

Zürcher Jahrbuch der Künste
Herausgegeben von Hans-Peter Schwarz

AUTORSCHAFT IN DEN KÜNSTEN

KONZEPTE – PRAKTIKEN – MEDIEN

Herausgegeben von Corina Caduff und Tan Wälchli

Zürcher Hochschule der Künste

AUTORSCHAFT IN DEN KÜNSTEN

4

Seite 08 *Hans-Peter Schwarz* EDITORIAL
Seite 10 *Corina Caduff, Tan Wälchli* VORWORT

VOR DEM TOD UND NACH DEM TOD

Seite 20 *Giaco Schiesser* AUTORSCHAFT NACH DEM TOD DES AUTORS
Seite 34 *Elke Bippus* AUTORSCHAFT IN KÜNSTLERISCHER UND
WISSENSCHAFTLICHER FORSCHUNG
Seite 46 *Werner Oeder* EXTIME EXPLORATIONEN
Seite 54 *Corina Caduff* SELBSTPORTRÄT, AUTOBIOGRAFIE, AUTORSCHAFT

MEDIAL, PRAKTISCH

Seite 74 *Martin Christ* DER MUSIKERINTERPRET ALS AUTOR
Seite 86 *Peter Eberhard* BEOBSACHTUNGEN EINES STADT WANDERERS
Seite 94 *Beate Mohr* DER MATERIALVERLAG

REGIE UND HERRSCHAFT

Seite 110 *Dorothee Richter* KÜNSTLERISCHE UND KURATORISCHE
AUTORSCHAFT
Seite 128 *Andrea Gleiniger* BAUMEISTER, KÜNSTLER, INGENIEUR,
ARCHITEKT
Seite 146 *Hansjörg Betschart* IN SZENE SETZEN

DIE FRAGE DER AUTHENTIZITÄT

Seite 166 *Petra Eisele* HANDMADE
Seite 180 *Michael Eidenbenz* MUSIKALISCHE AUTHENTIZITÄT
UND AUTORSCHAFT
Seite 190 *Franz Reichle* VISION STATT DOGMA

KOLLEKTIV

Seite 210 *Hans Höger* DESIGNMETROPOLE MAILAND
Seite 218 *Marion Strunk* AUTORSCHAFT, KOLLEKTIV
Seite 232 *Jacqueline Otter* VERSCHWINDEN DIE DESIGNER?
Seite 240 *Mischa Senn* AUTORSCHAFT UND «OPEN APPROACHES»
Seite 252 AUTORINNEN UND AUTOREN

5

INHALT

TOP 3

FRIEDENSANSICHTEN – VOIR LA PAIX – SEEING PEACE
Seite 260 *Clemens Bollat*

VERKABELUNGEN
Seite 264 *Saskia Bladt, Isabel Mundry, Thomas Müllenbach*

PERFORMATIVE THEORIE
Seite 268 *Anton Rey*

SELBSTPORTRÄT, AUTOBIOGRAFIE, AUTORSCHAFT

Corina Caduff

Selbstdarstellungen, sei es in der Kunst oder in der Literatur, weisen ein spezifisches Verhältnis zwischen den dargestellten Figuren und den Künstlern selbst auf. Das Selbstporträt behauptet eine Ähnlichkeit zwischen dem Antlitz der porträtierten Figur und dem Antlitz des Malers, und die Autobiografie ihrerseits belegt, dass der Protagonist eine Herkunft im Leben des Autors hat, etwa wenn die Geschichte an Orten spielt, an denen der Autor selbst nachweislich gelebt hat, oder wenn der Protagonist gar denselben Namen trägt wie der Autor. Künstler inszenieren ihr Selbstverständnis von künstlerischer Autorschaft gerade mittels autobiografischer Praktiken, sei es in Bild oder Schrift. Es scheint daher besonders geeignet, im Kontext von Selbstporträt und Autobiografie nach der Autorschaft zu fragen.

