

Michael Wetzel

Der Autor-Künstler

Ein europäischer Gründungsmythos
vom schöpferischen Individuum

Bonn University Press





unipress

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 15

Herausgegeben von
Uwe Baumann,
Michael Bernsen und
Paul Geyer

Michael Wetzel

Der Autor-Künstler

Ein europäischer Gründungsmythos
vom schöpferischen Individuum

V&R unipress

Bonn University Press

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Für Kikko in Liebe

Inhalt

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

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

Vorbemerkung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Suita (Osaka) im Frühling 2019

I. Autorschaft als Maskerade

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

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

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

Abwesenheit und Authentizität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Ebd., S. 10ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 Vgl. Ebd., S. 138 ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

Kritik und Krise

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dies zeigt sich nicht zuletzt in der gegen Postmoderne und deren post-strukturalistische ›Ideologie‹ antretenden Positionen eines George Steiner. Hier singt der Wertekonservatismus noch einmal das Hohelied der »Schöpfung« als Wurzel ästhetischen Schaffens, genau genommen mit gnostischen Untertönen einer Dasein schaffenden »Gegenschöpfung« als Beschwörung des »ursprünglichen und ursprungstiftenden Mysteriums des Formens der Form«. ⁴³ Gegen das von Mallarmé, Rimbaud über Barthes bis Derrida kurzerhand als ›Dekonstruktion‹ eingebnete »Satyrspiel« einer »Destabilisierung der Bedeutung« durch die Abschaffung von »Ich und Urheberschaft«, die Ablösung des Ästhetischen vom Ethischen, überhaupt des Nihilismus einer Verantwortungslosigkeit schäumt eine Wut des Verstehens von authentisch Wahrem empor, für die der Wunsch-Charakter des Präsenz-Denkens zur Heilsbotschaft von echter Autorschaft und vitalem Künstlertum wird. ⁴⁴

In welch dubioses Fahrwasser dieser lautere Wunsch nach einem greifbaren Schöpfer gerät, zeigt schon die Formel von der ›realen Gegenwart‹ selbst, die einst zum Eckstein der Begründung des faschistischen Führertums wurde. Carl Schmitt hatte die Stunde null der nationalsozialistischen Machtübernahme zu nutzen gewußt, um sogleich mit einem faschistoiden Rechtsmodell aufzuwarten. Seine Vorstellung von Nationalsozialismus, der »nicht abstrakt und schablonenhaft« denkt und ein »Feind alles normativistischen und funktionalistischen Machens« ist, gipfelte in einem »konkreten, substanzhaften Denken« von Führung, das gegen jedes Modell von Repräsentation eine charismatische Verkörperung der Idee von schöpferischer Souveränität des Machthabers in der realen Präsenz des Führers unterstellte, der in Gestalt des Adolf Hitler nicht von ungefähr seinen ›Stil‹ im Zusammenhang einer wenn auch gescheiterten Künstlerkarriere ausgebildet hatte:

»Unser Begriff ist eines vermittelnden Bildes oder eines repräsentierenden Vergleichs weder bedürftig noch fähig. Er stammt weder aus barocken Allegorien und Repräsentationen, noch aus einer cartesianischen *idée générale*. Er ist ein Begriff unmittelbarer Gegenwart und realer Präsenz. Aus diesem Grunde schließt er auch, als positives Erfordernis, eine unbedingte Artgleichheit zwischen Führer und Gefolgschaft in sich ein.« ⁴⁵

Schmitt mochte bei seiner Polemik gegen die barocke Allegorie an Walter Benjamin gedacht haben, dessen Habilitationsschrift über das barocke Trauerspiel ihm als Gegenmodell bekannt war. Er kam auf jeden Fall im Spontangestus

43 Vgl. George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990, S. 263 u. S. 267.

44 Vgl. ebd., S. 136f., S. 159ff. u. S. 189.

45 Carl Schmitt, »Führertum und Artgleichheit als Grundbegriffe des nationalsozialistischen Rechts«, in: *Staat, Bewegung, Volk*, Hamburg 1933, S. 32 u. S. 42.

