

Texte zur Theorie der Autorschaft

Herausgegeben und kommentiert
von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer,
Matias Martinez und Simone Winko

Philipp Reclam jun. Stuttgart

einnahm, ist es für den Wortsinn meiner Äußerung ohne Belang, ob ich nun absichtlich log oder der falschen Überzeugung zum Opfer gefallen war, meine Äußerung sei richtig. In anderen Worten: ein Autor kann eine Haltung einnehmen, die sich von seinen innersten Haltungen unterscheidet; ebenso muß auch der Interpret stets eine Haltung einnehmen, die von seiner eigenen verschieden ist.¹⁷ Für den Vorgang der Interpretation sind jedoch die privaten Erfahrungen des Autors ohne Bedeutung. Der einzige relevante Aspekt der Subjektivität ist der, der den Wortsinn oder, in den *termini* Husserls, den Inhalt determiniert. [...]

17 Bally nennt dies »dédoublement de la personnalité«. Siehe seine *Linguistique générale et linguistique française*, Paris 1932, S. 37.

Einleitung

Roland Barthes: Der Tod des Autors

Zusammen mit Michel Foucaults *Was ist ein Autor?* ist *Der Tod des Autors* des Franzosen Roland Barthes (1915–1980) das wohl einflussreichste Plädoyer für eine Verabschiedung des Autors aus der Interpretation literarischer Texte. Der Titel des Essays ist nahezu sprichwörtlich geworden. Seine polemische, revolutionär-utopische Rhetorik ist allerdings nur vor dem besonderen Hintergrund der französischen Tradition zu verstehen. Spätestens in den fünfziger Jahren war in den USA mit Wimsatts und Beardsleys Aufsatz gegen die *intentional fallacy* und in Deutschland mit Wolfgang Kayzers Studien über den Erzähler im modernen Roman ein Diskussionsstand erreicht, der – wenn nicht in der Literaturkritik, so doch zumindest in der Literaturwissenschaft – die naive Identifikation von Werkbedeutung und Autorbiographie unmöglich machte. In französischen Schulen und Universitäten dominierte hingegen die so genannte *explication du texte*. Ein erklärtes Ziel dieser Methode besteht darin, eine Korrespondenz zwischen Autorbiographie und Werkbedeutung herzustellen. Sie ist der eigentliche Gegner von *Der Tod des Autors*, und ihre institutionelle Präsenz erklärt den apodiktischen Stil und die überspitzten Formulierungen des Essays, welche die Rekonstruktion seiner Argumente erschweren.

Barthes stellt einen engen Zusammenhang zwischen der Produktion und der Rezeption literarischer Texte her. Er leugnet nicht, dass literarische Texte von einzelnen Autoren hervorgebracht werden. Indem er aber den Text zu einem »Gewebe von Zitaten« erklärt, bringt er die Autonomie der künstlerischen Kreativität nahezu zum Verschwinden. Der Autor wird zum kompilatorischen »Schreiber« [*scripteur*] vorgegebenen Sprachmaterials reduziert, ein Ansatz, der

zur selben Zeit von Julia Kristeva in ihrer Theorie der Intertextualität entfaltet wurde. Um den intertextuellen Charakter literarischer Texte angemessen zu erfassen, ist eine neue Art der Rezeption nötig. Texte sollen nicht hermeneutisch im Hinblick auf einen richtigen und endgültigen Sinn »entziffert« werden; stattdessen sind ihre diffusen Sinngebungsstrategien zu »entwirren«.

Im Essay vermischen sich eine historische und eine systematische These über den Tod des Autors. Einerseits sind für Barthes literarische Texte immer und notwendig autorlos – das Literarische wird geradezu mit der Loslösung von seinem Urheber identifiziert. Andererseits erscheint die Neuzeit als eine Epoche, in welcher der Autor zum unvermeidbaren Bezugspunkt im Umgang mit literarischen Texten wurde, und unsere Gegenwart als Schwellenperiode, in welcher der ältere, autorlose Text zurückkehrt. Der Tod des Autors erscheint also einerseits als ein systematisches, andererseits als ein historisches Phänomen. Der Zielpunkt ist jedoch in beiden Fällen derselbe: Die Lektüre literarischer Texte ist heute von dem Autor als Bezugspunkt der Interpretation zu befreien, damit sie zur écriture werden kann.

