

1. AUTORSCHAFT IN LITERATUR UND KUNST – EINE INTERDISZIPLINÄRE ANNÄHERUNG

*Denn die heute zeitgenössischen Arbeiten sind morgen Kunstgeschichte.*¹

Die Rede vom ‚Tod des Autors‘ und die Proklamierung der Rückkehr der Instanzen ‚Autor‘ und ‚Künstler‘ sind zu einem gängigen Topos in der Literatur- und Kunstwissenschaft geworden.² Heuristisch und argumentativ geht es dabei im Grunde um ein konzeptuelles Ringen bezüglich der Deutungshoheit von Texten oder Kunstwerken, das im Verlauf immer komplexerer Ausdifferenzierungsprozesse über Autorschaft sukzessive auch andere Theoriebereiche und Disziplinen berührt.³ Während sich die literaturwissenschaftliche Theoriebildung und literarische Praxis im Zuge der kanonisch gewordenen Kritik an der Instanz ‚Autor‘ von Roland Barthes und Michel Foucault an der Distanzierung von Autor*in⁴ und Intention versucht, reagiert die kunstwissenschaftliche Kritik erst verhältnismäßig spät auf die breit rezipierte Diskussion. Vor allem aber gehen ihr künstlerische Arbeiten voraus, die schon in den 1960er und 1970er Jahren das Verhältnis von Autor*in und Werk unter Einbeziehung literarischer Strategien autorschaftsreflexiv angehen, das heißt autorkritische Denkmuster in künstlerische Strategien umsetzen. Die proklamierte ‚Wiederkehr des Autors‘ um die Jahrtausendwende fällt wiederum mit Versuchen französischer Autor*innen zusammen, autorschaftsreflexive Strategien über die

- 1 LORECK, Hanne, „Dem Vernehmen nach... Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität“, in: *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, hg. v. Guido Isekenmeier, Bielefeld 2013, S. 87–106, hier S. 97.
- 2 Auch Carlos Spoerhase spricht von einem Gemeinplatz, vgl. SPOERHASE, Carlos, „Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen“, *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276–344, hier S. 276.
- 3 Der einschlägige Band aus der (germanistischen) Literaturwissenschaft ist zunächst sicherlich folgender: JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matias; WINKO, Simone (Hrsg.), *Rückkehr des Autors: zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999. Von kunstwissenschaftlicher Seite folgte darauf mit ähnlichem Titel: FASTERT, Sabine; JOACHIMIDES, Alexis; KRIEGER, Verena (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, Wien/Köln 2011. Eine ausführliche Zusammenfassung der Diskussion in wissenschaftstheoretischer Perspektive und Ausarbeitung unterschiedlicher Problemfelder bietet folgender Sammelband: SCHAFFRICK, Matthias; WILLAND, Marcus (Hrsg.), *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin 2014.
- 4 Die Begriffe ‚Autor‘ und ‚Künstler‘ werden in dieser Arbeit als analytische Instanzen in einfache Anführungszeichen gesetzt. Im allgemeinen und auch spezifischen Gebrauch der Begriffe werden sie durchgängig gegendert, außer in Schilderungen von historischen Konstellationen, bei denen durch das Gendern vermittelt würde, dass Autoren und Autorinnen oder Künstler und Künstlerinnen gleichermaßen gemeint sein können und dies schlicht den historischen Tatsachen nicht entspricht. Komposita wie Autorschaft, Autorfigur, Künstlerinterview etc. werden nicht gegendert.

Auseinandersetzung mit Kunst und Künstlerschaft zu realisieren. Jenen Ungleichzeitigkeiten und wechselseitigen Rezeptionen in Theoriebildung und literarisch-künstlerischer Praxis widmet sich diese Arbeit. Die, wie im vorangestellten Zitat behauptete, annähernde Gleichzeitigkeit von literarisch-künstlerischen Autorschaftsreflexionen und deren theoretisch-methodischen Konzeptualisierungen lässt eine rückblickende und damit historisierende Perspektive in den Hintergrund und eher methodische Fragen in den Vordergrund rücken.

Hinzu kommt, dass die Untersuchung solche Arbeiten erfasst, die gewissermaßen auf den jeweils aktuellen methodischen Leerstellen oder Problembereichen entstehen und diese künstlerisch bearbeiten.⁵ Um dieses wechselseitige Verhältnis zwischen autorschaftsrelevanter Theoriebildung, Konstruktionen künstlerischer und literarischer Autorschaft und deren Rekonstruktionen in der Rezeption nachzuzeichnen, wurde ein Korpus erstellt, das die oben verzeichneten Fragen in intermediären Konstellationen präsentiert und so das Herantragen von jeweils in beiden Disziplinen bestehenden theoretischen Fragestellungen ermöglicht. Die ausgewählten Arbeiten sind zwar nicht durchgängig im *extrême contemporain* angesiedelt, doch bildet die Auswahl ein Panorama an zeitgenössischer Kunstproduktion, die auf unterschiedlichen Ebenen und vor allem unter Einbeziehung von zu unterscheidenden Medien ein bis heute nicht abschließend theoretisiertes Konzept thematisieren und reflektieren, nämlich das der Autorschaft.