einer jubilatorischen Affirmation des Faschismus mit Martin Heidegger überein, der ebenfalls vom Kunstwerk eine Art realer Gegenwart fordert, eine Wahrheit als Unverborgenheit (*aletheia*), nur daß der Künstler bei diesem handwerklich als »téchne« verstandenen »Aufschließen des Seienden als solchen« nicht sein Seelenleben oder seine Person ausdrücken soll.⁴⁶ Berühmt geworden ist seine Kontroverse mit dem amerikanischen Kunsthistoriker Meyer Shapiro um eines der Schuhbilder Van Goghs, das er als Darstellung von Bauernschuhen bezeichnete und in dem er die Offenbarung bäuerlichen Daseins bis hin zum Zuruf der beackerten Erde erlebte, während Meyer-Shapiro im Bild Van Goghs eigene Schuhe identifizierte und es damit biographisch als »the artist's presence in the work«, als »a piece of a self-portrait«, »a piece of his own life« interpretierte.⁴⁷

Für die neuere Diskussion über den vermeintlichen Tod des Autors bleiben aber die beiden kanonischen Texte einer ›poststrukturalistischen‹ Ästhetik entscheidend: nämlich Roland Barthes' »Der Tod des Autors« (1968) und Michel Foucaults »Was ist ein Autor?« (1969). Eine Relektüre dieser beiden legendären Arbeiten darf sich aber von ihrem polemischen Gestus nicht gefangen nehmen lassen und nicht vergessen, auf die systematischen, poetologischen Konsequenzen dieser pointierten Kritik am Autorbegriff im Kontext des Gesamtwerks von Barthes und Foucault zu achten. Denn gerade bei Barthes wird deutlich, daß sein sprichwörtlich gewordenes Todesurteil vor dem Hintergrund zweier grundlegender theoretischer Konzepte erfolgt, nämlich dem der ›Schrift‹ oder »écriture« (was eigentlich mit ›Schreibweise‹ zu übersetzen wäre) und dem der ›Dezentrierung des Subjekts‹ in derselben. Seit den ersten Arbeiten fasziniert ihn an der Schrift das Moment einer »Abwesenheit«, die in einer neutralen Schreibweise, einer »Schreibweise im Nullzustand« zum Vorschein kommt und dem Schriftsteller gegenüber steht wie »ein Raum für eine Aktion, die Definition und das Erwarten eines Möglichen«⁴⁸. Man spürt hier schon das Gefühl für die Ungerechtigkeit bzw. Ungerechtfertigkeit eines individuellen Anspruchs als Autor auf das mit und in Sprache Gesagte, ein Gefühl für die zu respektierende Eigenmächtigkeit des Textes, wie es sich unter dem ganz entscheidenden Einfluß Maurice Blanchots herausbildete, der – neben dem ebenfalls zu nennenden

46 Martin Heidegger, *Nietzsche Bd. 1*, Pfullingen 1961, S. 85 u. S. 97; u. ders., *Gesamtausgabe II. Abt. Bd. 34: Vom Wesen der Wahrheit zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, Frankfurt am Main 1988, S. 63.

47 Meyer Shapiro, »The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh«, in: Marianne L. Simmel (Hg.), *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York 1968, S. 206 ff.; zu Heidegger vgl. ders., »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, S. 22 u. S. 24; sowie auch Derridas Abwägung beider Positionen in: ders., »Restitutions. Von der Wahrheit nach Maß«, in: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 301–442.

48 Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main 1982, S. 11 u. S. 15.