ZUR GENREBILDUNG

Die Entstehungszeit der beiden Genres Autobiografie und Selbstporträt liegt rund 300 Jahre auseinander. Die Autobiografie avancierte im 18. Jahrhundert im Kontext der Säkularisierungsprozesse zum eigenständigen Genre. Als wichtigste Gründungstexte gelten Anton Reiser (1755–1790) von Karl Philipp Moritz sowie Goethes autobiografisches Grossprojekt *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (1811–1833). Die Aufklärung fordert ein neues psychologisches Selbstverständnis geradezu heraus, indem sie für eine neue säkulare Selbsterforschung plädiert und damit auch einem neuen Autorschaftskonzept den Weg bereitet: Der Autor tritt nunmehr als originärer und autonomer Schöpfer seiner Werke auf und bildet das Zentrum der Genre-Ästhetik.

Nach 1800 macht die Lust am Selbst eine Art Blitzkarriere: Im 19. Jahrhundert steigt die Zahl der Autobiografien sprunghaft an; bald schon hat jeder renommierte Autor eine Autobiografie vorzuweisen wie etwa Jean Paul, Friedrich Hebbel, Gottfried Keller oder Theodor Fontane.¹ So etabliert sich die literarische Autobiografie rasch als angesehenes Genre, das im 20. Jahrhundert weiterboomt.

¹ Jean Paul, *Selbstlebensbeschreibung* (1846), in: *Werke*, Bd. 6, München 1975, S. 1037–1102; Friedrich Hebbel, *Autobiographische Schriften*, Werke, Bd. 3, München 1865; Gottfried Keller, *Autobiographie und Tagebücher*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, München 1958, S. 829–907; Theodor Fontane, *Meine Kinderjahre*, *Autobiographischer Roman*, *Sämtliche Werke*, Bd. 14, München 1961.

Viel früher als die Autobiografie etablierte sich das Genre des Selbstporträts: Seine Anfänge werden auf das 15. Jahrhundert datiert. Damals traten in der italienischen Malerei zunehmend Selbstbildnisse in assistenza auf, d. h. die Künstler verließen einer kleineren, unbedeutenden Figur auf einem Gemälde ihr eigenes Antlitz, gleichsam als Unterschrift, wie etwa Raffael im Fresko *Die Schule von Athen*.

A|B

Zugleich werden erste eigenständige Selbstbildnisse gemalt, mit denen sich im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts die Emanzipation der Kunst vom Handwerk vollzieht. Als erster Höhepunkt des neuen Genres gelten Selbstbildnisse von Albrecht Dürer, gefolgt von den Selbstporträts der italienischen Renaissance (Titian, Caravaggio u. a.). Rembrandt verfasste im 17. Jahrhundert mit über 100 Selbstporträts eine Art visuelle Langzeitstudie seines Antlitzes; in der Folgezeit wird das künstlerische Selbstverständnis des Malers gerade auch mittels des Selbstporträts weiter ausdifferenziert und gefestigt.

Im 19. Jahrhundert dann stellen die bildenden Künstler dieses neu gewonnene künstlerische Selbstverständnis zur Diskussion, indem sie – zeitgleich mit dem literarischen Künstlerroman – die Schattenseiten der Künstlerexistenz problematisieren. Delacroix, später Cézanne oder Van Gogh zeigen diese Existenz als eine gefährdete, zerbrechliche, prekäre. Festzuhalten bleibt aber, dass das Genre des Selbstporträts über Jahrhunderte hinweg trotz



A
Raffael, *Die Schule von Athen* (1509–1511), Fresko, 7,70 m breit
Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura



B
Ausschnitt Abb. A, vergrössert 300%, Selbstbildnis von Raffael



C
Diego Velázquez, Detail aus *Las Meninas* (1656), Öl auf Leinwand,
2,76 × 3,18 m, Museo del Prado, Madrid

solcher Veränderungen erstaunlich gleichförmig bleibt, bis es sich dann im 20. Jahrhundert im Kontext von Psychoanalyse, neuen Technologien und Postmoderne nahezu explosiv weiterentwickelt. Beide Genres, das Selbstporträt und die Autobiografie, tragen enorm viel bei zur Herausbildung eines Autorenverständnisses, in dessen Zentrum der individuelle, autonome, schöpferische Autor steht.

