar unbekannteren Dichter und Denker, denen ich, wenn nicht alles, dann doch das Meiste verdanke. Im Rahmen meiner Hochschulausbildung nenne ich meine ‚alten‘ Betreuer Henk Vandaele und Gertrudis Van de Vijver, an dieser Stelle allerdings zuvörderst Hans Rainer Sepp, über dessen ursprünglichen, generösen, sorgfältigen und immer liebevollen Begleitung, die mir auf verschiedenen Ebenen als Vorbild dient, ich mich glücklich schätze. Dem Prager Fachbereich, mit Karel Novotný und Lenka Vinterová, und Konsortium Europhilosophie, das mir auch Coimbra und Toulouse entdecken ließ, spreche ich dazu mein aufrichtiges Lob aus, und nicht zuletzt meiner Freundin Santina für ihre Engelsgeduld.

Für sprachliche Unzulänglichkeiten, so weit wie möglich vermieden, bitte ich um Verständnis.

| | |
|---|-----------|
| Eigenständigkeitserklärung | 3 |
| Danksagungen | 4 |
| Inhaltsverzeichnis | 5 |
| Abstracts (DE / FR / EN / NL) | 6 |
| Künstlerische Darstellung | 8 |
| Methodische Anmerkung | 9 |
| Einleitung | 9 |
| §1 Die problematische Problematik vorliegender Recherche | 9 |
| §2 Oikologische Identifizierung der Momente des Zwischen des Romans | 10 |
| 1. Gestalten des Selbst | 13 |
| §3 Auf der Suche nach dem verlorenen Autor..... | 13 |
| §4 Die entbergende Verborgenheit des Schriftstellers | 14 |
| §5 Die lebendige Gegenwart der Romanfiguren | 16 |
| §6 Am Ende der Ort des wandellustigen Lesers | 18 |
| §7 Die zweifache Entzweiung des Selbst..... | 19 |
| §8 Phantasie als Schauplatz des Romans | 22 |
| §9 Einfühlung in den Anderen als Widerstandserlebnis..... | 23 |
| §10 Abschließender Rückblick: <i>die Gestalten</i> und <i>das Gestalten</i> | 25 |
| 2. Flechtwerk der Fiktion | 28 |
| §11 Kontextuelle Komplementarität von Realität und Fiktion | 28 |
| §12 Imagination als Quelle opaker Verbildlichung | 31 |
| §13 Produktion fiktiver Bilder aus realisatorischem Nichts | 34 |
| §14 Stricken und Zerfaserung des literarischen Texts | 36 |
| §15 Neue Winde durch durchlässige Romangewebe | 39 |
| §16 Sinngebend von Knotenpunkt zu Knotenpunkt | 41 |
| §17 Mitfühlung mit den Anderen als Pathoserlebnis..... | 44 |
| §18 Abschließender Rückblick: <i>das Geflecht</i> und <i>das Flechten</i> | 49 |
| 3. Schichten der Geschichten | 52 |
| §19 Tausendundeine Nacht im erzählerischen Spiegelpalast..... | 52 |
| §20 Bewegung und Richtung der Spiegelung im Horizont | 55 |
| §21 Die Krisis zeitgenössischen Erzählens als Frage der Form..... | 57 |
| §22 Die Notwendigkeit in der Erzählung des Kontingenten..... | 62 |
| §23 Die Unzulänglichkeit in dem Erzählen des Konkreten | 64 |
| §24 Abschließender Rückblick: <i>die Schichten</i> und <i>das Schichten</i> | 67 |
| Fazit | 70 |
| Ausblicke | 75 |
| Bibliographie | 77 |

Zusammenfassung

Die vorliegende Masterarbeit nähert sich dem Phänomen belletristischer Prosa aus einem oikologischen Gesichtspunkt, zu der Frage nach dem Ort des Lesens und Schreibens. Den Roman, und im gleichen Atemzug die Novelle und Kurzgeschichte, als mehrfachen Moment des ‚Zwischen‘ zu betrachten, eröffnet Perspektiven jenseits der phänomenologisch überholten Dichotomie von rezeptionsmäßiger Ästhetik auf der einen, und produktionsmäßiger Poetik auf der anderen Seite. Gestützt, nun, auf verschiedensten Denker aus dem breiteren Umfeld von Husserls Erbe, zumal Adorno, Bakhtin, Blumenberg, Derrida, Eco, Henry, IJsseling, Kundera, Levinas, Palmen, Richir, Ricœur, Schapp, Schütz, Sepp und Stein, wird die Zwischenheit des Romans in drei Kapiteln erprobt. Zunächst entlang der Selbsten des Lesers und Schriftstellers und der Figuren, wobei mit Blick auf die Rolle der Einfühlung und affektiven Phantasie gezeigt wurde, dass diese Gestalten sich erst im Zwischen des literarischen Werks gestalten. Im zweiten Kapitel anhand des Problems der Fiktion, in dem, mit Fokus auf das darin erhaltene Realistische und Imaginative, der Roman als geflochtenes oder flechtbares Gewebe dargelegt wurde, das gerade wegen seiner Zwischenhaftigkeit zu Sinn und Sympathie führt. Schließlich hinsichtlich Geschichten, worin, mit besonderem Schwerpunkt auf das Erzählen des Unerzählbaren, das belletristische Kunstwerk als dynamisches Spiegelkabinetterlebnis und auch als aus Schichten zusammengesetzt konzipiert wurde, dessen Potenz genau in den Zwischen seiner Brüchen, sozusagen seiner Spiegelscherben oder Bruchlinien liegt, und zwar fragmentarisch szenenhaft.

Schlüsselwörter: Phänomenologie, Oikologie, Roman, Zwischen, Selbst, Fiktion, Erzählung

Résumé

Le présent mémoire de master aborde le phénomène de la prose littéraire sous un angle oikologique, autour de la question du lieu de la lecture et de l'écriture. Considérant le roman et dans le même souffle la nouvelle comme un moment intermédiaire multiple, comme étant 'entre', ouvre des perspectives au-delà de la dichotomie phénoménologiquement dépassée de l'esthétique relatif à la réception d'une part, et de la poétique concernant la production d'autre part. S'appuyant sur les penseurs les plus divers issus de l'héritage de Husserl, notamment Adorno, Bakhtine, Blumenberg, Derrida, Eco, Henry, IJsseling, Kundera, Levinas, Palmen, Richir, Ricœur, Schapp, Schütz, Sepp et Stein, l'intermédialité du roman est évalué en trois chapitres. D'abord au long des soi du lecteur, de l'écrivain et des personnages, en montrant, au regard du rôle de la *phantasia* affective et de l'empathie, que ces figures ne se constituent que dans l'intermédiaire de l'œuvre littéraire. Dans le deuxième chapitre, le problème de la fiction a été abordé en mettant l'accent sur le réaliste et l'imaginaire qui y sont contenus, et en présentant le roman en tant que tissu tressé ou tressable, qui, précisément en raison de son caractère intermédiaire, conduit au sens comme à la sympathie. Et finalement, à propos des histoires mêmes et en soulignant le défi de la narration de l'innommable, l'œuvre romanesque fut conçue comme une expérience dynamique de cabinet de miroirs et comme étant composée de strates, dont sa puissance, tel qu'en scènes fragmentaires, réside précisément dans l'intermédiaire de ses ruptures, c'est-à-dire genre éclats de miroir ou lignes de rupture.

Mots-clés: Phénoménologie, Oikologie, Roman, Intermédiaire (Entre), Soi, Fiction, Narration

Abstract

This master's thesis addresses the phenomenon of belletristic prose from an oikological point of view, on the question of the place of reading and writing. Considering the novel, and in the same breath the novella and the short story, as multiple moments of 'in-between' opens up perspectives beyond the phenomenologically superseded dichotomy of receptionist aesthetics on the one hand and productionist poetics on the other. Drawing on a wide variety of thinkers from the broader field of Husserl's legacy, notably Adorno, Bakhtin, Blumenberg, Derrida, Eco, Henry, IJsseling, Kundera, Levinas, Palmen, Richir, Ricœur, Schapp, Schütz, Sepp and Stein, the in-betweenness of the novel is explored in three chapters. Firstly along the selves of the reader and writer and the characters, showing, with focus on the role of empathy and affective phantasy, that these figures cannot but be configured inside the in-between of the literary work. In the second chapter regarding the problem of fiction, in which, minding the realistic and the imaginative preserved in fiction, the novel is being depicted as woven or weavable fabric, which precisely because of its in-betweenness leads to meaning and sympathy. Finally in reference to stories, whereby with particular attention to the narration of the unnarratable the belletristic work of art is conceived as a dynamic house of mirrors experience, as well as being composed of strata, whose potency precisely lies in the in-betweens of its fractures, as it were its mirror shards or fault lines, namely fragmentarily scenic.

Key words: Phenomenology, Oikology, Novel, In-Between, Self, Fiction, Narrative

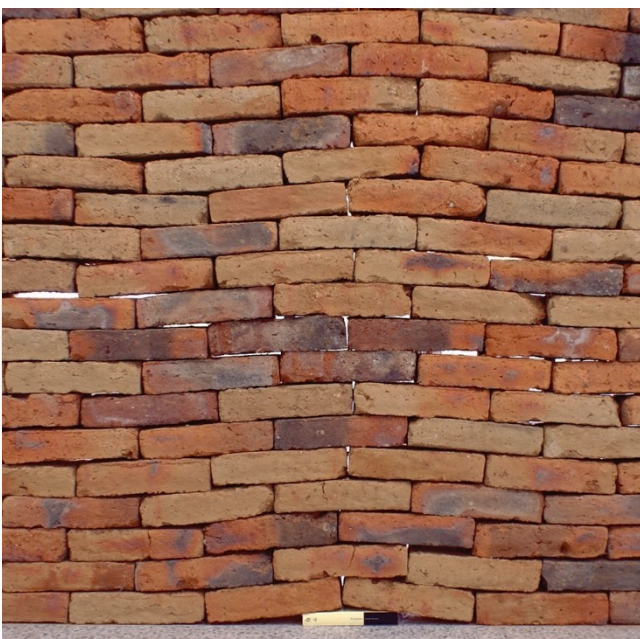
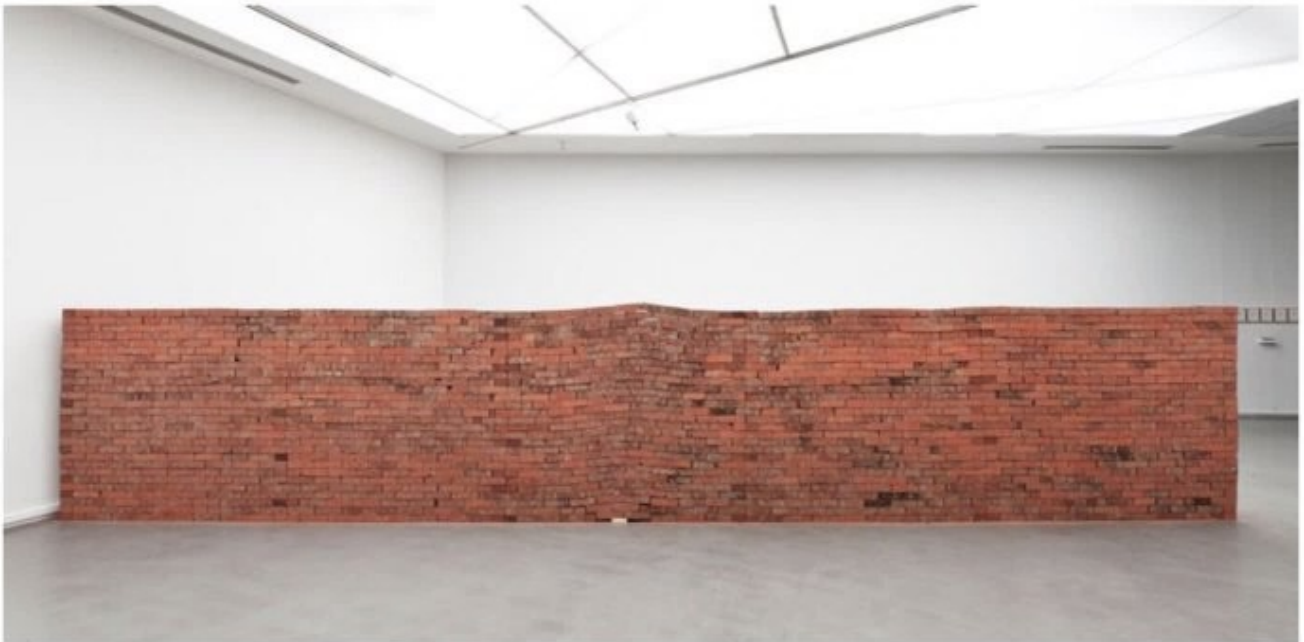
Samenvatting

Deze masterproef benadert het fenomeen van belletristisch proza vanuit een oikologisch oogpunt, omtrent de vraag naar de plaats van het lezen en het schrijven. De roman en in dezelfde adem de novelle en het kortverhaal te beschouwen als meervoudig moment van 'tussen', biedt perspectieven voorbij de fenomenologisch lang achterhaalde dichotomie van receptionistische esthetiek enerzijds en productionistische poëtië anderzijds. Aan de hand van uiteenlopende denkers in het kielzog van Husserls nalatenschap, met name Adorno, Bachtin, Blumenberg, Derrida, Eco, Henry, IJsseling, Kundera, Levinas, Palmen, Richir, Ricœur, Schapp, Schütz, Sepp en Stein, wordt in drie hoofdstukken de tussenheid van de roman getoetst. Eerst langs de zelden van de lezer en schrijver en de personages, waarbij met oog op de rol van empathie en affectieve fantasie wordt aangetoond dat deze gestalten pas in het tussen van het literaire werk gestalte krijgen. In het tweede hoofdstuk omtrent het probleem van fictie, waarbij, gefocust op het daarin beslotene realistische en imaginatieve, de roman wordt opgevat als gevlochten of vlechtbaar weefsel, dat precies door zijn tussenheid zin en sympathie opwekt. En ten slotte wat verhalen betreft, waarin het belletristisch kunstwerk met bijzondere nadruk op het vertellen van het onvertelbare wordt opgevat als dynamische spiegelpaleisbeleving, alsook als zijnde samengesteld uit lagen, wiens kracht juist in de tussens van zijn breuken huist, als het ware in zijn spiegelscherven of breuklijnen, en wel fragmentarisch scenisch.

Sleutelwoorden: Fenomenologie, Oikologie, Roman, Tussen, Zelf, Fictie, Verhaal

Künstlerische Darstellung

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



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 an Autoren unternommen, deren Ideen zwar gebührend berücksichtigt, aber in unseren Rahmen gestellt werden. Es geht nicht zunächst darum, gegenseitige oder interne Inkongruenzen hervorzuheben, noch darum, eine explizit kritische Forschung zu unternehmen. Nicht, weil dies nicht möglich oder unwichtig wäre, sondern weil dies bereits eine Studie für sich wäre. Auch dazu muss in erster Linie eine positive, oikologische Skizze unseres Problems (des Romans) unternommen werden, die so bisher nämlich noch nicht vorgelegt wurde. Von ihrem Aufbau und Ansatz her, ist sie im Wesen phänomenologisch; insofern, dass entweder auf ‚reine‘ Phänomenologen gestützt wird, oder auf Denker und Dichter, die Berührungspunkte mit der Phänomenologie aufweisen oder (auch wenn dies nicht so gemeint ist) phänomenologische Interpretationen zulassen. Wir glauben, dass dies dem zugutekommt, was eine interkulturelle Oikologie vermag. Und auch dem, was der Versuch unserer Forschung betrifft, für sich nach einem kohärenten Denkweg strebend.

Einleitung

§1 Die problematische Problematik vorliegender Recherche

Diese Schrift geht von der philosophischen Frage aus, was es ist, einen Roman zu lesen oder zu schreiben. Dieses Vorhaben steht allerdings vielen Gefahren gegenüber. Sofort drängt sich die Nebenfrage 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. Paradoxerweise scheint man sich aber darauf einigen zu können, dass Romane (und im Anschluss daran Novellen und Kurzgeschichten) sich genau durch diese undefinierbarkeit definieren lassen. Als möglichst unproblematische Arbeitsdefinition kann der Roman hier, unserer Abgrenzung nach, als eine umfangreiche literarische Erzählung aufgefasst werden, in dem es sich um handelnde Figuren und deren Intrigen in einem fiktiven Rahmen von Raum und Zeit handelt: diese Definition als offener Kern, um den herum wir weitere Teile gruppieren und entwickeln.

¹ Diesbezüglich teilen wir die Rechtfertigung, die Sitsch damals 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)

Dieser unser Vorschlag kann weitere Gefahren jedoch nicht abwenden. Einerseits scheint die vorliegende Forschung in Willkür zu münden, bei dem der Roman bloß diesen oder jenen persönlichen Meinungen entspricht. Als feste Institution nicht nur der europäischen Kultur, ist dies philosophisch unbefriedigend. Genau die Vermeidung solcher Arbitrarität kann, andererseits, gleichwohl zu 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 Eigenschaften ableiten,² die als allgemein akzeptierte Vorschriften für alle ihre romanhaften Artgenossen gelten können. Nachfolgend erkennen und vermeiden wir diese Ismen, indem es bei unserer Suche nach einer möglichen Wesensbestimmung von dem, was der Roman sei oder sein kann, zuerst um die Suche selbst geht, ohne garantierte Bestimmung.³

Um einen Misserfolg dieser Studie zu vermeiden, jedoch in vollem Bewusstsein, dass es sich am Ende schon um *unsere* Idee des Romans handeln wird, betrachte ich dieses nachfolgend genauer zu bestimmende literarische Genre aus einer phänomenologischen Sicht. „Jeder Gesichtspunkt beschränkt die Sicht,“ schrieb der Phänomenologe Boehm. „Doch bedarf es eines Gesichtspunktes, um überhaupt etwas zu sehen.“ (1968, 217) Mit Sepp kann diese perspektivistische 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 oder -lesens, hier vorerst die fundamentale Frage nach dem *Wo* – eigentlich nach den *Wos*, nach den Orten – dieses jeweiligen pluralistischen Geschehens und somit des Romans selbst, nämlich „von wo aus jeglicher Bezug erst möglich und gegebenenfalls wirklich wird.“ (2014, 3)

§2 Oikologische Identifizierung der Momente des Zwischen des Romans

Wir nähern uns dem Roman als Moment des Zwischen. Übrigens in dem Wissen, dass unsere Forschung nach dessen Mehrformigkeit auch selbst ein solches Moment ist. „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

² Das heißt aber nicht, dass Romane keine gemeinsamen Aspekte haben. In seinem einflussreichen *Aspects of the Novel* identifizierte Forster (1927) die Geschichte, die Figuren, die Handlung („Plot“), die Phantasie, die Prophetie, das Schema („Pattern“) und der Rhythmus.

³ 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*). Kursiv im Original). Und ist es nicht diese Suche *par excellence*, und zwar nach dem Roman selbst, die auch Kafkas Romane kennzeichnet, ohne Ankommen oder fixe Endbestimmung?

am Ziel, das heißt in der *sophia* ist, sondern sich auf sie zubewegt: *philein*.“ (2019b, 28) Eine kleine, programmatische Phänomenologie über das Zwischen des Buches generell finden wir am Anfang eines feinen Essays von dem Romanist 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, 53-54. Unsere Unterstreichung.)

In wenigen Worten wurde hier schon viel angedeutet. Unter anderen, dass ein Buch je schon konsultierbar ist,⁴ und uns sozusagen einlädt, es zu lesen. Wenn es dann gelesen wird, erhebt es sich quasi 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. Die somit problematische Bestimmung von dessen Grenze, Ort, Richtung und Innen/Außen rechtfertigt unseren Ausgangspunkt, nämlich von einem Moment des Zwischen auszugehen; nämlich ein Moment, der diesen oikologischen Leitbildern aus deren sinnstifteten Beschränktheiten heraus gerecht wird, indem er deren Problematik, und dazu die immerwährende Möglichkeit sich neu zu positionieren, explizit thematisiert und fruchtbar macht. Ja, dass 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. Das ungeschriebene beziehungsweise noch zu schreibende Buch zog er zum Beispiel nicht in Betracht, also noch die ganze Problematik des Schreibens. Man könnte zwar erwidern, dass es Poulet, wie in seinem Titel angedeutet, doch nur um eine Phänomenologie des Lesens ging. Aber die jeweiligen Fragen des Lesens und Schreibens schließen einander nicht so sehr aus, sondern setzen sich gegenseitig voraus. Sie lassen sich, darüber hinaus, gar nicht so

⁴ Auch aus soziologischer Sicht ist dies nicht selbstverständlich. Mit Bourdieu kann gesagt werden, dass viele Menschen in einem Habitus leben, wo überhaupt nicht gelesen wird. Und zwar weil man nicht lesen möchte, auch wenn man lesen kann. Zum Beispiel, weil man nicht das ‚Risiko‘ eingehen will, seine Meinung oder sein Weltbild ändern zu müssen. (Für eine illustrative Vertiefung, siehe die Romane von Ernaux, Eribon und Louis, zum Beispiel). Mehr noch, Bücher können mutmaßlich zensiert oder zerstört werden, man denke nur an die furchtbaren Bücherverbrennungen. (Siehe auch den dystopischen Science-Fiction-Film *Fahrenheit 451* (1966) von Truffaut, nach dem Roman von Bradbury (1953, Ballantine)). Die Liebe zum Lesen, übrigens, muss ja erworben werden.

leicht voneinander unterscheiden. Wenn auch nur, weil ein Schriftsteller immer wieder seine eigenen Schriften liest,⁵ und ein Leser, im Gegenzug, das geschriebene nicht bloß passiv einnimmt, sondern im Lesevorgang eine gewisse schöpferische, ‚schreiberische‘ Aktivität unternimmt. Wie dem auch sei, Bücher bestehen nicht nur als physische Träger von Worten, wie Poulet suggerierte, sondern heutzutage auch immer häufiger digital in Form eines E-Buches oder gar Hörbuches, eine moderne Variante der oralen Tradition. Das heißt, dass man, auf wahrnehmungsmäßigen Ebene, sowohl mit den Augen als auch mit den Ohren lesen kann. Wenn man außerdem Brailleschrift betrachtet, sogar mit der Haut, mit dem Tastsinn. In allen Fällen ist der materielle Träger, obwohl zweifellos notwendig, im Wesen Nebensache.⁶

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 auseinanderfällt. Einigermaßen naiv formuliert, spielt der Roman sich, erstens, zwischen dem Leser und dem Schreiber und dessen jeweiligen Figuren ab. In diesem ersten Moment des Zwischen steht also die Frage der Selbste zentral. Der Roman befindet sich, zweitens, zwischen Realem und Irrealem oder zwischen der rein materiellen und der rein ideellen Welt. Dies betrifft also Fiktion, genauer gesagt die poetische Frage, was Fingierung heißt und vermag. Ein damit eng verbundenes Moment des Zwischen befindet sich buchstäblich und figürlich zwischen den tatsächlichen Wörtern, in dem Text zwischen Gesagtem beziehungsweise Ungesagtem und Verstandenem und Unverstandenem. Drittens und (in dieser Forschung) letztens⁷ drängt sich ein narratives Zwischen-Moment auf, in vielfacher Hinsicht. Sowohl inhaltlich, die Handlung des Romans selbst betreffend, als auch leibkörperlich, das Lesen und Schreiben betreffend, geschieht der Roman nämlich in Geschichten, auch wenn seine eigene Erzählung noch nicht, oder bereits schon gelesen oder geschrieben wurde.

Dass sich diese drei Zwischenmomente identifizieren lassen, heißt allerdings keineswegs, dass sie voneinander getrennt sind. Sie sind, wohl im Gegenteil, ineinander verschlungen wie Fäden eines Teppichs, der selbst wiederum auch aus dem Leerraum zwischen seinen Fäden besteht. In drei großen Kapiteln werden diese Momente nachfolgend zuerst auseinandergenommen und genauer bestimmt, um sie am Ende dieser Masterarbeit wieder und in eine neue Konstellation zu verknüpfen, in (einer) Antwort auf die Frage des Wo der belletrischen Prosa.

⁵ 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, 24-25). Siehe auch die Kommentare von Sitsch dazu (2019, 142-143).

⁶ Über den Unterschied zwischen dem Zugrundlegenden und dem Wesentlichen, das heißt zwischen *hypokeimenon* und *ousia* oder der notwendigen Bedingung und der Ursache, siehe Boehm (1965).

⁷ Ein weiteres, sehr umfangreiches Moment des Zwischen des Romans wäre die Zwischenzeitlichkeit.

1. Gestalten des Selbst⁸

§3 Auf der Suche nach dem verlorenen Autor

Kein Roman, ohne Autor. Oder? Am Ende der 1960er Jahre scheinen zwei prominente französische Philosophen diese selbstverständliche Annahme untergraben zu haben. Dies muss bei unseren phänomenologischen Untersuchungen berücksichtigt werden. In dem Text „Tod des Autors“ argumentierte Barthes 1967, gegen die essentialistische Literaturkritik seiner Zeit, dass ein Text nicht aus der Biographie oder der angeblichen Absichten des Autors heraus verstanden werden sollte, sondern aus dem durch den 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:

„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], 66-67. Kursiv im Original. Unsere Unterstreichung.)

Dieser 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 hat, in einem Text nach dem Autor zu suchen. Dass dieser sich nämlich, 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) 1969 Vorlesung „Was ist ein Autor?“ unterstrich Foucault, auf dessen archäologische Motive und implizite Kritik an Barthes wir nicht

⁸ Teile dieses Kapitels wurden am 30. April 2022 präsentiert und diskutiert auf dem jährlichen zweitägigen Kolloquium *Young Philosophy*, 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, und 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 vorliegendes Kapitel 2022 unter dem Titel „Figures of the Selves in the Novel and their Place“ in den Konferenzprotokollen der *Young Philosophy* herausgegeben von Marcel Šedo (Bratislava: Institut für Philosophie der Slowakischen Akademie der Wissenschaften) und voraussichtlich 2023 vollständig unter dem Titel „Das Selbst als ein Moment des Zwischen des Romans“ in dem Sammelband *Haushaltungen. Erprobungen des oikologischen Denkens* herausgegeben von Marius Sitsch (Baden-Baden: Karl Alber). Mein Dank gilt den jeweiligen Gutachtern für ihre fruchtbaren Kommentare, Korrekturen und Hinweise.

eingehen können, gerade die Existenz des Autors, und das war für ihn genau das Problem. Foucault betonte einerseits, dass diesem eine zu große schöpferische Fähigkeit zugeschrieben wird, und, dass diese zeitgenössische, immer noch romantische Auffassung des Autors deswegen, andererseits, ein ideologisches Konstrukt wird, das die schätzenswerte subversive Kraft von 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, recombinaison 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 ‚Autor‘ somit keinen fruchtbaren Ausgangspunkt. Und doch verweist er auf etwas, auf jemanden, der untrennbar mit dem Roman verbunden ist. In Anlehnung an Barthes aber wenig oder nicht an Foucault (Ibid., 823)⁹, sprechen wir nachfolgend lieber von Verfasser, Schreiber oder Schriftsteller; ein Selbst, das etwas verfasst, aufschreibt oder buchstäblich auf-Schrift-stellt (wie man in meiner Muttersprache, flämisches Niederländisch, sagen könnte.)

§4 Die entbergende Verborgenheit des Schriftstellers

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

⁹ Er abstrahiert das Problem weiter bis auf den Text, auf den Geschriebenen, auf den wir im zweiten Kapitel zurückkommen: „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.“

408) Mit anderen Worten, als solcher steht der Romanverfasser natürlich zentral in seinem Buch, mit dessen Persönlichkeit verkörpert in jedem erzeugten Wort und Klang. (Ibid., 74) Allerdings jedoch in einer Mitte, die nicht in erster Linie durch seine eigene Sprache bestimmt ist, sondern durch die durch ihn geäußerte Sprachvielfalt seiner dargestellten Figuren.¹⁰

Während ‚ein Autor‘ (cf. §3) also auf der einen Seite seines zwischen ihm und dem Leser liegenden Buches steht, ist ein Schreiber im Sinne von Bachtin selbst ein Moment eines Zwischen. Dieser befindet sich, mit Husserl gesprochen, immer schon inmitten seiner vielschichtigen sozialen und kulturellen ‚Lebenswelt‘, von woraus er sie sprachlich in seinen Werk verflechten muss.¹¹ (Cf. ibid., 42) Ein Romancier spricht nicht, sondern lässt sprechen. (Cf. ibid., 393) Auf dem Schauplatz der Stimmen konfiguriert er sozusagen den Verkehr, indem er nicht so sehr *in*, sondern *zwischen* seinen Worten ist. Literarisches Schreiben ist quasi das aktive Dirigieren von bereits vorhandenen Diskursen, Meinungen, Auffassungen, Weltbilder und so weiter, in die sich der Schriftsteller immer wieder hineinversetzen können muss. (Ibid., 87-88, 100-102) Mit Bachtin verstehen wir ihn als Dirigenten einer ‚Polyphonie‘, im Zentrum der Musik aber selbst kein Musiker, oder als eine vielfach gespaltene Persönlichkeit die den Perspektivismus meistert, unsichtbar für den Leser im romanhaften Panoptikum.¹² Je unauffälliger der Schreiber als Schreibender, desto besser für den Leser und für die Erzählqualität.¹³

In der Prosa zugleich verdeckt und omnipräsent, können wir den aktiven Schreibenden hier mit Sepp als Schwebenden verstehen, auf der ambivalenten Schwelle „zwischen dem A-

¹⁰ Ein Problemfall bei dieser Auffassung des Romans ist das literarische Genre der Autofiktion, in der der Schriftsteller sich selbst explizit zentral stellt. Um dieses scheinbaren Paradox im bachtinischen Sinne aufzuklären, ist die Unterscheidung von Schriftstellerin Palmén, die selbst Autofiktion schreibt, hilfreich, nämlich zwischen dem Privaten, dem Publiken und dem Persönlichen. Palmén betont, dass alle Kunst und somit auch der Roman darauf beruht, das Persönliche publik zu machen, wobei das Private nicht das Gegenteil des Publiken, sondern des Persönlichen sei, nämlich dasjenige, dass der Schriftsteller lieber aus der Öffentlichkeit heraushält. (2009, 53) Insofern der Schriftsteller sich selbst in eine Figur verwandelt, bestimmt er nämlich auch, wie wenig er wirklich von sich selbst sehen lässt.

¹¹ Im Gegensatz zu Bachtin, verweist Schriftsteller 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)

¹² 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 [Brief vom 15. Mai 1871], 343-344) Der ‚polyfonische Perspektivismus‘ ist besonders deutlich in den Romanen von Faulkner und Claus, die Kapitel jeweils aus der Sicht einer anderen Figur schrieben.

¹³ Siehe auch Flauberts bekannte Adagium: „l’auteur, dans son œuvre, doit être, comme Dieu dans l’univers, présent partout et visible nulle part“. (1980 [Brief vom 9. Dezember 1852], 204) Vergleiche 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. 189-190)

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, in dem Sinne, dass er sich nicht über oder unter seine Figuren stellt, sondern auf der gleichen Ebene neben oder in sie. Und er sich, in jenem Ausleben seines Schreibens, als ‚schizophrener‘ Bewegter auch neben sich selbst stellt. (Cf. *ibid.*, 272) Um überhaupt leben zu können, hat der Schreiber sozusagen einen Schritt zurück gemacht, ‚raus‘ aus seiner je eigenen Lebenswelt und in eine genauso eigene, wenn möglich noch eigenere virtuelle und sprachliche Neugestaltung deren, damit dauernd die Vielheit seiner Selbstbilder entdeckend: bewegen um zu leben, und zwar in diesem Zwischen, denn für ihn hieße Stillstand sterben.

§5 Die lebendige Gegenwart der Romanfiguren

Das bringt uns zu der Gestalt des Selbst der Romanfigur, von der wir einleitend eine kleine narratologische Phänomenologie unternehmen. Erstens ergibt sich, dass Figuren sich 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 kann seine Protagonisten, Gegenspieler und Randfiguren durch und durch, ziemlich gut, nur ein bisschen oder gar nicht kennen, und die Geschichte aus seiner Sicht, aus deren Standpunkten oder auch aus kombinierter Perspektive erzählen. (*ibid.*, 78) Charaktere werden, kurzum, vermittelt durch die gegenwärtige Erzählinstanz (wiederum ein Zwischen-Moment an sich, cf. 3. Kapitel), haben als solche allerdings ihr eigenes Dasein.

An dieser Stelle bemerkte Richir, im Hinblick auf den Schreibenden, dass dieser Vermittlung keine fixe Kodierung, sondern eine Interpretation, die sich während des Schreibens dann weiter entfaltet, vorausgeht.¹⁴ Insofern hat der Schriftsteller seine Romanfiguren nicht von Grund auf erfunden, sondern sie werden vielmehr überhaupt erst zu solchen, indem sie anfangen ihr eigenes Leben zu leben, das der Schriftsteller dann zu verfolgen und weiterzuentwickeln hat.

¹⁴ Das ist auch die poetische Auffassung von Houellebecq (2022): „Wenn Sie was ich schreibe ernst nehmen wollen, sollten Sie ja 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.)

Für Richir besteht die eigentliche Kunst des Romanciers darin, die Geschichte und somit das Dasein der Figuren lebendig erscheinen zu lassen. Wenn er sein Fach meistert, können die aufgeführten Personen sogar lebendiger wirken als Menschen, denen wir im Alltag begegnen. Die Intrige sei an sich ja ohne ästhetischen Belang, wenn die handelnden Charaktere nicht wie aus Fleisch und Blut, inklusive Seelenbewegungen, dargestellt wurden. (2003, 30-31, 33)

Wir behandeln das Problem der Fiktion erst später, aber jetzt muss bereits betont werden, dass die Figuren ihr leibkörperliches In-der-Welt-sein natürlich ‚nur‘ im Modus des *Als Ob* besitzen. Kundera, der sich als Schriftsteller explizit auf die Husserlsche und Heideggersche Phänomenologie bezieht, könnte Richir zustimmen, dass Romanfiguren nicht kodifiziert, sondern interpretiert werden, und würde hinzufügen, dass sie keine Simulation von Lebewesen sind, sondern, seit Beginn des Romans, imaginäre Wesen, experimentelle Egos: welche Figur sei in unserem Gedächtnis lebendiger als Don Quijote, fragt er sich rhetorisch, obwohl wir ihn uns kaum als lebendiges Wesen vorstellen können? (1986, 47-48) Nach Kundera bieten Romanfiguren die Möglichkeit das Problem des Ichs schlechthin zu erforschen. Lesen wir seine recht phänomenologische Antwort auf die Frage, ob Romane, vermeintlich inhärent über das Rätsel der Psyche gebeugt, nicht notwendigerweise psychologisch sind:

„Soyons plus précis : tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé. [...] Bien sûr que non, [on ne peut pas le saisir]. La quête du moi a toujours fini et finira toujours par un paradoxal inassouvissement [(Unbefriedigtheit)]. Je ne dis pas échec [(Scheitern)]. Car le roman ne peut pas franchir les limites de ses propres possibilités, et la mise en lumière de ces limites est déjà une immense découverte, un immense exploit cognitif.“ (Ibid., 35, 38. Unsere Unterstreichung.)

