

Michael Wetzel

Der Autor-Künstler

Ein europäischer Gründungsmythos
vom schöpferischen Individuum

Bonn University Press





unipress

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 15

Herausgegeben von
Uwe Baumann,
Michael Bernsen und
Paul Geyer

Michael Wetzel

Der Autor-Künstler

Ein europäischer Gründungsmythos
vom schöpferischen Individuum

V&R unipress

Bonn University Press

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

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen bei V&R unipress.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: »Goethe in der römischen Campagna«, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein
1787 (Städel Museum, Frankfurt am Main), © Städel Museum – U. Edelmann – ARTOTHEK

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-610X
ISBN 978-3-8470-1055-5

*»Ich glaube am Ende, um etwas recht Absurdes behaupten zu lernen, muß ein
Mensch ein Autor werden.«
(Johann Heinrich Merck)*

*»La figure de l'auteur ne représente rien d'autre que l'idée de la création:
l'auteur est celui qui détient la puissance et la grâce propres qu'il est nécessaire de
supposer à l'origine de l'oeuvre.«
(Federico Ferrari und Jean-Luc Nancy)*

Für Kikko in Liebe

Inhalt

Vorbemerkung	9
I. Autorschaft als Maskerade	17
Abwesenheit und Authentizität	17
Kritik und Krise	30
Die Doppelhelix oder: Eine kurze Geschichte der Affinität von Autor und Künstler	47
Autorschaft als Verantwortung	63
II. <i>Veni, Vidi, Vinci</i> : Die Geburt des Künstler-Genies	71
Im Namen der Mona Lisa	71
<i>Poiesis</i> und <i>Techne</i>	85
»Se non è vero, è ben trovato«	93
<i>Hoc est enim corpus meum</i> : Ästhetische Theorie des Künstlertums .	104
Artifizielle Intelligenz und intelligente Hände	115
III. <i>Being John Wolfgang Goethe</i> : Der eingebildete Autor	125
Artistik und Bildungsbürgertum	125
Was ist und wie wird man ein Genie?	143
Kreativität als Kondeszendenz: Der leidende Autor-Künstler	159
Schiller oder Goethe	168
Romantische Renaissancen	185
Die Phantomschmerzen des Phantasten	197
IV. <i>Du Champ</i> : Vom literarisch-künstlerischen Feld und dem Markt der Eitelkeiten	209
Der Autorkünstler als »Feldstärke«	209
Der Künstler als Medium	225
Aus dem Leben der Bohème	235
Avanti Dilettanti	244
Apparate des Unbewußten und der Automatismus der Autorschaft .	258

V. Chronik eines angekündigten Todes: Mediale <i>Replikanten</i> und <i>Revenants</i>	275
Die Auto(r)omatisierung der Medien	275
Von der Reproduktion zur Restitution	282
<i>Auteurism</i> als Begehren der Autorität	286
Invention als Inszenierung	295
Hybridisierungen: Der Autor als <i>bidirektionale Schnittstelle</i>	311

Vorbemerkung

»Once upon a time, when the only authors were God and his prophets, stories were presumed to be true simply by the fact of being told. No more. In a modern world deprived by rationalism and science of a divinely conceived universe, all authors are recognized as mortal. Their stories are not automatically believed to be true. This creates a problem that writers writing in the name of God never had. And so, since the appearance of the earliest novels, authors have had to reclaim the authority of their art by ruse.«
(E. L. Doctorow: Creationists)

Kein Thema hat die Geisteswissenschaften oder – wie sie seit dem *medial turn* heißen – »Buchwissenschaften« in den letzten Jahrzehnten so sehr beschäftigt wie das der Autorschaft. Die Intensität und Nachhaltigkeit, mit der über das Verschwinden und die Wiederkehr des Autors auch in den Kunst- oder Bildwissenschaften anlässlich der neuen Perspektive einer Autorschaft des Künstlers debattiert wurde, hat sich in einer schier endlosen Masse von Publikationen manifestiert, die immer wieder neue Reformulierungen des Themas unter Aspekten der Inszenierung, der Subjektivierung, ganz allgemein der Auftrittsstrategien und nicht zuletzt der »Autofiktion« kreierten, die natürlich nicht zuletzt so hybride Konstruktionen wie die »Auto(r)fiktion« implizieren. Wenn man einmal noch, nur ein einziges Mal und nur um endlich davon Abschied zu nehmen, die jede dieser Publikationen gebetsmühlenartig eröffnende Formel Roland Barthes von »Tod des Autors« in Erinnerung rufen darf, so ließe sich sagen, daß es sich um einen schier endlosen Todeskampf zu handeln scheint: Der Autor hört nicht auf zu sterben, was gleichbedeutend wird mit seiner ständigen Wiederkehr.

Hinzu kommen natürlich noch zwei weitere Themenbereiche, die in den letzten Jahre die aktuellen Debatten angeheizt haben: die Frage des Urheberrechts angesichts der prinzipiell freien Verfügbarkeit aller Daten und Quellen im *Internet* und die des Plagiats, eine eigentlich uralte Problematik, die aber im Zeitalter von *copy and paste* an Brisanz gewinnt, nicht zuletzt auch durch die digitale Perfektion der Kontrollmechanismen. Auch in diesem Kontext zeigte sich aber wieder die typische Ambivalenz, die einerseits dazu führt, jede Vorstellung eines individuellen Eigentumsanspruchs an geistigen Erzeugnissen entschieden als »überholt« abzulehnen und von einer kollektiven Nutzung der *open sources* zu schwärmen, andererseits aber nostalgische Bewunderung den im Zeichen von Genialität gefeierten Größen des Kunst- bzw. Kulturbetriebs zu zollen.

Dieser Widerspruch, so die Grundannahme dieses Buches, läßt sich nicht lösen! Warum nicht? Ganz einfach, weil beide Seiten Recht haben, weil immer schon galt, daß kulturelle Artefakte literarischer oder künstlerischer Art sich

nicht der Leistung nur von Einzelnen verdanken, sondern von diesen dank des Zusammenspiels von vielfältigen Faktoren der Tradition, Kommunikation und Rezeption geschaffen werden; weil zugleich aber dadurch das unstillbare und unauslöschliche Begehren nach einer individuellen Verkörperung der in diesen immer wieder neuartigen Werken, diesen Erfindungen und Entdeckungen fiktiver oder – wie man heute sagen würde – virtueller Welten zum Ausdruck kommenden rätselhaften Kraft des Schöpferischen nicht aufgehoben wird.

Verkörperung ist gleichsam der Schlüsselbegriff bei der Frage nach der Zwangsläufigkeit der Entstehung des Konzepts von Autorschaft als Verdichtung der Vorstellung künstlerischer Kreativität auf das Ideal des schöpferischen Individuums. Wollte man nur den Aspekt des Kreativen stark machen, so könnte man sagen, daß die folgenden Überlegungen fundamental von einem *Bergsonismus* getragen sind, d. h. von der Faszination durch die Untersuchungen des französischen Philosophen Henri Bergson zum schöpferischen Werden als Grundgesetz der evolutionären Zeitlichkeit allen Seins. Konfrontiert mit dem fortwährenden Wandel und Werden, stellt sich der abendländischen Metaphysik die nicht zuletzt von Leibniz formulierte Frage aller Fragen: *Warum ist etwas und nicht vielmehr nichts?*

Die Antwort kann nur in Richtung eines universalen Schöpfungsprinzips gehen, das in physikalischer wie in ästhetischer Hinsicht eine Ursache in einer Inkarnation seiner selbst sucht. Insofern ist das so zu nennende Begehren nach dem Autor unendlich weil unerfüllbar, d. h. der Wunsch, dem Phantom des Schöpfers alter und neuer Welten ein Gesicht zu geben, hört nicht auf fortzuleben, weil er in keiner Verkörperung endgültig befriedigt ist. Im Grunde genommen ist es dieses Begehren nach dem Autor als Urheber der Kreation, was schon allem religiösen Glauben an göttliche Schöpfer, allen Genealogien und Theogonien zugrunde liegt und was in der modernen Explizitheit menschlicher Autorschaft das säkulare Erbe der Theologie antritt. Gott im 18. Jahrhundert dann als Schriftsteller zu bezeichnen, gelingt so nur im Anschluß an die Metaphorik einer göttlichen und natürlichen Schrift, die als Offenbarung eines Schöpfungspotential durch Bücher (der Natur, der Geschichte oder des Wortes) vor allem in der jüdisch-christlichen Tradition auf eine archetypische Urheberschaft verweist.

Von dieser allgemein theologisch-metaphysischen Idee des Schöpferischen als Modell künstlerischer Kreativität ist das moderne Konzept individueller und souveräner Autorschaft aber ebenso abzugrenzen wie von der physischen Präsenz des Produzenten. Der Begriff Autor erbt wie gesagt die Frage nach dem Urheber, ist aber allein der Persönlichkeitsvorstellung eines *schöpferischen Individuums* verpflichtet, wie sie die Neuzeit, genau genommen das anthropologische Ideal individueller *Autonomie* der Renaissance als einen der wichtigsten europäischen Gründungsmythen entwickelte. Als diese ›menschliche‹ Er-

scheinung ist der Autorbegriff gezeichnet von einem Problem, das sein göttliches Vorbild nicht kannte: der *Legitimität*. Autorschaft soll – wie schon der Name sagt – *Autorität* verleihen, um den Anspruch auf Eigentum und Eigentümlichkeit an den geistigen Geschöpfen zu begründen und somit die Souveränität des Urhebers zu beglaubigen, ihr *Authentizität* zu verleihen. Die Kategorie des Neuen ist damit etwas wirklich Neues, wie es nur zu Beginn der Neuzeit gedacht werden konnte, die es erstmalig wagte, die Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung anzuzweifeln und ihr supplementäre Schöpfungen im Sinne einer kontinuierlichen *Epigenesis* zuzumuten. Aber damit zeigt sich auch in den Zeiten globaler Denkhorizonte, daß es bei der Geschichte der Autorschaft und der damit verbundenen Idee vom Künstler als Erfinder um ein abendländisches Abenteuer, einen europäischen Gründungsmythos geht. Die neuerdings vorwiegend unter ökonomischen Gesichtspunkten geführten Diskussion um die andersartigen Vorstellungen von Kopie und Plagiat z. B. im asiatischen Kulturraum vor allem Chinas und Japans zeigen deutlich, daß Kreativität nicht zwangsläufig an Originalität und Einmaligkeit gebunden ist, sondern durchaus auch im Nachahmen eine Kraft entwickeln kann. Ein Gedanke, der im post-modernen Diskurs globaler Strategien des *sampling* oder *remix* von kulturellen Gütern seinen Durchbruch erlangen sollte.