DAS ATELIERBILDNIS: BEZEUGUNG DER AUTORSCHAFT

Das Selbstporträt weist ein stereotypes Merkmal auf, das sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auf erstaunlich kontinuierliche Weise durchsetzt: der direkte Blick des Porträtierten aus dem Bild heraus. Grösstenteils blickt die dargestellte Figur dem Betrachter direkt in die Augen, und zwar meist auf herausfordernde Weise: «Schau mich an», «nimm mich wahr», «setz dich mit mir auseinander», scheinen diese Blicke dem Betrachter zuzurufen. Dieser direkte Blick und sein appellativer Charakter ist gerade auch beim Atelierbildnis besonders typisch: Hier stehen Malerinnen und Maler mit ihren Malutensilien in der Hand vor der Leinwand, sie präsentieren sich mitten in ihrer Arbeit und schauen dabei meist aus dem Bild heraus, unmittelbar in die Augen des Betrachters. Das Atelierbildnis kommt im 17. Jahrhundert auf, es artikuliert das neue Künstlerbewusstsein des Malers: Velasquez oder Vermeer stellen sich selbst im Atelier dar – mit Palette und Pinsel in der Hand – und bekräftigen damit ihren Berufsstand. Seither ist der Künstler, der sich selbst bei der Ausübung seiner künstlerischen Tätigkeit porträtiert, ein fester Bestandteil von visuellen autobiografischen Praktiken. Porträtieren sich Künstler in solchen Settings, so gilt die Aufforderung nach Anerkennung zweifellos ihrer Künstlerexistenz: «Schau her, ich bin eine Künstlerin, ein Künstler».

c|o|e|f

Der Grund für die lang währende Stereotypie des Selbstporträts dürfte darin liegen, dass dieses gleichsam immer auch als Unterschrift für das Gesamtwerk fungiert, als Künstlerbeweis, als visuelle Zeugnenschaft des Autors. Insbesondere das Atelierbildnis thematisiert und belegt die eigene Künstlerschaft und autorisiert damit gleichsam die künstlerische Existenz an und für sich. In diesem Sinne gerät das Genre des Selbstporträts zu einer Ikone der Autorschaft, deren stabiler Autorisierungsstatus erst im 20. Jahrhundert abgetragen wird – mehr oder weniger zeitgleich mit dem Aufkommen verschiedener Strategien, mit denen Künstler nun selbst die Signaturpraxis in der bildenden Kunst subvertieren.

2 Jean-Paul Sartre, *Les mots* (1964, dt. *Die Wörter*, 1965); Peter Weiss, *Abschied von dem Eltern* (1961); Friedrich Schlegel (1796); Christa Wolf, *Kindheitsmuster* (1976); Nathalie Sarraute, *Engance* (1983, dt. *Kindheit* 1984); Philip Roth, *The Facts* (1988, dt. *Die Tatsachen* 1991).

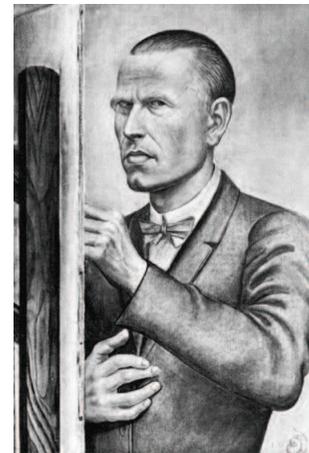
URSZENE DER AUTORSCHAFT IN DER AUTOBIOGRAFIE

Wo das Atelierbildnis die Autorschaft thematisiert und sie damit *im Bild* festmacht, da gibt es in der literarischen Autobiografie Szenen, insbesondere Kindheitsszenen, die von der (kommenden) Autorschaft kinden. Die Karriere der Kindheitsszenen in Autobiografen ist eine direkte Folge der Karriere der Psychoanalyse. Diese hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Genre der Autobiografie genauso wie auch das Genre des Selbstporträts erschüttert und zugleich ästhetisch vorangetrieben, indem sie neue Wege der Selbsterkenntnis eröffnet hat, die sich nach 1900 insbesondere auch in künstlerischen Selbstdarstellungen niedergeschlagen haben, teilweise geradezu obsessiv.