Hier ist, unter anderem, die Rede vom wichtigen oikologischen Moment der Grenze (cf. Sepp, 2015), als Bedingung der Möglichkeit innerhalb deren etwas erst möglich wird. Einigermaßen mit Kundera gesprochen, sind die Grenzen der Romanfiguren dieselben des Romans überhaupt. Charaktere brauchen einen Rahmen um sich entwickeln zu können beziehungsweise zu lassen und auf den Leser einen realistischen Eindruck zu machen, währenddessen sie aber zugleich ihren Rahmen selbst gestalten. Im Falle des Romans kann diese Wechselwirkung sogar darauf zielen, dessen Grenzen ständig aufzusuchen, eventuell zu thematisieren und womöglich zu erweitern. So bemerkt Schriftstellerin Palmén (die übrigens mit den Ansichten von Kundera aber auch von dem Phänomenologen IJsseling¹⁵ bestens vertraut war) über

¹⁵ Obwohl sie ihn praktisch nie erwähnt, ist IJsselings Einfluss unverkennbar. Die Figur des Priesters aus ihrem Debutroman *Die Gesetzte* (1995 [1991], Diogenes Verlag; übrigens das Wiener Gratisbuch

Nootebooms feinen *In den niederländischen Bergen* (1993 [1984]), dass dieser Roman als eine Untersuchung nach dem Genre des Romans selbst gelesen werden kann, eine Suche nach den Regeln und Grenzen der Literatur.¹⁶ Denn, als Roman verstößt dieser gleichzeitig gegen die Gesetze und Rituale des literarischen Textes und somit in Prinzip gegen sich selbst. (1989-1990, 61; 2009, 81) Die Institution des Romans *tout court* schwebt zwischen dem, was er war, und dem, was er wird. Grenzen hat sie schon, aber sie werden nie alle im Voraus präzisiert.

§6 Am Ende der Ort des wandellustigen Lesers

Zeuge, Opfer und vielleicht Mittäter eines solchen ‚Verstoßes‘ ist der Leser, für jeden Roman eine unentbehrliche Gestalt des Selbst. Dieser ist auch eine lapidare Antwort auf die Frage des *Wo* des Romans, denn am Ende geht es bei jedem Werk doch darum, in dessen Hände zu fallen und gelesen zu werden. Den Leseakt besprechen wir aber erst im zweiten Kapitel. Zuerst gilt es, den Ort des Geschehens festzustellen. Lasst uns deswegen, mit oikologischem Blick, an das Zitat von Poulet aus dem zweiten Paragraphen anknüpfen:

„[Being read,] the book is no longer a material reality. It has become a series of words, of images, of ideas which in their turn begin to exist. And where is this new existence? Surely not in the paper object. Nor, surely, in external space. There is only one place left for this new existence: my innermost self. [...] I surround myself with fictitious beings; I become the prey of language. There is no escaping this take-over. Language surrounds me [...] Whenever I read, I mentally pronounce an *I* [...] At this moment what matters to me is to live, from the inside, in a certain identity with the work and the work alone. It could hardly be otherwise. Nothing external to the work could possibly share the extraordinary claim which the work now exerts on me. It is there within me, not to send me back, outside itself, to its author, nor to his other writings, but on the contrary to keep my attention rivetted on itself. It is the work [this temporary mental substance

des Jahres 2019), mit dem die Protagonistin über Philosophie und Literatur diskutiert, weist sowohl persönlich, physisch als auch inhaltlich deutliche Ähnlichkeiten mit dem Phänomenologen auf. (Cf. seine Werke von 1986 und 1987). Für Palmens Auffassung von Kundera, siehe ihre eigene Poetik (2009).

¹⁶ *In den niederländischen Bergen* besteht, wie öfters bei Nooteboom, einerseits aus einer Rahmehandlung, die sich mit dem Leben und mit den Ideen des (fiktiven) Schriftstellers Alfonso Tiburón de Mendoza befasst, und andererseits aus einer eingebetteten Geschichte, nämlich einem Märchen über die jungen Illusionisten Kai und Lucia. Beide Geschichten verlaufen durcheinander (nach Vermeulen, 2001). Dazu Palmes: „Welchen Platz nehmen die Hauptfiguren [hier] ein? Sind Kai und Lucia die Hauptfiguren eines Märchens, das mit ‚Es war einmal‘ beginnt, oder sind sie die Hauptfiguren eines Buches, das sich auf dem Umschlag als Roman präsentiert? Oder sind sie die Figuren eines Romans über das Erzählen eines Märchens, über das Schreiben eines Textes? Ein Anfang ist nicht einfach ein Anfang, wenn in der Geschichte die Geschichte noch nicht begonnen hat. Das Zögern des Schriftstellers und die sich überschneidenden Genrebezüge entziehen der Geschichte eine absolute Linearität. Die Grenzen des Textes sind hier nicht offensichtlich, denn das Deckblatt und die erste Seite sind nicht der Anfang, an dem der Text seine Schwelle freilegt. Diese Schwelle trennt hier nicht das Innere vom Äußeren, sondern taucht an Stellen im Buch auf, wo man sie nicht erwarten würde. Ein Text gewinnt eine Identität und eine Definition – dies ist ein Märchen, ein Roman, ein Essay, ein Gedicht – wenn der Leser die Zeichen seiner Gattung erkennt und zuordnen kann.“ (1989-1990, 62. Eigene Übersetzung)

which fills my consciousness] which traces in me the very boundaries within which this consciousness will define itself.“ (1969, 54-56, 58-59. Kursiv im Original. Unsere Unterstreichung.)

Einmal geschrieben, verfügbar und erworben, findet der Roman im Leser statt, und zwar in seinem intentionalen (Zeit)Bewusstsein und aus der aufmerksamkeiterregenden Sprache des Textes heraus; ein Text, mit dem er in gewissem Maße konzentriert zusammenfällt. Sitsch spricht in diesem Zusammenhang von „Leibvergessenheit“, weil der Leser die leibliche Tätigkeit des Leseaktes, zum Beispiel des Umblätterns (oder vielleicht sogar des Fühlens von Brailleschrift), nicht im Bewusstsein seines Leibes vollzieht, sondern er in die imaginär-räumliche Welt des Texts eintauscht und sozusagen in ihn verschwindet (2020, 111); ein Sichversetzen oder Versetztwerden in eine exklusive Sinnleiblichkeit, *für die* eine Welt mit Personen in derer leiblichen Fülle dann wieder aufersteht. Während dieser Bewegung ist die Leiblichkeit des Lesers allerdings noch da, deren er sich erneut bewusst wird in Momente des Bruchs, Zögerns oder Innehaltens, womöglich ausgelöst von einer berührenden Textstelle die ihn stolpern und aufblicken ließ. Währenddessen bleibt sowohl die leibliche als auch die imaginierte Welt des schwebenden Lesers jedoch präsent, gegenwärtig. (Ibid., 112)

Während der Leser die Geschichte mit deren Figuren für sich konstituiert, findet unterdessen, wie auch Poulet andeutete, eine Entzweiung seines Selbst statt, die wir in dem nächsten Paragraphen besprechen; ein Selbst, das dadurch immer im Wandel ist. Mit jedem neuen Buch gibt es einen Moment vor, während und nach dem Lesen, das ihn, in dieser Schwebelage, jederzeit anders werden lassen kann, als er vor einem Augenblick noch war.¹⁷ Den Leser können wir zwar als Ort des Romans verstehen, aber als solcher bleibt er weder mit sich selbst identisch, noch ist er unerschütterlich an einen fixen Standort gebunden (cf. §4: „schweben“).

§7 Die zweifache Entzweiung des Selbst

Hier können wir an Alves' Überlegungen bezüglich der husserlschen Phantasie (HuaXXIII, 1980 [1898-1925]) anknüpfen. Für ihn ist diese Phantasie (cf. §8) eines der durchdringendsten Phänomene unseres subjektiven Lebens, denn sie schafft eine Offenheit für fiktionalisierte Welten. Alves präzisiert, dass es nicht einfach um die Erzeugung von Bildern, die vor unseren Augen schweben, geht, sondern um die aktive und sorgfältige, freie Konstruktion von alternativen Geschichten über unser eigenes Selbst.¹⁸ Im Hinblick auf fiktive Geschichten, und

¹⁷ In seinem Roman *Summertime* (2009, Harvill Secker) fragt Coetzee sich: „But then, what are books for if not to change our lives?“ Vergleiche Kafkas Überzeugung: „[...] ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. Das glaube ich.“ (1966 [Brief vom 27. Januar 1904], 28)

¹⁸ Dies erinnert an Schriftstellerin Didions Motto: „We tell ourselves stories in order to live“. (2006) Cf. Nietzsche: „Um leben zu können, mussten die Griechen [ihre Götter, ihre Mythen] schaffen“. (1988, 36)

somit in unserem Rahmen auch auf den Roman, unterscheidet Alves, nun, zwei Arten von ‚Spaltungen‘ („scissions“) unseres egoischen Lebens, also unseres Selbst:

„A scission of our *experience*, split in a double directness towards an actual world and towards a fictional world; and a scission of our *self-experience*, split in our own story according to the principles of reality and truth, and a free reinvention of alternative stories of our own self. Though, scissions are not abysses. There is always an ongoing synthesis of sense between both members. I believe that the concrete subjective life is thrown by this ongoing, never complete synthesis of sense.“ (Alves, 2019, 40. Kursiv im Original)

Obwohl dies nicht expliziert wird, gelten beide Spaltungen – die, sowie am Ende des Zitats betont, wiederum ein Schweben, ein Teilmoment des Zwischen darstellen – sowohl für das Selbst des Lesers als auch für das Selbst des Schreibers.¹⁹ Wie auch Sitsch in anderen Worten bemerkt (cf. §6), bleibt im ersten Fall, in der Spaltung der Erfahrung, das Selbst auf seine immanente *und* die (mit)fingierte Welt ausgerichtet; während des Lesens oder des Schreibens findet sozusagen keine Enthebung vom Boden der Lebenswelt²⁰ statt. Zu dem phantasierenden leiblichen Dasein wird, hingegen, ein phantasiertes virtuell-leibliches Dasein hinzugefügt. (Cf. Cavallaro, 2017, 13) Über den zweiten Fall, die Spaltung der Selbsterfahrung, ist Alves ambiguer. In unserem Rahmen heißt sie, für den Schriftsteller, dass er sich selbst, im Schaffen seiner Geschichten, ein neues, erzählendes Selbst annimmt. Was er in seiner Erzählung sagt oder verschweigt, ist zudem, umgekehrt, konstitutiv für den, der er ist und wird, sowohl als Schriftsteller als auch als Privatperson. (Cf. §4, insbesondere Fußnote 10). Für den Leser heißt die Spaltung der Selbsterfahrung, dass er sich durch die Konfrontation mit einer packenden Geschichte gleichzeitig dessen bewusst wird, wer er ist, und dessen, der er als Figur hätte sein können oder der er unter Einfluss des Romans in seinem Leben gerne sein würde. Zu Unrecht schloss Alves aber aus, dass das Selbst Teil der fiktiven Welt sein kann (2019, 41, 47). Dies ist schon möglich, wenn auch nur,²¹ von Seiten des Schriftstellers, weil es sich um Autofiktion handeln kann (cf. Fußnote 10), oder von Seiten des Lesers, weil er sich mit einer Erzählung in der zweiten Person („du machst dies, du sagst jenes“) konfrontiert sehen könnte.²² Lesen und schreiben sind somit eine Art aktive Bipolarität, in der synthetischen Schweben zwischen den konstituierenden Polen eines wandelbaren Selbst:

¹⁹ Das Ziel von einem Hesse, zum Beispiel, schien genau zu sein, eine solche Entzweiung des Selbst des Lesers und seines Selbst als Schriftsteller nachzueifern, wie er, obzwar auf negative Weise, in seinem *Demian* im folgenden Zitat zum Ausdruck brachte: „Nichts auf der Welt ist dem Menschen mehr zuwider, als den Weg zu gehen, der ihn zu sich selber führt!“ (1987 [1919], 48).

²⁰ Für eine Kritik an Husserls universale Epoche und transzendente Reduktion, siehe Boehm (1981).

²¹ Vielleicht auch, Jansens Bemerkung zufolge, weil Phantasie Möglichkeiten stiftet: „[w]hat can be seen as an *as if*-appearance of an *actual* object is in fact also an *actual* appearance of a *possible object*“. (2005, 126). Bis zu einem gewissen Grad können wir hier statt ‚Objekt‘ auch ‚Selbst‘ lesen.

²² Beide Fälle gelten für den feinen Gedichtband *Komijnsplitters* von Rijnveld (2022, Atlas Contact).

„At times, the reproduced ego refers back to the present ego in the unity of a story and a world perceptively posited as actual; at other times, the reproduced ego is in opposition to the present ego and the actual perceptive world: it is not at one with it, but forms with it a multitude of mutually exclusive stories. Subjective life is *the unity* of both dimensions and the constant transfer of meaning from one to the other. Life in fantasy [...] gives free rein to emotional drives and desires.“ (Alves, 2019, 48. Kursiv im Original)

An Alves, auch in einer Reflexion an Husserl, anknüpfend, hat Cavallaro dieses emotionale Selbst weiter verfolgt (2019, 74-76). Er argumentiert, dass wenn wir – und das gilt wiederum sowohl für den Leser als auch für den Schriftsteller – eine phantasierte Geschichte erleben, wir uns zwar von unserem realen, phantasierenden Selbst als auch von unserem fiktiven, phantasierten Selbst bewusst bleiben, dass beide sich aber immer in gewissem Maße überschneiden. Im Falle des Romans, nun, kann damit ein Spiel gespielt werden. Cavallaro nennt Nabokovs *Lolita* als Beispiel, wo der Schriftsteller beim Leser versucht, Sympathie für die pädophilen Gefühle der Hauptfigur Humbert Humbert zu wecken. Wir stimmen ihm nicht ohne weiteres zu, dass wir aufgrund unserer heutigen moralischen Überzeugungen nicht in der Lage wären, uns in die Bedürfnisse und Taten des Protagonisten einzufühlen (cf. §9). Dass es einem guten Schreiber gelingt, beim Leser und vielleicht sogar bei sich selbst Widerstand und Abscheu hervorzurufen,²³ zeigt ja, dass dies ihm zumindest zum Teil schon gelungen ist. Mit anderen Worten, in diesem Fall zwischen den Polen eines sympathisierenden Selbst und eines ablehnenden Selbst, wird das verwandelbare Selbst des Lesers beziehungsweise des Schreibers herausgefordert, sich in eine, in die eine oder in die andere Richtung zu bewegen.

Auf jeden Fall unterstreicht Cavallaro zurecht, dass der Schreiber teilweise die Gefühle wählen kann, welche der Leser bei der Lektüre eines Romans empfindet, genauso wie der Schreiber dessen Erwartungen prägen und Werte beeinflussen kann. Damit fiktive Emotionen gefühlt werden, muss das Selbst notwendigerweise gespalten werden, weil es in der phantasierten Welt ja das phantasierte Selbst ist, das fühlt. Merkwürdigerweise schließt Cavallaro aber eine (zumindest indirekte) Einwirkung auf das reale Selbst aus. Auch wenn wir nach dem Lesen beziehungsweise Schreiben nicht mehr in der Emotion des Moments sind, können doch, durch Erinnerung, emotionale Echos gefühlt werden. In diesem Sinne macht seine Unterscheidung zwischen fiktiven und gewöhnlichen Emotionen hier keinen Sinn. Auch weil die erstgenannten sich immer durch die letztgenannten hindurch ausleben: der virtuelle Leib des Romans bleibt notwendigerweise in dem realen Leib der Lebenswelt verankert. (Cf. Summa, 2019a, 265)

²³ So hat das vielleicht auch Ellis, Verfasser von *American Psycho* (1991, Vintage) erfahren, der mehrmals hat betonen müssen, dass er selbst keine mörderische Neigungen hat, und gar kein Serienmörder war, sondern einfach diese Art von Roman schreiben wollte.

§8 Phantasie als Schauplatz des Romans

Die gerade angesprochene husserlsche Phantasie ist eine Schlüsselantwort auf unsere Frage des Wo des Romans. Sie ‚enthält‘ nicht nur die Figuren, sondern auch, wie angedeutet, den entzweiten Teil des realen, leiblich phantasierenden Selbst des Schreibers und des Lesers: nämlich das fiktive, virtuell-leiblich phantasierte Selbst des Schreibers und des in den Roman eingetauchten Lesers. (Diese phantasierte Selbste bleiben allerdings wiederum insofern noch phantasierend, dass sie sich dann zum Beispiel in die Figuren hineinfühlen (cf. §9)). Durch die Phantasie, übrigens ein Moment des Zwischen *par excellence*, wird, im Erzählen beziehungsweise im Lesen, die immanente Lebenswelt in eine virtuelle Lebenswelt transponiert.

Alves unterstreicht zurecht, dass sie bei Husserl nicht bloß mit der Imagination (cf. §§12-13) verwechselt werden darf. Jedenfalls hat Husserl die Phantasie zwar als eine Form von Bildbewusstsein aufgefasst, als ein indirektes Bewusstsein von etwas Nichtgegenwärtigem, in dem Sinne, dass Phantasien durch einen verbildlichenden Akt der Einbildung abgebildet werden. Er ergänzte aber, dass Objekte der Phantasie, obzwar eben einem phantasierenden Selbst entsprungen, aus sich selbst heraus gegeben sind und nicht durch eine stellvertretende, bildhafte Darstellung *erzeugt* werden; die schlichten, flüchtigen in der Phantasie perzipierten Objekte werden jedoch, insoweit notwendig, schon durch Bilder der Imagination ergänzt, die ihnen einen perzeptiven Schein verleihen. (Alves, 2019, 42, 46) Wenn, zum Beispiel, in einer Geschichte von einem Tisch erzählt wird, kann es genügen, davon nur eine abstrakte Vorstellung zu haben. Wenn es sich jedoch herausgestellt, zum Beispiel durch einen Mordfall, dass seine Farbe und Form wichtig sind, reicht eine pur phantastische Vorstellung nicht mehr, dann muss der Tisch (zum Teil) in ein Bild veranschaulicht werden (cf. §11). Dass er eventuell Emotionen oder, genereller, Affektionen auslöst, kann allerdings kaum aus der Imagination selbst heraus verstanden werden. Dies ist vielmehr ein entscheidender Aspekt der Phantasie.

In Anlehnung an, und Fortsetzung von Husserl, hat Richir versucht die Phantasie noch stärker von dem Bildbewusstsein abzugrenzen, indem er zudem deren Affektivität in den Vordergrund rückte. Richir ging sogar so weit zu versuchen, den Primat der Wahrnehmung in der Phänomenologie komplett umzudrehen, der Phantasie zugunsten. (2014, 115). Dieser Ansatz ist hier insofern überlegenswert, weil das bloße sehen beziehungsweise hören oder fühlen eines Romans an sich wenig bringt, denn phänomenologisch ist er zuerst eine andere Lebenswelt. Für Richir, der sich nicht zufällig mit dem Problem des Romans auseinandersetzt hat, ist die Basis, das heißt die notwendige Bedingung der Erfahrung deswegen nicht die Wahrnehmung, sondern die Phantasie; die selbst, umgekehrt, das Fundament der Imagination ist, auf die sich die Wahrnehmung stütze. Das heißt aber nicht, dass (in Unterschied zu jener Wahrnehmung)

die Perzeptivität keinen Platz hat: in Form des „perzeptiven Scheins“ oder, bei sprachlichen Phänomenen, auch der „perzeptiven Phantasien“ schon. Im Lesen oder Schreiben appelliert das Selbst an die Phantasie, die den Leser oder Schreiber quasi leitet. Sie nährt sich eventuell wiederum mit Akten der Einbildungskraft, die resultieren in durch die Phantasie figurierten und ermittelten Scheinbildern der entsprechenden Objekte, welche die Selbst dann mittels der Perzeptivität der Phantasie zwar nicht immanent wahrnehmen, aber schon perzipieren. Das erklärt warum wir manchmal in einer Wolke sofort einen Drachen ‚sehen‘. (2003, 26).

Richir zufolge sind es diese perzeptiven Phantasien, die dann die sogenannten Phantasie-Affektionen erzeugen. In deren Zusammenspiel entsteht die Lebendigkeit der Geschichte, und das ist für ihn die Hauptsache eines Romans: in unseren Worten so zu wirken, als ob das reale Selbst des Lesers oder des Schreibers bei den als lebendig erfahrenen Figuren verweilt, und zwar durch sein virtuelles Selbst, das Richir wegen seiner phantasmatischen Affektivität auch eine „Phantasieleiblichkeit“ nennt. (2006, 37; cf. §6: „Leibvergessenheit“) In ihren realen Leibern treten Leser und Schreiber also durch ihre Phantasieleiber in Kontakt mit den virtuellen Leibern der Figuren, in die sie sich schlussendlich einfühlen sollen. Phantasie ist somit eine Brücke der Affektionen, die sich hin und her zwischen den empfindlichen Selbstern bewegen.

Je weniger Imagination für die Einfühlung erforderlich sei, desto besser für den Roman. Eine intuitive Figuration beeinträchtigt ja die in der Phantasie spontan erfahrenen Lebendigkeit der Geschichte; Affektionen, von denen intentionelle Einbildungsakte nur ablenken. (2003, 30) Ein wenig widersprüchlich, nennt Richir (mit Husserl) aber einige Merkmale der Phantasie, durch die sie sich von der Imagination unterscheidet; Merkmale, die eine solche Spontanität jedoch auch nicht genau entsprechen: Phantasien erscheinen und verschwinden blitzhaft, und zwar schimmernd, diskontinuierlich und intermittierend. (Ibid., 26) Nun ist es in der Tat so, dass Lesen und Schreiben nicht immer fließend geschehen (cf. §6). Heideggerianisch gesprochen (1927), kann eine Geschichte niemals unendlich lang zuhanden sein, wenn auch nur, weil das Lesen oder Schreiben einmal aufhört. Vielleicht versucht ein Schriftsteller manchmal sogar, den Leser aufzurütteln, und ihn im Aufwecken einer Vorhandenheit davon bewusst zu machen, dass er ein Buch in seinen Händen hält. Jedenfalls erklärt die Phantasie die Achterbahn der Gedanken und Gefühle, die wir in den Kurven einer Erzählung öfters akut erleben. Im Grunde kommt jedes Wort ja unerwartet, zugleich aus dem Nichts aber im ständigen Fluss der Sätze.

§9 Einfühlung in den Anderen als Widerstandserlebnis

Nähern wir uns dem Problem der Einfühlung mit Sitsch, der diesbezüglich Gedanken Steins aus ihrer Dissertation bei Husserl (2008 [1916]) aus einer durchaus als oikologisch zu

verstehenden Perspektive Sepps auf den Roman angewendet hat. Die Entscheidung jetzt an Steins Gedanken anzuknüpfen, ist zudem dadurch gerechtfertigt, dass sie Einfühlung vom bloßen Wahrnehmen, zum Beispiel einer schmerzlichen Miene, unterscheidet. Als ein Akt der Vergegenwärtigung assoziiert sie Einfühlen stattdessen vielmehr mit Phantasie. (Stein, 2008, 12-14ff.; cf. Sitsch, 2019, 128) Sie berücksichtigte, darüber hinaus, auch den Leib, den sie (im Falle des Menschen, nicht etwa der Engel) als Bedingung der Möglichkeit des Psychischen und somit aller Einfühlung verstand. Genau in den Empfindungen bekundet sich, kurz gesagt Stein zufolge, die Einheit von Leib und Ich. (Ibid., 63-66; ibid., 130) Im Falle des Romans ist die Crux, nun, was Einfühlung heißt, wenn der Andere *im Text* gegeben ist. Dass der entzweite Leser und Schreiber phantasieleiblich bei den Figuren sind, haben wir schon dargelegt,²⁴ dies kann aber noch nicht das eventuelle Einfühlen erklären. Hierzu Sitschs Antwort:

„Analog zu einem physischen Körper bildet [der Textkörper] die physische Grundlage des Anderen im Text. Beim Lesen [und Schreiben; cf. §5] von dessen Empfindungen, Eindrücken und Erlebnissen [...] bekundet [dem Leser und Schreiber] eine geistige Person. Wie Stein sagt, bekundet sich die Person in Ausdrücken, seien es leibliche oder seien es Handlungen als Ausdrücke eines Willens. [Wir verstehen die fiktive Person], wenn jede ihrer Handlungen, wie aus einem Wollen hervorgegangen, das wiederum aus einem Fühlen hervorging, erlebt wird. Der fiktive Andere ist als fiktive Person gegeben, als [sinneinheitliche] Roman-Person, wenn seine Handlungen nicht mehr als nur kausales Hervorgehen gegeben sind, sondern als motiviertes Hervorgehen. [...] Dieser Motivationszusammenhang, den eine solche Figur darstellt, untersteht, wie Stein dies formuliert, dennoch Vernunftgesetzen. Erkennbar wird dies, wenn sich eine Figur anders verhält, als es vom Leser [oder Schreiber; cf. Fußnote 14] erwartet wurde.“ (2019, 136)

Um sich als Leser oder Schreiber in eine Figur einfühlen zu können, muss ihre Lebendigkeit (cf. §5) sich also, genauer gesagt, in motivierten Handlungen zeigen.²⁵ In dem Falle, und das ist vielleicht die Kunst eines guten Schreivers aber auch eines konzentrierten Lesers, wirft der Text keine absolute Barriere zwischen dem je eigenen Selbst und dem Anderen auf. Manchmal können wir in der Tat den Eindruck haben, eine fiktive Person besser zu kennen als irgendjemanden aus unserer leibkörperlichen Lebenswelt (cf. Richir, 2003, 33), weil dieser ‚große‘ Andere, durch die Kunst des Romans, geistig nun mal viel gegenwärtiger ist. Die Kunst besteht darin, den Eindruck zu bekommen beziehungsweise zu erwecken, dass dessen Leiblichkeit,

²⁴ Auch Eco zufolge muss man notwendigerweise zuerst dauerhaft bei den Romanfiguren leben, um zur Einfühlung zu gelangen: „To be permanently sentimentally involved with the inhabitants of a fictional possible world we must [...] satisfy two requirements: (i) we must live in the fictional possible world as in an uninterrupted daydream; and (ii) we must in some way behave as if we were one of its characters. [...] Thus we identify ourselves with one of the fictional characters.“ (2009, 93-94)

²⁵ Allerdings muss man berücksichtigen, dass literarische Werke des 20. Jahrhunderts, zum Beispiel Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* (1903/1907) oder auch schon Gontscharows *Oblomov* (1859), offenbar nicht-motivierte Personen darstellen, deren Funktion sich aktiv in genau dieser ‚motivierten‘ Motivationslosigkeit zeigt.

innerhalb des fiktionalen Kontextes, imaginativ-real (oder sagen wir phantasiemäßig-affektiv) da ist. (Cf. Sitsch, 2019, 137) In der Vergessenheit unseres immanenten Leibes (cf. §6) können wir dem Anderen da als affektive Phantasieleiber (cf. §8) begegnen. Wem wird es dann nicht einigermaßen übel, wenn er in Kafkas *In der Strafkolonie* von den grausamen, dem Opfer zugefügten Verstümmelungen des ‚Apparats‘ liest? Dass der Andere uns im hineinversetzten wirklich bis zu einem gewissen Grad berühren kann, ist der fortdauernden Rückbindung zwischen dem realen Leib und dem Phantasieleib zu verdanken, die trotz Leibvergessenheit doch, und zwar affektiv, bestehen bleibt.²⁶ (Cf. *ibid.*, 138) Dies setzt allerdings voraus, dass wir nie völlig mit dem Anderen zusammenfallen (werden). Denn um uns in ihn hineinversetzten zu können, muss er, im Gegenteil, ein Moment der Widerständigkeit und Autonomie bieten; abgesehen von rein intellektuellen Wesen, bei denen es keinen Unterscheid zwischen real und unreal gäbe, kann ein jenseitiges Selbst diesseits nie völlig ‚zugänglich‘ sein. (*Ibid.*, 142) Damit Einfühlung überhaupt möglich ist, muss es also ein unüberwindliches Dazwischen geben.

§10 Abschließender Rückblick: *die Gestalten* und *das Gestalten*

Dass wir, obzwar im Rahmen der Phänomenologie, unterschiedlichste Denker des Zeitalters zusammengeführt haben, hat uns, auch und gerade unter Berücksichtigung verschiedenster Schriftsteller, nicht daran gehindert, einen roten Faden zu erkennen. Bei all dem ist übrigens erstaunlich, dass vieles sowohl für Leser als Schreiber gilt. Es wurde hauptsächlich deutlich, dass wir es – also was die Ästhetik und Poetik des Romans angeht, insofern sie zumindest, im traditionellen Sinne, noch völlig voneinander getrennt werden können – nicht schlichtweg mit zwei unteilbaren Selbsten zu tun haben. Während des Lesens und des Schreibens gestalten die Gestalten des Lesers und des Schreibers sich selbst. Indem ihre Leiber auch Phantasieleiber werden, treten sie affektiv und oszillierend in die fiktive Welt des Romans hinein, wo sie – als Erzähler oder aktiver Leser eingetaucht mitten in die zur Einfühlung einladenden Figuren – ihr virtuelles Dasein ausleben, was rückwirkend ihr echtes Leben formt.²⁷ In dem Sinne ist der Roman ein schizophrenes Erlebnis,²⁸ das man nur insoweit lenken

²⁶ Hier können wir eine Parallele zu den drei Funktionen des Leibes ziehen, die Sepp identifiziert hat; der Leib des Lesers und Schreibers als „Grenzleib“, der Phantasieleib als „Sinnleib“ und der in-die-Fiktion-tretende Leib, der rückbindend zwischen Beidem ist, als „Richtungsleib“. (Cf. 2007, 173-183)

²⁷ Vergleiche Palmen: „Erst wenn wir [(uns selbst)] erzählen, wer wir sind und wo wir herkommen, lösen wir uns von der Verwilderung und werden mehr als nur ein Körper. Ein Pavian kann die Frage, wer er ist und wo er herkommt weder ehrlich oder unehrlich beantworten, noch kann er darüber einen Roman schreiben. Jemand werden bedeutet seinem Dasein Sinn geben, etwas daraus machen, und das ist eben was ich unter dem Werk der Fiktion verstehe.“ (2010; eigene Übersetzung) Man kann sagen, dass sich im Leser die Selbstspaltung ‚wiederholt‘, die sich, freilich anders, schon beim Schreibenden vollzog.

²⁸ Siehe das Öffnungszitat von Stendhal (aus *Entwurf zu einem Artikel* von 1832), das Nooteboom für seinen bekrönten Roman *Rituale* gewählt hat: „Niemand ist im Grunde toleranter als ich. Es gibt Gründe,

kann, wie man etwa über einen Tagtraum (Mangel an) Kontrolle hat; nach Conrad ein ‚Erlebnis des Versetztseins‘ (1968, 59-71). Abhängig von den präzisen Merkmalen eines spezifischen Romans, zum Beispiel was Erzählperspektive oder Genre angeht, lässt sich dies natürlich viel weiter umschreiben. Etwa inwiefern man mit den Figuren zusammenfällt, auf welche Weise Widerstand oder Empathie erfahren werden, wie man sich mit der Geschichte identifiziert, und so weiter. Der Leser und Schreiber verhalten sich dem Roman gegenüber also alles andere als passiv, sondern sie treten mit ihm in eine aktive Beziehung. Wenn sie ihm gerecht werden möchten, sollten sie dieses Engagement der Vergegenwärtigung fortdauernd aufnehmen.

Eine derartige Sinnggebung hat Konsequenzen für das auf sich selbst zurückkommende Selbst, das sich als Subjekt buchstäblich der Literatur unterwirft.²⁹ Palmer argumentiert zurecht, dass der Roman zu Einsamkeit führt.³⁰ (2009, 27-31, 89-90) Leser und Schreiber nähern sich ihm in ihrer je eigenen Singularität, und obwohl sie sich einigermaßen durch die Geschichte und deren Figuren mitreißen lassen (müssen), resultiert dies genau deswegen in eine Erfahrung von Einzigartigkeit. Letztendlich wird man ja auf sich selbst zurückgeworfen, weil jeder die Erzählung notwendigerweise alleine und anhand seiner je *individuellen* Interpretation bis zum Ende vollziehen muss. Dieser Begriff der Individualität ist, auch in unserem Rahmen, allerdings zweideutig. (Cf. Sepp, 2014, 6, 19-22, 29, 42, 46) Verstanden als ‚In-Dividuum‘ mit Betonung auf *In* und auf *Dividuum*, verweist er auf die Absorbierung des entzweienden Selbst in die Geschichte, das daran dann Teil hat, ja von der es im Einfühlen wesentlich Teil ist: ‚In-Sein‘ zugleich in der virtuellen Lebenswelt des Romans und in der immanenten Realwelt, in der das Buch vorgefunden wurde, in der man sowohl leibkörperlich verweilt als auch in die man nach dem Romanerlebnis sozusagen stets zurückkehrt. Mit anderen Worten, Leser und Schreiber müssen nicht nur bereit sein, sich fortlaufend in der Phantasie abzuspalten, sie müssen dazu eine höchstpersönliche psychoaffektive Gespaltenheit aufbringen, um die fiktiven Figuren, wie widerwärtig oder komisch sie auch sein mögen, verstehen zu können: ‚In-Zwischen‘, nämlich zwischen dem ursprünglichen Selbst des Lesers oder Schriftstellers und den Selbst der Figuren, in die man sich hineinbegeht. Zweitens heißt Individualität an sich jedoch gerade, im Gegenteil, dass das Selbst unteilbar ist, weil es der einmalige Sammelpunkt all seiner je

alle Meinungen zu vertreten; nicht daß meine nicht sehr entschieden wären, aber ich verstehe, daß ein Mensch, der unter Umständen gelebt hat, die den meinen entgegengesetzt sind, auch gegensätzliche Auffassungen hat.“ (1985 [1980], 7) Mit Stendhal spielt Nooteboom ein Spiel mit der Gespaltenheit.