Künstlerische und literarische Problematisierungen von Autorschaft

Autorschaftsreflexionen sind keinesfalls ein singuläres Phänomen zeitgenössischer Literatur- und Kunstproduktion: Spätestens mit Marcel Duchamps *readymade*-Experimenten zu Beginn des 20. Jahrhunderts fallen vermehrt Versuche auf, Autorschaft im Hinblick auf ihre Konstitutionsprinzipien und ihr Subversionspotential hin zu hinterfragen.⁶ Der (post-)post-moderne *constat* kann entsprechend nur folgerichtig lauten: Die „kritische Distanz und ironische Reflexion bezüglich der eigenen Autorschaft scheint mittlerweile zu einer unausgesprochenen Erwartungshaltung in Bezug auf das Subjekt der modernen Kunst geworden zu sein.“⁷

- 5 Dies gilt allgemein für die Betrachtung von Gegenwartsliteratur, bei der sich „Reflexivitätsschleifen [ergeben können], die dazu führen, dass nicht nur Literaturwissenschaft Literatur beobachtet, sondern auch umgekehrt usw.“ SCHAFFRICK, Matthias; WILLAND, Marcus, „Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung“, in: *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, hg. v. Matthias Schaffrick und Marcus Willand, Berlin 2014, S. 3–148, hier S. 100.
- 6 Vgl. KRIEGER, Verena, „Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern“, in: *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, hg. v. Martin Hellmold u. a., München 2003, S. 117–148, hier S. 120.
- 7 KAMPMANN, Sabine, „Der Künstler als Staffelläufer. Über die Autorfigur Markus Lüpertz im Spannungsfeld von Tradition und Innovation“, in: *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, hg. v. Martin Hellmold u. a., München 2003, S. 43–66, hier S. 43.

Doch verfällt die Kunstgeschichtsschreibung auch heute noch der Versuchung, das Werk von Künstler*innen einseitig auf Biographisches und singuläre Intentionen hin zu interpretieren. Besonders auffällig wird dies bei der Rezeption von Künstler*innen, die ihre eigene Person, ihren Namen und biographische Daten in ihr Werk integrieren. Auch die Literatur verzeichnet einen ‚Boom‘ von Autorfiguren, die in Folge der spezifisch französischen Ausprägung autofiktionalen Schreibens seit den frühen 1970er Jahren nicht mehr nur Biographisches fiktionalisieren, um auf die Konstruktivität des Subjekts aufmerksam zu machen, sondern vermehrt auf den Konstruktionsprozess von Autorschaft selbst eingehen und ihre *conditio auctoris* reflektieren.

Keinesfalls geht es bei den zu untersuchenden Arbeiten um eine Bebilderung oder Exemplifizierung der wirkmächtigen Kritik von Barthes und Foucault. Betrachtet man die literarische Praxis in Frankreich der Zeit, so fällt auf, dass bereits vor der genannten Polemik texttheoretische Überlegungen und – eng damit zusammenhängend – literarästhetische Experimente erfolgten, die im Sinne einer kritischen Perspektive auf Autorschaft sehr weit gingen: Mit dem Ziel einer subjektlosen, sich selbst generierenden Literatur sind im Umkreis der *Tel Quel*-Gruppe Verfahren und Formen geschaffen worden, die Autor*innen auch auf Produktionsebene weniger Bedeutung beimessen (oder zumindest beimessen sollen).⁸ Dazu zählt etwa die von Jean Ricardou entwickelte Generatoretheorie und das damit verbundene Romanexperiment *La prise/prose de Constantinople* (1965),⁹ das neben alternativen Titeln auf Vorder- und Rückseite auch durch eine fehlende Paginierung die Abgeschlossenheit und Fixiertheit eines Textes als Werk Ganzes in Zweifel zieht. Bei Philippe Sollers *Drame* aus dem gleichen Jahr wird der peritextuell als *roman* gekennzeichnete und mit *Drame* betitelte Text nicht nur in Fragen der Gattungszugehörigkeit als Widerspruch konzipiert. Auch die Ausgestaltung der Erzählhaltung lässt aufgrund ständiger Wechsel der Personalpronomina weder auf eine bestimmte Romanfigur noch einen narratologisch fassbaren Erzähler und erst recht nicht auf einen referentialisierbaren Autor schließen.¹⁰

Bei solchen stark formalisierten literarischen Texten, die später einer pejorativ als ‚terreur théorique‘¹¹ bezeichneten Phase der Literaturproduktion in Frankreich zugeordnet wurden, wird aber auch deutlich, dass der*die Autor*in an anderer Stelle zentraler wird. Dies nämlich bezüglich des dem literarischen Projekt vorausgehenden Gedankengebäudes, das den literarischen Text allererst verständlich macht. Damit geht ein kritischer Impetus der Texte einher, der für eine Demokratisierung der Literaturproduktion steht und letztlich das eigentlich originelle Moment dieser Literatur darstellt.

8 Vgl. hierzu die ausführliche und grundlegende Monographie von Klaus W. Hempfer: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis: Tel Quel und die Konstitution eines nouveau nouveau roman*, München 1976.

9 RICARDOU, Jean, *La prise de Constantinople: roman*, Paris 1965.

10 SOLLERS, Philippe, *Drame*, Paris 1990.

11 Die Rede vom Theorierror lässt sich im französischen Feuilleton nicht wörtlich zurückverfolgen und ist auch in der Forschung nicht als direktes Zitat markiert, siehe: ASHOLT, Wolfgang, *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt 1994, S. 7.

Ähnliches gilt für die Bildende Kunst der 1960er Jahre, wo Positionen der *Minimal* bzw. der *Concept Art* vorherrschen. Die künstlerische Praxis ist von einer Negation der Idee eines Originals geprägt, da es ohne die individuelle künstlerische Handschrift auskommen soll. Die Deutung dieser hermetischen Arbeiten wird durch theoretische Positionierungen der jeweiligen Künstler*innen selbst untermauert und damit gezielt gesteuert.¹² Für den französischsprachigen Raum lassen sich exemplarisch die berühmten Streifenarbeiten des Künstlers Daniel Buren nennen. Stets auf 8,7 cm genormt zieren die Buren-Streifen erst Leinwände, später Galerieräume oder sogar Museumsfassaden und öffentliche Orte. Der konzeptuelle Gedanke dahinter ist die sukzessive Reduktion der künstlerischen Intervention auf einen ‚degré zéro de la peinture‘. Wenngleich Buren keinen expliziten Verweis zu Barthes’ Überlegungen von 1953 zum *degré zéro de l’écriture*¹³ formulierte, bilden Letztere eine unabdingbare Folie. Markus Pilgram betont die Analogien in den Äußerungen und der künstlerischen Praxis Burens, die in der Abschaffung jeglicher „malerische[n] Auktorialität“ liege.¹⁴ Zudem wird das Kunstwerk nicht mehr als autonomes und materiell zu bewahrendes Objekt gefasst: Die *in-situ*-Arbeiten Burens existieren ausschließlich im jeweiligen Ausstellungszusammenhang, das Museum ist nicht mehr als Institution mit der Aufgabe des Sammels und Konservierens angesprochen, sondern wird Teil des Kunstwerks, das als solches wiederum vergänglich ist. Mit Blick auf den museumskritischen Hintergrund lässt sich das abstrakte und formal stark reduzierte Kunstwerk vor allem mit Hilfe Burens umfangreicher theoretischer Unterfütterung seiner Arbeiten deuten.¹⁵