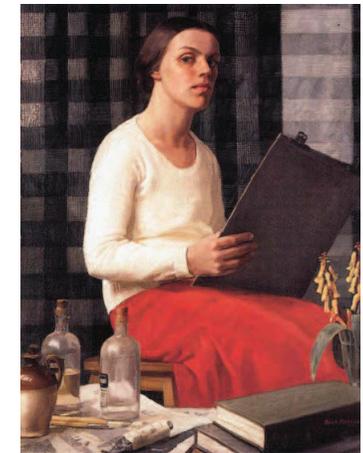
In der literarischen Autobiografie manifestiert sich das neue psychoanalytische Denken vor allem in der nun stark fokozierten Zuwendung zur Kindheit. Die psychologische Selbsterforschung, die zunächst Karl Philipp Moritz zu Beginn der modernen Autobiografie mit seinem *Anton Reiser* nachhaltig betrieben hat und die während des 19. Jahrhunderts weiter verfeinert worden ist, erfährt hier eine Radikalisierung: Die Kindheit gerät in den zentralen Fokus der Autobiografie, wobei zumeist die ganze Bedeutsamkeit der späteren Autorschaft in sie hineingelegt wird. An sich scheint es paradox: Ausgerechnet derjenige biografische Abschnitt, der am weitesten entfernt liegt und der also am schwierigsten zu erinnern und zu erzählen scheint, bekommt in der Autobiografie eine zentrale Bedeutung – beispielsweise in Autobiografen von Jean-Paul Sartre, Peter Weiss, Christa Wolf, Nathalie Sarraute oder Philip Roth.³

Nehmen wir als Beispiel die Autobiografie *Les mots* von Sartre (1964, dt. *Die Wörter*, 1965). Sie ist in zwei Teile gegliedert, die programmatisch mit «Lesen» bzw. «Schreiben» überschrieben sind. Es geht in zentraler Weise um die Genese des grossen Schriftstellers und Philosophen, wobei die Darstellung der Kindheit quantitativ einen überaus grossen Raum einnimmt. Der kleine Jean-Paul erscheint, wie viele seiner Schriftstellerkollegen in ihren Autobiografen auch, als ein Kind, das mit Leichtigkeit, Gier und grösster Begabung in das intellektuelle Leben einsteigt. Schon als kleiner Junge bemüht er sich zu lesen, sodass «man beschloss, [...] mir das Alphabet beizubringen. Ich war eifrig wie ein Kind beim Katechismus-Unterricht; ich ging so weit, mir Nachhilfstunden zu geben: ich kletterte auf mein Eisenbett mit dem Buch *Heimatlos* von Hector Malot,⁴ das ich auswendig kannte; halb rezitierte ich, halb entzifferte ich, ich nahm mir eine Seite nach der anderen vor: als die letzte Seite umgeblättert war, konnte ich lesen.»⁴

3 Frz. Schriftsteller, 1830–1907. *Heimatlos (Sans famille)*, 1831 ist ein Jugendbuchklassiker über einen Jungen, der seinen verarmten Eltern gesalbt wird und einem wechselhaften Schicksal ausgeliefert ist.
4 Jean-Paul Sartre, *Die Wörter*, Reibelok bei Hamburg 1965, S. 46.



10 Otto Dix, *Selbstporträt* (1926), Öl auf Holz, 80,5 × 55,5 cm
Aus: Erika Billert (Hg.), *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie*, Bern 1985, S. 187, © 2007, ProLiteratur, Zürich



8 Nora Heysen, *A Portrait Study* (1933), Öl auf Leinwand, 86,5 × 64,7 cm. Aus: Frances Bottzelle, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, London 1998, S. 149

Das Verhältnis zur Schrift erscheint hier als Berufung, es gibt kein normales, langwieriges Lernen, sondern vielmehr eine mythische Schnellerfassung von Eigenmarrie. Viele andere klassische Autobiografien präsentieren ähnliche Kindheitsszenen, die den späteren Autor präfigurieren und damit als Begründungsmomente des Schreibens erscheinen. So wird die Autorschaft legitimiert und stabilisiert; wie das Atelierbild beim Selbstporträt steht hier die Schriftbegegnung in der Kindheit ganz im Dienste der Autorenebeziehung. Autobiografische Praktiken, die den Produktionsakt oder dessen Vorgeschichte selbst darstellen – sei es das Lesen und Schreiben, sei es das Malen –, fungieren somit stets auch als Urszenen einer künstlerischen Autorschaft überhaupt.