²⁹ Für eine Studie über den Subjektbegriff (*hypokeimenon*; Unterliegendes), siehe Boehm (1965).

³⁰ Ähnliche Gedanken findet man nicht nur bei der Schriftstellerin Duras (in *Écrire*, 1993, Gallimard), die Palmer bewunderte, sondern bereits in Benjamin: „Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben.“ (1991 [1936], 443)

eigenen Erfahrungen ist. Das erklärt etwa, warum zwei Personen niemals das gleiche Buch schreiben beziehungsweise auf dieselbe Weise lesen können. Durch seine *In-Individualität*, nun, führt der Roman, oikologisch gesprochen, ein Selbst also zu seiner auf eine höhere Ebene transponierte Individualität, derer es sich nach Palmen – die wiederum auf Sokrates' ‚Erkenne dich selbst!‘ hinweist – jetzt mehr bewusst ist. An Adorno erinnernd (cf. §22) hat sie deswegen gleichzeitig bemerkt, dass Literatur (zu der der Roman gehört) nicht mit Lektüre (im Sinne von Lesestoff) zu verwechseln ist. (Ibid.) Diese Letztere ist genau ihr Gegenteil, so gesehen, dass Groschenhefte aber auch Werbung und Propaganda durch Stereotypisierung Selbstvergessenheit statt Selbstreflexion bewirken, zumindest wenn sie unkritisch betrachtet werden. In einer Verherrlichung des Mittelmaßes und / oder des Status quo versucht Lektüre, populistischerweise und sogar in einem Kampf gegen das Außergewöhnliche, bei möglichst vielen die gleichen Ansichten hervorzurufen; zur Kritik wird durchaus nicht eingeladen. In dem Sinne ist Lektüre der Feind dessen, was Literatur phänomenologisch bewirkt, ist und vermag.

2. Flechtwerk der Fiktion

§11 Kontextuelle Komplementarität von Realität und Fiktion

Vertiefen wir jetzt die oben angedeutete Auffassung des Romans als zwischenweltlich (cf. §2, §4, §8): zwischen der (realen) leibkörperlichen Lebenswelt, in der er erschaffen wurde, und der (noch irrealen beziehungsweise sich realisierenden) virtuellen Lebenswelt, die er, über die Selbste, fingierend erschafft. Wie Blumenberg – an Aristoteles' Pointe erinnernd, dass was ist, Möglichkeit und Wirklichkeit ist – in „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ zurecht unterstrich, hat der Roman in der Tat den Gegensatz von Realität und Fiktion überwunden, und zwar indem er „seine eigene Möglichkeit nicht als Fiktion von Realitäten, sondern als *Fiktion der Realität von Realitäten* zum Thema gemacht“ hat, nämlich darauf zielend, „nicht mehr nur *Gegenstände* der Welt, nicht einmal mehr nur *die* Welt darstellend abzubilden, sondern *eine* Welt zu realisieren.“ (1969, 27, 19. Kursiv im Original) Blumenberg wendete sich also gegen das alteingewurzelte Nachahmungsideal der nicht nur romanhaften Kunst, zugunsten literatureigener (Selbst-)Darstellung. Auf den Roman – gekennzeichnet durch einen „aus seiner Gattungsgesetzlichkeit heraus entwickelten ‚Realismus‘ [hängend] an der ästhetischen Illusion“ – bezogen, nannte er diese ‚fiktive‘ Darstellung „im Grunde ‚asemantisch‘, das heißt als nicht anderes darstellend, sondern sich darstellend, als die Doppelpoligkeit [der Korrespondenzen] von Sein und Bedeuten, von Sache und Symbole, von Gegenstand und Zeichen zerbrechend“ (ibid., 27, 22); im Anschluss an den Russischen Formalismus und den Prager Strukturalismus kann dies literaturwissenschaftlich als Form von ‚foregrounding‘ angedeutet werden (illustriert am Beispiel zweier Romane Nootebooms (cf. §5), siehe Op de Beek, 2006). Es würde also keinen Sinn machen, einer fiktiven Geschichte vorzuwerfen, dass sie ‚nicht echt‘ sei, denn ihre Zwischenweltlichkeit besteht im *Ent*-wurf einer möglichen, in sich selbst kohärenten Realität (im Extremfall metaphorisch, sowie bei Kafka), *seiner* Darstellung entsprechend: „Welthaftigkeit als formale Totalstruktur macht den Roman aus.“ (Blumenberg, 1969, 27)

‚Unvollendbar‘ und ‚unerschöpflich‘, wird die Welt eines Romans, ebenfalls nach Blumenberg, allerdings nie total erfasst.³¹ Mit gewisser Ambiguität (cf. §4) und Widerstand (cf. §7, §9) wird sie innerhalb ‚intersubjektiven‘ und ‚perspektivischen‘ Grenzen „partielle[r] Erfahrbarkeit“ auf-

³¹ Vergleiche Ramras-Rauch: „Why is the knowledge we have accumulated so short-lived that it does not serve the novel as a totality? [...] For one, perhaps the given novel simply does not aim at a totality. Perhaps [it] does not seek to resolve the tension [in unseren Worten: ‚Widerstand‘] between [zwischen] its own stasis and dynamics – so that it engulfs itself and yet reveals itself before our eyes. The idea of resolution, so fundamental to the representational novel [cf. ‚Nachahmung‘ bei Blumenberg], is by no means a positive element so far as the contemporary novel [cf. ‚Darstellung‘ bei ihm] goes.“ (1982, 166)

gebaut, also wiederum innerhalb „andere[r] Erfahrungskontexten und damit andere[r] *Welten*“: die Wirklichkeit – durch Boehm³² zutreffend als „[leiblich-sinnliche] Mitwirkung des von einer Einwirkung Betroffenen bei ihrer Auswirkung“ umschrieben (2016, 6. Betrachtung) – „stellt sich immer schon und immer nur als eine Art von Text dar“, im Falle des Romans genauer gesagt als offener „konstituierender Kontext“, in sich endlich aber potentiell unendlich, dessen inneren Konsistenz zwar einstimmig, aufgrund möglichen neuauftretenden Elementen jedoch stets völlig verwandelbar ist. (Blumenberg, 1969, 12-13, 21-23. Kursiv im Original) Folglich könnte Blumenberg die Zwischenweltlichkeit des Romans als „Konkurrenz“ kennzeichnen, nämlich „der [virtuellen beziehungsweise immanenten] Kontextrealität mit dem [Realitätscharakter] der gegebenen Welt“,³³ was zudem das eigentliche Thema des textlichen Kunstwerks ausmache. (Ibid., 22; cf. §14) Letztlich habe der Roman ja sich selbst zum Thema, weil er in diesem Kampf sozusagen der Fels in der Brandung bliebe: „nicht [seine] Welt [wird] in Bewegung versetzt, sondern der durch die wechselnden Perspektiven tretende Leser [und fügen wir Schriftsteller hinzu, cf. §4], und die Romanwelt selbst bekommt vielmehr einen höheren Grad von Stabilität, von Substantialität, sie scheint dem Autor wie dem Leser einen gesteigerten Widerstand der Bewältigung zu leisten“. (Ibid., 24) An dieser Stelle schien Blumenberg seine Gedanken aber nicht konsequent durchgezogen zu haben, weil die kontextuelle Welt des Romans, dank jener Intensivierung über diese Selbste, so doch ausbreitend und vertiefend konstituiert wird. Wenn zum Beispiel in einem Werk aus der Zwischenkriegszeit von einem (weiterhin unbestimmten) ‚modernen Großkrieg‘ die Rede wäre, könnten Leser aus der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg wohl (ohne Widersprüche) gewisse Elemente jenes ‚Totalkriegs‘ im Kopf haben; im Grunde genommen könnten, umgekehrt, zeitgenössische ukrainische Schriftsteller ‚deren‘ Schützengrabenkriege in gewissem Grade darstellen am Beispiel der damaligen flämischen und nordfranzösischen, etwa anhand diesbezüglicher Klassiker von Remarque, Céline oder Jünger.

Dass die Romanwelt schon in ständiger Bewegung, sagen wir ‚In-Zwischen‘ in der Schwebe (cf. Sepp 2019a, 271-272) waltet oder wirksam ist, auch ‚nur‘ weil sie in jedem Zeitalter notwendigerweise anders betrachtet wird,³⁴ geht aus Derridas Überlegungen zu ‚(Kon)Text‘ und ‚différance‘ hervor. Mit phänomenologischem Einschlag und erinnernd an Blumenberg (cf.

³² Vergleiche Sepp: „Reales [ist] in erlebter Widerständigkeit erfahrbar [...]. Versuche, Zugänge [...] zu imaginären Dingen [wie der Roman, cf. §12] zu bahnen, eröffnen einen Spielraum, der in dem Maße radikal definiert [...] wird, als [...] (immer wieder) versucht wird, den Prozess eines unendlichen Zugänglichwerdens ins Werk zu setzen. [...] Es gibt nichts Wirkliches, das ohne weiteres zugänglich ist; und es gibt nichts Wirkliches, das völlig zugänglich werden könnte.“ (2017, 420-421)

³³ Die ursprünglichen Worte „imaginären“ und „Wirklichkeitscharakter“ meinten wir durch die in eckigen Klammern ersetzen zu müssen, weil sie nicht nur besser mit vorliegendem Werk harmonieren, sondern auch mit dem Artikel von Blumenberg selbst, der eine sehr enge Auffassung von Imagination (cf. §12) hatte und „Realität“ und „Wirklichkeit“ nicht immer konsequent verwendete.

³⁴ Bereits auf Wortebene kommt es zu Bedeutungsverschiebungen, Sprache ist ja immer im Wandel.

Supra) deutete er seine illustre Aussage „il n’y a pas de hors-texte“ übrigens als nichts anderes als „il n’y a pas de hors-contexte“ (1988, 136), indem „text’ implies all the structures called ‘real’, ‘economic’, ‘historical’, socio-institutional, in short: all possible referents“ innerhalb und außerhalb von Büchern oder Romanen (ibid., 148). Mit „différance“ – das französische Verb ‚différer‘ sowohl ‚aufschieben‘ als auch ‚abweichen‘ bedeutend – wies Derrida darauf hin, dass (auch) beim Lesen oder Schreiben eines Romans eine unendliche (in Blumenbergscher Terminologie unvollendbare und unerschöpfliche) *Differenzierung* am Werk ist, die unsere Deutung dieser oder jener Sache epochemäßig suspendiert, aber gleichzeitig eine fortschreitende Einsicht in die Vielfältigkeit ihrer kontextuellen Einbettung gewährt. (1981 [1972], 29, siehe auch 8) Sie ist ein ‚systematisches Spurenspiel‘ sich abspielend in einem Zwischen, in offener Leere („spacing“; cf. §15) der Sinnggebung, durch die, gleichzeitig aktiv und passiv, die verschiedensten Elemente zueinander in Beziehung gesetzt werden: „the *a* of *différance* indicates this indecision as concerns activity and passivity, that which cannot be governed by or distributed between the terms of this opposition – production of the intervals without which the ‘full’ terms would not signify, would not function.“ (Ibid., 27. Kursiv im Original. Unsere Unterstreichung)

Betrachten wir, zum Beispiel, eine Geschichte anfangend mit einem am Tisch sitzenden Mann. Zum ersten Mal mit der Referenz ‚Tisch‘ konfrontiert, wird der Leser sich nicht viel daraus machen, und sich mit einem rudimentären Eindruck begnügen (was mutatis mutandis für den Schriftsteller im Schreibprozess gilt, eventuell genauso unwissend, oder noch unentschieden, wie es weiter geht). Im weiteren Verlauf der Erzählung könnte es sich jedoch herausstellen, dass der besagte Tisch für das Verständnis des Geschehens von zentraler Bedeutung ist, beispielsweise weil in seiner Tischplatte ein blutiger Kratzer ist. Nun ist der Leser ‚plötzlich‘ daran interessiert, mehr über die Beschaffenheit dieser Platte zu erfahren, und fragt er sich etwa, wieso eine Ecke abgebrochen ist und ein Tischbein fehlt, und was der Mann mit all dem überhaupt zu tun hat. Der Tisch, auf den stets verwiesen wird, bleibt als Referenz durchweg denselben (es geht um keinen anderen Tisch), wird aber allmählich verwandelnd konstituiert im Leser und Schreiber. (Cf. Vanbrabant, 2021, 203-4; cf. §16) Aufgrund dieses schlichten und sehr banalen Beispiels könnte nun zwar erwidert werden, dass Blumenberg dann doch zurecht behauptete, dass sich die Romanwelt nicht ändert, weil der Tisch in der Geschichte ja derselbe bleibt. Das würde aber nicht allen Möglichkeiten von fiktionalisierter Realität oder realistischer Fiktion Rechnung tragen, da die Referenz von Anfang des Lesens oder Schreibens an durch die Brille seiner Zeit und Kultur gesehen wird, also in einem gewissen Kontext: wenn in Zukunft alle Tische aus nachhaltiger Plastik bestehen würden, robusterer als Holz oder Metall, würden (ohne historisches Bewusstsein) in dieser neuen Gegenwart ganz andere Vorstellungen und Fragen aufkommen (cf. §16), und käme zum Beispiel ein leichtes Einwegmesser als Ursache des Kratzers oder ein Fußtritt als Ursache des fehlenden Tischbeins niemals in Betracht. Dass,

Blumenberg zufolge, die Welt des Roman nicht in Bewegung versetzt wird (cf. Supra), stimmt also bloß in dem Sinne, dass sie, wie wir mit Derrida sahen, als Teil einer verändernden Welt immer schon in Bewegung ist; als gegenwärtige Wirklichkeit schwebend zwischen weiteren Welten, zwischen hier und da, zwischen so oder anders, zwischen Vergangenheit und Zukunft.

§12 Imagination als Quelle opaker Verbildlichung

Offensichtlich ist in diesem Beispiel des Tisches (cf. §8, §11) Imagination oder Einbildungskraft am Werk: eine zentrale, hier aber noch nicht ausgearbeitete Komponente von literarischen Welten. In Blumenbergs Artikel zum Roman – wo seine Welt zwar als „imaginativ“, allerdings als „das imaginativ Gegebene“ betrachtet wurde, vermeintlich ja durchaus ‚unabhängig und unaffizierbar vom vermittelnden Subjekt‘ (1969, 24) – spielt sie höchstens eine passive, wenn nicht negative Rolle: die stark „imaginativ vorausgesetzte und miterzeugte Welt“, in der der Roman „gattungsnotwendig [...] eingebettet“ ist, würde, etwa, die literarische Wiedergabe oder gar Thematisierung der Absurdität eines scheiternden Gesprächs nichtssagenden Geschwätzes beeinträchtigen; nach Blumenberg würden Stilmittel für eine solche Repräsentierung kopiehafte Nachahmung verlangen (imaginativ), während der Roman doch Illusion brauche (laut ihm seltsamerweise nicht-imaginativ). (Ibid., 27) Jedenfalls tauchte der Gedanke des Bildes immer wieder in seinem Begriff des „artistischen“, des „ästhetischen“, des „poetischen“ oder auch des „künstlerischen“ „Gebildes“ auf. (Ibid., 10, 15, 25, 26) Bezüglich Imagination bieten ferner auch Derrida und Richir keine fruchtbaren Ansatzpunkte: während sie bei dem Erstgenannten kaum explizit erwähnt wurde, steht dieser Letztere dem Bildbewusstsein reserviert und im Falle des Romans feindlich gegenüber, weil es der Spontanität der Phantasie im Wege stehe (cf. §8).

Mit Sepp kann betont werden, dass diese moderne Skepsis Bildern gegenüber fortwährend „eine kulturelle Krise wider[spiegelt], wie sie um 1900 breite Kreise erfasst hatte“ (Sepp, 2017, 12), was er illustriert mit dem Fall des schwedischen Schriftstellers und Künstlers Strindberg. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wollte dieser möglichst wahrheitsgetreu den Nachthimmel fotografieren, wozu er seine sogenannte Celestographien entwickelte, Bilder resultierend aus lichtempfindlichen Fotoplatten, die direkt – ohne Kamera oder Linse, und Strindbergs Aussage nach unabhängig von unserer irreleitenden Wahrnehmung – dem Licht ausgesetzt wurden:

„Eigentümlicherweise brachte Strindberg sein Misstrauen sowohl gegenüber dem organischen Vermögen des Menschen als auch gegenüber dem technischen Mittel der Kamera zum Ausdruck. [...] Das Misstrauen, Wirklichkeit zu geben, richtet sich also gegen den Menschen in allen seinen bis dahin entwickelten physiologischen Anlagen und kulturellen Fähigkeiten. [...] Wie aber zeigt sich Wirkliches unvermittelt? [Es] kann nicht darum gehen, auf ein Trägerelement, *ein Mediales*, völlig zu verzichten [...]. Vermieden werden soll vielmehr ein Verhältnis, das sich in der Spannung der traditionellen Pole von Subjekt und Objekt

ausprägt, da dies nicht wirklich eine Zwischenposition erlaubt, sondern [...] stets nur im einen, dem Subjektiven, schon das andere, das Objektive, mitgegeben hat, *et vice versa*. [Wie Fechner-Smarsly bemerkt (2007, 39)], bestimme „gerade das Unspezifische und Unscharfe, das Unbestimmte dieser Bilder [...] ihre Qualität als diejenige eines Zwischenzustands“. [Dies] bräuchte sich nicht in einer „unlösbaren Frage“ zu erschöpfen, [...] „was eigentlich in oder jenseits“ dieser Bilder „für den Menschen zu sehen ist“. Stattdessen ließe sich dieses Zwischen auf positive Weise charakterisieren: als ein Bereich, in dem überlieferte Alternativen infragegestellt und in eins damit ein Raum für neue Möglichkeiten, sich zur Wirklichkeit zu verhalten, eröffnet wird. Mit dem Bezug auf ein solches Zwischen gerät dieses selbst zu einem Experimentierfeld, wobei der Bezug von Subjektivität und Objektivität, von ‚für uns‘ und ‚an sich‘, neu verhandelbar wird.“ (Sepp, 2017, 12-13. Kursiv im Original. Unsere Unterstreichung.)

Im Hinblick darauf, dass, mit Blumenberg gesprochen, ein jeder Roman sogar eine Möglichkeit der Haltung der Wirklichkeit überhaupt ist beziehungsweise realisiert oder darstellt (cf. §11), und dass, mit Ricœur gesprochen, die Welt der Fiktion ein Laboratorium der Formen für mögliche Verhaltensweisen ist (1986, 17; cf. 1990, 139, 176, 188), kann, mit Sepp, der Roman – eine ‚physiologische Anlage‘ und ‚kulturelle Fähigkeit‘ im Form eines ‚Zwischen‘ – sehr wohl als mediales „Experimentierfeld“ aufgefasst werden, das Bilder und folglich Imagination nicht scheut. Wie andere imaginäre Dinge, steht auch ein literarisches Kunstwerk „nicht ohne einen Zusammenhang zu uns“ (cf. §11: Kontext; cf. §14: Geflecht), „aber es begegnet in dem Modus, dass es für sich selbst ist. Dabei spielt es keine Rolle, ob wir bei seiner Entstehung beteiligt waren oder nicht: Auch Dinge, die von uns bewirkt oder mitbewirkt wurden, distanzieren sich in den Verläufen, mit denen sie ins Dasein treten, von uns“. (Sepp, 2017, 420, cf. 17-18) Im Geiste Blumenbergs kann somit gegen Blumenberg argumentiert werden, dass die (passive) imaginative Gegebenheit des Romans letztendlich nicht verhindert, dass seine Welt (aktiv), ob oder nicht jenseits Nachahmung, imaginativ ergänzt, ja dargestellt wird: „Kraft der Imagination geht der Erlebende nicht mehr im unmittelbaren Erlebniseindruck auf. Imagination greift vor (Intention, Entwurf)“ (Sepp, 2012, 235), wie ihr Roman, in dem sie eingebettet ist, selbst. Und gegen Richir, dass das Ungenaue der zu dieser Ergänzung imaginierten Bilder die Flüssigkeit der Erzählung nicht notwendigerweise beeinträchtigt, sondern gleichsam die volle perzeptive Bandbreite der Phantasie in der Tat zwar beansprucht, aber demzufolge gerade ausnützt.

Bei all dem muss Ricœurs berechtigte Kritik (1991 [1979]) berücksichtigt werden, dass, dem Anschein nach auch implizit bei Blumenberg und Richir, Bilder allzuoft auf bloße Kopien reduziert werden, demzufolge die Imagination negativ konnotiert wird. Ricœur bemängelte generell das Fehlen einer Imaginationstheorie, die der Unterscheidung – die er so einführte – zwischen dem Bild als Fiktion und dem Bild als Kopie Rechnung trägt. Seiner Ansicht nach ist dieses Fehlen auf die Vorurteile des „*common sense*“ zurückzuführen, der den Begriff des Bildes nur mit einer Nachbildung einer bestimmten Realität identifiziert: entweder physisch wie im Fall des Fotos, oder geistig als Äquivalent einer jener physischen Nachbildung. Solche Auffassung

aufgreifend und aufwertend, verstehen die Philosophien der *ordinary language* das Bild als intuitive Repräsentation von etwas, das in Abwesenheit („*in absentia*“) existiert: ein Bild von etwas zu haben hieße dann, das Ding mit unserem geistigen Auge zu sehen, ohne dass es wirklich anwesend ist. (Ibid., 118) Diesbezüglich erörterte Ricœur zwei Argumente,³⁵ die in der Philosophie üblicherweise zur Unterstützung dieser reduktionistischen Beeinträchtigung herangezogen werden. Das erste Hauptargument für die Auffassung, dass ein Bild eine physische oder mentale Nachbildung (einer abwesenden Sache) ist – das Argument, dass Bilder auf die eine oder andere Weise notwendigerweise aus Wahrnehmungen entstehen – findet sich bei Aristoteles (und mit ihm bei Spinoza und Hume, die in dieser Hinsicht ähnliche Vorstellungen hätten). Ricœur legte kurz dar, dass in *De Anima* die Imagination („*phantasia*“)³⁶, selbst in der ihr zugeschriebenen Besonderheit, immer von der Wahrnehmung her beschrieben wurde, aus der sie für Aristoteles und seine Schüler nämlich notwendigerweise hervorgeht.³⁷ Ein zweites Hauptargument für die Auffassung des Bildes als Replikat eines Abwesenden wäre, dass auch sogar Fiktionen ihrerseits von Bildern abstammen, da sie bloß aus neuen Kombinationen (von Kopien) bestehen; mit anderen Worten, dass Fiktionen (wie zum Beispiel Fabelwesen) nichts anderes sind als komplexe Ideen, deren Bestandteile am Ende aus früheren Erfahrungen abgeleitet wurden. Für Ricœur zeigt sich hier jedoch genau das Problem, da Erfahrung überhaupt auf einer Auswahl und Kombination von verschiedensten Elementen beruht. (Ibid., 119)

³⁵ Und dazu drei Paradoxien. Das erste Paradoxon, des ‚nicht-physischen Analogon‘, gehe auf Sartre zurück, der sich aporetisch fragte, ob das mentale Bild eine Art Analogon der dargestellten Sache impliziert, so wie jeweils ein physisches Porträt sein materielles Analogon impliziert. Das zweite Paradoxon, das der ‚intuitiven Abwesenheit‘, gehe auf Ryle zurück, der behauptete, dass unser geistiges Auge das Bild einer abwesenden Sache nicht wirklich wahrnimmt, sondern in Wirklichkeit nur so tut, als ob wir sie sehen würden. Das dritte Paradox, das Ricœur als ‚Quasi-Glauben an Kopien‘ bezeichnet, gehe auf die Frage zurück, wie es bezüglich Bildern möglich ist, dass wir der Quasi-Präsenz der abgebildeten Dinge oder Personen so weit vertrauen, dass wir ihre Porträts hegen, aber nicht so weit, dass wir diese Bilder mit dem Ding oder der Person selbst verwechseln. (Ricœur, 1991 [1979], 118)

³⁶ Hier muss hinsichtlich Husserl und insbesondere Richir (cf. §§7-8) unterstrichen werden, dass Ricœur die Phantasie zu Unrecht mit der Imagination gleichsetzte (sonst wäre sein Argument nicht mehr gültig). Ohne jetzt zu vernachlässigen, dass die Ricœursche Konzeption der Imagination in erster Linie ja auf Aristoteles und Kant zurückgeht (1991 [1979], 126, cf. 1960, 55-63), hat Husserl seinerseits einige grundlegende Unterschiede zwischen der Imagination („Bildbewusstsein“) und der Phantasie (die bild- und textlos sein kann) entwickelt (1980). Man muss jedoch anmerken, dass der berühmte 23. Band der *Husserliana* zu diesem Thema erstmals *nach* dem hier besprochenen Artikel von Ricœur veröffentlicht wurde. Die Frage wäre also, inwieweit der hermeneutische Phänomenologe Zugang zu dieser Dimension des Husserlschen Denkens, die ihn zweifellos interessiert hätte, erlangen konnte. Jedenfalls kann gegen Ricœur festgehalten werden, dass er etwa auch in seinem *Essai sur Freund* – was, zugegeben, in einem anderen Rahmen steht – die Übersetzung „dans l’imagination“ des deutschen Satzes „in der Phantasie“ akzeptierte (1965, 60. Fußnote des 3. Kapitels des 1. Teils des 2. Buches), aller Wahrscheinlichkeit nach um die schlechten Konnotationen zu vermeiden, die mit dem französischen Wort ‚fantaisie‘ verbunden sind (etwa ‚Erdichtung‘). Auf jeden Fall ist klar, dass der Begriff der Phantasie kein Schlüsselmoment seines Gesamtœuvres ausmacht; Imagination schon, die in unserer Schrift die Phantasie ergänzt. Zu Husserlschen und Ricœurschen Phänomenologien der Literatur, siehe Majolino & Djian (2021).

³⁷ Diesen Standpunkt kann man Richir, der ja das Umgekehrte verteidigte, nicht zuschreiben. (Cf. §8)

§13 Produktion fiktiver Bilder aus realisatorischem Nichts

In diesem Artikel „The function of fiction in shaping reality“ von 1979 (eine direkte Vorstudie zu seinem Triptychon *Temps et Récit* von 1983/85 und späteren Hauptwerken) stellte Ricœur die uns anbelangende Frage, wie man das Neue in solchen Bildern erklärt, ohne es auf Bekanntes zu reduzieren? Seine Antwort liegt in einer Verbindung von Fiktion und Realität (cf. §11) mit Imagination (cf. §12):³⁸ das Bild soll nicht ausschließlich als Kopie verstanden werden, sondern zuvörderst als realisatorische Fiktion, und zwar weil die ästhetische Art und Weise, wie wir die Welt begreifen, gleichzeitig eine Neuordnung dieser Welt impliziert.³⁹ (1991 [1979], 119, 117) Zur Fundierung dieser Stellung klärte Ricœur den Unterscheid zwischen ‚Abwesenheit‘ und ‚Irrealität‘ (oder ‚Nicht-Existenz‘) ab, indem er unterstrich, dass es sich also nicht um dasselbe handelt und dass es nicht einmal eine Symmetrie zwischen den beiden gibt. Der Zentaur, zum Beispiel, existiert nirgendwo, während etwa die porträtierte (lebende) Person eines Porträts abwesend ist (außer natürlich, wenn diese zufällig vor Ort wäre). In diesem letzten Fall haben das Bild und die Wahrnehmung denselben Bezug: in dem Sinne, dass die Abwesenheit und die Anwesenheit der Person einfach verschiedene Modi eines selben Seins sind. Im ersten Fall, hingegen, gibt es keine gegebene Referenz: der Zentaur ist ja nicht abwesend, sondern unreal oder nicht-existent. Der Ausgangspunkt der Phänomenologie der Fiktion, so fuhr Ricœur fort, liegt in einem solchen Nichts der Referenz, dies im Gegensatz zum bloßen Nichts einer gegebenen Seinsweise. (Ibid., 120) In Abwesenheit eines Originals (das heißt einer weltlichen Referenz), mit anderen Worten, kann man es sich nichtsdestotrotz imaginativ vorstellen, und zwar weil Fiktionen sich nicht in reproduktiver Weise auf eine bereits gegebene Realität beziehen, sondern sie beziehen sich in produktiver Weise auf eine Realität, wie sie erst durch die Fiktion evoziert wird. Bekanntlich ist für Ricœur der Begriff der ‚produktiven Referenz‘ das ultimative Kriterium für den Unterschied zwischen Fiktion und Kopie. Dass das Bild also nicht mehr nur mit einer Kopie von etwas Abwesendem verbunden ist, sondern mit Fiktionen von

³⁸ Hier tiefer auf Ricœur einzugehen, ist nicht nur dadurch motiviert, dass er wichtige Momente von Blumenberg und Sepp (unseres zweiten Kapitels) weiterdenkt, sondern auch, weil er von seinen frühen Werken her das Selbst als Zwischen (wie in unserem ersten Kapitel) aufgefasst hat, sogar Imagination mit in Betracht gezogen: „c’est en lui-même, de soi à soi [que l’homme] est intermédiaire; il est intermédiaire parce qu’il est mixte et il est mixte parce qu’il opère des médiations. Sa caractéristique ontologique d’être-intermédiaire consiste précisément en ceci que son acte d’exister, c’est l’acte même d’opérer des médiations entre toutes les modalités et tous les niveaux de la réalité hors de lui et en lui-même. [...] l’intermédiarité de l’homme ne peut être découverte que par le détour de la synthèse transcendantale de l’imagination [...]. Bref, pour l’homme, être-intermédiaire c’est faire médiation.“ (Ricœur, 1960, 23)

³⁹ Laut Boehm – der in den 1940er Jahren ein Schüler Gadammers in Leipzig war und sich in den 1960er Jahren mehrmals mit Ricœur traf (cf. Ricœur (1963)) – war ungefähr dies Gadammers wichtigste Intuition, mit der dieser die Thesen von Merleau-Ponty vorweggenommen habe. (Unveröffentlichtes Interview von Boehm mit mir vom 11. März 2019, aufgenommen in Vanbrabant (forthcoming [2021]).)

(noch) Irrealem, lässt ihn schlussendlich konkludieren, dass Fiktion demzufolge die Realität verändert, sie erschaffend entdeckend (und umgekehrt): eine produktive Dimension, die ganz und gar im Bild als Kopie abwesend ist, wo man nämlich nur Referenzen seines weltlichen Originals auffinden kann. Im Bild als Fiktion, hingegen, gäbe es keine frühere Referenz, weshalb seine aktuelle Referenz die Realität produziert und somit sozusagen erhöht. (Ibid., 121)

Weg von sowohl Richir (cf. §8) als auch von Aristoteles und den Philosophien der *ordinary language* (cf. §12) bestand Ricœur's nächster Schritt zur Konzipierung des Bildes als Fiktion interessanterweise darin, ein Übergang vom zu begrenzten Rahmen der Wahrnehmung zum Rahmen der Sprache auszuarbeiten, anhand seiner Theorie der Metapher. Bilder verstehend als aus Metaphern seines Machers erzogen und demnach mit Sinn beladen, zeigte Ricœur, dass einige der produktiven Aspekte der Imagination auf die produktiven Aspekte der Sprache zurückgehen. Dazu wies er auf die ‚semantische Innovation‘ hin, die für den metaphorischen Sprachgebrauch typisch ist. Bezüglich Imagination sollten Darstellung und Sinn zusammen gedacht werden, weil das Bild sozusagen dem Sinn einen Körper oder eine Kontur verleiht und somit Sinn verbildlicht: das Bild – nach Ricœur artikuliert, bevor es gesehen wird – nicht lediglich als Begleitung der Figuration, sondern an erster Stelle als beteiligt an der Erfindung des Sinns. (Ibid., 123) Aber wie wird das Bild denn genau, statt aus der Wahrnehmung, aus der Sprache abgeleitet, aus diesem Semantischen, aus dem dann das Sinnliche hervorgeht? Ricœur begann seine Argumentation mit der Beobachtung, dass die Metapher dem Diskurs – im Moment des Auftauchens einer neuen Bedeutung aus den Ruinen der Wortwörtlichkeit – einen Körper oder eine Kontur verleiht; ein neuer Sinn, den die produzierende (oder mit Kant ‚schematische‘) Imagination darin auf spezifische Weise zu vermitteln weiß. Indem, nun, die produktive Imagination die logische Distanz zwischen zuvor distanzierten semantischen Feldern aufhebt, ist sie die aktive Apperzeption, die plötzliche Intuition einer neuen prädikativen Relevanz, die unterschiedliche Bedeutungen kategorisch verschiedensten Sinnfelder überwindet und zusammenbringt. (Ibid., 124-125) In dieser breiteren Hinsicht heißt Bild also nicht die Zusammenstellung von bereits gegebenen mentalen Repräsentationen, sondern die Entdeckung von neuen Zusammenhängen (ein Schema), und zwar aus figurativen Akten der metaphorischen Schematisierung heraus. Für Ricœur kann dies ein Lesen genannt werden (für uns, mutatis mutandis, außerdem ein Schreiben): Sinn in Bildern zu lesen, heißt den Sinn als das zu sehen, was das Bild beschreibt. Ohne sie immer zuerst schon erfasst zu haben, mit anderen Worten, lassen sich viele Bilder nicht betrachten. Was die Imagination betrifft, so sind die Möglichkeiten dieses Spiels unendlich; ein ‚positives‘ Spiel der Fiktion in dem Sinne, dass auf diese Weise sprachliche Neubeschreibungen der Realität geschaffen werden. So wird es uns ermöglicht, die Realität mit anderen Augen zu sehen und, unserer daraus resultierenden Handlungen zufolge, mitzuerschaffen. (Ibid., 126-128; cf. Summa, 2019b)

Rückblickend kann bemerkt werden, dass Ricœur unter Bild eigentlich Sinnbild verstand, seine mögliche Wahrnehmungsmäßigkeit zwar nicht abstreitend, seine Sprachlichkeit jedoch in den Vordergrund rückend, was für unsere Problematik des Romans natürlich äußerst fruchtbar ist: dass Bilder, ihm zufolge, zuerst artikuliert und dann gesehen werden, mag phänomenologisch diskutabel sein, ist allerdings gerade in einem literarischen Rahmen einleuchtend. Und zurecht untergrub Ricœur die Auffassung des Bildes als Kopie. Dass es, streng genommen, zum Beispiel von der *Mona Lisa* (aber auch von banaleren Bildern im engeren Sinne) doch gar keine ‚Kopien‘ geben kann, zeigt übrigens, dass die Idee der Kopie im Grunde utopisch und also aus oikologischer Sicht widersinnig ist. Im Hinblick auf die Etymologie von Fiktion – *fictio* stammend von *facere* assoziiert mit machen und von *ingere* assoziiert mit formen – macht es hingegen (buchstäblich) Sinn, Bilder als fiktiv zu betrachten (immer ja gemacht, geformt), auch weil sie darauf die Welt (mit)machen und (neu) formen. (Cf. *ibid.*, 129) Dass sie fiktiv sind, impliziert ferner, dass Bilder nie fertig sind oder fertig sein können, notwendigerweise in gewissem Maße opak: aufgrund dieser Feststellungen sind sie in der Tat ein Zwischen, auf Sepp zurückkommend (cf. §12), bezüglich deren produktiven Kapazitäten im wahrsten Sinne zwischenweltlich.