Edmond Jabès – der Rede vom Tod des Autors eine radikale Texttheorie souf-flierte. Ausgehend von der ›wesentlichen Einsamkeit‹ des Schriftstellers vor dem Werk, dem gegenüber er keine Autorität besitzt und nicht »ich« sagen kann, beschrieb Blanchot das Ausgeliefertsein an die Abwesenheit/Leere der unauf-hörlichen und unberechenbaren Zeit eines »unpersönlichen« Schreibens dank des »sprechenden Verschwindens [i. O. »disparition«, was auch Sterben heißen kann] des Autors«. ⁴⁹

Nicht zuletzt steht aber hinter der Frage danach: »Wer spricht? Wer schreibt?«, wie sie Barthes schon 1960 in seiner vergleichenden Typologie des ›Schriftstellers‹ und des ›Schreibers‹ (*scripteur*) stellt, eine Affirmation des ›Textes‹ als »Struktur des Wortes«, das als »eine (unablässig) bearbeitete Ma-terie« weder Instrument noch Transportmittel einer ursprünglichen auktorialen Intention darstellt, sondern nur Identifikationsangebote an den Schriftsteller mit der jeweiligen von der Institution Sprache gegebenen »Weise des Sprechens« macht. ⁵⁰ Es handelt sich immerhin um eine kritische, eine ideologiekritische Erinnerung an die ursprüngliche Institutionalisierung von Subjektivität durch Sprache, eine narzißtische Kränkung im Sinne Freuds des Individuums, das nicht Herr der eigenen Sprache ist. Man könnte darin auch eine Affinität zu Heideggers ontologischer Theorie der Sprache sehen, die für sich spricht und die der Mensch nur spricht, indem er ihr entspricht. ⁵¹ Dieses Entsprechen kann aber bei Barthes durchaus lustbetonte Momente einschließen und tut dies auch ge-rade da, wo auf Dominanz verzichtet wird. In diesem Sinne versteht Barthes ›Muttersprache‹ im ganz buchstäblichen Sinne als Leben schenkenden Körper der Mutter, mit dem der Schriftsteller lustvoll spiele, »um ihn zu glorifizieren, zu verschönern oder um ihn zu zerstückeln, ihn bis an die Grenze dessen zu bringen, was vom Körper erkannt werden kann.« ⁵² Die Arbeit des Autors am Text ist also nicht nichts, nur autorisiert sie ihn nicht zum Herrscher über diesen Text. Vielmehr geht er in dessen selbst aktiver bzw. »generativer« ›Textur‹ lustvoll

49 Vgl. Maurice Blanchot, *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1959, S. 26f. u. S. 36; u. ders., *Le livre à venir*, Paris 1959, S. 310. Zur Bedeutung von Jabès vgl. Felix P. Ingold, *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*, München 2004; sowie Giaco Schiesser, »Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited«, in: Corina Caduff/ Tan Wälchli (Hg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008, S. 24f.; vgl. auch Eugen Simion, *The Return of the Author*, Evanstone 1996, S. 55ff. u. S. 67ff., der an die Bedeutung Mallarmés, Valéry's und die Auseinandersetzung mit der Tel-Quel-Schule (Sollers, Kristeva) erinnert. Vgl. dazu etwa die Polemik gegen die »kulturelle Fet-tischisierung« einer schöpferischen Subjektivität bei Philippe Sollers (1967), »Programme«, in: *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris 1968, S. 13.

50 Barthes, »Schriftsteller und Schreiber«, in: *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt am Main 1969, S. 46f.

51 Vgl. Heidegger, »Die Sprache«, in: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1965, S. 32f.

52 Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1974, S. 56.