Im Folgenden wird es aber primär um die genuin europäische Idee des individuellen Schöpfers gehen, die nicht nur ein mit Absicht handelndes, verantwortliches Tätersubjekt (französisch allein schon als solches *auteur* genannt) unterstellt, sondern auch und vor allem dem Gesetz der Distinktion verpflichtet ist, der Abweichung als Modell aller Originalität. Nachahmung wurde als ästhetische Leitvorstellung seit der Antike groß geschrieben, *Mimesis* – wenn auch mit differenzierenden Tendenzen – als Kunstideal gepredigt, aber zusammen mit der Vorstellung von der Autonomie des Nachahmenden gegenüber dem Nachgeahmten erst zu dem geprägt, was künstlerische Kreativität qua Fiktion ausmacht. Dabei ging es nicht nur darum, der abstrakten und anonymen Quelle des Seins ein Gesicht (*Image*) zu geben, das zum Gegenstand der Bewunderung und Verehrung (heute würde man sagen: des *Fan-Kults*) dienen konnte, sondern auch einen Namen. Autor-Werden heißt auch, sich einen Namen machen, wobei dieser nicht unbedingt für eine reale Person, sondern vielmehr für eine versprochene Leistung steht. Erwartungen des Buchmarktes, die sich metonymisch z. B. auf den ›neuen Handke‹ oder den ›neuen Houellebecq‹ richten, funktionieren nicht anders wie Ausstellungen mit dem ›neuen Richter‹ oder ›neuen Gursky‹ als Versprechungen einer bestimmten Qualität, ähnlich wie die bei einem Bordeaux-Kenner durch Namen wie *Château La Lagune* oder *Prieure Lichine* ausgelöste Reaktion. Denn was ist der Autor anderes als ein *Grand Cru*? Und ein *Grand Cru* anderes als ein *Genie*?

Der sprichwörtliche Etikettenschwindel hat dagegen schon so manche kriminelle Energie freigesetzt, die im Literarischen als Plagiat, im Künstlerischen als Fälschung verurteilt wird. Der Name bürgt für Qualität. Im Namen wird der Markt- oder Warenwert von Kunstwerken kalkulierbar. Die Lizenz zu Neuem wird hier über symbolische Verfahren der Anerkennung geregelt, die im Namen gleichsam gerinnen. Insofern hat die Begriffsgeschichte der Autorschaft auch immer mit juristischen Figuren zu tun, die in der *Copyright*-Frage nach den Grenzen der Verwertung des geistigen Eigentums nur an einen spezifischen Punkt unter anderen anspricht. Die testimoniale Eigenschaft der Schrift berührt schon die zwei basalen etymologische Felder, nämlich das Zeugen und das Bezeugen: Denn Autorschaft hat immer auch mit Vaterschaft zu tun, und wie bei aller Vaterschaft funktioniert auch die gegenüber geistigen Kindern über Anerkennung. Gerade die Inthronisierung des individuellen Urhebers hängt so wesentlich von anderen, von einer kollektiven Dimension ab, die nicht nur stofflich die Totalität des vom Einzelnen angeeigneten Materials umfaßt, sondern auch formal seinen qualitativen Umschlag ins Eigene ermöglicht. Niemand hat das besser gewußt als einer der erfolgreichsten Autoren und Künstler, nämlich Johann Wolfgang Goethe, der kurz vor seinem Tode eingestand, daß sein Lebenswerk das eines »Kollektivwesens« sei, »und dies Werk trägt den Namen Goethe«.

Daher ist es ein verhängnisvoller Fehler, den Autor oder Künstler in seiner nominellen Funktion mit dem Schreiber oder Macher zu verwechseln. Es geht um *Dispositive*, auch solche der Macht, vor allem solche der Regelung von Souveränität in Sachen Kreativität, um die Affirmation von Autorschaft als symbolische Werkherrschaft. In diesem Sinne unterstellen die folgenden Überlegungen weder einen Tod noch eine Wiederkehr des Autors, sondern folgen vielmehr der historischen Entwicklung der Rede von Autorschaft und dies zugleich in ihrem Verhältnis zu derjenigen vom Künstlertum. Autorschaft und Künstlertum sind zwei konzeptuelle Gebilde, so die zweite Grundannahme des Buches, die als Formen der Aufwertung, ja Nobilitierung künstlerischer Kreativität in Schrift, Bild, Ton und Bauten unterschiedliche historische Würdigungen erfahren haben, sich aber im Kern der Beantwortung jener Frage nach der Ursache des Geschaffenen durch den Verweis auf eine subjektive Handlungsmacht berühren. Ausgehend von dieser Affinität greift dieses Buch das seit der Antike populäre Motiv vom ›Wettstreit der Künste‹ (das seit der Renaissance *Paragone* heißt) in der Weise auf, daß es versucht die beiden Begriffsgeschichten nicht nur zu parallelisieren, sondern sie miteinander zu verbinden, ja zu verflechten.

Der Titel gebende Neologismus vom »Autor-Künstler« soll diesen besonderen Ansatz signalisieren. Im engeren Sinne entsteht diese Figur eines auf Autorschaft zentrierten Künstlertums erst relativ spät in den modernen Avant-

garden des 20. Jahrhunderts, in denen Publizieren, Manifestieren, Debattieren immer mehr die Arbeit im Atelier und am Werk umrahmte und sogar ersetzte. Die konzeptualistische Wende der Kunst vom Bild zum Diskurs ließ Künstler auch im klassischen Sinne zu Autoren werden, aber umgekehrt steht dem die Jahrhunderte alte Tradition der s. g. Doppelbegabung gegenüber, die Autoren im Widerstreit zwischen Feder und Pinsel zu bildenden Künstlern werden ließ. Viel entscheidender ist aber der historische Einschnitt der Renaissance, der die Emanzipation der Künstler vom Handwerker genau daran festmachen läßt, daß Maler, Bildhauer, Architekten ihr Handwerkzeug umgekehrt mit der Feder vertauschten, nicht nur, um wie z. B. Michelangelo zum Autor von Sonetten zu werden, sondern um sich schreibend der intellektuellen Originalität und damit poetischen Souveränität ihres Tuns zu versichern. Die Bücher über Malerei von Alberti bis da Vinci bedienen sich dabei genau des Modells der Legitimation des Schöpfens von Neuem, die Autoren im engeren Sinne des Literarischen seit dem Frühhumanismus vorexerziert haben. Skripturale Modelle der Authentifikation durch Signatur und Stil, durch Designieren und Konzipieren bestimmen den neuen Künstler als Genie und Ingenieur durchaus auch im wissenschaftlichen Sinne.

Nicht zuletzt der Rückgang auf die griechische Etymologie des zentralen Topos der *Poesis* als eigentlich *Poiesis*, als Machen im herstellenden Sinne, zeigt die Verwobenheit von Autorschaft und Künstlertum, die auch umgekehrt Auswirkungen des Künstlerideals auf das Autorenideal der Romantik hatte. Der schon im Genie-Zeitalter deutlich gewordene Wunsch nach einer künstlerischen Schöpfung im körperlich-kreatürlichen Sinne einer Naturkraft orientierte sich an den vitalen Vorbildern von Vasaris Künstlerbiographien, in denen nicht nur die Verkörperung des heroischen Individuums als Ursache, sondern auch die Verkörperung der Idee als Wirkung im Werk gefeiert wurde. Diese Dialektik von Kraft (*energeia*) und Bewerkstelligung (*ergon*) ist nur eine der Erscheinungsformen der Dialektik von Autor und Künstler, von diskursiver Autorisierung und bildender Plastizität, von intellektueller Erfindung und handwerklicher Erfüllung, die zeigen, daß eine Geschichte des Ideals poetischer Souveränität nur über die Doppelfigur des Autor-Künstlers verstehbar wird.

Dialektisch bleibt die Geschichte aber von den Anfängen der Neuzeit an, die aus schlicht ontotheologischen Gründen nicht rückwärtig zu überschreiten sind. Insofern widmen sich die Überlegungen sehr wohl der Sichtung all der Motive seit der Antike und auch im Mittelalter, die im Verlaufe der Konsolidierung des Autor- und Künstlerbegriffs virulent werden. Es steht aber außer Zweifel, daß die strahlende Größe einer individuellen, subjektiven und sogar persönlichen Urheberschaft vor der Renaissance nicht beansprucht werden konnte. Rituelle Formen der symbolischen Repräsentation bereiten den Weg, kennzeichnend für den Beginn der konzeptuellen Karriere ist aber die signifikante Ambivalenz,

Ambiguität oder Amphibolie von Nobilitierung und Negation, von Deifizierung und Dekonstruktion, das bis heute fortdauernde Doppelspiel von Tod und Wiedergeburt. Denn erstaunlicher Weise regen sich schon um 1500 die kritischen Stimmen, die nur Eitelkeit, Machtstreben, Gewinnsucht an der Wurzel des neuen poetischen Progresses sehen wollen.