§14 Stricken und Zerfaserung des literarischen Texts

Knüpfen wir jetzt abermals (cf. §5, §10) an die niederländische Schriftstellerin und Philosophin Palmén an, die ebenfalls Imagination, Realität und Fiktion miteinander in Verbindung bringt und zudem explizit auf den Roman anwendet, hinsichtlich seiner Form. Ihren Fiktionsbegriff umkreisend, beginnt sie ihre Darlegung damit, dass die ‚Anatomie des Romans‘ ein Gewebe aus Realität und Imagination ist, übrigens wie die Anatomie der menschlichen Existenz selbst:

„Jeder macht Fiktion, aber nicht jede Fiktion ist Literatur. Jeder unterliegt dem Einfluss der Fiktion, aber nicht jeder ist sich dies bewusst. Wir sind durch und durch poetische Wesen, Wesen mit einer Seele. Die Seele, diese ultimative Erfindung, ist das, was uns am Ursprünglichsten und Wahrhaftigsten repräsentiert. [...] Das Gemachte und Uneigentliche gehen dem Echten und Eigenen voraus. Von allen Eigenschaften, die ich dem Roman zuschreibe, repräsentiert der Begriff der Fiktion die *Bedingung der Möglichkeit*. [...] Nicht die Wirklichkeit der Natur, sondern der Ort, an dem die Wirklichkeit das gemachte Werk [„maakwerk“ (nicht negativ konnotiert); etymologisch vom altgriechischen *poiesis*] der Imagination verrät oder verdeckt, bildet das Untersuchungsgebiet des Romans.“ (2009, 17, 32, 48. Kursiv im Original. Eigene Übersetzung)

Die Kunst des Romans bestehe dann sowohl darin, Fiktionen zu schaffen, grundsätzlich auf die Realität bezogen, als auch und nicht zuletzt darin, diese Fiktionen als Fiktion, als Machwerk der Imagination, zu enttarnen oder zu enthüllen. (*ibid.*, 18-19) Kunst im Allgemeinen zeige das Denken des Künstlers, und alle Kunst, die jene Aufdeckung nicht zum Ziel hat, sei nicht Kunst,

sondern Kitsch, nicht Literatur, sondern bloße Lektüre (cf. §10). Und zwar weil es am Ende doch um den Menschen geht (cf. §22), der in seiner alltäglichen Lebenswelt stets zugleich fikionalisiert und fikionalisierend *ist* (2009, 20), Heideggersch gesagt *west*. Für Palmens, die über Vaihingers *Philosophie des Als Ob* (1911) meditiert, ist Fiktionalisierung das Imaginieren, Gestalten, Bearbeiten, Konzipieren, Annehmen, Entwerfen und Erfinden von dem, was jeder tagtäglich tut, und Fiktion das (eventuell literarische) Produkt dieser Vermögen. (2009, 33) In einer Folgerung der auf Husserl und Ricoeur zurückgehenden Würzburger Phänomenologin Summa, die Palmens Thesen in wichtigen Punkten fundiert: „our experience of reality has an impact on the way we shape fictions and, conversely, our experience of fiction has an impact on the reconfigurations of our sense of reality.“ (2018, 59; cf. 2019b. Cf. Palmens, 2009, 49-50)

Wenden wir uns Palmens Auffassung der Anatomie des Romans zu, die übrigens zumindest für weitere belletristische Textgattungen aufgeht. Vermutlich zurückgehend auf Barthes' *Le plaisir du texte* (1973), Merleau-Pontys *Le prose du monde* (1992 [1952]), IJsselings *Derrida* (1986; cf. §19) und andere, weist sie darauf hin, dass unser Wort ‚Text‘ bekanntlich auf das lateinische *textura* zurückgeht und sich von *texere* ableitet, was so viel wie ‚weben‘ bedeutet, und *textus* ‚das Gewobene‘ heißt.⁴⁰ Nach Palmens bildet der „Text der Welt“ – in ihren Worten „das riesige Netz unsichtbarer, mächtiger Szenarien hinter einer sichtbaren Realität“ – das Forschungsmaterial des Schriftstellers, und ist Text wiederum dasjenige, was er der Welt und somit des Lesers zurückgibt:⁴¹ „[Der Schriftsteller] zerfasert, um Fabrikation [(oder Machwerk, cf. das englische *fabric*, was ‚Stoff‘ bedeutet)] zu enthüllen [(oder besser: zu ent-*schleier*-n)], er macht Verstrickungen [(cf. §20)] sichtbar, wo sie verborgen sind. Aber das kann er nur, indem er selbst einen Text anbietet, ein Gefüge von eben diesem Sichtbaren und Unsichtbaren.“ Lesen aber auch Schreiben heißt somit die Textur, das fabrizierte Gewebe von Realität und Imagination unserer Lebenswelt besser lesen (sprich: durchschauen) zu lernen. (2009, 21-23, cf. 71, 77-8. Eigene Übersetzung) In der Tat zu durchschauen und nicht zu enthüllen oder

⁴⁰ Vergleiche Benjamin zu Proust in „Zum Bilde Prousts“: „Wenn die Römer einen Text das Gewebe nennen, so ist es kaum einer mehr und dichter als Marcel Prousts. Nichts war ihm dicht und dauerhaft genug. [...]“ (1991 [1929], 311). In der englischen Version „The Image of Proust“: „The Latin word *textum* means “web”. No one's text is more tightly woven than Marcel Proust's; to him nothing was tight or durable enough.“ (2007 [1929], 202)

⁴¹ Vergleiche Goethe, der in unserer Metaphorik etwa ‚nähen‘ hätte verwenden können: „alles schreibens anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier, wieder hinstellt“. (1887 [Brief vom 21. August 1774 an Jacobi], 185-186.) Dazu Rooden (anspielend auf Nancy): „This creation of relations is not only temporary but also singular, each and every time anew. Not only is every poem or novel unique but, moreover, a poem read in a volume is a different one than the same poem read on a wall in the city. It is the extrapolation of [his] existentialist ontological conception of our being in the world to the field of literary theory that will help overcome the unfruitful dualistic approach of modern literature [around the question whether a given text (referring to a surrounding context) would be more or would be less autonomous].“ (2015, 189)

aufzudecken, denn unser in-der-Welt-sein, auch die des Romans, *ist* zunächst die je für uns wahre Wirklichkeit. (Cf. §4; cf. Husserl, 1976, 49) Erinnernd an Ricœur (cf. §13), unterstreicht Palmen hierbei das Schemahafte der Metapher: „im Gewebe der Zeit sind Metaphern aufdeckende Muster. Sie sind die roten Fäden und Knoten [„knopen“, auch der Plural von ‚Knopf‘], in denen sich eine modische Vision oder ein traditionelles Denken offenbart und durch die die Sprache die Zusammenhänge verrät, die die Wirklichkeit seit jeher zusammenhalten. [...] Durch ihre gegenseitigen Verknüpfungen erschließen Metaphern ein Anblick der Wirklichkeit und zeigen sie zum Beispiel, wie wir im 20. und 21. Jahrhundert über Liebe sprechen in (terminologischer) Bezug auf Wirtschaft und Schulden.“ (Ibid., 48-49. Eigene Übersetzung)

Diese Auffassung von Roman als Gewebe führt zu oikologischen Konzepten wie Geflecht, Gespinst, Netzwerk, Manufaktur, Muster, Schleier, Stoff, Fäden, Faser, Fransen, Verstrickung, Verknüpfung, Knoten und so weiter,⁴² womit sich vieles artikulieren lässt. Zum Beispiel, dass das Geflecht des Romans zwar endlich ist wegen seiner bestimmten Anzahl von Wörtern, jedoch bezüglich deren Verstrickung unendlich viele Lese- oder Schreibvorgänge entlang seiner Faser der Sätze zulässt. Oder, dass wenn man hierbei – bei diesem Durchgang durch die aufgespannte Romanwelt – unerwünscht aufblickt oder nicht weiterlesen oder -schreiben kann, dies auf ein Webfehler beziehungsweise auf eine Verdickung eines in sich verschlossenen Knoten zurückzuführen ist. Ferner kann gesagt werden, dass während den traditionellen Polizeiomänchen nur geometrische Muster zugrunde liegen (cf. Boehm, 1989), Romane von welthistorischer Bedeutung, die ihr eigenes Genre immer wieder aufbrechen, (auf dem ersten Blick) unnachvollziehbarere Patronen fabrizieren. Ein weiteres Beispiel betrifft das literarische Feld. Rezeptionen Dritter knüpfen quasi buchstäblich an das Gewebe des Romans an, deren Interpretationsarbeit sogar selbst etwas dazu strickt: dies kann letztlich dazu führen, dass das Werk unter einer Vielzahl von Interpretationsschichten verschwindet oder umgekehrt weit über sich selbst hinaus geht. Undurchdringbare Romane, wiederum, können allerdings dermaßen hermetisch abgeschlossen sein, dass ihre dichte Stränge jegliche Deutung verhindern oder sogar die Möglichkeit einer Nichtdeutung behindern. Mit Sepp, nun, lässt sich der Begriff des Geflechts hier in mindestens vier Momente ausdifferenzieren, worauf wir aber später (cf. §18) reflektieren: in Sinngeflecht (cf. 2012, 292), Verweisungsgeflecht (cf. 2012, 291; cf. 2017, 19, 215, 219), Reflexionsgeflecht (cf. 2017, 20) und Horizontgeflecht (cf. 2017, 110, 173, 214-8).

⁴² Man denke an das weiterführende Konzept des „Rhizoms“ von Deleuze und Guattari (1980). Vergleiche Sepp: „Welt [auch des Romans, cf. §11] ist ein rhizomartiges Geflecht, das sich im Verhältnis von Erfahrung und Formbildung im Rahmen Sozialität bildender Sinnstiftung unablässig umwandelt und auf diese Weise genetische – und prinzipiell genealogisch rekonstruierbare – Spuren hinterlässt.“ (2017, 434)

§15 Neue Winde durch durchlässige Romangewebe

Wenn Palmen dazu aufruft, Romane (und somit also unsere Lebenswelt) zu durchschauen, wird impliziert, dass das Gewebe seines Textes eine gewisse, im Hinblick auf seine Verschlingung im wahrsten Sinne relative Offenheit hat; wie eben jedes Gewebe per definitionem, sonst würde es sich um Massives⁴³ handeln. Ein Roman ist durchlässig, weil es nicht nur darum geht, was buchstäblich gesagt wird, sondern mindestens genauso wichtig ist, was (un)absichtlich nicht geschrieben wird: „Ein Roman vermittelt durch seinen Text nicht nur die vorhandene, zu lesende Geschichte, sondern gleichzeitig auch das, was da *nicht* steht. [...] Alle wesentlichen Elemente der erzählten Geschichte sind der Regie dessen untergeordnet, was nicht aufgeschrieben wurde.“ (2009, 70-71. Eigene Übersetzung. Kursiv im Original) Um ihren Punkt zu unterstreichen, verweist Palmen ferner auf zwei schreibende Kollegen. Zum einen auf den niederländischen Dichter Nijhoff,⁴⁴ der in seinem berühmten Gedicht „Awater“ (1934, aufgenommen in *Die Stunde X* von 1989) dem Leser die paradoxe Aufgabe stellte: „Lies nur, da steht nicht, was da steht.“⁴⁵ Zum anderen auf den flämischen Schriftsteller Mortier, der in seinem Roman *Godenslaap* (2008) das Kunstschaffen mit dem Spinnen eines Netzes in der Natur und mit der Kultur des Klöppelns (Spitzenklöppelei) vergleicht: diese innige Verflechtung von etwas mit nichts, nennt er die durch uns alle ständig praktizierte Kunst des Fehlens, des Mangels.

In und jenseits der phänomenologischen Philosophie haben hauptsächlich Ingarden, Iser und Derrida die Idee der Leere thematisiert, aus auseinanderlaufenden Blickwinkeln. (Cf. Warning (Hrsg.), 1979; cf. Vanbrabant, 2021) Betrachten wir, im Hinblick auf das Offene des Gewebes, jedoch den minder bekannten, aber nicht weniger spannenden Aufsatz *The Open Work* von Eco (cf. 24. Fußnote), der aller Wahrscheinlichkeit nach Ingarden und Iser im Kopf hatte und sich explizit auf Merleau-Ponty, Sartre und Husserls genetische Phänomenologie bezog, dies übrigens im gleichen Atemzug mit der Gestaltpsychologie und der Quantenphysik verbindend. (1989, 16-17) Im Vorwort der ursprünglichen, danach signifikant ergänzten Ausgabe erläuterte der moderne Universalgelehrte, dass diese seine Studien alle „einen Begriff zum Gegenstand haben, über den sich die meisten zeitgenössischen Ästhetiken einig sind: das Kunstwerk ist eine grundsätzlich *ambigue Botschaft*, eine Vielzahl von Bedeutungen, die in einem einzigen Signifikanten [(oder sagen wir ‚Sinnbild‘; cf. §13)] koexistieren“. (Eco, 1965, 9. Kursiv im Original. Eigene Übersetzung.) Ein Kunstwerk zeichnet sich also dadurch aus, dass es ausschlaggebend mehrdeutig ist, und prinzipiell eine unendliche Vielzahl von Interpretationen

⁴³ Etwa in Reden oder Programmen eines totalitären Herrschers gehen Texte in diese Richtung. (Cf. §10)

⁴⁴ Dieser Martinus Nijhoff (1894-1953) ist benannt nach seinem Großvater Martinus Nijhoff (1826-1894), in der Tat Gründer des gleichnamigen Verlags in Den Haag, wo die Husserliana ursprünglich erschien.

⁴⁵ Meine Übersetzung des Originals: „Lees maar, er staat niet wat er staat“; cf. Nijhoffs Original (1989).

zulässt. Ecos Terminologie nun auf das literarische Werk anwendend, kann man sagen, dass jeder Roman, als textliches Gewebe aus verschiedenen Momente des Zwischen bestehend, grundsätzlich fransig durchlässig ist. Das heißt, dass das Werk „einen unerschöpflichen Vorrat an Bedeutungen“ darstellt (ibid., 23; cf. 1989, 5), so dass jede von ihnen „über eine bestimmte Erscheinung hinaus eine Unendlichkeit möglicher ‚Lesarten‘ enthält“ (ibid., 43; cf. §14). Das Merkmal unserer Ära bestehe nicht darin, Bücher zu produzieren, die strukturell absichtlich mehrdeutig (oder offen, oder unerschöpflich) sind, es geht vielmehr darum, diese Mehrdeutigkeit als „expliziten Zweck des Werks, als einen Wert, der vor allen anderen zu realisieren ist“ zu betrachten. (Ibid., 9. Kursiv im Original. Eigene Übersetzung) Eco betonte, dass er mit ‚offenem Werk‘ nicht lediglich meint, dass das Werk eines Autors von durch den Performer (wieder)aufzufüllenden Lücken bestimmt ist, sondern zunächst, dass dieses immerwährend unvollendet ist: wie eine Musikpartitur eines Komponisten (beziehungsweise Schriftstellers), die stets durch Musiker gespielt (oder durch Leser gelesen; nach Ingarden: „konkretisiert“, cf. Vanbrabant (2021, 202)) werden muss, und ohne Spiel kein Musik (oder Roman) ist. (1989, 3-4) Dabei ist natürlich keine Aufführung oder Lesung die einzig mögliche oder endgültige, denn sowie die ambiguen Werke Kafkas sind offene Werke unerschöpflich („inexhaustible“) was die potentiellen Interpretationsweisen betrifft, auch immer für den Schriftsteller selbst bewegliches Objekt unendlicher Bedeutungen; offen. (Ibid., 9-10) Betrachten wir Ecos Fallstudie zu Joyce:

„In *Finnegans Wake* we are faced with [a] startling process of „openness“: the book is molded into a curve that bends back on itself, like the Einsteinian⁴⁶ universe. The opening word of the first page is the same as the closing word of the last page of the novel. Thus, the work is finite in one sense, but in another sense it is unlimited. Each occurrence, each word stands in a series of possible relations with all the others in the text. According to the semantic choice which we make in the case of one unit, so goes the way we interpret all the other units in the text. This does not mean that the book lacks specific sense. [...] Ambitiously, the author intends his book to imply the totality [...] of all spaces and all times that are possible. The principal tool [...] is the pun, the calembour, by which two, three, or even ten different etymological roots are combined in such a way that a single word can set up a knot of different submeanings, each of which in turn coincides and interrelates with other local allusions, which are themselves „open“ to new configurations and probabilities of interpretation.“ (Ibid., 10. Kursiv im Original. Unsere Unterstreichung)

In oikologischer Terminologie umschrieb Eco, dass die durch ein Werk eröffneten Deutungsmöglichkeiten stets innerhalb eines bestimmten Beziehungsgeflecht („within a given *field of relations*“) wirksam sind, und zwar sinngebend dynamisch; nicht auf eine chaotische oder amorphe Art und Weise, sondern nach einer richtungsgebenden Organisation des Schriftstellers, der das Ergebnis des Lesens natürlich nicht komplett vorschreiben oder vorhersehen kann, dem das Werk danach, durch eine dialogische Lesung sozusagen in irgendeine Form

⁴⁶ Seine Relativitätstheorien werden oft anhand der Metapher des *Gewebes* (von Raumzeit) erläutert.

gegossen, trotzdem gehöre. (Ibid., 19. Kursiv im Original) Kurz gesagt werden Kunstwerke im Allgemeinen also sowohl durch Autor als Performer geschaffen, und wegen ihrer Offenheit laden sie zu einer kontinuierlichen Erzeugung beziehungsweise Genese von internen Beziehungen ein, denen der Adressat, diese für sich aussuchend, in einem unendlichen persönlichen Interpretationsspiel von Sinngebungsakten nachgeht. (Ibid., 21) Ohne Offenheit gibt es weder Künstler noch Kunstliebhaber, aber dank fransiger, durchlässiger Offenheit gibt es eine Neudeutung der Kontemplation und Benutzung des Kunstwerks, ja des Romans. (Ibid., 22-23)

§16 Sinngebend von Knotenpunkt zu Knotenpunkt

Wie wir uns, nun, durch das Beziehungsgeflecht des Romans bewegen, kann mit dem Husserl-Schüler⁴⁷ Schütz artikuliert werden,⁴⁸ allerdings über ihn hinaus. Und zwar indem wir anhand

⁴⁷ Da Schütz' *Problem der Relevanz* in gewisser Hinsicht eine Anwendung und Ausarbeitung von nicht-explizitierten Gedanken in Husserl ist, deuten wir kurz dessen Einfluss auf sein Werk. Aus der Krisischrift geht hervor, dass die Idee der Relevanz – oder sagen wir die subjektive Ausrichtung in unserer Lebenswelt nach unseren Interessen (cf. Boehm, 2016, 4. Betrachtung) – bereits von Husserl thematisiert wurde, was die nachfolgende Stelle nachweist. Historisch muss aber bemerkt werden, dass obwohl Schütz mit seinen Prager und Wiener Vorlesungen bestens bekannt war (2013a, 208; sie haben ihn stark beeindruckt, siehe Landgrebe, 1991, 110), diese Passage erst Postum, in Husserliana 6, veröffentlicht wurde (1976, xiv); sonst hätte er diesen Ausschnitt Husserls (ibid., 110-111) wohl im Kopf haben können: „Wir, als im wachen Weltbewußtsein Lebende, sind ständig aktiv auf dem Grunde der passiven Welthabe, wir sind von da her, von im Bewusstseinsfeld vorgegebenen Objekten affiziert, den oder jenen sind wir, unseren Interessen gemäß, zugewendet, mit ihnen in verschiedenen Weisen aktiv beschäftigt; sie sind in unseren Akten „thematische“ Objekte [...]. Wir sind als Aktsubjekte (Ich-Subjekte) ausgerichtet auf die thematischen Objekte in Modis des primär und sekundär und zudem eventuell noch nebenbei Gerichtet-seins. [...] So ist das Weltbewusstsein in einer ständigen Bewegung, immerzu ist Welt in irgendeinem Objektgehalt [...] bewußt [...], im Wandel der Affektion und Aktion, derart, dass immer ein Gesamtbereich der Affektion besteht und die darin affizierenden Objekte bald thematisch, bald unthematisch sind [...]“. Schütz' *Problem der Relevanz* kann als Differenzierung dieses Husserlschen „Interesselebens“ (ibid., 108) gelesen werden. Selbst setzte er sein Werk allerdings in Beziehung zu Husserls *Erfahrung und Urteil* (siehe da etwa „problematische Möglichkeit“ und „passive Synthesis“), wie Schütz in Abschnitt 2.2 anhand alltäglichen Beispielen illustrierte. (Schütz, 2011, 104-107. Bemerkte, dass wie Eco, auch Schütz sich also auf Husserls genetische Phänomenologie bezog, und wie Eco auch auf die Gestaltpsychologie, vertreten durch seinen Kollegen und Freund Gurwitsch.) Besonders wichtig ist Schütz (und uns) aber seine Anwendung von Husserls Horizontbegriff, die sich in zwei aufteilt. Husserl folgend sah Schütz einerseits einen äußeren Horizont, wo eine Sache erstmal in unser Bewusstseinsfeld erscheint, und, aus dem Umfeld in Beziehung zu Ähnlichem in der weiteren Außenwelt, mittels Protention und Retention eingeordnet beziehungsweise passiv synthetisiert wird. Andererseits gibt es einen inneren Horizont, wo nachfolgend, das heißt nach der Konstitution dieser Sache, immer tiefer, näherbestimmend in ihre Struktur eingedrungen werden kann, und zwar erstens durch eine möglichst vollständige Beschreibung ihrer Merkmale und ihrer Einzigartigkeit, darauf durch eine Analyse ihrer auffallenden Elemente und deren Wechselbeziehungen, und schlussendlich durch eine Rekapitulierung dieses Prozesses, der uns erst erlaubte die *Bedeutung* der nun mit einem einzigen, monothematischen Blick zu erfassenden Sache zu konstituieren. (Ibid., 110)

⁴⁸ Es ist nicht das erste Mal, dass Literatur mit seinen bekannten Überlegungen zum Relevanzproblem in Verbindung gebracht wird. Rekonstruierte Fragmente aus Schütz' umfangreichen Nachlass, haupt-

seines *Problems der Relevanz* aus den Jahren 1947 und 1951 (siehe 2011, 93-199; diese englische Ausgabe ist auf Deutsch unter dem genannten Titel bekannt) trachten, der Idee der Leere (cf. Vanbrabant, 2021) oder Offenheit (cf. §15) eine neue Wendung und zusätzliche Dimension zu verliehen. Dazu versuchen wir das bislang unveröffentlichte Zitat von Schütz (zu Goethe; cf. Fußnote 41) aus dem Jahr 1948, nämlich dass „Kunst unter anderem die bewusste Umdeutung der Relevanzstruktur der Lebenswelt [ist]“ (2013a, 357; 2013b, 146; cf. Barber & Dreher, 2013, 7), erweiternd umzukehren zu der Stellung, dass ein Kunstwerk darüber hinaus die bewusste Explizierung einer seiner Relevanzstruktur aus der Lebenswelt heraus erfordert.

Nähern wir uns den eigentlichen Systemen der Relevanz von Schütz. Tatsächlich ‚Systeme‘ im Plural, denn er unterscheidet eine topische (oder thematische), eine interpretative und eine motivationale Relevanz, die, aufgrund gegenseitiger Beeinflussung, jedoch nicht voneinander getrennt betrachtet werden können. (2011, 131-133) Außerdem lassen alle drei Systemen sich als auferlegt („imposed“) und/oder als intrinsisch („intrinsic“) einstufen: im ersten Fall wird das Relevanzsystem zum Beispiel aktiviert durch ein in die Zeit einbrechendes Schockerlebnis, also gewaltsam die Aufmerksamkeit des Bewusstseins aufzwingend, und im zweiten Fall etwa durch rechtzeitig aufkommende Neugier, eher spontan die Aufmerksamkeit des Bewusstseins herausfordernd. (Ibid., 109 (topisch), 116 (interpretativ), 122 (motivational)⁴⁹) Im Grunde nutzte Schütz diesen theoretischen Rahmen, um untersuchend darzustellen wie wir uns, geleitet von unseren Erfahrungen, sinngemäß durch unsere Lebenswelt bewegen. Diese Bewegung verstand er als erkenntnistmäßiges Wechselspiel zwischen dem, was wir schon herausgefunden haben („our stock of knowledge at hand“), und dem, was durch unsere Ausrichtung nach Relevantem daran andauernd konfiguratativ beiträgt. (Ibid., 130-131; cf. Butnaru, 2008, 86-88)

Bezüglich Literatur sahen wir, dass Leser aber auch Schriftsteller sich durch einen Roman bewegen, wie durch eine Lebenswelt, und zwar weil ein Roman schließlich eine Lebenswelt

sächlich einer 1955 Vorlesung mit dem Titel „Sociological Aspect of Literature“, zeigen, dass der gebürtige Wiener dies selbst im Sinne hatte, obzwar im Falle des Romans nur knapp andeuten konnte. (Embree (Hrsg.), 1998, 4-5, 41; cf. Schütz, 2013a, wo er lieber über „narration“ (Erzählung) spricht) Vor einigen Jahren hat Soziologin Butnaru – mittlerweile an der Universität Konstanz verbunden, wo sich das Alfred-Schütz-Gedächtnis-Archiv befindet – ausführlich dargestellt, wie sich Schütz‘ Systeme der Relevanz auf den literarischen Text anwenden lassen, dazu nicht zuletzt die Rezeptionsästhetik der ‚Konstanzer Schule‘ assoziiert mit Iser und Jauß berücksichtigend. (Butnaru, 2008) Diese Literaturwissenschaftler wurden in der Tat nicht nur von dem (anderen) prominenten Husserl-Schüler Ingarden beeinflusst, wie allgemein bekannt (Warning (Hrsg.), 1979), sondern auch direkt von Schütz (Barber & Dreher, 2013, 29-32; cf. Iser und Jauß verweisend auf Schütz‘ Relevanzproblematik in Warning (Hrsg.), 1979, 341, 400, 433). Wie Ingarden und mit ihm Iser, hatte Schütz in seiner Theorie der Relevanz im Übrigen selbst ein Konzept der „Leerstelle“, auf Englisch „vacancy“. (Schütz, 2011, 180, 185-186)

⁴⁹ Ferner, auf der Seite 130, bemerkte Schütz noch, dass die auferlegte Relevanz eine abgeleitete, untergeordnete Art der intrinsischen Relevanz sind, was allerdings schwierig nachweisbar sein dürfte.

darstellt. (Diesbezüglich verbindet Butnura (2008, 84-85) Schütz kurz mit Eco, cf. unsere 24. Fußnote). Belletristische Erzählung ist allerdings (noch offensichtlicher) als Text strukturiert: einmal in das literarische Abenteuer geworfen, formt ihre Welt, vor dem Hintergrund unseres äußeren, immanent-lebensweltlichen Horizonts, unseren inneren, virtuell-lebensweltlichen Horizont;⁵⁰ als offenes Gewebe, das wiederum selbst aus näheren und ferneren horizontalen Schichten (cf. Fußnote 47) besteht. Was geschieht beim Lesen oder Schreiben, ist in der Tat nichts anderes als eine bewusstseinsmäßige Orientierung nach Relevanzen, sonst würden wir uns in dem Netz unendlicher, intra- und extrahorizontaler Referenzen jedes einzelnen Wortes verlieren. Weil man für einen Roman eine gewisse Ruhe und also sichere Lage braucht, sind diese auftauchenden Relevanzen eher intrinsisch als auferlegt, obwohl nicht auszuschließen ist, dass grausame Passagen aus Kafkas *Strafkolonie* uns leibkörperlich erschüttern (cf. §9).

Nun, ein erstes Moment der Relevanz beim Lesen oder Schreiben ist, topisch, die Identifizierung dessen, worum es geht, wovon die Rede ist, was uns als potentiell wichtig ins Auge fällt oder kommt: in der Regel fordern die Protagonisten Aufmerksamkeit, im Falle eines Polizeieromans aber genauso der Tatort und dessen unscheinbaren Eigenheiten und so weiter, stets von unseren persönlichen Interessen abhängig. Diese Befunde leiten zeitlich den Lese- und Schreibvorgang, hier eine Verbindung erscheinen lassend und da wiederum die Handlung ergänzend, immer im Hinblick auf die sich dadurch konstituierenden Hauptthemen, die wiederum und andauernd aus dem schon Herausgefundenen heraus Wege im textlichen Gewebe aufzeigen. (Cf. Schütz, 2011, 111-12; cf. Butnaru, 2008, 89-90) Aber ohne ein zweites Moment der Relevanz, nämlich interpretativ, würden diese Knoten oder Themenschwerpunkte keinen Sinn machen, denn was heißen sie, was ist deren Bedeutung für uns und die Geschichte? Ein wichtiger Aspekt ist hierbei Erprobung: ob dieser Protagonist vielleicht deswegen so oder so handelt, ob jenes Objekt nicht hierzu oder dazu in Verbindung steht; Vermutungen, die in der weiteren Entfaltung der Intrige immer wieder auf ihre Stichhaltigkeit überprüft und je nach ihrer Wahrscheinlichkeit vor den horizontalen Hintergründen nachgestellt werden sollten. Dies kann zum Beispiel dazu führen, dass vorher als wichtig empfundene Themen uns überhaupt nicht mehr interessieren, während andere gerade deswegen in unseren Blick geraten. Dabei ist das Ziel solcher ständigen Überprüfung und Verbesserung nicht sosehr irgendwelche fixe objektive Wahrheit, sondern, aus früheren Erfahrungen heraus, eine persönlich als konsistent erwiesene Auffassung des Werkes, wie widersprüchlich seine Konfiguration eventuell sein darf. (Cf. *ibid.*, 113-116; cf. *ibid.*, 91-92) Ein drittes, im Falle von Literatur eher unscheinbares Moment der Relevanz, nämlich motivational, erhellt die Dynamik dieser Vorgehensweise der Leser und

⁵⁰ Cf. Stierle: „Welt der Fiktion und reale Welt sind einander in wechselseitiger Horizonthaftigkeit zugeordnet: Die Welt erscheint als Horizont der Fiktion, die Fiktion erscheint als Horizont der Welt.“ (1975, 378)

Schriftsteller: was wollen wir eigentlich herausfinden, wieso und wozu? So kann es im Falle eines Krimis sein, dass wir uns wahrlich nicht um die Lösung des Mordes kümmern, sondern bloß dem Charme des tollen Ermittlers erliegen, der uns je nach den Umständen immer wieder überrascht. Oder ein Leser interessiert sich für einen Roman einfach wegen dem Schriftsteller und dessen vermeintlichen Persönlichkeit, beziehungsweise ein Schriftsteller macht ein neues Werk weil er einfach gerne schreibt oder Geld braucht (cf. Sepp, 2017, 17), egal was dabei erzählt wird. In einer Erzählung können wir uns auf diese oder jene Weise ausrichten *um* etwas herauszufinden oder herauszuarbeiten („in-order-to motive“), oder auch *weil* wir eine Herausfindung oder Herausarbeitung weiterverfolgen möchten („because motive“). (Cf. Schütz, 2011, 119-121; cf. Butnaru, 2008, 92-93) Diese Schützsche Relevanzen allesamt betrachtet, mag nun insbesondere was Literatur betrifft, klar sein, dass sie ständig miteinander interagieren, so der Komplexität und Vielschichtigkeit des Lesens und Schreibens rechnungstragend.

Eco und Schütz zusammen gedacht, können wir in der Tat konkludieren, dass ein Kunstwerk, damit es überhaupt betrachtet werden kann, die bewusste Explizierung einer seiner Relevanzstruktur aus der Lebenswelt heraus erfordert (was unbewusste Antriebe natürlich nicht ausschließt), offen in dem Sinne, dass es jederzeit ein unendliches (Schütz, 2011, 110: „indefinitely [...] unlimited“) oder unerschöpfliches (Eco, 1989, 9: „inexhaustible“) Verfahren bewirkt. Es muss aber klargestellt werden, dass Schütz, im Hinblick auf dieses mögliche Ergebnis seiner Relevanzproblematik, seine eigene Literaturtheorie nicht radikal durchzogen hat. So vertrat er die (von einer überholten Sichtweise der Literatur zeugenden) Ansicht, dass der Leser einer Erzählung völlig vom Autor abhängig ist (2013a, 159; cf. §7), der nämlich, vermeintlich den vollständigen Verlauf ‚kennend‘, über der Handlung stehe: „the role of the reader is reduced to the sole task of listening.“ (Ibid., 160) Dass der Autor dabei kein soziales Handeln von seinen Zuhörern erwarte (ibid.), könnte zum Beispiel anhand von Ricœurs *Du texte à l'action* (1986) einfach widersprochen werden. Auch wenn wir Schütz, also aufgrund dargestellter Konsequenzen seiner eigenen Theorie, hier nicht zustimmen, wurde uns am Rande deutlich, dass seine Bedeutsamkeit für die Ästhetik und Literaturtheorie weiter erschlossen werden könnte.