»verloren«, löst sich auf »wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.«⁵³

Eine angemessene Bewertung der oft isoliert betrachteten These vom »Tode« des Autors erforderte folglich eine dreifache Kontextualisierung. Andrew Bennett ist einer der wenigen, die darauf hingewiesen haben, daß Barthes' berühmter Text im Zusammenhang einer Reihe von zeitgenössischen Schriften über Fragen der Textualität, des Schreibens und Lesens sowie des Werks zu sehen ist, die ihn nicht nur einrahmen, sondern über diesen Rahmen auch hinaus wuchern lassen.⁵⁴ Zugleich erinnert er daran, daß die erste Publikation des Textes 1967 in englischer Sprache im Avantgarde-Magazin *Aspen* No. 5/6 erfolgte, und zwar in einer Mallarmé gewidmeten Nummer, in der auch Marcel Duchamp, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Merce Cunningham, Samuel Beckett und John Cage vertreten waren. Dies erklärt nicht nur den antiautoritären Pathos der Entthronung der Autor-Herrscherfigur, sondern auch die mit diesen avantgardistischen Künstlerkollegen geteilte Suche nach alternativen Schreib- und Leseweisen, wie sie nämlich Barthes dann auch ganz konkret in seiner Interpretation der Balzac-Erzählung *Sarrasine* in der 1968 gehaltenen Vorlesung zu *S/Z* demonstriert. Auch hier ist Mallarmé das große Vorbild für ein Lektüreverfahren, bei dem »man nicht mehr weiß, wo das Subjekt ist«, und das eine der wesentlichen Formen der »Arbeit der Moderne am Text als Destruktion der Linearität und Schaffung eines ausgedehnten, voluminösen Raumes des Textes, wie er anfänglich durch den *Würfelwurf* Mallarmés zum Emblem wurde«, ist.⁵⁵ Der Text wird nicht mehr als Ganzes, sondern als »Differenz« gelesen, zu der es keine aufhebende, rezentrierende Metasprache oder -instanz als »Vater« gibt.⁵⁶

Bereits 1953 hatte Barthes diese »Sprachverwendung« als »strukturalistische Tätigkeit [*activité structurale*]« durch die beiden Operationen »Zerlegung [*découpage*]« und »Arrangement [*agencement*]« spezifiziert, die kulturelle Produktion eben nicht mehr aus der Geltung von Schöpfungssubjekten, sondern aus der Genesis von historischen Formationen als »Gemachtwordenes« ableitet.⁵⁷ Diese disseminierende Lesepraxis, der Bezug zum Konzeptualismus der Mallarmé folgenden Avantgarde, vor allem aber die generative Theorie des Textes als non-auktoriale *Agency*, verleihen den Argumenten vom »Tod des Autors« einen Mehrsinn und verlangen eine Kurskorrektur in der Rezeption dieses Schlüsseltextes: Denn Barthes fragt gar nicht nach den Eigentumsrechten der Künstler an ihren Produkten, sondern nach den Sinnpotenzen von Kunst-