Obwohl also Künstler*innen oder Autor*innen bzw. Erzähler*innen als Figuren auf werkonterner Ebene nicht greifbar sind, werden sie auf peritextueller Ebene als Autorität für die Deutung umso wichtiger. Infolgedessen findet eine radikale Erweiterung der künstlerischen Darstellungsformen mit der Performance-Kunst statt, die als Fortführung der kurz beschriebenen konzeptuellen Ansätze gedeutet wird, so Pamela Geldmacher im Rückgriff auf die Performance-Theoretikerin RoseLee Goldberg: „Der Werkcharakter und dessen Wertschätzung innerhalb des institutionalisierten Kunstmarktes wurden ersetzt durch die Betonung der Idee und deren prozessualer Ausführung.“¹⁶ Der oder die Künstler*in wird damit zu einer

12 Siehe hierzu die aufschlussreiche Anthologie übersetzter theoretischer Texte amerikanischer Minimal-Art-Künstler, STEMMRICH, Gregor (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1998.

13 Vgl. BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris 1953.

14 Vgl. PILGRAM, Markus, *Kritik und Wahrnehmung im Werk von Daniel Buren: vom unmittelbaren Sehen des unauffällig Aufdringlichen*, Berlin 2005, S. 32 ff., Zitat S. 44. Pilgram verweist gleichzeitig darauf, dass die hermetischen, seriell und maschinell produzierten Streifen-Arbeiten trotzdem unwillkürlich zu einer persönlichen und damit individuellen Signatur Burens wurden.

15 Gleichzeitig dienen die Texte Burens der Dokumentation seiner vergänglichen Werke, die bildlich nur als sogenannte „photo-souvenir“ festgehalten werden, vgl. INBODEN, Gudrun, „Vorwort“, in: *Daniel Buren: Achtung! Texte 1967–1991*, hg. v. Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Dresden/Basel 1995, S. 13–25, hier S. 19.

16 GELDMACHER, Pamela, *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld 2015, S. 35.

anderen Form von ‚Werk‘, indem das Konzept verkörpert wird und Betrachtende (in unterschiedlichem Maße) mit einbezogen werden. Das Werk kann nicht besitzen und die Performance nicht wiederholt werden, der Schaffensprozess kann ebenfalls nicht vom eigentlichen Ergebnis, das Atelier nicht vom öffentlichen Raum der Aufführung getrennt werden.¹⁷ Aus dem französischsprachigen Raum ließen sich an dieser Stelle die *actes de signatures* des Fluxus-Künstlers Ben Vautier, die Ben nennen. Bereits in den 1950er Jahren fängt der Künstler im Anschluss an Marcel Duchamp an, Objekte, Bilder oder Personen zu signieren.¹⁸ Insbesondere der Versuch, lebendige Statuen, *sculptures vivantes* zu kreieren, indem er Personen Übereignungsurkunden signieren lässt, betont den vergänglichen und zum Teil immateriellen Charakter seiner Kunst.¹⁹ Auch hier wird deutlich: Die Instanz ‚Künstler‘ verschwindet nicht einfach als solche, sondern trägt in unterschiedlicher Funktion zur Bedeutungskonstitution bei. Autor*innen treten vermehrt als Theoretiker*innen der eigenen Werke auf, als Kritiker*innen des Kunstsystems. Nicht analog, aber doch vergleichbar ist die Entwicklung im Literaturbetrieb, dessen Autor*innen verstärkt seit den 1960er Jahren und mit zunehmender Entwicklung der Medien als ‚Körper‘ in der Öffentlichkeit in Erscheinung treten.²⁰

Korpus

Eine Zwischenstellung zu diesen Paradigmen der zeitgenössischen Kunst- und Literaturproduktion zwischen der Negation des Autor-/Künstlersubjekts auf der einen und der Konzentration auf den Autor-/Künstlerkörper auf der anderen Seite scheinen diejenigen Künstler*innen einzunehmen, die unter dem Begriff der *Spurensicherung* oder auch des *Art narratif* und ausgehend von der eigenen Figur sowie im Rekurs auf literarische Verfahren das *Künstler*innen-Sein* selbst thematisieren. Sie entwickeln autorschaftsreflexive Positionen, indem sie Topoi der Kunstgeschichtsschreibung ironisieren, die Konventionalität von Ausstellungsmodi hinterfragen und die Frage nach der Unterscheidung von Fakt und Fiktion auch explizit für die Kunst stellen. Selbstreferentielle, hermetisch-minimalistische

17 Vgl. KLEIN, Gabriele; STING, Wolfgang, „Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung“, in: *Performance, Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hg. v. Gabriele Stein und Wolfgang Sting, Berlin/Boston 2015, S. 7–23, hier S. 12.

18 Ein detailliertes Verzeichnis der signierten Objekte findet sich auf der Internetseite des Künstlers, siehe *Moi Ben je signe*, Ben Vautier, <http://www.ben-vautier.com/divers/moibenjesigne.html> (abgerufen am 20.03.2020).