§17 Mitfühlung mit den Anderen als Pathoserlebnis

Beim Lesen und Schreiben begegnen Leser, Figuren und Schriftsteller sich im Gewebe des Romans sozusagen wie Ameisen bei der Arbeit in ihrem Ameisenhaufen; sich dieselben oder andere Wege bahnend, jene Pfade in dieselbe oder entgegengesetzte Richtung begehend, manchmal einander hinterher, bisweilen sich kreuzend, mitunter aneinander vorbei, und bei ‚berührenden‘ Stellen allerdings gelegentlich zusammenstoßend. Eine solche Kollision philosophisch zu artikulieren, geht über das schon besprochene Phänomen der Empathie (cf. §9)

hinaus, und zwar – unseres Vorschlags nach – in Richtung von Sympathie: etymologisch gesprochen eine Abstrahierung des Zusammenstoßes. Der geteilte Wortstamm Pathos verweist auf Gefühle, Affektion und so weiter, und während Empathie mit Einfühlung übersetzt werden kann, wäre Sympathie eher Mitgefühl, buchstäblich auch im Sinne von Mitleiden, Teilnahme und so weiter. Letztere ist quasi der Superlativ der Erstere, oder besser gesagt deren Erfüllung: während man im Falle von Sympathie die Gefühle eines Anderen teilt, bedeutet Empathie erstmals ‚nur‘, dass man die Gefühle eines Anderen versteht, ohne sie unbedingt zu teilen. So gesehen könnte man sagen, dass je mehr man im Netz des Romantexts zuhause ist, desto stärker die Empathie ist und desto wahrscheinlicher aus ihr darauf Sympathie wird. Nähern wir uns diesem Phänomen mit Henry, bei dem wichtige Linien unserer gesamten Überlegungen zusammenkommen. Wie Stein (cf. §9) trug er – freilich die exakte Notion der ‚Sympathie‘ meist auf allen möglichen Weisen vermeidend, auffälligerweise⁵¹ – des unüberwindlichen Dazwischen zwischen den verschiedenen Selbsten Rechnung, allerdings, wie Richir (cf. §8), Affektivität in den Vordergrund rückend aber wie Ricœur und Sepp (cf. §12) Imagination miteinbeziehend.

Henry – nebst Phänomenologe erfolgreicher Schriftsteller, von *Le jeune officier* (1954), dem preisgekrönten *L'amour les yeux fermés* (1976), *Le fils du roi* (1981) und *Le cadavre indiscret* (1996) – unterstrich in dem Gespräch „Narrer le Pathos“ zu Literatur, dass insbesondere der Roman auf dem Imaginären beruht und von der Imagination ausgeht. (2004 [1991], 317) Die daraus resultierenden Bilder sind aber nicht als oberflächliche Figurationen zu verstehen, die die banale objektive Welt reduktionistisch abbilden (ibid., 317; cf. 2009 [1988], 107), vielmehr seien diese Bilder abstrakte Halluzinationen, die schöpferisch bisher unerfahrene affektive Empfindungen erzeugen (ibid., 318; cf. 2009 [1988], 108). In Anklang an Heidegger betonte Henry, dass dieses halluzinatorische Imaginäre („imaginaire hallucinatoire“), das sich durch das Pathos ereignet, dem Wesen des Romans, dem Zweck des Erzählens entspricht: Enthüllung („un dévoilement“). (Ibid., 316. Kursiv im Original) Wie auch Krimis schön illustrieren, ist das Ziel eines Romans nicht bloß die Abwicklung einer Reihe von äußeren Ereignissen; dieser serielle Prozess ist lediglich ein Mittel, um sukzessiv – für Leser und Schreiber gleichermaßen – immer wieder das Leben selbst offenzulegen, genauer gesagt sein Wesen und damit den Kern von Leid und Freude, und etwa warum das eine auch in das andere übergehen kann. (Ibid.) Henry präziserte, dass diese Enthüllung in der Mobilität des Pathos (worauf wir bald zu sprechen kommen) erfolgt, und außerdem durch den Rückgriff auf freie, eine beträchtliche affektive Ladung tragende Erscheinungen. Somit werden zugleich die Natur des Imaginären als auch die Hauptmöglichkeiten der Affektivität selbst enthüllt. (Ibid., 318) Und zwar von der

⁵¹ Wie Cabellos ausführlich darlegte, kämpfte Henry seit Beginn seiner Karriere mit diesem Affekt. (2017, 245) Vielleicht weil er gerade als Phänomenologe fand, dass das Wesen der Sympathie in seinen literarischen Werken viel besser zur Geltung kommen kann, als je möglich in seinen theoretischen Werken.

Sprache angetrieben, für Henry ein durchsichtiges Fenster („vitre transparente“), das – metaphorisch gesprochen – dem Zugreisenden ‚nur‘ ermöglicht, die vorbeiziehende Landschaft zu betrachten und dabei allmählich das Fenster selbst zu vergessen.⁵² (Ibid., 322; Del Mastro, 2017, 339-40) Als äußeres und neutrales Instrument, als Medium, das gegenüber allem, was es zu sagen hat, gleichgültig ist, ließe⁵³ die Sprache uns die Dinge auf dem alle Sichtbarkeit verwalteten Hintergrund des Horizontes sehen, jene Dinge in der Unwirklichkeit ihrer Bilder erscheinen lassend. (Madou, 2012, 223-224, 233) Was wir am Ende aber durch das transparente Fenster der Sprache sehen, so Henry, geht über das Bild hinaus, ist nämlich das Pathos; und er fügte hinzu, dass er in seinen eigenen Romanen nach einer Sprache sucht, die den Affekt offenlegt. Dies ist möglich, da Sprache eben das Leibkörperlich-Affektierende ist und somit Pathos selbst, das sich in jeder Kunst auflädt und entlädt um letztlich das Leben und dessen Affektivität jenseits der Objektivität zu erzählen. (Henry, 2004 [1991], 322-23) In dem Sinne ist der Roman genau das, was Macbeth „Leben“ („life“) nannte: „a tale told by an idiot full sound and fury“, pathetisch *seine Selbstaffektion* umarmend und nicht *die Wahrheit der Welt*. (Madou, 2012, 224; cf. Shakespeares gleichnamiges Stück, Akt 5, Szene 5, Zeilen 17-28; cf. Henry's *Fils du roi* für eine Geschichte, die von einem psychotischen Erzähler erzählt wird) Im letzteren Fall spreche die Sprache der Welt (*Logos* assoziiert mit Wissen), im ersteren die beträchtlichere des Lebens (*Parole* assoziiert mit Christus). (Henry, 2004 [1996], 335; Del Mastro, 2017, 340)

Diese Sprache des Lebens („Parole de la vie“), die (unter anderem) den Roman konstituiert, griff Henry auf, um seinen Begriff der Realität auf den Punkt zu bringen: nämlich die Realität des Lebens beziehungsweise des Selbst, die durch diese Sprache insofern erzeugt wird, als dass sie sich in einer persönlichen Lebensweise offenbart, formulierte er sorgfältig; im Leben, das seine eigene Realität erzeugt, indem es sich in dem Selbst erfährt, in dem sich das Leben von sich selbst heraus offenbart. (2004 [1996], 336) Wie wir sahen, ist dies nicht anderes, als (zum Beispiel) von einem Roman ergriffen zu werden (cf. §11); eine selbstreflexive Erfahrung, die sich dann in der Art und Weise manifestiert, wie man sein Leben weiterführt und entwickelt,

⁵² An dieser Stelle hatte Henry vielleicht den berühmten frankophonen belgischen Schriftsteller Simenon im Sinn (vor allem durch seine Maigret-Reihe bekannt), der eine ähnliche Meinung vertrat. Wenn er in seinen Romanen will, dass es regnet, so erklärte er oft, schreibe er einfach ‚es regnet‘, ohne weiteres.

⁵³ Hier vertrat Henry die gegenteilige Meinung von Blumenberg, der meinte, dass Romane gerade offensichtlich sich selbst darstellen. (Cf. §11) Allerdings kann die Henrysche Sprache ebenfalls „asemantisch“ genannt werden, weil sie eben über das bloße Bedeuten hinausgeht. Obwohl er hier explizit das Genre des Romans betrachtete, muss bemerkt werden, dass seine Auffassung von Sprache jedenfalls nicht für Poesie gilt, die meiner Meinung nach auch stets eine Erforschung der Sprache selbst ist, spielerisch Worte und Ausdrücke bis an die äußersten Grenzen ihrer Bedeutung erschließend (wie übrigens auch in Romanen von etwa Nooteboom; Op de Beek, 2006). Manchmal sogar solipsistisch, weswegen der niederländische Dichter Komrij sein feines Gedichtdebüt *Magdeburger Halbkugeln und andere Gedichte* nannte (1968, De Arbeiderspers; original *Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten*), hiermit anzeigend, dass ein Gedicht nur (obgleich gänzlich) im Rahmen des Gedichts selbst Sinn machen muss.

geleitet oder zumindest beeinflusst von dieser überwältigenden Praxis des Lesens oder des Schreibens. Der Inhalt der belletristischen Prosa ist aber dennoch abstrakt (cf. Henry Supra), weil der Roman das Leben selbst ist (das Henry also mit dem Pathos gleichsetzt und somit mit der inneren Geschichte des durch seine absolute Subjektivität ermöglichten Lebens); mithin das Leben, das vor sich selbst nicht fliehen kann und sich daher im subjektiven Selbst zerstören oder verwirklichen muss. (2004 [1991], 318) Diese Darlegung der Autoaffektivität des Lebens – Bewegungen der Selbstentfaltung und der Selbsterhöhung (ibid., 311), der Selbsterzeugung, Selbsthingabe, Selbstoffenbarung und Selbstdarstellung (Madou, 2012, 222) – der Henryschen Phänomenologie zugrundeliegend,⁵⁴ folgt Levinas' Begriff der „séparation“ (2017 [1961], 29, 46; cf. Sepp, 2019c, 185), der darauf hinwies, dass ein (unteilbares) ‚In-Dividuum‘ (cf. §10) in seiner absoluten Singularität immer für sich selbst atmet, fühlt, isst und so weiter, in einem ursprünglichen Egoismus, ohne den (altruistisches) Leben unmöglich wäre.

Die Art des Pathos oder der Selbstaffektion am Werk in der Erfahrung des Anderen (das heißt eines anderen Ichs oder eines Alter Egos; cf. Fußnote 54) nannte Henry „Pathos-mit“ („pathos-avec“): ein Leiden mit allem Leidenden, das in der gemeinsamen Grundlage des Lebens („Fond de la vie“) vorintentional die größtmögliche Form der Gemeinschaft ausmacht. (1990, 178-79) Dies impliziert aporetisch, dass die Erfahrung des Anderen nicht in mir stattfindet, sondern vielmehr in jenem gemeinsamen Grund, insofern diese Erfahrung eben dieser gemeinsame Grund *ist* (und der Andere den Grund in sich hat, so wie ich den Grund in mir habe). (Ibid.) Literatur als intersubjektives (cf. §10) und relationales (cf. §15) Phänomen verstehend, stehen wir hier vor der Herausforderung, dass Henry nicht genügend zwischen Selbstheit und Leben

⁵⁴ Henrys Position sollte allerdings nicht als eine Art ipseistischer Solipsismus missverstanden werden, obwohl man festhalten kann, dass „Leben“ – infolge der altgriechischen Metaphysik stark von der westlichen Philosophie übersehen, kritisierte er (cf. 2004 [1991], 310; cf. Madou, 2012, 222) – das Alpha und Omega seines Engagements war. Für ihn ist Kultur nichts ohne das Leben, so wie das Leben nichts ohne Kultur ist, und ist das Leben nämlich gleichzeitig Subjekt und Objekt der Kultur, also sowohl die transformierende als auch die transformierte Instanz der Kultur. (2004 [1987], 14) Beziehungsweise auf die Literatur angewandt, wird der Roman, angetrieben von der Lust des Schriftstellers zu schreiben und von der Sehnsucht des Lesers zu lesen, durch das Pathos des Lebens erarbeitet und transformiert, und wird dieses Pathos wiederum durch den Roman erarbeitet und transformiert, und so weiter. (Del Mastro, 2017, 338-339; cf. Henry, 2004 [1991], 318: „autotransformation du pathos lui-même“) Die Figur des Anderen ist in Henrys Phänomenologie also schon präsent; allerdings als völlig getrennt von ‚mir‘ zu verstehen, jedoch als ‚ein anderes ich‘ erkennbar – erinnernd an De Birans „affektiven Leib“ („corps affective“), den wir alle teilen und der uns den Anderen als ein anderes Selbst erkennen lässt, so dass wir zum Beispiel spüren, dass der andere Schmerzen hat, wenn wir ihn leiden sehen (Vanbrabant, 2022, 125-126) – das daher ‚nur‘ aus der absoluten Getrenntheit von mir selbst erfahren werden kann, und zwar durch das Pathos des Lebens (hindurch). (2003 [2001], 201-2) Wie Henry ausdrücklich bemerkte, kann das Leben einer Person, durch die Lektüre eines Buches aus einem anderen Jahrhundert, dessen Schreiber unbekannt ist, eine entscheidende Wende erfahren. In der ihr eigenen Immanenz des reinen, nicht auf die Äußerlichkeit der Welt beschränkten Pathos, könne diese Person sich darüber hinaus zur Zeitgenossin eines Ereignisses machen, das sich vor zweitausend Jahren ereignet hat. (Ibid., 207)

unterschied (cf. 1990, 170), so dass, mit ihm, das Problem der Begegnung oder „Berührung“ eines Selbst mit dem Anderen scheinbar nur durch die Hinwendung zu einer christlichen Idee des mystischen Körpers gelöst werden kann. (Cabellos, 2017, 254, 258-261) Gleichzeitig hielt Henry daran fest, dass ‚Individuen‘ niemals isoliert sind, gerade weil sie a priori die ursprüngliche Gemeinschaft des Lebens teilen, in jedem Modus des Pathos – Modi, sagte er, wie Erbarmen, Liebe, Einsamkeit, Sympathie – affektiv neben- oder miteinanderwohnend. (2004 [1989], 159)

Bezüglich Sympathie gehen wir nun mit Henry über diese Henrysche Lakune hinaus. Und zwar anhand De Jaegher, die diese Sackgasse beseitigt, indem sie seine Gedanken vom Standpunkt des kognitivistischen Enaktivismus überzeugend erweitert, gleichzeitig Henrys selbstaffektive Lebensphänomenologie durch einen bewegenden, weltlich situierten Leib im Sinne Merleau-Pontys ergänzend. (2015, 121-22) Für sie führt das Problem der gegenseitigen Affizierung (‚Interaffektivität‘) auf den Kern der sozialen Interaktion zurück, die sie, aufgrund deren entscheidenden Rolle, weiter durcharbeitet. Was die Elemente (der sozialen Interaktion) der Subjektivität und Affektivität betrifft, so ist sowohl für Henry als auch für die enaktivistische Theorie die „Geschlossenheit“ („closure“) entscheidend: im Hinblick auf den Ersteren verweist sie auf die Kondition der Selbstaffektivität, ohne die Erfahrung nicht möglich wäre, und hinsichtlich des Enaktivismus auf die Zwänge der Selbsterzeugung und der Selbsterhaltung, ohne die Sinnggebung nicht möglich wäre. (Ibid., 123) Anders gesagt ist es gerade dank unseres inhärent begrenzten Leibes („Grenzleib“), dass wir in der Lage sind, in die Welt zu gehen und sie zu erkunden („Richtungsleib“) und ihr affektiv und intellektuell Sinn zu geben („Sinnleib“). (Cf. Sepp, 2007; cf. Fußnote 26) Hierbei trifft der eigene Leib irgendwann – tatsächlich schon bei der Geburt – auf den Leib eines anderen Selbst beziehungsweise auf Leiber anderer Selbste. Dem Enaktivismus zufolge ausschlaggebend, ist dass diese Treffen (in unserem Rahmen im textlichen Beziehungsgeflecht, cf. §15) ihre eigene Autonomie haben, da sie die Absichten der Selbste potentiell beeinflussen über dasjenige hinaus, das diese Selbste von sich heraus mit- und untereinander tun können; diese Begegnungen gehen tiefer als eine gegenseitige Bekundung und Wahrnehmung der jeweiligen Absichten, indem sie eben diese Absichten schaffen und umwandeln, infolgedessen die Selbste also Bedeutungen erzeugen und umgestalten, die sie alleine nicht hätten haben können. (De Jaegher, 2015, 124) De Jaegher kommt zum Schluss, dass wenn Henry diese sozialen Interaktionsprozesse einschließlich ihrer grundlegenden leiblichen und weltlichen Aspekte berücksichtigt und erkannt hätte, dass sie uns gestalten und zu dem machen, was wir sind beziehungsweise werden (cf. §10), dass er hätte belegen können, dass Selbste tatsächlich (potentiell) die Selbstaffektion anderer Selbste affizieren. (Ibid., 125)

Inwieweit gibt es – nun von Henrys ‚Pathos-mit‘ zu De Jaeghers ‚Interaffektivität‘ gegangen – Sympathie als Mitfühlung in seiner radikalen Phänomenologie, insbesondere mit Blick auf den

Roman? Angesichts der raumzeitlichen Kluft, die leiblich zwischen Leser und Schreiber (und Figuren) besteht,⁵⁵ kann Sympathie nicht bedeuten, dass die Selbste am selben Ort und zur selben Zeit voneinander affiziert sind, jedenfalls nicht in deren fleischlichen Lebenswelt, wie sie Henry vor Augen hatte. Da jedoch Interaktionen über längere Zeit und größere Entfernungen hinweg möglich sind, auch etwa durch Briefe, steht diese Kluft zumindest dem ‚Pathos-mit‘ und der ‚Interaffektivität‘ nichts im Wege, zumindest solange sich die beteiligten Selbste der Existenz des Anderen bewusst sind.⁵⁶ (De Jaegher, 2015, 128-129) Obwohl der Austausch gleicher oder ähnlicher Affekte in dem Sinne begrenzt ist, dass wir – infolge eines beharrenden Zwischen – nie ganz mit einander zusammenfallen, und der Austausch außerdem (bestenfalls) eher gelegentlich und nicht immer sofort stattfindet, gibt es tatsächlich Fälle, in denen wir an den Gefühlen des Anderen teilhaben; wie bei der erotischen Begegnung, wo wir an der Lust des Partners teilnehmen, oder bei der Trauer um einen Geliebten, wo wir an der Trauerarbeit der Hinterbliebenen teilnehmen. (Cf. *ibid.*, 126-127; cf. auch Henry, 2003 [2001], 207) In banaleren Fällen gehen Erlebnisse der Sympathie allerdings vielmehr aus schein-sympathischen Projektionen hervor, bei denen ein Selbst – der Wirksamkeit der Schein zufolge (cf. Boehm, 2016) – dann doch zwar über sich hinaus ist, dennoch aber bei sich verweilt, und also weniger mit dem Anderen. Wenn es, im Falle des Romans, dem Schriftsteller gelingt, den Leser dazu zu bringen, sich (durch den Erzähler und/oder die Figuren) in ihn oder die Figuren (oder sogar sich selbst) einzufühlen (cf. §9), könnten dann nicht die hervorgerufenen, zusammenstoßenden *Affekte* zumindest bis zu einem gewissen Grad räumlich und zeitlich zusammen durchlebt werden, zum Beispiel wie bei einer bittersüßen Filmerfahrung oder – im Geiste Henrys – bei der Empfindung des Leidens Christi bei der Kontemplation der Passion? Auch in Übereinstimmung mit seiner Phänomenologie scheint uns die Antwort ja, nämlich in dem gemeinsamen Grund des Lebens wenngleich mit einer zeitlichen Aufhebung der Selbstheit: eine Erfahrung, die – in Momenten der Leibvergessenheit (cf. §6) und Selbstentzweiung (cf. §7) – zum Verweilen in den virtuellen Welten des Romans gehört. Der Leib und das Selbst bleiben lebensweltlich verankert und werden potentiell durch ‚sympathische‘ Kollisionen im Fiktionsgewebe affiziert und verwandelt, was wir (uns) durch Lesen und Schreiben allmählich realisieren, in einem Zwischen zwischen Selbstverlängerung und Mit-Hineingenommenheit.

§18 Abschließender Rückblick: *das Geflecht* und *das Flechten*

Wie im ersten Kapitel, dürften wir dank unseres oikologischen Gesichtspunkts abermals in verschiedensten Denkern einen roten Faden entdecken beziehungsweise erzeugen, und zu Einsichten gelangen, die – weit über traditionelle Kommunikationsmodelle, ausgehend von

⁵⁵ Diese Distanz gilt nicht unbedingt für alle Formen der Literatur, zum Beispiel nicht für *spoken word*.

⁵⁶ Dies wirft die Frage auf, ob wir etwa durch die Worte eines KI-Roboters getröstet werden könnten.

einem Sender und einem Empfänger, hinaus – sowohl für Leser als auch Schriftsteller gelten, somit implizit die Grenzen der Trennung zwischen (rezeptionsmäßiger) Ästhetik und (produktionsmäßiger) Poetik hinterfragend. Blicken wir nun synthetisch auf diesen zweiten Kapitel zurück anhand Seppscher Ausdifferenzierung des ‚Geflechts‘, das wir, hinsichtlich des Romans als Gewebe, mit Palmen und Eco generell als Beziehungsgeflecht verstanden. (Cf. §§14-15) Diesbezüglich sahen wir ferner, dass indem Leser und Schriftsteller mit dem (noch zu lesenden beziehungsweise noch zu schreibenden) Roman in eine aktive Beziehung treten, mit anderen Worten das Engagement des Lesens oder Schreibens aufnehmen (cf. §10), sie an einen immer schon gegenwärtigen, sozusagen aufgespannten (aber dennoch weiter zu vergegenwärtigenden oder aufzuspannenden) Text anknüpfen, nämlich an eine neue Welt und ihren Kontext selbst, zwischenhaftig strukturiert als durchlässiges und fransiges, verschleierndes und entschleierndes Gewebe sich von (Sinn)Bildern und Realitäten bedienender Fiktion.

Als ‚Verweisungsgeflecht‘ lädt der Roman dazu ein, ständig von einer ins Auge springenden Referenz seiner Welt zu einer anderen zu gehen, allerdings – Leser und Schreiber in einer zwischenweltlichen Schwebung – immer in Rückkopplung zu deren je eigenen Nullpunkt-Welt. Was gesehen beziehungsweise gezeigt wird, kann als eine Verletzung verstanden werden (cf. Sepp, 2012, 291), nämlich dessen, woran wir uns festhielten, etwa an unsere Menschen- oder Weltanschauung. Erneut auf die Metapher des Tagtraums zurückgreifend (cf. §10), sind wir sozusagen in dessen Falle geraten: der Roman als Traum „ist das Dokument eines Erlebens, das nicht mehr der Kontrolle unterliegt, der die praktisch-nützliche Welt in ihrem Verweisungsgeflecht zusammen hält“ (cf. Sepp, 2017, 215-219), und zwar weil dieses fikionalisierte und fikionalisierende Kunstwerk eben sein je eigenes Verweisungsgeflecht seiner je eigenen Welt aufdrängt, das Leser und Schreiber – zwischen einer Realität und einer anderen – nur bedingt bewältigen können, oder wovon sie nur teilweise abweichen können (wenn auch nur, weil jede Erzählung, sogar jedes Leben narratologischen Gesetzmäßigkeiten unterliegt; cf. 3. Kapitel).

Als ‚Reflexionsgeflecht‘ (cf. Sepp, 2017, 20) eröffnet der Roman uns (und übrigens auch seinen Figuren, cf. §5) allerdings Möglichkeiten, um über seine auferlegten Zwänge hinaus zu gehen. Die Sprache, die er verwendet, um Welten zu zeigen, gehört letztendlich nicht ihm, sondern uns allen. Darüber hinaus kann sich der Leser oder Schriftsteller, manipuliert (oder manipulierend) oder nicht, eine kritische Meinung bilden und den Roman als solchen, als Flechtwerk auffassen; bekanntlich seien die Gedanken frei, und Literatur soll zu dieser Freiheit beitragen (cf. §10). Ein Roman kann sehr wohl sich selbst untergraben, etwa indem er den Leser darauf aufmerksam macht, dass er ein gewobenes Gewebe ist und nicht vom Himmel gefallen (somit jede Schimmer von kopiehafter Nachahmung durchdringend), oder indem der Schreiber sich unverhohlen über sich selbst oder sein Flechten lustig macht (ob oder nicht durch die Heran-

ziehung eines selbstreflexiven Alter Egos als Antiheld). Infolge seiner grundsätzlichen Offenheit (cf. §15) verdankt der Roman, wesentlich zwischenweltlich, sein Dasein ja der Reflexion überhaupt, in erster Linie der Selbstreflexion seiner Selbst (cf. §10).

Als ‚Sinngeflecht‘ kann der Roman immerhin nicht nur als Kunstwerk verstanden werden, das (offensichtlich) sich selbst darstellt, sondern – gerade wegen dieser gewaltigen immanenten Vorhandenheit, trotz virtuell erzeugten Momenten der Zuhandenheit (cf. §8) – zugleich als Gegenstand, der sich selbst aus den Zweckzusammenhängen des Alltags, in dem man ihn auf dem Tisch vorfindet (cf. §2), befreit: Leser und Schreiber können seinen Sinn imaginativ *ent*-werfen (cf. Sepp, 2012, 292). So gesehen ist der Roman das endliche Spielfeld eines gleichwohl unendlichen Spiels der Sinnggebung, genauer gesagt der Sinnbildung. Seine losen Enden und der Raum dazwischen laden zu schematischer und bildhafter Metaphorik ein, und zwar um neue Bedeutungsschichten aufzunähen, um anzuknüpfen bei den Fransen weiterer Flechtwerke, um aktiv und sympathisch Verbindungen zwischen auseinanderlaufenden Welten und Personen herzustellen. Dies nach freiem Muster in dem Sinne, dass dem Roman zwar ein (nicht selten unsystematisches, ungeometrisches) Muster zugrundliegt, dass diese Form aber nicht immer eindeutig (zu erkennen) ist, was unseren persönlichen – das heißt unseren thematischen, interpretativen und motivationalen (cf. §16) – Interessen einen freien Raum verschafft. Romane haben, im Übrigen, zwar einen Anfang und ein Ende, müssen aber nicht notwendigerweise von diesem Anfang bis zu diesem Ende (in der Reihenfolge) gelesen werden.

Als ‚Horizontgeflecht‘ ist der Roman mehrfach mit seinen virtuellen und seinen leibkörperlichen Welten (seines Lesers und Schreibers, seiner Einbettung) verknüpft (cf. §11), nämlich stets – in der relativen (negativen) Autonomie seiner Zwischenheit – auf mancherlei intra- und extra-horizontale Referenzen anspielend (cf. §16), sozusagen sowohl horizontal in Lebenswelten als vertikal in Affekten hinein (cf. §17). Die Frage, wo diese Referenzen – entweder als dasjenige, worauf verwiesen wird, oder als Verweisungen als solche – beginnen oder enden, ist sowohl unbewältigbar als auch irrelevant: als Text ist die Welt und folglich der zustandekommende beziehungsweise zustandegekommene Roman immer schon am Werk, wiewohl nur wirklich aufgrund der Auswirkung der Lesers und Schreibers leiblich-sinnlichen Einwirkung aus ihrer Wirklichkeit heraus. (Cf. §11) Als realitätsbildender Tagtraum ist das Romangeflecht allerdings eine Herausforderung für jene Selbst, weil die „Möglichkeiten, die sich mit den Horizonten des [denkbaren; cf. §10] Umgangs mit der Wirklichkeit eröffnen, zwar Wege der weiteren Entwicklung praktischer Interessen [aufzeigen], sie aber von diesen Interessen abhängig [bleiben], indem sie von den noch unerfüllten Horizonten dieser Interessen motiviert werden, und sie befördern, vor dem Hintergrund der Fixiertheit auf sie, nämlich sie zu verwirklichen, auch die Befürchtung um die Erfüllung dieser Erwartung.“ (Sepp, 2017, 218)

3. Schichten der Geschichten

§19 Tausendundeine Nacht im erzählerischen Spiegelpalast

Nähern wir uns schließlich ein drittes und letztes Moment des Zwischen des Romans, nämlich zwischen Geschichten (cf. §2), das wohl als dialektische Aufhebung unseres ersten Kapitels ‚Gestalten des Selbst‘ und unseres zweiten Kapitels ‚Flechtwerk der Fiktion‘ aufgefasst werden kann. Dass jegliches Selbst und auch jede Erzählung zwischengeschichtlich ist, unterstrich IJsseling (cf. Fußnote 15) in seinem bisher eher unbemerkten Beitrag „Leven met verhalen“ (auf Deutsch „Leben mit Geschichten“) aus den 1980ern zur philosophischen Anthropologie.

Reflektierend auf die Beziehungskonnotation des Worts ‚mit‘ im Titel und auf die Bedeutung von Geschichten für uns Menschen, legte IJsseling einerseits eine instrumentelle oder funktionelle, und andererseits eine grundsätzlichere ontologische Deutung von Geschichten oder Erzählungen dar.⁵⁷ Zum einen sind Geschichten für Menschen ein Mittel um Mensch zu sein: sie „können uns Orientierung bieten, uns den Weg durch das Labyrinth des Lebens weisen, es uns ermöglichen eine Realität zu erfassen, die ohne Geschichten schwer zu fassen ist, und einen Zusammenhang zu sehen in dem, was ohne Geschichten zusammenhanglos wäre“, sie „können uns helfen, unseren Platz in der Welt und inmitten von Anderen zu finden, und unsere Vergangenheit und unsere Zukunft zu überblicken“, tröstend, legitimierend, aufregend und so weiter. (1987, 9-10. Eigene Übersetzung) Zum anderen besagen Geschichten zudem etwas über das Menschsein selbst, wie IJsseling anhand Levinas ausführte. Das Dasein ist nicht nur „in-der-Welt-Sein“, stellte dieser Letztere auf, sondern auch „zum-Buch-Sein“, wobei Bücher (oder sagen wir vorläufig Erzählungen, cf. §23) für uns genauso wichtig seien ‚wie Behausung und Kleider‘ (1983, 64) und ‚eine *Modalität* unseres Seins‘ darstellen (1982, 16: „une *modalité* de notre être“. Kursiv im Original). Sowie es keine Welt gibt ohne Dasein und kein Dasein ohne Welt, deutete IJsseling, gibt es keine Geschichten ohne Menschen und keine Menschen ohne Geschichten: „es gibt kein menschliches Leben, das vor oder nach, außerhalb oder neben, hinter oder unter Geschichten möglich ist; [sie] bilden ein Netzwerk, das keinen identifizierbaren Anfang und kein identifizierbares Ende hat, das sich weder totalisieren, noch genau

⁵⁷ Das niederländische Substantiv ‚verhaal‘ kann sowohl mit ‚Geschichte‘ als auch mit ‚Erzählung‘ übersetzt werden; Wörter, die wir nachfolgend als synonym verstehen. Es sei bemerkt, dass sie sich auch und gerade für IJsseling (und Schapp, cf. §20) auf mehr als nur auf Belletristik beziehen, nämlich nicht zuletzt auf die Philosophie und die Philosophen selbst, die genauso gut Geschichtenerzähler sind. (1987, 11) So hat Boehm, damals jahrelanger Hauptredakteur von IJsseling im Löwener Husserl-Archiv, einmal bemerkt: „auch ich, als ‚Philosoph‘, bin bestenfalls nur ein Erzähler.“ (2005, 72) Siehe auch IJsselings Schlüsselwerk *Rhetorik und Philosophie. Eine historisch-systematische Einführung*. (1988 [1975])

abgrenzen lässt, und das grundsätzlich nicht überschaubar ist, sondern sich in alle Richtungen ausdehnt und verzweigt.“ (1987, 12. Eigene Übersetzung; cf. Schapp, 2012, Kapitel 2 und 13)

Geschichten und Menschsein sind tief verwoben, weswegen IJsseling mit seinem Beitragstitel „Leben mit Geschichten“, was auf Altgriechisch buchstäblich ‚zoion echon logoi‘ wäre, auf die aristotelische Definition des Menschen – ‚anthropos zoion logon echon‘ – als Logos habende Lebewesen anspielte; trotz traditioneller römischer Übertragungen soll ‚Logos‘ hier keineswegs als Ratio oder Vernunft verstanden werden, was der typisch westliche Prozess der Verinnerlichung, Vergeistigung und Aneignung betonen würde, sondern in Einklang mit seinen ältesten und gebräuchlichsten Bedeutungen in der Tat besser als Geschichte oder Erzählung, was, so erklärte er, vielmehr die wertvollere, nicht internalisierbare Dimension des Menschseins und seine immer etwas ungreifbare Fremdheit hervorhebt. (Ibid., 3) Halbwegs wie Henry (cf. §17) schlug IJsseling anhand Logos also eine Neudeutung des Lebens vor. Halbwegs, da Henry nicht an die Notion des ‚Logos‘ festhielt, für ihn sozusagen endgültig mit der Konnotation reduktionistischen Weltwissens kontaminiert, aber er des Lebens Affektivität zugunsten demzufolge lieber über ‚Parole‘ sprach, freilich auf Französisch eine gängige Übersetzung von ‚Logos‘.⁵⁸ Mit Verweis auf die französische Geschichtsphilosophin Ramnoux (1970, 238) und im Hinblick auf das Selbst, präzierte IJsseling allerdings, dass wenn von dem ‚Logos des Menschen‘ die Rede ist (sowohl im Sinne von Logos, den der Mensch besitzt, als auch von Logos, der von Menschen handelt), es das betrifft, was von einem Menschen erzählt⁵⁹ wird, das heißt sein ‚Kleos‘, was so viel bedeutet wie sein Ruhm, Name, Ruf oder Ansehen, qua Bedeutung wiederum verwandt mit ‚Doxa‘, was mit Erscheinung, Verkörperung, Auftreten und wie man wahrgenommen wird zusammenhängt. (1987, 16) Wiewohl hinsichtlich des Selbst des Lesers und Schreibers (aber auch der Romanfiguren) in einem wohldefinierten Sinn das Konzept der ‚Individualität‘ sachgerecht war, bekommt unsere gegenteilige Auffassung der ‚In-Dividualität‘ somit eine zusätzliche Dimension (cf. §10); stets in mehreren Netzwerken der Geschichten verstrickt (cf. §20), kann ein gewisses Selbst, beim Lesen oder Schreiben immer in Bewegung oder in Bewegung versetzt, nie mit sich selbst identisch sein, weil er immer in vielerlei Hinsicht betrachtet oder betrachtet wird (eventuell auf eine tragische Art und Weise, wenn zwei entgegengesetzte Geschichten, oder also Ansichten, über ein einiges Selbst zur gleichen Zeit kursieren), welcher Rahmen gleichzeitig sowohl die Möglichkeitsbedingung für seine Existenz als auch seine Begrenzung bildet (cf. IJsseling, 1987, 16; cf. §5 bezüglich Romanfiguren): „wir Menschen entsprechen schlichtweg nie dem, was von Anderen über uns erzählt wird und sogar nicht dem, was wir selbst über uns erzählen. Hier gibt es und bleibt eine unauflösbare Differenz

⁵⁸ So lautet „Im Anfang war das Wort [Logos]“ des Johannes 1:1 „Au commencement était la Parole“.