Letztendlich bleibt die ernüchternde Einsicht, daß auch die kulturellen Werte der Autorschaft und des Künstlertums ohne medialen Support nie das Licht der gesellschaftlichen Wirklichkeit erblickt hätten. Und dies bewirkt, daß, mit der Geschichte der Medien gelesen, diejenige des Autor-Künstlers noch eine ganz andere Dynamik gewinnt, die heute immer mehr von den juristischen Experten des Verwertungsrechts verhandelt wird, denn wo Geld fließt, wird die Frage des Autor-Künstlers im wahrsten Sinne des Wortes zu einem ›Stein des Anstoßes‹. Denn beim Streit ums geistige Eigentum, der immer wieder aufflammt, geht es nicht um einen Streit um des Kaisers Bart oder des Kaisers Thron, sondern vielleicht eher um des *Kaisers neue Kleider*, denn so fein, unsichtbar und unscheinbar wie das sublimale Gewebe im Märchen Andersons, dieses hintergründigen Erzählers von Autor-Künstler-Geschichten, liegt der Abdruck des Urhebers wie eine hauchdünne Aura auf seinen Werken, die der zeitgenössische Konsument wie industrielle Massenware im Amazon-Shop bestellen möchte.

Die folgenden Überlegungen gliedern sich in fünf Kapitel, wobei das erste mehr dem Überblick, der Entwicklung aller relevanten Themen gewidmet ist. Die Reise durch die Geschichte der Begriffe beginnt im zweiten Kapitel mit der Rekonstruktion der Entstehung des Autor- und Künstlerbildes in der Renaissance, sie geht weiter im dritten Kapitel durch das 18. Jahrhundert und führt zu den Genie- und Außenseiterfiguren der deutschen Klassik und Romantik, bevor sie sich im vierten Kapitel in die Irrungen und Wirrungen der industriellen Revolution des kulturellen Marktes mit seinen Bohémiens, Dilettanten und Décadents stürzt. Das letzte Kapitel, das eigentlich dem letzten Jahrhundert vorbehalten sein soll, greift dann noch einmal zusammenfassend die Frage des Medialen auf, die sich in der Gegenwart gewissermaßen als Leitthematik entkoppelt.

Es werden also gewissermaßen vier Galaxien durchreist, die jedesmal – wie bei stellaren Phänomenen üblich – einem zentralen Namen zugeordnet werden können: *Leonardo da Vinci* für die Renaissance, *Johann Wolfgang Goethe* für die Epoche um 1800, *Marcel Duchamp* für die Phase der Entstehung des literarisch-künstlerischen Marktes im 19. Jahrhundert und *Alan Turing* für das s. g. Medienzeitalter. Die Betonung des okzidentalischen Charakters dieser Verkörperungen oder Konstellationen des europäischen Gründungsmythos vom Autor-Künstler ist nicht hegemonial mißzuverstehen, sondern als Limitation im globalen Kontext gemeint, der gerade im asiatischen Kulturkreis ganz andere, ›entautorisierte‹ Umgangsweisen mit künstlerischer Kreativität anbietet, ebenso wie die

Analysen ein Bild maskuliner Macht-Dispositive wiedergeben, in dem weibliche Kreativität gerade ausgeschlossen wurde. Eine differentielle Konfrontation des Autor-Künstlers mit diesen Verkörperungen des Anderen wäre einer anderen Studie vorbehalten.

Es war eine Reise, die ein gutes Jahrzehnt dauerte, nicht kontinuierlicher Arbeit, sondern immer wieder unterbrochen durch Umzüge, Reisen zwischen Deutschland und Japan, leider auch durch einschneidende Erkrankungen der Augen mit monatelangem Leseverbot, nicht zuletzt aber durch den immer mehr Kraft absorbierenden Alltag weniger des Lehrbetriebs als des Organisationsaufwandes der Universität. Am Anfang stand der Auftrag des Berliner Zentrums für Literaturforschung, einen einschlägigen Artikel zum *Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe* beizusteuern. Viele Gespräche mit Kollegen unterschiedlichster Fachrichtungen bei zahlreichen Vorträgen und Diskussionen der letzten Jahre haben mich auf meinem Weg begleitet und weiter gebracht. Anton Bierl bin ich dankbar für die Durchsicht der Anteile antiker Texte, Ingo Stöckmann hat mich bei meinen Mutmaßungen zum Naturalismus ›beruhigt‹. Aber auch ganz praktische Hilfe beim Einrichten und Korrekturlesen des Textes war unerlässlich. So danke ich hier u. a. meinen ehemaligen Mitarbeitern, Frau Nadja Bilstein, Frau Cora Rok und Herrn Felix Franzky, für ihre erste aufmerksame Lektüre.

Einer Person aber verdankt dieses Buch überhaupt seine Vollendung und damit sein Erscheinen, denn ohne ihre stete Ermutigung und liebevolle Unterstützung wäre mir wohl doch der Mut ausgegangen: Ich widme daher dieses Buch voller Dank und Liebe meiner Ehefrau Kikko.

Suita (Osaka) im Frühling 2019

I. Autorschaft als Maskerade

»Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn.«
(Friedrich Schiller)

»Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk.«
(Friedrich Engels)

»L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.«
(Gustave Flaubert)

Abwesenheit und Authentizität

Es wirkte fast wie eine Ironie des Schicksals, als Anfang der Neunzigerjahre in Frankreich ausgerechnet um die Nachlässe von Roland Barthes, Jacques Lacan und Michel Foucault Prozesse wegen der posthumen Verletzung ihrer Autorenrechte geführt wurden. Ausgerechnet diejenigen Theoretiker, die gegen die Beschränktheit und historische Unangemessenheit, ja Überschätzung einer bloß klassifikatorischen Funktion oder gar gegen die Selbstverkenning einer narzißtischen Illusion der patriarchalen Verfügungsgewalt von kulturell Schaffenden über ihre Werke Einspruch erhoben hatten, wurden von ihren Erben dazu missbraucht, eben diese demonstrativ verabschiedete Autorschaft juristisch wieder einzuklagen. Es ging ganz konkret um unautorisierte Publikationen von mündlichen Vorträgen oder Vorlesungen, von denen die angeklagten Redakteure glaubten, sie hätten das Recht, ja sogar die Pflicht, sie einer interessierten Öffentlichkeit von Lesern ohne Rücksicht auf Urheberrechte zur Verfügung zu stellen. Sie beriefen sich dabei auf die von den Produzenten dieser Diskurse selbst proklamierte These vom Anachronismus einer Autorschaft, die noch auf Originalitäts- und Eigentumsansprüche pocht. Aber man mag noch so sehr das Votum für eine freie Zirkulation des Textes aus den Reden heraushören, für die Gegenseite der Nachlaßverwalter ging es gar nicht um den Wert intellektueller Kreation, sondern um die Warenform ihrer geistigen Inhalte, deren Verwertung juristisch klar durch das Copyright gegen Missbrauch geschützt ist. Auf der einen Seite also der faktische und metaphorische »Tod des Autors« als Schöpfer, auf der anderen Seite die »Wiederkehr des Autors« als Rechtsinstanz ökonomischer Verwertung. Auf der einen Seite die Verneinung der Produzenten gegenüber dem von ihnen Produzierten, auf der anderen Seite die Bejahung von erblichen Eigentumsansprüchen an diesen Produkten bzw. ihrer Nutzung. Welchen ›Wert‹ hat dann aber Autorschaft?

Man muß bei den genannten Rechtsstreitigkeiten um die Legitimität oder Illegalität der publizierten Texte von Barthes, Foucault und Lacan aber eine

Besonderheit in Erinnerung rufen: Im Gegensatz zu Raubdruck oder Plagiat geht es nicht um die missbräuchliche Wiederverwendung bereits publizierter Texte, sondern um Erstpublikationen, die etwas anderes entwenden: nämlich die ›Stimme‹ des Autors. Man muß dabei eine medientechnische Erfindung der 70er Jahre mitbedenken, die Entwicklung und Popularisierung des *Cassettenrecorders*. Alle drei Denker sprachen als große Figuren der Pariser Öffentlichkeit in überfüllten Hörsälen vor einem Wald von Mikrofonen, die jeden Ton, ja jedes Geräusch, auf kleinen Magnetbändern festhielten und damit transportierbar, wieder verwendbar bzw. entwendbar machten. Roland Barthes machte sich in seinem Interviewband *Die Körnung der Stimme* darüber lustig:

»Wir reden, man nimmt uns auf, eifrige Sekretärinnen hören unsere Äußerungen ab, säubern sie, schreiben sie nieder, interpunktieren sie, erstellen daraus ein erstes Skript, das uns vorgelegt wird, damit wir es aufs neue reinigen, bevor es vor der Veröffentlichung, dem Buch, der Ewigkeit überantwortet wird. Ist das nicht die ›Totenwäsche‹, der wir gerade gefolgt sind? Wir balsamieren unsere Rede wie eine Mumie ein, um sie zu verewigen. Denn man muß doch wohl seine Stimme ein wenig überdauern; man muß sich doch durch die Verstellung der Schrift irgendwo *einschreiben*.«¹

Dieser Wunsch nach Überleben, nach Überdauern, nennt eines der wichtigsten Motive für die Frage der Autorschaft – zumindest auf Seiten dessen, der sie für sich beansprucht. Sie soll ihm Geltung, Anerkennung, ja Ruhm über den engen Kreis der verhallenden Stimme und der körperlichen Existenz hinaus verleihen. Doch in der Abfolge der Transkriptionen, an denen der Autor nicht als Autor teil hat und die dennoch seine Autorschaft attestieren, eröffnet sich ein anderer Raum, ein Zwischenraum buchstäblich medialer Übertragung, in dem das sprechende Subjekt gerade zum Verschwinden bzw. zum Verstummen gebracht wurde, in dem es untergeht, um im Medium der Schrift unsterblich zu werden. Autorschaft maskiert daher immer auch eine ›Abwesenheit‹ des Autors, die es fortwährend zu überwinden gilt, ja man könnte mit dem legendär gewordenen Titel von Barthes' Essay kalauern, daß erst der Tod des Autors diesen zu einem solchen werden lässt. Es ist ein symbolischer Tod, der auch den noch lebenden Produzenten von Reden betrifft, wenn er mit der Transkription auch der ›Transfiguration‹, der Verklärung als Autor, teilhaftig werden will. Insofern kann man das ungläubige Staunen der jungen schönen Leserin verstehen, der Peter Handke im Zug begegnet und die, ihn anhand seines Autorenphotos wieder erkennend, ihren Augen nicht glauben will:

1 Roland Barthes, »Von der Rede zum Schreiben«, in: *Die Körnung der Stimme*, Frankfurt am Main 2002, S. 9. Vgl. zu der Situation der ›Vorlesungen‹ am *Collège de France* auch die neuere Untersuchung von Guillaume Bellon, *Une parole inquiète. Barthes et Foucault au Collège de France*, Paris 2012, S. 27ff., S. 60ff.

