

AUTORSCHAFT NACH DEM TOD DES AUTORS

BARTHES UND FOUCAULT REVISITED

Giacco Schiesser

«Der Streit um den Autor, um seinen ‹Tod› und seine Wiederkehr in wechselnden Gestalten hat [...] Gräben gezogen, die sich streckenweise wie Frontstellungen ausnehmen. Andererseits hat er weithin eine kaum reflektierte Gemengelage widersprüchlicher Konzepte von Autorschaft entstehen lassen.»¹ So umschreiben noch 2001 die Veranstalter einer gross angelegten DFG-Tagung die Ausgangslage zur Autorschaft – gut 40 Jahre nach Veröffentlichung der beiden wirkungsmächtigen Texte von Roland Barthes, *Der Tod des Autors* (1968), und Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (1969). Und in der Tat werden einerseits Barthes' und Foucaults Texte fast durchgängig in einem Atemzug erwähnt und entsprechend interpretiert, andererseits machen allein die Titel einiger gewichtiger Bücher, Sammelbände und Einzeltexte, die sich mit deren Thesen auseinandersetzen, die Frontstellung klar: *The Death and Return of the Author* (1992), *Rückkehr des Autors* (1999), *Doppelte Autorschaft* (1999), *Rückkehr einer Scheinleiche?* (1999), *Sacrificium auctoris: Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft* (2002) und schliesslich (2004): *Den Tod des Autors begraben*.²

Diese Frontstellung ist die Folge, so die anschliessend ausgeführte These, sowohl einer durchgängig verkürzten Lektüre des Bartheschen wie des Foucaultschen Textes als auch eines politisch-philosophisch-kulturellen Kampfes um einen ‹New Humanism› (Seán Burke) vs. einen zeitgenössischen Antihumanismus der ‹freiwillig übernommenen Verantwortung› bzw. der ‹Gastfreundschaft› (Jacques Derrida).³

Angeichts dieser Lage scheint es sinnvoll, durch eine Relektüre und eine heute genauer mögliche Verortung der beiden Texte von Barthes und

1 Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Stuttgart/Weimar 2002, S. IX.

2 Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh 1998; Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999; darin: Klaus Weimar, ‹Doppelte Autorschaft›, S. 123–134; Bernhard Teuber, ‹Sacrificium auctoris: Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft›, in: Detering (Hg.), *Autorschaft* (Anm. 1), S. 121–141; Ulf Wuggenig, ‹Den Tod des Autors begraben›, *republicart.net* 2004, http://www.republicart.net/disc/aap/wuggenig03_de.htm.

3 Burke, *Death and Return* (Anm. 2), S. 205; Jacques Derrida, *Die unbedingte Universalität*, Frankfurt am Main 2001, S. 50; ders., *Von der Gastfreundschaft*, Wien 2001.

Foucault deren Vorhaben exakter zu beschreiben und anschliessend die Rezeption und die vorgebrachten Einwände zu prüfen. In einem weiteren Schritt soll dann vor dem Hintergrund der Entfaltung der Autorenkonfigurationen im 20. Jahrhundert ein Dispositiv skizziert werden, das die heutige Frontstellung zumindest verschiebt und das Ausgangsbedingungen und Perspektiven zeitgenössischer literarischer und künstlerischer Autorschaft festhält.⁴

DER GESTUS VON ROLAND BARTHES

Da Barthes' These wohlbekannt ist, sei sie hier nur aufs Notwendigste verknüpft referiert. Gegen die ‹Vorherrschaft des Autors›, der aus sich selbst schöpft und die ‹immer noch ungebrochen ist›,⁵ bringt Barthes die Sprache und den Text in Anschlag, der aus ‹einem vieldimensionalen Raum› besteht, ‹in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.› An die Stelle des verschwundenen Autors tritt der ‹moderne Schreiber [scripteur]›, der ‹keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich birgt, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt›.⁶ Der Ort, an dem die Vielfalt der Schrift zusammentrifft, ist für Barthes nicht der Autor, sondern der Leser – verstanden als ‹Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt›. Der Text endet mit der bekannten, emphatischen Beschwörung: ‹Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem *Tod des Autors*.›⁷

In der Rezeption von Barthes' Text ist verschiedentlich auf seine ‹polemische, revolutionär-utopische Rhetorik›, meist im Zusammenhang mit den studentischen Revolten von 1968, hingewiesen worden.⁸ Auch der Bezug zu Nietzsche (‹Gott ist tot›) sowie zu Kristevas und Bachtins Intertextualitätsbegriff und zu Heidegger (‹Die Sprache spricht›) wurde vermerkt – ebenso die Tatsache, dass Wayne C. Booth die Frage nach dem Leser bereits Anfang der 1960er Jahre in die Diskussion eingeführt hatte.⁹ Und schliesslich wurde als

4 Die Begriffe ‹Autor› und ‹Autorschaft› wurden und werden im deutschsprachigen Raum vor allem in der Literaturwissenschaft verwendet und ausdifferenziert. Sie werden hier, in Übereinstimmung mit Barthes und Foucault, zur Analyse für alle künstlerischen Produktionsformen verwendet. Seit einigen Jahren ist eine stärkere Verknüpfung der Begriffe ‹Autor/Künstler› auch im deutschsprachigen Raum zu beobachten. Vgl. bes. Michael Wetzels, ‹Autor/Künstler›, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2001, S. 480–543.

5 Roland Barthes, ‹Der Tod des Autors›, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 186.

6 Ebd., S. 189 f.

7 Ebd., S. 192 f.

8 Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, ‹Einleitung: Michel Foucault: Was ist ein Autor?›, in: dies. (Hg.), *Theorie der Autorschaft* (Anm. 5), S. 181. Barthes' Text wurde allerdings bereits 1967 in englischer Sprache erstveröffentlicht (*Aspen Magazine* Nr. 5/6 [1967]).