Diesem Muster efern auch Autobiografen von Promis nach, die heute das Genre kommerziell dominieren: Sportler, Musiker, (Ex-)Politiker und Industrielle folgen in ihren kommerziellen Lebensberichten der Leitfrage: Wie bin ich zu dem tollsten Hecht geworden, der ich heute bin? Dass die grosse Mehrheit dieser Autobiografen von Ghostwritern geschrieben ist, ist nur deswegen möglich, weil der zentrale Akt, um den die verschiedenen Prominenzkreise (Tennispielen, Singen, Politisieren usw.), kein Akt des Schreibens ist. Die Einschreibung der späteren Prominenz in die Kindheit aber ist auch hier ein gängiges Muster, die Referenz auf «früher» dient eindeutig der Qualifizierung: Je früher, desto besser.

DAS SELBST UND DIE FIKTION: DOPPELTE AUTORSCHAFT

Die Rezeption und Produktion von künstlerischer Selbstdarstellung ist geprägt von Paradigmenwechseln, bei denen die Modifikation von Erinnerungskonzepten sowie ästhetische und technologische Entwicklungen ineinander spielen. Die entsprechende Auseinandersetzung erfährt eine beschleunigte Entwicklung nach 1900; zu diesem Zeitpunkt setzt auch die Forschung zur Autobiografie und zum Selbstporträt ein.

Ein kleiner Parcours durch verschiedene Definitionen der Autobiografie im 20. Jahrhundert veranschaulicht, wie sich die Auffassung dieses Genres und damit auch die Auffassung von Autorschaft zunehmend erweitert. Während Dilthey die Autobiografie zu Beginn des Jahrhunderts noch im traditionellen hermeneutischen Sinne als Genre begriff, welches das Verstehen des eigenen Lebens zum Ausdruck bringt, hebt Georg Misch in den 1940er Jahren die «fliessenden Grenzen» und den prozeitischen Charakter des Genres hervor, das sich einer klaren Definition hartnäckig entziehe. Jean Starobinski betont 1970, dass Autobiografen viel eher erzählen als beschreiben, d. h. er betont den fiktionalen Charakter der Autobiografie, und Almut Finck erwägt 1999 gar, das Genre wegen seiner hochgradigen Fiktionalität aufzugeben und es nicht mehr von anderer literarischer Fiktion zu unterscheiden.⁵ Damit wird eine der wichtigsten moralisch-ästhetischen Errungenschaften der Autobiografie des 20. Jahrhunderts formuliert: Fiktion ist notwendig, Fiktion ist gut.⁶ Berechnete Grenzen kennt eine solche Anerkennung der Fiktion nur noch bei Skandalfällen, wie sie etwa die Fälschung *Bruchstücke: Aus einer Kindheit*

1939–1948 von Benjamin Wilkomirski darstellt, die 1995 erschienene Geschichte eines KZ-Überlebenden ist fiktiv, wurde jedoch von Autor und Suhrkamp-Verlag als Autobiografie ausgegeben.

Analog dazu tritt der Konstruktionscharakter der Selbstdarstellung im 20. Jahrhundert auch bei der visuellen Selbstrepräsentation mit der Entwicklung neuer Technologien und Medien (Fotografie, Video, digitale Praktiken) immer deutlicher in den Vordergrund – etwa in den experimentellen Kunst-Happenings der 60er, in der Videokunst der 70er und 80er, der Body Art oder bei aktuellen Experimenten mit der digitalen Selbstfotografie.

Die zunehmende Anerkennung von Fiktionalisierungsstrategien erweitert den Rahmen der Autorschaft; der Handlungsradius für künstlerische Selbstdarsteller wird grösser. Merkmale wie Fragmentierung, Fiktionalisierung und Camouflagen sind künstlerischen Selbstdarstellungen immer schon inhärent gewesen. Nun aber werden sie von und in diesen selbst explizit verhandelt.⁷ Das bedeutet konkret, dass literarische und visuelle autobiografische Praktiken immer offener zu Tage treten als ein Schauplatz, auf dem der empirische Autor das Selbst probeweise inszeniert. Das zeigt sich etwa in unmissverständlichen Hinweisen darauf, dass auch andere Versionen als die vorliegenden denkbar wären. Autorschaft wird zum Thema.