53 Ebd., S. 94.

54 Bennett, *The Author*, a. a. O., S. 11 f.

55 Vgl. Barthes, *Sarrasine de Balzac. Séminaire 1967–1968, 1968–1969*, hg. v. C. Coste/ A. Stafford, Paris 2011, S. 83.

56 Ebd., S. 100.

57 Barthes, »Die strukturalistische Tätigkeit«, in: *Kursbuch* 5/1966, S. 191 u. 196.

werken, die in ihrer endlosen Neuschreibung, Neukonfiguration der einzelnen Elemente schlummern. Zugleich beschuldigt er aber umgekehrt die Eigentums- oder Zuschreibungsfrage, die Entfaltung des Sinns im Sinne eines wirklichen, rückhaltlosen Lesens zu behindern und einzuschränken, »da wir uns seit Jahrhunderten maßlos für den Autor und überhaupt nicht für den Leser interessieren«; man huldige allein dem »Privileg« des Ursprungs und dem »Autoritätsmotiv« des Autors als ewiger Besitzer seines Werks: »Der Autor, meint man, hat Rechte gegenüber dem Leser, er zwingt ihn zu einer bestimmten Bedeutung des Werks, und diese Bedeutung ist natürlich die richtige, die wahre Bedeutung«. ⁵⁸ Demgegenüber plädiert Barthes in der berühmten Schlussformel, die den Tod des tyrannischen Autors als »Geburt des Lesers« feiert, für einen Leser, der nicht wieder die Deutung dominiert und privilegiert, sondern als ein anonym »jemand« in »einem einzigen Feld alle Spuren zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht«; und er plädiert damit eigentlich für eine Kunst des Lesens, die jeden Ursprung und jedes Ziel des mehrdimensionalen Geflechts der Zeichen in Frage stellt. ⁵⁹ Barthes ist zu früh gestorben, um noch die technischen Revolutionen des digitalen Hypertextes miterlebt zu haben, aber viele seiner Überlegungen zur textuellen Metaphorik des sich ausdehnenden »Netzes« ⁶⁰ weisen schon in die Richtung dieser neuen Schreibweise, die zugleich das Todesurteil des »großen Autors« in Form einer Vervielfältigung von (>kleinen<) Schreibern vollstreckt.

Aber man darf nicht vergessen, daß die Todes-Metapher als rhetorischer Gestus ins Feld geführt wird ⁶¹ und sich nicht als grundsätzliche Negation der werkimmanenten Kategorie Autor, sondern als funktionale Relativierung seines Schreibens im Gesamtprozeß ästhetischer Sinngebung versteht: Es ist ein symbolischer Tod im Zugrundegehen am Medium, dessen »Performativ« im Akt der Sinnbildung den Autor vielmehr als modernen Schreiber »gleichzeitig mit seinem Text« entstehen lässt – als »Gast«, d. h. »nicht mehr vorrangig, väterlich, deontisch, sondern spielerisch« als »Papierautor«. ⁶² Es geht ja nicht um den Tod leibhafter Produzenten von Texten, sondern um den der diskursiv erzeugten Wertvorstellung »Autor«. Und hier kommt im Sinne ihrer Überlebtheit als eine auf bestimmte historische Rahmenbedingungen begrenzte Kategorie ein ent-

58 Barthes, »Das Lesen schreiben«, in: *Das Rauschen der Sprache*, a. a. O., S. 30.

59 Ders., »Der Tod des Autors«, in: Ebd., S. 61 u. S. 63.

60 Ders., »Vom Werk zum Text«, in: Ebd., S. 69.

61 Vgl. Schiesser, »Autorschaft nach dem Tod des Autors«, in: *Autorschaft in den Künsten*, a. a. O., S. 23; sowie Bennett, *The Author*, a. a. O., S. 18.

62 Barthes, »Der Tod des Autors«, a. a. O., S. 60; u. ders., »Vom Werk zum Text«, in: ebd., S. 69f.; vgl. Simion, *The Return of the Author*, a. a. O., S. 109; u. Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1987, S. 76; sowie ders., *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, München 1994, S. 75–98.

scheidender historischer Gestus zum Tragen. Es geht ebenso wie beim viel damit verglichenen »Tod Gottes« von Nietzsche um ›Genealogie‹ und damit um die epochale Umwertung der zur Debatte gestellten Machtposition:

»Der *Autor* ist eine moderne Figur, die vermutlich in dem Maße von unserer Gesellschaft hervorgebracht wurde, in dem sie im ausklingenden Mittelalter mit dem englischen Empirismus, dem französischen Rationalismus und dem persönlichen Glauben der Reformation den Glanz des Individuums oder, wie es vornehmer heißt, der ›menschlichen Person‹ entdeckt hat. Es ist also logisch, daß der Positivismus, diese Kurzfassung und Vollendung der kapitalistischen Ideologie, im Bereich der Literatur der ›Person‹ des Autors die größte Bedeutung beigemessen hat.«⁶³