«eigentlicher Gegner»¹⁰ von Barthes' polemischer Rhetorik die in Frankreich über den zentral organisierten Schul- und Universitätsapparat vermittelte und damit in den diskursiven Kämpfen hegemoniale Methode der «explication du texte» ausgemacht, für welche die enge Korrespondenz zwischen Autobiografie und Werkbedeutung wesentlich ist. Dort, wo über das Aufgreifen des Schlagworts vom Tod des Autors hinaus überhaupt eine Auseinandersetzung stattfand, wurde Barthes' Text als widersprüchlich, wenig ergiebig oder als apodiktisch zurückgewiesen.¹¹ Im schlimmsten Fall gilt die Rede vom Tod des Autors auf dem Felde der Kunst – *contre cœur* – als Wegbereiter eines heute dominanten Dispositivs, in dem die Rezipient/innen zu Konsument/innen mutiert sind und in dem die «Diktatur des Betrachters» (so das Motto der Kunstbiennale Venedig 2003) ihre verheerenden Konsequenzen zeitigt.¹²

SYMPTOMALE LEERSTELLEN DER BARTHES-REZEPTION

Eine symptomale Lektüre¹³ der hier in der gebotenen Knappheit dargelegten Rezeption von Barthes' *Der Tod des Autors* zeigt wesentlich drei Leerstellen:

- I DAS INTERVENTIONISTISCHE UND GESTISCHE FORMAT VON BARTHES' TEXT WIRD NICHT ODER NUR UNGENÜGEND ZUR KENNTNIS GENOMMEN.
- II DAMIT HÄNGT ENG ZUSAMMEN, DASS BARTHES' VIELFÄLTIGE, IN DEN 1970ER JAHREN VERÖFFENTLICHTE UND AUF DEN ERSTEN BLICK SICH WIDERSPRECHENDE ÜBERLEGUNGEN ZUR «ÉCRITURE», ZUM TEXT UND ZUR AUTORSCHAFT NICHT IN BEZUG ZU DER TOD DES AUTORS GESETZT WERDEN.
- III ES FEHLT JEDLICHER BEZUG ZU REFLEXIONEN ZUR AUTORSCHAFT UND ZUM SCHREIBEN IN DER JÜDISCHEN SCHREIBTRADITION, WIE SIE IN JENEN JAHREN ETWA EDMOND JABÈS VERÖFFENTLICHT HAT.

→ I Das von Barthes gewählte Textformat muss als interventionistisch verstanden werden. Barthes intervenierte in ein Feld, in dem der hegemoniale Diskurs der Literatur- und Kunstwissenschaften (noch immer) von einem einheitlichen, mit sich selbst identischen Autorensujet ausging, das

9 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

10 Jannidis, Lauer, Martinez, Winko, «Einleitung Foucault» (Anm. 8), S. 181. Ähnlich Andrew Bennett, *The Author*, London / New York 2005, S. 17.

11 Die ausführlichste Auseinandersetzung und schärfste Kritik an beiden Texten findet sich bei Burke, *Death and Return* (Anm. 2), S. 62 ff.; die Kritik überwiegt auch in der Mehrzahl der Beiträge in den beiden Sammelbänden *Rückkehr des Autors* (Anm. 2) und *Autorschaft* (Anm. 1). Positiver urteilt Bennett: Barthes «subverts long-held beliefs concerning the priority of the human, of individuality, of subjectivity and a subjective experience» (Bennett, *The Author* [Anm. 10], S. 10).

autonom seine Kunst aus sich selbst schöpft. Barthes zielte auf jegliche Form von Autorität und Selbstidentität als Kernstück einer humanistischen Ideologie. Die Setzung eines anderen Dispositivs, das die Kränkungen der Dezentrierung der Physik (Kopernikus), Gottes (Nietzsche), der Gesellschaft (Marx), des Individuums (Freud) und der Sprache (Saussure) produktiv zusammenführt (Dispositiv der «écriture»), hiess, bestehende und zum Teil neue oder ungewohnte Begriffe in einer neuen Anordnung ins Spiel zu bringen. Die Verabsolutierungen, Widersprüchlichkeiten und die Betonung der Figur des Bruchs, mit der Barthes arbeitet, sind Mittel *und* Folgen eines Denkens, das versucht, sich ein neues Erkenntnisfeld zu erarbeiten. Eine Lektüre des Textes von Barthes, die das Format der Intervention nicht ernst nimmt, wird als «Wahrheit» gelesen, was als Kartografievorschlag, einen Sachverhalt neu oder anders zu bedenken, gedacht ist. Barthes' Denkmodell und die von ihm verwendeten Begriffe wären aber zunächst und vor allem darauf hin zu befragen, welche neuen Fragestellungen sie eröffnen.

Vielleicht wäre es produktiv, Barthes' Text als «gestisch» im Sinne von Derrida zu lesen. Als Geste, «die im Moment ihres Vollzugs der vertrauten Sprechweise des angebotenen Gesprächs andere Modi entgegensetzt, die mit dem Vertrauten brechen, ohne zugleich alle Möglichkeiten der Kommunikation zu begraben.»¹⁴ Die Geste wäre dann ein rhetorisches Mittel der Verunsicherung – auf einmal ist man nicht mehr sicher, was überhaupt zum Interpretandum gehört und was nicht – und nicht eine zuverlässige Gelegenheit, um vom Selbstaussdruck auf die authentische Verfassung des Schreibers zu schliessen. In diesem Sinne lässt sich Barthes' Text als eine «Kommunikationsofferte mit vielen Variablen»¹⁵ verstehen. Den Einsatz, um den es dabei geht, hat Derrida in einem anderen Zusammenhang formuliert: «Die eine [Interpretation der Interpretation, G. S.] träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind, und erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil. Die andere, die dem Ursprung nicht länger zugewandt bleibt, bejaht das Spiel und will über den Menschen und den Humanismus hinausgelangen, weil Mensch der Name des Wesens ist, das die Geschichte der Metaphysik und

12 Vgl. Wuggenig, «Tod des Autors begraben» (Anm. 2). Wuggenigs in der Tradition der Frankfurter Schule stehende Analyse endet mit dem Aufruf: «Nachdem über Jahre und Jahrzehnte ein immenses Mass an Energie in die Dekonstruktion des Autors bzw. Produzenten und in die Aufwertung des Kunden, des Konsumenten und des Publikums investiert wurde, erscheint es heute angebracht, zumindest einen Teil dieser Energie in die *Dekonstruktion des Rezipienten* [Hervorhebung G. S.] einzubringen, durchaus in Verbindung mit einer strategischen Aufwertung des kulturellen Produzenten.»

13 Zum Begriff der «symptomalen Lektüre» vgl. Louis Althusser, *Das Kapital lesen*, Reinbek bei Hamburg 1972, bes. S. 31 ff. und 112 ff.

14 Matthias Schöning, «Gesten der Interpretation: Gadamer und Derrida», in: *diss.sense* 1999, <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/gestik/diss-thema3.htm>.

15 Ebd.

der Onto-Theologie hindurch, das heisst im Ganzen seiner Geschichte, die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat.»¹⁶

→ II Zu Barthes' Kommunikationsofferte Ende der 60er und in den 70er Jahren gehört, dass er das Nachdenken über den Autor in einer Reihe von – traditionell gesprochen: wissenschaftlichen und literarischen – Texten weiter erforscht und ausgelotet hat.¹⁷ So schreibt er etwa 1971 in *Sade, Fourier, Loyola*, «die Lust am Text bringt auch eine freundschaftliche Wiederkehr des Autors mit sich», obwohl heute der Autor «keine Einheit [ist]: er ist für uns ganz einfach eine Vielzahl von (Reizen), der Ort einiger zerbrechlicher Details».¹⁸ Und zwei Jahre später hält er in *Die Lust am Text* fest, «als Institution ist der Autor tot: als juristische, leidenschaftliche, biographische Person ist er verschwunden, als Enteigneter übt er gegenüber seinem Werk nicht mehr die gewaltigen Vaterrechte» von einst aus. Und dennoch: «im Text *begehre ich* den Autor. Ich brauche seine Gestalt [...], so wie er meine Gestalt braucht».¹⁹

→ III Zum französischen Kontext Ende der 60er Jahre gehört das Nachdenken über Autorschaft in einer jüdischen Tradition und dessen Rezeption unter französischen Intellektuellen. Zu nennen ist hier insbesondere der im deutschen Sprachraum noch kaum bekannte ägyptisch-französische «poetische Denker» Edmond Jabès, dessen Texte unter anderem Maurice Blanchot, Jacques Derrida und Paul Celan in hohem Masse beeinflusst haben.²⁰ Die Nähe von Jabès' Überlegungen zu den Fragestellungen von Barthes ist unverkennbar. Umso erstaunlicher ist, dass Barthes' Vorschläge, soweit ich sehe, kaum mit Jabès' Überlegungen zusammengedacht wurden.²¹

Unter mehreren und in sich widersprüchlichen Funktionsbestimmungen, die Jabès für den Akt des Schreibens formuliert hat, finden sich zahlreiche, «die den Schriftsteller als denjenigen ausweisen, der, indem er schreibt, einen stets schon vorgeschriebenen unsichtbaren Text sichtbar, lesbar werden lässt. [...] Wer schreibt, schreibt Gelesenes nach», wobei «das Gelesene bloss eine mögliche Lesart des Unlesbaren ist».²² «Wir schreiben», so Jabès in *Elya* (1969), «nichts anderes als das, was zu lesen uns gestattet war und was bloss

16 Jacques Derrida, «Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen», in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, S. 441.

17 Vgl. *Über mich selbst* (frz. 1977), *Fragmente einer Sprache der Liebe* (frz. 1977), *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie* (frz. 1980), *Sade, Fourier, Loyola* (frz. 1971), *Die Lust am Text* (frz. 1973).

18 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt am Main 1986, S. 12.

19 Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1974, S. 43.

20 Vgl. Felix Philipp Ingold, «Schreiben heisst geschrieben werden: Zu Edmond Jabès», in: ders. (Hg.), *Im Namen des Autors: Arbeit für die Kunst und Literatur*, München 2004, S. 197.

21 Eine Ausnahme bildet Axel Schmitts Rezension von *Im Namen des Autors* (Anm. 20): «Widerstreit der Lesarten», in: *literaturkritik.de* 11 (2005), http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8673&ausgabe=200511.

einem winzigen Teil des in Worte zu fassenden Alls entspricht.» Die Aufgabe des Schreibenden besteht darin, die Wörter sich aussprechen zu lassen und all das, was aus den Wörtern spricht, immer wieder neu zu befragen, ihm durch Befragung immer wieder neuen Sinn abzugewinnen, das heisst, wie Jabès in *Entretien avec Le Monde* (1984) schreibt, «seine Offenheit zu wahren». Ein solcherart bestimmtes poetisches Denken fällt weitgehend damit zusammen, was Jabès in *La voix où elle s'est tue* (1987) «jüdisches Denken» nennt: «Jegliches Denken denkt sich im Wort; denn der Satz, der's enthüllt, enthüllt sich erst von einem Denken aus, das ihn, seinerseits, dazu veranlasst, sich zu denken. Dieser Vorgang ist dem jüdischen Denken vertraut. [...] das Sagen des Judentums ist dem Poetischen zugewandt, es ist das Sagen eines Werdens, das (Werdende seines Werdens).» Jabès hat jüdische Schreibbewegungen in *Le parcours* (1985) als einen «Widerstreit von Lesarten» charakterisiert, was Felix Philipp Ingold zu dem sinnigen Schluss verleitet: «Wo aber die Wahrheit ihre *Eindeutigkeit* verliert, wo sie sich konstituiert als eine *Vielfalt* von unterschiedlichen, auch gegensätzlichen Lesarten, büsst der Autor viel von seiner Autorität ein. Andererseits zieht die solcherart bedingte Entmächtigung des Autors unweigerlich die Aufwertung des Lesers nach sich. Der Leser wird nicht auf ein bestimmtes Textverständnis festgelegt, sondern ist aufgefordert, anhand eines offenen Textangebots möglichst viele Bedeutungen zu eruieren.»²³

Wie bei kaum einem anderen Autor erlauben Jabès' Texte die Verknüpfung von poststrukturalistischen Ansätzen mit jüdischen Denktraditionen aus Theologie, Mythologie und Kabbala. Dabei liegt ein Vergleich der jüdischen Annahme von der schriftlichen Verfasstheit der Welt mit dem postmodernen Postulat der «écritures» beziehungsweise des «Textes als Gewebe» auf der Hand. So wurde darauf aufmerksam gemacht, dass «das Schema von Zerstörung und Erneuerung von Sprache bei Jabès [...] als ästhetisches Prinzip im Kontext der Shoah eine besondere Relevanz erhält».²⁴ Und man kann sagen, dass bei Jabès «die Wörter diesseits ihrer gängigen Bedeutung für sich selbst sprechen [...], sich selbst besprechen, sich selbst widersprechen» und dass er sie so arrangiert, «dass in ihnen das Unausprechliche zumindest als Frage anklingen kann».²⁵ Dass hier eine wesentliche Problematik der Auseinandersetzung zwischen einem neuen Humanismus und einem verantwortlichen Antihumanismus angesprochen wird, die auszuarbeiten ein Desiderat ist, kann an dieser Stelle nur vermerkt werden.

Ähnlich wie für Barthes, aber vertiefter ausgearbeitet, wird für Jabès der Autor zum kompilatorischen «Schreiber» vorgegebenen Sprachmaterials. Wenn die Autorität der Autorschaft der Sprache überlassen und die Schreibbewegungen des Autors nicht so sehr durch seinen Willen als vielmehr

22 Ingold, «Schreiben» (Anm. 20), S. 193 ff. Auf diesem Text basieren die folgenden Ausführungen zu Jabès. Sämtliche Zitate Jabès' in: ebd., S. 193–202.

23 Ebd., S. 202.

24 Schmitt, «Widerstreit» (Anm. 21).

25 Ingold, «Schreiben» (Anm. 20), S. 210.

durch die Sprache selbst mobilisiert werden, ist die Entstehung des Textes nicht länger in einem schöpferischen Individuum verankert, für das die deutsche Sprache des treffende Wort «Urheber» kennt. Um den Text zu erschliessen, muss der Dichter, so Jabès in *El, ou le dernier livre* (1973), «ihn in jedem seiner Wörter zerstören», während gleichzeitig der Text auch ihn, den Dichter zerstört, sodass schon «bald von ihm wie auch vom Buch nur zwei kleine Punkte übrig bleiben, der eine schwarz, der andre weiss, welche sogleich ineinander verschmelzen».²⁶

MICHEL FOUCAULTS LÜCKENHAFTER PLAN

Obwohl das Diktum vom Tod des Autors Barthes und Foucault gleichermaßen zugeschrieben wird und sie meist auch gemeinsam rezipiert wurden, ist Foucaults Vortrag zugleich eine scharfe Kritik an zentralen Überlegungen Barthes' und der Versuch, «einen Plan [...], den Versuch einer Analyse, deren grosse Linie ich noch kaum sehe»,²⁷ vorzulegen. Foucault legt in seiner Rede den Grundstein zu einem Forschungsvorhaben, welches Barthes' Vorhaben in historischer und systematischer Hinsicht erweitert, differenziert und transformiert. Foucault macht einleitend den Einsatz klar, um den es geht, wenn die Frage gestellt wird: Wer ist gemeint, wenn vom Autor gesprochen wird? Es geht keineswegs (nur) um ein innerliterarisches oder innerkünstlerisches Problem. «Der Begriff Autor ist der Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte, auch in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte.»²⁸ Zur Disposition steht bereits hier das gesamte Dispositiv der Denk- und Lebensweise der europäischen Tradition. Foucault stellt eine enge Beziehung zwischen dem Begriff des «Autors» und dem der «Individualität», des «Subjekts», her. Die Krise des Autors ist nicht abzulösen von der Krise des essenzialistisch gedachten Subjekts. Ohne Barthes namentlich zu erwähnen, kritisiert Foucault, dass in der Debatte Begriffe wie «Werk» und «Schreiben», die «das Privileg des Autors ersetzen sollen, es eigentlich blockieren und das umgehen, was im Grund ausgeräumt»²⁹ werden sollte. Es reicht nicht aus, vom Verschwinden oder Tod des Autors zu reden, sondern man muss «den durch das Verschwinden des Autors frei gewordenen Raum ausfindig machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachgehen und die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auskundschaften».³⁰

Dazu analysiert Foucault die Funktionsweise des Autorennamens im Verhältnis von Produktion, Text und Rezeption unter verschiedenen Perspektiven: der Autorennamenname als besondere Funktionsweise des Eigennamens;

26 Zit. ebd., S. 211 f.

27 Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», in: *Theorie der Autorschaft* (Anm. 5), S. 199.

28 Ebd., S. 202.

29 Ebd., S. 204.

30 Ebd., S. 207 f.

die «Autorenfunktion», die einige Diskurse haben, andere dagegen nicht; Autoren als «Diskursivitäts-» und «Dispositivbegründer». Folgenreich war insbesondere das Konzept der Autorenfunktion. Autor/innen bzw. Diskurse, die Träger der Funktion Autor sind, sind durch vier Merkmale charakterisiert:³¹ Erstens haben Autor/innen eine Eigentumsbeziehung zu ihren Texten, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts rechtlich nationalstaatlich verankert werden. Zweitens ist die Autorenfunktion nicht für alle Diskurse einer Gesellschaft und nicht in allen Zeiten gültig. Drittens ist die Autorenfunktion «das Ergebnis einer komplizierten Operation, die ein gewisses Vernunftwesen konstruiert, das man Autor nennt». Und viertens ist dieser Autor stets durch eine Zersplitterung, durch eine unhintergehbare «Ego-Pluralität» geprägt.

Die Perspektive Autor/innen als Diskursivitätsbegründer ist – auch international – bisher wenig beachtet worden. Im Rahmen von Foucaults historischer und systematischer Verortung des Autorenbegriffs in der gesamten Literatur-, Geistes- und Philosophiegeschichte und seinen Überlegungen zu den europäischen Wissensdispositiven spielen Diskursivitätsbegründer/innen indes eine wesentliche Rolle. Foucault macht in der zweiten Hälfte seines Vortrags³² deutlich, dass seine bisherige Rede dem Begriff des «Autors» «eine viel zu enge Bedeutung gegeben» habe. Diskursivitätsbegründer, wie die namentlich erwähnten Freud und Marx, sind nicht nur Autoren ihrer Bücher, sondern sie haben das geschaffen, was Foucault später «Dispositive» nennen wird: begriffliche Anlagen und Begriffsartikulationen, die «Raum gegeben haben für etwas anderes als sie selbst, das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben». Sie haben das «theoretische Feld» – etwa das Feld der Psychoanalyse oder der Ökonomie – «veränder[t]».

Foucaults Rede endet mit einem im Konditionalis gehaltenen Ausblick auf eine mögliche Kultur, «in der Diskurse verbreitet oder rezipiert würden, ohne dass die Funktion des Autors jemals erschiene».³³ Für die US-amerikanische Übersetzung seiner Rede hat Foucault den Schlusspassus in entscheidender Weise modifiziert:³⁴ In Umkehrung der Vorstellung vom Autor als Quelle von Bedeutungen wird der Autor zunächst zwar als «ideologisches Produkt» bezeichnet, «als Funktionsprinzip, [...] mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert». Im Anschluss warnt Foucault aber zugleich vor dem «Romantizismus, sich eine Kultur vorzustellen, in der das Fiktive in einem absolut freien Zustand operieren könnte, in der Fiktion jedermann zur Verfügung stehen würde und sich entwickeln könnte, ohne so etwas wie eine notwendige oder einschränkende Figur zu durchlaufen». Das einschränkende System, so Foucaults Hoffnung bzw. vorsichtig-unentschiedene Position im neuen Schlussabschnitt, wird jedoch nicht mehr zwingend

31 Vgl. zum Folgenden ebd., S. 214–217.

32 Vgl. zum Folgenden ebd., S. 218–224.

33 Ebd., S. 227.

34 Vgl. zum Folgenden ebd., S. 228 f.

der Autor sein, «sondern eines, das noch festgelegt werden muss oder vielleicht erfahren».

UNAUFGELÖSTE PARADOXIEN

Die rund 40 Jahre alten Texte von Barthes und Foucault haben bis heute eine nachhaltige Wirkung entfaltet. Betrachten wir näher, in welcher Form:

* Die vermutlich wirksamste, jedoch uninteressante Folge war und ist die Verwendung der wiederkehrenden Formel vom Tod des Autors als Spielmarke, als Klischee oder Platzhalter für eine nicht wirklich geführte Diskussion.

** Unterschiedliche literaturwissenschaftliche Diskurse haben in manchmal direktem, manchmal indirektem Bezug und mit unterschiedlichen Interessen an Barthes' und Foucaults Thesen angeknüpft. Das gilt insbesondere für den Formalismus, den Feminismus und den New Historicism, die selbst im Laufe der letzten Jahrzehnte prägende Diskursströmungen geworden sind.³⁵ Der im angelsächsischen Raum in der Tradition von W. K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley stehende Formalismus stellte den Autor und seine Intention sowie den Bedeutungsüberschuss des Werks in den Vordergrund. Der Autor bleibt weiterhin der zentrale Referenzpunkt. Für die unterschiedlichen Feminismen ist Autorschaft, Autorenidentität bis heute ebenfalls ein zentraler Bezugspunkt geblieben. Dies gilt von der im Rahmen der Identitätspolitik zunächst entwickelten Position, die mit sich identische Autorin in den Mittelpunkt zu stellen, bis hin zu den Schriften von Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva, die – selbst Poststrukturalistinnen – mit der «écriture féminine» eine neue feministische Autorinnenschaft ins Blickfeld rücken – eine Autorinnenschaft, für welche die Abwesenheit von (männlicher) Identität die weibliche Identität konstituiert.³⁶ Der New Historicism schliesslich fokussiert(e) in direktem Anschluss an Foucaults Bestimmung der «Autorenfunktion» auf die Produktionsweise von literarischen Texten und deren historische Entstehungsbedingungen. Für ihn ist der – nicht identisch gedachte – Autor ebenfalls zentraler Bezugspunkt: «While new historicism (eschews) universalist ideas of (men) [...] it nevertheless insists on individual agency, agency based around (selves) that are (fashioned) and acting according to the generative rules and conflicts of a given culture.»³⁷

*** Auffallend ist weiter, dass die Rezeption sowohl von Barthes' wie von Foucaults Text, zumal im deutschsprachigen Raum, weitgehend auf die Literaturwissenschaften beschränkt blieb. Dies obwohl beide explizit auf Musik und Kunst (Barthes) bzw. auf Kunst- und Wissenschaftspraxen (Foucault)

35 Vgl. Bennett, *The Author* (Anm. 10), S. 22 ff.

36 Vgl. ebd., S. 55 f., sowie Siegrid Nieberle, «Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin», in: *Rückkehr des Autors* (Anm. 2), S. 254 ff.

37 Bennett, *The Author* (Anm. 10), S. 91; die zitierten Passagen stammen von Stephan Greenblatt (*Learning to Curse*, New York 1990).

verweisen.³⁸ Eine schwache Tradition der Auseinandersetzung mit den beiden Texten existiert ausserhalb der Literaturwissenschaften im deutschsprachigen Raum einzig in den Filmwissenschaften, in der Juristik sowie neuerdings und sich verstärkend in den neuen Medien.³⁹ Noch immer erst vereinzelt rezipiert werden die Thesen von Barthes und Foucault in der Kunst- und in der Musikwissenschaft.⁴⁰

**** Sind Wissenschaften aufgrund ihres Erkenntnisinteresses rezeptionsästhetisch an einer Analyse der historisch-empirischen Autor/innen wie der Autorenkonfigurationen in den literarischen Texten und Kunstwerken interessiert, so sind es Künstler/innen und Schriftsteller/innen produktionsästhetisch an der ästhetischen Praxis, der «poiesis» und «aisthesis». Von diesen Seiten gibt es eine Reihe von Auseinandersetzungen mit Barthes' und Foucaults Ansatz, die allerdings meist implizit geführt werden. Die Überlegungen bewegen sich zwar oft im Rahmen des von Barthes und Foucault geschaffenen Dispositivs, nehmen aber nur in seltenen Fällen direkten Bezug auf einen der beiden Texte.⁴¹

Nimmt man diese vier Aspekte der Wirkungsgeschichte in den Blick, kann man Andrew Bennett beipflichten, wenn er summierend festhält: «I would suggest that the question of authorship itself continues to be a site of disturbance and concern.»⁴² Will man weder auf das Dispositiv des Humanismus mit seinen durchdeklinierten Implikationen zurückgreifen (wie etwa Seán Burke explizit und noch immer ein Grossteil der Literaturkritik explizit oder implizit vorschlägt) und versteht man die Vorschläge von Barthes und Foucault eher als in sich widersprüchliche Skizzen für ein noch zu leistendes Arbeitsvorhaben (und nicht als abschliessende dekonstruktivistische Antworten), dann wäre exakt an der von Foucault im neu verfassten Schlussabschnitt seines Textes vermerkten Paradoxie anzusetzen: dass nämlich die Autorenfunktion zugleich nötig und überholt ist. Diese Paradoxie, diese Nichteindeutigkeit mag

38 Barthes verweist namentlich auf Van Gogh und Tschaiakowsky als Autoren («Tod des Autors» [Anm. 5], S. 186). Foucault nennt Malerei, Musik, Technik, Mathematik, Psychologie und Philosophie («Was ist ein Autor?» [Anm. 27], S. 218 f.).

39 Vgl. Werner Kamp, «Autorkonzepte in der Filmkritik», in: *Rückkehr des Autors* (Anm. 2), S. 441 ff.; für die juristische Diskussion vgl. grundlegend Rosemary J. Coombe, *The Cultural Life of Intellectual Properties*, Durham/London 1998; für die aktuelle Diskussion Irmela Schneider, «Konzepte von Autorschaft im Übergang von der (Gutenberg-) zur (Turing-)Galaxis», in: *zeitenblicke* 3 (2006), <http://www.zeitenblicke.de/2006/3/Schneider/>; Gerhard Plumpe, «Der Autor im Netz», in: Klaus Städtke, Ralf Kray (Hg.), *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin 2003, S. 189; zu den neuen Medien, vgl. grundlegend George P. Landow, *Hyper-text*, Baltimore/London 1992, und zur Kritik an Landow vgl. Seán Burke, «The Politics of Authorship», in: *Rückkehr des Autors* (Anm. 2), S. 421 ff.

40 So verzeichnet der Tagungsband *Rückkehr des Autors* (Anm. 2) nur je einen Artikel zu Autorschaft und Kunst bzw. Musik, und im Band *Autorschaft* (Anm. 1) setzt sich ein einziger Text mit künstlerischer Autorschaft (Theater) auseinander. Eine Ausnahme ist hingegen der materialreiche Beitrag von Wetzel, «Autor/Künstler» (Anm. 4).

41 Vgl. Wetzel, «Autor/Künstler» (Anm. 4), S. 481–487 und 541–543.

42 Bennett, *The Author* (Anm. 10), S. 112.

ein Grund dafür sein, dass Derrida, dem oft nachgesagt wurde, Barthes' These vom Tod des Autors zu teilen, im Laufe der Diskussion vermerkt hat, dass «too much of a case has been made» über den «death or omission [of the author, G. S.]». ⁴³ Derrida hat solche Arten von bipolaren Gegenüberstellungen, auf denen insbesondere Barthes' Text beruht (wie Text vs. Leben, Leben vs. Tod, Intention vs. Nicht-Intention, Autor vs. Leser) stets zurückgewiesen, und der späte Derrida sieht in der postindustriellen Gesellschaft gar die Notwendigkeit, dass Autor/innen «eigene», signierte Werke schaffen. ⁴⁴

ZEITGENÖSSISCHE AUTORSCHAFTEN NACH DEM TOD DES AUTORS

An Kunsthochschulen, an denen die Ausbildung zu vielfältiger Autor/innen-schaft Programm ist und in deren Kontext der vorliegende Text erscheint, interessieren indes nicht nur der aktuelle Stand der Reflexionen der Philosophie, der Kultur- und Geisteswissenschaften zur Autorschaft, sondern insbesondere auch die Transformation dieser Erkenntnisse in die künstlerischen Praxen und die damit verbundenen Autorenfunktionen.

Die gegenwärtig sich herausbildende «Netzwerkgesellschaft» produziert Bedingungen, innerhalb deren der Werkbegriff, der Autorbegriff, der «Ort des Autors» sowie Vorstellung und Konzept des «geistigen Eigentums» weitere Transformationen erfahren. ⁴⁵ Mit der Digitalisierung der Gesellschaft verschärft und verändert sich die von Walter Benjamin in den 1920er Jahren hellsichtig beschriebene Bedeutung der Technologie (die in den Texten von Barthes und Foucault eine Leerstelle darstellt) für die Künste. ⁴⁶ Beide Modelle und ihre Fortführungen reagieren auf diese neue Situation. «Die neueren ästhetischen Positionen stehen vor allem im Zeichen der Vernetzungsstruktur durch informelle Kommunikationssysteme. [...] Autorschaft und Künstlertum werden zu Epiphänomenen einer performativen Inszenierung oder Störung informeller Prozesse.» ⁴⁷

Die mit Duchamp einsetzende, seit Andy Warhol sich schärfende und in den elektronischen Künsten selbstverständlich gewordene Haltung, mit der Materialität und Medialität vorliegenden Materials zu spielen, vollzieht einen Bruch vom Urheber zum «(Meta-Autor) als Operator der Kopien (statt der Originale), Zitate (statt Aussagen), Simulationen (statt Darstellungen)

43 Jacques Derrida, *Signéponge/Signspong*, New York 1984, S. 22.

44 Vgl. zur Dekonstruktion der bipolaren Gegensätze Peggy Kamuf, *Signature Pieces: On the Institution of Authorship*, Ithaca 1988, S. 189, zur Signatur Derrida, *Die unbedingte Universität* (Anm. 3), S. 51.

45 Vgl. Manuel Castells (Hg.), *The Network Society: A Cross-Cultural Perspective*, Cheltenham 2004; ders. (Hg.), *The Network Society: From Knowledge to Policy*, Washington D.C. 2006; Gerhard Plumpe, «Autor im Netz» (Anm. 39).

46 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 3. Fassung», in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, Frankfurt am Main 1991, S. 471–508, und ders., «Der Autor als Produzent», in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11.2, Frankfurt am Main 1991, S. 683–701.

47 Wetzel, «Autor/Künstler» (Anm. 4), S. 541.

und Pluralitäten (statt Individualitäten)», und mit der wachsenden Bedeutung von Medialität und Intermedialität wird der Autor/Künstler zum «Sammler, Spurensucher bzw. [...] Auswerter und Anwender von Datenströmen». ⁴⁸

Die aktuellen Forderungen nach einem neuen politischen oder kulturellen Engagement dehnen für unterschiedliche Künstler/innen-Strömungen den Radius der ästhetischen Aktivitäten zusätzlich aus. Diese schließen als «social mapping» oder «documentary mapping» Künstler/innen als Ethnolog/innen, die etwa «Selbstforschung am eigenen Leibe betreiben» (wie Hans Haacke oder Christian Boltanski), ebenso mit ein wie den gegenläufigen Prozess: Künstlerische Arbeit versteht sich, etwa bei Jena le Gac, als spurensichernde «Rekonstruktion der verschwundenen Künstler, des toten Autors», bei Marcel Broodthaers als Inszenierung und PR-Management seines fiktiven «musée de l'art moderne», oder bei Bruce Nauman als Inszenierung der Wiederkehr des mythischen Künstlerbildes – in «potenzierter Form der Schwundstufe», indem er mit «Figuren der Maskerade, des Entzugs und der Spur buchstäblich spielt». ⁴⁹

Zudem hat die Fülle der seit einigen Jahren zu beobachtenden medialen Praktiken zu einer Medienkultur geführt, die «eine Reihe neuer Modelle von Autorschaft mit sich bringt, die alle unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit beinhalten» ⁵⁰ – etwa die kollektive oder kollaborative Autorschaft. ⁵¹ Lev Manovich betont, dass solche Praxen und Verfahren historisch eher die Regel als die Ausnahme waren. ⁵² Die Initiativen, neue Formen von Autorschaft systematisch zu erproben, gehen nach seiner Einschätzung vor allem von den «Industrien und Kulturen der neuen Medien» aus, sie finden also sowohl im Raum der Künste wie im Raum der Wirtschaft statt. Und diese zielen auf «neue Beziehungen zwischen Produzenten und Konsumenten und neue Vertriebsmodelle, das heisst, sie handeln als Avantgarde der Kulturindustrie». Manovich unterscheidet in einer ersten, noch wenig systematisierten Kategorisierung folgende Formen von kollektiver oder kollaborativer Autorschaft: Zusammenarbeit von verschiedenen Individuen und/oder Gruppen, Interaktion als «Fehlkommunikation» zwischen Autor und User, Autorschaft als Auswahl aus einem Menü, Zusammenarbeit zwischen einer Firma und den Usern, Zusammenarbeit zwischen Autor und Software, Remixen, Sampling, Open-Source-Modell, Markennamen als Autor.

Angesichts dieser Situation, in der künstlerische Verfahren und Praxen (und ihre Autor/innen) verstärkt ökonomisch abgeschöpft werden,

48 Ebd., S. 486.

49 Ebd., S. 542 f.

50 Lev Manovich, *Black Box – White Cube*, Berlin 2005, S. 7.

51 Vgl. einfürend Inke Arns, «Interaktion, Partizipation, Vernetzung. Kunst und Telekommunikation», http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/kommunikation/; Florian Hartling, «Hypertext and Collective Authors», in: Dolores Romero López, Amelia Sanz Cabrerizo (Hg.), *Literatures in the Digital Era*, Newcastle 2007.