19 Zur Unterscheidung der diversen Aneignungsstrategien des Künstlers vgl. die aufschlussreiche Monographie von Barbara ROOSEN: *Benjamin Vautier. Einführung in das Werk und Überlegungen zur autothematischen Reflexion des künstlerischen Selbstverständnisses*, Bonn 2007 (Manuskript), S. 90 ff.

20 Jérôme Meizoz setzt diese Veränderung bereits im späten 19. Jahrhundert an und verweist in der Folge insbesondere auf die verstärkte Sichtbarkeit von Autor*innen seit den Avantgardebewegungen, vgl. MEIZOZ, Jérôme, *La littérature „en personne“*. *Scène médiatique et formes d’incarnation*, Genève 2016, S. 22 f.

Praktiken weichen dem spielerischen Modus der Narrationen rund um das Konstrukt ‚Künstler*in‘ und um die spezifischen Voraussetzungen der Künstlerwerdung.

Ausgangspunkt der Exemplifizierung in meiner Studie sind die Arbeiten der französischen Künstlerin Annette Messager aus den 1970er Jahren. Unter vielfältigen Attributen schafft sie künstlerische Werkeinheiten mit pseudo-autobiographischen Zügen, die sich im Verlauf ihrer künstlerischen Vervielfältigungen als maßgebliche Strategien einer werkkonstituierenden Konstruktion erweisen. Solche spielerisch-ironischen Auseinandersetzungen mit dem Künstlersein teilt sie mit ihren Zeitgenoss*innen Christian Boltanski, Jean le Gac oder Sophie Calle und deren ebenfalls nur scheinbar dokumentarisch angelegten Arbeiten um fiktive (Künstler-)Figuren. Ihre Auseinandersetzung mit der literarischen Gattung der Autobiographie, die Einbeziehung epi- und peritextueller Positionierungen und die Kombination diverser Autorschaftsmodelle aus Literatur und Kunst lassen sich als autorschaftsreflexive Strategien begreifen, die maßgebliche Leerstellen der kunstwissenschaftlichen Theoriebildung aufnehmen und künstlerisch bearbeiten.

Diese Problematiken zeigen sich gewissermaßen gespiegelt, wenn man die Texte Annie Ernaux' oder Michel Houellebecq's unter autorschaftsrelevanten Gesichtspunkten betrachtet. Ernaux' Arbeiten und vor allem der mit Marc Marie verfasste Phototext *L'Usage de la photo* (2005) setzen im Modus des Faktualen auf Authentizitätseffekte, die unter anderem durch die Integration von Photographien das eigene Autorschaftsmodell künstlerisch aufwerten. Houellebecq's Roman *La Carte et le territoire* (2010) hingegen lotet im Zeichen der Fiktion den Werdegang eines Künstlers aus. Darin werden infolgedessen nicht nur stereotypisierende Modi der Kunstgeschichtsschreibung, sondern auch Funktionsmechanismen konstruierter Autorfiguren offengelegt.

Allen untersuchten Arbeiten ist die Integration von Autor- bzw. Künstlerfiguren gemeinsam, an die autorschaftsreflexive Strategien gebunden werden, indem etwa Autor*innen künstlerisch aktiv werden (Ernaux, Houellebecq) oder umgekehrt Künstler*innen vormals literarische Strategien anwenden (Messager). Hierdurch werden außerdem Fragen nach der Abgrenzbarkeit eines (Einzel-)Werks gegenüber anderen ‚rahmenden‘ Texten und Medien aufgeworfen. Für die Bildende Kunst wird die Werkproblematik ab den 1960er Jahren virulent und stellt die modernistische Kunsttheorie und deren ‚Entwicklungslogik‘ auf die Probe, wie Juliane Rebentisch betont:

[D]ie Werke [geben] oft nicht mehr zu erkennen, wo die Grenze zu ihrem nicht-künstlerischen Außen verläuft [und] scheinen sich [...] nicht nur dem Vergleich mit der Kunst der Vergangenheit zu entziehen, [sondern] sind – durch ihre unklaren Grenzen zur nicht-ästhetischen Lebenswelt – noch nicht einmal mehr als ein objektiv Bestimmtes gegeben.²¹

Umgekehrt fällt auf, dass mit der ‚Rückkehr‘ des Autors in der Theoriediskussion auch eine seit der Jahrtausendwende konstatierte vermehrte Präsenz und Inszenierung von Autor*innen im Literaturbetrieb einhergeht: Nicht nur „erfährt die

21 REBENTISCH, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 14 f.

Autorschaft eines literarischen Textes innerhalb des Literaturbetriebs der Gegenwart einen erheblichen Bedeutungsgewinn“, sondern Autor*innen vermarkten derweil auf so unterschiedlichen ‚Bühnen‘ (Autorenlesungen, Poetikvorlesungen, Blogs, Essays, poetologische Reflexionen, Interviews) ihre Werke, dass sie sogar als „Performance-Künstler [bezeichnet werden,] die ihre Inszenierungen auf der Bühne mit der intendierten Rezeptionsweise ihrer Texte in Einklang bringen.“²²

So sind die gewählten Autor*innen und Künstler*innen auch solche, deren epixtextuelle Positionierungen gern im Sinne ihrer angeblich intendierten Werkausagen gelesen werden. Die vorliegende Arbeit setzt an dieser Schnittstelle an, ohne dabei die Grenzen zwischen Einzel- und Gesamtwerk, Literatur und Bildender Kunst oder Fakt und Fiktion aufheben zu wollen. Sie möchte im Gegenteil über die Konzentration auf die Autor- bzw. Künstlerfigur eine differenzierte Analyse von Konstruktionen und Reflexionen von Autorschaft vornehmen, die in solchen intermedialen Konstellationen besonders pointiert erfolgt.

Zu diesem Zweck wird zunächst der Versuch unternommen, den Begriff ‚Autorschaft‘ mit Blick auf zentrale Theoriediskussionen und für das Korpus relevante Ansätze näher zu fassen. In einem zweiten Schritt soll ein methodologisches Gerüst geschaffen werden, das die Analyse autorschaftsreflexiver Werke aus einer interdisziplinären Perspektive erlaubt. Das betrifft zunächst eine Perspektivierung von Autorschaft auf Intertextualität bzw. deren Pendant Interpiktorialität sowie die Möglichkeiten der Zusammenführung in einer Intermedialitätstheorie. Fiktions- und gattungstheoretische Überlegungen schließen sich mit Blick auf die besondere Stellung von Autor- bzw. Künstlerfigur an. Ausgehend von diesen grundsätzlichen Überlegungen an der Schnittstelle von Literatur- und Kunstwissenschaft sollen dann in der Folge konkret auf den Analysegegenstand bezogene Parameter vorgestellt werden, die die Analyse von Autorschaftskonstruktion und deren Reflexion ermöglichen.

Eine solche Engführung von Literatur- und Kunstwissenschaft schafft eine neue Perspektive auf wesentliche Ungleichzeitigkeiten, Gemeinsamkeiten und Diskrepanzen der Theoriebildung und wird die Untersuchung literarisch-künstlerischer Autorschaftskonstruktionen im analytischen Teil leiten.

22 HERRMANN, Leonhard; HORSTKOTTE, Silke, *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, S. 205.

2. AUTORSCHAFT – BEGRIFFSKLÄRUNG UND DISKUSSIONSSTAND IM SPIEGEL LITERATUR- UND KUNSTWISSENSCHAFTLICHER THEORIEKONSTELLATIONEN

Untersuchungen, die sich Autorschaft widmen, sind – wie oben betont – weit verbreitet, was gleichzeitig verdeutlicht, dass es sich bei diesem Begriff keinesfalls um ein genau umrissenes Konzept, sondern um einen Sammelbegriff handelt. Im alltäglichen Gebrauch bezeichnet ‚Autorschaft‘ in der Regel jegliche Form von Urheberschaft, d. h. es handelt sich zunächst einmal lediglich um eine juristische Beschreibung des Verhältnisses zwischen Produzent*innen und den jeweiligen Artefakten. Mit Bezug auf künstlerische Produkte bezeichnet Autorschaft also das Verhältnis zwischen Urheber*in und geistigem Eigentum in der jeweiligen materiellen Verwirklichung.

Mittlerweile versammelt der Begriff jedoch eine Reihe von Diskursen, die nicht nur (oder am wenigsten) diese juristische Perspektive einnehmen, sondern alle möglichen Formen der Produktion und Rezeption von Kunst betreffen:

[J]eder Autor, jede Form der Autorschaft, aber auch jedes Modell, jedes Konzept und natürlich jede Theorie von Autorschaft [beinhaltet] einen durch bestimmte Vorannahmen geprägten Umgang mit Sprache, Literatur und Gesellschaft [...]. In diesen Wirkungszusammenhängen kann Autorschaft ganz verschiedene Funktionen erfüllen, je aus welcher Perspektive man die Phänomene in den Blick nimmt und durch welche Medien und Institutionen hindurch Autorschaft dargestellt wird.¹

So kann die Betrachtung von Autorschaft beispielsweise eine sein, die sich aus soziokultureller Perspektive der Entwicklung von historischen Autorschaftsmodellen widmet oder aber eine, die Künstler*innen versammelt, die sich in ihren Kunstwerken thematisch mit Autorschaft auseinandersetzen. So unterschiedlich die Ansätze auch sind, sie liefern allesamt keine genaueren Definitionsversuche zu den diversen Facetten des Begriffs: Literaturwissenschaftliche Überlegungen zu Autorschaft konzentrieren sich oftmals auf die Rolle der Instanz ‚Autor‘ aus literaturhistorischer und aus systematischer Perspektive, betreffen also deren Stellung in unterschiedlichen Ansätzen der Literaturtheorie und vor allem -interpretation.² In

1 SCHAFFRICK/WILLAND 2014, S. 5 f.

2 Neben interpretationstheoretischen Fragestellungen rund um die Frage der Autorintention (Kap. 2.1) kann die Instanz ‚Autor‘ auch zentraler Gegenstand editionsphilologischer Überlegungen sein, siehe hierzu exemplarisch: BEIN, Thomas; NUTT-KOFOTH, Rüdiger, Bodo; PLACHTA (Hrsg.), *Autor – Autorisation – Authentizität*, Berlin 2004. In diesem Zusammenhang werden auch Fragen der anonymen, pseudonymen oder fingierten Autorschaft erörtert, siehe hierzu: REULECKE, Anne-Kathrin (Hrsg.), *Fälschungen: Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt am Main 2006.

der Kunstwissenschaft fällt hingegen der Begriff neben neueren, sich autorschafts-reflexiven Praktiken der Kunst widmenden Studien, vielmehr bei Untersuchungen ins Gewicht, denen es um Attribution und Provenienz geht. Auch in der Literaturwissenschaft gibt es in jüngerer Zeit und vor allem im Zusammenhang mit computergestützten Zugängen zur Literatur Studien, die stilometrische Analysen zur Autorschaftsattributions realisieren.³

Grundsätzlich fällt auf, dass das Abstraktionsnomen ‚Autorschaft‘ weitestgehend synonym zum Begriff ‚Autor‘ verwendet wird: In den meisten literatur- und kunstwissenschaftlichen Lexika existiert das Lemma ‚Autorschaft‘ nicht bzw. es wird auf das Lemma ‚Autor‘ verwiesen, wo punktuell Definitionsversuche erfolgen können. Der*die Autor*in selbst wird wiederum nicht mehr nur als Verfasser*in von Texten gehandelt, sondern definiert als „[g]eistiger Urheber von (vorzugsweise literarischen) Texten, dann aber auch von Werken der bildenden Kunst und der Musik.“⁴ Ein Grund für solche Ausweitungen des Autorbegriffs ist die Verbreitung und Ausgestaltung eines allgemeinen Urheberrechts seit dem 18. Jahrhundert, das die zunehmende Erfassung jeder Form intellektueller Urheberschaft zur Folge hatte:

Autorschaft wird für den Gesamtbereich gestalterischer Produktivität unter den Bedingungen der modernen Massengesellschaft und ihrer institutionalisierten Reproduktionsmedien beansprucht, was die immer noch bevorzugte, durch Tradition legitimierte Verwendung für eine text- bzw. literaturbezogene Verfasserschaft ausweitet.⁵

Diese weit gefasste Auslegung von Autorschaft begründet das Erkenntnisinteresse der Arbeit. Ein grundlegender Versuch der interdisziplinären Engführung ist 2000 durch Michael Wetzel erfolgt. Er sieht Autorschaft und Künstlertum in einem „chiasmatischen Begründungsverhältnis“⁶ und formuliert für beide eine Unterscheidung von drei autorschaftskonstituierenden Diskursen: Der erste und (meist) unproblematischste Bereich ist der sozial-rechtliche bzw. ökonomische Diskurs. Autorschaft meint hier eine übergeordnete Abstraktion, die das Verhältnis von Autor*in bzw. Künstler*in zum (künstlerischen) Werk im Hinblick auf rechtliche und ökonomische Kriterien beschreibt, geregelt über das Urheberrecht. Wetzel verweist in diesem Kontext wiederholt auf den Zusammenhang von der Autonomisierung und Emanzipation von Autor*in bzw. Künstler*in und der gleichzeitigen Schaffung des Urheberrechts im 18. Jahrhundert.⁷ Der Autornamen spielt dabei eine besondere Rolle, denn er gilt entweder in Form einer Signatur (Kunst) oder auf dem Buchde-

3 Siehe zur einführenden Beschreibung stilometrischer Analysen und exemplarischer romanistischer Beispiele folgenden Beitrag: SCHÖCH, Christof, „Quantitative Analyse“, in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. v. Fotis Jannidis, Hubertus Kohle und Malte Rehbein, Stuttgart 2017, S. 279–298.

4 KLEINSCHMIDT, Erich, „Autor“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. Georg Braungart u. a., 3., S. 176–180, hier S. 176.

5 Ebd., S. 177.

6 WETZEL, Michael, „Autor/Künstler“, in: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck und Martin Fontius, Stuttgart/Weimar 2000, Bd. I, S. 480–544, hier S. 496.

7 Vgl. ebd., S. 499 f.

ckel veröffentlicht (Literatur) als Garant für dieses Eigentumsverhältnis.⁸ Darüber hinaus beinhaltet Autorschaft laut Wetzel auch einen ideologischen und, mit Innozentij Kreknin gesprochen, einen ästhetisch-literarischen Diskurs:⁹ Während Wetzel vor allem auf die Zuschreibungsmechanismen von Autorschaftsmodellen und dabei entstehenden Mythologisierungen eingeht, fasst Kreknin diesen Bereich noch weiter und subsumiert unter Autorschaft alle analytisch-interpretativen Zuschreibungen, die sich auf die ästhetisch-literarische Verfasstheit der Texte beziehen. Als dritten Diskurs benennt Wetzel den autopoietisch-individuellen Diskurs, der

[n]eben der äußeren Biographie (wie Lebensgeschichte und Bildungsgang, soziale und künstlerische Kontakte) [...] vor allem Dokumente der inneren Biographie [umfasst], die über das die Konstitution des Autorbewußtseins als poetisches bzw. fiktionales Ich auch werkimmanent (einschließlich der Entstehungsstufen von Entwürfen, Handschriften, Korrekturfassungen) Aufschluß geben.¹⁰

Kreknin fasst auch hier Wetzels Systematisierung etwas weiter und bezieht an dieser Stelle andere Paratexte bzw. Epitexte (Interviews, Internetseiten, Photographien etc.) mit ein. Er verweist darauf, dass auf dieser Ebene besonders viele spielerische Formen von Autorschaft vollzogen werden können, da der*die Autor*in hier als Person des öffentlichen Lebens durch Äußerungen und Zeugnisse etwa autobiographischer oder poetologischer Natur die Rezeption des eigenen Schaffens steuern kann.¹¹ Die Trennung solcher Diskursfelder ist durchaus hilfreich, auch wenn Überschneidungen dazugehören: So bedingen sich zum Teil selbstbezogene Darstellungen und Legendenbildung. Auch die eigentumsrechtliche Dimension kann sich mit ästhetischen Zuschreibungen überschneiden und daraus ihr subversives Potential gewinnen, wie etwa in den Aneignungsstrategien der *Appropriation Art*.¹² Mittlerweile ist sich die Forschung darüber einig, dass die Instanz ‚Autor‘ im Anschluss an Foucault (siehe Kap. 2.3) lediglich als Funktion diese Diskurse bestimmt:

Autorschaft betrifft das Beschreibungsfeld von Text- und erweitert auch aller Kunstproduktion in dem Sinne, daß nach unterschiedlichen diskursiven Standards die Funktionalität der Produktion definiert und analysiert wird. Die personale Anteilssphäre des Autors/der Autorin hat systematisch darin keinen Platz im Sinne einer privilegierten Sonderstellung. Der Autorort ist von Interesse als ein diskursiver Verhandlungsgegenstand von Auktorialität neben anderen. Der

- 8 Siehe hierzu auch KREKNIN, Innozentij, *Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin 2014, S. 46.
- 9 Vgl. ebd. S. 50.
- 10 WETZEL 2000, S. 500 f.
- 11 Vgl. KREKNIN 2014, S. 49 f.
- 12 An dieser Stelle soll auf den gelungenen Sammelband zu Aneignungsstrategien in der Literatur und in intermedialen Konstellationen verwiesen werden: GILBERT, Annette (Hrsg.), *Wieder- aufgelegt: zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012.

Autor/die Autorin ist das Ergebnistheorem einer spezifischen Projektion von Autorschaft, nicht mehr, aber auch nicht weniger.¹³

Dennoch hat die auktoriale Funktion eine Autorität inne, deren Problematisierung auch ein kritisches Potential birgt: „Autorschaft ist am besten als eine textbasierte Autorisierungsstrategie zu verstehen und hat daher gerade in Krisenzeiten Konjunktur.“¹⁴ Aus dieser Herangehensweise gehen zwei wichtige Punkte hervor, denn bisher wird Autorschaft in den Definitionsversuchen stets als diskursive Formation gefasst, die nicht die eigentliche Konstitution von Autorschaft in den Werken selbst meint. Hier soll argumentiert werden, dass Autorschaft durch bestimmte Verfahren konstruiert und reflektiert wird, und zwar auch und gerade dadurch, dass sie bestimmte Diskurse und Zuschreibungsmechanismen aufruft. Außerdem ergänzt dieser Aspekt von Autorschaft Barthes' und Foucaults Autoritätskritik insofern, als er ebenfalls eine gesellschaftspolitische Dimension beinhaltet.

Auch aus kunstwissenschaftlicher Perspektive sind Autorschaftsreflexionen häufig in einen Zusammenhang mit institutionskritischer Kunst gebracht worden. So sieht etwa Helmut Draxler, inspiriert durch Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* (1759–1764), die Funktion autorschaftsreflexiver Verfahren darin, „kulturelle Produktionsweisen zu adressieren“¹⁵. Auch Sabine Kampmann konzentriert sich mit ihrem systemtheoretischen Ansatz darauf, Autorschaft als polykontexturales Kommunikationsgefüge zu begreifen, dessen künstlerische Reflexion stets institutionskritische Züge hat.¹⁶ Saskia Pütz hingegen plädiert für einen von der literaturwissenschaftlichen Diskussion unabhängigen Begriff der Künstlerschaft. Nicht nur nehme „das visuelle Selbstbild im Sinne der Imago und auch des Images der bildenden Künstler und Künstlerinnen“ eine andere Rolle als bei Autoren ein, sondern auch die Körperlichkeit des Künstlers sei spezifisch für den Bereich.¹⁷

Solche spezifischen medialen Bedingungen sollen in dieser Arbeit selbstverständlich mitberücksichtigt werden. Allerdings ist es einen Versuch wert – und es bietet sich für die gewählten Autor*innen und Künstler*innen geradezu an –, den Begriff von Autorschaft vereinheitlichend, transdisziplinär anzusetzen. Wie genauer zu zeigen sein wird, findet in den genannten Arbeiten eine Annäherung von Autor*in und Künstler*in statt, welche eine transmediale Perspektive autorschafts-

13 KLEINSCHMIDT, Erich, „Autor und Autorschaft im Diskurs“, in: *Autor – Autorisation – Authentizität*, hg. v. Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta, Berlin 2004, S. 5–16, hier S. 16.

14 SCHAFFRICK/WILLAND 2014, S. 52.

15 DRAXLER, Helmut, „Einleitung: Shandyismus. Autorschaft als Genre“, in: *Shandyismus. Autorschaft als Genre*, Ausst.-Kat., hg. v. Helmut Draxler, Stuttgart 2007, S. 15–29, hier S. 28.

16 Vgl. KAMPMANN, Sabine, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, Paderborn/München 2006, S. 15.

17 PÜTZ, Saskia, *Künstlerautobiographie: die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters*, Berlin 2011, S. 38. In diesem Sinne plädiert sie analog zu oben erläuterten Tendenzen in der Literaturwissenschaft für die Beibehaltung der Instanzen ‚Künstler‘ und ‚Werk‘, da nur über diese Kategorien „Werke in Kontexte eingebettet werden [können], die ihre Interpretation und ihr Verständnis ermöglichen.“ (vgl. ebd., S. 39)

reflexiver Verfahren einfordert. Letztere sollen jedoch – wie bereits angedeutet – als textuelle bzw. künstlerische Phänomene in den Blick genommen werden und weniger in ihren inszenierungs- oder feldtheoretischen Aspekten. Bei der Konzentration auf die Verfasstheit der Arbeiten spielen selbstverständlich die ideologischen, juristisch-ökonomischen wie auch autopoietisch-individuellen Diskurse eine Rolle. Jedoch soll gezeigt werden, dass sie, heruntergebrochen auf Werk ebene, selbst funktionalisiert werden und damit autorschaftsreflexiv Bedeutungen generieren.

Für die methodische Konstituierung der Arbeit in transmedialer Perspektive ist eine Übersicht der Ansätze aus beiden Disziplinen notwendig. Die literaturwissenschaftliche Diskussion um den Begriff ‚Autor‘ teilt sich wissenschaftsgeschichtlich in zwei Phasen: Die erste wird gemeinhin in den 1960er und 1970er Jahren angesetzt und konzentriert sich auf die Ansätze von Roland Barthes und Michel Foucault und deren Schlagwort vom ‚Tod des Autors‘.¹⁸ Die zweite bezieht sich auf diese und ruft gleichermaßen polemisch die ‚Rückkehr des Autors‘ aus. Es handelt sich um eine wesentlich im deutschsprachigen Raum vorangetriebene Debatte, welcher der Verdienst zukommt, erstmals systematisch (auch den französischen Positionen vorangehende) Autorschaftstheorien aufgearbeitet und weiterführende Perspektiven entwickelt zu haben.¹⁹ In der französischsprachigen Forschung scheint derweil eine Diskrepanz zwischen der Vielfalt autorschaftsreflexiver Praktiken in Literatur und Kunst und ihrer theoretischen Aufarbeitung zu bestehen, die in der Folge noch genauer vorgestellt werden soll. Grundsätzlich ist dort die germanistische wie anglistische Forschung nicht umfassend bzw. spät rezipiert worden.²⁰ Stattdessen wurden parallel Überlegungen vorangetrieben, die im Rückgriff auf Wayne C. Booths Konzept des ‚Impliziten Autors‘ versucht haben, das Bild des Autors oder der Autorin und der damit zusammenhängenden ethischen Haltung (*posture, ethos*) zu