Die Kehrseite der ›Genealogie‹ ist ›Mythologie‹, mit der Barthes ganz strukturalistisch den Zeichenstatus des Signifikanten ›Autor‹ ideologisch als Mythos auch des Alltags dekonstruiert, der nicht als Referent auf Gegenstände verweist, der sich noch nicht einmal auf die eindeutige Vorstellung eines Signifikats bezieht, sondern als mythische Metapher wiederum auf andere Signifikanten umgeleitet wird. Zwar kommt der Autor in den *Mythen des Alltags* bewusst nicht vor, aber das semiotische System lässt sich mühelos auf ihn applizieren: Angefangen bei den ersten Bestimmungen des semantischen Status als Diskurs, als System der Kommunikation und nicht als Gegenstand, bis hin zum dreidimensionalen Schema von Signifikant, Signifikat und Zeichen. Auch die Materialien der Rede von Autorschaft bleiben »auf die reine Bedeutungsfunktion beschränkt«, stellen »nur eine Zeichengesamtheit« einer Objektsprache dar, derer sich der Mythos bemächtigt. Der Autorschafts-Diskurs selbst fungiert dagegen als Metasprache, die sich nur auf die »Pseudonatur« einer Verleugnung und Ontologisierung von Geschichtlichkeit in der bürgerlichen Ideologie bezieht.⁶⁴

Dieser historischen Relativierung des Autorbegriffs durch Barthes schließt sich Foucault mit einer gleichwohl latenten Polemik an, indem er ein Ungenügen an der bloßen Konstatierung des Verschwindens des Autors artikuliert und eine genaue Analyse der damit eröffneten Leerstelle fordert. Foucaults kritische Aufmerksamkeit setzt mithin eher beim Werk-Begriff an, der formal immer wieder dazu neigt, den Autor als Einheit zu implizieren. Desweiteren sieht Foucault mit dialektischem Gespür die Gefahr einer sozusagen autorisierenden Absenz, die wieder Platz schafft für höhere, omnipotente Figuren des Transzendentalen, wie sie die Diskursgeschichte der Autorschaft ja in Anspruch genommen hat:

63 Ebd., S. 57f.

64 Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin 2010, S. 258f. u. S. 294f.

»Es genügt freilich nicht, als leere Aussage zu wiederholen, daß der Autor verschwunden ist. [...] Was man tun müsste, wäre, das Augenmerk auf den durch das Verschwinden des Autors leer gelassenen Raum zu richten, der Verteilung der Lücken und Bruchstellen nachzugehen und die durch dieses Verschwinden frei gewordenen Stellen und Funktionen auszuloten.«⁶⁵

›Funktion‹ tritt im Folgenden als der zentrale Begriff der Analyse auf, der dem Phänomen der Autorschaft gerecht werden will und es zugleich überschreitet, indem er es einem übergreifenden Zusammenhang unterordnet, es funktional kontextualisiert und damit an historische Bedingungen des Erscheinens bzw. implizit Verschwindens bindet. Auch bei Foucault heißt dieser Kontext ›Schreiben‹ (*écriture*), als ein vom bloßen »Ausdruck« befreites »Spiel« der Zeichen, das wiederum in der Tradition Blanchots als »Verwandschaft mit dem Tod« die Eigentümlichkeit des Schriftstellers in seiner »Abwesenheit« sieht.⁶⁶ Foucault bleibt aber bei dieser Konstatierung eines »Todes des Autors« nicht stehen, sondern sucht die Zeichen des Verlöschens in der dieses bewirkenden Struktur selbst auf, die er in ihrer positiven Mächtigkeit als *Ordnung des Diskurses* beschreibt. In ihr bleibt aller Auslöschung auktorialer Aneignung zum Trotz eine transzendente Markierung zurück, deren auratisches Nachglühen er als »Autornamen« analysiert, um ausgehend davon neu die Frage nach dem Subjekt im Diskurs zu stellen.