»Sie staunte ihn an. Daß er lebte. Daß er aus Fleisch und Blut war. Daß er in einem Zug fuhr. Daß er hier war und nicht unerreichbar weit weg irgendwo. Sie zupfte an ihm, seinem Mantel, seiner Rucksacktasche [...] – er war und blieb der Autor, hier und jetzt.«²

Handke vollzieht hier so etwas wie eine späte Rehabilitation seines Vorfahrens Hoffmann, dessen Autorfigur in der späten Erzählung *Des Veters Eckfenster* nämlich das umgekehrte Schicksal widerfährt, daß ihre Autorschaft nicht anerkannt wird, sondern bei einer Leserin auf den Aberglauben stößt, »daß der liebe Gott die Bücher wachsen ließe, wie die Pilze.«³ Bei Handke muß man spätestens seit seinem Roman *Langsame Heimkehr* aber auch davon ausgehen, daß der biblische Unterton dieser Szene bewußt intendiert ist, in der nämlich die Worte des Engels am Grabe Christi am Tage der Auferstehung widerhallen: »Er ist nicht hier, er ist anderswo«. Auch im Zuge der Autorschaft vollzieht sich eine Transfiguration von *Soma* in *Sema* im Sinne dessen, was Andrew Bennett mit einer geglückten Formulierung als »authorial absence«⁴, also als autorisierende und auktoriale Abwesenheit bezeichnet hat, die eine Verwandlung der körperlichen Stimme des Redenden in die zeichenhafte Offenbarung als Autor impliziert. Weil aber das Grab des Textes immer leer ist, ist es so wichtig, die »Maskerade der Autorschaft« gewissermaßen zu authentifizieren: das heißt als die Stimme der *Persona* durch diese Maskerade wieder durchtönen zu lassen, die schon etymologisch auf die Maskenhaftigkeit einer gespielten Rolle (lat. *persona*) bzw. eines Tönens oder Klingens (*personare*) reduziert ist, als Person dahinter aber zum Träger der ursprünglichen Stimme doch nur im supplementären Widerhall der Werke werden kann.⁵ Insofern ist es auch für Barthes unsinnig, Texte der Dominanz von Autor-Fragen zu unterwerfen, »als ›sprache sich‹ durch die mehr oder weniger durchsichtige Allegorie der Fiktion hindurch letztlich immer die Stimme ein und derselben Person ›aus‹, nämlich des ›Autors‹.«⁶

Was als »Person« des Autors oder Künstlers im Zusammenhang der Legitimität neuzeitlicher »Subjektivität« dann zur Sprache kommt, definiert sich eigentlich weniger in ästhetischen als vielmehr in natur- bzw. personenrechtlichen Kategorien von »Eigentum« und »Eigenheit«. Es sind ethisch-juridische Maximen von »Gerechtigkeit« und »Verantwortung«, die der geistigen Nobilitierung des Kunst- und Kulturschaffenden als Konsolidierung eines »Anspruchs auf geistiges Eigentum, samt den Sonderproblemen des Urheberrechtes, der Pseudoepi-

2 Peter Handke, *Die morawische Nacht*, Frankfurt am Main 2008, S. 385.

3 Ernst Theodor A. Hoffmann, »Des Veters Eckfenster«, in: *Späte Werke*, München 1969, S. 608.

4 Andrew Bennett, *The Author*, London 2005, S. 21.

5 Vgl. Erich Kleinschmidt, *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen 1998, S. 80.

6 Roland Barthes, »Der Tod des Autors«, in: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main 2006, S. 58.

graphie und der fiktiven Autorschaft«⁷ zugrunde liegen, wobei der Missbrauch schon in jener Doppeldeutigkeit des Begriffs der ›Persona‹ impliziert ist. Das Verhüllende der Maske läßt den neuzeitlichen Identifikationsmechanismus mit seiner Rollenerwartung und Verpflichtung auf einen identischen verantwortlichen Individualitätskern in die Ambiguität von Ver- und Enthüllung bzw. das bloße ›Spielen‹ einer Rolle umschlagen. Und so bleibt gerade die Person des Autor-Künstlers als exemplarische Verkörperung einer von innen agierenden ›Ver-Fügungs-Macht‹ der Kreativität gegen den zusammenhangslosen ›Un-Fug‹ zwangsläufig der Phantomhaftigkeit eines Wuchern täuschender Oberflächeneffekte ausgeliefert: dem Spiel der *prosopopöie*, der Maskierung und Demaskierung fingierter Auto-Biographie, von dem, frei nach Paul de Mans Essay »Autobiographie als Maskenspiel«, im dritten Kapitel eingehender die Rede sein wird.

Im Grunde genommen erinnert der juristische Fall der gestohlenen oder besser entwendeten und missbräuchlich verwendeten Stimme an die Urszene aller Autorschaft, nämlich die ›Machtergreifung der Stimme‹. Am Anfang steht das machtvolle Ergehen der Stimme als bestimmendes ›Diktat‹ oder als ›Ruf‹ (Anruf, Adresse, aber auch *Fama*), denn eigentlich wurzelt Autorschaft in der »mündlichen Sprachpraxis« und bemächtigt sich in der Schreibpraxis immer schon »fremder Stimmen«⁸. Es geht dabei aber nicht allein um eine körperliche Stimme, die den Autor zum Herrn der Rede machte, sie ist auch metaphorisch als Eigenstimmung oder Charakteristikum von legitimierenden, autorisierenden Texten zu verstehen, die wie der Abdruck der Hand des Töpfers in ihnen den Widerhall des auktorialen *Timbres* als ›Stil‹ hinterlassen. Buffons berühmte Formel »Le style est l'homme même«⁹, bringt die mythische Suggestion auf den Punkt, daß nämlich hinter einer ›stimmigen‹ Aussageform immer ein Mensch als Schöpfer stehe, der sich im oder durch den Stil verkörpere. Ein nicht unwichtiger und angesichts der Bildlichkeit der Renaissancekunst vielleicht entscheidender Aspekt des europäischen Gründungsmythos vom schöpferisch aktiven Autor-Künstler ist daher seine Visualität, seiner ›Gesichtlichkeit‹, d. h. seine Kraft, der Idee von Kreativität ein Gesicht, ein individuelles, persönliches Gesicht zu verleihen, in dem sich das abstrakte, unpersönliche Wirken der Schöpfungskraft einer Sichtbarkeit einschreibt.¹⁰

7 Burghart Wachinger, »Autorschaft und Überlieferung«, in: W. Haug/ B. Wachinger (Hg.), *Autorentypen*, Tübingen 1991, S. 1 (Hervorhebung des Verfassers).

8 Kleinschmidt, *Autorschaft*, a. a. O., S. 119f.

9 Georges Louis Leclerc, Comte de Buffon (1753), *Discours sur le style*, Castelnau-le-Lez 1992, S. 30; vgl. Max J. Friedländer, »Über den Wert der Autorbestimmung«, u. »Von den objektiven Indizien der Autorschaft«, in: *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992, S. 98, u. S. 99–104.

10 Vgl. FedericoFerrari/Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris 2005, S. 17ff.

Autorschaft ist mit Derrida gesprochen folglich die Verlängerung oder Supplementierung einer logo- und phonozentrischen Metaphysik im Bereich der Schrift. Denn im Reich oraler Literaturproduktion stellt sich eigentlich die Frage nach dem Autor, d. h. danach, wer spricht, für den Augen und Ohren Habenden nicht, da der Produzent der Rede ja performativ anwesend ist. Erst im Zeitalter der Schrift mit seiner charakteristischen Verdoppelung von Aufschreibesystemen und Aufführungssystemen, also anonymem Archiv und personaler Präsentation kommen Zweifel auf, ob der Redende nur Vorleser ist oder auch Urheber der vernommenen Worte, und muß sich die phonetische Stimme zum Logos der Autorschaft transfigurieren, in dessen Namen Eigentumsrechte an all seinen Erscheinungsweisen reklamiert werden. Die perfekte Restitution stimmlicher Präsenz wäre folglich allein das vom Autor selbst gelesene Hörbuch, um so die ewige Wiederaneignung in der Endlosschleife medientechnischer Wiederholbarkeit von Performanz zu vollziehen und zugleich zu karikieren. Im Sinne der von Friedrich Kittler geleisteten Rekonstruktion souveräner Autorschaft als invertierende »Mutation der Diskurspraxis« wird dann die Urheberschaft als »nachträglicher Effekt von Relektüre« der zu Autoren mutierenden Leser genau genommen zum spiegelbildlichen »Trug, das eigene Schreiben zu lesen und das eigene Lesen zu schreiben.«¹¹