So hält Peter Weiss in dem autobiografischen Text *Fluchtpunkt* von 1962 fest: «Tausendfach verändert sind unsere Gedanken, Empfindungen, Erwägungen, versuchsweise werden sie hingeschrieben, zwanzig Jahre später, nicht mehr überprüfbar, denn der einzige Zeuge, der mich widerlegen könnte, mein damaliges Ich, ist verwittert, in mich aufgegangen. Mit dem Schreiben schaffe ich mir ein zweites, eingebildetes Leben, in dem alles, was verschommen und unbestimmt war, Deutlichkeit vorspiegelt.»⁸

Die unsichere Autorschaft, die hier behauptet wird, deckt sich ganz mit dem Autorschaftsbegriff der Postmoderne. Gerade die Formulierung «mit dem Schreiben schaffe ich mir ein zweites, eingebildetes Leben» veranschaulicht hier, was sich kurz danach als «linguistic turn» durchsetzen wird: Sprache bildet Wirklichkeit nicht ab, Sprache konstruiert Wirklichkeit. Diese Zäsur in der Sprachtheorie bildet gleichsam den Grund, auf dem sich nach 1970 das berühmte Schlagwort vom Tod des Autors hat durchsetzen können.

⁵ Wilhelm Dilthey, «Das Erleben und die Selbstbiographie», in: Günter Niggli (Hg.), *Die Autobiographie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 21–32; Georg Misch, «Begriff und Ursprung der Autobiographie», ebd., S. 33–54; Zitate S. 36 und 38; Jean Starobinski, «Der Stil der Autobiographie», ebd., S. 200–213; Zitat S. 200; Almut Finck, *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin 1996, S. 37.

⁶ Vgl. z. B. Michaela Hödentrup, *Autobiographie*, Stuttgart 2000, bes. S. 37–61; Monika Wagner-Igthard, *Autobiographie*, Stuttgart 2009, bes. S. 41–66.

⁷ Die Settings und technischen Arbeitsprozesse sowie die thematischen Kontexte und Funktionen von Selbstdarstellungen sind dabei mittlerweile unendlich vielfältig, vgl. dazu Barbara Steiner, Ina Yang, *Art Works: Autobiographie, Zeitgenössische Kunst*, Hildesheim 2004.

⁸ Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, Frankfurt am Main 1964, S. 52.

Roland Barthes hat 1968 den Topos vom «Tod des Autors» lanciert, der kurz darauf von Michel Foucault massiv gestützt und in den 1980er Jahren auch von der deutschen Literaturwissenschaft euphorisch und affirmativ aufgenommen wurde.⁹

Dieser Topos – ein Klassiker der Postmoderne – besagt, dass ein Text nicht im Sinne seines Autors zu entschlüsseln ist und dass dem Autor als Person keine einzige gültige Deutungshoheit über seinen Text zukommt, sondern dass dieser in einem Gewebe von unendlich vielen anderen Texten steht und dass sein Sinn sich also wesentlich auch ausserhalb seiner selbst konstituiert. Mit anderen Worten: Der Topos sucht das Autorenverständnis der Genie-Ästhetik zu beseitigen; er will das idealisierte Schöpfersubjekt entidealisieren, er will dem Künstlerverständnis das Pathos austreiben.