⁵⁹ Oder was von einem Menschen gedacht wird, denn auch Gedanken sind erzählerisch strukturiert.

und eine wesentliche Nicht-Identität, [die] mit der Tatsache zusammenhängt, dass Geschichten ein Spiegel sind.“ (Ibid., 19. Eigene Übersetzung) Dieser Spiegel, nun, impliziert ein Zwischen.

Wenn sie uns berühren oder Aufsehen erwecken, halten Erzählungen – gerade ja die eines Romans, worum es in IJsselings breiterer Fokus, zugegeben, nur teilweise geht, bei seiner Frage nach dem Menschsein gleichwohl Belletristik weit über die Vermögen philosophischer Anthropologie erhebend (ibid., 18) – uns sozusagen Spiegel vor, was heißt, dass Selbste da erscheinen, wo sie leibkörperlich nicht sind (ibid., 15), obzwar wo sie, sagen wir, schon virtuell Schweben In-Zwischen von Immanenz und Fiktion (cf. §4, §§6-7, §11): Leser und Schriftsteller fallen mit den (eventuell sich selbst ähnelnden) Figuren nie zusammen, treten während des Lesens oder des Schreibens in fortschreitender Selbstentzweiung allerdings gewissermaßen empathisch und sympathisch (cf. §9, §18) in sie und rückwirkend in sich selbst hinein. „Das Bild, das einem reflektiert wird,“ folgerte IJsseling erinnernd an unsere These des Gestaltens (cf. §10) und die Problematik der Imagination (cf. §12), „ist konstitutiv für das Bild, das man von sich selbst hat, und dieses Bild ist wesentlich Teil der Art und Weise, wie man ist, was man ist. [...] Wir entnehmen unser Leben oder unser Sein den Geschichten, die uns erzählt werden, oder den Spiegeln, die uns vorgehalten werden.“ (1987, 15. Eigene Übersetzung) Wie IJsseling ferner bemerkte, tun Philosophen, die sonst doch gerne über ‚Bespiegelung‘ oder ‚Reflexion‘ reden, sich traditionell schwer mit der oikologischen Idee des Spiegelbilds (nicht zufällig mutatis mutandis mit Imagination generell, genauso wie mit Geschichten und mit der Veränderlichkeit des Logos), weil es ja den Eindruck erweckt, die perfektste Abbildung der Wirklichkeit zu sein, während es eher das Unwirklichste aller Dinge ist. (Ibid., 17) Jedenfalls: den Roman als Spiegellabyrinth verstehend, als opake Konfiguration von zahllosen Spiegeln,⁶⁰ macht neuerdings deutlich, warum ein jeder Schriftsteller niemals ohne weiters mit dem von ihm Geschriebenen identifiziert werden darf (ungeachtet gewisser Widerspiegelungen seines Selbst, die sich darin natürlich zeigen), oder warum jeder Leser neue Lesearten mit sich bringt, potentiell zu höchstpersönlichen Einsichten kommt oder gewisse Aspekte des Werks keineswegs oder gerade überdurchschnittlich auffängt (weil eben das widerspiegelt wird, was sich darbietet, und zwar innerhalb des Spiegels Grenzen), oder warum die Figuren und ihre Welt tatsächlich in Bewegung sind (cf. §11), nämlich immerfort weitere Selbste und deren je eigenen Horizonten bis zu einem gewissen Grad widerspiegelnd (tatsächlich aber stets von denselben horizontalen, romanspezifischen Spiegeln ‚gefärbt‘).

⁶⁰ Mit Schapp (cf. §20) könnte dieses Spiegellabyrinth auch so formuliert werden, dass „jede Geschichte mit anderen Geschichten und vielleicht mit allen Geschichten in [einem] lebendigen Zusammenhang [steht]“, oder „daß jede Geschichte im Horizont jeder anderen Geschichte vorbereitet ist oder daß im Horizont jeder Geschichte ein Platz ist für die anderen Geschichten.“ (2012 [1953], 94)

§20 Bewegung und Richtung der Spiegelung im Horizont

Vertiefen wir diese letztere Problematik der Horizontwiderspiegelung mit dem Husserl-Schüler Schapp, der als „Vater der Geschichtenphilosophie“ nicht nur IJsseling (cf. §19) in wichtigen Punkten weit voraus war, bei dem auch schon⁶¹ die durch Palmen (cf. §14) angeführte, für das Verstehen der menschlichen Existenz wesentliche Idee des geschichtlichen beziehungsweise fiktionshaften Gewebes implizit war, wie Herausgeberin von Schapps *In Geschichten verstrickt* (2012 [1953]) Joisten ebenda betonte: „Der Mensch ist [...] von vornherein in ein Geschichtenbezugsgewebe eingewoben, weshalb er konstitutionell betrachtet als der ‚In-Geschichten-Verstrickte‘ bezeichnet werden kann. [...] Dort, wo ein Mensch ist, ist eine Geschichte, und zwar als Inbegriff eines dynamischen Geschichtensinnzusammenhangs, und das Verstehen menschlichen Seins ist zugleich ein Verstehen dieses dynamischen Bezugsgewebes.“ (2012, V; cf. unsere Ausdifferenzierung des Geflechts anhand Sepp, §18) Wie für IJsseling, war für Schapp die Belletristik also ‚nur‘ ein kleiner Teil dessen, was er unter Geschichten verstand, da „Welt und Geschichte, in die wir verstrickt sind, [zusammenfällt].“ (2012 [1953], 143, cf. 1)

Hierbei problematisch, nun, war für Schapp der Begriff des Horizonts (cf. §18), da dieser zwar unbestreitbar Teil einer jeden Geschichte ist, offensichtlich ihren Vordergrund tragend, allerdings – weil Geschichten grundsätzlich keinen absoluten Anfang oder kein absolutes Ende haben – jeweils bis ins Unendliche, bis in unendlichen Hintergründen aufgewiesen werden könnte, was ‚Horizont‘ also schwer fassbar macht (auch ja dadurch, weil bei einem solchen Versuch der Rahmen der Geschichte, die gleichwohl nie ohne Horizont sein kann, ‚gesprengt‘ würde). (2012 [1953], 88-91, cf. 139; cf. Sepp, 2015, 96-98, auch erschienen in Joisten (Hrsg.), 2010) Zur Klärung dieses unübersehbaren Sinnzusammenhangs des Horizonts (ibid., 18) trennte Schapp darauf Vordergrund von Hintergrund: „Die eigentliche Bewegung, die vielleicht zu jeder Geschichte gehört, verläuft im Vordergrunde, während das Kennzeichen des Hintergrundes Ruhe und Beharren ist, doch so, daß aus ihm alles hervorbrechen kann.“ (ibid., 91; cf. Schütz‘ äußerer und innerer Horizont, unsere Fußnote 47) Auf dem ersten Blick scheint hier eine Versöhnung der Blumenbergschen Position der Unbeweglichkeit der Romanwelt mit der – oben befürworteten (cf. §11) – Derridaschen deren Beweglichkeit stattzufinden. Schapp war allerdings subtiler: „Während im Vordergrunde sich [eine gewisse Geschichte so und so] abspielt, *sehen wir* im Hintergrund kaum Veränderungen. *Die Welt, die mit dem Hintergrunde angedeutet ist*, ist ihren Gang weitergegangen und *geht ihren Gang weiter*.“ (ibid., 92. Unsere

⁶¹ Unter anderem unsere oikologische Notion des Fadens lässt sich bei Schapp vorfinden: „die Geschichte [leitet uns] selbsttätig weiter zu dem ganzen Menschen, der in sie verstrickt ist, und zu den Horizonten seiner Geschichte, wobei die Geschichte selbst, die Einzelgeschichte, den Vordergrund abgibt, von dem Fäden nach allen Seiten verlaufen“. (2012 [1953], 101)

Kursivierung) Das heißt, etwa wie wenn man sich zu Hause im Spiegel betrachtet, dass *uns* erstmals nur die vordergründige Beweglichkeit (des Selbst) auffällt, dass der Hintergrund, aus dem der Vordergrund hervorgeht, aber wohl weiter bewegt, weiter waltet (zum Beispiel durch eine immer auftauchbare Fliege an der Wand); aus unserer Ich-Perspektive auf die Geschichte beziehungsweise auf den Spiegel scheint es nur so, dass der Hintergrund beharrend ist, da seine Bewegung immer *relativ* erfahren wird, *durch* die des Vordergrundes, und dieser sogar notwendigerweise den Hintergrund teilweise ausblendet, wodurch für die Ich-Perspektive ein blinder Fleck entsteht. Und dieser Fleck führt wiederum auf die *Richtung der vordergründigen Bewegung* zurück, wie Schapp – interessanterweise unter Ablehnung jeglicher Teleologie, somit indirekt, in Anlehnung an die Gegenwartsliteratur, die Rolle des Plots herunterspielend – unterstrich: diese Bewegung „verläuft [...] nicht eingleisig und geht nicht auf ein festes Ziel zu, sondern von Anfang an ist die Geschichte [...] ständig sich weit voraus. Vom Anfang spannt sich ein Bogen, der schon eine Richtung auf ein Ende hat. Dieser Bogen füllt sich aber nicht aus. Die Richtung, in die er weist, wird aufgegeben, abgebaut, neue Bogen tauchen auf.“ (Ibid., 91) Was im ganzen Spiegelkabinett der Geschichten, des Romans beharrt, ist ein Zwischen.⁶²

Betrachten wir jetzt die Konsequenzen für die Mittelbarkeit einer Geschichte. Programmatisch für Schapps Geschichtenphänomenologie ist die Aussage, dass „die Geschichte für den Mann [steht]“: „Wir meinen damit, daß wir den letztmöglichen Zugang zu dem Menschen über Geschichten von ihm haben. [...] Das Wesentliche, was wir von den Menschen kennen, scheinen ihre Geschichten und die Geschichten um sie zu sein. Durch seine Geschichte kommen wir mit einem Selbst in Berührung.“ (2012 [1953], 103, 105) Mit unter anderem Henry (cf. §17) und IJsseling (cf. §19) muss hierbei betont werden, dass dieser ‚Zugang‘ oder diese ‚Berührung‘ niemals absolut, total oder endgültig ist, dass dafür diese Beschränkungen – wenn auch nur der Vielzahl an Geschichten, in die ein jeder verstrickt ist, zufolge – wohl die Möglichkeitsbedingungen jegliches ‚Kontakts‘ ausmachen überhaupt. Diesbezüglich bilden die Horizonte der Selbstes allerdings ein weitere Hürde, wie Schapp bemerkte, denn „Geschichten müssen sich in die Horizonte, die bei dem Hörer vorhanden sind, einfügen. Wenn das nicht der Fall ist,“ wenn die Sinne der Horizonte zum Beispiel aufgrund von raumzeitlichen, kulturellen oder erfahrungsmäßigen Unterschieden für die Selbstes unüberbrückbar weit auseinander liegen,⁶³ „erlahmt alsbald das Interesse an der Geschichte“ (ibid., 118) und kann das Sinngespiel von Knotenpunkt zu Knotenpunkt (cf. §16) nicht anfangen. Mit der Stellung, dass Geschichten nur in vorhandene Horizonte „eingebaut“ werden können (ibid.), hat Schapp seine eigene

⁶² Schapp stimmte dem implizit zu, indem er (an Ecos ‚Offenheit‘ erinnernd, cf. §15) bemerkte, dass wir „das schwer Bestimmbare, das Unbestimmte“ zwischen Vorder- und Hintergrund „ebenso gelten lassen [müssen] wie das, was im Vordergrund anscheinend klar und eindeutig auftritt.“ (2012 [1953], 100)

⁶³ Im Spiegelmetapher: wenn im Spiegelpalast die Spiegelungen nicht die Spiegel des Selbst erreichen.

vorherige Äußerung, nämlich, dass Geschichten schlichtweg ‚mit dem Erzählen dem Hörer bekannt werden‘ (ibid., 101), zu Recht relativiert, wie wir nachfolgend aufzeigen werden.

§21 Die Krisis zeitgenössischen Erzählens als Frage der Form

Ein Jahr nach der Veröffentlichung von Schapps *In Geschichten verstrickt* publizierte Adorno ein nicht weniger reaktionäres als subversives Essay,⁶⁴ das auf einen parrhesiastischen Vortrag für die Westberliner Funk-Universität des RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor) zurückgeht und als direkte Vorstudie zu seiner *Ästhetischen Theorie* (Postum 1970) gelesen werden kann. In diesem Jahr 1954, in dem er aus seinem Exil in den Vereinigten Staaten zurückkehrte nach Deutschland, wurde Adorno gebeten, über die Form des Romans zu reflektieren, was im selben Jahr zum genannten dichten Beitrag „Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans“ in der Zeitschrift *Akzente* führte, vier Jahre später unter dem Titel „Standort des Erzählers im modernen Roman“ sonst unverändert in seinen *Noten zur Literatur* aufgenommen. In seinen eigenen, typografisch hervorgehobenen Worten zusammengefasst, kam Adorno zu folgendem Plädoyer: „*Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen [oder hinsichtlich Schapp oben, §20: bekanntgeben (können)], wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.*“ (1954, 412) In einer selben Bewegung indirekt zeigend, dass seine Betrachtungen nicht zuletzt phänomenologischer Art sind, werde ich diese Aussage und somit diesen Text nun in drei Momenten auseinandernehmen: in einem kritischen, normativen und förmlichen Moment.

Für Adorno betraf die Krise des Romans „die Stellung des Erzählers“, denn „es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.“ (Ibid., 410)⁶⁵ Unter diesem „es“ soll etwa „*wie es wirklich ist*“ (Supra) oder auch „etwas *Besonderes*“ (ibid., 411. Kursiv im Original) verstanden werden. Das heißt, negativ gesprochen, auf alle Fälle nichts, dass sich mittels Verwaltung, Kommerzialisierung, Standardisierung, Individualismus, Kitsch oder bloße Reproduktion (bezüglich Bilder, cf. §12) ausdrücken ließe. Derartige Vorgänge können der

⁶⁴ Man könnte den Eindruck gewinnen, dass Adorno sich in einer intellektuellen Grätschstellung befand, einerseits den konsequenten Aufbruch des Romans, andererseits dazu traditionelle Beispiele des Genres als Vorbild aufrufend, sich dabei nach bösen Zungen der Gefahr des Elitismus aussetzend. Mir scheint aber, dass er im Grunde nichts anderes tat, als daran zu erinnern, was der Roman immer schon war: eine literarische Form, die gerade wegen ihrer relativen Formlosigkeit (cf. §1) den Test der Zeit bestanden hat, aus den Fängen von Königen und Kapitalisten den Zeitgeist mit sich selbst konfrontierend.

⁶⁵ Obwohl Adorno stark von Benjamin inspiriert wurde, teilte er (zu Recht) nicht dessen Ansicht, dass Erzählung nur mündlich und nicht schriftlich sein kann. „Es hebt den Roman förmlich gegen alle übrigen Formen der Prosa – Märchen, Sage, Sprichwort, Schwank, Witz – ab,“ schrieb Benjamin, „daß er seinem Grundbestande nach aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht. Und man kann sagen: weil wir so viel Romane lesen, darum verlernen wir so ganz das Geschichtenerzählen.“ (1991, 1281 ff.)

inneren Differenz der Erfahrung und dem Unkontinuierlichen und dem Unartikulierbaren zeitgenössischer Leben nämlich nie gerecht werden; Umstände, die zugleich aber die Position des Erzählers überhaupt untergraben: „Man braucht nur die Unmöglichkeit sich zu vergegenwärtigen, daß irgendeiner, der am Krieg teilnahm, von ihm so erzählt wie früher einer von seinen Abenteuern erzählen mochte. Mit Recht begegnet die Erzählung, die auftritt, als wäre der Erzähler solcher Erfahrung mächtig, der Ungeduld und Skepsis beim Empfangenden.“ (Ibid., 411)⁶⁶ Was, allerdings, Adorno zufolge, erzählt werden soll, nannte er – in Husserlscher Sprache – „Gegenständlichkeit“, was die Krise des Romans also zur „Krisis der literarischen Gegenständlichkeit“ mache (ibid.): wie vergegenständlichen, was durch Vielfalt (cf. Fußnote 30: Inkommensurabel) und relative Unidentifizierbarkeit (cf. §19) nicht konkretisiert werden kann?

Dieses „epische Gebot“ (ibid., 410) beziehungsweise diese „epische Grundkategorie“ (ibid., 413) der Gegenständlichkeit führt uns zur Frage des Realismus jenseits von Objektivismus und Subjektivismus; ein Realismus, den Adorno nicht aufgeben, sondern vielmehr umdeuten wollte, denn seit Beginn des (durch ihn übrigens ‚bürgerlich‘ genannten Genres des) Romans mit *Don Quixote* habe man ja auf das Reale gezielt, egal ob phantastische Elemente oder nicht. (Ibid., 410) Diesbezüglich sei es im heutigen Zeitalter zwar so, dass der Roman „von ihren traditionellen Aufgaben vieles entzogen wurde [...] durch die Reportage und die Medien der Kulturindustrie, zumal den Film“ (ibid.), diese Krise zeige sich allerdings bereits im traditionellen, Flaubertschen Roman selbst, dessen Erzähltechnik der Illusion Adorno mit dem bloßen Lüften des Vorhangs einer Guckkastenbühne verglich.⁶⁷ Auf der Seite des Lesers – dessen Subjektivität so durch Flaubert nur herangezogen worden wäre, um der Illusion den Anschein von Objektivität zu verleihen – werde jegliche Reflexion (cf. §10, §18) somit tabu, obzwar diese seltsamerweise moralisch gleichzeitig aufgefordert werde, um für oder gegen Romanfiguren Partei zu nehmen. (Ibid., 413-414) Da die „ästhetische Distanz“ zwischen Erzähler und Leser hier „unverrückbar“ ist (ibid., 414), kann daraus nur eine enge Fassung des Realismus entstehen, die sich daher als solche, zumindest bei unkritischen Lesern, schwierig thematisieren, geschweige denn hinterfragen lässt. Diese oberflächige Art des Realismus sei reine Täuschung.

Ein Antipode von Flaubert fand Adorno in Proust: „An Empfindlichkeit gegen die Form des Berichts hat keiner [ihn] übertroffen. Sein Werk gehört ja in die Tradition des realistischen und psychologischen Romans, auf der Linie von dessen subjektivistisch extremer Auflösung“.

⁶⁶ Vergleiche Benjamin: „Mit dem [Ersten] Weltkrieg begann ein Vorgang offenkundig zu werden, der seither nicht zum Stillstand gekommen ist. Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? Nicht reicher: ärmer an mitteilbarer Erfahrung.“ (1991 [1936], 439)

⁶⁷ Während die Notion der „Illusion“ bei Adorno also negativ besetzt ist, war sie für Blumenberg positiv, als Gegenteil von Nachahmung. Bei diesem Letzteren ist dies einigermaßen widersprüchlich, denn wie Adorno schien er doch (ungefähr) die Selbstentlarvung des Romans als Roman zu fordern. (Cf. §11)

(Ibid., 412) Indem die Proustsche Erzählung unverkennbar deutlich macht, dass sie in einem genau dazu gestifteten Innenraum monologischen Bewusstseinsstroms stattfindet, kann der Leser sozusagen nie in Versuchung geraten, sich die beschriebene ‚Außenwelt‘ unproblematisch als die einzig Wahre oder Mögliche vorzustellen: diese subjektivistische Technik einer Suspension der objektiven Raumzeitlichkeit führt somit zu einer Form des in sich konsistenten, psychologischen Realismus. (Cf. ibid., 413) Hier ist die „ästhetische Distanz“ zwischen Erzähler und Leser variabel „wie Kameraeinstellungen des Films: bald wird der Leser draußen gelassen, bald durch den Kommentar auf die Bühne, hinter die Kulissen, in den Maschinenraum geleitet.“ (Ibid., 414) Bei Kafka – der mehr ist als die Antipode von Flaubert, in dem Sinne, dass Adorno daran zweifelte, ob dessen Bücher überhaupt noch der Gattung des Romans entsprechen – werde diese Distanz schließlich „vollends [eingezogen]“: „Durch Schocks“, umschrieb er, implizit auf den Heideggerschen Übergang von Zuhandenheit zu Vorhandenheit anspielend, „zerschlägt er dem Leser die kontemplative Geborgenheit vorm Gelesenen.“ (Ibid.; cf. §9) Für Adorno – der nun ein (recht phänomenologisches) Beispiel dafür lieferte, was der Roman vermag und erzählen sollte – sind die Werke Kafkas „die vorwegnehmende Antwort auf eine Verfassung der Welt, in der die kontemplative Haltung zum blutigen Hohn ward, weil die permanente Drohung der Katastrophe keinem Menschen mehr das unbeteiligte Zuschauen und nicht einmal dessen ästhetisches Nachbild mehr erlaubt.“ (Ibid., 414-415) Hier wurde also ein Realismus beschrieben, bei dem jeder, gleichzeitig also die Realität mitgestaltend (cf. §13), für das verantwortlich ist, was er (nicht) tut: wirklich, besonders, gegenständlich, vielfältig, aktiv und nicht bloß identisch mit sich selbst, Adornisch gesagt (cf. Supra). Die dazu aufgeforderte, einhergehende Reflexion durchschaut pseudorealistische Nachahmungsfassaden und unkritische Erzähler getarnt als Kommentatoren, die solche Fassaden zu errichten versuchen.

Für Adorno ist das Ziel des so verstandenen Romans nichts anderes als das Enthüllen des Wesens (beziehungsweise Unwesens) des Menschen, das die Informationstechnologie und Wissenschaft verhüllt und somit ungreifbar gemacht haben. (Ibid., 411)⁶⁸ Da dieses (ihres) Verhüllen unter anderem darin besteht, menschliche Beziehungen zu quantifizieren und menschliche Eigenschaften in industrielle Rohstoffe zu verwandeln,⁶⁹ heißt deren Enthüllung

⁶⁸ Vergleiche Benjamin: „Wenn die Kunst des Erzählens selten geworden ist, so hat die Verbreitung der Information einen entscheidenden Anteil an diesem Sachverhalt. Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Keine Begebenheit [erreicht uns mehr], die nicht mit Erklärungen schon durchsetzt wäre [...]: beinah nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinah alles der Information zugute.“ (1991 [1936], 445, cf. 1281)

⁶⁹ Man denke nur an das Panoptikum unserer Smartphones, an das totalisierende Gestell des Internets, an den Einfluss, den die sozialen Medien in all ihren Formen auf unser Leben haben, an die Tatsache, dass wir fast immer und überall auf dem raumzeitlichen Radar uns unbekannter Konzerne stehen und so weiter, um zu erkennen, dass Adornos Überlegungen nie so aktuell und relevant gewesen sind. Betrachten wir zum Beispiel Instagram und Konsorten: in Prinzip versuchen sie nicht einmal, sozusagen

zuvörderst, in der immer „dichter und lückenloser [gewordenen] Oberfläche des gesellschaftlichen Lebensprozesses“⁷⁰ (ibid., 412) soziale Konventionen zu brechen und dadurch Raum oder, wenn man will, Atemluft zu erschaffen. Auf diesem Punkt, nun, ist der Roman für Adorno „qualifiziert wie wenig andere Kunstformen“, letzten Endes um „die universale Entfremdung und Selbstentfremdung beim Wort [zu rufen]“. (Ibid.)

Hiermit sind wir (zurück) bei der Problematik der Romanform, zu der Adorno sich widersprüchlich zu äußern schien. Er lobte Proust (cf. Supra) nämlich zugleich dafür, „den Bannkreis der Form [nicht] zu überschreiten“ (ibid., 413), und – sowie Gide, Mann und Musil – dafür, dass die einhergehende „Reflexion“ seiner Erzählungen „die reine Formimmanenz [durchbricht]“. (Ibid., 414) So verstanden, dass die Form auf diese oder jene Weise inhärent geschlossen und kohärent sein muss, um den Leser anzuregen und überhaupt erst zu ermöglichen, über sie hinaus zu denken, wäre dies nicht widersprüchlich: die Form als zugrundeliegende Grenze des Romans, ohne welche die Reflexion über diese Grenze und somit über den Roman hinaus nicht möglich wäre, während jene Grenze – hier also ‚Subjekt‘ des Romans, zugrundeliegend im Sinne eines Aristotelischen *hypokeimenon* oder *subjectum* (Boehm, 1965) – selbst sehr wohl ohne die (durch sie zwar anregbare, aber nicht notwendigerweise angeregte) Reflexion bestehen könne. Der Gesichtspunkt Adornos ist allerdings radikaler, gerade weil die Reflexion gefördert werden muss (cf. Supra): „Die Verletzung der Form liegt in deren eigenem Sinn.“ (1954, 414) Metaphorisch gesprochen schien Adorno die Form also nicht zu verstehen als eine Mauer, über die (einmal hochgeklettert) hinaus geschaut werden muss, sondern dahingegen als eine Mauer, durch die (einmal durchschlagen) hindurch geschaut werden muss, nicht zuletzt um auf das Zwischen der Lücke (cf. Fußnote 70) selbst zu schauen. So gesehen muss der Roman zwar an einer positiven Form festhalten, aber nur als Mittel zum Ziel, deren jenseitigen Negativen sehen zu lassen: ein Formloses, das nicht erzählt werden kann, etwa ein Kriegserlebnis (cf. 1954, 411), das zum Beispiel heißt, dass nun..., oder nun..., oder nun... aus dem Nichts eine Bombe fallen kann, die dein Leben ohne jegliche Erklärung komplett uner-

im Sinne des Flaubertschen Realismus, die Realität möglichst getreu obzwar illusorisch wiederzugeben via eine gewisse, fixe Distanz zwischen Erzähler und Leser; sie versprechen unverschämt die objektive Realität erst durch die subjektive Täuschung der auf Selbstporträte anzuwendende ‚Filter‘ (im Jargon gesagt) realistisch wiedergeben zu können, und zwar mit der impliziten, reflexionsfeindlichen Botschaft, dass diese verwendeten Illusionen bloße Ausgleiche der mangelhaften Kamerabilder sind, und Gebraucher und Zuschauer nie so nah sein können. Während der auf ‚Realität‘ zielenden Reduktionismus im ersten Fall halbwegs ungewollt zu Täuschung führt, bedient man sich in diesem zweiten Fall absichtlich der Täuschung, was Adorno meines Erachtens auf ästhetischem Gebiet als kriminell einstufen würde.

⁷⁰ Im Jargon von Ingarden, Iser und Derrida könnte gesagt werden, dass die wissenschaftlich-technologische Fortschreitung der Lebenswelt zu einer totalen Auffüllung der Unbestimmtheits- oder Leerstellen und Leerzeichen unseres gesellschaftlichen, sprich (kon)textuellen Lebens führte (Vanbrabant, 2021); da, wo, wieder mit Adorno gesagt, kein Platz für Vielfalt, Differenz oder das Nichtidentitäre ist.

wartet rücksichtslos und unwiderrufflich zerstört (cf. Vanbrabant, forthcoming [2021]). Sowas zu vermitteln ist eine Frage der ästhetischen Distanz (bezüglich Flaubert, Proust und Kafka, cf. Supra), wobei in den Worten Adornos gilt, dass „die Einziehung der Distanz Gebot der Form selber [ist], eines der wirksamsten Mittel, den vordergründigen Zusammenhang zu durchschlagen und das Darunterliegende, die Negativität des Positiven auszudrücken.“ (Ibid., 415)

Bei genauerem Hinsehen ist deutlich, dass Adornos Standpunkt nicht widersprüchlich, sondern bewusst zweideutig ist, und zwar sowohl auf normativer als auch auf deskriptiver Ebene. Als Beispiel eines erzählerischen Stilmittels, das eine sich selbst negierende Form schafft, nannte er beifallend die Ironie, sowie die des späten Manns: „der Autor schüttelt mit dem ironischen Gestus, der den eigenen Vortrag zurücknimmt, den Anspruch ab, Wirkliches zu schaffen, dem doch keines selbst seiner Worte entrinnen kann“. (Ibid., 414) Mit anderen Worten erlaubt die Ironie es, sprachlich eine Realität zu erschaffen, die sich gleichzeitig als narratives Gebilde enthüllt; Leser und Schriftsteller gleichermaßen werden automatisch dazu verführt, nicht *über* die Wand der Erzählung, sondern *durch* sie *hindurch* zu gucken (cf. §14), „dem Kunstwerk jenen Charakter des höheren Jux zurück[gebend], den es besaß, ehe es mit der Naivität der Unnaivität den Schein allzu ungebrochen als Wahres präsentierte.“ (Ibid.) Hier schien Adorno also implizit Flaubert zu kritisieren (cf. Supra), der meinte etwa *Madame Bovary* wahrhaftig erzählen zu können, aber umgekehrt lobend auf Cervantes anzuspielen (cf. Supra), dessen *Don Quixote* in der Tat dermaßen offensichtlich und zugleich sublim die Realität verhöhnt, dass man sich über das Wahre in der Erzählung nicht irren *kann*. Wenn, nun, die ästhetische Distanz zwischen Leser und Erzähler es auf diese oder jene Weise schafft, eine durchlässige Form zu schaffen (und das ist was Adorno möchte), verschwindet „die Differenz zwischen Realem und Imago grundsätzlich“, genau auf diese Weise Raum für die konkrete Darstellung „geschichtliche[r] Urbilder“ oder sagen wir archetypischer Figuren beziehungsweise Szenen erschaffend, sowie „in Prousts unwillkürlicher Erinnerung, in den Parabeln Kafkas und in den epischen Kryptogrammen von Joyce.“ (Ibid., 415; cf. §23) Dass Adorno das Genre des Romans ‚bürgerlich‘ nannte (ibid., 410), ist nicht ohne weiteres pejorativ zu verstehen; Konvention gehört dazu und lässt, die entfremdete Masse mitreißend, sprachlich-stilistische Erneuerung von ihr abheben, wenn auch etwa durch „eine zerfallene assoziative Dingsprache, wie sie den Monolog nicht bloß des Romanciers, sondern der ungezählten der ersten Sprache Entfremdeten durchwächst“ (ibid., 415). Adorno forderte Ambiguität, in dem Sinne, dass wichtige, moderne Romane – „jene, in denen die entfesselte Subjektivität aus der eigenen Schwerkraft in ihr Gegenteil übergeht, [oder] Zeugnisse eines Zustands, in dem das Individuum sich selbst liquidiert und der sich begegnet mit dem vorindividuellen, wie er einmal die sinnerfüllte Welt zu verbürgen schien“ (ibid.) – ihm zufolge „Dissonanz“ bewirken (müssen), nicht ohne gewisse Leichtigkeit das Grauen unterstreichend und die Freiheit dienend. Und das ist eine Frage der

Form, wie er in den letzten Worten seines Beitrags abermals betonte: „Die Einziehung der ästhetischen Distanz im Roman heute, und damit dessen Kapitulation vor der übermächtigen und nur noch real zu verändernden, nicht im Bilde zu verklärenden Wirklichkeit, wird erheischt von dem, wohin die Form von sich aus möchte.“ (Ibid., 416) Diese Dissonanz hinsichtlich der Romanform, nun, impliziert eine philosophische Herausforderung, die, wie wir jetzt mit Ricœur jeweils Levinas ausarbeiten werden, auf mindestens zwei Weisen angegangen werden kann.