Da es bei der Frage der Autorschaft aber immer um Herrschafts- oder Machtverhältnisse geht, ist die s. g. ›Authentizität‹ von Autorschaft, d. h. der Nachweis ihrer Echtheit oder die Verbürgtheit/Zuverlässigkeit der Zuschreibung von Urheberschaft, gekoppelt an Relativität bzw. Kontextualität. Seit Beginn der Neuzeit ist diese durch zwei Instanzen oder Pole geprägt ist: das ›Subjekt‹ und der ›Anderer‹. Autorschaft lässt sich nur authentifizieren als Anerkennung einer subjektiven Eigenschaft durch den Anderen. Sie ist also kein natürliches, objektives ›Proprium‹, sondern subjektive ›Appropriation‹, d. h. Effekt einer nachträglichen Aneignung des Produkts, die aber einer zuschreibenden Anerkennung durch den Anderen bedarf. Autorkünstlertum berührt also auch die Frage der ›Gabe‹ im doppelten Sinne von Talent und Geschenk der schöpferischen Kraft als irreduzibles Naturgeschenk durchaus in der von Jacques Derrida herausgearbeiteten Aporetik oder mit der Gastgaben-Metaphorik des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth formuliert:

»Alle Künstler beginnen, wenn sie ein Werk aufbauen, mit dem, was gegeben ist. Wir eignen uns Bedeutungsbrocken aus dem Geröll der Kultur an und konstruieren daraus

11 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985, S. 115 u. 118; ders., »Autorschaft und Liebe«, in: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn 1980, S. 152; vgl. Gerhard Plumpe, »Autor und Publikum«, in: H. Brackert/ J. Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Hamburg 1996, S. 381.

neue Bedeutungen, unsere Bedeutungen. In dem gleichen Sinn arbeiten alle Schriftsteller mit Worten, die andere erfunden haben. Man nimmt Wörter mit vorformulierter Bedeutung, um daraus Texte zu bauen, die eine eigene Bedeutung haben.«¹²

Damit wird deutlich, daß sich die Bedeutung des Autors wie des Künstlers nicht isoliert erfassen läßt, sondern immer in Relation zum ›Werk‹ und seiner ›Rezeption‹ zu sehen ist. »Autorschaft ist Werkherrschaft«, d. h. sie bemißt sich an den Strategien der Kontrolle von Eigentumsverhältnissen des geschaffenen Werkes, durch die ihr Urheber als Künstler zum »Souverän« wird, auch dort noch, wo eine potenzierte Kreativität sich in die Vorstellung des Autor-Künstlers als reiner Name ohne Werk ausspricht.¹³ Es geht um die Legitimität des Schaffenden als Eigentümer seiner Schöpfung und in dieser Hinsicht auch um die Verinnerlichung eines ›monarchistischen‹ Zuges, den der Autor im Namen seines persönlichen Könnens erst den beiden historischen Archetypen abgewinnen muß: nämlich ursprünglich nur »Diener« oder »Bote« einer ursprünglich von einem anderen her ergehenden und andererseits an einen anderen gerichteten Rede gewesen zu sein.¹⁴

Historisch stand am Anfang dieses Prozesses der Legitimität das entscheidende Problem der ›Aufrichtigkeit‹ (englisch: *sincerity*, von lat. *sine cera*, also ohne verhüllende Wachsschicht) als Übereinstimmung der inneren Gesinnung mit den Taten. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Lionel Trilling hat dies als grundlegende Aporie der frühen Moderne ausgewiesen und damit schon auf das Spannungsverhältnis von ›Ästhetik‹ und ›Ethik‹ hingewiesen: Den Widerstreit zwischen Treuherzigkeit und Täuschung, zwischen Makellosigkeit und Maskerade, den er im Gegensatz der moralischen Heldenfigur bei Shakespeare und der höfischen Kultur Frankreichs verkörpert sah, wird erst später die Romantik im subjektiven Begriff der ›Authentizität‹ auflösen. Erst dort wird die Frage der Echtheit zu einer solchen des existenziellen Ernstfalls einer »vollkommenen Autonomie« des Künstlers gemacht.¹⁵

12 Joseph Kosuth, *Für Gäste und Fremde: Goethes Italienische Reise*, Frankfurt am Main 1999, S. 63. Zur Aporie der Gabe bei Derrida siehe: M. Wetzel/J.-M. Rabaté (Hg.), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993.

13 Vgl. Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geiste der Goethezeit*, Paderborn 1981, S. 7 u. S. 11; Raimar Zons, »Über den Ursprung des literarischen Werks aus dem Geiste der Autorschaft«, in: W. Oelmüller, (Hg.), *Das Kunstwerk. Kolloquium Kunst und Philosophie Bd. 3*, Paderborn 1983, S. 109.

14 Vgl. Jean Starobinski, »Der Autor und die Autorität. Aus einem Notizbuch über die Beständigkeit und die Metamorphosen der Autorität«, in: Felix Ph. Ingold/ Werner Wunderlich (Hg.), *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen 1995, S. 11. Vgl. Peter Szondi, »Über philologische Erkenntnis«, in: *Hölderlin-Studien*, Frankfurt am Main 1977, S. 22.

15 Vgl. Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, München 1980, passim, bes. S. 96.

Cervantes kann dagegen mit seinem Vorwort zum *Don Quichotte* als bestes Beispiel dafür dienen, wie ein Autor Anfang des 17. Jahrhunderts noch darum ringt, jenseits spätmittelalterlicher Autorisierungsstrategie durch Zitate antiker Philosophen oder Sonette adliger Gönner sein Produkt als »Sohn meines Geistes«¹⁶ zu legitimieren: Erst die ironische Wendung durch den herbeieilenden Freund, der einfach rät, Widmungsgedichte, Randkommentare und Anmerkungsapparate voller Autorennamen zu erfinden, festigt seine »Herausgeberfiktion«, die mitten im Erzählfluß durch die plötzliche Behauptung, den Text als arabisches Manuskript auf einem Markt in Toledo gefunden zu haben, konsolidiert, was um 1800 vor allem bei Romantikern wie Tieck und Hoffmann in die »Fiktion eines auktorialen Erzählers« umschlägt.¹⁷ Es ist eine Werkherrschaft, die sich als Herausgeberschaft der Schriften im paratextuellen Medium des Vorwortes der eigenen philologischen Kontrollinstanz für die Echtheit des Dokuments versichert.

Gegeben ist also das Werk als Zeugnis und Spur, es ist als kulturelles Gedächtnis und historisches Monument aufgegeben im Sinne einer erst noch einzulösenden Aufgabe des Nachweises seiner Herkunft aus einer inneren Inspirationsquelle. Wer oder was zeichnet verantwortlich dafür und kann es mit Fug und Recht als sein Eigen bezeichnen – zumindest der Konzeption nach?

Es geht so beim geistigen Rechtsanspruch immer um etwas Unsichtbares, Übersinnliches und daher für die Heimsuchung durch Gespenster Anfälliges. Es ist etwas ›virtuelles‹ schon dem etymologischen Sinne von *virtù/virtus* nach als Ausdruck von »Kraft« und »Tugend«, die beide aber an die Beweisstruktur einer einzulösenden Erwartung als Sichtbarkeit durch Handlungen gebunden sind. Will man aber Authentizität wieder an das subjektive Kriterium der ›Aufrichtigkeit‹ rückkoppeln, so gerät man angesichts der Unfassbarkeit und Unsichtbarkeit dieses inneren Wertes schnell in die Aporie eines Ikonoklasmus, der jeden künstlerischen qua künstlichen Ausdruck eigentlich als falschen ablehnen muß. Roger Caillois hatte es bereits eindringlich formuliert: Die Frage nach der »sincérité d'un auteur« ist nicht zu beantworten, da er sie verliert, wenn er darauf besteht und die eigene gute Absicht beteuert. Ihm bliebe eigentlich nur umgekehrt die Chance, den eigenen Anteil an Künstlichkeit im Sinne des antiken Bescheidenheitstopos des *celare artem*, des Tilgens der künstlerisch-künstlichen Arbeit am Werk, zum Verschwinden zu bringen und damit seine eigenen Spuren

16 Vgl. Miguel de Cervantes Saavedra, *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, Darmstadt 1977, S. 7ff.

17 Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800*, München 2008, S. 13ff. (zu Cervantes ebd., S. 194f.). Siehe auch zum Kontext das Kapitel II w. u.

zu löschen.¹⁸ Aus gutem Grund haben sich daher in letzter Zeit zahlreiche kritische Forschungsansätze dem Begriff der Authentizität vom Modell der ›Inszenierung‹ her genähert.¹⁹ Als nämlich eigentlich ›hergestellte‹ kommt diese Authentizität einem Subjekt zu, das nicht seinen Eigentumsanspruch am Werk aus sich und seinem Schöpfungspotential herleitet, sondern das sich und seine Kreativität umgekehrt über den Eigentumsbegriff erst begründet, der seinerseits sozial im Verhältnis zu den anderen Subjekten geregelt ist. Ins Visier kommen damit anstelle der alten Substanzbestimmungen kulturelle oder soziale Praktiken der Legitimation von Herrschaft über etwas, die im Sinne der heute noch so genannten Verwertungsrechte ausgeübt wird und an ein juristisches Dispositiv gebunden ist, das im künstlerischen wie kontraktrechtlichen Sinne ›Signatur‹ heißt.