Auch bei Foucault empfiehlt es sich, den Vortrag über die Rolle des Autors im Kontext anderer, zeitgleicher Schriften zu betrachten. Insbesondere seine Antrittsvorlesung relativiert die polemische Note vor dem Hintergrund des Gesamtprojektes einer Diskursanalyse. Diskurs ist für Foucault – in Analogie zum Text bei Barthes – die materielle Wirklichkeit der öffentlich geführten gesprochenen und geschriebenen Reden, deren Kräfte und Gefahren, deren unberechenbare Ereignishaftigkeit und Produktivität von jeder Gesellschaft kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert werden. Und hier, genauer bei den Disziplinierungs- und Kontrollmechanismen von Klassifikation, Anordnung und Verteilung, kommt der Autor ins Spiel und zwar als »Prinzip der Verknappung des Diskurses«, als »Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts«⁶⁷. Die Zuschreibung an Autoren ist nicht für alle Textgattungen notwendig und variiert auch historisch, sie hat aber immer die Funktion, das Zufällige des Diskurses durch Stiftung von Einheit, Sinn und Zuverlässigkeit zu reduzieren. In

65 Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in: D. Defert/ F. Ewald (Hg.), *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, S. 242.

66 Ebd., S. 238f.

67 Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1977, S. 18f.

diesem Sinne hält Foucault diese Funktion zwar für notwendig, aber historisch für kontingent:

»Es wäre sicherlich absurd, die Existenz des schreibenden und erfindenden Individuums zu leugnen. Aber ich denke, daß – zumindest seit einer bestimmten Epoche – das Individuum, das sich daran macht, eine Text zu schreiben, aus dem vielleicht ein Werk wird, die Funktion des Autors in Anspruch nimmt. Was es schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft, und sei es nur eine flüchtige Skizze, was es an banalen Äußerungen fallen lässt – dieses ganz differenzierte Spiel ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert.«⁶⁸

Foucault macht damit zugleich klar, daß eine Infragestellung der Individualität des Autors auch eine Problematisierung der Kategorie des Werks impliziert bzw. daß beide Fragen solche der Klassifikation betreffen, d.h. solche nach der »Existenz-, Zirkulations- und Funktionsweise bestimmter Diskurse innerhalb einer Gesellschaft.«⁶⁹ Autornamen garantieren die ›Authentizität‹ von Texten, indem sie für ein konstantes Wertniveau, eine theoretische Kohärenz, stilistische Einheit und historische Einmaligkeit derselben sorgen, d.h. bei aller Deformation oder Modifikation als »Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens«⁷⁰ fungieren. Aber sie tun dies nur aufgrund diskursiver Funktionen wie Aneignung von Praktiken, Zuschreibung von Eigennamen, Projektion von schöpferischen Ursprüngen oder intra- bzw. paratextueller Subjektindikatoren. Viel diskutiert worden ist auch Foucaults eher beiläufig entwickelte These einer historischen Umkehrung dieser Funktion, die vor der Neuzeit entscheidende Bedeutung für die Autorisierung von wissenschaftlichen Texten gehabt habe, während heute allein deren theoretische Verbürgtheit entscheidend sei. Literarische Texte könnten dagegen kaum in der früher üblichen Anonymität existieren, sondern bedürften des Adelsdiploms eines Autornamens. Viel spannender ist aber die Frage nach einem Jenseits dieser Autor-Funktion, d.h. nach der Möglichkeit, mit Diskursen ohne Aneignungen, Zuschreibungen oder psychologisierende Projektionen umzugehen. Es ist eigentlich nicht Foucaults Frage, aber er kann nicht umhin, sie in der Überlegung zu berühren, die »Existenzmodalitäten« von Diskursen nicht mehr »nach ihrem Ausdruckswert«⁷¹ zu beurteilen.