Im Mittelpunkt von Barthes' Bestimmung der écriture steht der Begriff der performativen Äußerung. Der englische Sprachphilosoph John L. Austin hatte zwischen *constatives* und *performatives* unterschieden.¹ *Performatives* sind sprachliche Äußerungen, die einen Sachverhalt nicht nur beschreiben (»konstatieren«), sondern durch eben den Akt der Äußerung auch erschaffen (»Ich taufe dich auf den Namen ...«). Barthes' Verwendung dieses Begriffs ist allerdings irreführend. Während nämlich die écriture einen Text von seinem ursprünglichen Entstehungskontext

1 In *How to Do Things With Words* [dt. *Zur Theorie der Sprechakte*] ersetzt Austin im Verlauf seiner Untersuchung allerdings die zunächst eingeführte Unterscheidung *constative* vs. *performative* durch die Begriffe *locution*, *illocution* und *perlocution*.

mitsamt der Autorintention ablöst, ist der Erfolg einer performativen Äußerung gerade notwendig an ihre originale Äußerungssituation und an die Autorität des Sprechers gebunden.

Als ergänzende Lektüre zu unserem Essay eignen sich vor allem *Ecrire: Verbe intransitif?* [*Schreiben: Intransitives Verb?*] und *De l'œuvre au texte* [*Vom Werk zum Text*]. Wie eine literarische Textanalyse aussehen kann, die sich um ein »Entwirren« statt um ein »Entziffern« literarischer Texte bemüht, zeigt Barthes in *Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe* (anhand von Poes Erzählung *The Facts in the Case of M. Valdemar*) und vor allem in *S/Z* (anhand von Balzacs Novelle *Sarrasine*).

Zum Text

Der französische Originaltext erschien unter dem Titel *La mort de l'auteur* in der Zeitschrift *Manteia* (1968) S. 12–17. Eine englische Übersetzung war zuvor unter dem Titel *The Death of the Author* in *Aspen Magazine* 5/6 (1967) erschienen. Der Text wird hier in einer Übersetzung von Matias Martinez erstmals auf Deutsch veröffentlicht. Die Übersetzung folgt: Roland Barthes: *Œuvres complètes*. Bd. 2: 1966–1973. Hrsg. von Éric Marty. Paris 1994. S. 491–495. – © 1994 Editions du Seuil, Paris; für die deutsche Übersetzung © 2000 Philipp Reclam jun., Stuttgart.

Ausgewählte Veröffentlichungen des Autors

- Ecrire: Verbe intransitif?* [1970]. In: R. B.: *Œuvres complètes*. Bd. 2: 1966–1973. Hrsg. von Éric Marty. Paris 1994. S. 973–980.
S/Z. Paris 1970. – Dt.: *S/Z*. Übers. von Jürgen Hoch. Frankfurt a. M. 1976.
De l'œuvre au texte [1971]. In: R. B.: *Œuvres complètes*. Bd. 2: 1966–1973. Hrsg. von Éric Marty. Paris 1994. S. 1211–17.
Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe [1973]. In: R. B.: *Œuvres complètes*. Bd. 2: 1966–1973. Hrsg. von Éric Marty. Paris 1994.

S. 1653–76. – Dt.: Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: R. B.: Das semiologische Abenteuer. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1988. S. 266–298.

Weiterführende Literatur

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte [1962]. Stuttgart 1972 [u. ö.].

Culler, Jonathan: Barthes. Revised Edition. London 1990.

ROLAND BARTHES

Der Tod des Autors¹

In seiner Novelle *Sarrasine* schreibt Balzac über einen als Frau verkleideten Kastraten den folgenden Satz: »Das war die Frau mit ihren plötzlichen Ängsten, ihren grundlosen Launen, ihren unwillkürlichen Verwirrungen, ihren unmotivierten Kühnheiten, ihren Wagnissen und ihrer reizenden Zartheit der Gefühle.« Wer spricht hier? Ist es der Held der Novelle, um den Kastraten zu ignorieren, der sich hinter der Frau verbirgt? Ist es das Individuum Balzac mit seiner persönlichen Philosophie über die Frau? Ist es der Autor Balzac, der »literarische« Ideen über das Weibliche verkündet? Ist es die Weisheit schlechthin? Die romantische Psychologie? Wir werden es nie erfahren können, einfach deswegen, weil die Schrift [*écriture*] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört. Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt² entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.

Das ist sicherlich immer schon so gewesen: Sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten erzählt wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken – vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift. Allerdings ist dieses Phänomen unterschiedlich

¹ Im frz. Text erscheint das Wort »auteur« außer in seiner normalen Schreibung gelegentlich kursiviert (*«auteur»*) oder aber in der orthographisch abweichenden Großschreibung »Auteur«. Um diese Besonderheiten im Deutschen zu bewahren, wird im Folgenden »auteur« mit »Autor« und »Auteur« mit »Autor« wiedergegeben; Stellen, an denen »auteur« im frz. Original kursiviert gesetzt ist, sind besonders gekennzeichnet. (Anm. d. Übers.)

² Frz. *sujet*, hier wohl im mehrfachen Sinn von »Person«, »grammatisches Subjekt« und »Thema«. (Anm. d. Übers.)

aufgefasst worden. In archaischen Kulturen kam eine Erzählung niemals von einer Person, sondern von einem Vermittler (einem Schamanen oder Erzähler), an dem man höchstens die ›Ausführung‹ [*performance*] (nämlich die Beherrschung des Erzählcodes) bewundern kann, aber niemals das ›Genie‹. Der *Autor*³ ist eine moderne Figur, die unsere Gesellschaft hervorbrachte, als sie am Ende des Mittelalters im englischen Empirismus, im französischen Rationalismus und im persönlichen Glauben der Reformation den Wert des Individuums entdeckte – oder, wie man würdevoller sagt, der ›menschlichen Person‹. Deshalb hat auf dem Gebiet der Literatur ausgerechnet der Positivismus – Inbegriff und Resultat der kapitalistischen Ideologie – der ›Person‹ des Autors die größte Bedeutung beigemessen. Der *Autor*⁴ beherrscht immer noch die literaturgeschichtlichen Handbücher, die Biographien der Schriftsteller, die Zeitschrifteninterviews und sogar das Selbstverständnis der Literaten, die in ihren Tagebüchern Person und Werk verschmelzen möchten. Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften. Noch immer sehen die Kritiker im Werk von Baudelaire nichts als das Versagen des Menschen Baudelaire, im Werk von van Gogh nichts als dessen Verrücktheit, im Werk von Tschaikowski nichts als dessen Laster. Die Erklärung eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge, die des Autors⁵, der Vertraulichkeiten preisgibt.

Wenngleich die Vorherrschaft des *Autors* immer noch ungebrochen ist – auch die Neue Kritik⁶ hat sie oft genug be-

3 Im frz. Original kleingeschrieben und kursiviert. (Anm. d. Übers.)

4 Im frz. Original kleingeschrieben und kursiviert. (Anm. d. Übers.)

5 Im frz. Original kleingeschrieben und kursiviert. (Anm. d. Übers.)

6 Nach der Veröffentlichung seines Buches *Sur Racine* (Paris 1963) wurde Barthes in einer öffentlichen Debatte von französischen Literaturkritikern

stätigt –, so wird sie doch seit längerem von einzelnen Schriftstellern attackiert. In Frankreich hat wohl als Erster Mallarmé in vollem Maße die Notwendigkeit gesehen und vorausgesehen, die Sprache [*langage*] an die Stelle dessen zu setzen, der bislang als ihr Eigentümer galt. Für Mallarmé (und für uns) ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit – die man keineswegs mit der kastrierenden Objektivität des realistischen Romanschriftstellers verwechseln darf – an den Punkt zu gelangen, wo nicht ›ich‹, sondern nur die Sprache ›handelt‹ [*performs*]. Mallarmés gesamte Poetik besteht darin, den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken (was bedeutet, wie wir noch sehen werden: den Leser an seine Stelle zu rücken). Valéry, der ganz in einer Psychologie des Ich befangen war, schwächte Mallarmés Theorie zwar stark ab, zog aber selbst, in seiner klassizistischen Vorliebe für die Rhetorik, ständig den Autor in Zweifel und ins Lächerliche; er betonte den linguistischen und sozusagen ›zufälligen‹ Charakter seiner Tätigkeit und vertrat in all seinen Prosawerken den grundsätzlich sprachlichen Charakter von Literatur, weshalb ihm jegliche Berufung auf das Innere des Schriftstellers wie reiner Aberglauben erschien. Selbst Proust bemühte sich unübersehbar darum – ungeachtet des scheinbar psychologischen Charakters seiner so genannten *Analysen* –, den Bezug zwischen dem Schriftsteller und seinen Figuren durch einen radikalen Kunstgriff unerbittlich zu verwischen. Er schuf das Epos des modernen Schreibens, indem er den Erzähler nicht als jemanden darstellte, der gesehen oder gefühlt hat, nicht einmal als jemanden, der geschrieben hat, sondern als jemanden, der schreiben wird. Der junge Mann im Roman (wie alt ist er eigentlich, und wer ist er?) möchte

und -wissenschaftlern als Repräsentant einer ›Neuen Kritik‹ [*nouvelle critique*] angegriffen; Barthes beantwortete die Vorwürfe in *Critique et vérité* (Paris 1966; dt.: *Kritik und Wahrheit*, Frankfurt a. M. 1967). (Anm. d. Übers.)

schreiben, ohne es zu können, und in dem Moment, als das Schreiben endlich möglich wird, endet der Roman. In einer radikalen Umkehrung machte Proust aus seinem Leben ein Werk nach dem Muster seines eigenen Buches, anstatt, wie es oft heißt, sein Leben in einen Roman zu verwandeln. Deshalb ist Charlus auch keine Nachahmung von Montesquieu, sondern Montesquieu stellt in seiner geschichtlichen und anekdotischen Realität nur eine unvollkommene Nachahmung von Charlus dar. Der Surrealismus schließlich (um diese Vorgeschichte der Moderne fortzuführen) konnte der Sprache natürlich keine souveräne Stellung zugestehen, weil die Sprache ein System ist und das romantische Ziel dieser Bewegung aus einer unmittelbaren Subversion der Codes bestand (übrigens ein illusionäres Ziel, da ein Code nicht zerstört, sondern nur ›gespielt‹ werden kann). Indem er jedoch stets das plötzliche Durchkreuzen von Sinnerwartungen empfahl (der berühmte surrealistische ›Stoß‹ [*saccade*]), indem er der Hand auferlegte, schnellstmöglich aufzuschreiben, was dem Kopf verborgen bleibt (die ›automatische Schreibweise‹ [*écriture automatique*]), und indem er das Prinzip und die Erfahrung des kollektiven Schreibens akzeptierte, trug auch der Surrealismus dazu bei, das Bild des *Autors* zu entsakralisieren. Und schließlich hat außerhalb der eigentlichen Literatur (im Grunde sind diese Unterscheidungen veraltet) die Linguistik ein wertvolles analytisches Instrument zur Zerstörung des *Autors* entwickelt, weil sie verdeutlicht, dass eine Äußerung [*énonciation*] insgesamt ein leerer Vorgang ist, der reibungslos abläuft, ohne dass man ihn mit der Person des Sprechers ausfüllen müsste. Linguistisch gesehen, ist der *Autor* immer nur derjenige, der schreibt, genauso wie *ich* niemand anderes ist als derjenige, der *ich* sagt. Die Sprache kennt ein ›Subjekt‹, aber keine ›Person‹. Obwohl dieses Subjekt außerhalb der Äußerung, durch die es definiert wird, leer ist, reicht es hin, um die Sprache zu ›tragen‹, um sie auszufüllen.

Die Abwesenheit des *Autors* (man könnte hier mit Brecht von einer wirklichen ›Distanzierung‹ sprechen: der *Autor* wird zu einer Nebenfigur am Rande der literarischen Bühne reduziert) ist nicht nur ein historisches Faktum oder ein Schreibakt [*acte d'écriture*], sondern verwandelt den modernen Text von Grund auf. Mit anderen Worten: Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet. Zunächst einmal verändert sich die Zeit. Der *Autor* – wenn man denn an ihn glaubt – wird immer als die Vergangenheit seines eigenen Buches verstanden. Buch und Autor stellen sich in ein und dieselbe Reihe, unterschieden durch ein *Vorher* und *Nachher*. Der *Autor* ernährt vermeintlich das Buch, das heißt, er existiert vorher, denkt, leidet, lebt für sein Buch. Er geht seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem Kind. Hingegen wird der moderne Schreiber [*scripteur*] im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre. Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer hier und jetzt geschrieben. Und zwar deshalb, weil (oder: daraus folgt, dass) *Schreiben* nicht mehr länger eine Tätigkeit des Registrierens, des Konstatierens, des Repräsentierens, des ›Malens‹ (wie die Klassiker sagten) bezeichnen kann, sondern vielmehr das, was die Linguisten im Anschluss an die Oxford-Philosophie ein Performativ nennen, eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt – etwa das *Ich erkläre* von Königen oder das *Ich singe* von sehr alten Dichtern. Da der moderne Schreiber den *Autor* begraben hat, kann er nicht mehr wie seine pathetischen Vorgänger daran glauben, dass seine Hand zu langsam für seine Gedanken oder seine Gefühle sei und dass er deswegen, um aus der Not eine Tugend zu machen, diese Verspätung betonen und

unaufhörlich an der Form ›arbeiten‹ müsse. Stattdessen zeichnet seine Hand, abgelöst von jeder Stimme und geführt von einer reinen Geste der Einschreibung (nicht des Ausdrucks), ein Feld ohne Ursprung – oder jedenfalls ohne anderen Ursprung als die Sprache selbst, also dasjenige, was unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt.

Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ›Botschaft‹ des Autor-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. Wie die ewigen, ebenso erhabenen wie komischen Abschreiber Bouvard und Pécuchet,⁷ deren abgrundtiefe Lächerlichkeit *genau* die Wahrheit der Schrift bezeichnet, kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. Wollte er sich *ausdrücken*, sollte er wenigstens wissen, dass das innere ›Etwas‹, das er ›übersetzen‹ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen – ein Abenteuer, das in beispielhafter Weise der junge Thomas de Quincey erlebte, der das Griechische so gut beherrschte, dass er, um gänzlich moderne Ideen und Bilder in diese tote Sprache zu übersetzen, »sich ein stets verfügbares Wörterbuch geschaffen hatte, viel komplexer und umfangreicher als dasjenige, das der üblichen Patience rein literarischer Themen zugrunde liegt« (Baudelaire, *Les Paradis artificiels*).⁸ Als *Nachfolger des Autors* birgt der

7 In Gustave Flauberts nachgelassenem Roman *Bouvard et Pécuchet*. (Anm. d. Übers.)

8 Charles Baudelaire, »Un mangeur d'opium II: Confessions préliminaires«, in: Ch.B., *Les Paradis artificiels*, Paris 1860, Abs. 2. (Anm. d. Übers.)

Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt. Das Leben ahmt immer nur das Buch nach, und das Buch ist selbst nur ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung.

Die Abwesenheit des *Autors* macht es ganz überflüssig, einen Text ›entziffern‹ [›dechiffrer‹] zu wollen. Sobald ein Text einen *Autor* zugewiesen bekommt, wird er eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen, wird die Schrift angehalten. Diese Auffassung kommt der Literaturkritik sehr entgegen, die es sich zur Aufgabe setzt, den *Autor* (oder seine Hypostasen: die Gesellschaft, die Geschichte, die Psyche, die Freiheit) hinter dem Werk zu entdecken. Ist erst der *Autor* gefunden, dann ist auch der Text ›erklärt‹, und der Kritiker hat gewonnen. Daher ist es nicht erstaunlich, dass, historisch gesehen, die Herrschaft des *Autors* auch diejenige des *Kritikers*⁹ gewesen ist und dass die Kritik – selbst die Neue – heute zusammen mit dem *Autor* verschwindet. Die vielfältige Schrift kann nämlich nur *entwirrt*, nicht *entziffert* werden. Die Struktur kann zwar in allen ihren Wiederholungen und auf allen ihren Ebenen nachvollzogen werden (so wie man eine Laufmasche ›verfolgen‹ kann), aber ohne Anfang und ohne Ende. Der Raum der Schrift kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden. Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung vom Sinn. Genau dadurch setzt die Literatur (man sollte von nun an besser sagen: die *Schrift*), die dem Text (und der Welt als Text) ein ›Geheimnis‹, das heißt einen endgültigen Sinn, verweigert, eine Tätigkeit frei, die man gegen theologisch und wahrhaft revolutionär nennen könnte. Denn eine Fixierung des Sinns zu verweigern, heißt letztlich, Gott und seine Hypostasen (die Vernunft, die Wissenschaft, das Gesetz) abzuweisen.

9 Im frz. Original großgeschrieben. (Anm. d. Übers.)

Kehren wir zu Balzacs Satz zurück. Niemand (das heißt: keine Person) spricht ihn. Nicht sein Ursprung oder seine Stimme sind der wahre Ort der Schrift, sondern die Lektüre. Ein anderes, sehr präzises Beispiel macht das verständlich: Neue Forschungen (J.-P. Vernant) haben die grundsätzlich doppeldeutige Natur der griechischen Tragödie erhellt.¹⁰ Deren Text ist aus zweideutigen Worten gewoben, die von den Protagonisten nur in einem Sinn verstanden werden (in diesem ewigen Missverständnis liegt gerade das ›Tragische‹). Es gibt jedoch jemanden, der jedes Wort in seiner Zweideutigkeit versteht – und zusätzlich auch noch sozusagen die Taubheit der Figuren. Dieser Jemand ist niemand anderes als der Leser (beziehungsweise hier der Hörer). So enthüllt sich das totale Wesen der Schrift. Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt. Deshalb ist es lächerlich, die neue Schreibweise [*écriture*] im Namen eines Humanismus verdammen zu wollen, der scheinheilig vorgibt, die Rechte des Lesers zu verteidigen. Die traditionelle Kritik hat sich niemals um den Leser gekümmert; sie kennt in der Literatur keinen anderen

¹⁰ Vgl. Jean-Pierre Vernant, »Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque«, in: J.-P. V. / Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en grèce ancienne*, Paris 1989 [1972], S. 21–40, bes. S. 35 f. (Anm. d. Übers.)

Menschen als denjenigen, der schreibt. Inzwischen lassen wir uns nicht mehr von solchen Antiphrasen täuschen, mit denen die gute Gesellschaft anmaßend Anschuldigungen erhebt zugunsten dessen, was sie selbst gerade ausgrenzt, übersieht, erstickt oder zerstört. Wir wissen, dass der Mythos umgekehrt werden muss, um der Schrift eine Zukunft zu geben. Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.