Vom künstlerischen Initial-Akt einer namentlichen Unterschrift bis hin zu generell urheberischem Stolz zieht sich jenes Prinzip der An- bzw. Zueignung durch. Es ist einerseits gewaltsam, so wie Derrida in seiner Hegel-Lektüre *Glas* an die Urbedeutung des Stils als eines »Skalpells«, eines »Stil(u)s« gewaltiger und gewalttätiger Diskurse erinnert, die »stets mit der Zuschreibung eines Autorenrechts enden: ›das kommt mir zu‹ [...], das Signum [...] ist meines.«²⁰ Der bloße Name als »Gabe von nichts« wird dagegen erfüllt vom Nachleben des Werks in einer Nomenklatur der »Ordnungstifter«, die mit der sozialen Identität ein »Recht auf absolutes Eigentum« gewähren.²¹ Geoffrey Hartman unterscheidet daher zwei Formen der Namen gebenden Signatur, den ›spekularen Namen‹ einer Imago des Eigennamens, die im parodistischen Zerr-Spiegel des Textes von anderen disseminiert wird, und den ›authentischen Namen‹ im Namen des symbolischen Vaters, der zwangsläufig einer Substitution durch den anderen unterliegt.²² Daher gibt es mindestens zwei Sprech- und Schreibakte, diejenigen der Verfertigung der Gedanken zum Werk und diejenigen der (öffentlichen) Anerkennung des Eigentums daran. Bzw. es gibt zwei Signaturen, diejenige des Schreibers als Autor und diejenige, die als s. g. ›Kontersignatur‹ durch den sozialen bzw. institutionellen Rahmen geleistet wird, in dem er als

18 Roger Caillois, »Vocabulaire esthétique«, in: *Babel*, Paris 1996, S. 43f.; vgl. Valeska von Rosen, »Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift«, in: U. Pfisterer/ M. Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, S. 323–350.

19 Vgl. u. a. Jan Berg/ Hans-Otto Hügel/ Hajo Kurzenberg (Hg.), *Authentizität als Darstellung*, Hildesheim 1997; Erika Fischer-Lichte/ Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2000; Thomas Knieper/ Marion G. Müller (Hg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, Köln 2003.

20 Jacques Derrida, *Glas*, München 2006, S. 7.

21 Ebd., S. 10ff.

22 Geoffrey Hartman, *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore 1981, S. 101ff. u. S. 110.

Autor erscheint. Derrida insistiert sogar auf dem Fakt, daß die ›Kontersignatur‹ (*countersignature*), d.h. ›Gegenzeichnung‹ von Gesellschaft, Konvention, Institution, Legitimationsprozeß der eigentlichen Signatur vorhergeht.²³ Und sie muß es auch, um eine Grenze der Legitimation zu schaffen, an der sich die eigenwilligen etymologischen Entwicklungslinien des Begriffs von Authentizität schneiden.

Das griechische Stammwort *authentēs* gab trotz seiner basalen Bezogenheit auf die Vorstellung von Selbstheit der Forschung viele etymologische Rätsel auf, da sich die damit benannte ›Eigenhändigkeit von Gemachtem‹ auch auf ›Mord‹ und überhaupt auf ›Täterschaft‹ bezog, die durchaus den Gedanken an Raub und gewaltsame Aneignung als Revokation der eigentlichen »Mortifikation« des Schöpferischen im Geschaffenen nahelegte.²⁴ Geregelte, um nicht zu sagen legitime Herrschaft über das kulturelle Gut, wie sie Autorschaft unterstellt, gibt es historisch begrenzt erst seit der Neuzeit mit ihren drei Tendenzen von ›Kapitalismus‹, ›Kritizismus‹ und ›Kolonialismus‹ mit all seinen rassistischen Konsequenzen. Was alle drei nämlich verbindet, ist ein ökonomisch ergonomischer sowie elitärer Zug der Legitimation von Macht des neuen auktorialen Subjekttypus. Der historische Kontext ist am besten mit den Worten John Lockes zum Ausdruck gebracht, der auf exemplarische Weise den strittigen Eigentumsanspruch an den Begriff der ›Arbeit‹ rückbindet. Dieser nämlich begründe, was man als Individualität und damit als Eigenheit des wahren Menschen verhandelt, indem er den Anspruch auf persönliches Eigentum und in der Folge auf Eigentümlichkeit als ›Individualität‹ quantifizierbar macht:

»Über seine Person hat niemand ein Recht als er allein. Die Arbeit seines Körpers und das Werk seiner Hände, so können wir sagen, sind im eigentlichen Sinne sein. Was immer er also jenem Zustand entrückt, den die Natur vorgesehen und in dem sie es belassen hat, hat er mit seiner Arbeit gemischt und hat ihm etwas *hinzugefügt*, was *sein eigen ist* – es folglich zu seinem Eigentum gemacht. Da er jenem Zustand des gemeinsamen Besitzes enthoben, in dem es die Natur gesetzt hat, hat er ihm durch seine Arbeit etwas hinzugefügt, was das gemeinsame Recht der anderen Menschen ausschließt. Denn diese Arbeit ist das unbestreitbare Eigentum des Arbeitenden, und

23 Vgl. Peter Brunette/ David Wills, »The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida«, in: dies. (Hg.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge 1994, 18. Vgl. auch Peggy Kamuf, *Signatures ou l'institution de l'auteur*, Paris 1991; u. Béatrice Fraenkel, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris 1992.

24 Vgl. Wetzel, *Autonomie und Authentizität. Untersuchungen zur Konstitution und Konfiguration von Subjektivität*, Frankfurt am Main 1985, S. 16; u. Marcus Wiefarn, *Authentifizierungen. Studien zu Formen der Text- und Selbstidentifikation*, Würzburg 2010, S. 17ff.; sowie schon Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, a. a. O., S. 124.

niemand außer ihm selbst kann ein Recht haben auf irgend etwas, was einmal mit seiner Arbeit verbunden ist.«²⁵

Das Verb ›hinzufügen‹ kehrt hier wie eine Beschwörungsformel immer wieder, um genau den Grundanspruch zu beantworten, der Autorschaft als Artefakt einer kreativen Aneignung durch Arbeit unterstellt. Es ist der protestantische Arbeitsethos im Sinne Max Webers, der die Tradition moderner Rechtskultur als bürgerliche darauf ein schwört, den Schutz des Eigentums auch des geistigen als soziales Privileg zu garantieren. Und gleichzeitig steht diese Geburt der Autorschaft aus dem ›Geiste der Supplementarität‹ im Zeichen einer Entfernung vom Naturzustand, d. h. einer Künstlichkeit, die andere Ziele als die ursprünglich gegebenen ins Spiel bringt. In diesem Sinne versteht sich auch ein etymologischer Aspekt der ursprünglichen Bedeutung von Autor, der auf das Verb ›augere‹ (›mehren‹, ›fördern‹ oder ›vergrößern‹) zurückgeht. Dementsprechend bleibt die *auctor*-Leistung zwar immer auf materiell-mediale Vorgaben schon existierender Werke bezogen, wird jedoch im Aneignungsprozeß einer fundamentalen Umgestaltung unterworfen. Im vormodernen Sinne bleibt hierfür allein die Rolle eines ›Ratgebers‹, ›Veranlassers‹ oder ›(An-)Stifters‹, während erst mit dem Aufkommen der individualistischen Rechtfertigung der dabei geleisteten Arbeit auch die Bedeutung von ›Täterschaft‹ dominiert. Sie ist heute noch in der Nebenbedeutung des französischen Begriffs *auteur* zu finden, der auch die persönliche Verantwortung an einer Handlung im Sinne einer Täterschaft (*auteur d'une crime* ist ein ›Täter‹) bezeichnet, – wie auch die Anekdote von Claude Lanzmann illustriert, der sich dagegen verwehrt, als »auteur de la shoah« adressiert zu werden, denn diese Rolle käme allein Hitler zu, er dagegen sei »l'auteur de Shoah«, d. h. Autor der gleichnamigen Dokumentation über die Gräueltaten der Nazis.²⁶

Hannah Arend hat in ihrem Buch über die »vita activa« auf die beiläufige aber entscheidende Differenzierung Lockes zwischen der »Arbeit« des Körpers und dem »Werk« der Hände hingewiesen, um gegenüber dem bloß physischen Aufwand (aristotelisch gesprochen der *energeia*) das absichtsvolle Tun der Werkorientierung (*ergon*) zu betonen, weshalb z. B. im Netz der Spinne keine künstlerische Kreation anerkannt wird, sondern nur eine »Emanation«²⁷. Bloßer

25 John Locke, *Über die Regierung*, hg. v. P. C. Meyer-Tasch, Stuttgart 1974, S. 22 (Hervorhebung des Verfassers).

26 Zit. nach Gérard Wajcman, »L'art, la psychanalyse, le siècle«, in: Jaques Aubert et. al. (Hg.), *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris 2000, S. 33.

27 Hannah Arend, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1981, S. 156; Vgl. ebd. S. 76f. Die Grundidee einer solchen Unterscheidung geht eigentlich auf Aristoteles, der zwischen dem minderen Tun des Handwerkers aus Gewohnheit und dem Schöpfen des Künstlers aus Wissen unterschied. Ein wesentlicher Umbruch der Wertung physischer Arbeit durch die Intentionalität des psychischen Kraftaufwands wird aber schon von Georg Simmel formu-

Fleiß körperlicher Arbeit – wie z. B. der sprichwörtliche von Ameisen – ist aber nichts gegen die teleologische Kraft geistiger Planung, die als Idee das Werk antizipiert und determiniert. Hier kommt natürlich noch eine andere Differenzierung ins Spiel, die den Gegensatz von körperlicher und geistiger Arbeit bzw. die Verachtung der körperlichen Arbeit und die Adelnung der geistigen Kreativität betrifft. Alfred Sohn-Rethels bahnbrechende Studien zur Disjunktion von geistiger und körperlicher Arbeit gehen von einer frühneuzeitlichen Abtrennung der rein theoretischen Erkenntnis vom technischen Wissen aus. Paradigmatisch ist das Ideal exakter Naturkenntnis bei Galilei. Die Spaltung zwischen Kopf und Hand zeigt sich aber schon bei Leonardo da Vinci in der Figur des Ingenieur-Künstlers²⁸, d. h. mit der Herausbildung intellektuell-konzeptualistischer Autorschaft in einem weitgehend als Handwerk verstandenen und organisierten Künstlertum. Die formelhafte Signatur des »xy fecit« bezieht sich also nicht eigentlich auf den Herstellungsprozeß und die darin investierte körperliche Arbeit, sondern auf die ›Idee‹ dazu, den Entwurf oder das theoretische Wissen im heutigen Sinne von *know how*. Abgelöst vom praktischen Wissen und ihm übergeordnet gerinnt es im Autor- bzw. Künstlernamen zum Rechtstitel für ›geistiges Eigentum‹²⁹, mit dem man unrechtmäßige Nachdrucke, Kopien oder Plagiate als geistigen Diebstahl belangen kann.