§22 Die Notwendigkeit in der Erzählung des Kontingenten

Adornische Aspekte der Dissonanz, Ambiguität, Vielfalt und so weiter lassen sich bei Ricœur in der Notion der „disconcordance“ wiederfinden, der Gegenteil von „concordance“, was so viel wie Harmonie, Übereinstimmung oder Einklang bedeutet. Ähnlich wie bei Adorno geht aus den Abschnitten über die Aporie des Zeitbewusstseins seines *Temps et récit* (1985) zudem hervor, dass Erzählungen zwar notwendig sind, um in der Erfahrung des Alltags das Unfassbare zu fassen, dass die Erzählbarkeit aber gerade durch die Besonderheit dieser Lebenserfahrungen herausgefordert und untergraben wird. (Cf. Cools, 2020, 4) Im Anschluss an (Dis)Konkordanz und Erzählung nähern wir uns bei Ricœur der Frage der Form durch seine bekannten Überlegungen zu Aristoteles' Mythos, den er übersetzte mit „composition“ und genauer gesagt mit „mise en intrigue“, auf Deutsch Handlung oder Plot oder Intrige, deren dynamischen Bildung und Einsetzung einbegriffen.⁷¹ (1991 [1987], 425-426) Wie wir schon andeuteten (cf. §5, §20), erkannte ebenfalls Ricœur an, dass es aber nicht selbstverständlich ist, diese ‚altmodischen‘ Begriffe auf den modernen Roman anzuwenden, der wegen seiner ‚Paradigmenlosigkeit‘ und ‚regulierten Deformierung‘ eher ‚Anti-Roman‘ genannt werden soll. (1983, 108, 112; 1984, 17)

Den Plot einer Geschichte umschrieb Ricœur von seiner Struktur her sowohl als Konkordant als auch als Diskonkordant, wobei in der eigentlichen Erzählung die Konkordanz die Diskonkordanz überherrscht (und gerade diese ‚Besiegung‘ die Geschichte ausmacht), jedoch in der erzählten Zeit die Diskonkordanz über die Konkordanz herrscht, da das Leben (und dessen widerspenstigen Pathos, cf. §17) zuerst gelebt und dann erzählt wird: der Plot als konkordante Diskonkordanz und als diskonkordante Konkordanz. (1983, 103; 1991 [1987], 426-427, 436-437) Für Ricœur bestand das Paradoxe genauer gesagt darin, „dass [der Plot] den Effekt der Kontingenz – etwas, das anders oder gar nicht hätte geschehen können – umkehrt, indem er ihn gewissermaßen in den Effekt der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit einbaut, erzeugt von [des Plots] konfigurierenden Akt. [Das eigentliche Ereignis der Erzählung] ist einfach das Unerwartete, das Überraschende, es wird erst nachträglich verstanden zum integralen Bestand-

⁷¹ Ähnlich betrachtete Schapp (cf. §20) Geschichten als ‚nicht-konstante Gebilden‘. (2012 [1953], 92 ff.)

teil der Geschichte, einmal transfiguriert durch die sozusagen rückläufige Notwendigkeit, die aus der zu Ende geführten zeitlichen Totalität hervorgeht.“ (1990, 169-170. Eigene Übersetzung) Betrachten wir nun die zwei Momente des Zwischen, von denen hier indirekt die Rede ist. Nämlich erstens der Plot und dessen Einsetzung selbst, der als ‚Synthese von heterogenen Elementen‘ nach Ricœur (cf. seine produktive Imagination und schemahafte Metaphorik, §13) in mindestens dreifacher Hinsicht ‚intermediär‘ („médiatrice“) ist: er vermittelt ja, kurz gesagt, zwischen konstitutiven und konstituierenden Geschehnissen, zwischen handelnden oder etwas erlebenden Selbsten und zwischen ungeordneten und geordneten Zeitpunkten. (1983, 102-3) Letzten Endes findet dieser Plot seinen Niederschlag in einem vollständigen Endprodukt von angemessener Umfang, in unserem Rahmen also in einem Roman mit Anfang, Mitte und Ende, der als solcher schließlich eher eine diskordante Konkordanz als eine konkordante Diskordanz darstellt. (Ibid., 66, cf. 1984, 35-36) Wie Ricœur bemerkte, besteht die Kunst der Komposition in der Tat darin, die dem Leben innewohnende Diskordanz als konkordant erscheinen zu lassen (1983, 72), sonst würde ein bestimmter Roman weder anfangen noch enden und würde er daher weder gelesen noch fertig geschrieben werden können. Der Akt des Lesens oder Schreibens selber, aber, anders gesagt unsere eigentliche Begegnung mit dem eingesetzten Plot, unser Erlebnis dieses Zwischen des Plots, ist selbst auch ein Zwischen; das gerade angekündigte zweite Moment, das diesem ersten Zwischen überordnet ist: zwischen Konkordanz und Diskordanz, eben weil Leser und Schreiber sich zwar an den Text halten, auch sogar dieser Letztere (cf. §5) allerdings nie völlig weiß, wo die Geschichte genau hingeht.

Den Roman(plot) betrachtend, befinden wir uns zuvörderst im Bereich dessen, was Ricœur bekanntlich die ‚Mimesis 2‘ oder die Konfiguration der Welt des menschlichen Handelns nannte, vor der ‚Mimesis 1‘ deren Prefiguration und nach der ‚Mimesis 3‘ deren Refiguration. (Ibid., 13) Unsere Überlegungen zum Zwischen können an dieser Stelle ähnlich weiter verfolgt werden. Wie Ricœur betonte, ist die Mimesis 2 in der Tat ein Zwischen, und zwar ein dynamisches, und hat sie „nur deshalb eine Zwischenstellung [„position intermédiaire“], weil sie eine vermittelnde Funktion [„fonction de médiation“] hat“, zugleich zwischen Mimesis 1 und 3 und den gerade angedeuteten Geschehnissen, Selbsten und Zeitpunkten der Geschichte (ibid., 102): Mimesis 2 aus der leibkörperlichen Lebenswelt heraus, in eine virtuelle Neugestaltung deren, schließlich führend zu einer Neugestaltung der leibkörperlichen Lebenswelt, zwar kreisförmig, aber nicht im Teufelskreis, sondern vielmehr in einer fortschreitenden Spirale⁷² (ibid., 111). Dieses ‚einfache‘ Zwischen der Mimesis 2 verdeckt aber ein zweites Zwischenmoment. Mit Schapp (cf. §20; cf. Ricœur, 1983, 114-115) wurde nämlich deutlich, dass zumindest aus der

⁷² Wenn man einen Spiegel in einem Spiegel widerspiegelt (cf. §§19-20), wird bei dem Beobachter den Eindruck erweckt, dass sich der Tunnel der Widerspiegelung in einer fraktalartigen Spirale fortsetzt.

Sicht eines Selbst der Bereich Mimesis 1 auch schon aus (eventuell potentiellen, größtenteils ungekünstelten) Geschichten besteht, und diese also nicht erst in der Mimesis 2 auftauchen, obzwar sie da ausdrücklich produziert und nachfolgend in der Mimesis 3 realisiert werden. Als lebensweltliches Schreibe- oder Leseerlebnis, deren Rohmaterial sozusagen aus Geschichten besteht, ist der Roman also nicht nur ein Zwischen als Mimesis 2, sondern auch ein Zwischen gleichzeitig zwischen den Mimesen 1, 2 und 3, etwa weil man seine Lage, in der man liest oder schreibt, durch fortschreitende, auf den Roman zurückgehende Einsichten erst nachträglich versteht, und dieses Verständnis seiner Geworfenheit natürlich die Grundlage seines (literarischen) Entwurfs ausmacht, Heideggersch gesagt: für ein Selbst verschwimmen die Grenzen zwischen den einzelnen Mimesen, ersetzt durch ein ‚epochales‘ Zwischen des reflektierten, geprüften Lebens (cf. §10, §19), zwischen unserem alten und neuen Selbst(Verständnis).

§23 Die Unzulänglichkeit in dem Erzählen des Konkreten

Während Ricœur hinsichtlich der Herausforderung Adornos – dass nicht erzählt werden kann, dass allerdings erzählt werden muss (cf. §21) – am Ende doch das Harmonische des Romans über die Dissonanz seiner (immer offenen, nie festgelegten) Form erhob (cf. §22), verweilte Levinas (cf. §19) bei der Crux der narrativen Deformalisierung, dabei letztendlich viel radikaler als Adorno Literatur als solche infragestellend. Lass uns aber zunächst ihre Berührungspunkte artikulieren. Wie Cools, dessen Interpretation von Levinas wir in diesem Paragraphen folgen, auf den Punkt bringt, ist für diesen Letzteren – wie auch für Adorno, angedeutet mit Verweis auf Kriegserlebnissen (cf. §21) – das Erzählen gegenüber der Erfahrung sekundär, denn dem, was sich in der Erfahrung manifestiert, was mit Levinas ‚das Unsagbare‘ („l’indicible“) genannt werden kann (2001 [1974], 19, 22), fehlt die für die Erzählung charakteristische formale und synthetische Kohärenz. (Cools, 2020, 10) Vielleicht noch stärker als für Adorno, gibt es, mit anderen Worten, für Levinas keine ontologische Kontinuität zwischen Erzählung und Erfahrung, obwohl für ihn die (narrative) Erstere wohl auf diese (nicht-narrative) Letztere zurückgeht, der sie entspringt oder deren Ausdruck sie ist. (Ibid., 11) Auch die Gedanke dessen, was Adorno „Gegenständlichkeit“ nannte (cf. §21), ist bei Levinas vorhanden, wie aus seinen Überlegungen zu Zeit hervorging. In seinem Denken machen die zugleich schlichte und abstrakte Dimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und damit zusammenhängend formale Zeitkategorien wie Einheit, Flux oder synthetische Apperzeption ja Platz für ein Zeitverständnis, das von der Konkretheit des (einmaligen, singulären) Ereignisses ausgeht (durch die jene Begriffe übrigens erst verständlich werden überhaupt, wiewohl es keine universellen Formen der Zeit gibt, die für alle Ereignisse gelten). (Ibid., 4-5; cf. Levinas zu Rosenzweig, 1991, 137, 196) Bezogen auf den Roman und die Erzählkunst folgt daraus, dass Nachahmung (cf. §11) und

Synthese (cf. §22), genauer gesagt sogar Handlung, Auflösung gleichwie Welt, Erzähler und Figuren (cf. unsere 2. Fußnote) unfähig sind, Erfahrungen zu ermitteln, denn:

„[these traditional concepts of narrative forms] privilege the idea of a unity of the manifold, a synthesis of the disparate, a chronology of formal time dimensions, or a coherence of being and acting in narrative that are not given as such in light of the concrete experience of the event. Because of the representations and correlations they establish through discourse, narrative forms produce meanings that are insufficient or even misleading as concerns the significance of the singular event – such as murder, violence, trauma, sexuality, maternity, guilt, mourning, depression, love, repentance, loyalty, responsibility, happiness, and the like – that is experienced in the human condition. [...] [Levinas'] attention given to the concreteness of the event [...] breaks through these narrative coherences between world, experience, and meaning, and leads to the suspension or even breakdown of all meanings, already given, as related to the world, in order to allow the experience of the event manifest itself prior to the world.“ (Cools, 2020, 6-7)

Diese Levinasche Unterstreichung der Dissonanz der Romanform mag zwar ihre Auflösung implizieren (zumindest, dass die Angemessenheit vorgegebener, akzeptierter Formen hinterfragt wird, diese Formen somit reduzierend und destabilisierend), jedoch nicht die Auflösung des Literarischen, alles Belletristischen überhaupt. Mit *Triste Opulence*, späterer Name *Eros*, unternahm Levinas sogar selbst ein solches Werk (erst 2013 in seinen gesammelten Werken veröffentlicht), das oft seinen Roman genannt wird, laut Cools allerdings besser als ‚Szene‘ angedeutet wird. In diesem Text handelnd von Juden festgesetzt auf dem Transport nach Auschwitz, menschlich bleibend durch ihre sexuellen Triebe beim Anblick einer Frau aus dem Zug heraus, ist die Familiarität der Welt aufgehoben, somit die Möglichkeit ihr als Gemeingrund jeglichen Sinn zu geben, und wird das Ereignis nicht an Gestern oder Morgen verbunden, ja fungiert es nicht einmal als Ausgangspunkt, etwas über diese oder jene Person, geschweige denn irgendeinen Helden auszusagen: „es ist eine Szene“, konkludierte Cools, „indem sie die singuläre Bedeutung des Ereignisses durch eine Reduktion der narrativen Bedeutungen sucht, die durch ein einziges, wiederkehrendes Bild ausgedrückt wird: die Vorhänge (repräsentativ für die Macht der Institutionen, die die sinnvolle Welt garantieren), die brennen und fallen (ihre repräsentative Funktion und die Macht der Institutionen sind zusammengebrochen)“ (2020, 8. Eigene Übersetzung); Vorhänge, die auch bei Adorno als Metapher auftauchten (als gelüftet), zur Problematisierung traditioneller, sozusagen vom Leben selbst unverrückbar distanzierter Romanformen (cf. §21). Das Paradoxe, worauf ebenfalls Levinas hinauswollte, ist, dass Erzählformen, um bedeutsam zu sein, sich von (differenten, vielschichtigen) Bedeutungen abhängig machen müssen, die allerdings über die Potentialität ihrer eigenen (kohärenten, einheitlichen) Bedeutsamkeit hinausgehen; Erzählung braucht einen gemeinsamen Grund, als Ausdruck von Erfahrung spielt Erzählung aber auf eine Konkretheit an, die dieser Gemeinsamkeit vorausgeht, die ja die Evidenz dieser gemeinsamen, bedeutsamen Welt zerstört oder untergräbt. (Ibid., 11)

Im Anschluss an Levinas, nun, bestimmt Cools diese Konkretheit der Erfahrung, von der die Erzählung also abhängt, genauer als ‚anarchisch‘ („an-archique“), das heißt ohne Grund und ohne Anfang. (2020, 12; cf. Levinas, 2017 [1961], 90, cf. 60, 66, 100-101, 247; cf. Bierhanzl, 2014, 59-80) Und diese Abhängigkeit von Anarchischem lässt sich wiederum erklären als ‚Spur der Erität‘, das heißt als unvordenkliche Vergangenheit, die nie gegenwärtig war oder werden kann (zum Beispiel Adam und die Schöpfungsgeschichte), die allerdings im Vorübergehen die Ordnung der Gegenwart auf unumkehrbare Weise stört; nach den Levinaschen Begriffen ‚Spur‘ und ‚Erität‘ (meine vorgeschlagene Übersetzungen von „trace“ und „illicité“): als Name für die transzendente, also die nicht-weltliche, nicht-seiende, nicht-erscheinbare Alterität, ist ‚Erität‘ mithin selbst keine Erfahrung, gerade wegen ihrer Transzendenz, ihrer Absolutheit hinterlässt er aber eine (dem Synchronen der alltäglichen Erfahrung entgehenden) Spur, deren Bedeutung darin besteht, dass sie beständig in die Ordnung der Welt einbricht und so deren ‚evidenten‘ Ordnung der Bedeutungen verstört. (2020, 12-13; cf. Levinas, 1987, 103-106) Der Begriff der Spur der Erität umreißt, mit andere Worten, die unfassbare, destabilisierende Andersartigkeit des Anarchischen in der Erfahrung: Eritäts „formale Indikator ‚il‘ [in diesem Kontext auf Deutsch wohl der konkrete ‚er‘ und nicht das unbestimmte ‚es‘, also nicht direkt assoziiert mit Levinas‘ ‚il y a‘ oder ‚es gibt‘] ist die minimale Bedingung, ohne die es nicht mehr möglich wäre jegliche Bedeutung anzugeben, nicht einmal die Bedeutung der Differenz zwischen Alterität und Selbstheit.“ (Ibid., 13. Eigene Übersetzung) Im Hinblick auf die Konkretheit der Erfahrung führt dieser Erität Cools, mit Levinas, zu drei Merkmalen des Anarchischen und dessen wesentlichen Andersheit: erstens kann es nicht repräsentiert beziehungsweise narrativ nachgeahmt werden, ja jenseits jegliche Darstellbarkeit, zweitens kommt es nicht aus der menschlichen Erfahrung hervor, allerdings bricht es in die Selbstbezogenheit des Selbstseins ein, bevor und ohne dass das Selbst von sich heraus irgendeine Möglichkeit hat, es zu empfangen oder sich auf ihn zu beziehen, und drittens verleiht es dem Selbst aber Selbstheit, in dem Sinne, dass es aus der Transzendenz das Selbst auffordert, dem Anderen Rechnung zu tragen. (2020, 14; cf. ibid.) Einigermaßen positiv formuliert auf das Literarische (jenseits des Romans) bezogen, brachte Levinas also „Narration in eine Beziehung der Kontiguität mit einer radikalen Transzendenz, die alle Erzählformen übersteigt (jenseits Repräsentation), dem Akt des Erzählens vorausgeht (ihren Ursprung außerhalb des Selbst habend) und nach Erzählung als antwortgebendes Zeichen verlangt [...] das Narrativ [ist somit] ein Mittel, um dasjenige anzurufen und anzusprechen, das ihn übersteigt, wie auch Gebete oder Poesie tun, insbesondere Liebes- und Klagelieder“ (2020, 14-15. Eigene Übersetzung): zwischen Lebenswelt und Transzendenz.

Levinas lieferte tatsächlich ein Beispiel dafür, wie das Literarische, wie die Erzählung auf diese Weise – sozusagen als unzureichende, auf die Andersheit der Erität anspielende Anrufung, die weder pur aus dem Selbst des Schriftstellers herauskommt, noch das Selbst des Lesers

völlig erreichen kann – ferner Gestalt annehmen kann, nämlich als Zeugnis, als Zeugenschaft. (Cools, 2020, 15; cf. Levinas, 2001 [1974], 229-230) Interessanterweise umschrieb Levinas hierbei den Zeugen – der in unserem (engeren) Rahmen sowohl als Schriftsteller als auch als Leser auffassbar ist, da wohl die beiden, via das Gewebe des belletristischen Texts, auf ihre Weise an der Zeugenaussage teilnehmen – anhand des Zwischen: „Nur der unwiderlegbare und strenge Zeuge, der sich ‚zwischen uns‘ („entre nous“) einfügt, der durch sein [geschriebenes beziehungsweise gelesenes] Wort unsere private Verborgenheit öffentlich macht, der anspruchsvolle Vermittler („médiateur“) zwischen Mensch und Mensch, ist von Angesicht zu Angesicht, ist du.“ Oder ist, sagen wir, ein wahrhaftiges Selbst. (Levinas, 1991, 34. Eigene Übersetzung). Auch Adorno, der sich im Gegensatz zu Levinas explizit auf den Roman bezog, plädierte stark gegen das unbeteiligte Zuschauen oder dessen (indirekten) Förderung durch unkritische Romanformen (cf. §21), positiv formuliert also für eine realistische Literatur, deren Realismus darin besteht, dass man sich, durch den Text auf irgendeine Weise bewusst zum Zeugen gemacht, nicht länger vor seiner Verantwortung drücken kann, da man ohnehin, es sei im Tun oder im Nichtstun, die eigentliche Realität immer schon mitgestaltet (Boehm, 2016, 11. Betrachtung), und sich, so gesehen, übrigens zwischen möglichen Realitäten befindet: die Wahrheit, wie ich etwas ‚an sich‘ vorfinde, ist prekär gegenüber der Wahrheit, wie ich darauf ‚für mich‘ reagiere. Nicht zufällig hatte das Zeugnis für Levinas die Bedeutung einer ‚Umkehrung‘ („renversement“), nämlich ‚des Selben ins Andere‘ („du même en l’autre“), und zwar ohne vorherige Identifizierung desjenigen, der bezeugt, weder als Selbst noch in der Zeit. (Cools, 2020, 15; Levinas, 2001 [1974], 229) An dieser Stelle kommt mit Cools zurecht die Frage auf, ob der moderne Roman – gekennzeichnet durch den Ausdruck und die Erforschung des Selbst und des Anderen, der aber durch den bloßen Akt des Erzählens riskiert, die Transzendenz zu reduzieren und das Selbst zu bewerten – die Ansprüche dieses Levinaschen ‚primären‘ Erzählmodells, das der epischen Gattung gänzlich vorausgeht, überhaupt erfüllen kann? (2020, 15) Jedenfalls, beschließt er, ist hierbei die „Anarchie der Literatur“ zugleich „unvermeidbar und unauflösbar: [...] weil das Literarische den Begriff der Literatur übersteigt [...] und weil der Bedeutung, die auftaucht, bereits eine andere Bedeutung vorausgegangen ist [...], die ja die Ordnung des Erscheinens stört, unterbricht und untergräbt.“ (Ibid., 16. Eigene Übersetzung)

§24 Abschließender Rückblick: *die Schichten* und *das Schichten*

Unsere Untersuchung nach dem Roman scheint damit in einer Aporie zu enden, die auf die Unzulänglichkeiten seiner eigentlichen Gattung zurückgeht, die wir anfangs provisorisch noch als „umfangreiche literarische Erzählung, in dem es sich um handelnde Figuren und deren Intrigen in einem fiktiven Rahmen von Raum und Zeit handelt“ umkreisten, allerdings mit der Zurückhaltung, dass sie sich im Grunde aber „durch undefinierbarkeit definieren“ lässt (cf. §1).

Berechtigter Schein ist diese Aporie zweifelsohne, dennoch aber nicht unüberwindbar. Nicht nur deswegen, weil Literatur eine wohlbenennbare ‚Art‘ hat, nämlich eine ‚anarchistische‘ (cf. §23), sondern nicht zuletzt angesichts der Bemerkung Hegels, dass die Romanform die Leitmerkmale der epischen und dramatischen Künste absorbiert und auflöst, die die Ordnung der verschiedenen Gattungen seit Aristoteles' *Poetik* bestimmt haben (1970, 220; cf. Cools, 2021, 88): stünde der Roman als solcher, nebst etablierten griechischen, modernen Wurzeln, dann nicht genauso gut für unsere eher jüdischen, phänomenologischen Ansprüche offen? Im Hinblick auf bestehende, zeitgenössische Formen der Belletristik scheint die Antwort affirmativ. Wenn hierbei statt von einer umfangreichen Erzählung lieber von einer oder mehreren Szenen die Rede ist (cf. §23), schließt dies ja nicht aus, dass diese Szenen zusammen in einem Buch⁷³ platziert sind, erstmals bloß nebeneinander gestellt, und zwar ohne vorherige, unverzichtbare, offensichtliche Deutung deren Zusammenhang, die wegen ihrer geflechtlichen und geschichtshaften Einbettung (cf. §§18-20) nachfolgend aber wohl nachvollzogen werden kann, folglich erst dann, also durch Schriftsteller und Leser und entlang möglicher Figuren, das schiere Buch zu einem Roman des Namens würdig machend. Lesen wir Waldenfels zu (Un)Erzählbarkeit:⁷⁴

„Zur Erzählung gehören Zäsuren, externe und interne Einschnitte. Sie verleihen der Erzählung jene *relativ abgeschlossene und gegliederte Form*, die in der sogenannten Fabel oder Intrige ihr Substrat findet. [...] Das Unerzählbare wohnt der Erzählung inne, indem es diese zugleich übersteigt und sprengt. Moderne literarische Formen zeichnen sich dadurch aus, daß sie mit den Grenzen des Erzählbaren spielen und sie in die Darstellung einbeziehen, ohne den Schein einer allumfassenden Ganzheit zu erzeugen. Die gebrochene Erzählweise entspricht einer Ordnung, die ‚es gibt‘, die aber niemals unverbrüchlich feststeht. [...] Fiktionale Texte, in denen diese Brüchigkeit [solcher der Erzählzusammenhang aufreißenden Bruchstellen] virulent wird, [...] öffnen unsere Augen und Ohren für eben das, was sich der Erzählung entzieht.“ (2019, 50. Kursiv im Original)

Die Geschichten des Romans lassen sich demnach als Ge-Schichten verstehen, einerseits als vielschichtig aus relativ (un)abhängigen Schichten zusammengebaut, die, andererseits, tiefe etablierend, durch Leser jeweils Schriftsteller (hoch)geschichtet werden. Deren Gewebe, das Muster ihres Texts (cf. §14) ist dabei übrigens selbst auch schon geschichtet: aus nicht sosehr aufeinander stehenden, sondern durcheinander gehenden, fadenhaften Schichten bestehend; was etwa, halbwegs der Plattentektonik ähnelnd, die verschiedenartige Spannungen im Lesen, im Schreiben und in der Rezeption im breiteren literarischen Feld erklärt. Abermals kann nicht auf das oikologische Moment des Zwischen verzichtet werden, um dies und damit den Roman selbst zu ergründen. Dessen wesentlichen, narrativen Bruchhaftigkeit, folgend aus seiner Ge-

⁷³ Ein Beispiel wäre der Roman *Vallen is als vliegen* (2019, Querido) der niederländischen Schriftstellerin Uphoff, in dem sie anhand verschiedenen Narrativen versucht, Kindesmissbrauch in Worte zu fassen.

⁷⁴ Bezüglich Erzählung kann gesagt werden, dass erst was ab(gebrochen) ist, ab(geschlossen) ist.

schichtetheit, ist ja das Spiel, die Manifestierung seiner vielen Zwischen schlechthin, worin es nicht länger nur mehr darum geht, was die eigentlichen Schichten an sich besagen, sondern vielmehr auf dem Spiel steht, wie sie durch die anbelangenden Selbsten (nicht) aufeinander bezogen werden können. Diese letztendlich intersubjektive und relationale Beziehung, und die Hinterfragung deren spezifischen Mangelhaftigkeit, macht den möglichen Wert eines gewissen Romans aus, so man will ontologisch, epistemologisch, ethisch und kulturell gleichermaßen.

Wenn er uns interessiert, provoziert ein Roman nicht in erster Linie Fragen nach ihm selbst, sondern, grundsätzlicher, Fragen nach demjenigen, was alles Dazwischen wäre; sozusagen, seiner tatsächlichen Sache gemäß, zwischen seinen freien, stets unzulänglichen, prosaischen Bruchstücken. Für den Leser und den Schriftsteller ist der eigentliche Ermittler auf diesem erzählerischen Bruchstücksweg, ja dieses pathetischen Weges selbst, nun, nicht anders als der Erzähler; allerdings nicht zu verstehen als Gestalt des Selbst, als irgendwelcher ‚wer‘, sondern, in den Worten Del Mastro, von der unpersönlichen Art eines ‚das‘, eines ‚jenes‘ („un ‚cela““), auf das man vor jeder Darstellung gefesselt ist, ein immer schon erlebtes, jedoch unkennbares ‚es‘ (2017, 327-329), in den Worten der französischen Schriftstellerin Duras ‚meines Lebens, meiner Kindheit, der Männer, die ich geliebt habe‘ (2014, 113), oder des niederländischen Dichters Campert ‚dem Lächeln und den Träumen des Mädchens, das ich mitgerissen einst an einer Tramhaltestelle sah‘ (2014, Titelgedicht): der Erzähler als das Erzählerische, dessen Erzählakt zwischen Selbsten und Welten waltet, immer Ge-Schichten Objekt und Subjekt.

Fazit

❖ Auf den Punkt gebracht

Unsere Forschung hat ergeben, dass die Seppsche oikologische Kategorie des Zwischen ein fruchtbarer Ausgangspunkt ist, um belletristische Prosa philosophisch zu fassen. Mehr noch, insofern von ihrem Wesen die Rede sein kann, scheint der Roman und somit die Novelle und eventuell die Kurzgeschichte ein Moment des Zwischen schlechthin zu sein. Sie sind allerdings schon verortet, jedoch nicht ortsgebunden. Und zwar weil sie ebenso sehr in dem Leser als im Schriftsteller zuhause sind, lebensweltlich geprägt aber zugleich in einer phantasiemäßigen Schwebe dazu auch deren Figuren Obdach gewährend. Der Ort, an dem diese Selbst sich im Roman begegnen, ist (kon)textuell als offenes Gewebe strukturiert, aus prosaischen Fäden und dem Raum dazwischen, unserer immanenten Lebenswelt – gleichermaßen aus Fiktion und Realität gewoben, zudem durch Imagination zusammengebunden – strukturähnlich. Als mehrfache aber grundsätzlich zerbröckelte Widerspiegelung von zahllosen Geschichten steht ein gewisser Roman allerdings nie alleine, der relativen Unfassbarkeit und Unmittelbarkeit unserer pathosbeladenen Lebensereignisse bestenfalls ‚nur‘ dadurch gerecht werdend, dass er seine Erzählungen, stets genauso notwendig wie unzulänglich, nicht weniger konkret als kontingent, szenenhaft vermittelt, sozusagen frei im Form von Spiegelscherben, durch eine apersönliche, wiewohl Leser und Schriftsteller fesselnde, provozierende, spiegelvorhaltende Erzählinstanz.

❖ 1. Kapitel

In Bezug auf das Selbst, können wir unseren naiv-formulierten Ausgangspunkt, nämlich dass der Roman ein Zwischen ist, zwischen Leser und Schriftsteller und Figuren, jetzt zusammenfassend erläutern. Erstens wurde mit Barthes und Foucault ersichtlich, dass das durchaus problematische, reduktionistische und psychologistische Konzept des Autors auch oikologisch kein fruchtbares Moment des Selbst bildet. Während ‚Autor‘ suggeriert, dass er, sozusagen als unbewegter Beweger oder schöpferisches Genie, ohne weiteres auf der einen Seite des Romans steht, explizierten wir mit Bachtin und Sepp eine Auffassung des Schriftstellers (oder des Verfassers, des Schreibers, des Romanciers), der seine eigene Zwischenheit Rechnung trägt; aus Gründen, die zum Teile gleichermaßen für den Leser gelten. Einerseits befindet er sich zwischen den anderen (möglichen) Menschen seiner Lebenswelt, wo er ja tätig ist. Und andererseits schwebt er zwischen den Zeilen seines Romans, wo er ihnen eine Stimme gibt. Für den Roman heißt das, unter anderem, dass das Werk nicht bloß selbst ein Zwischen ist, sondern es sich zudem zwischen anderen Werken und Zeilen und Stimmen befindet; die ihm wiederum, in einer unendlichen Sinngebungsdynamik, seine Bedeutung verleihen. Selbst lässt

der Roman in erster Linie durch das Zwischen-Moment der Erzählinstanz von sich hören, die das Ungelesene beziehungsweise Ungeschriebene mit dem Gelesenen oder Geschriebenen verbindet. Und dazwischen gibt es natürlich, wie wir mit Forster, Richir, Kundera und Palmen sahen, die Figuren (oder Charaktere), die, quasi-autonom, widerständig und eigenwillig, ihren eigenen Rahmen, das heißt also den Grenzen des Romans, wozwischen sie sich befinden, aufsuchen und mitbestimmen. Als Teil des Zwischen des Romans sind diese fiktiven Selbst zudem insofern Momente des Zwischen, als dass sie zwischen Leser und Schriftsteller einen gewissen Spielraum haben. Und wie der Schriftsteller, befindet sich auch der Leser, wie mit Poulet deutlich wurde, zwischen seiner je eigenen Lebenswelt und der verfassten Lebenswelt der Geschichte, in der Schweben zwischen immanent und fiktiv. Das Erlebnis der Erzählung findet sowohl für den Leser als auch für den Schriftsteller in dem Zwischen seines entzweiten Selbst statt, wie Alves und Cavallaro mit Husserl darlegten; in dem Sinne, dass das für das Verständnis des Romans erforderliche Zwischen-Moment der Phantasie sozusagen einen Phantasieleib von ihren realen Leibern abspaltet. Obwohl man während des Lesens oder des Schreibens seinen echten Leib vergessen kann, verdanken der schreibende Schriftsteller und der lesende Leser ihm ihre Einfühlsamkeit, um bis zu einem gewissen Grad durch die Romanfiguren affiziert zu werden, wie anhand Richir, Sitsch und Stein besprochen wurde. Genau in diesem Zwischen der Phantasie-Affektionen findet für sie der Ablauf des Romans statt. Das eigentlich Zwischen der Selbst dieses Lesers und Schreibers besteht somit darin, dass sie sich durch das Lesen und Schreiben verändern können, in einer Bewegung von einem gegenwärtigen je eigenen Selbst der Vergangenheit zu einer zukünftigen Neugestaltung dessen.

❖ 2. Kapitel

Bezüglich Fiktion wurde ersichtlich, auf welche Weise sich der Roman zwischen Realem und Irrealem, innerhalb den Wörtern zwischen (Un)Gesagtem und (Un)Verstandenem bewegt. Zunächst wurde mit Blumenberg, Derrida, Ricœur und Palmen deutlich, dass Realität und Fiktion nicht das Gegenteil voneinander sind. Während der Erste und der Dritte unterstrichen, dass Fiktion und somit der Roman eine Welt realisiert beziehungsweise produziert, legten der Zweite und die Vierte den Schwerpunkt auf die immer schon waltende Wirklichkeit der Fiktion unserer Lebenswelt überhaupt. Der Roman, so gesehen, ist fiktionsmäßig Fabriziertes und Fabrizierendes zwischen bereits Fabrizierendem und Fabriziertem, unverhüllt sein fabriziertes oder fabrizierbares Objekt, die Welt, neufabrizierend durch Schriftsteller und Leser. Blumenbergs Einwand, dass hierbei also nicht von imaginativer Nachahmung die Rede sein kann, trifft, wie wir mit Sepp und Ricœur ergänzten, insofern (nicht) zu, dass kopiehafte Repräsentation streng genommen sowieso utopisch ist, und Imagination weit darüber hinausgeht: das imaginative, imaginierende Ding des Romans eröffnet ein mediales, also zwischenhaftes Experimentier-

feld, das Akten der Einbildung derart ermöglicht, dass Bilder metaphorisch neue Vorstellungen erschaffen und darstellen, und so über Wahrnehmung hinaus sinnbildliche Zusammenhänge schematisierend erzeugen. Die Zwischenweltheit des Romans betreffend, wurde, in einem zweiten großen Schritt, mit Palmen und Eco seine Anatomie dargelegt und ausgearbeitet: als Beziehungsgeflecht, als fiktionalisiertes Gewebe aus Realität und Imagination. Anhand etymologisch vertretbarer Metaphern, die die (kulturhistorisch übrigens gerade für die nördlichen aber hauptsächlich südlichen Niederlande beträchtliche) Textilwelt umkreisen, wurde die zugrundeliegende Struktur des Romans und im gleichen Atemzug der gesamten Lebenswelt schlechthin oikologisch artikulierbar, und damit wie diese sich verflechten, auch im Hinblick auf den Lese- und Schreibvorgang, die Literaturkritik und das bereitere literarische Feld. Was ein Gewebe von einem massiven Material unterscheidet, ist sein Zwischen-Charakter. Fäden, oder sagen wir Sätze, gibt es nur dank des offenen, durchlässigen und dehnbaren Raums daneben, und dasselbe gilt für Wörter, Kapitel und ganze Bücher, für Text generell. Philosophisch aber auch literaturwissenschaftlich ist dieser Leerraum dazwischen genauso bedeutsam wie dasjenige, das er ‚umkreist‘, weil er als umkreisende Instanz eben das Geschriebene beziehungsweise Lesbare des Romans konstituiert oder konstituierbar macht, auf der Ebene der Interpretation unerschöpflich und grundsätzlich ambig. Schließlich wurde mit Schütz und Henry in einer dritten Bewegung ersichtlich, was die textliche Struktur des Romans für die Selbstimpliziert. Sich auf den Roman einzulassen, bedeutet für Leser und Schreiber gleichermaßen, sich auf dem Muster seiner zugleich abgerundeten aber potentiell endlosen Stoffe zu bewegen, obwohl (an)gesteuert allerdings in beliebiger Richtung, und zwar sinngebend entlang seiner Fäden von Knoten zu weiteren Knotenpunkten, durch Faser begrenzt wiewohl dank Fransen offen für Verknüpfungen mit weiteren Welten, in denen jeglicher Roman überhaupt verstrickt ist. Wenn die Erzählung uns berührt, kommt es im Netz seines Netzwerks zu Zusammenstoßen, das heißt zu Momenten der Sympathie verstanden als geteiltes Pathos, in dem die Selbst nicht leiblich zusammenfallen, sondern schon virtuell ‚zusammen fallen‘, mitfühlend und teilhabend über Raum und Zeit hinaus immerhin (selbst)affektiv in ihren immanenten Leibern bewegt. Abschließend ergab sich insgesamt, dass der Roman als relationales Flechtwerk – mit Sepp weiter ausdifferenziert in Verweisungsgeflecht, Reflexionsgeflecht, Sinngeflecht und Horizontgeflecht – sich zwischen dem Flechten abspielt, sowohl des Lesers und Schriftstellers Verflechten der Welt als auch der Welt Verflechtung mit diesen Selbst.