Das hatte zunächst einmal grosse Auswirkungen auf die Praktiken der Interpretation; hier wurden zunehmend weitere Texte einbezogen, wobei der «Text» bald zur Metapher für verschiedenste mediale Repräsentationen von Wissen avancierte (z. B. Architektur, DNA-Bausteine, Bilder usw.). An solchen modernen Interpretationspraktiken ändert auch das seit einigen Jahren kursierende, irreführende Schlagwort von der «Rückkehr des Autors» nichts. Es markiert nur auf der Oberfläche eine Rekonventionalisierung des Autorenbegriffs, denn es geht gar nicht darum, den Autor als Deutungshoheit wieder einzusetzen. Vielmehr fordern entsprechende Texte eine differenzierende Betrachtung gerade auch von früheren historischen Verfahren, um aufzuzeigen, dass das Nebeneinander verschiedener Autorenkonzepte Tradition hat.¹⁰

So wird im Zuge der Selbstfiktionalisierung gerade im Genre des Autobiografischen eine Art Sonderform von Autorschaft manifest, nämlich die *doppelte Autorschaft*: Zum einen gibt es den empirischen Autor, der nach wie vor alleinverantwortlich den Text schreibt. Zum anderen inszeniert dieser Autor im Text selbst eine postmoderne Autorschaft, die er als zweifelhaft, unsicher und fiktional markiert.

AUTORSCHAFT, HERRSCHAFT

Diese doppelte Autorschaft birgt verschiedene Sichtweisen in sich. Aus der Sicht der Rezeption mag man insofern von einer «dezentrierten Autorschaft» sprechen, als die (Post-)Moderne im Zeichen des «unfesten Selbst» steht; das kommt im Hinblick auf die Genie-Ästhetik einer Entmachtung der Autorenebeziehung gleich. Aus der Sicht des empirischen Autors hingegen sieht das anders aus, denn autobiografische Praktiken stabilisieren grundsätzlich die Herrschaft des Autors. In der künstlerischen Aneignung des Selbst nämlich über Künstler

⁹ Roland Barthes, «Der Tod des Autors», in: Fetsis Janinidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winold (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193; Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», in: ebd., S. 198–229.

¹⁰ Fetsis Janinidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winold (Hg.), *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.

eine darstellerische Verfügungsgewalt aus, die ihnen das reale Leben nicht zukommen lässt. Wo etwa ein Kind in der Realität über seine Situation nicht gebieten kann, wo es tatsächlich nur wenig Einfluss hat, seine Umgebung selber zu wählen und zu gestalten, da kann dies der Autobiograf. Er kann rückwirkend eingreifen. Er kann Affekte artikulieren, die er als Kind vielleicht nicht ausdrücken konnte, er kann einzelne Charakterzüge von Familienmitgliedern übermässig betonen und andere verschwinden lassen, er kann erlebte Liebschaften neu zurechteschreiben, er kann sich, mit den Worten von Peter Weiss, «ein zweites, eingebildetes Leben schaffen». Die Verfügungsgewalt betrifft dabei nicht nur die literarische Gestaltung der Autorenebeziehung, sondern auch die Gestaltung von anderen Personen, die an seinem Leben teilhaben; das führt gerade in letzter Zeit vermehrt dazu, dass solche anderen Personen, die sich inadäquat dargestellt finden, den Autor zu guter Letzt vor Gericht einklagen.

Auch ein visueller Künstler kann über sein Ausseres verfügen, er kann es verändern und das Erscheinungsbild und dessen Kontext bestimmen. Schriftsteller und visuelle Künstler recherchieren in den eigenen Biografie oder Physiognomie, die für sie ein besonderes, weil nur ihnen zugängliches Archiv darstellt. Dieses wiederum besteht nicht aus fest gefügten Wissensbeständen; vielmehr ist es als flüssiges Archiv zu begreifen, dessen Elemente zu gestalten sind. Autobiografische Praktiken sind daher immer auch eine Gelegenheit der Um- und Neuschreibung. Gerade die Verfügungsgewalt auch über Fiktionalisierungsstrategien stärkt den Autor in seiner überberischen Position.