Ähnlich wie beim Modell von Authentizität kommt es mit dem Legitimationsanspruch des Arbeitsethos als Regelung auch der geistigen Eigentumsverhältnisse zu einer Übertragung des Subjekts auf das von ihm bearbeitete Objekt. Mit Achermann kann man sagen: »Das Konzept des geistigen Eigentums versucht, den Autor als rechtlich geschützte Instanz in die zirkulierende Ware gleichsam ›einzuschreiben‹.«³⁰ Aber man muß auch betonen, daß Autoren und Künstler sich erst im Spiegel dieses geistigen Eigentums bzw. seiner Anerkennung durch den Anderen als solche bewußt werden. Die bloße ›Aufwendung‹ an Arbeitskraft begründet über die affektive »Zuwendung« weniger einen Besitz an der Materialität als vielmehr ein Eigentumsverhältnis an der geistigen Form des Gegen-

liert, vgl. ders., »Zur Philosophie der Arbeit«, in: Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900 (Gesamtausgabe Bd. 5), hg. v. H.-J. Dahme u. D. Frisby, Frankfurt am Main 1992, S. 438.

28 Vgl. Alfred Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit. Zur Theorie der gesellschaftlichen Synthesis*, Frankfurt am Main 1972, S. 162 ff.; vgl. Dieter Hoffmann-Axthelm, *Theorie der künstlerischen Arbeit. Eine Untersuchung anhand der Lage der bildenden Kunst in den kapitalistischen Ländern*, Frankfurt am Main 1974.

29 Vgl. aus der zahlreichen Literatur nur: Florian Felix Weyh, »Geistiges Eigentum und die Entwicklung der Kommunikationstechnik«, in: *Leviathan* 1993/21, S. 517–539; u.: *Leviathan* 1994/22, S. 94–114; sowie Eric Achermann, »Ideen-zirkulation, geistiges Eigentum und Autorschaft«, in: H. Schmidt/ M. Sandl (Hg.), *Gedächtnis und Zirkulation. Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Göttingen 2002, S. 127–144; u. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 52/2004, Schwerpunkt: Geistiges Eigentum, S. 708–792.

30 Achermann, »Ideen-zirkulation«, in: *Gedächtnis und Zirkulation*, a. a. O., S. 137.

standes.³¹ Sie unterscheidet sich einerseits vom naturhaften Glücksfall einer unerwarteten und damit unverdienten Gabe und andererseits vom ebenso naturhaft gedachten Modell der Zeugung. Autorschaft, die im abendländischen Kontext meist nur als männliche gedacht wird, schließt die Wissens-Lücke des *pater semper incertus* durch Arbeitsleistung, die den Anteil am Entstandenen meßbar machen soll und die merkwürdige Doppeldeutigkeit von Authentizität als ›Raub‹ und ›Mord‹ im Lichte der patriarchalen Machtfolge regelt. Der Zerfall der bürgerlichen, »ödpalen« Familie, den Zima für die Krise des Künstlerromans verantwortlich macht³², wäre dann auch ein Grund für die Krise der Autorschaft in der »vaterlosen Gesellschaft« (Alexander Mitscherlich).

Auf die Generation der strukturalistischen Königsmörder, die den Thron auch noch der letzten feudalistischen Instanz im bürgerlichen Zeitalter, nämlich des souveränen Subjekts als Herr im Haus seiner Ideen und geistigen Erzeugnisse, gestürmt hatten, folgt so die Generation der Erben, denen das s. g. ›geistige Eigentum‹ ihrer Vorväter das ist, worin Eigentum als solches meßbar ist, nämlich bare Münze. Aber auch bei allen aktuellen Diskussionen um den s. g. *open access*, d. h. von frei im Netz zirkulierenden Kulturprodukten aller Art, die mühelos heruntergeladen und kopiert werden können, findet sich immer wieder die Irritation über die juristischen Konsequenzen eines solchen, prinzipiell kriminellen Vorgehens angesichts des Fehlens eines wirklichen Raub-Aktes. Erinnerung sei auch an einen der jüngsten aber vom Feuilleton schnell wieder vergessenen Skandale, den Fall Helene Hegemann und ihr Roman *Axolotl Roadkill* (2010), das literarische Debüt der 17-jährigen Berlinerin. Es schockierte sicherlich weniger, weil es sich als Plagiat der verschiedensten, passageweise ausgeschlachteten, aber nicht ausgewiesenen Vorlagen aus Blogger-Literatur, Pop-Musik-Texten sowie generell der neueren Poesie des Bösen erwies, sondern weil es zuvor als der authentische Aufschrei einer *lost generation* gefeiert wurde. Das zeigte auch die extrem zwiespältige Diskussion, die – anders als im Fall Binjamin Wilkomirski und seiner falschen Behauptung, autobiographische *Bruchstücke* (1995) einer Kindheit im Konzentrationslager vorzulegen – von der Empörung über den dreisten Diebstahl geistigen Eigentums bis hin zum abwiegelnden Verweis auf die Tatsache reichte, daß sich Schriftsteller schon immer bei literarischen Vorlagen bedient hätten (wofür gerade Goethe, Thomas Mann und natürlich Brecht die besten Beispiele seien, nicht zu vergessen Elfriede Jelinek).³³ Dieser Relativierungsstrategie bediente sich auch die

31 Vgl. Ebd., S. 138 ff.

32 Vgl. Peter V. Zima, *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen 2008, S. XIII.

33 Vgl. die eingehende Analyse des Falls bei Philipp Theisohn, *Literarisches Eigentum. Zur Ethik geistiger Arbeit im digitalen Zeitalter*, Stuttgart 2012, S. 35–65, der ebenfalls auf die merkwürdigen Versuche einer Rettung der gerade hier nicht zu konstatierenden Authenti-

trotzige Widerrede der Pseudo-Autorin, die für sich als Repräsentantin der Post-Post-Generation das Recht des bedingungslosen Bedienens bei allen Quellen für ihre selbstverständlich als Fremdmontage erlebte Erfindung des eigenen Lebens in Anspruch nahm: »weil meine Arbeit und mein Diebstahl authentisch werden, sobald etwas meine Seele berührt. Es ist egal, woher ich die Dinge nehme, wichtiger ist, wohin ich sie trage.«³⁴

Das Unverständnis kreist immer wieder um die für Autorschaft inaugurale Differenz zwischen materiellem und geistigem Eigentum, wobei letzteres in der Rätselhaftigkeit seiner Volatilität, seiner gasförmigen Flüchtigkeit verbleibt und für den enigmatischen Effekt sorgt, daß es – einmal freigesetzt, öffentlich gemacht – sich in den Köpfen der Rezipienten festsetzt und weiter streut, ohne – im Gegensatz zum dinglichen Diebstahl – den ursprünglichen Bestand materiell zu mindern.

Man erahnt auch vor dem Hintergrund des protestantischen, leistungsorientierten Eigentumsdenkens, wo der neuralgische Punkt dieses Skandals liegt, nämlich im Vorwurf der Faulheit. Da mag das Feuilleton noch so sehr die Erinnerung an den französischen Poststrukturalismus beschwören, der in romanisch-katholischer Tradition ein lockeres Verhältnis zu Eigentum und Verausgabung hatte. Was die zunächst wegen ihrer Jugend als Genie gefeierte ›Autorin‹ verletzt hat, ist eine Arbeitsethik, weil sie eine Mühe, ja ein Leid des Schaffens und Erfindens nur vorgetäuscht hat, die sich dann als bloßes *copy and paste* entpuppte. Im Grunde genommen bestand der taktische ›Fehler‹ der entlarvten Pseudoautorin aber darin, daß sie zunächst auf der Welle der Künstlerlegende vom authentischen Genie, das sich selbst, sein intimes Leben entblößt, schwamm und nach den Plagiatsvorwürfen in die antiautoritäre Argumentation einer Authentizität durch Aufrichtigkeit des Bekenntnisses zur Nichtauthentizität abtauchte. Anders als bei wissenschaftlichen Plagiaten, wie sie sich in letzter Zeit bei deutschen Politikern häuften, ist aber dieser Diebstahl geistigen Eigentums nicht direkt justiziabel, weil kein Rechtstitel damit erschlichen und auch nicht wie in jenem Fall der unautorisierten Drucke von Vorlesungen französischer Poststrukturalisten ein Rechtsinhaber oder -nachfolger (Erbe) um seine Verwertungsrechte gebracht wurde. Aufs Spiel gesetzt ist die Ehre, d. h. jene *virtus*, die Autoren-Ehre als Kraft und Tugend des geistigen Arbeiters am Mythos der Originalität, eine Ehre des Erfindens, die den Findern origineller Züge und Korrespondenzen in rezipiertem oder zitiertem Material nicht abgesprochen wird. Denn niemand wäre auf die Idee verfallen, Elfriede Jelinek für ihr Monodram *Wolken.Heim* des Plagiats zu zeihen, das doch auch aus Zitaten aus

zität des Erlebens betont. Zum Fall Wilkomirski vgl. Philipp Theisohn, *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart 2009, S. 481 ff.

34 Helene Hegemann, *Axolotl Roadkill*, Berlin 2011, S. 13.

Schriften Fichtes, Hölderlins, Hegels, Heideggers, Goebbels u. a. zusammengebastelt ist. Die beeindruckende Kongenialität besteht hier aber in der raffinierten Rekonstruktion eines gemeinsamen nationalistischen Tonfalls in diesen unterschiedlichen Diskursfragmenten, eine Mühe, die als eine Art Erkenntnisarbeit gewürdigt wurde, während im Falle Hegemann der Literaturbetrieb in der gespielten Empörung letztlich sich selbst und nicht einen literarischen Skandal inszenierte.³⁵

Kritik und Krise

Die gegenwärtige Diskussion ist durch eine radikale Hinterfragung der metaphysischen Position des frei schaffenden und vor allem innovativ schöpferischen Autor-Künstlers gekennzeichnet. Sie meldet nicht nur Skepsis gegenüber der Unterstellung autonomer Kreativität an, sondern vollzieht – im Sinne einer Desakralisierung bzw. Versachlichung der Analyse – eine umgekehrte semantische Bewegung vom ›Personenkult‹ und seiner Erzeugung einer auratischen Künstler-*Imago* zur ›Funktionsbeschreibung‹ der medienwirksamen *Image*-Pflegerie und den ihr zugrunde liegenden psychologischen Mechanismen von Ich-Bildung und Narzißmus. An die Stelle einer Dämonisierung von Manie und Melancholie der schöpferischen Geister tritt also eine nüchterne Psycho-Analyse von Quelle, Objekt und Ziel des Triebs nach Anerkennung als Autor-Künstler.

Erstaunlicherweise findet sich bereits ein frühes Zeugnis solch kritischer Beleuchtung bei einem Zeitgenossen der Entstehung des Autor-Künstler-Modells. Robert Burton bezog nämlich schon in seiner 1621 publizierten *Anatomy of Melancholy* eine psychologische Interpretationsposition gegenüber der wuchernden Autorschaftsmanie, die durchaus Freuds Entdeckung des Narzißmus als Triebkraft für Kulturleistungen vorwegzunehmen scheint:

35 Vgl. Elfriede Jelinek, *Wolken.Heim*, Göttingen 1990, Nachbemerkung S. 57; sowie Marc Reichwein, »Helene Hegemann, das Fräuleinwunder im Medienzoo«, in: *Die Welt* 20.8.2013; u. Barbara Basting, »Das Ende der Kritik, wie wir sie kannten«, in: P. Theisohn/C. Weder (Hg.), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn 2013, S. 58. Interessanterweise haben alle vom Kölner Stadt-Anzeiger zum Fall Hegemann befragten Schriftsteller das anfängliche Verschweigen der Quellen und nicht das Kopieren an sich moniert, vgl. »Schriftsteller zum Fall Hegemann«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* (11.02.2010), online verfügbar unter: (<http://www.ksta.de/jks/artikel.jsp?id=126418584375>, Stand: Februar 2013). Auch Reulecke führt die Empörung auf die emphatische Lesart des Romans als »autobiographischer Wunderkind-Text« und das »Versprechen der Authentizität« zurück: Ann-Kathrin Reulecke, *Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaft*, Paderborn 2016, S. 420.

»Es ist wahr, vielen juckt das literarische Fell, und das Bücherschreiben nimmt kein Ende, besonders in unseren Kritzelzeiten, in denen die Druckerzeugnisse Legion sind, sich die Pressen im Belagerungszustand befinden und es jeden gelüftet, sich als Autor einen Namen zu machen. [...] Unter die Schriftsteller wollen sie gerechnet werden, als Polyhistoren und Universalisten gelten, sich in diesen Zeiten ehrgeizigen Gerangels mit ihrer brotlosen Kunst ein papiernes Königsreich erwerben [...].«³⁶

Schon vor 400 Jahren findet sich also diese Doppelung von Gier nach Ruhm und ökonomischer Ungesicherheit, die mit dem Autor-Künstlertum eine psychologische Komponente ins abendländische Kulturleben brachte. Man könnte auch sagen: Die Autorschaft von Künstlern beginnt als psychologisches und endet als juristisches Problem. Am Anfang stehen Ehrgeiz, Geltungssucht und Eitelkeit, was folgt ist – wie beim Narzißmus der kleinen Differenz – ein Nachspiel vor Gericht, wo die Feststellung und Wahrung der einklagbaren Rechte zum Streitfall werden, oder im Feuilleton als moralische Bühne.

Eines haben die Debatten speziell der achtziger Jahre gebracht: Die historischen Differenzen wurden stärker beleuchtet und die Einsätze einer wieder-eingeforderten Auktorialität ihres imperativen bis imperialen Charakters überführt. Wie schon Trilling diagnostizierte, wandelte sich das auf Transparenz und Evidenz verpflichtende Modell einer unmaskierten und ungeschminkten Aufrichtigkeit, einer Übereinstimmung von Gesinnung und Handlung zur intensiven moralischen Erfahrung von Authentizität, die eine »anspruchsvollere Auffassung des Selbst« unterstellt.³⁷ Der *New Criticism* der amerikanischen Literaturwissenschaft hatte sich schon in den 40er Jahren gegen eine solche Reduzierung von Texten auf Autor-Biographien gewandt. Der ausschlaggebende Aufsatz von William Wimsatt und Monroe Beardsley über den »Intentionalen Fehlschluß« wendet sich explizit gegen diese »romantische« Verblendung, wonach große Werke nur das »Echo großer Seelen« seien.³⁸ Die als Bedeutungsquelle in Zweifel gezogene Intention wird dabei psychologisch als »Entwurf [design] oder Plan [plan] im Kopf [mind] des Autors« verstanden und zusammen mit romantischen Wahrheitskriterien wie ›Inspiration‹, ›Authentizität‹, ›Biographie‹, ›Literaturgeschichte‹ oder ›Gelehrsamkeit‹ verworfen.³⁹ Die nachfolgenden Debatten vor allem mit der phänomenologischen Position Eric Hirschs, die allerdings ihren Begriff von Autor-Intention im Anschluß an Hus-

36 Robert Burton, *Anatomie der Melancholie*, München 1991, S. 24f.; zum psychoanalytischen Narzißmus-Aspekt vgl. Daniel Sibony, *Création. Essais sur l'art contemporain*, Paris 2005, S. 17.

37 Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, a.a.O., S. 20.

38 William K. Wimsatt/Monroe C. Beardsley, »The Intentional Fallacy«, in: dies., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington 1954, S. 3–20, S. 6; teilweise übersetzt von Bettina Raaf, »Der intentionale Fehlschluss«, in: F. Jannidis et. al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 84–101.

39 Vgl. ebd. S. 3f. (dtsch., S. 84f.).

serl als Gerichtetheit auf einen Gegenstand versteht, zeigt deutlich, daß beide Positionen weniger die kulturgeschichtlich-ideologische Dimensionen des Autorbegriffs als vielmehr eine hermeneutische Wahrheitstheorie des textuellen Bedeutens interessiert. Insofern ist es müßig, Hirsch vorzuwerfen, daß sein ›Betonargument‹, man könne einer Wortkonstellation keine Bedeutung zuschreiben, ohne einen Autor anzunehmen, den Begriff ›Autor‹ völlig unkritisch, unhistorisch und naiv in der Bedeutung von Schreiber, Verfasser oder Ursache benutze. Es führt auch nicht weiter, Beardsley mit den historischen Institutionalisierungen von Autorisierungsstrategien zu konfrontieren, wenn er seinerseits die Autorität des Textes von der Autonomie linguistischer Regeln ohne eine Art subjektiver *Agency* ableitet.⁴⁰

Eher werden dieser ›ideologischen‹ Dimensionen die Polemiken des russischen und Prager Formalismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gerecht, die ausgehend von einem Konzept der ›Künstler-Legende‹ die Autorität des Autors in Frage stellten. »Der Leser brauchte eine vollkommene Illusion, eine Lebensillusion«, diese ironische Feststellung Tomasevskijs erklärt ebenso wie die nüchternere, religionskritische Mukarovskys, ein »Urheber« sei »in dem Maße notwendig, daß wir ihn automatisch sogar hinter einem Naturgegenstand vermuten«⁴¹, den nahezu mythischen Glauben an den Autor, in dessen Falle auch Helene Hegemann gelaufen ist: nämlich eine Sehnsucht nach Sichtbarmachung des Rätsels der Kreation zu befriedigen. Bennett hat es auf den Punkt gebracht, daß man Autoren schlichtweg brauche, daß sie einen gesellschaftlichen Wunsch (*social desire*) nach einem transzendenten Ursprung erfüllten und daß man sie erfinden müsse –sozusagen als – wie Spoerhase es genau formuliert – »kontrafaktische Imagination«, wenn es sie nicht gäbe.⁴² Was sich in diesem unausrottbaren ›Aberglauben der Autorschaft‹ bekundet, ist ein quasireligiöser ›Wille zur Präsenz‹ des *Schöpfers*, der sozusagen die Abwesenheit nicht aushält und keine Offenbarung desselben als verborgenes oder gar undarstellbares Rätsel duldet.

40 Vgl. Eric D. Hirsch, »In Defense of the Author«, in: Gary Iseminger (Hg.), *Intention & Interpretation*, Philadelphia 1992, S. 14; u. Monroe C. Beardsley, »The Authority of the Text«, in: Ebd., S. 25 u. S. 31f. Eine ähnliche Konzentrierung des konzeptuellen Aspekts von Autorschaft auf Grundprinzipien eines literarischen Textverständnisses findet sich auch bei Seán Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1998, S. 191; sowie in der Monumentalstudie von Carlos Spoerhase, *Autorschaft und Interpretation. Methodologische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*, Berlin 2007.

41 Boris Tomasevskij, »Literatur und Biographie«, übersetzt von S. Donat, in: Jannidis e. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a. a. O., S. 53; u. Mukarovsky, Jan, »Die Persönlichkeit in der Kunst«, in: Ebd., S. 68.

42 Vgl. Bennett, *The Author*, a. a. O., S. 35; u. Spoerhase, *Autorschaft und Interpretation*, a. a. O., S. 448.