❖ 3. Kapitel

Drittens und letztens wurde hinsichtlich Narrativität verdeutlicht, auf welche Möglichkeiten und Grenzen der Roman, aufgebaut aus Erzählungen innerhalb weiterer Geschichten, durch diese Zwischenhaftigkeit stoßt. In einer ersten Bewegung gelangten wir mit IJsseling und Schapp zu

einer metaphorischen Auffassung des Romans als Spiegelkabinett, wobei dieser als beharrendes Zwischen inmitten als Spiegel fungierenden Geschichten verstanden wurde; was für das Lesen und Schreiben ersichtlich machte, dass sie zwischen dem konfigurativen Spiegelnden und dem verzerrenden Widerspiegelten geschehen. Folglich schweben die Selbste sozusagen vor weltlichen Horizonten, derer vorder- wie hintergründigen Dynamik die (eben durch sie von bedingter Perspektivik einschließlich blinden Flecken versehenen) Kulisse der (sich so einigermaßen umreißenden) Leser, Schriftsteller und nicht zuletzt Figuren ausmacht: mehrfach und zersplittert, labyrinthisch und opak. Was sich allerdings in den Spiegeln abzeichnet, ist ja von demjenigen bestimmt, was sich darbietet oder schlechthin dargeboten werden kann. In einem zweiten Schritt setzten wir mit Adorno deswegen einen Kontrapunkt, in dem die Kapazität der Romanform zur leserischen Formgebung, zur schreiberischen Formulierung des nahezu Unformulierbaren, das heißt des Formlosen der un- oder gerade übermenschlichen Ereignissen, wie Traumata, kritisch hinterfragt wurde. Insofern sowas überhaupt gelingen kann, besteht die Erfolgsformel minimal darin, dass sich das Verletzliche, das Unmaß solcher außerordentlichen Konkretheiten unverhohlen in der Form des Romans selbst zeigt, sozusagen als zwischenhafte Lücke, die den Selbsten unmittelbar erlaubt ihn als Kunstwerk (und schlussendlich sich selbst in der Welt) zu durchschauen; dies als Gegenteil von überschauen oder übersehen, auch im Sinne von überblicken oder den Überblick haben, was Adorno zufolge reine Täuschung wäre. Zum besseren Verständnis dessen, worum es ihm ging, nämlich die erzählerische Bewirkung von Dissonanz, die, sagen wir, in einem Roman die Distanz zwischen Leser und Schriftsteller zumindest als Zwischen thematisiert (sowie das darin verweilende Besondere, Vielfältige der Gegenständlichkeiten wovon erzählt), zeichneten wir in einer dritten Bewegung mit Ricœur, Levinas (via Cools) und in geringerem Maße zudem Waldenfels und Del Mastro verschiedene Antwortmöglichkeiten auf. Bei dem Ersteren, Ricœur, trat die Dissonanz als Diskonkordanz auf, wobei sie allerdings in dem Zwischen des eingesetzten Plots (zwischen den Geschehnissen, Selbsten und Zeitpunkten der Geschichte) aufgehoben wird, da der Plot auch von Konkordanz ausgeht und schließlich wieder, im wohlumkreisten Roman, in sie aufgeht. Im Ungewissen des eigentlichen Lesens und Schreibens befinden wir uns, unsicher wie es weitergeht, auf einer höheren Ebene allerdings zwischen Konkordanz und Diskonkordanz, sowie eben im nicht nur geprüften Leben, von dem doch die Rede ist, selbst. Von Synthese oder Harmonie keine Spur bei Levinas, der – jedenfalls über die Gattung des Romans hinaus, jedoch nicht außerhalb des Literarischen – das Anarchische der Dissonanz gerade schätzte um, szenenhaft, auf das uns immer entgehende Andere anzuspielen. Weder rein lebensweltlich noch rein transzendent geschieht ein solcher Prosaversuch dazwischen, zwischen Erlebnis und versuchter Wiedergabe. Etwa im Form eines Zeugnisses, dessen Zeuge, zwischen Menschen auftretend schlechthin, hier sowohl auf das Selbst eines Lesers als auch eines Schriftstellers zutrifft, und diese, aus diesem Zwischen der Zeugenschaft, an der sie nun teilnehmen, erst zu wahrhaftigen Selbsten

werden schlechthin, somit ihren Platz zwischen dem Selben und dem Anderen neu vorfindend. Rückblickend gelangten wir auch anhand Waldenfels und Del Mastro zu einer Auffassung des Romans, dessen Dissonanz als Bruchhaftigkeit Rechnung getragen wurde, nämlich so, dass wir die Zwischen der Zäsuren seiner Erzählungen, der Spiegelscherben seiner geschichtlichen Einbettung seinem Wesen zuschrieben. Als Geschichte besteht ein Roman aus einer Vielzahl von brüchigen Schichten, deren Zwischen zugleich die Bruchlinien ausmachen, entlang derer sie im Lesen und im Schreiben geschichtet werden (können), ob oder nicht vollständig mit sich selbst oder weiteren Schichten überschneidend, allerdings stets von einer irgendwo zwischen Selbsten und Welten schichteten Erzählinstanz vermittelt, inzwischen schwebend In-Zwischen.

Ausblicke

Mit der vorhergehenden Forschung sind wir somit zu einem Ende gekommen, das allerdings Anfänge neuer Wege offenlegt. Weiterhin in einem oikologischen Rahmen ruft die Frage nach dem Zwischen des Romans natürlich die übergeordnete nach dessen Form hervor, worauf hier schon angespielt wurde. Solche Untersuchung kann dazu auf das Gesellschaftliche bezogen werden, wozu die Schriftstellerin Palmen abermals einen Ansatz bietet. Wie sie hervorhebt, kann das 21. Jahrhundert als ‚Zeitalter des Trans‘ bezeichnet werden: im Hinblick, nämlich, auf Transmigration und Transgenderismus, haben ihren ersten beiden Jahrzehnte gezeigt, dass wo und als was man geboren ist, nicht mehr unbedingt den Lebensweg vorgibt. Mit dieser Idee der menschlichen Machbarkeit, sich selbst zu dem zu machen, was er / sie / es ist, wird das Los sozusagen einen Plot (2023; niederländisch: „lot wordt plot“), somit ontologisch eine erkenntnistheoretische Verschiebung vom Bereich der Natur zu dem der Künste und Kultur fordernd, oikologisch aber zunächst eine Klärung der Präposition ‚trans‘ (Sepp, forthcoming).

Solche Untersuchung – zu Identität und der philosophischen Relevanz von narrativer Prosa, zu der Frage des Erzählens, wer man ist – würde demnach vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Herausforderungen stattfinden, die für unser Zeitalter der Überschreitung exemplarisch sind, nämlich um Probleme, die die oft polarisierenden Untertöne zeitgenössischer Ereignisse und Debatten ausmachen: von Extremismus in all seinen Erscheinungsformen bis zur niederländisch-flämischen Debatte über den Schwarzen Peter (das sogenannte ‚Zwartepietendebat‘) und zu Dekolonisierung im weiteren Sinne, von der Kopftuchdebatte bis zu ‚Black Lives Matter‘ und dem Framing von ‚LGBTQIA+‘, vom Selbstverständnis der Europäischen Union nach dem Brexit bis zum Platz der Ukraine und westlicher nicht-NATO-Mitgliedsstaaten in Europa, von Klimaaktivisten bis zu Coronaskeptikern und so weiter. Im Grunde laufen diese Auseinandersetzungen auf die Ricœursche Fragen hinaus, wer wir sind und in welche Erzählung wir uns einordnen, also auf die verzweifelte Suche der Selbste nach Identität, und auf die Geschichten, von denen wir glauben identitätsstiftend zu sein. Dies lässt sich nicht zuletzt anhand meiner niederländischsprachigen Kontext veranschaulichen. In Bezug auf Flandern kann etwa an das Pamphlet *Zu Identität* (Originaltitel: *Over Identiteit*, 2019) des derzeitigen Bürgermeisters von Antwerpen Bart De Wever (eines der einflussreichsten und umstrittensten Politiker Belgiens) gedacht werden, und zudem an die Polemik zwischen links und rechts die die Schrift in ihrem Kielwasser auslöste. Und in Bezug auf die Niederlande an die Polemik um den international renommierten Schriftsteller Marieke Lucas Rijneveld, der (vorher: die) 2021 schließlich das Angebot ablehnte, Amanda Gormans hochgelobte Lyrik zu übersetzen, nachdem er in eine öffentliche Kritik geraten war, da er als weißer nicht geeignet wäre, das Werk einer schwarzen Kollegin zu übersetzen. Mit Nietzsche gesprochen liegt die Crux dieser kulturellen Kämpfe um

Identität und Erzählung in einer unerschöpflichen Genese immer neuer, miteinander rivalisierenden Götzen, während der Mensch fortwährend nach allen Seiten stürzt (cf. seine *Fröhliche Wissenschaft*, 1882/1887, §125: Der tolle Mensch; cf. *Götzen-Dämmerung*, 1889): indem sie die Gesellschaft quasi willkürlich polarisieren, indem sie einseitige Standpunkte für dieses oder gegen jenes erzeugen, versuchen Narrative, in der Lebenswelt allgegenwärtig, Personen von Anfang an dogmatisch auf unteilbare Selbstheiten zu reduzieren, somit die Möglichkeit einer kritischen Diskussion vornweg unterbindend. Um zum Kern dieses Sachverhalts vorzudringen, würde unsere Untersuchung vorschlagen, das Zusammenspiel von Identität und Erzählung *als literarische Fiktion* zu betrachten und zu problematisieren, mit besonderem Augenmerk auf das Genre des Romans. Interessanterweise zeichnet sich diese literarische Form ja gerade durch eine Tendenz zur Transformation und Überschreitung dessen aus, was man eben für ihre Form hielt. Indem er Identität und Erzählbares immer wieder von neuen Seiten und in unterschiedlichen Kontexten beleuchtet, ermöglicht der Roman, als Gattung exemplarisch für das Zeitalter des Trans, der Philosophie – da, wo die exakten Wissenschaften machtlos sind (cf. Husserl, 1976), natürlich jenseits der historischen, thematischen Singularität bestimmter Romane – Analysemöglichkeiten für genannte sozioexistenzielle, strukturähnliche Probleme.

Generell kann übrigens festgestellt werden, dass akademische Philosophie das Potenzial der literarischen Fiktion, genauer gesagt belletristischer Prosa selbst, weder zureichend erkennt noch geschickt benutzt; einerseits um philosophische Fragen aufzuwerfen oder -arbeiten, aber andererseits auch um philosophische Einsichten weiter zu verbreiten. Der Roman ist jedoch das Medium schlechthin, das sich, bezogen auf die Lebenswelt, mit einem selben Problemfeld auseinandersetzt. Führende internationale Sammelbände – sowie *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature* (2009), *A Companion to the Philosophy of Literature* (Wiley-Blackwell, 2010), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature* (2016) oder *The Palgrave Handbook of Philosophy and Literature* (2018) – illustrieren in ihrer Behandlung der zentralen Aspekte von, und Zugängen zu Literatur zwar deren Aktualität und Fruchtbarkeit für Philosophie, bleiben was ihre mögliche Wechselbeziehung betrifft aber weitgehend im Dunkeln hinsichtlich ihrer formalen Differenz selbst (die gleichwohl thematische Gleichheiten potentiell bewahrt und die eigentliche Wirksamkeit philosophischer Ideen erweitern könnte). Wie kommt es, mit andere Worten, dass die philosophisch-technische Sprache empfänglich und darüber hinaus hervorragend für die Untersuchung von Problemen, die literarisch-prosaisch formuliert wurden, geeignet ist, und dass sich umgekehrt die literarisch-prosaische Sprache bestens für die Verbreitung von Gedanken anbietet, die philosophisch-technisch entwickelt wurden?

Bibliographie

- Adorno, T.W. (1954). „Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans“, in *Akzente*, Vol. 1, Nr. 5, S. 410-16. (1958 veröffentlicht als „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“, in *Noten zur Literatur*, Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 61-72.)
- Alves, P.M.S. (2019). „Phenomenology of Phantasy and Fiction: Some Remarks Towards a Unified Account“, in *Phainomenon*, Vol. 29, S. 39-55.
- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Übersetzt von D. Olivier, mit Vorwort von M. Aucouturier. Paris: Gallimard.
- Barber, M.D. & Dreher, J. (2013). „Einleitung der Herausgeber“, in *Schriften zur Literatur*. (Alfred Schütz Werkausgabe, Vol. 8). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Erster Teil: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2007). *Illuminations*. Herausgegeben und eingeleitet von H. Arendt, übersetzt von H. Zohn, mit Vorwort von L. Wieseltier. New York: Schocken.
- Bierhanzl, J. (2014). *La rupture du sens. Corps, langage et non-sens dans la pensée de la signifiante éthique d'Emmanuel Levinas*. Paris: Mimesis.
- Blumenberg, H. (1969). „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. Herausgegeben von H.R. Jauß. München: Fink, S. 9-27. (2001 veröffentlicht in *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 47-73.)
- Boehm, R. (1965). *Das Grundlegende und das Wesentliche. Zu Aristoteles' Abhandlung „Über das Sein und das Seiende“ (Metaphysik Z)*. Den Haag: Nijhoff.

- Boehm, R. (1968). „Husserl und Nietzsche“, in *Vom Gesichtspunkt der Phänomenologie. Husserl-Studien*. (Phaenomenologica, Vol. 26). Den Haag: Nijhoff, S. 217-236.
(Ersterscheinung (1962). „Deux points de vue : Husserl et Nietzsche“, in *Archivio di Filosofia*, Vol. 3, S. 167-181. Eingeleitete Übersetzung von J. Vanbrabant (2019).
„Twee Gezichtspunten: Husserl en Nietzsche“, in *De Uil van Minerva*, Vol. 32, Nr. 4, S. 262-279.)
- Boehm, R. (1981). „Husserls drei Thesen über die Lebenswelt“, in *Vom Gesichtspunkt der Phänomenologie. Zweiter Band. Studien zur Phänomenologie der Epoché*. (Phaenomenologica, Vol. 83). Den Haag: Nijhoff, S. 81-90.
- Boehm, R. (1989). „De roman als bewijs. Over de leefwereld en de politieroman“, in *De Vlaamse Gids*, Vol. 73, Nr. 6, S. 48-55.
- Boehm, R. (2005). *Grundriß einer Poetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Boehm, R. (2016). „Scheinbare Wirklichkeit. Zur Idee einer phänomenologischen Philosophie“, in *Husserl Studies*, Vol. 32, Nr. 2, S. 101-130.
- Butnaru, D. (2008). „The Literary Text and the System of Relevances“, in *Phenomenology and Literature*. (Studia Phaenomenologica, Vol. 8). Bucharest: Humanitas, S. 83-108.
- Cabellos, A.A. (2017). „Sympathie et pathos-avec. Michel Henry, lecteur de Max Scheler“, in *Genèse et structure de L'essence de la manifestation*. Herausgegeben von J. Leclercq und C. Perrin. Paris: Hermann.
- Campert, R. (2014). *Licht van mijn leven. Gedichten met litho's van Ysbrant*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Cavallaro, M. (2017). „The phenomenon of Ego-splitting in Husserl's phenomenology of pure phantasy“, in *The Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 48, Nr. 2, S. 162-177. Online Quelle (2016) via <http://dx.doi.org/10.1080/00071773.2016.1250436>
- Cavallaro, M. (2019). „Towards a Phenomenological Analysis of Fictional Emotions“, in *Phainomenon*, Vol. 29, S. 57-81.

- Conrad, T. (1968). *Zur Wesenslehre des psychischen Lebens und Erlebens*. Mit Geleitwort von H.L. Van Breda. (Phaenomenologica, Vol. 27). Den Haag: Nijhoff.
- Cools, A. (2020). „The Anarchy of Literature“, in *Levinas and Literature. New Directions*. (Perspectives on Jewish Texts and Contexts, Vol. 15). Herausgegeben von M. Fagenblatt und A. Cools. Berlin / Boston: De Gruyter, S. 1-16.
- Cools, A. (2021). „Phenomenology and the transformation of the modern novel“, in *Phainomenon*, Vol. 32, Nr. 1, S. 85-98.
- De Jaegher, H. (2015). „How We Affect Each Other. Michel Henry's 'Pathos-With' and the Enactive Approach to Intersubjectivity“, in *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 22, Nr. 1-2, S. 112-132.
- Del Mastro, C. (2017). „Qui narre le pathos chez Henry et Duras ? Enjeux phénoménologiques du « cela » de l'écriture“, *Revue Philosophique de Louvain*, Vol. 115, Nr. 2, S. 327-356.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. (1981 [1972]). *Positions*. Übersetzt von A. Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1988). „*Limited Inc*“. Herausgegeben von G. Graff, übersetzt von A. Bass und S. Weber. Evanston: Northwestern University Press.
- Didion, J. (2006). *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction*. New York: Knopf.
- Duras, M. (2014). *Le Livre dit. Entretiens de Duras filme*. Herausgegeben von J. Pagès-Pindon. Paris: Gallimard.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Übersetzt von C. Roux de Bézieux und A. Boucourechliev. Paris: Seuil.
- Eco, U. (1989). *The Open Work*. Übersetzt von A. Cancogni, mit Einleitung von D. Robey. Cambridge (MA): Harvard University Press.

- Eco, U. (2009). „On the Ontology of Fictional Characters: A Semiotic Approach“, in *Sign Systems Studies*, Vol. 37, Nr. 1-2, S. 82-98.
- Embree, L. (Hrsg.) (1998). *Alfred Schutz's "Sociological Aspect of Literature". Construction and Complementary Essays*. (Contributions to Phenomenology, Vol. 31). Dordrecht: Springer.
- Fechner-Smarsly, T. (2007). „Die Welt für sich und die Welt für uns.' August Strindbergs Celestographien“, in *Imagination des Himmels*. Herausgegeben von H. Bredekamp, M. Bruhn und G. Werner. (Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Band 5.2). Berlin: Akademie Verlag, S. 29-39.
- Flaubert, G. (1980). *Correspondance. Vol. II (juillet 1851 – décembre 1858)*. Herausgegeben von J. Bruneau. Paris: Pléiade.
- Forster, E.M. (1927). *Aspects of the Novel*. San Diego / New York / London: Harcourt, Inc.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits. Tome I: 1954-1975*. Herausgegeben von D. Defert und F. Ewald unter Mitarbeit von J. Lagrange. Paris: Gallimard.
- Frisch, M. (2008). *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*. Herausgegeben von D. de Vin unter Mitarbeit von P. Bichsel und W. Obschlager. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goethe, J.W. (1887). *Werke. IV. Abtheilung: Briefe: 2. Band: Frankfurt / Wetzlar / Schweiz: 1771-1775*. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Böhlau.
- Hegel, G.W.F. (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke in zwanzig Bänden. Band 14*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*. Halle (Saale): Niemeyer.
- Henry, M. (1990). *Phénoménologie matérielle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Henry, M. (2003 [2001]). „Eux en moi: une phénoménologie“, in *Phénoménologie de la vie I. De la phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 197-209.

- Henry, M. (2004 [1987]). *La barbarie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Henry, M. (2004 [1989]). „La vie et la république“, in *Phénoménologie de la vie III. De l'art et du politique*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 147-166.
- Henry, M. (2004 [1991]). „Narrer le pathos“, in *Phénoménologie de la vie III. De l'art et du politique*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 309-324.
- Henry, M. (2004 [1996]). „Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage)“, in *Phénoménologie de la vie III. De l'art et du politique*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 325-348.
- Henry, M. (2009 [1988]). *Seeing the Invisible. On Kandinsky*. Übersetzt von S. Davidson. London / New York: Continuum.
- Hesse, H. (1987). *Gesammelte Werke. Band 5*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Houellebecq, M. (2022). „Ik ben een aandachtshoer, ik schrijf om geliefd te zijn en bewonderd te worden“, Interview von J. Birnbaum (*Le Monde* vom 30. Dezember 2021 entnommen) in *Humo*, publiziert in niederl. Übersetzung am 10. Januar.
- Husserl, E. (1976). *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. (Hua VI, Nachdruck der 2. verb. Auflage). Herausgegeben von W. Biemel. Den Haag: Nijhoff.
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. (Hua XXIII). Herausgegeben von E. Marbach. The Hague / Boston / London: Nijhoff.
- IJsseling, S. (1986). „Jacques Derrida. Schrijven in de marge“, in *Jacques Derrida. Een inleiding in zijn denken*. Herausgegeben von S. IJsseling. Baarn: Ambo, S. 9-27.
- IJsseling, S. (1987). „Leven met verhalen“, in *Over de mens. Vijf filosofische conferenties*. Herausgegeben von S. IJsseling. Leuven: Universitaire Pers Leuven, S. 3-21.
- IJsseling, S. (1988). *Rhetorik und Philosophie. Eine historisch-systematische Einführung*.

- (Problemata, Vol. 108). Adaptiert von B. Nehren und übersetzt von M. Astroh.
Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Jansen, J. (2005). „On the Development of Husserl's Transcendental Phenomenology of Imagination and Its Use for Interdisciplinary Research“, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Vol. 4, Nr. 2, S. 121-132.
- Joisten, K. (Hrsg.) (2010). *Das Denken Wilhelm Schapps. Perspektiven für unsere Zeit.* (Kontexte, Vol. 21). Unter Mitarbeit von N. Thiemer. Freiburg / München: Alber.
- Joisten, K. (2012). „Vorwort zur fünften Auflage“, in *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Ding und Mensch.* (W. Schapp). (Rote Reihe, Vol. 10). Hamburg: Meiner.
- Kafka, F. (1966). *Briefe 1902-1924.* Herausgegeben von M. Brod. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kristeva, J. (1969 [1966]). „Le mot, le dialogue et le roman“, in ihrem Buch *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil.
- Kundera, M. (1986). *L'art du roman. Essai.* Paris: Gallimard.
- Landgrebe, L. (1991). „Reflections on the Schutz-Gurwitsch correspondence“, in *Human Studies*, Vol. 14, Nr. 2-3, S. 107-127.
- Lesic-Thomas, A. (2005). „Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva's Intertextuality“, in *Paragraph*, Vol. 28, Nr. 3, S. 1-20.
- Levinas, E. (1982). *Éthique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo.* Paris: Fayard / Radio France.
- Levinas, E. (1983). „Philosophie, justice et amour“, Interview von R. Fornet und A. Gomez in *Concordia*, Vol. 3, Nr. Januar, S. 59-73.
- Levinas, E. (1987). *Collected Philosophical Papers.* Übersetzt von A. Lingis. Dordrecht: Nijhoff.
- Levinas, E. (1991). *Entre nous: Essais sur le penser-à-l'autre.* Paris: Grasset.
- Levinas, E. (2001 [1974]). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence.* Paris: Hachette.

Levinas, E. (2013). *Œuvres complètes, Tome 3 : Eros, littérature et philosophie. Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros.*

Herausgegeben von J.-L. Nancy und D. Cohen-Levinas. Paris: Grasset.

Levinas, E. (2017 [1961]). *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité.* Paris: Hachette.

Madou, J.P. (2012). „Narration romanesque et écriture phénoménologique chez Michel Henry“, in *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la*

phénoménologie matérielle. (Studies in Contemporary Phenomenology, Vol. 4).

Leiden / Boston: Brill, S. 221-234.

Majolino, C. & Djian, A. (2021). „Phénoménologies « de » la littérature – phénomène, imagination, fictions littéraires“, in *Phainomenon*, Vol. 32, Nr. 1, S. 15-68.

Merleau-Ponty, M. (1992 [1952]). *Le prose du monde.* Paris: Gallimard.

Mortier, E. (2008). *Godenslaap.* Amsterdam: De Bezige Bij.

Nietzsche, F. (1954). *Werke in drei Bänden. Band 1.* Herausgegeben von K. Schlechta. München: Hanser.

Nietzsche, F. (1988). *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelasse Schriften 1870-1873.* Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. (Kritische Studienausgabe, Vol. 1). Berlin / New York: De Gruyter.

Nijhoff, M. (1989). *Die Stunde X.* (Niederländisch und Deutsch). Herausgegeben und übersetzt von A. Posthuma. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Nooteboom, C. (1985 [1980]). *Rituale.* Übersetzt von H. Herrfurth. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Nooteboom, C. (1993 [1984]). *In den niederländischen Bergen.* Übersetzt von R. Still. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Op de Beek, E. (2006). *Schijnbare illusies en wezenlijk bedrog. Foregrounding in Cees*

Nootebooms Een lied van schijn en wezen en In de bergen van Nederland.
Masterarbeit unter Betreuung von H. Bekkering und M. Sanders, Radboud
Universiteit Nijmegen (Niederlande).

Palmen, C. (1989-1990). „De schrijver als schenker. De schrijver, de filosoof, de tekst“, in
Bzzlletin, Vol. 19, Nr. 168, S. 59-67.

Palmen, C. (2009). *Het geluk van de eenzaamheid*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van
Gennep.

Palmen, C. (2010). „„Oh god, ja! Ik ben veranderd door de boeken die ik las““, Interview von
D. Roovers in *Filosofie Magazine*, Nr. 2, via <https://www.filosofie.nl/nl/artikel/26333/connie-palmen-oh-god-ja-ik-ben-veranderd-door-de-boeken-die-ik-las.html>.

Palmen, C. (2023). „Connie Palmen leerde van The Kinks dat een ‘mixed up, muddled up
world’ mogelijk is“, zurückführend auf ihren Essay „De fluïde mens“, vorgetragen
Ende 2022 auf dem 28. jährlichen Anatomische Les (Concertgebouw Amsterdam), in
De Volkskrant vom 12. Januar, via <https://www.volkskrant.nl/boeken/connie-palmen-leerde-van-the-kinks-dat-een-mixed-up-muddled-up-world-mogelijk-is~bb937f8e/>

Poulet, G. (1969). „Phenomenology of Reading“, *New Literary History*, Vol. 1, Nr. 1, S. 53-68.

Ramnoux, C. (1970). „Hadès et le Psychanalyste“ in ihrem *Études Présocratiques*, Vol. 1.
Paris: Klincksieck, S. 231-244.

Ramras-Rauch, G. (1982). „Protagonist, Reader, and the Author’s Commitment“, in *The
Philosophical Reflection of Man in Literature*. Herausgegeben von A.-T. Tymieniecka.
(*Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research*, Vol. 12).
Dordrecht / Boston / London: Reidel, S. 161-169.

Richir, M. (2003). „Du rôle de la *phantasia* au théâtre et dans le roman“, in *Littérature*, Vol.
34, Nr. 132, S. 24-33.

Richir, M. (2006). „*Leiblichkeit* und *phantasia*“, in *Psychothérapie phénoménologique*.
Herausgegeben von M. Wolf-Fédida. Paris: MJW Fédition, S. 35-45.

Richir, M. (2014). *L'écart et le rien. Conversations avec Sacha Carlson*. Herausgegeben von

- S. Carlson. Grenoble: Million.
- Ricœur, P. (1960). *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité. 1. L'homme faillible*. Paris: Aubier-Montaigne.
- Ricœur, P. (1963). „Symbolique et temporalité. Communication suivi d'un débat avec R. Boehm et d'autres“ (auf dem internationalen Kolloquium in Rom, 10. bis 16. Januar 1963), in *Archivio di Filosofia*, Vol. 33, Nr. 1-2, S. 5-41.
- Ricœur, P. (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tome I*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit. Tome II*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit. Tome III*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1991 [1979]). „The function of fiction in shaping reality“, in *A Ricoeur Reader. Reflection & Imagination*. Herausgegeben von M.J. Valdés, übersetzt von D. Pellauer. Buffalo: University of Toronto Press, S. 117-136.
- Ricœur, P. (1991 [1987]). „Life: A Story in Search of a Narrator“, in *A Ricoeur Reader. Reflection & Imagination*. Herausgegeben von M.J. Valdés, übersetzt von J.N. Kraay und A.J. Scholten. Buffalo: University of Toronto Press, S. 425-437.
- Rimbaud, A. (2009). *Œuvres complètes*. Herausgegeben von A. Guyaux unter Mitarbeit von A. Cervoni. Paris: Pléiade.
- Rooden, A. van (2015). „Reconsidering Literary Autonomy: From an Individual towards a Relational Paradigm“, in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 76, Nr. 2, S. 167-190.
- Schapp, W. (2012 [1953]). *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Ding und Mensch*. Mit Vorworten von K. Joisten und H. Lübbe. (Rote Reihe, Vol. 10). Hamburg: Meiner.

- Schutz, A. (2011). *Collected Papers V. Phenomenology and the Social Sciences*. Herausgegeben von L. Embree. (Phaenomenologica, Vol. 205). Dordrecht / Heidelberg / London / New York: Springer.
- Schutz, A. (2013a). *Collected Papers VI. Literary Reality and Relationships*. Herausgegeben von M. Barber. (Phaenomenologica, Vol. 206). Dordrecht / Heidelberg / London / New York: Springer.
- Schütz, A. (2013b). *Schriften zur Literatur*. Herausgegeben von M.D. Barber und J. Dreher. (Alfred Schütz Werkausgabe, Vol. 8). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Sepp, H.R. (2007). „Bild und Leib. Das exogene Mentale“, in *Das Leib-Seele-Problem und die Phänomenologie*. Herausgegeben von C. Nielsen, M. Steinmann und F. Töpfer. (Orbis Phaenomenologicus, Abteilung Perspektiven. Neue Folge 15). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 173-183.
- Sepp, H.R. (2012). *Bild. Phänomenologie der Epoché I*. (Orbis Phaenomenologicus. Studien, Vol. 30). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sepp, H.R. (2014). *In. Grundrisse einer oikologischen Philosophie*. Prag: Středoevropský Institut Filosofie.
- Sepp, H.R. (2015). *Über die Grenze. Prolegomena zu einer Philosophie des Transkulturellen*. (Libri Nigri, Vol. 1. Herausgegeben von H.R. Sepp). Nordhausen: Bautz.
- Sepp, H.R. (2017). *Philosophie der imaginären Dinge*. (Orbis Phaenomenologicus. Studien, Vol. 40). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sepp, H.R. (2019a). „Auf der Schwelle. Erlebnisebenen in Kafkas *Vor dem Gesetz*“, in *Philosophie und Literatur*. Herausgegeben von B. Kaiser und H. Schmiedl-Neuburg. (Libri Nigri, Vol. 77. Herausgegeben von H.R. Sepp). Nordhausen: Bautz, S. 259-273.
- Sepp, H.R. (2019b). „Das Zwischen als Bewegung der Grenze“, in *The Ritsumeikan Bungaku*, Nr. 665, S. 26-38.
- Sepp, H.R. (2019c). „Oikology: Phenomenology of Place. Dialogue with Hans Rainer Sepp /

- Oikología: Fenomenología del Lugar. Diálogo con Hans Rainer Sepp“, Interview von M. Venebra in *Acta Mexicana de Fenomenología*, Nr. 4, S. 183-196.
- Sepp, H.R. (Forthcoming). „*Trans* und *inter*. Zur Unterscheidung von Mitte und Zwischen“, Manuskript des Beitrags für die Festschrift für Georg Stenger, S. 1-12.
- Sitsch, M. (2019). „Die Gegebenheit des Anderen im Text. Eine Annäherung über die Einfühlung Edith Steins“, in *Philosophie und Literatur*. Herausgegeben von B. Kaiser und H. Schmiedl-Neuburg. (Libri Nigri, Vol. 77. Herausgegeben von H.R. Sepp). Nordhausen: Bautz, S. 125-146.
- Sitsch, M. (2020). „Vom Sagen des Unsagbaren oder von der Selbstverständlichkeit zur Nachdenklichkeit. Überlegungen, wie Literatur die Selbstverständlichkeit der menschlichen Existenz aufbrechen kann“, in *Literatur und Leib. Philosophische Perspektiven*. Herausgegeben von M.E. Hodec und H. Schmiedl-Neuburg. (Libri Nigri, Vol. 82. Herausgegeben von H.R. Sepp). Nordhausen: Bautz, S. 111-136.
- Stierle, K. (1975). „Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten“, in *Poetica*, Vol. 7, Nr. 3-4, S. 345-387.
- Stein, E. (2008). *Zum Problem der Einfühlung*. Unter Mitarbeit von M.A. Sondermann. (Edith-Stein-Gesamtausgabe. B. Philosophische Schriften. Abt. 1: Frühe Phänomenologie, Band 5). Freiburg im Breisgau / Basel / Wien: Herder.
- Summa, M. (2018). „Experiencing Reality and Fiction. Discontinuity and Permeability“, in *Imagination and Social Perspectives. Approaches from Phenomenology and Psychopathology*. Herausgegeben von M. Summa, T. Fuchs und L. Vanzago. (Routledge research in phenomenology, Vol. 9). New York / London: Routledge, S. 45-64.
- Summa, M. (2019a). „Are Fictional Emotions Genuine and Rational? Phenomenological Reflections on a Controversial Question“, in *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*, Vol. 17, Teil 2. London: Routledge: S. 246-267.
- Summa, M. (2019b). „Is Make-Believe Only Reproduction? Remarks on the Role of Fiction in Shaping Our Sense of Reality“, in *Social Imaginaries*, Vol. 5, Nr. 1, S. 97-119.

- Vaihinger, H. (1911). *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Berlin: Reuther & Reichard.
- Vanbrabant, J. (2021). „Ingarden and Derrida on empty space in literature“, in *Phainomenon*, Vol. 32, Nr. 1, S. 197-208.
- Vanbrabant, J. (2022). „De actualiteit van Maine de Biran“, in *De Uil van Minerva*, Vol. 35, Nr. 2, S. 120-127.
- Vanbrabant, J. (forthcoming [2021]). *Leven in de schemer. Het verhaal van filosoof Rudolf Boehm*. (Biographie von seinem Leben und Werk in 140.500 Worten).
- Vermeulen, S. (2001). “Cees Nooteboom. In Nederland”, in *Lexicon van literaire werken*, Vol. 50, Nr. Mai, via DBNL.org (Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren).
- Waldenfels, B. (2019). *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Warning, R. (Hrsg.) (1979). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink.