

## **Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft**

# **Grundthemen der Literaturwissenschaft**



Herausgegeben von  
Klaus Stierstorfer

Wissenschaftlicher Beirat  
Martin Huber, Barbara Korte, Schamma Schahadat,  
Christoph Strosetzki und Martina Wagner-Egelhaaf

Michael Wetzel (Hrsg.)

# Grundthemen der Literaturwissenschaft: **Autorschaft**

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-029692-1  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-029706-5  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-038908-1  
ISSN 2567-241X

**Library of Congress Control Number: 2021947344**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

Die Reihe bietet substanzielle Einzeldarstellungen zu Grundthemen und zentralen Fragestellungen der Literaturwissenschaft. Sie erhebt den Anspruch, für fortgeschrittene Studierende wissenschaftliche Zugänge zum jeweiligen Thema zu erschließen. Gleichzeitig soll sie Forscherinnen und Forschern mit speziellen Interessen als wichtige Anlaufstelle dienen, die den aktuellen Stand der Forschung auf hohem Niveau kartiert und somit eine solide Basis für weitere Arbeiten im betreffenden Forschungsfeld bereitstellt.

Die Bände richten sich nicht nur an Studierende und WissenschaftlerInnen im Bereich der Literaturwissenschaften. Von Interesse sind sie auch für all jene Disziplinen, die im weitesten Sinn mit Texten arbeiten. Neben den verschiedenen Literaturwissenschaften soll sie LeserInnen im weiten Feld der Kulturwissenschaften finden, in der Theologie, der Philosophie, der Geschichtswissenschaft und der Kunstgeschichte, in der Ethnologie und Anthropologie, der Soziologie, der Politologie und in den Rechtswissenschaften sowie in der Kommunikations- und Medienwissenschaft. In bestimmten Fällen sind die hier behandelten Themen selbst für die Natur- und Lebenswissenschaften relevant.

Münster, im November 2017

Klaus Stierstorfer



# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort — IX

### **I Einleitung – Michael Wetzel**

- I.1 Gründungsmythen — 4
- I.2 Krisendiskurse — 10
- I.3 Schauplätze — 44

### **II Historischer Abriss – Michael Wetzel**

- II.1 Vorgeschichte: Antike — 79
- II.2 Schreiben im Mittelalter — 82
- II.3 Der europäische Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum: Renaissance — 94
- II.4 Barocke Regelwerke und die Genese des Copyrights — 102
- II.5 Der ‚klassische‘ Fehlschluss — 113
- II.6 Das romantische Erbe — 128
- II.7 Das 19. Jahrhundert und der Beginn des Marktes — 135
- II.8 Hybridisierungen: Moderne und Postmoderne — 145
- II.9 Perspektiven — 166
- II.10 Zur Konzeption des Bandes — 168

### **III Zentrale Themen/Fragestellungen**

#### **III.1 Dimensionen — 201**

- III.1.1 Autorsubjekt und Werkherrschaft – *Matthias Schaffrick* — 203
- III.1.2 Autorschaft und Hermeneutik – *Carlos Spoerhase und Marcus Willand* — 223
- III.1.3 Geistiges Eigentum und Copyright – *Eric Achermann* — 238
- III.1.4 Genie und Autorschaft – *Johannes F. Lehmann* — 259
- III.1.5 Text, Schreiben, Intertextualität – *Natalie Binczek* — 277
- III.1.6 Dimensionen der Funktion ‚Herausgeber‘ – *Uwe Wirth* — 293

#### **III.2 Inszenierungen — 307**

- III.2.1 Auto(r)biographie – *Carola Hilmes* — 309
- III.2.2 Autofiktion. Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug – *Claudia Gronemann* — 332
- III.2.3 Autor-Masken und -Maskierungen – *Anke Niederbudde* — 350
- III.2.4 Autor-Bild – *Matthias Bickenbach* — 366
- III.2.5 Brief und Autorschaft – *Jochen Strobel* — 382
- III.2.6 Pop-Autoren – *Thomas Hecken* — 397

**III.3 Dezentrierungen — 409**

**III.3.1** Kollektive Autorschaft – *Stephan Pabst und Niels Penke* — **411**

**III.3.2** Autorschaft und literarischer Markt – *Ute Schneider* — **429**

**III.3.3** Weibliche Autorschaft – *Irina Gradinari* — **448**

**III.3.4** Autor und Kritiker: „Critics are authors, too.“ –  
*Nicole Streitler-Kastberger* — **469**

**III.3.5** Der Autor-Übersetzer – *Claus Telge* — **492**

**IV Interdisziplinäre Verweise**

**IV.1 Sozialgeschichte — 513**

**IV.1.1** Topologie der Autorschaft im Feld kultureller Produktion –  
*Thomas Becker* — **515**

**IV.1.2** Systemtheorie – *Ingo Stöckmann* — **531**

**IV.2 Kunsttheorien — 541**

**IV.2.1** Autorschaft in den Bildkünsten. Forschungen über bildende  
Künstlerinnen und Künstler in Kunstgeschichte, Geschlechter-  
forschung und Kunst – *Sabine Kampmann* — **543**

**IV.2.2** Regietheater – *Caroline A. Lodemann* — **555**

**IV.2.3** Autorenfilm. Der filmische Autor als Funktion des Autorendiskurses  
und die Funktionen filmischer Autorschaft – *Jochen Mecke* — **564**

**IV.3 Medien — 583**

**IV.3.1** Autorschaft und Medien – *Gregor Schwering* — **585**

**IV.3.2** Vernetzte Autorschaft: Hypertext und Internet –  
*Christiane Heibach* — **603**

**IV.3.3** Autorschaft aus dem Blickwinkel der Akteur-Netzwerk-Theorie –  
*Jens Schröter* — **625**

**V Anhang**

**Beiträgerinnen und Beiträger — 635**

**Personenregister — 636**

**Grundthemen der Literaturwissenschaft — 646**

# Vorwort

Handbücher signalisieren nicht nur, dass sie das Wissen zuhanden machen, ihr Name erinnert auch daran, dass ihre Inhalte aus vielen Händen stammen und durch viele Hände gegangen sind. Das fordert ein hohes Maß an Koordination und Kontrolle, das seine Zeit braucht.

So ist auch dieses Projekt über etliche Jahre hinweg gewachsen und hat nach der intensiven Arbeit der Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes noch ungezählte Arbeitsstunden an redaktioneller Abstimmung und Korrektur verschlungen. Für ihre Unterstützung dabei möchte ich daher meinem Mitarbeiter, Herrn David Börsting, herzlich danken, nicht zuletzt aber dem Lektorat des De Gruyter Verlags und besonders Frau Stella Diedrich und Herrn Marcus Böhm sowie bei der Herstellung Herrn Andreas Brandmair, die sich mit großem Einsatz um die Überwachung der Fahnenkorrekturen und vor allem die Herstellung des Registers bemüht haben.

Auf die Erstellung einer Gesamtbibliographie ist aus zwei Gründen verzichtet worden. Zum einen gibt es in dem 2014 ebenfalls im De Gruyter Verlag erschienenen Überblicksband *Theorien und Praktiken der Autorschaft* von Matthias Schaffrick und Marcus Willand eine hervorragende, thematisch gegliederte Auswahlbibliographie, auf die verwiesen werden kann. Zum anderen erschien es für den Leser benutzerfreundlicher, am Ende der einzelnen Beiträge in den spezifischen Bibliographien die Verweise nachschlagen zu können, statt in einer riesigen Gesamtbibliographie nach ihnen zu suchen. Eine Verdoppelung von Einzelbeitrag- und Gesamtbibliographie hätte den Umfang des Bandes nur ungebührlich anwachsen lassen.

Umfangsfragen sind bei solchen Mammutprojekten immer ein großes Problem, da sicherlich mancher Beitrag noch mehr hätte einarbeiten wollen. Der Wahrung des Umfangs ist auch eine letzte Bemerkung geschuldet, die den Umgang mit der männlichen und weiblichen Form von Personalbezeichnungen betrifft: Bis auf wenige spezielle Ausnahmen ist bei der Anführung von Personen die männliche Form als geschlechtsneutrale gewählt worden, die als Bezeichnung für männliche wie weibliche Figuren gemeint ist.

Osaka im Frühjahr 2021

Michael Wetzel





Michael Wetzel

I **Einleitung**



Die Frage nach der Autorschaft war nie so aktuell wie heute. Grund dafür ist paradoxerweise gerade eine Bedrohung der Wirkungsmacht dieses Konzepts einer selbstbewussten und individuellen Urheberschaft von Texten, das darüber hinaus auf die kulturellen Leistungen auch in anderen Künsten Anwendung fand. Seit der vor über einem halben Jahrhundert in polemischer Absicht propagierten Formel vom ‚Tod des Autors‘ steht die Selbstverständlichkeit und damit die Gültigkeit überhaupt auktorialer Verfasserschaft zur Diskussion. Dabei geht die wirkliche Bedrohung oder Relativierung von Autorschaft nicht nur von internen Debatten und Kontroversen der literaturwissenschaftlichen Experten und der Spekulationen irgendwelcher strukturalistischer oder poststrukturalistischer Theoretiker aus, die den Anteil der individuellen Leistung am kreativen Akt für maßlos überschätzt halten. Auch die reale Situation der Veränderung von Informations- und Kommunikationsprozessen durch die digitalen Medien stellt eine Bedrohung sozusagen von außen dar, die Autoren vor völlig neue Produktionsbedingungen stellt. Die von Computern erzeugten Hypertexte und die im Internet frei zirkulierenden Datenströme haben zwei der wichtigsten Grundlagen der Autorschaft, nämlich ästhetisch die Originalität und ökonomisch das *Copyright*, immer mehr obsolet werden lassen. Und damit gewinnt die alte, aber unter neuen Bedingungen gravierender werdende Problematik an Dominanz: die Hinterfragung des im Begriff von Autorschaft verankerten Konzepts von Kreativität und davon abgeleitet desjenigen von geistigem Eigentum als individuelle Aneignung der eigentlich kollektiven Produktionen einer Kommunikationsgemeinschaft. Für Forscher der Künstlichen Intelligenz (KI) ist der Gedanke nicht mehr fremd, dass Maschinen originelle Leistungen erbringen, und angesichts der Dispositivität des intertextuellen Netzwerkes literaturgeschichtlicher Zitate erscheint ‚geistiger Diebstahl‘ als Normalfall.

Die beiden großen Themen seit Jahren sind: *Plagiat* und *Open Access*. Plagiate hat es immer gegeben, was schon der lateinische Ursprung des Wortes signalisiert. Mit den neuen Plagiats-Skandalen kommt aber eine neue Dimension ins Spiel, indem Autoren bewusst die Legitimität des individuellen Urhebers im Namen einer hypertextuellen Postmoderne in Frage stellen, in der sich jeder jedes digital zur Verfügung stehenden und durch *copy and paste* aneignbaren Textes bedienen kann und daraus ein neues, montiertes Elaborat basteln kann. Ähnliches gilt für die Diskussion der Autorenrechte angesichts der freien Verfügung über Texte im Netz. Eine jede Thematisierung von Autorschaft sieht sich so mit der Aporie konfrontiert, dass eine historische Analyse künstlerischer Kreativität faktisch mit kollektiven Entstehungsprozessen konfrontiert wird, aber ideologisch auf die Vorstellung eines autonom schaffenden Individuums bezogen bleibt.

Es ist diese aktuelle Krisensituation, die rückblickend die Frage stellt, ob Autorschaft als Kriterium eines individuellen Schöpferturns oder Wahrung von

Verwertungsrechten am geistigen Eigentum dieser Schöpfungen für die Zukunft überhaupt noch eine Rolle spielt oder ob der Umgang mit kulturellen Artefakten nicht vom Wert der Autorschaft befreit werden sollte. Die begriffsgeschichtliche Entwicklung weist so eine signifikante Umkehrung auf, die das mit der Vorstellung von Moderne verbundene Idealbild des Autors in den neueren kritischen Diskursen nur noch im Geiste einer Restauration auftauchen lässt. In diesem Sinne versuchen die Beiträge dieses Handbuches die Bedeutung dieser ‚Krise der Autorschaft‘ hinsichtlich der Reichweite der konstitutiven Aspekte sowie der Stationen der Entstehung der verhandelten Geltungsansprüche zu rekonstruieren, um so die Genealogie eines der wichtigsten Gründungsmythen der europäischen Moderne nachzuvollziehen.

## 1.1 Gründungsmythen

Autorschaft ist kein unbedingt originelles Thema. Angesichts der Fülle der seit Jahren vor allem den deutschen Buchmarkt überschwemmenden Monographien und Sammelbände zum Thema fühlt sich jede weitere Publikation verpflichtet, eine Art von Daseinsberechtigung zu liefern. Bei einem Handbuch stellt sich natürlich auch die Frage, warum erst jetzt das Thema so grundsätzlich angegangen wird (nach der schon repräsentativ umfassenden Darstellung der *Theorien und Praktiken der Autorschaft* von Schaffrick und Willand 2014 und dem eher beliebigen Überblick des *Cambridge Handbook of Literary Authorship* von Berensmeyer et al. 2019). Aber mit dieser Aktualisierung der Fragestellung wird auch schon ein grundsätzliches Problem berührt.

Dass das Thema für die gegenwärtige Literaturwissenschaft einen so ausgezeichneten Stellenwert hat, versteht sich – ohne theoretische Positionierungen vorwegzunehmen – aus dem generellen Interesse der Moderne, den individuellen Produzenten von Kunstwerken eine besondere Anerkennung und Verehrung zu erweisen. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass dem Konzept der Autorschaft die sich am Ende des Mittelalters durchsetzende und als Inbegriff für den Neuanfang, die Renaissance der Moderne, stehende Idee des Individuums zugrunde liegt, die davon ausgeht, dass kulturellen Schöpfungen ein individuell identifizierbares Subjekt als Ursache oder im modernen Verständnis als Urheber von Neuem zuzuordnen sei (Wetzel 2020a). Werke (Texte, Bilder etc.) verdanken aus dieser Sicht ihre Existenz weder der Offenbarung eines Gottes oder vieler Götter noch dem Wirken der Naturkräfte, sondern der kreativen Entscheidung eines Autors. Autorschaft drückt also eine Nobilitierung der schreibenden und bildenden Subjekte aus, die ihnen Autorität bzw. Auktorialität verleiht.

Auf drei, historisch nacheinander sich entwickelnden Sinnebenen wird diese *auctoritas* zunächst *ästhetisch* aufgrund der Originalität der Neuschöpfungen verliehen, bevor im 17./18. Jahrhundert der Autor zum *hermeneutischen* Schlüssel der Bedeutung des Werks erklärt wird und schließlich ab dem 18. Jahrhundert seine *juristische* Rolle als alleiniger Besitzer des geistigen Eigentums an seinen Produktionen gefestigt wird. Im „Kreativitätsdispositiv“ (Reckwitz 2012, 15) kommt am deutlichsten der Gründungsmythos der Autorschafts-Idee zum Ausdruck, der sich auch als säkularisierender Prozess der Apotheose des Individuums als gottgleicher Schöpfer beschreiben lässt, „to fill the theological void“ (Burke 2011, 21), und als Emanzipation von bloßer Handwerklichkeit, um – zumindest seit Aufkommen der Kreativitätsmythen vom *Genie* – den Kern der Inspiration als ontotheologisches Geheimnis der Schöpfung zu umkreisen. Mit der Renaissance wird dieses Selbstverständnis von Originalität, Kreativität und Inspiration zu einem Programm der Selbst-Bildung durch Autorschaft, das – vergleichbar mit dem Aufkommen des Autoporträts in der Malerei – Autorschaft in Form von Biographien und Autobiographien (als sozusagen ‚Erschreiben‘ des eigenen Lebens aus der eigenen Feder) praktiziert.

Aufgrund dieser Autorität des Autors über sein Werk setzte sich aus hermeneutischer Perspektive das Prinzip einer in der Intention des Autors begründeten Authentizität der Werke durch. Am einfachsten wurde dieses Prinzip im Zusammenhang der vom amerikanischen *New Criticism* ausgelösten Kontroverse von Autor- vs. Text-Intention auf die Formel gebracht: „what a text means is what its author intends“ (Knapp und Michaels 1985 [1982], 13) bzw.: „meaning is just another name for expressed intention“ (30). Moderne Hermeneutik braucht also die Kategorie ‚Autorschaft‘ zwingend, um den Sinn von Texten aus dem originalen Kontext der Autorintention zu rekonstruieren (Compagnon 1998, 68), die zugleich die „Verantwortlichkeit“, „la responsabilité de l’auteur sur le texte et la signification du texte“ (51) begründet, aus der sich dann auch die juristische und ökonomische Autonomie von Autoren im Sinne der „Werkherrschaft“ (Bosse 1981) über die Verwertungsrechte herleitet. Dabei gerät gerade bei neueren Diskussionen des *Copyrights* oft in Vergessenheit, dass dessen Berechtigung mit dem hermeneutischen (Vor-)Urteil der allein entscheidenden Autorintention zusammenhängt, denn in dem Maße, wie sich die Bedeutungsintention des Textes (das unbestreitbare ‚Sagen-Wollen‘ der Texte) von der Instanz des Autors als „présupposé immanquable de toute interpretation [unvermeidliche Voraussetzung jeder Interpretation]“ (73) ablöst und Werke ihre historische Wirkungskraft darin zu bekunden beginnen, dass sie die ursprüngliche Intention ihrer Autoren transzendieren und mit jeder Epoche ihrer Rezeption etwas Neues bedeuten wollen (vgl. 98), wird auch die Wahrung eines geistigen Eigentums problematisch.

Genau an dieser ‚Bruchstelle‘ von Autorschaftsbegründungen im Verhältnis zum Werk und zur Autonomisierung der Rezeptionsgeschichte setzt die Kritik von Barthes, Foucault et al. an. Die Doppeldeutigkeit einer so zentralen Kategorie wie der Intention, die sich auf die Absicht des Autors, sein Ausdrucks-Wollen, aber auch generell auf die Gerichtetheit auf einen Sinn des Textes oder das Sagen-Wollen des Textes selbst beziehen kann, legt schon den Gedanken einer Einschränkung der Macht des Autors über die Bedeutung nahe. Ausgehend von der Sprache bzw. semiologischen Symbolsystemen als mediale Voraussetzung für Sinngebung hatte der Strukturalismus in den 60er Jahren und darüber hinaus der Poststrukturalismus die Autorität eines souverän entscheidenden Subjekts grundsätzlich in Zweifel gezogen und die entsprechenden Theorien der Autorschaft als ideologische Konstruktion einer parasitären Aneignung attackiert. Die Aufarbeitung einer Begriffsgeschichte der Autorschaft war also zunächst motiviert durch eine Suche nach den Grenzen des Begriffs, nach der historischen Relativität. Allerdings war besonders die deutschsprachige Rezeption dieses Ansatzes durch das Missverständnis einer poststrukturalistischen „Leugnung von Autorschaft“ (Pabst 2011, 7) belastet, da man die kritische Hinterfragung des Autors mit dessen Abschaffung verwechselte.

Gut dreißig Jahre später formierte sich daher eine andere Front unter dem Namen einer ‚Rückkehr des Autors‘, die gute Gründe im Kulturleben gefunden zu haben glaubte, die für eine Unverzichtbarkeit der individuellen Instanz als Adressat für literarische Kreativität sprachen. Die von der stichwortgebenden Publikation zur *Rückkehr des Autors* (Jannidis et al. 1999) angeregten Untersuchungen, ergänzt um den Materialband *Texte zur Theorie der Autorschaft* (Jannidis et al. 2000) mit einer zusammenfassenden Einleitung zu Thema „Autor und Interpretation“ (7–29) erschöpften sich entsprechend vor allem in historischen Vertiefungen der Positionen und Revisionen des Konzepts von Autorschaft, das unter den traditionellen Kriterien Inspiration, Kompetenz, Autorität, Individualität, Stil, Intention und Copyright diskutiert und gegenüber den Theorien von ‚Text‘, ‚Erzähler‘, ‚impliziter Autor‘ und nicht zuletzt den Problemfeldern ‚Politik‘ und ‚Medien‘ spezifiziert wird. Kurz darauf erschien der Tagungsband *Autorschaft Positionen und Revisionen* (Detering 2002), der das Begriffsfeld unter den Gesichtspunkten der Gegensätze von ‚Regeltreue und Genie‘, ‚Individuum und Kollektiv‘, ‚erzähltem und fingierte Autor‘ sowie ‚abwesendem und öffentlichem Autor‘ beleuchtete. Für den bereits genannten Band *Theorien und Praktiken der Autorschaft* (Schaffrick und Willand 2014) haben die Herausgeber dann für ihre einleitende Darstellung der Autorschaft im 20. Jahrhundert (3–148) die vier Themenkomplexe der hermeneutischen Autorschaftstheorien, der poststrukturalistischen Autorschaftstheorien, der Fiktionstheorien und Narratologien sowie der Inszenierung von Autorschaft herausgestellt.

Was in der weiteren Folge Forschungsarbeiten der letzten zwei Jahrzehnte an einschlägigen Monographien vorgelegt haben, erstreckt sich auf schlichtweg alle Epochen der zumindest abendländischen und amerikanischen Literaturgeschichte. Zumindest in der Literatur- und Kulturwissenschaft, verstärkt aber auch in der Kunstwissenschaft ereignete sich in der Tat eine ‚diskursive‘ Rückkehr des Autors, wobei neben der Konzentration auf einzelne Autorinnen und Autoren eine Verlagerung des Forschungsinteresses auf zwei Themenkomplexe zu beobachten war: den performativen Aspekt der öffentlichen Inszenierung von Autorschaft in den Medien (Fotografie, Radio, Presse, Fernsehen, Internet), oft verbunden mit dem neuen Phänomen der *Pop*-Literatur, für die das Auftreten des Autors Teil der Werkgenese ist; und die zunächst auf den französischen Kulturraum beschränkte Wendung der Autobiographie-Thematik zur *Autofiction* als Applikation der Inszenierungsstrategien von Autorschaft auf eine bestimmte selbstreflexive Erzählpraktik, die den Autor als Fiktion seiner selbst wiederkehren lässt.

Bei all diesen Diskussionen gilt es aber stets den entscheidenden Unterschied zwischen *Autorschaft* und *Autor* zu beachten. Zur Debatte steht eigentlich immer nur das Konzept von Autorschaft als Autorisierung, Nobilitierung, Inszenierung des Autors, nicht die Existenz des Verfassers. Ob man Autorschaft vom Substantiv *auctoritas* als Ermächtigungsformel für das Schreiben oder vom Verb *augere* als ersten Hinweis auf ein mehrendes Kreativitätspotential ableitet: als Auszeichnung für den Urheber wird der Begriff oder genauer seine gegebene oder auch fehlende Indikation eines Subjektnamens erst problematisch, wenn man ihn ideologisch auflädt und als Epizentrum der semantischen Bewegungen des Textes behandelt. Auf jeden Fall hat man es zunächst nur mit Namen zu tun, die auf Personen ‚verweisen‘, mittels einer „*Konstruktion*, wonach ein Name für Funktionen steht, die den Umgang mit bestimmten (literarischen) Diskursen innerhalb des Mediums Schrift/Buch regeln“ (Städtke 2003, VII). Im Autornamen konzentriert sich gleichsam die Kraft, die die „imaginäre Existenz des Autorsubjekts“ belebt: „Sobald der Name eines Autors erwähnt wird, tritt er aus als sinnbildende Kraft in Erscheinung. Mit dem realen Individuum hat diese Präsenz freilich wenig zu tun. Es handelt sich vielmehr um ein synthetisiertes Subjekt, das sich über die Schrift oder die Rede in der Vorstellungswelt von Lesern und Interpreten konstituiert.“ (Schöttker 2001, 267) Ein anderer Name für diese Aufladung ist „Ruhm“ (267), der seit dem Renaissance-Ideal des ‚heroischen‘ Individuums auch mit der Unsterblichkeit des Autors in Verbindung gebracht wird (vgl. Schöttker 2000), um den Preis allerdings einer umstrittenen Anerkennung im realen Leben. Zahlreiche literarische Beispiele der Begegnung von realen Autoren von E.T.A. Hoffmann bis Peter Handke mit ihren Lesern zeugen von der Enttäuschung durch den Nichtglauben an ihre Existenz als lebendige Verkörperung des Verfassers (vgl. Wetzel 2020a, 19).

Allen Ursprungsmythologien zum Trotz bietet die Forschung eher ein Bild, in dem Autorschaft im Sinne z. B. der begriffsgeschichtlichen Trias von „Ikonen – Stile – Institutionen“ (Meier und Wagner-Egelhaaf 2011) an heteronome Voraussetzungen der Diskursivität gebunden erscheint, denen sich die Autonomie des Autors als diskursiver Effekt verdankt. Zu unterscheiden ist nämlich zwischen einer Rede von oder über Autoren und dem „Autorschaftsdiskurs“: „Im Unterschied zum Autor gehören die Autorschaftsdiskurse, wenn man sie nicht deckungsgleich mit den Autordiskursen ansetzt, in den Bereich der Produktionstheorien. Sie fragen nach der Genese und den zugrundeliegenden Dispositionen und Faktoren von allgemeiner Text- bzw. spezifischer Literaturproduktion. Dadurch lässt sich anderes sichtbar machen als in der Rede über den Autor.“ (Kleinschmidt 2004, 13) Die Abhängigkeit des Redens über den Autor von den Autorschaftsdiskursen liegt in der Notwendigkeit einer Begründung dafür, dass Verfasser von Texten mit dieser Nobilitierung ausgezeichnet wurden, einer Legitimität von Werkherrschaft durch das „Kreativitätsdispositiv“ (Reckwitz): „Aber auch die spätmittelalterliche ‚Erfindung‘ des Autors nach antiken Vorgaben und ihrer hochmittelalterlichen gelehrten Teilrezeption hat damit zu tun, daß die Berechtigung und Notwendigkeit zu schreiben begründet werden muß. Hierher gehören dann auch die Denkfiguren der Authentizität, der Wahrhaftigkeit, der Mimesis oder der Originalität“ (13). Es bleiben diskursive Figuren, in denen die Verantwortung für das Geschaffene auch im Sinne einer Rechtsperson wurzelt, keine realen Personen, die nur im Konjunktiv hinzugedacht werden können: „Der Text inszeniert Autorschaft als seine produktive Medialität, deren personale Konkretisierung der Autor, die Autorin wäre.“ (14)

Gerade die Thematik der Authentizität impliziert solche Fragen nach den textuellen bzw. medialen Inszenierungsstrategien, denen Autorschaft als Dispositiv, d. h. ermöglichende Begriffskonfiguration zugrunde liegt. „Autorschaft als Sammelbegriff solcher Dispositivität“ (15) bezieht sich also genau genommen nicht auf die reale Person als Produzenten von Texten, sondern auf die Konfiguration verschiedener Bezeichnungen bzw. Funktionen derselben (wie z. B. ‚Schöpfer‘, ‚Inspirierter‘, ‚Verfasser‘, ‚Urheber‘ etc.) derselben im Werkprozess. Authentizität im etymologischen Sinne von „Eigenhändigkeit“ (Knaller 2006, 18 u. Wiefarn 2010, 11, 17) bezieht Werk und Autornamen aufeinander, wobei zwischen der *Authentifizierung von Autorschaft* z. B. durch Stilanalyse, Handschriftenvergleich oder werkinterne Referenzen und der *Authentisierung von Autorschaft* als Auratisierung des Autors auf dem Wege von „eingetübten Rhetoriken und gesellschaftlich verankerten Mustern und Ritualen der Echtheitszuschreibung“ (Sabrow und Saupe 2016, 10) wie z. B. durch Autorbilder, Reliquien der Schreibutensilien, aber auch durch Anekdoten oder Biographien unterschieden werden muss.

Die Schwierigkeiten der ‚Erfassung‘ eines Autors beginnen aber schon bei der ‚Echtheit‘ seiner Urheberschaft von sprachlichen Kunstwerken. Denn eine wichtige Voraussetzung dafür, die Sprache, ist selbst immer eine Voraussetzung, die vom Autor nicht geschaffen werden kann, sondern nur in individueller Weise umgeformt wird. Gilbert Adair schreibt in seinem Roman *Der Tod des Autors* zurecht: „Die Wörter wissen Bescheid. Niemand besitzt sie, und niemand kann bestimmen, wie sie gelesen werden sollen, schon gar nicht ihr Autor.“ (Adair 1997 [1992], 36) Schon die Etymologie von ‚Urheber‘ birgt diese Fragen. In der ‚Fusion‘ mit dem Begriff ‚Autor‘ wird die Abhängigkeit von Anderem hinter der Maske von Autonomie verdeckt: „Auch der Urheber ist derjenige, der erstmalig eine Sache aufhebt oder in Angriff nimmt, welche damit also, bleibt man im Bild, wie die Quelle schon vorhanden sein muß. Was sich dann über den *auctor* entfaltet, ist keine neue Bedeutung, sondern im Akt der Entfaltung (*dilatatio*) emergiert eine neue semantische Spannung oder Intensität (lat. *intensio*), die die nicht zuletzt zwischen Quelle und ihrer sprachlichen Neufassung besteht.“ (Bleumer 2015, 17)

Und wenn man die kreative Leistung nicht auf den Begriff des Kunstwerkes einschränkt, kommt man an die Grenze der oft gestellten Frage, ob nicht auch der Verfasser eines ganz alltäglichen Briefes oder einer E-Mail als deren Autor begriffen werden muss, bzw. wo die Grenze zwischen Schreiber, Verfasser und Autor (vgl. Hoffmann 2017) zu ziehen ist, und ganz konkret, editionsphilologisch, ob beispielsweise die Listen von Hegels Weinbestellungen oder Goethes Amtsverordnungen als Weimarer Minister eine Autorhandlung darstellen und Werkrelevanz besitzen. Die französische Sprache hat sogar das Verursachungs- bzw. Verantwortungsprinzip ganz vom Sprachlichen abgekoppelt und bezeichnet grundsätzlich Handlungsträger – auch Täter eines kriminellen Aktes – als *auteur*. In Bezug auf die historischen Sinnkonfigurationen des Autorbegriffs muss man zwischen denjenigen Ideen unterscheiden, die jenseits der heutigen Vorstellung von Autorschaft als Gründungsmythen angelegt sind, und den semantischen Einsätzen für die Konstitution des so genannten ‚rück-‘ oder ‚wiederkehrenden‘ Autors. Die grundsätzlichen Fragen des ‚Ursprungs‘ betreffen eher den metaphysischen, genauer theologischen Bereich einer grundsätzlichen Suche nach den Schöpfern dieser Welt im Sinne der von Heidegger wieder in Erinnerung gerufenen metaphysischen Grundsatzfrage, warum ist etwas und nicht vielmehr nichts. Dagegen bleiben die drei genannten Themenkomplexe konstitutiv für die Bedeutung von Autorschaft:

- der *ästhetische*: als Frage nach der Kreativität, der stilistischen Neuheit, nach Innovation und Originalität;
- der *hermeneutische*: als Frage nach dem Zusammenhang von Autor, Werk und Leser im Kontext der Kategorien von Urheber, Intention, von Autorität und Authentizität;

- der *juristisch/ökonomische* als Frage nach der Verantwortung und dem geistigen Eigentum, nach der Rechtsgültigkeit von Signaturen und der der Regelung des Copyrights und nicht zuletzt nach der Justiziabilität von Plagiatsfällen.

Besonders das Thema des Plagiats (vgl. Theisohn 2009 u. 2012 sowie Reulecke 2016) stellt einen neuralgischen Punkt dar, da in der postmodernen Diskussion um hypertextuelle bzw. internet-orientierte Schreibweisen gerade die einst konstitutive Autorschafts-Werteordnung von Originalität und Eigentum zu Fall gebracht wurde. Der Fall „Helene Hegemann“ mit seiner aufgeregten Diskussion zeigte aber – wie die juristisch ganz anders gelagerten, nämlich die ‚Eigenhändigkeit‘ einer wissenschaftlichen Leistung zur Erlangung eines Titels betreffenden Plagiatsskandale bei Doktorarbeiten vor allem von Politikern –, dass eine Sensibilität für die moralische Verletzung des geistigen Eigentumsrechtes für erhitzte und kontroverse Debatten sorgte; und dass ein Bewusstsein des Anachronismus von individueller Autorschaft im Zeitalter digitaler Kommunikation durchaus mit der Würdigung von Autoren als Schöpfern von Neuem koexistieren kann.

## I.2 Krisendiskurse

### 1 Der „Mythos“ vom Tod des Autors

Die ubiquitäre und unvermindert anhaltende Rückbeziehung aller Beiträge zur neueren Diskussion von Autorschaft auf die beiden kanonischen Texte Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (1968) und Michel Foucaults *Was ist ein Autor?* (1969) verkennt oft, dass diese beiden Paradebeispiele einer ‚poststrukturalistischen‘ Polemik gegen traditionelle Positionen keineswegs die einschneidende Wirkung eines völlig neuen Paradigmenwechsels darstellen, sondern die Elemente eines seit Anfang des 20. Jahrhunderts sich anbahnenden Paradigmenwechsels in eine punktuell neu auf den Begriff des Autors ausgerichtete Konstellation bringen, die über den polemischen Gestus der beiden Essays hinaus zugleich im Kontext des Gesamtwerks von Barthes und Foucault gespiegelt werden muss. Allein der Begriff ‚Poststrukturalismus‘ verweist trotz seines Gestus der Überschreitung auf die Herkunft aus dem ‚Strukturalismus‘ eines Ferdinand de Saussure, der zwar der Frage der Autorschaft keine Aufmerksamkeit geschenkt hat, aber mit seiner Beschreibung der Sprache als autonom funktionierendes System von paradigmatischen und syntagmatischen Substitutionen und Kombinationen von Zeichenrelationen keinen Zweifel daran gelassen hat, dass eine individuelle Sinnschöp-

fung in diesem Gefüge von Signifikanten und Signifikaten keinen Stellenwert hat. Auch im russischen und Prager Formalismus und Strukturalismus (vgl. Schaffrick und Willand 2014, 10–12) kommt der Autor nur als Überbauphänomen zur Sprache, das für die literarische Sinnentstehung nicht notwendig ist, sondern nur als „Lebensillusion“ für den Leser (Tomasevskij 2000 [1925], 53) oder als wunschhafte Unterstellung eines „Urhebers“ (Mukarovskij 2000 [1966], 68) fungiert (spez. zum Einfluss auf Foucault vgl. Vassilieva 2018).

Für die Weiterentwicklung zum ‚Post‘-Strukturalismus, der an die ganz andere Tradition der drei ‚Meisterkritiker‘ Nietzsche, Freud und Husserl bzw. genauer Heidegger anknüpft, kommt als entscheidend neues Element die ontologische Wende dieses Zeichensystems hinzu, die in Heideggers Nominierung der Sprache als ‚Haus des Seins‘ eine entscheidende ‚Fundierung‘ erfährt und im literarischen Verhältnis von Autor und Werk die hermeneutische Konsequenz eines konstitutiven Vorwegseins der Sprache vor dem individuellen Sprechen impliziert [vgl. den Artikel *Autorsubjekt und Werkherrschaft*]. Heideggers berühmte Formulierung dieser Autonomie der Sprache lautet: „Die Sprache spricht“, während der Dichter nur „spricht, indem er der Sprache entspricht“ (Heidegger 1959, 32). Jacques Lacan geht mit seiner dezentrierenden Heteronomisierung des Subjekts noch einen Schritt weiter, indem er seine These von der Sprachstruktur des Unbewussten mit einer weiteren These verknüpft, dass es die Sprache des ‚Anderen‘ sei, die dem jeweils eigenen Sprechen immer schon voraus ist (vgl. Burke 2008, 96–100). Alle sprechenden Subjekte sind *per definitio* nicht Herr ihrer Sprache, sondern ihr (als *Sub-jekte*) ‚unterworfen‘, denn sie müssen sich auf sie als symbolische Ordnung der Repräsentation durch den Anderen hin entwerfen, in der sie nur entfremdet zu sich selbst kommen und Eigenes im Sinne der Originalität von Autorschaft nur als ‚Angeeignetes‘, der Sprache des Anderen ‚Entwendetes‘ präsentieren können (vgl. Lacan 1975 [1966]). Sprache spielt dabei für Barthes eine wesentliche Rolle als ‚Schrift‘, französisch „*écriture*“ (was auch als ‚Schreibweise‘ übersetzt werden kann), die als Medium der ‚Dezentrierung‘ des Subjekts fungiert. Seit den ersten Arbeiten fasziniert ihn an der Schrift das Moment einer „Abwesenheit“, die in einer neutralen Schreibweise, einer „Schreibweise im Nullzustand“ (Barthes 1982 [1953], 11) zum Vorschein kommt und dem Schriftsteller gegenübersteht wie „ein Raum für eine Aktion, die Definition und das Erwarten eines Möglichen“ (15). Man spürt hier schon das Gefühl für die Ungerechtigkeit bzw. Ungerechtfertigkeit eines individuellen Anspruchs als Autor auf das mit und in Sprache Gesagte, ein Gefühl für die zu respektierende Eigenmächtigkeit des Textes, das sich auch unter dem ganz entscheidenden Einfluss Maurice Blanchots herausbildete, der – neben dem ebenfalls zu nennenden Edmond Jabès (vgl. Ingold 1992, 415–420) – die Rede vom Tod des Autors schon mit einer radikalen Texttheorie in Verbindung brachte. Ausgehend von der ‚wesentlichen Einsamkeit‘ des Schriftstellers vor dem Werk,

dem gegenüber er keine Autorität besitzt und nicht „ich“ sagen kann, beschrieb Blanchot das Ausgeliefertsein an die Abwesenheit/Leere der unaufhörlichen und unberechenbaren Zeit eines „unpersönlichen“ Schreibens: „Schreiben ist das Unbeendbare, das Unaufhörliche. Der Schriftsteller verzichtet darauf, ‚Ich‘ zu sagen. [...] Der Schriftsteller gehört einer Sprache an, die niemand spricht, die sich an niemanden richtet“ (Blanchot 1959, 26).

Barthes benutzte in seiner frühen, strukturalistischen Phase zur Analyse der Sinneffekte dieser referenzlosen, ganz auf sich selbst bezogenen Sprache den schon von Claude Lévi-Strauss benutzten Begriff des Mythos. Sein erster Erfolg mit der Monographie *Mythologies* (1957, dt. *Mythen des Alltags*) definierte ein kulturanalytisches Programm, das sich bewusst prosaischen Phänomenen des sozialen Lebens (wie Essen, Sport, Automodelle) mit der Kategorie des Mythos zuwendet, die als klassische Kategorie zur Deckfigur für den politischen Impetus einer Ideologiekritik wird. ‚Mythologie‘ wird in diesem Sinne verstanden als ein „sekundäres semiologisches System“, das ein erstes System der Sprache, die „Objektsprache“, in der sich Signifikanten auf Signifikate als ihren „Sinn“ beziehen, in diese Zeichenbeziehung selbst wieder als Signifikanten einsetzt, der als „Metasprache“ des Mythos zur Form für ein weiteres Signifikat als „Bedeutung“ wird (Barthes 2010, 258–261). Anders gesprochen verdankt sich die „Bedeutung“ also einer Übertragung des denotativen Sinns auf einen konnotativen Kontext, wobei die ideologische Funktion des Mythos für Barthes in einer Naturalisierung dieses Bezugs, d. h. in der Verwandlung von „Geschichte in Natur“ liegt, so als „fundierte der Signifikant das Signifikat“ (278). Damit ist im Grunde genommen der kritische Impetus des Essays vom „Tod des Autors“ vorgegeben, dessen Titel durch seine polemische Geste schon die Grundlage schafft für die Flut der Monographien und Sammelbände über die ‚Rück-‘ und ‚Wiederkehr‘, bzw. ‚Wiedergeburt‘ des Autors, die den eigentlichen argumentativen Ansatz von Barthes zugunsten einer emphatischen Logik der Abwesenheit, der Aufopferung verfehlen (vgl. Spoerhase 2007a, 11–12, Schaffrick und Willand 2014, 42–48). Denn in diesem geht es nicht um ein konkretes ‚Ableben‘ der Vertreter einer schreibenden Zunft, sondern um die Verabschiedung einer ‚ideologischen‘ Figur im Sinne des Mythos, der die Bedeutung von Autorschaft ins Leben ruft: ‚Autor‘ bezieht sich nicht auf eine konkrete Person, sondern auf eine konzeptuelle Repräsentation als Autorschaft. Und es sind mythologische Strukturen, die grundsätzlich Kategorien von Autorschaft begründen, wie Moritz Baßler am Beispiel der Autorintention als Effekt einer „Naturalisierung“, genauer einer „Naturalisierung qua Metonymisierung“ durch die Narration des Mythos vom Autor als Grund der intentionalen Struktur des Textes gezeigt hat (Baßler 2014, 156).

Nicht zuletzt steht aber hinter der Frage danach: „Wer spricht? Wer schreibt?“ (Barthes 1969, 44), wie sie Barthes schon 1960 in seiner vergleichenden Typolo-

gie des ‚Schriftstellers‘ und des ‚Schreibers‘ (*scripteur*) stellt, von Anfang an eine klare Affirmation des ‚Textes‘ als „Struktur des Wortes“, das als „eine (unablässig) bearbeitete Materie“ (46) weder Instrument noch Transportmittel einer ursprünglichen auktorialen Intention darstellt, sondern nur Identifikationsangebote an den Schriftsteller mit der jeweiligen von der Institution Sprache gegebenen „Weise des Sprechens“ (47) macht, während die Schreiber als „transitive‘ Menschen“ im Wort als Mittel nur einen Zweck („Zeugnis ablegen, erklären, lehren“) transportieren (49) [vgl. den Artikel *Text, Schreiben, Intertextualität*]. Beim frühen Barthes kommt allerdings der Autor noch im Zusammenhang der Bestimmung von narratologischen „Funktionen“ (Barthes 1966, 111) vor. Vergleichbar der traditionellen Differenzierung von Ich-Erzähler, auktorialem Erzähler und personalem Erzähler bestimmt er in erster Instanz den Autor als Adressanten der Erzählung, die er als „Person“ aussendet: „diese Person hat einen Namen, sie ist der Autor, in dem ein ständiger Austausch zwischen der ‚Persönlichkeit‘ und der Kunst eines vollständig identifizierten Individuums stattfindet, das regelmäßig zur Feder greift, um eine Geschichte zu schreiben“, als „Ausdruck eines *Ich*, das ihr äußerlich ist“ – im Gegensatz zur zweiten Form eines totalen, aber unpersönlichen Bewusstseins des Erzählers in der Position eines „Gottes“ und zur dritten Form der Erzählung aus der Sicht der „Protagonisten“ (126).

Zugleich steht Barthes‘ polemische Wendung gegen den Autor in einer langen Tradition der Abkehr vom hermeneutischen Monopol der Autorschaft, die unabhängig von der linguistischen Argumentation des Strukturalismus schon auf die ‚anti-auktoriale‘ Poetologie Mallarmés zurückverweist (kritisch dazu Burke 2008, 9). Insofern erfordert die oft zu isoliert betrachtete These vom ‚Tode‘ des Autors eine genauere Kontextualisierung. Andrew Bennett hat darauf hingewiesen, dass Barthes‘ Text nicht nur im Zusammenhang einer Reihe von zeitgenössischen Schriften über Fragen der Textualität, des Schreibens und Lesens sowie des Werks zu sehen ist, die ihn nicht nur einrahmen, sondern über diesen Rahmen auch hinaus wuchern lassen, und zugleich daran erinnert, dass die erste Publikation des Textes 1967 in englischer Sprache im Avantgarde-Magazin *Aspen* No. 5/6 bezeichnender Weise in einer Mallarmé gewidmeten Nummer erfolgte, in der auch Marcel Duchamp, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Merce Cunningham, Samuel Beckett und John Cage vertreten waren (Bennett 2005, 11–12). Dies erklärt nicht nur den antiautoritären Pathos der Entthronung der Autor-Herrscherfigur, sondern auch die mit diesen avantgardistischen Künstlerkollegen geteilte Suche nach alternativen Schreib- und Leseweisen, wie sie nämlich Barthes dann auch ganz konkret z. B. in seiner Interpretation der Balzac-Erzählung *Sarrasine* in der 1968 gehaltenen Vorlesung zu *S/Z* demonstrierte. Auch hier ist Mallarmé das große Vorbild für ein Lektüreverfahren, bei dem „man nicht mehr weiß, wo das Subjekt ist“, und das eine der wesentlichen Formen der „*Arbeit* der Moderne am

Text als Destruktion der Linearität und Schaffung eines ausgedehnten, voluminösen Raumes des Textes, wie er anfänglich durch Mallarmés programmatisches Gedicht *Un coup de dé n'abolira jamais le hasard* (ein Würfelwurf wird niemals den Zufall abschaffen) zum Emblem wurde“ (Barthes 2011, 83), ausmacht. Der Text wird nicht mehr als Ganzes, sondern im Sinne seiner „Differenz“ gelesen, zu der es keine aufhebende, rezentrierende Metasprache oder -instanz als „Vater“ (100) gibt.

Zugleich darf nicht der historische Anlass für Barthes' Ausrufung vom „Tod des Autors“ in Vergessenheit geraten, die sich gegen eine bestimmte akademische Literaturkritik in Frankreich als „biographical positivism“ (Burke 2008, 13) richtete, die sich dem Werk allein ausgehend von der Autorintention und von Informationen über den ‚realen‘ Autor und seine Biographie her näherte, und gegen die Barthes sein Ideal von der Befreiung des Textes von der Stimme des Autors formulierte (vgl. Compagnon 1998, 74–75 sowie Spoerhase 2007a, 26–29). Die „Death Thesis“ (Lamarque 1990, 322) richtet sich gegen diese „Historist Thesis“ der Unterwerfung von Texten unter die Herrschaft des Individuums als „personal revelation, expression of belief, seal of authority“ oder „manifestation of a creative act“ (322), während Barthes' „*Ecriture* Thesis“ auf der Einsicht beharrt, „that the very nature of writing makes the author – i. e., the author-as-person – redundant“ (328).

Dieses Credo für ein Schreiben ohne Rücksicht auf die Instanz des Schreibenden beherrscht die Zäsur des Poststrukturalismus, die auch markiert ist durch die Gründung der vor allem von Barthes-Schülern (u. a. Philippe Sollers, Julia Kristeva) beeinflussten Zeitschrift *Tel Quel*, die sich gewissermaßen die Abschaffung des Autors als Instanz der literarischen Sinngebung und seine Ersetzung durch ein Konzept von Intertextualität auf die Fahnen geschrieben hatte (vgl. Simion 1996, 67–70, Burke 2008, 15). Die sich damit etablierende ‚disseminierende‘ Lesepraxis und die Affirmation des Textes als non-auktoriale *Agency* verleihen den Argumenten vom „Tod des Autors“ einen neuen, anders ausgerichteten Sinn, der nicht nach den Eigentumsrechten der Autoren an ihren Produkten, sondern nach den Sinnpotenzen der Werke in ihrer endlosen Neuschreibung, Neukonfiguration im Rahmen ihrer Rezeption fragt. Zugleich beschuldigt er aber umgekehrt die Eigentums- oder Zuschreibungsfrage, die Entfaltung des Sinns im Sinne eines wirklichen, rückhaltlosen Lesens zu behindern und einzuschränken, „da wir uns seit Jahrhunderten maßlos für den Autor und überhaupt nicht für den Leser interessieren“; man huldige allein dem „Privileg“ des Ursprungs und dem „Autoritätsmotiv“ des Autors als ewigem Besitzer seines Werks: „Der Autor, meint man, hat Rechte gegenüber dem Leser, er zwingt ihn zu einer bestimmten Bedeutung des Werks, und diese Bedeutung ist natürlich die richtige, die wahre Bedeutung“ (Barthes 2006 [1970], 30). Demgegenüber plädiert Barthes in der berühmten

Schlussformel, die den Tod des tyrannischen Autors als „Geburt des Lesers“ feiert, für einen Leser, der nicht wieder die eine, individuell dominante Deutung repräsentiert und privilegiert, sondern für einen anonymen „*jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht“ (Barthes 2006 [1968], 63). Das utopische Ziel ist damit eigentlich eine Kunst des Lesens, die jeden Ursprung und jedes Ziel des mehrdimensionalen Geflechts der Zeichen und vor allem den „Abstammungsprozeß“ des ‚Werkes‘, dem noch die Vorstellung vom „Autor [...] als Vater und Eigentümer seines Werkes“ anhaftet, in Frage stellt, denn der „Text‘ hingegen wird ohne die Einschreibung des ‚Vaters‘ gelesen“ (Barthes 2006 [1971], 69).

Über den rhetorischen Gestus vom „Tod des Autors“ hinaus, den er zuvor als „metaphysical abstraction“, als „monster of totality“ (Burke 2008, 26; vgl. Schiesser 2008, 23) aufbauscht, verfolgt Barthes eigentlich keine grundsätzliche Negation der werkimmanenten Kategorie ‚Autor‘, die er vielmehr als funktionale Relativierung seines Schreibens im Gesamtprozess ästhetischer Sinngebung versteht. ‚Funktional‘ oder, wie Barthes es ausdrückt, in Bezug auf die „umfassenden Verwaltungsfunktionen“ des Textes spielt der Autor als „Performer“ für ihn eine Rolle als „*Führung* des Sinns“, denn vom „*Autor* wird immer verlangt, daß er vom Signifikat zum Signifikanten geht, vom Inhalt zur Form, vom Projekt zum Text, von der Leidenschaft zum Ausdruck; und ihm gegenüber geht der *Kritiker* den Weg in entgegengesetzter Richtung, er steigt von den Signifikanten zum Signifikat auf.“ (Barthes 1976, 173–174) Erst die Verwandlung der Führung in eine „*Beherrschung des Sinns*“ verklärt den Autor zu einem himmlischen Vater: „der *Autor* ist ein Gott [...], der Kritiker ist der Priester, der darauf bedacht ist, die SCHRIFT dieses Gottes zu entziffern“ (174), eine Konstellation, aus der ihn Barthes’ Verkündigung des Todes Gottes herausstürzen lässt, um „die etwas verstaubte Gottheit der Alten Kritik“ zu einem „Papierwesen“ werden zu lassen: „das Unternehmen der Kritik [...] wird dann darin bestehen, die dokumentarische Figur des Autors in eine romanhafte, nicht auszumachende, verantwortungslose Figur *umzukehren*, die in dem Pluralen ihres eigenen Textes steht“ (209).

Es ist ein symbolischer Tod im Zugrundegehen am Medium, dessen „Performativ“ im Akt der Sinnbildung den Autor vielmehr als modernen Schreiber „gleichzeitig mit seinem Text“ (Barthes 2006 [1968], 60) entstehen lässt und in den er als „Gast“ (Barthes 2006 [1971], 69) zurückkehren kann, d. h. „nicht mehr vorrangig, väterlich, deontisch, sondern spielerisch“ als „Papierautor“ (70), als „return of the author as a *paper being*“ (Simeon 1996, 109), als „resurrection of the grammatical person“ (110). Es geht ja nicht um den Tod leibhafter Produzenten von Texten, sondern um den der diskursiv erzeugten Wertvorstellung ‚Autor‘. Und hier kommt im Sinne des Verweises auf bestimmte historische Rahmenbedingungen der Entstehung dieser Kategorie ein entscheidender zeitlicher Gestus

zum Tragen. Es geht ebenso wie beim viel damit verglichenen „Tod Gottes“ von Friedrich Nietzsche um ‚Genealogie‘ und damit um die epochale Umwertung der zur Debatte gestellten Machtposition: „Der *Autor* ist eine moderne Figur, die vermutlich in dem Maße von unserer Gesellschaft hervorgebracht wurde, in dem sie im ausklingenden Mittelalter mit dem englischen Empirismus, dem französischen Rationalismus und dem persönlichen Glauben der Reformation den Glanz des Individuums oder, wie es vornehmer heißt, der ‚menschlichen Person‘ entdeckt hat. Es ist also logisch, daß der Positivismus, diese Kurzfassung und Vollendung der kapitalistischen Ideologie, im Bereich der Literatur der ‚Person‘ des Autors die größte Bedeutung beigemessen hat.“ (Barthes 2006 [1968], 57–58)

Vor dem Hintergrund dieser historischen Positionierung regte der Barthes-Schüler Antoine Compagnon an, den „Tod des Autors“ als Gründungsmanifest einer „nouvelle critique“ gegen die Tradition der „histoire littéraire“ vergleichbar der für die Moderne der französischen Kultur legendären *Querelle des anciens et des modernes* im 17. Jahrhundert zu lesen (Compagnon 1998, 54): Barthes begreift sich als revolutionärer Moderner, der gegen die „anciens“ der herrschenden französischen Literaturgeschichte antritt, die Vertreter der Bourgeoisie und der „idéologie capitaliste“ (55). In diesem Sinne versteht sich auch das Argument Burkes für eine Wiederkehr des Autors, dass nämlich die Negation des Autors durch den Poststrukturalismus diesen – ganz im Sinne der ‚bestimmten Negation‘ Hegels – nicht loswerde, sondern nur als „never more alive than when pronounced dead“ (Burke 2008, 7) bestätigen würde: „Thus the author will reappear as a desire of the reader’s, a spectre spirited back into existence by the critic himself.“ (28) Dem entmachteten, auf den Boden der Tatsachen des Literaturbetriebes zurückkehrenden Autor gegenüber bringt Barthes durchaus Sympathien entgegen, ja man könnte in seinen Schriften selbst die Tendenz erkennen, „wiederholt dezidiert eine ‚Wiederkehr‘ des Autors“ (Neumann 2014, 264) vorzubereiten. Wenn der Autor nicht mehr die Lust am Text durch sein hermeneutisches Monopol behindert, kann durchaus auch „eine freundliche Wiederkehr des Autors“ stattfinden: „Der wiederkehrende Autor ist zwar nicht der gleiche, der von unseren Institutionen (Geschichte und Studium der Literatur und Philosophie, Diskurs der Kirche) identifiziert wurde; er ist noch nicht einmal der Held einer Biographie. Der aus seinem Text heraus- und in unser Leben eintretende Autor ist keine Einheit: er ist für uns ganz einfach eine Vielzahl von ‚Reizen‘, der Ort einiger zerbrechlicher Details und doch Quelle lebendiger romanesker Ausstrahlung“ (Barthes 1974, 12). Und in einem anderen Text geht Barthes sogar noch einen Schritt weiter, indem er den inmitten des Textes als „der andere“ übrig gebliebenen Autor, der „als Institution“ tot ist, „als juristische, leidenschaftliche, biographische Person“ verschwunden ist, der „als ein Enteigneter [...] gegenüber seinem Werk nicht mehr die gewaltigen Vaterrechte“ ausübt, wieder begehrt: „Aber im Text *begehre ich* in

gewisser Weise den Autor: ich brauche seine Gestalt (die weder seine Darstellung noch seine Projektion ist), so wie er meine Gestalt braucht“ (Barthes 1974, 43).

In seiner letzten Vorlesung *Die Vorbereitung des Romans* spricht Barthes sogar explizit von einer „Wiederkehr des Autors“ (Barthes 2008 [2003], 320), zunächst als „Monumente“ einer Literaturgeschichte, sodann im positivistischen Geist einer Beschäftigung mit den äußeren Lebensumständen, ohne Relevanz des Schöpfungsprozesses, schließlich – und das ist die interessanteste Wendung im Denken Barthes’ – als Wiederkehr nach der von Barthes selbst mitgetragenen Verdrängung des Autors durch den Text, der als reine Äußerung nur auf den Körper des Autors als Schreiber verweise, aber nicht auf seine metaphysische Kreativität. Die Rede ist von einer „Entverdrängung‘ des Autors“ (321) seit Erscheinen von *Die Lust am Text* im Zeichen einer „biographische[n] Neugier“, die sich zunächst auf Gide als „Akteur einer Schreibweise“ (322) des Tagebuchs und Prousts „*Biographematik*“ als „Fragmentierung, ja sogar Pulverisierung des Subjekts“ (324) richtet, um eine Typologie der schreibenden Ichs zu entwickeln: „a) PERSONA: die bürgerliche, zivile, alltägliche Privatperson, die ‚lebt‘, ohne zu schreiben. b) SCRIPTOR: der Schriftsteller als soziale Imago, derjenige, von dem man spricht, den man kommentiert, einer Schule oder einem Genre zurechnet, in Lehrbücher einsortiert usw. c) AUCTOR: das Ich, insoweit es sich als *Garant* dessen fühlt, was es schreibt, Urheber des Werkes, der seine väterliche Verantwortlichkeit übernimmt; das Ich, das sich gesellschaftlich oder mystisch als Schriftsteller denkt. d) SCRIBENS: das Ich in seiner Schreibpraxis, das dabei ist zu schreiben, das das Schreiben Tag für Tag lebt.“ (325)

Auch bei dieser Wiederkehr des Autors gibt Barthes seine ideologiekritische Distanz nicht auf: Er spricht ausdrücklich davon, dass der Autor sich als Garant des Werkes „fühlt“, dass er sich „mystisch“ als Schriftsteller denkt.

## 2 Funktionalisierung und Feldfunktion

Auch für Michel Foucault steht am Anfang seiner Beschäftigung mit Literatur der Begriff der *écriture*, d. h. die explizit auf Barthes bezogene Kategorie der „Schreibweise“ (Foucault 2014, 79), dessen Bezug auf das System der Sprache jedoch zunehmend durch die Kategorie einer Ordnung des Diskurses ersetzt wird. Anders aber als Barthes unterscheidet Foucault in seiner frühen, „dualistische[n] Konzeption“ des Diskursmodells „eine souveräne, prädiskursive ‚Ebene‘ (die unter anderem als ‚rohes Sein der Wörter‘, ‚Rauschen‘, ‚Gegendiskurs‘ und ‚Wuchern der Bedeutung‘ bestimmt wird) und eine nachgeordnete, gewaltsam Ordnung herstellende diskursive ‚Ebene‘“ (Spoerhase 2007a, 40). Dies wird neben einzelnen Essays der 60er Jahre besonders in der erst kürzlich publizierten Vorlesungen

von 1964 über „Wahnsinn und Literatur“ deutlich, in denen er genau genommen drei Bereiche differenziert, die „Sprache [langage], die bekanntermaßen das Gemurmel all dessen ist, was jemals tatsächlich ausgesprochen wurde [...] und das System der Sprache [langue]“, die „Werke, [...] jene sprachlichen Konfigurationen, die in Bezug auf sich zum Stillstand kommen und verharren, um einen eigenen Raum auszubilden und darin das Strömen des Gemurmels zurückzuhalten“, und schließlich die „Literatur“ als Drittes, über das die Beziehungen zwischen Sprache und Werk wechselseitig verlaufen, ohne sich in ihm aufzuheben (Foucault 2014, 68).

Auffällig sind dabei die dynamischen Metaphern, mit denen Foucault diesen dritten Ort der Literatur als der im Titel angesprochenen „großen Fremden“ beschreibt, als „leeren Raum, [...] wesentliche Weiße, [...] Hohlraum der Sprache“ (71), in dem sich „das Hineinbrechen der Sprache auf einer vollkommen weißen Seite“ (73) ereignet. Neben der in anderen Kontexten von Arbeiten u. a. zu Bataille und Blanchot in Anspruch genommenen Beschwörung eines utopischen „Außen“ (vgl. Spoerhase 2007a, 49) dominiert die Rede von der „Überschreitung“, mittels derer der Schreibakt ein reales Sprechen ins Werk einführt, „um den Raum der Sprache zu durchbohren, um ihm gleichsam eine pfeilartige Dimension zu verleihen“ (Foucault 2014, 75). Im Grunde genommen kennt der frühe Foucault nur zwei Formen der Literatur, die Überschreitung bzw. die Herausforderung des Todes, für die er die beiden Motive „Ödipus“ und „Orpheus“ benennt (78), in der modernen Literatur verkörpert durch de Sade (83), oder die ewige Wiederholung im „Wiederkauen der Bibliothek“ (76): Dazwischen taucht nur wie eine Chance immer wieder der Verweis auf die Schreibweise Prousts auf als „vermittelnder Zwischenraum“ (82), das „Simulakrum der Literatur“ (83).

Von Autorschaft ist in diesem Kontext kaum die Rede, obwohl der Begriff von der „schöpferischen Sprache eines schöpferischen Autors“ (95) fällt, bezogen aber auf eine überlebte, traditionelle Funktion der literarischen Kritik als Richtfunktion zwischen Autor und Publikum. Foucault macht immer wieder deutlich, dass für eine gegenwärtige Kritik das Interesse an der Genese, d. h. „für das psychologische Moment der Erschaffung des Werkes“ (95) – womit er auf die klassische Hermeneutik eines Dilthey anzuspielen scheint –, nicht mehr relevant ist. Stattdessen rückt mit der „Schreibweise“ etwas anderes in den Vordergrund, der „Schreibakt“ (96), der sich als stilistische „Konstellation“ sprachlicher Elemente am Beispiel der Schreibweise von Flaubert, von Proust et al. zu einem Alleinstellungsmerkmal verdichten lässt, das gleichwohl keine Originalität kennt, denn: „Die Literatur existiert in Wirklichkeit nur, sofern man nicht aufgehört hat zu sprechen, sofern man unentwegt Zeichen zum Zirkulieren bringt. Weil sich um sie herum immer Zeichen befinden, weil es spricht, kann es überhaupt einen Literaten geben, der spricht.“ (111)

Das Thema der Autorschaft rückt erst später in den Fokus der Analysen Foucaults, und zwar am Übergang vom dualistischen zum monistischen Ansatz der Diskursfunktion: „Diskurse werden von Foucault nach dieser Reformulierung seines historiographischen Ansatzes nicht mehr nur als gewaltsam ordnende Kategorien aufgefasst, die einem ursprünglichen Zustand schöpferischer Sprache aufgezwungen werden; die Funktionen der Diskurse werden differenzierter dargestellt und ambivalenter beurteilt, da ihnen nicht nur eine restriktive, sondern auch eine konstitutive Funktion zugesprochen wird“ (Spoerhase 2007a, 48): Der Autor bekommt nun eine entscheidende Funktion in Gestalt eines Regulators, eines Agenten der Ordnung des Diskurses. Der historischen Relativierung des Autorbegriffs durch Barthes schließt sich Foucault dabei mit einer latenten Polemik an, indem er ein Ungenügen an der bloßen Konstatierung des Verschwindens des Autors artikuliert und eine genaue Analyse der damit eröffneten Leerstelle fordert: „Es genügt freilich nicht, als leere Aussage zu wiederholen, dass der Autor verschwunden ist. [...] Was man tun müsste, wäre, das Augenmerk auf den durch das Verschwinden des Autors leer gelassenen Raum zu richten, der Verteilung der Lücken und Bruchstellen nachzugehen und die durch dieses Verschwinden frei gewordenen Stellen und Funktionen auszuloten.“ (Foucault 2003 [1969], 242) Deutlich wird, dass es Foucault um eine genauere Differenzierung des metaphorischen Status der Rede vom Tod geht und um die Vermeidung des Missverständnisses, er beziehe sich auf den Schriftsteller selbst, der nur „die Rolle des Toten im Spiel des Schreibens einnehmen“ muss (239) – ganz im Sinne der Bemerkung Iser: „Vielleicht ist am Ende gar nicht der Autor, sondern sind nur naive epistemologische Vorstellungen von ihm dahingegangen.“ (Iser 2003, 239)

Foucaults kritische Aufmerksamkeit richtet sich auf die Rolle bzw. Position, die der Autor im Schreiben (*écriture*) dem Text gegenüber spielt bzw. einnimmt, was eine „historisch-soziologische Analyse“ z. B. der Individualität des Autors, der Authentifizierung von Werken oder des Zusammenhangs „Mensch und Werk“ für ihn zunächst ausschließt (Foucault 2003, 238). Diese Kategorie des Schreibens wird jetzt von der Dimension des ‚Ausdrucks‘, des Verweises auf ein ‚Außen‘ befreit, auch um die Wiederkehr des Autors als transzendentes Apriori zu vermeiden. Denn zunächst interessiert sich Foucault für begriffliche Zusammenhänge, die eine wirkliche „Einsicht in das Verschwinden des Autors“ behindern bzw. das Konzept „am Rande des Verlöschens“ (241) noch festhalten. Und in diesem Sinne zählt für ihn der Begriff des Schreibens (*écriture*), der bei Barthes für eine Tendenz der Dezentrierung des Subjekts steht, zu den Statthaltern einer „Tiefgründigkeit“ der Rede „vom schöpferischen Charakter des Schreibens“, die „die empirischen Charakterzüge des Autors in eine transzendente Anonymität übersetzt“.

Ebenso gilt es, den Werk-Begriff vom Bezug auf den Autor als Urheber zu befreien und „im Wechselspiel seiner internen Beziehungen“ (240) – strukturalistisch gesprochen: als Spiel der Signifikanten – zu denken. Der Autor selbst kommt erst als „Autornamen“ bzw. als „Gebrauch des Autornamens“ als „Eigenname“ (242) ins Spiel, durch das eine „Einteilung“, eine „Homogenität“ und eine „bestimmte Erscheinungsweise“ (244) von Texten im Diskurs gewährleistet und seine Bedeutung als „Autor-Funktion“ (245) begründet wird: „charakteristisch für die Existenz-, Zirkulations- und Funktionsweise bestimmter Diskurse innerhalb einer Gesellschaft“ (245). Foucault rekurriert im Folgenden auf vier speziellere Funktionsweisen, die Autorschaft markieren: „Aneignung“ als Herstellung von Eigentumsverhältnissen, „Zuschreibung“ als Indikation der jeweiligen Autornamen, „komplexe Operationen“ zum Zwecke der Konstruktion eines Autorbildes, das für ein konstantes Wertniveau, eine theoretische Kohärenz, stilistische Einheit und historische Einmaligkeit derselben sorgt, und schließlich eine „bestimmte Anzahl von Zeichen“, die innerhalb des Textes auf den Autor verweisen (245–250).

Das erklärte Ziel dieser akribischen Differenzierungen ist es, die realen Funktionen des Autors im Diskurs vom „ideologischen Status des Autors“ (259) abzugrenzen, d. h. den Autor als diskursives Dispositiv, das – wie Foucault in den Ergänzungen seiner 1970 in Buffalo präsentierten Vortragsfassung ausführt – ein „Prinzip der Ökonomie in der Verbreitung des Sinns“ darstellt, der „verkehrte[n] Vorstellung“ (260) vom Autor als biographische Entität einer „schöpferische[n] Instanz“, aus der ein Werk heraussprudelt [...]. Die Wahrheit ist eine ganz andere: der Autor ist keine unendliche Quelle von Bedeutungen, die das Werk erfüllen, der Autor geht dem Werk nicht voraus. Er ist ein bestimmtes funktionelles Prinzip, durch das man in unserer Kultur begrenzt, ausschließt, auswählt, selektiert: kurz das Prinzip, durch das man der freien Zirkulation, der freien Manipulation, der freien Komposition, Dekomposition und Rekomposition der Fiktion Fesseln anlegt.“ (259–260) In diesem Sinne geht es Foucault nicht um eine Leugnung der Existenz des Autors (vgl. den expliziten Diskussionsbeitrag im Anschluss an seinen Vortrag: „ich habe nicht gesagt, dass der Autor nicht existierte“ [266]), sondern um eine Klärung des Status auch des Subjekts, dessen nominelle Präsenz durch die frühere, auch noch in *Texte zur Theorie der Autorschaft* (Jannidis et al. 2000) nachgedruckte Übersetzung im Deutschen durch die Doppeldeutigkeit des französischen Ausdrucks „Sujet“ als ‚Stoff‘ verloren gegangen war. Für Foucault geht es aber klar um die Rolle des Subjekts, die es allerdings zu begrenzen gilt: „es geht darum, dem Subjekt (oder seinem Substitut) seine Rolle als ursprüngliche Begründung zu nehmen und es als variable und komplexe Funktion des Diskurses zu analysieren.“ (259)

Auch in seiner nur ein Jahr später gehaltenen Antrittsvorlesung am *Collège de France* über die *Ordnung des Diskurses* betont Foucault einerseits die im Zusam-

menhang der Disziplinierungs- und Kontrollmechanismen von Klassifikation, Anordnung und Verteilung, ins Spiel kommende Rolle des Autors als „Prinzip der Verknappung des Diskurses“, als „Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts“ (Foucault 1977, 18–19) und andererseits die Existenz des „wirkliche[n] Autor[s]“: „Es wäre sicherlich absurd, die Existenz des schreibenden und erfindenden Individuums zu leugnen. Aber ich denke, daß – zumindest seit einer bestimmten Epoche – das Individuum, das sich daran macht, einen Text zu schreiben, aus dem vielleicht ein Werk wird, die Funktion des Autors in Anspruch nimmt. Was es schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft, und sei es nur eine flüchtige Skizze, was es an banalen Äußerungen fallen lässt – dieses ganz differenzierte Spiel ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert.“ (20–21)

Nicht die Existenz, sondern die Repräsentanz der realen Person des Autors ist also problematisch. Für den monistischen Ansatz der Diskursanalyse sind folglich allein die „Existenzmodalitäten“ von Diskursen relevant, die nicht mehr „nach ihrem Ausdruckswert“ (Foucault 2003, 258) zu beurteilen sind. Was damit gemeint ist, wird schon in der *Archäologie des Wissens* deutlich, die gewissermaßen eine Diskursanalyse ohne Autor zu denken versucht. Einleitend wird zwei klassischen Tendenzen der Autoren-Hermeneutik abgeschworen, nämlich allen Ereignissen einen „geheimen Ursprung“ zuzuordnen und alle manifesten Diskurse auf einem „bereits Gesagten“ beruhen zu lassen, einem „Halbschweigen“ (Foucault 1973, 15), das den Raum für das unendliche Gemurmel der schöpferischen Figuren und ihrer Intentionen eröffnet. Gegen diese Lesart von Diskursen als ‚Dokumente‘, als Zeichen für etwas anderes, als Verweis auf die transparent zu machende „Instanz des schöpferischen Subjekts als *raison d'être* eines Werkes und Prinzip seiner Einheit“ (38), konzentriert sich der Ansatz der ‚Archäologie‘ dagegen auf eine Lesart der Diskurse als „Monumente“ (39) einer immanenten Beschreibung der autoreferentiellen Bezüge, deren Wahrheit nicht im Anderswo, dem Außen oder Apriori einer Autorintention gesucht werden muss.

Und dennoch schließt Foucault in diesem Spiel des Diskurses nicht das Vorkommen eines „begründenden Subjekts“ (Foucault 1977, 32) aus. Im Sinne seiner immer wieder durchscheinenden Hochachtung für schöpferische Leistungen prägt er schon im Autor-Vortrag eine auf den zweiten Blick (vgl. Schiesser 2008, 27) erstaunliche Formel, die sich auf einige im Europa des 19. Jahrhunderts auftretende „recht singuläre Autorentypen“ bezieht, die sogenannten „Diskursivitätsbegründer“ (Foucault 2003, 252). Gemeint ist eine Autorschaft, die sich zunächst einmal nicht in der Produktion von Texten erfüllt, die sich also in einer „transdiskursiven“ Position befindet und überhaupt nicht auf konkrete Werke bezieht, sondern „auf die Möglichkeit und die Formationsregeln anderer Texte“

als „unbegrenzte Diskursmöglichkeit“. Foucault führt Beispiele an, Freud und Marx als Begründer des psychoanalytischen und des marxistischen Diskurses, Ann Radcliffe als Begründerin des Schauerromans, des weiteren Galilei, Cuvier und Saussure als – wie man in einem anderen Sinne sagen könnte – Auslöser eines ‚Paradigmenwechsels‘ in ihren jeweiligen Disziplinen. Entscheidend an dieser Reformulierung von Autorschaft als Meta-Autorschaft ist der Bezug nicht auf konkrete, persönlich als Eigentum beanspruchte Produkte, sondern auf eine spezifische Weise des Produzierens von Diskursen, auf diskursive Dispositive als Bedingung für „eine unbegrenzte Diskursmöglichkeit“ (252). Die Begründungsfunktion von Autorschaft wird also von der Ebene konkreter Inhalte auf die der Form verschoben, womit Foucault implizit Kriterien für die Identifizierung der Individualität eines Autors anhand seines Stils wiederaufgreift: „So far from the work of authors being determined in their nature and very existence by the discursive formation, the entire discursive formation is hereby dependent on the work of an individual author.“ (Burke 2008, 88–89)

Eigentlich geht Foucault mit dieser Überlegung zur Begründung von Diskursivität noch einmal zur Urszene der Autor-Aporie zurück, die er in einer „Forderung nach einer ‚Rückkehr zum Ursprung‘“ (Foucault 2003, 255) erinnert sieht. Der geistige Urheber als reale Person hat kein nurrechtliches Besitzrecht an der materiellen Erscheinungsform seiner Werke, aber deren unveräußerliche ‚Form‘, die durch das *Copyright* geschützt ist, ist ihm als Autornamen zugeordnet. Foucault erteilt der Utopie einer freien Zirkulation von Texten, „zu jedermanns Verfügung“, eine klare Absage, da der „Autor die Rolle des Regulators von Fiktion, die charakteristische Rolle des industriellen und bürgerlichen Zeitalters, des Individualismus und Privateigentums“ (260) spielt. Diskursivität meint in diesem Sinne (übrigens ebenso wie *écriture*) das Formierende der Form, die besondere Weise einer stilistischen Eigentümlichkeit in der Variation, eine Wiederholung in der Differenz, die ein Denk- bzw. Diskursmodell charakterisiert (Foucault nennt „charakteristische Zeichen, Figuren, Beziehungen, Strukturen, die von anderen wieder verwendet werden konnten“ [253]), die jedoch – im Gegensatz zum Plagiat als identische Kopie – ökonomisch nicht verwertbar ist. Sie ist als eine solche Anwesenheit des Autors qua Abwesenheit im Werk nur eine „Geste“ (Agamben 2005, 62), die gleichwohl eine „authorial absence“ (Bennett 2005, 21) darstellt. Diese ist nicht mit der *auctoritas* des Urhebers über sein Werk zu verwechseln, sondern haftet letzterem an als ‚Spur‘ – im Sinne des von Walter Benjamin in seinem 1952 in Frankreich veröffentlichten Aufsatz „Der Erzähler“ geprägten Bildes von der „Spur des Erzählenden“, die an der Erzählung haftet wie die „Spur der Töpferhand an der Tonschale“ (Benjamin 1977 [1936], 447). In der Tat hat Foucaults Ansatz der Diskursanalyse in der Kunstgeschichte Fortsetzungen erfahren in Form des Paradigmas der ‚Spurensicherung‘, die anhand eines laten-

ten Duktus oder Bildens, analysierbar als Symptome, Indizien oder Details, eine verborgene Auktorialität künstlerischer Kreativität in Analogie zur Diagnose einer ‚Autorschaft‘ von Krankheitsbildern, Kriminalfällen und Stilbildungen bei Freud, Conan Doyle und Morelli zu rekonstruieren versucht (Ginzburg 1983).

Dennoch lässt Foucault seinen 1970 in Buffalo gehaltenen Vortrag über den Autor mit der Perspektive auf einen gesellschaftlichen „Veränderungsprozess“ ausklingen, der die „Autor-Funktion“ in „polysemischen Texten“ (Foucault 2003, 260) zum Verschwinden bringt. Diskursivität korrespondiert in diesem Sinne mit dem für Foucault wichtigen Begriff der Dispositivität (vgl. Schaffrick und Willand 2014, 46), der als Disposition einer Schreibweise auf die Konstellation oder Konfiguration einer – mit Benjamin gesprochen – objektiven virtuellen Anordnung der Phänomene als narratologische Idee verweist. Die Lesbarkeit von Autorschaft als diskursive Disposition lässt so den Autor nicht nur als Kategorie der ‚Orientierung‘ im ursprünglichen räumlichen Sinne wiederkehren, sondern überantwortet ihn auch überhaupt einer räumlichen Ordnung des Diskurses als „Ort, innerhalb des Diskurses, von dem aus das Subjekt sich äußert“ (Spoerhase 2007a, 55; vgl. Vogel 2014, 176). Autorschaft berührt sich hier mit einem anderen, viel diskutierten Thema Foucaults, der ‚Heterotopie‘ als Eröffnung der neuen Dimension eines Horizontes des existenziellen Entwerfens im Namen einer ‚Sorge‘, die Foucaults Spätwerk im Begriff der ‚Selbstsorge‘ beherrscht, „to inquire what makes man ‚Man‘“ (Burke 2008, 95).

Im Vergleich zu Foucaults epistemologischer Fragestellung danach, „was ein Autor ist“, wendet sich Pierre Bourdieu der von jenem ausgeblendeten historisch-soziologischen Analyse von Autorschaft im Vergleich mit der Entwicklung des Konzepts von Künstlertum zu [vgl. den Artikel *Topologie der Autorschaft im Feld kultureller Produktion*]. Es geht um die Beschreibung der Regeln eines Agierens im gesellschaftlichen Feld, ein Ansatz, der im deutschsprachigen Raum besonders nach Erscheinen der deutschen Übersetzung der zentralen Monographie *Die Regeln der Kunst* im Bereich der Kultur- und Kunstwissenschaften eine große Aufmerksamkeit erfahren hat und der – ähnlich wie der systemtheoretische Ansatz von Niklas Luhmann mit Bezug auf die Funktion der Kommunikation (vgl. Luhmann 1997) – von einer gesellschaftlichen Konstruktion von Autorschaft (vgl. Corti 1999) ausgeht. Bourdieu arbeitet bei der Erfassung der Autorfunktion nicht mit diskursiven Kategorien, sondern mit dem Konzept sozialer Beobachtung des *Habitus*, den er als „generative, um nicht zu sagen kreative Kapazität“ (Bourdieu und Wacquant 1996, 154) versteht, durch die sich Autoren und Künstler im Sinne eines ‚Alleinstellungsmerkmals‘ eine Position auf dem von Bourdieu als neuer Schauplatz eingeführten so genannte literarisch-künstlerischen Feld verschaffen. Übernommen hat Bourdieu dieses *Habitus*-Konzept von Erwin Panofsky, dessen Buch über Architektur und Scholastik von einer in der Hochscholastik sich heraus-

bildenden „Denkgewohnheit“ als „modus operandi“ (Panofsky 1989 [1951], 22) für neue künstlerische Praktiken vor allem beim Bau gotischer Kathedralen handelte. Für Bourdieu kam es im Zusammenhang der Frage nach der Generativität und den Grenzen der Autorschaft von Künstlertum nun gerade darauf an, den statischen, faktischen *modus operatum* der Kunstwerke hinsichtlich des *modus operandi* als Agens zu hinterfragen, wobei er nach einer Vermittlungsform zwischen subjektiver Intention und objektiver Struktur suchte und sie schon früh in Gestalt der „Habitusformen“ als „Systeme dauerhafter Dispositionen“ bzw. als „Erzeugungsprinzip von Strategien“ (Bourdieu 1979, 165) fand.

Damit sollte ein Konzept formuliert werden für die Entstehung von Neuem im künstlerischen Prozess ohne Rekurs auf den souveränen Rechtsanspruch eines schöpferischen Individuums, aber auch ohne den Tod des Autors im Namen eines ermächtigten Rezipienten oder einer diskursiven Formation des Werks. Und zugleich sollte ein Ereignis wie die Begründung einer neuen Diskursivität in die sozialhistorischen Bedingungen ihrer Möglichkeit eingebettet werden. Dieses Kräftefeld des sozialen Netzes, das – vergleichbar Barthes' *écriture* oder Foucaults *discours* – die kulturell Schaffenden in Verbindung setzt mit „anderen Künstlern, Kritikern, Vermittlern zwischen dem Publikum wie Verleger und Kunsthändler oder beispielsweise Journalisten“, ist kein autonom agierendes Gespenst der Generierung von Kulturwerten, sondern die *conditio sine qua non* für die „Objektivierung der künstlerischen Intention“, die dem auktorial schaffenden Künstler „öffentliche Bedeutung“ verleiht und ihn als „Autor definiert“ (Bourdieu 1974 [1966], 94–95).

Es geht dabei um die Legitimation durch die *auctoritas* der Institutionen, die für Bourdieu ablesbar wird in der sozialen Instanz eines Distinktionsvermögens, d. h. nicht nur im Sinne des Habitus als verinnerlichte solipsistische Absonderung etwa des Künstlers als ‚Sonderling‘, sondern auch im Sinne einer kollektiven Kultivierung des Geschmacks im Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Bourdieu greift hier auf eine ganze Reihe von traditionellen Modellen zurück – von Humboldts ‚innerer Sprachform‘ bis hin zu Chomskys ‚Generativer Grammatik‘ –, um zu erklären, wie dieses kollektive Kreativitätspotential als der ‚demiurgische Ehrgeiz des Artisten‘ im *Habitus* internalisiert werden kann, um den typischen ‚Lebensstil des Künstlers‘ gegen den des ‚Bourgeois‘ im bloßen ‚Streben nach Ungewöhnlichem‘ eines distinguierten Geschmacks auszuspielen. Durch diese distinktive Attitüde lässt sich Autorschaft auf eine meta-ästhetische Valenz zurückführen, entstanden aus einer kulturellen Differenzierung der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert mit ihren begünstigenden Vorurteilen gegen die literarische und künstlerische Avantgarde der verfemten und gescheiterten Künstler. Für die Bewertung eines Kunstwerkes ist somit das ganze Netzwerk seiner Entstehungsfaktoren zu berücksichtigen, das u. a. auch

den Mythos des Schöpfungstums hervorbringt, wobei Bourdieu die mythologischen Übertragungen nach der Ordnung eines Spielfeldes buchstabiert, auf dem die Regeln der Kunst ausgehandelt werden: „Produzent des *Werts der Kunstwerke* ist nicht der Künstler, sondern das Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als *Fetisch* schafft. [...] Sie [die Wissenschaft] hat also nicht allein mit den direkten Produzenten des Werkes in seiner materiellen Gestalt zu schaffen [Künstler, Schriftsteller, etc.], sondern mit der Gesamtheit der Akteure und Institutionen, die über die Produktion des Glaubens an den Wert der Kunst im allgemeinen und den Wert dieses oder jenes Werks im Besonderen an der Produktion des Werts des Kunstwerks mitwirken.“ (Bourdieu 1999, 362)

### 3 Dekonstruktion und intentionaler Trug

Jacques Derrida hat kein Buch oder Aufsatz publiziert, in dem das Thema der Autorschaft oder des Autors explizit genannt würde, und dennoch umkreisen seine Arbeiten ständig diese Problematik: „Indeed, his work is deeply invested in an interrogation of the question of the author and may be read in part at least as an investigation of the name and nature, the identity and the institution, of authorship“ (Bennett 2005, 81–82). Seine traditionelle Nennung als dritter Vertreter post-strukturalistischer Autortheorie neben Barthes und Foucault ist gerechtfertigt durch die Breite seiner Diskussion von Fragen der Identität und Intentionalität, der Absenz und Singularität des Subjekts, der Verantwortung und des Autobiographischen, der Bedeutung von Namen, Signaturen, Aneignungsverhältnissen und *Copyrights*. Für ihn gilt der Grundsatz einer Apriorität des Mediums vor dem Subjekt, wobei das Medium bei ihm die Schrift ist, *écriture*, jedoch nicht im formalen Sinne einer Schreibweise oder einer Diskursformation, sondern als graphematisch bzw. grammatologische Antithese zum phonologischen Identitätsprinzip des logozentrischen Bewusstseins. Diese Schrift steht für ihn im Zeichen der Abwesenheit und des Todes und damit der Entmachtung eines Werkherrschaft ausübenden Autor-Subjekts. Aber anders als bei Barthes ist Abwesenheit bei ihm immer in das Spiel mit Anwesenheit, der Tod des Autors immer in das Spiel mit seiner Wiederkehr, aber einer gespenstischen Wiederkehr in seinem Text, einer Heimsuchung durch den Geist des toten Autors als „spezielle Form des ‚Weiterlebens‘“ (Wegmann 2016, 22) eingelassen, der seine Souveränität einer Opferlogik verdankt (vgl. Peters 2013). Noch genauer gesprochen ist es die Differenz der beiden gegensätzlichen Positionen, die Derrida in ihrer aktiven bahnenden Funktion mit dem Neologismus ‚*différance*‘ kennzeichnet, die diese Souveränität oder Autorität des Autors erst in der Nachträglichkeit ihres supplementären Aufschubs

als Zäsur einer „*Produktion* von Differenzen“ (Wetzel 2019, 32) hervorbringt (vgl. Hammerschmidt 2010, 56).

Am Anfang steht also die Schrift, die Derrida später als ‚Ur-Schrift‘ oder ‚Ur-Spur‘ nach einem von Julia Kristeva zuerst ins Spiel gebrachten Begriff Platons als *chora* (Ort, Stelle, Gegend) in ihrer Funktion der Eröffnung eines Zwischenraums zwischen Sein und Werden als ‚Statt-Gabe‘ untersucht (vgl. Wetzel 2019, 79). Bezogen auf die Frage nach dem Autor impliziert dies die These, dass Autorschaft sich überhaupt nur in Abwesenheit des Verfassers oder Urhebers konstituiert, wie überhaupt die Bedeutung des Textes sich im Sinne der frühen Husserl-Kritik Derridas in Absehung von Subjekt und Objekt konstituiert: „Die vollständige Abwesenheit des Subjekts und des Objekts einer Aussage – der Tod des Schreibers oder/und das Verschwinden der Gegenstände, die er hat beschreiben können – hindert einen Text nicht daran, zu ‚bedeuten‘. Diese Möglichkeit lässt im Gegensatz das Bedeuten als solches entstehen, gibt es zu verstehen und zu lesen.“ (Derrida 2003 [1967], 125) Dieser Rückgang auf das vieldeutige Bedeuten des Textes ohne Leitung einer auktorialen oder rezipierenden Instanz umschreibt die Methode Derridas, die unter dem Namen Dekonstruktion bekannt geworden ist. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht einfach den Autor und damit eine intentionale Ebene des Textes abschafft, sondern die latente Bedeutung des Textes mit ihr konfrontiert. Burke hat darauf hingewiesen, dass der dekonstruktive Prozess in zwei Phasen zerfällt, bei denen zunächst die Autorintention rekonstruiert wird, bevor sie dann im Horizont der Mehrdeutigkeit dekonstruiert wird. Gesucht wird also eher ein Kompromiss zwischen einer intentionalistischen und einer anti-intentionalistischen Position: „However, the Derridaean position will seem anti-intentionalist in a second and less severe sense, since as a practice of reading the critic sees it as his responsibility to turn the text against its author’s programmatic intentions, thus establishing an opposition between the reader and the writer. [...] The author is to be opposed, but not dismissed [...] Deconstruction will evoke in order to revoke, accepts the author, but on condition that the critic can produce the text as a broader signifying structure within which the author’s determining will is inscribed as one factor among others.“ (Burke 2008, 137)

Diese ‚Doppelmarkierung‘ sowohl der Position des Autors und seiner Intention als auch der Gegenposition des Interpreten oder Kritikers mit seiner Umdeutung des Textes geschieht auf der Basis der Schrift als *différance*, d. h. als Aufschub des Sinns, der beide, Autor und Leser, Urheber und Publikum, Sender und Empfänger, abwesend werden lässt. In der Auseinandersetzung mit dem Konzept der performativen Sprechakte bei John Austin, die den Auftakt darstellt für die spätere Kontroverse mit John Searle und seiner These einer Identität der Bedeutung des Textes und der Intention des Autors, bindet Derrida noch radikaler das Hervortreten der Schrift an ein Verschwinden des Senders ebenso wie des Emp-

fängers. Schrift/Schreiben funktioniert vielmehr als „produzierende Maschine“, die gekennzeichnet ist durch „wesentliche Führungslosigkeit“ (also ohne die Verantwortung einer väterlichen Instanz) und iterative „Dissemination“: „Damit ein Geschriebenes ein Geschriebenes sei, muß es weiterhin ‚wirken‘ und lesbar sein, selbst wenn der sogenannte Autor des Geschriebenen nicht länger einsteht für das, was er geschrieben hat, was er gezeichnet zu haben scheint, sei es, daß er vorläufig abwesend ist, daß er tot ist, oder allgemein, oder daß er, was scheinbar ‚in seinem Namen‘ geschrieben wurde, nicht mit seiner ganzen augenblicklichen und gegenwärtigen Intention oder Aufmerksamkeit, mit der Fülle seines Meinens unterstützt.“ (Derrida 1999 [1972], 334)

Der zentrale Begriff der „Iteration“ (335) verweist auf die Sinnproliferation schriftlicher Zeichen auch in Abwesenheit der sie hervorbringenden Subjekte, auf seine stete Lesbarkeit, „selbst wenn ich nicht weiß, was sein angeblicher Autor-Schreiber in dem Augenblick, da er es schrieb [...], bewußt und mit Absicht hat sagen wollen“ (335). Derrida dreht gewissermaßen das Argument Barthes' von der Beschränkung des Sinns durch den Autor und Foucaults von der Ordnung des Diskurses durch die Autorfunktion um und lenkt das Interesse auf die ursprüngliche Kraft der „Verräumlichung, die das schriftliche Zeichen konstituiert“ (336), ohne auf die Anwesenheit eines Autors, eines Referenten, eines Bezeichneten, eines Empfängers etc. reduziert werden zu können. Der Autor verschwindet nicht, er ist vielmehr nur ein Bezugspunkt unter anderen: „In dieser Typologie wird die Kategorie der Intention nicht verschwinden, sie wird ihren Platz haben, aber von diesem Platz aus wird sie nicht mehr den ganzen Schauplatz und das ganze System der Äußerung beherrschen können.“ (346) Selbst die ultimative Aneignungsstrategie der Unterschrift als Attestierung der „Anwesenheit des ‚Autors‘ als ‚desjenigen, der spricht‘, als ‚Quelle‘ bei der Produktion des Gesagten“, impliziert im System der schriftlichen Signatur gerade „per definitionem die gegenwärtige oder empirische Nicht-Anwesenheit des Unterzeichners“ als „reine Reproduzierbarkeit eines reinen Ereignisses“ (349).

Derrida hat dieses Paradox der Signatur als Spur einer Präsenz, die sich als Abwesenheit des Signierenden – im Sinne der von ihm bevorzugten botanischen Metaphorik – ‚aufprofft‘ (vgl. Wirth 2012), weiter im Kontext der im Zeichen von Nietzsche und seiner Rezeption durch Heidegger stehenden Auseinandersetzung mit der Hermeneutik verfolgt. Nietzsches Werk und besonders *Ecce Homo* gilt ihm dabei als Paradigma für eine gelungene Parodierung des produktiven Privilegs von Autorschaft durch das Spiel mit Doublierungen und Maskierungen der Autorfunktion, die letztlich auf eine Strategie, mit Nietzsche gesprochen, einen ‚Willen zur Macht‘ zurückverweisen (vgl. Burke 2008, 180–181) [vgl. den Artikel *Autor-Masken und -Maskierungen*]. Autorschaft ist, mit anderen Worten, letztlich Effekt eines politischen Aktes vor aller philologischen Deutungshoheit,

d. h. „eine Politik des Eigennamens“, die aber doch nur den Kontrakt der Zueignung mit einem Namen signiert, der nicht selbst erschaffen (oder ‚erschrieben‘ wie in einer ‚Auto-Biographie‘), sondern der gegeben wurde bzw. auf den man ‚hört‘ in einer Art von Ohren- oder „Otobiographie“ (Derrida 2000 [1980], 40). Der Rekurs von Autorschaft auf Autor-Namen hat somit, Derrida zufolge, keinen Rückhalt in einem real existierenden Individuum, sondern folgt nur der Logik einer Benennung von außen und einer Hörigkeit auf einen von anderen gegebenen Namen, während der Annahme als ‚Eigen‘name und der Übernahme des Eigentumsanspruches am Werk immer auch ein Gewaltakt subjektiver Aneignung zugrunde liegt.

Derrida insistiert auf dieser Differenz auch gegenüber einem hermeneutischen guten Willen zum Verstehen in seiner Kontroverse mit Hans Georg Gadamer 1981, in der er – ohne explizit den Topos des Autors zu erwähnen – eine „Politik der Unterschrift“ (Derrida 1984, 63) konzipiert, um die „Problematik des Namens“ im Werk Nietzsches und insbesondere in der Interpretation Heideggers zu entfalten, der sich ihm allein von der „Sache des Denkens“ nähern wollte (66). Derrida erteilt beiden Wegen eine Absage: Weder lässt sich das Werk auf den Eigennamen des Autors als gewissermaßen Signatur des in seinem Leben schöpferischen Individuums zurückführen; diese Vorstellung von Identität hat gerade Nietzsche gründlich zerstört, „der seine Namen vervielfältigt und mit den Unterschriften, Identitäten und Masken gespielt hat“ (72): „der Name ist nicht vor dem Denken, er ist die Sache des Denkens, durch es erzeugt und bestimmt“ (66); noch ist die Abkehr vom Namen und Konzentration auf die reine Sache des Denkens, die Heidegger propagiert, der Königsweg des Verstehens, denn sie verfehlt Derrida zufolge wiederum die Pointe von Nietzsches Selbstthematisierung seiner Autorschaft in *Ecce Homo*. Er plädiert damit nicht für einen biographischen Biologismus (im Sinne: der Mensch hinter dem Werk), sondern „ein anderer Stil von Autobiographie wäre aufgekommen, um die Einheit des Namens und der Unterschrift zu sprengen“ (74).

Burke sieht in diesen Argumenten eine deutliche Wende im Denken Derridas, die er als Konfrontation mit „the baroque figure whereby the most telling insights on authorial responsibility issue from authorship’s hollow“ (Burke 2008, 163), bezeichnet. Der vielbeschworene ‚Tod des Autors‘ ist nicht einfach als Löschung zu denken, deren Unmöglichkeit Derrida in zahlreichen experimentellen, zum Teil in die Tradition von Barthes tretenden pseudoautobiographischen Texten wie *Die Postkarte* (1980) – ein fingierter Briefwechsel mit einer ungenannten Geliebten – ausführt. Er folgt immer dem Prinzip der „inscription under erasure“: „Everywhere, under the auspices of its absence, the concept of the author remains active, the notion of the return of the author being simply a belated recognition of this critical blindness.“ (165) Aber schon früher hat sich Derrida deutlich dagegen

verwahrt, z. B. den Begriff des Subjekts abgeschafft zu haben, wie er in einer Diskussion ausgerechnet dem Begründer der ‚Autofiktion‘, Serge Doubrovsky, gegenüber ausführt: „The subject is absolutely indispensable. I don’t destroy the subject; I situate it. That is to say, I believe that at a certain level both of experience and of philosophical and scientific discourse one cannot get along without the notion of subject.“ (Derrida 2007 [1970]), 271)

Durch das ganze Werk Derridas hindurch zieht sich aber der Grundgedanke einer Uneigentlichkeit auktorialer Ansprüche auf Urheberschaft. Auch in Bezug auf das Aneignungsprinzip der Signatur verweist er später in einem Gespräch auf das juristische Reglement der Apostille, nach dem die Authentifizierung eines Dokuments nicht mit der Unterschrift des Ausstellenden, sondern erst mit der Gegenzeichnung, der „countersignature“ (Derrida 1994, 18; vgl. Kamuf 1988) einer anderen Instanz vollendet ist. Tragend bleibt dabei der an Heidegger orientierte Denkansatz einer Philosophie der Gabe, der alle individuellen Kreationen auf eine grundsätzliche Gabe, ein Geschenk der Sprache zurückführt. Im „es spricht“ manifestiert sich das ontologische „Es-gibt“ als Ereignis der Autorschaft, die aber immer von außen, vom Anderen gestiftet wird und sich als „Hinhören auf das Es-gibt der Sprache“ (Ingold 1992, 351) konstituiert. Ganz konkret thematisiert Derrida dieses Phänomen unter dem Stichwort des *Monolinguisimus*, der *Einsprachigkeit des Anderen*, in dem auch autobiographisch als Erinnerung an die Situation seiner Kindheit als Jude in dem französisch besetzten Algerien aufgearbeiteten Phänomen eines Sprechens einer eigenen Sprache, die nicht die seinige ist, die vom anderen gegeben wird und in die man immer erst übersetzen muss, um in dieser Sprache des anderen bei sich selbst anzukommen. Derrida bezeichnet die Geste der auktorialen Leugnung dieser „Alienation“ durch die Appropriation der Sprache des Anderen auch als den „Kolonialcharakter der Kultur“, dem er die Möglichkeit der Assimilation als Annahme des Gastgeschenks der anderen Sprache gegenüberstellt (Derrida 2003, 46, 129).

Derridas Theorieansatz hat insbesondere in den USA eine deutliche Resonanz erfahren, wobei besonders die ‚Yale-Schule‘ (Paul de Man, Hillis Miller, Geoffrey Hartman) hervorzuheben ist (vgl. Burke 2008, 171–179). Paul de Man, der anfänglich noch klar für „intentionality of a transcendental consciousness“ (174) als Fundament des literarischen Prozesses eintrat, vollzieht eine Wende hin zur Lesart von Autobiographie als Maskenspiel, die vor dem Hintergrund des posthumen Skandals der Entdeckung seiner Autorschaft in einem belgischen faschistischen Publikationsorgan während der Nazizeit den Doppelsinn einer Selbstentschuldung provozierte. Für de Man (vgl. generell Spoerhase 2007a, 81–94; Krumrey 2015, 41) ist dabei Autobiographie eine generelle „Lese- oder Verstehensfigur“ (de Man 1993 [1979], 134), die mittels der Trope der *Prosopopöie* (abgeleitet von griechisch *prosopon poiien*, eine Maske oder ein Gesicht geben) darauf reagiert, dass

Texte von Autoren gemacht werden, die aber nicht in Form eines Wirklichkeitsbezuges ‚gegeben‘ sein müssen, sondern die durch diese Trope als „Geben und Nehmen von Gesichtern, [...] Maskierungen und Demaskierungen, Figur, Figuration und Defiguration“ (140) ‚konstruiert‘ werden. Der gleichnamige Aufsatz (im Original: *Autobiography as Defacement*) wurde so selbst zu einem Paradebeispiel für die brisanten Infragestellungen von Autorschaft nach den Gesichtspunkten der „Intention“, „Authority“, „Biography“, „Accountability“, „Oeuvre“, „Autobiography“ (Burke 2008, 4–5): „Autobiography as de-facement becomes de-facement as autobiography, a cancellation of the self that is self-willed and mirrored in the life of the self-cancelled subject; text and author are united under the signs of their disunion.“ (6)

Trotz der intensiven Rezeption seiner Theorie in Amerika hat sich Derrida umgekehrt mit der amerikanischen Literaturtheorie – mit Ausnahme der sprachphilosophischen Sprechakttheorie – nicht beschäftigt, die in Gestalt der Schule des *New Criticism* einen ähnlichen Vorbehalt gegen auktorialen Intentionalismus – z. B. vertreten durch William Wimsatt und Monroe Beardsley in ihrem einflussreichen Aufsatz zur *Intentional Fallacy* von 1946 – aufweist. Bei den Amerikanern wiederum hielt sich lange Zeit das Vorurteil, dass die französischen Dekonstruktionen der Autorschaft von Barthes über Foucault bis Derrida nur „a mere Gallic hyperbole for their own more sober ‚intentionalist fallacy‘“ (Lamarque 1990, 319) darstelle bzw. „that deconstruction is merely a continuation and imitative form of the New Criticism or Anglo-American formalism“ (Barzilai und Bloomfield 1986, 151). Aber es scheint nur so, als ob z. B. Derrida die kritische Betonung von „ambiguity – a term I use in a strictly logical sense, not for multiplicity of meaning but for indecisiveness“ (Beardsley 1992 [1970], 29) durch „indeterminacy“ oder „undecidability“ ersetze, denn er bezieht sich nur auf die Instrumente des traditionellen Kritizismus wie „close reading“, „in order to progress beyond them“ (Barzilai und Bloomfield 1986, 154). Sein Ansatz der Intertextualität, den er mit Konzepten wie der „Dissemination“ oder „Polysemie“ (Derrida 1999, 334 u. 350) noch radikalisiert, sprengt die Autonomie des Textes, die Wimsatt und Beardsley vorschwebt (vgl. Burke 2008, 204).

Im Gegensatz dazu ist der Anti-Intentionalismus in *Der intentionale Fehlschluss* von Wimsatt und Beardsley in Deutschland sehr wohl wahrgenommen worden (vgl. Spoerhase 2007a, 68–79). Das erklärte Ziel ist es, eine Ebene der Evidenz von Texten zu bestimmen, die keine Einmischung von biographischen oder historischen Informationen zum Autor bei der Interpretation zulässt. Die beiden gehen vielmehr davon aus, „dass die Absicht oder die Intention des Autors weder eindeutig erkennbar noch ein wünschenswerter Maßstab ist, um den Erfolg eines literarischen Werkes zu beurteilen“ (Wimsatt und Beardsley 2000, 84). Intention wird dabei als „Entwurf oder Plan im Kopf des Autors“ verstanden, in

dem sich die „Einstellung des Autors zu seinem Werk“ (85) ausdrückt. Der Vorwurf des Fehlschlusses bezieht sich auf die Verwechslung der beiden Bedeutungsebenen, der Autorintention des Meinens und der Textintention des Bedeuten, wie es Bennett in einem nur im Englischen funktionierenden Wortspiel der Frage ausdrückt, „whether or not our sense of what the text means should be determined by our sense of what the author meant by it“ (Bennett 2005, 76). D. h. nicht Intention generell wird ausgeschlossen, sondern nur die den Autor betreffenden Intentionen, während es die Aufgabe des Interpreten ist, „to understand those intentions *as the text expresses them*“ (77): „Wenn es dem Dichter gelang, es zu verwirklichen, dann zeigt das Gedicht selbst, was er zu schaffen versuchte.“ (Wimsatt und Beardsley 2000, 85). Es geht um eine Konzentration auf das Sein des Textes, bestimmt „durch seine *Bedeutung* – da sein Medium Wörter sind“ (86), die durch keine textexternen Verweise auf den Autor, seine Biographie, seine Psyche etc. verstellt oder entstellt werden soll.

Die Autorität des Urhebers wird aus dieser Sicht einer Unabhängigkeit und Autonomie des Textes als Vorurteil desavouiert, da jedes Werk „im Moment seiner Fertigstellung vom Autor getrennt [...], seiner Verfügungsgewalt und seiner Kontrolle entzogen“ wird und als Ausdruck im Medium der Sprache „dem besonderen Besitz der Öffentlichkeit“ angehört (87). In diesem Sinne möchten Wimsatt und Beardsley die Autor-orientierten Kategorien wie „sincerity“, ‚fidelity‘, ‚spontaneity‘, ‚authenticity‘, ‚genuineness‘, ‚originality“ durch die Text-basierten Kriterien der „integrity“, ‚relevance‘, ‚unity‘, ‚function‘, ‚maturity‘, ‚subtlety‘, ‚adequacy“ (Wimsatt und Beardsley 1954 [1946], 9) ersetzen, um das zu begründen, was sie in einem späteren Aufsatz zur „affective fallacy“ – dem umgekehrten Fall einer Verwechslung der Bedeutung eines Textes mit seinen affektiven Auswirkungen – als „objective criticism“ bezeichnen, der vermeiden soll, „that the poem itself, as an object of specifically critical judgement, tends to disappear“ (Wimsatt und Beardsley 1954 [1949], 21). Beardsley bringt es in einer Erwiderung auf die hermeneutischen Einwände von Edward Hirsch noch einmal deutlich auf den Punkt eines „Principle of Autonomy“: „a literary work is first of all a text, a piece of language“ (Beardsley 1992 [1970], 24–25) Weil Texte auch „without the agency of an author, and hence, without authorial meaning“ (25) entstehen können, weil die Bedeutung eines Textes auch nach dem Tode des Autors eine andere werden kann und sogar eine solche sein kann, der der Autor sich nicht bewusst ist/war, weil also ein Text „can have meanings that the author did not intend [...] textual meaning is not identical to authorial meaning“ (27). In letzter Konsequenz bedeutet diese Option für die Bedeutung des Textes und gegen die Intention des Autors, „that texts acquire determinate meaning through the interactions of their words without the intervention of an authorial will“ (31–32).

## 4 Rückkehr als Reinszenierung

Das Hauptproblem der Thematisierungen einer so genannten ‚Rückkehr‘ oder ‚Wiederkehr‘ des Autors ist ihre Ambiguität. Man muss dabei genau unterscheiden zwischen einer Rückkehr der Diskurse über Autorschaft und Diskursen über die Rückkehr des Autors, wobei dabei wiederum zu differenzieren ist zwischen einer Rückkehr des Autors als leibhaftiger Schöpfer seines Werks, als „Autor“ im paratextuellen Zusammenhang seiner Zitierung als Urheber durch den Rezipienten oder Interpreten oder als ‚Autorfigur‘ im Kontext des Gründungsmythos eines Geniekultes. Auch das Präfix ‚Rück-‘ oder ‚Wieder-‘ ist problematisch, da schon der für den abendländischen Gründungsmythos schöpferischen Künstlertums paradigmatische Begriff der *Renaissance* von der Doppeldeutigkeit einer Wiederkehr des ‚Alten‘ (der Antike), die aber eine Neugeburt des ‚Neuen‘ (der Moderne) meint, heimgesucht ist. Wie schon für den Begriff der Moderne selbst gibt es für eine Wiederkehr des Autors keine historische Terminierung, sondern eine Abfolge von ‚Wiederkehren‘ eigentlich seit Etablierung des Konzepts der Autorschaft am Ende des Mittelalters, denen jeweils Diskurse der Depotenzen vorausgehen.

Kaum ernsthaft zu verhandeln sind Vorstellungen der simplen Restauration einer einmal statuierten Autorfigur. Genauso tautologisch sind die scheinbar ‚autor-affinen‘ Argumente, dass eine jede Abschaffung, Ablehnung oder Aufhebung des Autors diesen ja namentlich wieder im Munde führe und also legitimierte. Seit Barthes‘ polemischer Vorlage des in der Tradition des 19. Jahrhundert-Nihilismus verkündeten ‚Todes des Autors‘ etablierten sich vor allem Modelle einer dialektischen Verbindung von *Death and Return of the Author* (Burke 2008, zuerst 1992; vgl. auch die Publikation von Simion, die zuerst auf Rumänisch 1981 und auf Englisch 1996 erschien), die das Phänomen der Rückkehr an die transzendente Bedingung des Verschwindens rückkoppelt und im Sinne einer synthetischen ‚Aufhebung‘ des Gegensatzes von einer ‚Entwicklung‘ des Konzepts zu etwas Anderem ausgeht: „The author returns on condition that his life is discontinuous, fictive: that he ‚puts the work into the life‘.“ (Burke 2008, 29) In diesem Sinne muss der Autor erst einmal sterben, um als andere Figur neugeboren zu werden, und ist die Fokussierung auf frühere Werte der Autorschaft eigentlich frei von Fragen nach Legitimität. Im deutschsprachigen Bereich wird diese Denkfigur vor allem von Ansgar Nünning in der Formel „Totgesagte leben länger“ (Nünning 2001) aufgegriffen, der ebenfalls für eine modifizierte Rückkehr plädiert, die er in die sogenannte „alltägliche Praxis der Literaturwissenschaft“ (360) verlegt. Auch wenn ihm nicht gelingt zu zeigen, wie „in der Tat“ (361) die „tatsächlichen Verwendungsweisen des Autorbegriffs“ neue Ergebnisse „mit wünschenswerter terminologischer Präzision“ (360) hervorbringen, wird doch deutlich, dass bestimmte theoretische Reflexionen über den Autor angesichts der

beschworenen „Praxis“ der Interpretation zur Bestimmung wichtiger Funktionen der Bedeutungskonfiguration führen.

Allerdings wird auch Nünning in seiner enthusiastischen Feier des von ihm besprochenen Sammelbandes *Rückkehr des Autors* von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko Opfer der Verwechslung des von der Literaturwissenschaft konstruierten Autor-Konzepts als Ordnungskriterium für die vom Interpreten zugeschriebenen „Autorfunktionen“ (vgl. Willand 2011) mit dem leibhaften Produzenten von Texten, der extradiegetisch selbst nur wieder in anderen Texten (kommentierender, autobiographischer, selbstreflektierter Art) ‚vorkommt‘, es sei denn man wollte das gänzlich textexterne Ereignis der persönlichen Begegnung mit dem Autor beschwören. Die Vision einer „triumphale[n] Rückkehr des realen Autors“ (366) lässt Phantome entstehen, wobei das am meisten diskutierte das „kommunikative Phantom“ (371) des impliziten Autors ist, das Wayne C. Booth 1961 in seiner Rhetorik der Erzählkunst auftreten ließ. Gemeint ist damit eine Art Doppelgänger des Autors, den dieser beim Schreiben im Text erzeugt, denn so „schafft er nicht einfach einen idealen, unpersönlichen ‚Menschen schlechthin‘, sondern eine implizierte Version ‚seiner selbst‘, die sich von den in anderen Werken implizierten Autoren unterscheidet“ (Booth 1974, 77). Booth bezeichnet ihn auch als „offiziellen Schreiber“ oder „des Autors ‚zweites Selbst‘“, spricht dann aber unvermittelt von einem „Bild, das sich der Leser von dieser Gegenwart macht“ (79). Unklar bleibt also, ob der Autor oder der Leser dieses „Bild“ entwirft, das Grundproblem bleibt aber „in der komplizierten Beziehung des sogenannten realen Autors zu den verschiedenen offiziellen Versionen seiner selbst“ (78). Noch weitere Begriffe wie „Person“, „Maske“ oder „Erzähler“ werden genannt, aber auch wieder dem impliziten Autor, der sie seinerseits als Elemente der Erzählung schaffe, gegenüber differenziert, um schließlich in ihm das „intuitive Erfassen eines vollständigen künstlerischen Ganzen“ als „totale Form“ einer im Werk zum Ausdruck kommenden Werteordnung zu verorten: „Unser Eindruck von dem implizierten Autor schließt nicht nur die herauslösbaren Sinngehalte ein, sondern auch den moralischen und emotionalen Gehalt jeder kleinsten Handlung und Erfahrung jeder einzelnen Romanfigur“ (80).

Booth denkt offensichtlich an eine synthetische Figur, in der individuelle Züge wie Stil, Ton und Technik zusammenkommen, um die Intention des Autors bei der Interpretation des Werks durchzusetzen: „Der ‚implizierte Autor‘ bestimmt bewußt oder unbewußt, was wir lesen; wir sehen in ihm eine ideale, literarische, gestaltete Version des wirklichen Menschen“ (81). Damit wird noch einmal die Differenz zwischen dem realen Autor und seinem implizierten Bild betont, um „Aufrichtigkeit“ (82) und „zuverlässige Erzähler“ (90) zu schaffen, aber der Autor schafft nicht nur – wie es an einer späteren Stelle heißt – ein Bild von sich selbst, sondern auch ein „anderes Bild von seinem Leser; er schafft seinen Leser,

während er sein zweites Selbst schafft, und ein optimales Lesen ist dann gegeben, wenn die geschaffenen Selbst – Autor und Leser – zu einer völligen Übereinstimmung gelangen können“ (142). Die Wiederkehr des Autors hinter der Maske des impliziten oder implizierten (*implied*) Autors lässt also im Text eine ‚Autorfunktion‘ zu einer handelnden Person werden, der „persona, jenes in das Buch wirklich hineingehörende zweite Selbst“ (90), was zwangsläufig zu einer irritierenden Verdoppelung des Autors führt, der auch noch mit dem Leser gleichgesetzt wird. Sie verfügt sogar über „Gefühle und Urteile“ als „der eigentliche Stoff, aus dem große Erzählwerke gemacht sind“ (93).

Diese Ontologisierung bzw. Anthropomorphisierung hat in der Rezeption des Ansatzes von Booth für nicht wenig Verständnislosigkeit gesorgt, die der Lebhaftigkeit der Diskussion jedoch kaum geschadet hat. Dennoch bleibt der verstörende Eindruck, dass sich die zahlreichen Auseinandersetzungen scheinbar in der Konstatierung einer Unsinnigkeit und Überflüssigkeit des Konzepts angesichts der „Ungereimtheiten von Booths Anmerkungen zum impliziten Autor“ und der „Unschärfe des Begriffs“ (Kindt und Müller 2006, 173), aber auch in der Notwendigkeit einer Reformulierung einig sind, die – wie Sandra Heinen vermutet – als „Versuche [...], die Spielarten des impliziten Autors seit seiner Einführung zu multiplizieren“ (Heinen 2002, 329), der Grund für die fortgesetzte Popularität sein mag. Nünning etwa geht in seiner Kritik von dem Verdacht eines „Passepartout“-Begriffs (Nünning 2001, 368) für alle ungelösten Fragen einer Erzähltheorie aus und listet eine ganze Reihe von Unstimmigkeiten auf, die „dieser Instanz bestenfalls beschreibungs inadäquat, schlechtestenfalls widersprüchlich, wenn nicht sogar grob irreführend“ (371) zu sein diagnostiziert. Angesichts dieser definitiven Defizite kann allenfalls noch von einer „Verlegenheitsformel“ (372) die Rede sein, bevor das Verdikt einer fraglichen „Plausibilität und Nützlichkeit des Konzepts ‚*implied author*‘“ (375) dieses gänzlich verabschiedet, wobei Nünning in letzter Konsequenz doch dem Vermittlungsvorschlag der Deutung von Kindt und Müller folgt, die bei aller geteilten Skepsis der Tragfähigkeit des Konzepts gegenüber den „Kompromißcharakter“ herausarbeiten, „einmal die Forderung, den intentionalen Fehlschluß vom Text auf den Autor zu vermeiden, andererseits Booths Anliegen, ethische Annahmen eines Textes herauszuarbeiten zu wollen“ (Kindt und Müller 1999, 165; vgl. Kindt und Müller 2006, 166).

Die diversen Reaktionen auf die Aporien des implizierten Autors monieren vor allem die mangelnde Zuordnung des Begriffs, der zugleich als „nur fiktionale Textinstanz, eine Wertung oder eine Spiegelung des realen Autors“ (Heinen 2006, 36) auftaucht, mal Konstruktion des sogenannten realen Autors, mal Projektion des Lesers ist. Allein Gérard Genette vermag der Kategorie als ideelle Konstruktion Sympathie entgegenzubringen, wobei er allerdings von der Konstruktion dieses Phantoms durch den Leser ausgeht. In diesem Sinne, als „induzierter Autor, wie

ich ihn aus seinem Text erschließe, ein Bild des Autors, das mir dessen Text suggeriert“ (Genette 2000 [1983], 237, vgl. Heinen 2002, 331, sowie Kindt und Müller 2006, 176–178), hat die Annahme eine Berechtigung, mit der Konsequenz allerdings, dass das vom Leser konstruierte Bild „*treuer* ist als die Vorstellung, die der Autor sich von sich selbst machte; [...] So gesehen also *ist der implizierte Autor der authentische reale Autor*“ – wird aber damit zu einer „überflüssigen Instanz“ (239). Er wird zu einer Art „Schattenexistenz“ (241), die aber als Vorstellung des aus dem Text ausgeschlossenen realen Autors doch eine Berechtigung hat: „Der implizierte Autor ist all das, was uns der Text über den Autor mitteilt und sowenig wie jeder andere Leser sollte der Poetologie ihn vernachlässigen.“ (244) Er ist aber keine „narrative Instanz“, als solche kann nur der reale Autor fungieren, den man nicht unnötig verdoppeln sollte.

Antoine Compagnon erkennt dagegen in Booths Figur die Strategie des Autors, in seinem Werk einen Stellvertreter zu hinterlassen, der es in seiner Absenz kontrolliert („un substitut qui la contrôlait en son absence“), indem mit der gleichzeitigen Konstruktion des imaginären impliziten Lesers die Kondition geschaffen wird, durch einen gewissermaßen apriorischen Dialog den Bedeutungsprozess der Rezeption zu bestimmen (Compagnon 1998, 177). Nimmt man die beiden Sichtweisen Genettes und Compagnons zusammen, so ergibt sich eine leichte Akzentverschiebung, die auf Seiten des Autors eine Tendenz der Dezentrierung des sogenannten realen, aber außerhalb des Textes noch bedeutungslosen Autors in seinem Substitut, eine Supplementierung seiner Autorschaft im Reflexionsmedium des impliziten Autors vermuten lässt und auf Seiten des Lesers eine Vorgeprägtheit der von ihm geschaffenen Vorstellung vom Autor durch die textimmanente Adressierung durch den Autor erkennen lässt. Mit dem Begriff einer Adressierung des Autors als Ersatz für den traditionellen Begriff der Intention ließe sich auch das von Kindt und Müller dargestellte Dilemma des Anti-Intentionalismus (Kindt und Müller 2006, 184) bei Booth umgehen, der das Verhältnis einer nachträglichen Identifikation der eigenen Autorschaft im Spiegel des impliziten Autors – vorausgesetzt, dass es sich bei diesen „Selbstbildern von Autoren“ (190) nicht um bloße Abbilder, sondern um wirkliche, projektive ‚Entwürfe‘ handelt – selbst in einer Nebenbemerkung zum Eindruck mancher Romanschriftsteller andeutet, „daß sie sich beim Schreiben selbst entdecken oder schaffen“ (Booth 1974, 77). Zugleich wäre in der Doppelfigur von Adresse und Supplement eine Möglichkeit gegeben, die problematische Janusköpfigkeit des impliziten Autors als „Rezeptionsphänomen und Kommunikationsinstanz“ (Kindt und Müller 2006, 179) plausibel zu machen. Vermittelt sind beide Seiten aber durch den Text, in dem sich für den Autor sein Selbstverständnis und für den Leser sein Autorbild konfiguriert: „Der Autor im Text, also der implizite Autor, ist analytisch immer sekundär gegenüber dem Text und kann daher redlicher Weise

nicht als dessen Vergangenheit, Ursprung und Garant der Intention konstruiert werden.“ (Baßler 2014, 164)

Compagnon nennt Booths Ansatz mit Blick auf das Erscheinungsdatum der *Rhetoric of Fiction* (1961) eine dem Klischee von Tod des Autors vorweggreifende Zurückweisung („manière de refuser le futur cliché de la mort de l’auteur“, Compagnon 1998,177), aber es gibt andere Diskussionen um die Rückkehr des Autors ohne und vor der ‚Todes‘-Polemik. Zu denken ist etwa an die Kontroverse zwischen dem *New Criticism* und der hermeneutischen Verteidigung des Autors durch Eric D. Hirsch, der in der Tradition Husserls darauf beharrt, dass der „überzeitliche Sinn [von Texten] nur der vom Autor intendierte Sinn sein [kann]“ (Hirsch 2000 [1960], 159). Die restaurative Geste richtet sich gegen die Zumutung, „that textual meaning is independent of the author’s control [...] that the best poetry is impersonal, objective and autonomous“ (Hirsch 1992 [1967], 11). Hirsch setzt das kausale Argument von Urheberschaft durch diejenige Instanz, die Barthes als Schreiber bezeichnet, mit der magistralen Bedeutung von Autorschaft gleich, wenn er meint: „Whenever meaning is attached to a sequence of words it is impossible to escape an author.“ (14) Im Grunde genommen folgt er damit dem onto-theologischen Grundsatz, dass jedes Phänomen als Geschaffenes Ausdruck der Schöpferkraft eines Schöpfers ist, verkennt damit aber den seit Stéphane Mallarmés „Würfelwurf“ (s. o.) Einspruch gegen die Autorität von Autorschaft tragenden experimentellen Charakter des Zufalls. Demgegenüber wird die Willenskraft auktorialer Bestimmung ins Feld geführt, die sich nur in einer Übereinstimmung von „textual meaning“ und „verbal intention of the author“ (17) erfüllen kann.

Im Gegensatz zu diesem relativ naiven Positivismus einer Autordominanz hat die nachfolgende, im angloamerikanischen Bereich stattfindende Auseinandersetzung mit der Bedeutung und Begrenzung von Autorintentionen sich vor allem auf einen gemäßigten Ansatz eines teilweisen Einflusses der Autorintention auf die Bedeutung des Werks geeinigt. Nachdem er verschiedene Positionen von Intentionalismus und Anti-Intentionalismus aufgelistet hat, schreibt Paisley Livingston in seiner einschlägigen Monographie zum Thema: „*Moderate, constrained, or partial intentionalism* is the thesis that authorial intentions figure [...], yet combine with other factors, such as features of the finished text, artefact, or performance, and aspects of the historical and artistic context in which the work was created. Unlike absolute intentionalism, this view allows that there are unintended meanings, and that some authorial intentions are not successfully realized, even when they are acted upon.“ (Livingston 2005, 142) Er hebt diese vermittelnde Form noch von der ebenfalls ‚gemäßigten‘ des „*hypothetical intentionalism*“ ab, der allerdings von einer Vorstellung ausgeht, die sich der Interpret von der Autorintention macht (143), die nicht unbedingt mit der wirklichen Intention des Autors oder der Bedeutung der Äußerung übereinstimmen muss

und eine „parasitic“ (156) Dimension der Bedeutung einführt (zum ‚hypothetischen Intentionalismus‘ vgl. weiter Kindt und Müller 2006, 185–188, Spoerhase 2007a, 123–144 und 2007b sowie Willand 2010, 39).

Im letzteren Sinne hat sich die deutschsprachige Diskussion um eine Reevaluation der umstrittenen Autorintention darauf geeinigt, das „Autorkonzept in der *interpretativen Praxis*“ für unverzichtbar zu erachten (Willand 2011, 280), wobei es eben nicht um eine Rückkehr eines „realen Autors“ geht, sondern um die Autorfunktion als „geistige Konstruktion des Interpretieren“. Die dabei geführte Grundsatzdebatte über die Restitution wertvoller Aspekte traditioneller Autorschaftsvorstellungen, die zwar immer wieder betont, dass es ein anderer Autor sei, der zurückkehre als der von Barthes u. a. verabschiedete Alleinherrscher über den Text, neigt gleichwohl dazu, doch wieder auf die Evidenz einer letztendlich für den gesamten Werkprozess verantwortlichen Entität als individuelle Instanz zu rekurrieren. Beispielhaft lässt sich am pragmatizistischen Einsatz von Fotis Jannidis unter dem einschlägigen Titel „Der nützliche Autor“ zeigen, wie ein solcher Utilitarismus die Unverzichtbarkeit der Kategorie Autorschaft doch wieder auf Existenzgründe zurückführt zu werden droht, die von der Annahme ausgehen, dass „der Umstand, daß ein Text innovativ ist, nicht auf die Autorintention allein zurückführen, so ist es andererseits nahezu unmöglich, die Innovationsleistung einer anderen Instanz als dem Autor zuzuschreiben.“ (Jannidis 1999, 388) Gegenüber dem Praxisargument eines Mangels an Differenzierung zwischen real agierenden ‚Schreibern‘ und ihrer nachträglichen interpretatorischen Nobilitierung als ‚Autoren‘: „Die Vertreter der ‚Rückkehr des Autors‘ verabsolutieren mithin den handelnden Akteur (die Person), weil sie [...] die Rekursivität von handelnden Akteuren und Autorfunktion verfehlen“ (Assmann 2009, 98).

Der Rückverweis auf reale, schriftstellerisch handelnde Personen ist letztlich aber für den Nachweis der Autorität von Autorschaft irrelevant, wie gerade Livingstons sehr weiter Definitionsversuch von Autorschaft durch Intention zeigt. Die pseudowissenschaftliche Definition: „author = (def.) An agent who intentionally makes an utterance, where the making of an utterance is an action, an intended function of which is expression or communication“, aus der gefolgert wird: „anything that is not an agent, that is, anything that is not capable of action, cannot be an author“, weshalb z. B. darauf zu schließen ist, dass „if a computer is not capable of genuine action because it literally has no meaningful attitudes, then it cannot be an author“ (Livingston 2005, 69), ist weitgehend durch die neuere *Actor-Network-Theory* und die Forschung zur *Artificial Intelligence* überholt [vgl. den Artikel *Autorschaft aus dem Blickwinkel der Akteur-Netzwerk-Theorie*]. Etwas anderes ist es, wenn Livingston kurz zuvor Autorschaft auf Verantwortung zurückführt: „behind the question of authorship lies the interest we take in knowing who, on a specific occasion, has been proximally responsible

for the intentional production“ (68); womit der Autor in einem sozialgeschichtlichen Feld wiederkehrt oder besser (wieder)auftaucht, das durch die Spannung zwischen ‚Versprechen‘ und ‚Ver-Antworten‘ bzw. grundsätzlich der Verpflichtung auf eine Antwort gegenüber dem Adressaten gekennzeichnet ist und das begründet, was auf einer rechtlichen Basis die Verbindung zwischen Autorschaft und Authentizität durch die Signatur begründet (vgl. Wetzel 2006, 49–50).

In diesem sozialgeschichtlich orientierten Sinne lässt sich in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft schon seit den 1980er-Jahren eine intensive Fokussierung auf Fragen der Autorschaft beobachten, die dieses Thema mehr ‚entdeckte‘ als von einer ‚Rückkehr‘ beherrscht war. Der Impetus dieses neu erwachten Interesses an Autorschaft rührte von Analysen der beruflichen, finanziellen und politischen Situation von Autoren als im wertfreien Sinne schriftstellerisch aktiven Künstlern seit Beginn des bürgerlichen Zeitalters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts her, das für diesen thematischen Kontext nicht zuletzt mit Blick auf die Politik des *Copyrights* als historischer Beginn der Entstehung von Autorschaft galt. Anlass zu dieser thematischen Wende der Literaturwissenschaft war letztlich die ideologische Zäsur von 1968, die auch ein Umdenken des Umgangs mit der traditionellen motivgeschichtlichen Literaturinterpretation erforderte, d. h. eine Abkehr von immanenten Deutungen unter Ausblendung der materiellen Produktionsbedingungen von Kultur und die alleinige Ausrichtung auf geniehafte Vorbilder einforderte, wobei nicht zuletzt marxistische Referenzen auf das Verhältnis von individuellen Produktivkräften und gesamtgesellschaftlichen Produktionsverhältnissen im Zuge der Wiederentdeckung einschlägiger Ansätze der Vorkriegszeit von Benjamin und Lukacs und im Rahmen der ‚Kritischen Theorie‘ dominant wurden. Ein typisches Beispiel für diese Entwicklung ist der ‚Autorenreport‘, der 1971 vom *Spiegel* in Auftrag gegeben wurde, aber auch Studien wie die von Schwenger (1979) oder die einschlägige und einflussreiche Untersuchung von Haferkorn (1974) zur „Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. Haferkorn 1974). Es folgte eine ganze Reihe von Untersuchungen, die sich speziell mit der historischen Entwicklung und Einordnung von Autorschaft bzw. dem Selbstverständnis von Autoren im Literaturbetrieb auseinandersetzten (vgl. Schneider 1981) und zugleich den Zusammenhang zwischen Autorschaft und den Medien analysierten, wobei gerade der Begriff ‚Autor‘ als angemessene Bezeichnung für die Produktionsbedingungen nicht nur der Printmedien, sondern auch der Massenmedien wie Funk, Film und Fernsehen herausgestellt wurde (vgl. Kreuzer 1981, 7–9). Eine bedeutende und einflussreiche Studie stellte die Untersuchung von Heinrich Bosse zum Ursprung der Autorschaft im Geiste des Urheberrechtes dar (1981), die die Aufmerksamkeit auch anderer Studien auf die medial realisierten Eigentumsverhältnisse lenkte (vgl. Zons 1983 und Kittler 1985). Daneben setzen auch verstärkt Untersuchungen

zur Ausdifferenzierung von Autorentypen und vor allem deren historische Einordnung ein (vgl. Haug und Wachinger 1991).

Einflüsse des russischen und französischen Strukturalismus finden sich dann in den beiden von Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich herausgegebenen Sammelbänden *Fragen nach dem Autor* (1992) und *Der Autor im Dialog* (1995), die unter Berücksichtigung vor allem vieler interdisziplinärer Aspekte einen Stellenwert der Autor-Kategorie in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft zu bestimmen suchten. Ingold hat darüber hinaus in zahlreichen Einzelstudien neuen kreativen Techniken von Autorschaft eine kritische Aufmerksamkeit geschenkt, die sich besonders um die Vermittlung zwischen der ‚Abkehr‘ vom Autor und seiner ‚Rückkehr‘ bemühte, wobei für ihn ein „Verschwinden des Autors“ immer nur ein „Schwinden der *Autorität* des Autors“ (Ingold 1992, 327) und nicht wieder dasjenige der tragenden Person bedeutet. Die Fokussierung des Gesichtspunktes der Autorschaft vollzieht sich Rahmen seiner Entmystifizierung, die den Autor als durch Originalität, Singularität und Autonomie definierte Sozialfigur im Spannungsverhältnis von Werkherrschaft und Sprachherrschaft sieht (vgl. Bogdal 1995, 278–279). Auch die begriffsgeschichtliche Monographie von Kleinschmidt rekurriert grundsätzlich auf den dialektischen Gegensatz einer Würdigung des Eigenen, Originellen von Autorschaft und dessen Desillusionierung als Machtphantasie einer Herrschaft über den Text, die Kleinschmidt als „auktoriale Illusion“ (1998, 133) eines auf der Präsenz der Stimme basierenden Anwesenheitsmodus des Autors entlarvt.

Angesichts der Diversität dieser Diskussionen erscheint die in einigen Rezeptionsgeschichten von Autorschaft auftauchende Emphase für das revolutionierende Motiv einer ‚Rückkehr des Autors‘ des gleichnamigen Sammelbandes (Jannidis et al. 1999) übertrieben, da die darin diskutierten Aspekte einer Restitution von Autorschaft eher die genannten Forschungen fortsetzen. Allerdings markiert die Schwelle des Jahres 2000 den Beginn einer neuen Intensivierung der deutschsprachigen Autorschafts-Forschung, angefangen bei der sehr einflussreichen Sammlung von Grundlagentexten zur Theorie der Autorschaft (Jannidis et al. 2000) und der Publikation der Ergebnisse einer einschlägigen DFG-Fachtagung zu Positionen und Revisionen der Autorschaft (Detering 2002). Verstärkt tritt auch die Frage nach der Rolle des Autors in den Hypermedien bzw. im Hypertext in den Vordergrund bzw. letztendlich die Frage eines Überlebens von Autorschafts-Idealen wie ‚Authentizität‘ und ‚Autonomie‘ angesichts kollektiver und digitaler Produktionsverfahren (vgl. Robillard und Fortune 2016). Die von den Verfechtern einer ‚Rückkehr des Autors‘ aber noch gar nicht geahnte Wende vollzog sich dann Anfang des 21. Jahrhunderts unter dem schon von Nünning als Desiderat angesprochenen Thema einer „literarischen Inszenierung von Autorschaft“ und zwar als „diachrone Rekonstruktion des Wandels von Autorschaftsmodellen“

(Nünning 2001, 383), die im Sinne des *performative turn* das Interesse weg von Fragen der Bedeutung, der Macht, der Existenz von Autoren hin zu Fragen nach ihrem Auftreten in paratextuellen Kontexten, der medialen *Image*-Pflege durch eine gezielte Bild-Politik, kalkulierte öffentliche Performanzen wie Interviews, Lesungen, Skandale oder der Steuerung von Rezeptions-Mechanismen lenkten. Neben zahlreichen Tagungen, Sammelbänden (vgl. Künzel und Schönert 2007; Grimm und Schärf 2008; Jürgensen und Kaiser 2011; Meier und Wagner-Egelhaaf 2011; Gisi et al. 2013; Bannert und Klecker 2013; Kyora 2014; Bartl und Kraus 2014) entstanden zahlreiche Monographien als Dissertationen, die sich nicht mehr mit der Rolle der Autorschaft bei der Deutung des Werkes, sondern mit der öffentlichkeitswirksamen Inszenierung von Autorschaft als – wie der Titel der bislang aktuellsten Gesamtdarstellung zum Thema Autorschaft sinnfällig signalisiert – „Praktiken“ (Schaffrick und Willand 2014, vgl. bes. 83–120) der Erzeugung eines Einflussfeldes des Autors als letztendlich fiktiver bzw. fingierter Figur durch auto-poetische Autorschaftsstrategien und öffentlich-theatralische ‚Posen‘ beschäftigen (vgl. u. a. Amstutz 2004; Schley 2012; Schaffrick 2014; John-Wenndorf 2014; Fischer 2016, Witzke 2017).

Der epistemologische Umbruch wurde bereits durch die entscheidende Neuorientierung des Authentizitäts-Diskurses in den 90er Jahren vorbereitet, der sich von den Substanz- und Subjektivitäts-Vorstellungen der 70er und 80er abwandte und den traditionellen Gegensatz von Authentizität und Maskenhaftigkeit dialektisch in Darstellungs-Modelle einer ‚Herstellung‘ bzw. einer ‚Vorstellung‘ (durchaus im theatralischen Sinne) von Authentizität als Effekt überführte, der erst in der Nachträglichkeit der Inszenierung das erzeugt, was er als Ursprüngliches darzustellen behauptet (vgl. Wetzel 2006 und Wiefarn 2010). Für die neuere Diskussion entscheidend ist auch die Erweiterung der Darstellungsweisen dieses „Hergestelltsein[s]“ von Autorschaft (Luhmann 1997, 113) durch die sogenannten ‚sozialen‘, digitalen Massenmedien der Internet-Kommunikation, die ganz neue Inszenierungspraktiken in der Form von Blogs, *Twitter*-Accounts oder informellen Online-Auftritten über die audio-visuellen Medien wie Photographie, Radio oder Fernsehen hinaus ermöglichen (vgl. Sporer 2019). Schon vorher richtete sich die Aufmerksamkeit auf die theatralischen Effekte des Rollenverständnisses von Schriftstellern (vgl. Grimm 1992) und wurde weiterverfolgt in der Analyse performativer Praktiken der Autorschaft von Schriftstellern als öffentliche Figuren (Grimm und Schärf 2008), wobei das entscheidende Novum die Einsicht ist: „Autorschaft ereignet sich, sie entsteht im Vollzug und erzeugt Präsenz“ (Schaffrick und Willand 2014, 84). Damit wird die Frage einer Rückkehr des Autors völlig neu ausgerichtet und ein Rekurs auf Kategorien der Kompetenz des künstlerischen Individuums auf eine Analyse der Wirkungsweisen umgelenkt, d. h. eine Analyse der Praktiken der Erzeugung von öffentlicher „Aufmerksamkeit“ (Jürgensen und

Kaiser 2010, 10). Als entscheidende Kategorie kommt auf diesem Schauplatz das ‚Spiel‘ zur Geltung, als Spiel mit den Medien (vgl. Gisi et al. 2013) oder als Spiel mit dem Publikum (vgl. Jürgensen und Kaiser 2011, 14): Als öffentliche Person (vgl. John-Wenndorf 2014) wird der Autor zum Spieler und zur Spielfigur, die vom Werk ablenkt und mit den Mitteln des ‚Spektakels‘, durch Provokationen und Skandale auf die eigene ‚Person‘ als Maskerade konzentriert.

In diesem Sinne ist der Aspekt der Inszenierung nicht neu und reicht bis zum *self-fashioning* (Greenblatt, Weimann) der frühen Neuzeit zurück und hat im *Habitus* (Bourdieu) der Bohème und des Dandytums im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt. Auch die Bildnispolitik des Autorenporträts hat eine lange Vergangenheit (vgl. Berndt et al. 2018), erfährt in der modernen Mediengeschichte seit der Photographie eine eigene autonome Dynamik (vgl. Bickenbach 2010; Oster 2014) [vgl. den Artikel *Autor-Bild*]. Neu ist aber die in der Gegenwart veränderte Oberflächen-Technik des Inszenierens, die vor allem mit der Kunstavantgarde des *Pop* [vgl. den Artikel *Pop-Autoren*] die Marktmechanismen des *Parergonalen* oder *Paratextuellen* (vgl. Genette 2001 [1987], vgl. dazu Wegmann 2016, 11) als Rahmenwirkungen einer *Event-Kultur* Priorität einräumt, die den Autornamen nicht mehr über seinen Bezug zum Werk klassifiziert, sondern über das durch ihn als *Label* und *Logo* repräsentierte symbolische Kapital seiner Popularität (vgl. Niefanger 2002) – die sich auf Plattformen wie *Instagram*, *Facebook* oder *Twitter* nach der Anzahl der *follower* quantifizieren lässt. Diese neuen Praktiken der Subjektivierung (Kyora 2014) unterliegen somit einer fortschreitenden „Hybridisierung“ (13), die rückwirkend textextern aktualisierte Subjektformen mit textintern inszenierten verschmilzt. Durch diese veränderten ‚Strategien‘ der Inszenierung (vgl. Gronemann et al. 2012) ergeben sich aber auch Retrospektiven auf geschichtliche Vorläuferschaften, wie das erst spät in der Literatur- und Kulturwissenschaft ausgelöste Interesse generell und die Fixierung auf die besondere Praktik des *Interviews* zeigt (vgl. Hoffmann und Kaiser 2014, Hoffmann und Pabst 2016). Als Medium des Direktkontaktes mit dem Autor öffnet das sogenannte Gespräch schon seit der Goethezeit den Grenzbereich zwischen Dokumentation und Fiktion: „Denn die Attraktivität des Schriftstellerinterviews basiert auf einer Art säkularisierter Epiphanie, auf der vermeintlichen Präsenz eines Autors, der im Rezeptionsprozess, in der Lektüre stets abwesend ist. [...] Der Autor ist anwesend und gleichzeitig abwesend, wobei die Anwesenheit lediglich eine ebenso medial wie konventionell vermittelte Fiktion ist“ (Wegmann 2016, 23–24).

Von daher liegt das Auftauchen einer umgekehrt eher werkinernen Inszenierungsdimension in Form einer ‚verschobenen‘ Wiederkehr des Autobiographischen als ‚Autofiktion‘ nahe, die Schreiben als eine Inszenierung von Autor-Subjektivität, aber als Fiktion und nicht etwa Offenbarung eines verborgenen Selbst verstanden wissen will [vgl. den Artikel *Autofiktion*]. Was als ‚Fiktionspakt‘ mit

dem Leser ins Feld geführt wird, ist mehr ein narratives ‚Glauben-Machen‘ an den fiktionalen Gehalt: „Die (Auto)Fiktion lässt den Autor als denjenigen, der fingiert und sich selbst fingiert, in Erscheinung treten.“ (Wagner-Egelhaaf 2013, 9) Die Inszenierungspraktiken von Autorschaft werden so durch intradiegetische Fiktionalisierungspraktiken des durch Namensgleichheit Identität mit dem Autor suggerierenden Erzählers ersetzt, wobei die Selbstreferenztechniken der *mise-en-abyme*, die hybridisierenden und rhizomorphen Sinnstreuungen Aufpropfungen des Textes in der Tradition von Poststrukturalismus und Postmoderne (vgl. Gronemann 2002, de Toro und Gronemann 2004 sowie Schaffrick und Willand 2014, 56) stehen: als ein ‚post‘-autobiographisches Schreiben nach der Autobiographie (vgl. Wagner-Egelhaaf 2006), das Selbst-Finden durch Selbst-Erfinden ersetzt. Es ist ein hybrides Spiel mit der Authentizität autobiographischen Bekennens als „Überschreiten der Grenze zwischen Leben und Werk“ (Schaffrick und Willand 2014, 55), das nur eine selbsterfundene Persönlichkeit des Autors präsentiert. Insofern lässt die Autofiktion den Autor wieder nur als ‚Gespenst‘ wiederkehren (vgl. Wagner-Egelhaaf 2008), d. h. schließt an die seit Barthes und Derrida gängige religiöse Metaphorik vom „wiederauferstandenen Autor“ als „Wiedergänger seiner selbst und damit eine höchst komplexe Reflektionsfigur [...], die sich ihres Konstruktionscharakters bewusst ist“ (Wagner-Egelhaaf 2014, 29; zur religiösen Dimension vgl. Sieg und Wagner-Egelhaaf 2014 sowie Schaffrick 2014).

Als „Auto(r)fiktion“ (Wagner-Egelhaaf 2013) lässt die ‚Wiederkehr‘ zugleich Spuren von Paul de Mans ‚Masken-These‘ wiedererkennen und setzt bewusst auf die Unentscheidbarkeit zwischen Roman (im englischsprachigen Sinne: *fiction*) und faktenreicher Autobiographie (vgl. Zipfel 2009), d. h. sie erscheint als Erzählung, die sich anscheinend auf Daten aus dem Leben des angeblich realen Autors beziehen, der seine Biographie mit aller Freiheit zum ‚Lügen‘ als Fiktion jedoch im Text neu erfindet. In dieser Form einer pseudo-autobiographischen Rückkehr des Autors im Text verdichten sich zahlreiche Aporien der Autorschaft – von der traditionellen Regel, den Autor nicht mit dem Erzähler zu konfundieren, über die Aufrichtigkeit autobiographischer Bekenntnisse bis hin zur Authentizität der Autorintention –, denn der über die Namensidentität und übereinstimmende biographische Fakten erzeugte Kurzschluss zwischen realem Autor und intradiegetischem Erzähler ist eine Falle, in die der Leser gelockt werden soll, um an die Authentizität der „Medienbiographie [...], die sich aus den vom Autor und seinem Verlag gestreuten und den sich zusätzlich im öffentlichen Raum zugänglichen Informationen über ihn speist“, zu glauben und zu vergessen, „dass die textexterne, im öffentlichen Raum als Autor sichtbare Persona aufgrund verschiedener Möglichkeiten der Selbstinszenierung und -stilisierung immer schon einer gewissen Konstruktion unterliegt“ (Krumrey 2015, 28).

Ursprünglich durch die zudem buchstäblich ‚marginale‘ Erwähnung im Klappentext von Serge Doubrovskys Roman *Fils* (1977) als Formel für eine chiasmatische Verschränkung von narrativen Fiktionen und biographischen Fakten, von der Sprache eines Abenteurers und dem Abenteuer einer Sprache (übers. nach Krumrey 2015, 23), aufgetaucht, hat dieses Konzept von Doubrovskys Narratologie (vgl. 2004) zuerst in Frankreich eine intensive Diskussion ausgelöst, die vor allem die Frage der Fiktion nicht als kunstvolle Verfremdung der Realität, sondern – erkenntniskritisch und nicht zuletzt selbsterkenntniskritisch – als „Akt der Konstitution individueller Erfahrung“ (Gronemann 2002, 48) generell aufwarf. Die (nicht publizierte) Dissertation des Genette-Schülers Vincent Colonna von 1989 (*L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*) hat wesentliche Aspekte dieser pseudoautobiographen Restitution von Autorschaft analysiert, an anderer Stelle hat Colonna allerdings auch darauf hingewiesen, dass diese Erzähltechnik durchaus nicht neu ist, sondern sich seit der Antike in Form von ‚Lügen‘-Geschichten in der abendländischen Literaturgeschichte etabliert hat (vgl. Colonna 2004). Darüber hinaus gilt schon Barthes' *Über mich selbst* (1978) als Form der Autofiktion (vgl. de Toro und Gronemann 2004, 13–14, Wagner-Egelhaaf 2006). Auch Kreuzer verweist im Zusammenhang seiner Geschichte der Bohème auf ein früheres Auftauchen dieses Topos: „Der Autor projiziert eine eigene, persönliche Existenzproblematik in den Helden [...]. Autofiktiv nennen wir Figuren der Literatur, die permanent auf ihren Autor zurückweisen, nicht ‚abgelöst‘ sind, nicht ‚rundplastisch‘ objektiviert“ (Kreuzer 1968, 85).

Schaffrick und Willand haben darüber hinaus auf die Affinität zwischen der Selbstreferentialität autofiktiver Autorschaft und der von Luhmann als typisch für die Medienkulturgesellschaft diagnostizierten Beobachtung zweiter Ordnung hingewiesen [vgl. den Artikel *Systemtheorie*]: „Die Autofiktion setzt nicht nur die Selbstbeobachtung des Schreibenden voraus, sondern, da er sich selbst in sein Werk kopiert, auch noch die Beobachtung dieser Selbstbeobachtung.“ (Schaffrick und Willand 2014, 56) Mit der Figur einer rekursiven *Autopoiesis* immunisiert sich Autofiktion so gegen eine Authentifizierung an der außerliterarischen Realität und erzeugt zugleich die Paradoxie, „daß das authentische, weil unmittelbare Handeln als inauthentisch beobachtet wird“ (Luhmann 1997, 123). Sie kapselt sich im Modus ironischer Inauthentizität in sich ab und lenkt die „Aufmerksamkeit vor allem auf selbstreferentiell-metafiktionale Signale der Literatur und Autorschaft“ (Schaffrick und Willand 2014, 58) als „Meta-Autobiographie“ (de Toro und Gronemann 2004, 10). Nimmt man die von Willand beobachtete Ambiguität der Autor-Werk-Herrschaft angesichts der von Luhmann konstatierten Souveränität des einmal publizierten Werkes als autopoietisches System einer „Selbstprogrammierung“ (Luhmann 1997, 332) hinzu, so ergibt sich die zusätzliche Begründung autofiktiver Praktiken in der Absicht einer Wiederaneignung des autonom gewor-

denen Werks „als Autor, der sich selbst erwähnt“, sich in sein Werk selbst hinein „copiert“ (123), um es wieder zu beherrschen (Willand 2018).

Für den in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur identifizierten ‚Ich-Kult‘ bot dieser Interpretationsansatz der ‚Selbstpoetiken‘ oder ‚autopoetischen Subjektivation‘ (Kreknin 2014, 4 u. 20) einen gelungenen Einsatz für zahlreiche Studien zu Autoren wie u. a. Rainald Goetz, Christian Kracht oder Thomas Glavinic, um zu zeigen, wie „durch Autorschaft in literarischen Texten Autor-Subjekt-Figuren generiert werden“ und „die Bedingungen der eigenen Existenz durch den selbst autorisierten Text“ (32) zu hinterfragen sind. Kreknin differenziert dabei deutlich zwischen Autorinszenierung und Autofiktion, indem er den an den Begriff von Authentizität gebundenen Aspekt einer Sehnsucht nach der Realität des konstruierten Selbst von der „Einschreibung“ der autopoetisch erzeugten Autor-Figur weniger ins Leben an und für sich, als vielmehr in eine „spezifische Form medialisierter Wirklichkeit“ (Kreknin 2014, 32, 128–129) unterscheidet (vgl. Krumrey 2014, Pottbecker 2017, Schlöndorff 2017 und Arnold et al. 2018). Zwar kann man die „autofiktionale Resurrektion des Autors“ mit einer „Sehnsucht nach der im Zeitalter der Postmoderne scheinbar abhanden gekommenen oder zumindest ontologisch unscharf gewordenen Realität“ in Verbindung bringen (Weiser und Ott 2013, 12), man setzt sich damit aber der Gefahr aus, in den Effekten autofiktiver Praktiken der Autorschaft hybriden *Simulakra* gelebter Realität aufzusitzen, wenn man die ‚Sehnsucht‘ mit der textuellen Wirklichkeit verwechselt.

## I.3 Schauplätze

### 1 Editionsphilologie

Der Autor ist eigentlich eine Erfindung der Philologie, schon seit der Antike gilt er als klassifikatorische Kategorie z. B. für die ersten großen Bibliotheken wie in Alexandria oder für die Staatsarchive in Athen. Damit verbunden waren aber keine Vorstellungen von Eigentum am geistigen Werk: Der Name hatte mehr die Aufgabe der Indikation authentischer Manuskriptversionen, die gegenüber späteren Abänderungen bzw. Fälschungen autorisiert werden sollten, Eigentumsansprüche konnte der Verfasser nur der materiellen Form seiner eigenen Niederschrift, nicht aber den öffentlich zirkulierenden Kopien gegenüber geltend machen. Auch wenn es um Fragen der Originalität von Stilen oder Stoffen ging, war in den Poetiken eher vom Dichter/Poeten die Rede, und in den römischen Plagiatsdiskussionen geht es mehr um den Diebstahl des Ruhmeffektes als den geistigen Eigentums. Selbst die Hermeneutik ist in ihren Anfängen nur an Texten

und deren Deutung durch Entfaltung aller allegorischen Bedeutungsebenen interessiert [vgl. den Artikel *Autorschaft und Hermeneutik*] und fragt nicht nach deren Determination durch die Intention eines Autors, als der im Mittelalter sowieso nur Gott als „the ultimate author of Wisdom“ (Love 2002, 18) in Frage kommt. Insofern kommt der Autor erst ins Spiel, wenn Authentizität als erstrebenswerter Gegenstand der hermeneutischen Praktik an den semantischen Kontext von Subjektivität rückgekoppelt wird und zum Ausdruck für die Aufrichtigkeit eines individuellen Autors avanciert.

Besonders für die Bibelhermeneutik und die seit Gutenbergs Erstdruck und Luthers Übersetzung von ihr geleitete Editions politik ist die im 17./18. Jahrhundert nicht zuletzt durch Spinoza – dem „Vater der Philologie“ (Compagnon 1998, 64) – in seinem *Tractatus theologico-politicus* (1670) ausgelöste Diskussion um den Offenbarungscharakter bzw. die vielmehr profane Autorschaft der Bücher der Bibel einschneidend (vgl. Love 2002, 23). Die Bibel als historisches Dokument zu editieren, heißt fortan, die Frage nach ihren Autoren zu stellen. Fragen der Autorschaft, die für eine gegenwärtige Bibelhermeneutik selbstverständlich sind (vgl. Becker und Rüpke 2018 sowie Frey, Jost und Toth 2019), eröffneten das weite Feld der Zuschreibungsregel von „Text und Autor“ neu (vgl. Henkes 2000) bis hin zu anachronistischen Antizipationen postmoderner Aporien einer anwesend abwesenden Autorschaft in biblischen Offenbarungen (Breu 2020). Der konstitutive Zusammenhang von ‚Autor‘, ‚Autorisierung‘ und ‚Authentizität‘ (Bein et al. 2004) verweist aber gerade im Zusammenhang der Editionsphilologie auch auf die Zweiseitigkeit des Konzepts der Authentizität, das einerseits tragend ist für die Autorisierung des Autors als ‚eigenhändig‘ und damit ‚eigenmächtig‘ Schaffenden, als ‚authentischen Urheber‘, andererseits aber den Autor in Abhängigkeit zu seinem Werk setzt, von dessen eigentlicher Authentizität er die seine als ‚subjektive‘ Eigenschaft nur übertragen erhält. Insofern empfiehlt es sich hermeneutisch, „nicht die Nähe zu einem Autor, zu dem Verfasser eines Textes, als Kriterium der Authentizität zu wählen, sondern in einem ersten Schritt den Begriff an die Überlieferung eines Textes rückzubinden“ (Martens 2004, 41).

Hermeneutik beginnt aber schon mit ihrer Frage nach der Autorschaft, die Rolle des Autors zu hinterfragen, zu erschüttern und in der Dimension der Auslegung und Rezeption durch das dialektische Wechselspiel zwischen ursprünglicher Autorintention und erweitertem Interpretierenwissen zu komplizieren. Die von Schaffrick aufgeworfene Frage nach der konstituierenden Dialektik zwischen Autor und Werk verweist auf genau diese „Autoritätsambivalenz“, die jede Werkherrschaft des Autors in Form der repräsentativen Herrschaft des Werks, d. h. als „Herrschaft eines Abwesenden, der von seinem Werk repräsentiert wird“ (Schaffrick 2018, 8), heimsucht. Im Grunde genommen sieht schon Gadamer mit seiner Restitution eines allegorischen Auslegens (vgl. Willand 2010, 35) das Problem:

Verstehen begreift sich einerseits als Reproduktion der ursprünglichen Produktion eines Autors, kann sich andererseits aber primär nur auf den Text beziehen. Hans Georg Gadamer resümiert Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher mit der Einsicht: „Verstehen also ist eine auf eine ursprüngliche Produktion bezogene Reproduktion, ein Erkennen des Erkannten [...], eine Nachkonstruktion, die von dem lebendigen Moment der Konzeption, dem ‚Keimentschluß‘ als dem Organisationspunkt der Komposition ausgeht.“ (Gadamer 1972, 175) In seiner eigenen Formulierung der hermeneutischen Aufgabe tritt dann aber der Text als autonome Sinn-einheit in den Vordergrund: „Wer einen Text verstehen will, ist vielmehr bereit, sich von ihm etwas sagen zu lassen. Daher muß ein hermeneutisch geschultes Bewußtsein für die Andersheit des Textes von vornherein empfänglich sein.“ (252) Schrift soll also einerseits in Rede verwandelt werden, um die ‚Stimme‘ des Autors lebendig und präsent zu machen, hat aber andererseits das Problem der Flüchtigkeit, da Rede sich in Schrift medial veräußern muss, um objektiv interpretierbar werden zu können. Damit ergibt sich im Sinne der durch Derridas Kritik wieder populär gemachten Polemik gegen Schrift als verstellendes *Simulakrum* in Platons *Phaidros* die umgekehrte Aporie einer Abwesenheit der Autorintention und eines Überwiegens der durch Sprache als autonomes Zeichensystem gesteuerten Bedeutungsprozesse über den Stilwillen des Autors. Die hermeneutische Perspektive bleibt so letztlich auf das Werk bezogen und auf den Autor nur über das Werk: „Der Autor ist der Name des Werkes. Es gibt den Autor nicht außerhalb des Werkes. Es ist deshalb falsch, zwischen einer hermeneutischen und einer biographischen Verwendungsweise des Wortes ‚Autor‘ unterscheiden zu wollen, da die Biographie nie allein den Autor thematisiert [...]. Der Autor dagegen ist immer nur der, der schreibt.“ (Japp 1977, 89)

Überhaupt steht jedes Fragen nach dem Autor mit jeder Wendung wieder vor der fundamentalen Frage nach dem, was ein Werk ist (vgl. Efimova 2018). Schon Foucault hat diese Frage vor seine grundsätzliche Frage „Was ist ein Autor?“ gestellt und auf die philologisch entscheidende Problematik der Grenzen für die Bestimmung einer Werkeinheit aufmerksam gemacht, die „wahrscheinlich ebenso problematisch wie die Individualität des Autors“ ist (Foucault 2003, 241). Es geht dabei auch um Kriterien der von Genette (2001) so genannten ‚paratextuellen‘ Textelemente (Nennung des Verfassernamens, des Titels sowie des Genres, Bewerbung des Werks durch Vorworte oder Klappentexte oder auch Autorbilder etc.). Als werkexterne Kriterien der ‚Ermittlung‘ von Autorschaft kommen zeitgenössische Zuschreibungen ins Spiel, Dokumente betreffs der Entstehungsumstände (wie Tagebücher, Briefe, Verlagsaufzeichnungen) ebenso wie biographische Daten und Angaben zu früheren Interventionen dieser Autorschaft (vgl. Love 2002, 51–78). Angewiesen auf den ‚Tatort‘ des hinterlassenen Werkes, gleicht die Suche nach dem Autor einer „Spurensicherung“ (Ginzburg 1983), die – wie schon

die französische Nebenbedeutung für *auteur* als Täter nahelegt – das Werk nach „traces of agency“ analysiert, „to validate individual agency“ (Love 2002, 32). Aber Love setzt dabei einen emphatischen „belief in the reality of individuality“ (10) voraus und verweist auf Edward Said, der sich seinerseits dem Werk mit emotionalen Motiven als „result of human work“ (Said 1983, 4) annähert – oder noch stärker als „that which derives from a desire – to write – that is ceaseless, varied, and highly unnatural and abstract, since ‚to write‘ is a function never exhausted by the completion of a piece of writing“ (131).

Das neue Problem ist dabei nur, dass allein auf den Wunsch zu schreiben nicht geschlossen werden kann, wenn kein Werk vorliegt, bzw. wenn das Schreiben nicht an die den Autor anerkennende Öffentlichkeit als Publikation getreten ist: Keine Werkwerdung ohne „Akt der Veröffentlichung“ (Efimova 2018, 3) bzw. ohne Kanonisierung, bei der „durch Andere Autorschaft attestiert worden ist“ (Hoffman 2017, 182). Zwar gibt es den Mythos vom Autor bzw. „Künstler ohne Werk“ (Pontzen 2000), bekannt seit der Renaissance als Topos vom ‚Raphael ohne Hände‘, und auch die umgekehrte Variante vom „Werk ohne Autor“, nicht zuletzt populär geworden durch den gleichnamigen Film von Florian Henckel von Donnersmarck, dessen Titel auf den Vorwurf an eine bestimmte, mit medientechnischen Reproduktionen und *Ready Mades* operierende Kunst anspielt, es fehle ihr die eigentliche kreative Leistung und damit Originalität. Aber gerade das Beispiel der *Ready-Made*-Praktiken zeigt, wie deren ‚Erfinder‘ Marcel Duchamp neue Autorisierungsstrategien von konzeptueller Autorschaft ins Feld führt (vgl. Wetzel 2011 u. 2000, 226–235), und bei dem neoplatonisch-gnostischen Vorbehalt des Autors ohne Werk gegen eine ‚schattenhafte‘, ‚profanisierende‘ Verwirklichung seiner Ideen ergibt sich der ‚performative Widerspruch‘, dass die ‚Erzählung von der Inspiration‘ und von der Unmöglichkeit ihrer Realisierung an die Stelle des künstlerischen Werks einen theoretischen Begründungsdiskurs setzt.

Das grundlegende Problem der ‚Zuschreibung‘ von Autorschaft auf dem Wege einer Spurensicherung von individueller *agency* anzugehen, macht Sinn, wenn man sich mit der passenderen Formulierung einer „Werkpolitik“ (Martus 2007) klar darüber wird, dass es bei den „Aushandlungen von Mächtigkeit“ (13) in der Werkherrschaft immer um mehrere Instanzen geht, dass es sich bei Autorschaft nicht nur um ein „Schreiben unter Bedingungen der Kritik“, sondern auch „unter Bedingungen der Philologie“ (9) handelt. Aber nicht nur diese Art von rezeptionsästhetischer Rekursivität negiert das Wunschbild vom einsam schaffenden Autor, sondern auch der Kontext einer multiplen Autorschaft (vgl. Stillinger 1991) in Form einer „collaborative authorship“ (Love 2002, 33, vgl. Bennett 2005, 94–103) oder „kollektiven Autorschaft“ (Mader 2012) [vgl. den Artikel *Kollektive Autorschaft*]. Sie beschränkt sich nicht auf den konkreten Fall einer Beteiligung mehrerer Autoren an einem Einzelwerk, sondern schließt auch historische

Aneignungsverhältnisse einer „precursory authorship“ (Love 2002, 40) im Falle der Übernahme vorliegender Materialien vs. „executive authorship“ (43), einer „declarative authorship“ gegenüber der latenten Aktivität eines *ghostwriters* und einer „revisionary authorship“ (46) mit ein, die in erster Linie die Herausgeber-schaft betrifft (vgl. Wirth 2008), aber in nicht wenigen Fällen auch eine auktoriale Modifikation, Ergänzung oder verfälschende redaktionelle Eingriffe impliziert (wenn man etwa an das eklatante Beispiel des Werks Nietzsches, herausgegeben durch seine Schwester Förster-Nietzsche, denkt).

Was die Identifikation dagegen individueller Interventionen anbelangt, ist die Zuschreibung eines Namens als Authentizität von Autorschaft darüber hinaus durch das Problem der ‚Anonymität‘ und ‚Ononymität‘ kompliziert. Nimmt man an, dass letztere zum Standard für die mit dem Namen verbundene Autorschaftskultur wird, so verkennt man die mit der ‚Anonymität‘ des Autors bewusst betriebene „Entkoppelung von Text und Kontextwissen“ durch gezielte „Fiktionsbeglaubigungen“ (Pabst 2011, 5; vgl. Griffin 2019), ein Maskenspiel der Autorschaft (Söhn 1974) durch „Herausgeberfiktionen“ (Iser 2003, 222) und „Pseudonyme“ (228) als Herausforderung für philologische Spurensicherung [vgl. den Artikel *Dimensionen der Funktion ‚Herausgeber‘*]. Anonymität spielt dabei auch bei der Beglaubigung „kollektiver Autorschaft“ (Pabst 2011, 22) eine nicht unerhebliche Rolle, gegen die sich Verfahren der externen Evidenz wie biographische Zuschreibungen in *parergonalen* Dokumenten wie Tagebüchern, Briefwechseln oder Essays ebenso unwirksam erweisen wie die interner Evidenz durch stilistische Eindeutigkeit, thematische Selbstreferentialität und thematische bzw. konzeptuelle Homogenität (vgl. Love 2002, 51). Zwar haben stylometrische Verfahren (vgl. 79 sowie Schaffrick und Willand 2014, 29) zu erfolgreichen Ermittlungen von Autoren anonymer Publikationen geführt (wie im bekannten Fall der Zuschreibung der 1805 erschienenen *Nachtwachen des Bonaventura* an August Klingemann), es wäre aber illusorisch, die Zuschreibung von Autorschaft auf statistischem Wege regeln zu können. Das Gleiche gilt auch für empiristische Ansätze der Überprüfung von Autorintentionen (Bühler 2010, 141): Um zu authentischen Interpretationen zu gelangen, müssen sie dem Autor Aufrichtigkeit unterstellen und im Sinne der „Billigkeitsprinzipien [...] mit Wohlwollen“ (149) begegnen, um „im Zusammenhang der Generierung von Hypothesen über Autorabsichten“ (151) nicht Intentionen selbst zu beschreiben, sondern nur hypothetische Annahmen (vgl. Schaffrick und Willand 2014, 20).

Angesichts der prinzipiellen Variationsmöglichkeiten zeigt sich so nicht nur eine Pluralität der Autorfunktionen, die von der Idee einer kreativen Originalität hin zum „process of adaption and combination“ (Love 2002, 221) lenkt, sondern auch eine Pluralität der Autorinstanzen, „for there is not an absolute *cogito* of which individual authors are the subalternant manifestation, but authors, many

authors, and the differences (in gender, history, class, ethnology, in the nature of scientific, philosophical, and literary authorship, in the degree of authorship itself) that exist between authors – within authorship – defy reduction to any universalising aesthetic“ (Burke 2008, 183). Der Schauplatz oder Versammlungsort all dieser Momente ist seit dem Spätmittelalter die Bibliothek (bzw. heute die virtuelle Bibliothek des Internet als Supplementierung und Transformation), in der Sammeln, Lesen und Selbst-Schreiben zusammenkommen (vgl. Höppner et al. 2018). In dieser Verschränkung von „Lektüre, Recherche und Produktion“ (Höppner 2018, 16) zeigt sich, wie als „Ergebnis des Dreischritts *Sammeln*, *Ordnen* und *Gestalten*“ (19) aus Lesern Autoren und aus Autoren Leser werden, wofür schon der Frühhumanismus eines Petrarca das beste Beispiel bietet. Auch Foucault zeigt mit einer Fülle von Aufsätzen zur Problematik der Bibliothek die Wichtigkeit für die Konstitution von Autorschaft auf dem Wege der Werkgenese an (vgl. Werle 2018, 27).

Ein vom Editor nicht weit entferntes spezielles Thema der philologischen Analyse von Autorschaft stellt auch der Übersetzer dar, der zunächst gar nicht unter die Kriterien des Autors (Originalität, Innovation, Urheberschaft) zu fallen scheint, aber sich für die Entwicklung des Konzepts auch im Sinne kollaborativer Autorschaft von Bedeutung erweist. Schon historisch spielte die Funktion des Übersetzens eine entscheidende Rolle, da sich Autorschaft zunächst in ihrem Schutze entwickelte (vgl. Müller 1995, 18). Es ist dabei die etymologische Ebene des *augere*, des Mehrens von Sinn durch die Erstellung einer neuen Version des Textes in einer anderen Sprache, die für die Wertschätzung eines kreativen Aspektes der Übertragung entscheidend wird. Ähnlich wie die Entwicklung der Herausgeberschaft wird auch das Übersetzen im 18. Jahrhundert zu einer entscheidenden ‚Fingerübung‘ für Autorschaft, die sich in der Auseinandersetzung mit der vor allem transnationalen Tradition ausbildet. Noch bevor Goethe den Begriff der Weltliteratur populär machte, formiert sich etwa in Wielands Übersetzungen antiker Werke und nicht zuletzt Shakespeares, vor allem aber in der intensiven Übersetzertätigkeit der Romantiker (von Platon über Cervantes und Calderon bis Shakespeare) so etwas wie ein klassischer Kanon, der Kriterien für die Nobilitierung zum Autor schafft.

Im Rahmen der ‚Wiederkehr‘ von Autorschaft als Inszenierung kann, mit Blick auf die dabei zur Geltung kommenden theatralen Stilelemente, auch der Übersetzer eine Auktorialität als „translator-performer“ (Zanotti 2011, 82) beanspruchen, der – wiederum mit Bezug auf die neuere Entwicklung von substitutiver Autorschaft im künstlerischen Bereich von Kuratorientum und Regie – auf der Oberfläche der faktischen Präsentation des Werks für eine Öffentlichkeit in seiner definitiven Gestalt seinen Anspruch daran als „co-author“ (86) einfordert. Dennoch bleibt das Spannungsverhältnis zwischen dem Original und seiner Übersetzung,

die bei aller Freiheit und Verlockung zum ‚Verrat‘ oder zur ‚Gewalt‘ immer an die Autorität des ursprünglichen Autornamens gefesselt bleibt. Gerade Goethe entwickelte in seiner vielseitigen und auch gewagten Übersetzungspolitik, die vor kommentierenden und erweiternden Eingriffen in den Originaltext nicht zurückscheute, eine besondere Sensibilität für die Aufnahme des Fremden im Eigenen, die zugleich in der Annäherung von Fremdem und Eigenem zu einem Ideal auktorialer Souveränität wird: „Das Fremde soll weder im Eigenen aufgelöst, noch seine Qualitäten assimiliert werden, sondern es potenziert in seiner Fremdheit das Eigene.“ (Dueck 2014, 296) Die von Walter Benjamin im Vorwort zu seinen eigenen Baudelaire-Übertragungen unter dem Titel „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1923) entfaltete Theorie der Übersetzung als Nachleben des Originals bahnt bereits den Weg für eine supplementäre Autorschaft des Übersetzers, indem „er sein eigenes Schaffen immer schon unter dem Aspekt der Fremdheit und der Vorläufigkeit begreift und damit für die Dynamik des Schreibens [...] ohnehin offen ist“ (304). Die besondere Autorschaft des „Autor-Übersetzers“ (Telge 2017) [vgl. den Artikel *Der Autor-Übersetzer*] versteht sich daher immer in einer Nachträglichkeit gegenüber der ‚Vorgabe‘ des Originals: „Dadurch, dass er einen Autor und dessen Werk in einer bestimmten zeitlichen und räumlichen Struktur rekontextualisiert, wird der Autor-Übersetzer Teil des Symbolsystems des von ihm übersetzten Autors und agiert als dessen Ego, dadurch vergleichbar mit dem, was Foucault ‚Reaktualisierung‘ nennt [...], da er die Vorstellung vom Autor als alleinigem Sinnstifter einer Reihe von Texten, die ihm zugeordnet sind, entscheidend verunsichert, indem er mit der Vorstellung von der Autorschaft als originellem Selbstaussdruck *eines* Menschen bricht“ (32). Dies wird noch deutlicher als „Sichtbarkeit des Autor-Übersetzers“ (35) durch verfremdende Übersetzungspraktiken sowie paratextuelle Inszenierungspraktiken wie z. B. einem Vor- oder „Nachwort“ (37). Gerade Derrida hat ein eindrucksvolles Beispiel einer solchen ‚Überschreibung‘ der originären Autorschaft in seiner ersten Buchpublikation vorgeführt, in der er der 43 Seiten umfassenden Übersetzung von Husserls *L'origine de la géométrie* (Paris 1962) eine 170 Seiten umfassende *introduction* voranstellte.

## 2 Literatursoziologie

Die aus den positivistischen Ansätzen des 19. Jahrhunderts hervorgegangene und vor allem in den marxistisch orientierten Kulturtheorien des frühen 20. Jahrhunderts (Lukacs, Benjamin, Bloch, Adorno) etablierte Literatursoziologie als Untersuchung des Wechselverhältnisses von künstlerischer Produktion und gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen hat sich zunächst nicht auf das Konzept der Autorschaft konzentriert. Die Rede ist eher vom ‚Schriftsteller‘, vom

‚Dichter‘ als Künstler ganz allgemein, dessen Autor-Status nicht eigens problematisiert wird. Auch die einflussreiche Studie von Haferkorn spricht eher von einer „bürgerlich-literarischen Intelligenz“ (Haferkorn 1974), Schwenger von „Literaturproduktion“ (Schwenger 1979), Rolf Selbmann wählt in seiner frühen Studie zum Selbstverständnis des Schriftstellers die traditionelle Bezeichnung „Dichterberuf“ (Selbmann 1994), explizit genannt wird der Begriff in empirischen Untersuchungen (Fohrbeck und Wiesand 1972) und späteren Sozialgeschichten (Parr 2008). Eine sich durchziehende Thematik dieser Studien ist dabei der eklatante Gegensatz – wie es Kreuzer exemplarisch für die Epochenschwelle 1800 formuliert – zwischen dem „Anspruch des Autor-Künstlers, [...] die eigene Subjektivität und Individualität ungebrochen im originären Werk ästhetisch zu objektivieren“ und den „realen Produktionsbedingungen“ (Kreuzer 1981, 11). Dazwischen steht gewissermaßen der Metadiskurs einer Autor-Nobilitierung durch „Reputation“, ‚Renommee‘ oder ‚Prestige‘“ (Schöttger 2000, 473), der die Rezeption des ‚Ruhms‘ von Autor-Namen steuert.

Als die beiden Leitbegriffe einer sozialgeschichtlichen Aufarbeitung von Autorschaft haben sich aber die moderne Herausbildung des Intellektuellen und der urheberrechtliche Begriff der Werkherrschaft herauskristallisiert [vgl. den Artikel *Autorsubjekt und Werkherrschaft*]. Letzterer verdankt seine Bedeutung vor allem der innovativen Studie von Heinrich Bosse von 1981: „Mit der Werkherrschaft ändert sich nicht nur die Rechtsbeziehung zwischen Autor und Verleger, sondern die Angelpunkte solcher Beziehungen – Autor und Verleger, Werk und Buch werden neu organisiert. Der Autor vermittelt nicht mehr die Wahrheit, sondern er stellt sie nurmehr dar, indem er etwas produziert, und wird so, in Bezug auf sein Werk, ein natürlicher Monopolist.“ (Bosse 1981, 124) Im englischsprachigen Bereich sind vor allem die Forschungen von Rose (1993) sowie Martha Woodmansee und Peter Janzi führend (1994, 1999 und 2000), die neue Konzeptualisierungen von Schreibpraktiken, die Originalität unter den Schutz eines immateriellen Eigentumsrechts stellen, auf soziale Kommunikationsstrukturen intellektueller Eliten zurückführen (vgl. auch Hick 2017). Vergleichbare Studien im deutschsprachigen Bereich wie Gerhard Plumpes (1980) Untersuchung zum Zusammenhang von Individualisierung und auktorialen Eigentumsverhältnissen sowie Eric Achermanns (2002) zum Zusammenhang von Autorschaft, *Copyright* und Warenverkehr verfolgen vor allem den Einfluss juristischer und ökonomischer Machtverhältnisse auf das Betriebssystem Literatur [vgl. den Artikel *Geistiges Eigentum und Copyright*]. Aber auch die Entwicklungsgeschichte der Kommunikationsmedien bestimmt die Entstehung der Vorstellung von geistigem Eigentum ganz entscheidend, wie die beiden eingehenden Untersuchungen von Wey (1993 und 1994) gezeigt haben (vgl. Theisoohn 2012). Speziell juristische Studien zur Entwicklung der Monopolstellung von Autorschaft dem Werk gegen-

über heben die ‚urheberrechtliche Prägetheorie‘ hervor (Barudi 2013), die auch im Kontext neuerer digitaler Medien ihren Ausdruck als Verantwortung des Autors findet (vgl. Reuß 2009). Allerdings zeigt sich schon im alten, analogen Medium Schrift eine genauere juristische Differenzierung der Autorfunktion gegenüber dem „Schreiber“ und dem „Verfasser“: „Der Schreiber trägt die Verantwortung für die fachgerechte Anfertigung einer Schreibung [...]. Der Verfasser trägt hingegen die Verantwortung für den Inhalt der Schreibung“ (Hoffmann 2017, 167). Die darüber hinaus gehende Funktion von Autorschaft lässt sich aber nicht durch rechtliche Verhältnisse bestimmen, „das Urhebergesetz kennt den Autor so wenig wie Autorschaft, es kennt nur Urheber und Urheberschaft“ (169), als Schreibposition lässt sich Autorschaft nur als kulturelles Faktum erfassen, es ist Resultat einer Zuschreibung von außen bzw. einer sozialen Konstruktion: „Autorschaft ist mit anderen Worten ein Attribut, das von außen und pragmatisch betrachtet heute zunächst vom Literaturbetrieb beigelegt wird“ (180).

Der entsprechende Untersuchungsbereich zur sozialgeschichtlichen Herausbildung einer intellektuellen Kompetenz von Autoren ist in Deutschland vor allem durch den systemtheoretischen Ansatz Luhmanns von Beobachtung und Kommunikation (Luhmann 1997, vgl. Corti 1999) beeinflusst, seit geraumer Zeit auch durch das populäre Modell der sogenannte ‚Feld-Theorie‘ Bourdieus (1974 und 1999), der sich vor allem auf Auktorialität als Fähigkeit zu sozialer Distinktion konzentrierte [vgl. den Artikel *Topologie der Autorschaft im Feld kultureller Produktion*]. In Frankreich hat diese Analyse künstlerischer Konfigurationen sich vor allem im umfangreichen Werk von Nathalie Heinich zur Soziologie künstlerischer Daseinsformen und speziell zum Schriftsteller-Beruf ausgeprägt (u. a. Heinich 2000, vgl. auch Viala 1985), aber auch im deutschsprachigen Raum gibt es zahlreiche Untersuchungen, die z. B. ausgehend von Autorschaft als „normativer Selbstentwurf“, das „Spannungsfeld zwischen reiner Ästhetik und Marktorientierung“ (Amlinger 2017, 402) analysieren. Darüber hinaus sind überhaupt Aspekte des Literaturbetriebes in ihrer Auswirkung auf Praktiken der Autorschaft immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, die sich an ökonomischen Modellen der Verwertung des symbolischen Kapitals und des Managements ausrichten (vgl. Ingold 1993 und Assmann 2014 a und b). Fokussiert werden dabei Ausprägungen der unternehmerischen Autorität von Autoren, deren Autorschaft sich in diesem Sinne mit der Lenkungs- und Führungskraft eines Managements vergleichen lässt, um sich image-mäßig und ökonomisch-finanziell erfolgreich auf dem literarischen Markt durchzusetzen (vgl. Wunderlich 1989, Wegmann 2005 sowie Künzel und Hempel 2011). Der Literaturbetrieb ist dabei als Markt der Verwertung des geistigen Eigentums von Autoren (vgl. Theisoohn und Weder 2013 und Schneider 2013) seit dem 18. Jahrhundert nicht nur entscheidend vom medialen Wandel des Publikationswesens bestimmt [vgl. den Artikel *Autorschaft und litera-*

*rischer Markt*], sondern nicht zuletzt auch von dem zunehmenden Einfluss einer mit dem neuen Medium Zeitung bzw. Zeitschrift sich etablierenden und mit den audio-visuellen Massenmedien expandierenden Instanz der Literaturkritik, die eine autonome „Vermittlerrolle zwischen Text und Rezipienten“ (Ruppert 2019, 41) einnimmt und sich als Richterinstanz auch das Recht anmaßt, Kriterien der Autorzuschreibung vorzuschreiben [vgl. den Artikel *Autor und Kritiker*].

Anfänglich von Autoren selbst ausgeübt – wie das gelehrte poetologische Gespräch über Klassiker in der französischen höfischen Tradition einer *Querelle des Anciens et des Modernes* und in Deutschland, mit Lessing beginnend als Diskurs der Genieästhetik (vgl. 44), dann in der Weimarer Klassik und Jenenser Romantik den Höhepunkt mit der Ausrufung eines ‚kritischen Zeitalters‘ erreichend –, geht die Funktion der Kritik im Verlaufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in die Hand von ‚Experten‘ über. Said unterscheidet vier Formen der Literaturkritik: den „practical criticism“ von Buchrezensionen und literarischem Journalismus, die „academic literary history“ der seit dem 19. Jahrhundert sich entwickelnden Philologien, die „literary appreciation and interpretation“ von Lehrern im Fach Literatur, die unregelmäßig auch Rezensionen verfassen, und schließlich die „literary theory“ im engeren Sinne als relativ neue Erscheinungsform (Said 1983, 1). Für die zweite und vierte Form stellt ein Novum die Veränderung der historischen Denkweise durch die Thematisierung von Gegenwartsliteratur dar, die – was den o. g. Komplex der Autorschaftsinszenierung anbelangt – zeigt, wie die Literaturtheorie auch ‚feuilletonistisch‘ an der Prägung von Autorschaftskonzepten mitarbeitet bzw. als Kritik für die Restaurierung eines individualistischen Autorbegriffs sorgt. Sie erfüllt damit die von Bennett genannte Aufgabe einer Erfindung des Autors als Erfüllung der „strong projections of ‚social desire‘“ (Bennett 2005, 35). Schon Stillinger hat im Kontext seiner Untersuchung zur „multiple authorship“ ein treffendes Beispiel in der Bewegung des sogenannten Autorenfilms als Genre des persönlichen Stils der als Genies verehrten Regisseure gefunden: Angesichts des Paradoxes, dass der Film gerade ein Prototyp für eine kollektive Produktionsweise ist (Stillinger 1991, 163), macht er die Kritiker als Ursache für die Verzerrung der Realität und die Wiederkehr des individuellen Autors im Kino verantwortlich: „But critics do need authors; and just as literary critics for the last two centuries have posited one or another concept of authorship to validate their interpretations, so film critics, once movies were accepted as a serious intellectual and academic subject, have similarly required a concept of authorship in order to focus their studies. The screenwriter would not serve as a center of authorship: there were too many of them“ (178).

Norbert Bolz gibt angesichts der massenmedialen Inszenierung von Autorschaft als Marketing-Strategie eine andere Erklärung für die Notwendigkeit von Autoren für Kritiker: „Bestsellerautoren sind Kulturmarken“, die „kaufbare

Sicherheit präsentieren“ (Bolz 1998, 249), für die „Kritiker als Star[s]“ in ihrem „parasitären Verhältnis zur Literatur“ nicht die Werke brauchen, sondern „den Auftritt ihrer Autoren in einem anderen Medium“ (253) – wobei Bolz an das Beispiel der „Autopoiesis der Literaturkritik“, das „Literarische Quartett“ der Großkritiker (250) denkt, dank derer „Verstehen durch Kaufen“ ersetzt wird (251).

### 3 Kunsttheorie

Autorschaft spielt für die Entwicklung der Kunst seit Ende des Mittelalters die entscheidende Rolle der Anerkennung von Künstlern als schöpferische Autoritäten. Der Begriff des ‚Autor-Künstlers‘ hat seine eigentliche Bedeutung aber erst mit der einschneidend neuen künstlerischen Praktik Marcel Duchamps erfahren, der um die Epoche des Ersten Weltkrieges herum mit dem Malen aufhörte und fortan Installationen von zum Teil vorgefundenen Gebrauchsartikeln (den sogenannten *Ready Mades*) mittels Strategien der Signatur und Annotation durch beigefügte oder begleitende Texte in Form von Kommentaren oder Konstruktionsanleitungen als Kunstwerke im öffentlichen Raum der Ausstellung zu authentifizieren versuchte (vgl. Tietenberg 2013 und Bippus 2008) und schließlich dazu überging, miniaturisierte Reproduktionen seiner Produktionen als Minimuseen in Schachteln (*boîte-en-valise*) zu edieren. Das traditionelle Konzept künstlerischen Schaffens wurde so auf das Konzipieren reduziert und die dadurch in den Vordergrund tretende Autorschaft im Prozess ersetzt, was in der *concept art* der 60er Jahre dann zum Programm einer „media authorship“ wurde (vgl. Finger 2021, 127). Bestimmt wird die wechselseitige Frage nach dem Autor als Künstler und dem Künstler als Autor aber schon durch eine lange Geschichte auch der sogenannten ‚Doppelbegabungen‘. Sie beginnt genau genommen mit der Renaissance, als Künstler wie z. B. Alberti, da Vinci, Dürer oder Cellini zum Stift griffen und Traktate und Tagebücher verfassten, in denen sie über die Techniken und Theorien ihrer Produktivität, vor allem aber über die auktoriale Legitimität ihrer selbst als Urheber ihrer Ideen Rechenschaft ablegten. Höhepunkt dieser ‚Auktoralisierung‘ der bildenden Künstler ist Giorgio Vasaris Publikation seiner „Lebensbeschreibungen“ *Le Vite de' più eccelenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino à tempi nostri* von 1550, in denen zum ersten Mal die Biographie von Künstlern als Legitimation ihrer Genialität aufgezeichnet wird (vgl. Wetzel 2020a, 104–123) [vgl. den Artikel *Auto(r)biographie*]. Das Werk gilt gemeinhin als Beginn der Kunstgeschichte, nur dass in diesem inauguralen Falle der Autor selbst ein Künstler und Schüler des berühmten Michelangelo ist. Umgekehrt zeugen künstlerische Aktivitäten (vor allem in der Malerei und Zeichnung) etwa von Goethe über Hoffmann, Keller, Hesse bis Weiss und Grass von den zahlreichen Beispielen, in denen eine

künstlerische Ambition mit der schriftstellerischen Autorschaft koexistierte. Die Doppelorientierung von Autorschaft und Künstlertum bot zugleich einen Nährboden für den ebenfalls mit der Renaissance wiederauflebenden Wettstreit der Künste, dem sogenannten *paragone*, der sich dann in der Intermedialitätsdebatte um Text und Bild bis hin zur Medientheorie des *pictorial* bzw. *iconic turn* fortsetzte.

Auch mit der seriellen Produktion industrieller Kunst verliert das Sigel der Autorschaft nicht seinen bedeutenden Wert, der jetzt bei den „Autorendesignern“ „nicht länger an die materielle Produktion, sondern allein an die Erfindung gebunden“ ist als eine ganz in der Tradition der Renaissance stehende „Frage der *inventio*“ (Tietenberg 2013, 34). Diese spielt aber auch eine entscheidende Rolle für die an Duchamp anknüpfende Generation der *Popart*-Künstler der 60er Jahre – von Andy Warhol über Jasper Jones bis Bruce Nauman –, für die Autorschaft ein tragender Teil ihres künstlerischen Selbstverständnisses war, wobei die „Reklamation der dem Autor bis dahin zugesprochenen Rechte und Privilegien [...] sich nicht auf Formen der Selbstrepräsentation, der Selbstinszenierung oder Maskierung reduzieren“ lassen, sondern „mit ihren eigenen Codierungen und Techniken in das Netzwerk aus sozialen und diskursiven Einschreibungsverfahren ein[fließen]“ (Bismarck 2010, 12). Das Selbstverständnis der modernen bzw. post-modernen Künstler läuft damit auf ein „Modell polykontexturaler Autorschaft“ hinaus, in dem er sich als „Schöpfer der Kunst, als kunstwissenschaftliches Beobachtungsobjekt, als Künstler ‚im Werk‘, als juristischer Urheber, als Verkäufer auf dem Kunstmarkt, als Produzent und Produkt der Massenmedien und last not least als ein geschlechtliches Wesen“ reflektiert (Kampmann 2006, 75).

Neben der einschlägigen Monographie von Sabine Kampmann sind in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen zum Thema der Autorschaft in den Künsten (vgl. zentral Caduff und Wälchi 2008 sowie Heibach et al. 2021) erschienen, die auch in Bezug auf den Künstlerbegriff nach einer ähnlichen „Wiederkehr“ wie beim Autor fragen (vgl. Fastert et al. 2012) [vgl. den Artikel *Autorschaft in den Bildkünsten*]. Die von Duchamp initiierte Wandlung des Selbstverständnis vom bildenden Künstler zum „Autor-Künstler“ (Wetzel 2020a), der als Intellektueller und „Diskursivitätsbegründer“ (Foucault 2003, 252) das Feld der Ausstellung seiner Werke vorbereitet, rahmt und deren Rezeption kontrolliert, hat generell ein neues ästhetisches Produktionsverständnis geprägt, das vor allem die Rolle paratextueller und parergonaler Phänomene betrifft: „In der Nachfolge von Marcel Duchamps ready-made bildet sich ein künstlerischer Produktionsbegriff heraus, der sich über das Auswählen und Ausstellen definieren lässt. Der Künstler löst sich damit einerseits von einem traditionellen Gedanken der künstlerischen Neuschöpfung, um andererseits das vorgefundene und aufgefundene Material *neu* zu arrangieren.“ (Vogel 2014, 159–160) Dazu zählen auch neue Formen von kollektiver Autorschaft in den Künsten (vgl. Mader 2012), die nicht nur eine „Revision der

Idee von Kreativität“ vornehmen, sondern auch neue „Konditionen von Künstlerrollen“ wie die einer nach dem Modell der Akteur-Netzwerk-Theorie gedachten Kollektivität als „agierendes Vielfaches“ (8).

Im Sinne dieser Verschiebungen der Konzeptionen von Autorschaft werden auch traditionell nicht ursprünglich am künstlerischen Prozess beteiligte Instanzen auktorial ermächtigt, wie z. B. Kuratoren von Ausstellungen, die aber in dem Moment, wo der Rahmen der Ausstellung, der Präsentation des Werkes, wie paradigmatisch Harald Szeemann auf der *Documenta 5* 1972 durch kuratorische Autorschaft die „absorbierende Geste des Metakünstlers“ (Richter 2008, 113) einnehmen. Früher schon stellte sich dieses Problem im Theaterbereich als Differenz zwischen dem Autor eines Stücks und dem Regisseur als ‚Realisateur‘ seiner Aufführung als Frage, wer der eigentliche Schöpfer des sichtbaren Werkes sei, das als performatives Ereignis ähnlich wie musikalische Kompositionen erst im Augenblick der Aufführung seine definitive Gestalt erhält. Klassische Autoren wie Goethe und Schiller bemühten sich daher, ihre Stücke auch selbst auf die Bühne zu bringen. Beim Anwachsen des historischen Abstandes oder gar bei antiken Theater stellte sich die Frage der zeitgenössischen Adaption bzw. der Werktreue, wobei historisierende Ansätze sich im Widerstreit mit modernisierenden befinden.

Gerade in letzter Zeit lässt sich eine Entwicklung beobachten, die immer mehr den Regisseur als Aufführer des Stücks in die Position der Autorschaft rückt, einer in inszenatorischer Hinsicht entscheidenden „Regie als Autorschaft“ (Lodemann 2010) [vgl. den Artikel *Regietheater*]. Der Begriff des sich immer mehr durchsetzenden ‚Regie-Theaters‘ bestimmt die Diskussion, in dem der ursprüngliche Verfasser immer mehr in den Hintergrund gedrängt wird durch einen Innovationsdrang der Inszenierung. Der Regisseur begreift sich nicht als getreuer Vermittler der ursprünglichen Autoren-Intention – vergleichbar mit der traditionellen Auffassung von ‚Übersetzung‘ –, sondern beansprucht immer mehr seine eigene autonome Urheberschaft. Das traditionelle Autorenrecht widerspricht dem und unterscheidet zwischen einer neuen Aufführung und der Schaffung eines neuen Werks, wobei die Leistung des Regisseurs als „urheberverwandt“ (67) eingestuft wird. Die Diskussion ist nicht unabhängig von der Entwicklung der Figur des Autorenfilms und der darin restituierten ‚Geniegröße‘ des Regisseurs zu sehen, aber sie zeigt auch wie das von Lodemann gewählte Beispiel der *Parzifal*-Inszenierung 2004 durch Christoph Schlingensiefel, dass die Freiheit der Interpretation für den sich selbst mitdarstellenden Verantwortlichen der Inszenierung nicht begrenzt ist und in eine unentscheidbare Kontroverse von Authentizität und Verfremdung führt, die nicht zuletzt schon Brechts laxer Umgang mit den von ihm benutzten dramatischen Vorlagen ausgelöst hatte (vgl. Fuegi 1997). Wobei die ganze Diskussion um die Autorschaft als Autorität im Kunstbetrieb letztlich an die Grenze