- 18 Vgl. hierzu die beiden einschlägigen Texte: BARTHES, Roland, „La mort de l’auteur“, in: *Œuvres complètes*, hg. v. Éric Marty, Bd. II: 1966–1973, neue, überarb. Aufl., Paris 1994, S. 491–495; FOUCAULT, Michel, „Qu’est-ce qu’un auteur?“, *Dits et écrits: 1954–1988*, Bd. I, hg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 804–821.
- 19 Vgl. hierzu: DETERING, Heinrich (Hrsg.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Stuttgart 2002; JANNIDIS, Fotis u. a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000; zuletzt SCHAFFRICK; WILLAND (Hrsg.) 2014.
- 20 Schaffrick/Willand verweisen auf die Diskrepanz zwischen einer einerseits streng formalistisch und werkimmanent vorgehenden Methodik der *explication de texte* an Universitäten und einer andererseits stets in der Tradition des *l’homme et l’œuvre*-Diktums verorteten Literaturgeschichtsschreibung in Frankreich. In Deutschland sei die Literaturwissenschaft hingegen früh mit anglophoner Forschung in Kontakt gekommen, hätte beispielsweise die Rede um den ‚Intentionalen Fehlschluss‘ und Booths Konzept des ‚Impliziten Autors‘ früh rezipiert und durch Wolfgang Kayzers systematische Unterscheidung von Autor*in und Erzähler*in von 1948 sensibilisiert worden, vgl. SCHAFFRICK; WILLAND (Hrsg.) 2014, S. 13 ff. Schaffricks/Willands Analyse bezieht jedoch nur rein quantitative Daten mit ein: Die alleinige Nennung von Schlagworten in Publikationen erlaubt noch keine Aussage darüber, ob diese auch in die Reflexion bzw. eigene Theoriebildung übergegangen sind.

systematisieren.²¹ Das folgende Kapitel wird die rezeptionsrelevanten Zusammenhänge der Forschung nicht in Gänze darstellen können, zumal der Schwerpunkt in der Zusammenführung der Ansätze aus literatur- und kunstwissenschaftlicher Theoriebildung besteht. Auch sind für die vorliegende Arbeit nicht alle in der Forschung vertretenen Richtungen relevant – beispielweise bietet die Frage nach der Instanz ‚Autor/Künstler‘ in einer zunehmend durch digitale Verbreitung von Inhalten bestimmten Kultur für die gewählten Künstler*innen und Autor*innen wenig produktive Ansätze. Daher sollen nur Forschungspositionen zu solchen Parametern vorgestellt werden, die die Autorschaftsreflexionen in theoretischer wie praktischer Hinsicht maßgeblich geprägt haben und für d Korpus der zu untersuchenden Werke relevant sind.

2.1. INTENTION UND INTENTIONALISMEN IN INTERDISZIPLINÄRER PERSPEKTIVE

Die Autorschaftsdiskussion wurde stark von der Frage nach der Ermittlung einer Autorintention geprägt, die vor allem in hermeneutisch verfahrenen Ansätzen eine bedeutende Rolle spielt. Deren spezifisch philologische Prägung hat durch Friedrich Schleiermacher vor allem im deutschsprachigen Raum eine große Verbreitung und Wirkmacht erreicht.²² In seiner Konzeption der Verstehenslehre ist die Erfassung des Stils eines*einer Autor*in über das als Einheit wahrgenommene Werk im Abgleich und Zusammenspiel individueller Intentionen maßgeblich für die Interpretation.²³ Daher erstaunt es nicht, dass gerade in der germanistischen Literaturwissenschaft die Kritik an der autorintentionalen Ausrichtung der Methodik besonders breit aufgenommen wurde und nachhaltig für Diskussionen und vermittelnde Ansätze gesorgt hat. Während man in diesem Zusammenhang zunächst an die post-strukturalistische Kritik durch Barthes und Foucault denkt, war es zunächst der viel frühere Ansatz von William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley, der die Gefahr eines unreflektierten Intentionalismus zuerst thematisierte und der auch unmittelbar im deutschsprachigen und angelsächsischen Raum besprochen wurde. Ein ausführlicher Forschungsüberblick von Lutz Danneberg und Hans-Harald Müller zeigt die diversen Richtungen der anschließenden Rezeption auf²⁴, die in einigen neueren

21 Vgl. exemplarisch die Positionen von Ruth Amossy oder Jérôme Meizoz, AMOSSY, Ruth, „L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires“, *Langage et société* 149/3 (2014), S. 13–30; MEIZOZ, Jérôme, „Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq)“, *Études de Lettres* 270/6 (2005), S. 181–195.

22 Zur Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Traditionen der Verstehenslehre vgl. u. a. KÖPPE, Tilmann und WINKO, Simone, „Hermeneutik“, in: *Neuere Literaturtheorien: eine Einführung*, hg. v. Tilmann Köppe und Simone Winko, Stuttgart/Weimar 2008, S. 20–30.

23 Vgl. ebd., S. 23. Damit spielt die Rekonstruktion biographischer Daten wie auch des historischen Entstehungskontextes eine ebenfalls große Rolle.

24 Vgl. DANNEBERG, Lutz und MÜLLER, Hans-Harald, „Der ‚intentionale Fehlschluß‘ – ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Kon-