DIE THEORIE UND DER EMPIRISCHE AUTOR

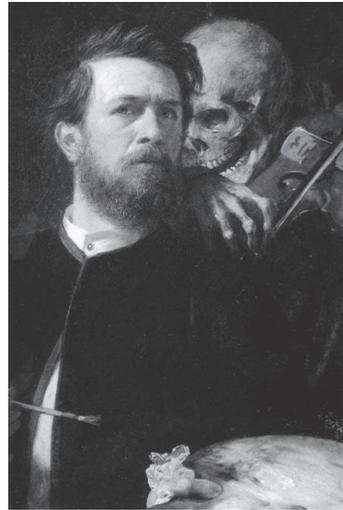
Das Nebeneinander verschiedener Konzepte von Autorschaft manifestiert sich heute nicht nur im Vergleich der verschiedenen Könste, sondern auch innerhalb einzelner Kunstsizisplinen. Es beruht wesentlich auf einer Lücke zwischen der Theoriebildung und dem konkreten künstlerischen Selbstverständnis des empirischen Autors, die auch die doppelte Autorschaft zum Ausdruck bringt. Das zeigte sich schon in den 1980er Jahren, als sich Schriftsteller gegen den Slogan vom «Tod des Autors» zur Wehr setzten, weil sie ihn allzu wörtlich nahmen. Zugleich bringt dies aber auch ein bis heute anhaltendes Problem zum Ausdruck: Der traditionelle theoretische Diskurs der Autorschaft kümmert sich kaum um die Sicht des empirischen Künstlers.

Aus anthropologischer Sicht ist anzunehmen, dass sich das künstlerische Selbstverständnis des Autors, der heute im konventionellen Literatur- bzw. Kunstbetrieb namentlich als Einzelautor tätig ist, tatsächlich nicht grundlegend unterscheidet von jenem eines Autors, der vor 200 Jahren gelebt hat. Beide kreieren, was sie wollen, beide fühlen sich autonom, beide suchen, Zäsuren zu setzen – das macht den Autor schliesslich aus, dafür steht er namentlich ein. Im heutigen Literatur- und Kunstbetrieb hat sich der «Tod des Autors» nicht wirklich durchgesetzt: Bücher und Künstlerkataloge sind nach wie vor mit biografischen Angaben und Werkgeschichten der Autoren

versehen, sie sind nach wie vor wesentlich auf das Autorendividuum bezogen – ebenso wie die Fördersysteme und ein Grossteil der feuilletonistischen Kritik.

Wäre es wünschenswert, das zu ändern? Wüssten wir uns anonyme Bücher und unsignierte Bilder, wüssten wir uns Texte und Bilder ohne Herkunftsindizien wie früher einst? Wäre das die Befreiung von einer Deutungspraxis, die nach wie vor an den Autor gebunden ist? Aber wie könnten Künstler arbeiten, wenn sie keine persönliche Anerkennung mehr erfahren würden? Was wäre, wenn der Autor nicht mehr namentlich erwähnt, wenn er nicht mehr personell besprochen würde? Und wäre nicht die Werkgeschichte an und für sich bedroht? Denn wenn das einzelne Produkt nicht mehr als Produkt eines Autors wahrgenommen würde, gäbe es zwangsläufig auch keinen Zusammenhang mehr zwischen den verschiedenen Produkten eines Autors. Angesichts solcher Fragen erstaunt es nicht, dass die aktuelle Konjunktur von autobiografischen Praktiken zurückgeführt wird auf die ganzen Debatten über die Postmoderne, über den Tod und die Rückkehr des Autors.

Ein tatsächliches Verschwinden des Autors ist wenig wahrscheinlich: Auch in heute kollektiv auftretenden Künstlergruppen bleibt die Autorschaft des Einzelnen erhalten. Zweifellos jedoch bleiben die theoretischen Debatten nicht ohne Einfluss auf das konkrete künstlerische Selbstbewusstsein; so ist etwa das Pathos des künstlerischen Selbstverständnisses im Laufe der letzten Jahrzehnte allgemein merklich zurückgegangen. Tatsache ist, dass sich heute der Begriff «Autorschaft» in einem diffusen, aber interessanten Feld zwischen Theorie und empirischer Autorschaft vollzieht. Genau in dieser Nicht-Koinzidenz liegt der Diskurs über die Autorschaft begründet – sie hält ihn am Leben, sie macht ihn vital.



† Arnold Böcklin, *Selbstporträt mit fideleodem Tot* (1871), 75 × 61 cm, Öl auf Leinwand. Aus: Katharina Schmitt, Bernd Lindemann, Christian Lenz (Hrsg.), *Arnold Böcklin, 1820–1901, Eine Retrospektive*, Heidelberg 2001, S. 225