52 Vgl. zum Folgenden Manovich, *Black Box* (Anm. 50), S. 7 ff.

fordert Simon Sheik im Anschluss an Foucaults Bestimmung der Autorenfunktion eine neue, erfahrungsgesättigte (Selbst-)Bestimmung der Künstler/innen als «involvierte, statt vereinzelte Figuren. [...] Wir müssen [...] beginnen, Künstler/innen [...] nicht nur in ihrem Engagement in der Öffentlichkeit zu sehen, sondern in der Herstellung von Öffentlichkeiten durch Adressierungsformen und in der Schaffung von Plattformen oder Gegenöffentlichkeiten.» Von besonderem Interesse, so Sheik, sei dabei die «gewollte Selbstinstitutionalisierung in einzelnen Plattformen innerhalb des Kunstkontextes».⁵³

Diese knappe Tour d'Horizon zeigt für die Gegenwart eine bisher einmalige Pluralisierung und Koexistenz von Autorenfunktionen bzw. -konfigurationen. Die Bruchstelle, an der wir uns zurzeit bewegen, macht die juristisch gefasste Autorschaft und deren Mängel besonders deutlich. Irmela Schneider, die diese Mängel eingehend analysierte, hat mit Nachdruck darauf aufmerksam gemacht, dass wir Zeugen eines Prozesses mit zwei gegenläufigen Bewegungen sind: Auf der einen Seite beschleunigt sich der Schwundprozess des Schöpfungsmythos vom Individuum, der im 19. Jahrhundert begonnen hat. Auf der anderen Seite erfindet «die zweite Bewegung [...] im Zeitalter der Reproduzierbarkeit [und der digitalen Produzierbarkeit, G. S.] immer wieder aufs Neue – als Gegenbild und kontrafaktische Grösse – den Autor als individuellen, als singulären Schöpfer seines Werkes».⁵⁴ Diese kontrafaktische Grösse ist wirkungsmächtig abgesichert über das geltende Urheberrecht, das Artefakte als geistiges Eigentum juridifiziert. Die Diskussionen in der und um die Open-Source-Bewegung und um verschiedene Typen von Lizenzen – wie beispielsweise die Creative Commons Attribution-ShareAlike License oder die Digital Peer Publishing Lizenz⁵⁵ – haben deutlich gemacht, dass das geltende Urheberrecht den neuen Formen von Autorschaft nicht länger zu genügen vermag. «Sollte die Strategie der Individualisierung nicht mehr möglich sein», so Schneider, müssen «funktionale Äquivalente gefunden werden». Diese, nicht nur im juristischen Sinne, zu (er)finden, zu erproben und ihnen zum Durchbruch zu verhelfen, ist Sache zeitgenössischer Autorschaft und letztlich «eine Frage gesellschaftlicher Diskursmacht».⁵⁶

In der heutigen Zeit der Zäsuren von der industriellen zur postindustriellen Gesellschaft scheint es angemessen, die Pluralität unterschiedlicher selbstreflexiver und damit brüchiger Autorschaftskonfigurationen zu analysieren (vom Standpunkt der Wissenschaften) und deren Praxen zu fördern (vom Standpunkt von Künstler/innen und Kunsthochschulen). Produktionsästhetisch hat der Schweizer Schriftsteller Felix Philipp Ingold, der seit

53 Simon Sheik, «Repräsentation, Anfechtung und Macht: KünstlerInnen als öffentliche Intellektuelle», in: *republicart.net* (2004), http://www.republicart.net/disc/aap/sheikhoz_de.htm.

54 Schneider, «Konzepte von Autorschaft» (Anm. 39).

55 Vgl. <http://creativecommons.org/licenses/> und <http://www.dipp.nrw.de/lizenzen>.

56 Schneider, «Konzepte von Autorschaft» (Anm. 39).

mehr als einem Jahrzehnt regelmässig auch wissenschaftlich zum Thema Autorschaft publiziert, kürzlich den Stand formuliert, hinter den zeitgenössische Autorschaft – Autorschaft, die im buchstäblichen Sinne «an der Zeit» ist – angesichts der Experimente, Erfahrungen und Erkenntnisse der letzten 40 Jahre nicht zurückfallen dürfe: «Der Autor – ob Sprach- oder Bildkünstler – wird, im eigentlichen Wortsinn von «auctor», herausgestellt in seiner Funktion als «Mehrer», als Multiplikator von Möglichkeiten, als ein Verwerter, ein Arrangeur, der Vorgefundenes, Einfallendes, Zugefallenes aufnimmt, um es neu zu ordnen, es durch Verfremdung, durch Umwandlung neu erkennbar zu machen. Individuelle Autorschaft wird dadurch keineswegs abgewertet oder gar ausgeschlossen, sie wird lediglich befreit von der Aura originalen künstlerischen Schöpfertums [...]. Literarisches wie bildnerisches Tun [unterliegt] der Eigengesetzlichkeit des Materials und der Eigendynamik des Verfertigen, von denen das Werk in seiner Machart nicht weniger geprägt ist als durch das Können und Wollen des Autors.»⁵⁷

Mit anderen Worten: Es ist das Aufeinandertreffen des Eigensinns der Medien und der Materialitäten mit der Eigensinnigkeit von Autor/innen, das einen bedeutsamen, paradoxen Prozess initiiert und diesen perpetuiert:⁵⁸ Künstler/innen sind dem Eigensinn, der den Medien und dem Material eingeschrieben ist, unterworfen. Und zugleich versuchen sie als eigensinnige Autor/innen (als Subjekte im Althusserschen Sinn) unablässig, den Eigensinn des Mediums und des Materials für ihre Ideen und Absichten zu nutzen bzw. beidem immer wieder von neuem und nur temporär anderen Sinn abzugewinnen. An den zukünftigen Ergebnissen dieses unabschliessbaren, weil unauflösbaren Prozesses wird sich weisen, ob Foucaults Hoffnung sich erfüllen wird, «dass die Autorfunktion» dereinst «verschwinden wird» und die «polysemen Texte nach einem anderen Modus funktionieren werden».⁵⁹

57 Ingold, *Im Namen des Autors* (Anm. 20), S. 7. Vgl. auch Felix Philipp Ingold, Werner Wunderlich (Hg.), *Fragen nach dem Autor*, Konstanz 1992; dies. (Hg.), *Der Autor im Dialog*, Konstanz 1995.

58 Die Bedeutung der Kategorien Eigensinn/Eigensinnigkeit für künstlerische Autorschaften habe ich dargestellt in: Giaco Schiesser, «Medien|Kunst|Ausbildung», in: Sigrid Schade, Thomas Sieber, Georg Christoph Tholen (Hg.), *Schnittstellen*, Basel 2005, S. 257–274.

59 Foucault, «Was ist ein Autor?» (Anm. 27), S. 229.