Was damit gemeint ist, führt er in einer anderen Schrift über die *Archäologie des Wissens* weiter aus, die gewissermaßen eine Diskursanalyse ohne Autor zu denken versucht. Einleitend wird es als Verzicht auf zwei für die Autor-Her-

68 Ebd., S. 20f.

69 Foucault, »Was ist ein Autor?«, a. a. O., S. 245.

70 Ebd., S. 249.

71 Ebd., S. 258.

meneutik typischen Tendenzen deklariert, nämlich allen Ereignissen einen »geheimen Ursprung« zuzuordnen und alle manifesten Diskurse auf einem »bereits Gesagten« beruhen zu lassen, einem »Halbschweigen«, das – so ließe sich folgern – den Raum eröffnet für das unendliche Gemurmel der schöpferischen Figuren und ihrer Intentionen: Vor diesem Hintergrund werden Diskurse immer nur als »Dokumente« lesbar, als Zeichen für etwas anderes, die transparent zu machende »Instanz des schöpferischen Subjekts als *raison d'être* eines Werkes und Prinzip seiner Einheit«, während Archäologie meint, Diskurse als »Monumente« einer immanenten Beschreibung der »Typen und Regeln von diskursiven Praktiken, die individuelle Werke durchqueren«, zu unterziehen.⁷²

Aber Foucault zählt nicht zu denen, die damit die Frage des Subjekts sogleich für erledigt halten. Er erinnert an den »ideologischen Status des Autors«, der eine Verdrehung, Verleugnung seiner eigentlichen ökonomischen Funktion des Ausschließens, Auswählens, Selegierens in der Ordnung des Diskurses darstellt, d. h. »der freien Zirkulation, der freien Manipulation, der freien Komposition Dekomposition und Rekombination der Fiktion Fesseln anlegt«, aber als diese Instanz, die eigentlich beschränkt, ideologisch als »unendliche Quelle von Bedeutungen«, als »Prinzip der Ökonomie in der Verbreitung des Sinns«, als »schöpferische Instanz« aufgewertet wird.⁷³ Und als Lösung dieses Widerspruchs hat er eine Formel gefunden, die sich etwas spröde liest, aber auf den zweiten Blick – der bislang diesem Aspekt von Autorschaft bei Foucault wenig gewährt wurde⁷⁴ – eine erstaunliche Tiefenschicht und eine originelle Wende in der Debatte bietet: nämlich die Funktion der »*Diskursivitätsbegründer*«: Gemeint ist eine Autorschaft, die sich zunächst einmal nicht in der Produktion von Texten erfüllt, die sich also in einer »transdiskursiven« Position befindet und überhaupt nicht auf konkrete Werke bezieht, sondern »auf die Möglichkeit und die Formationsregeln anderer Texte« als »unbegrenzte Diskursmöglichkeit«.⁷⁵ Foucault führt Beispiele an, Freud und Marx als Begründer des psychoanalytischen und des marxistischen Diskurses, Ann Radcliffe als Begründerin des Schauerromans, des weiteren Galilei, Cuvier und Saussure als – wie man in einem anderen Sinne sagen könnte – Auslöser eines »Paradigmenwechsels« in ihren jeweiligen Disziplinen. Entscheidend an dieser erstaunlichen und oft verkannten Reformulierung von Autorschaft als Meta-Autorschaft ist der Bezug nicht auf konkrete, persönliche Produkte, sondern auf eine spezifische Weise des Produzierens von Diskursen, auf diskursive Dispositive als eine Art zweite

72 Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, S. 15, S. 38f., S. 198f.

73 Foucault, »Was ist ein Autor?«, a. a. O., S. 258f.

74 So die durchaus überzeugende Behauptung von Schiesser, »Autorschaft nach dem Tod des Autors«, in: *Autorschaft in den Künsten*, a. a. O., S. 27.

75 Foucault, »Was ist ein Autor?«, a. a. O., S. 252.

Sprache wie Barthes' Mythologie, die den Raum für die Entstehung von Diskursen, unabhängig von den Begründern und doch ihnen verpflichtet, öffnet und regelt. Und selbstverständlich gilt diese Gründer-Funktion auch für Foucault selbst und natürlich auch Barthes, die sozusagen als Begründer eines Meta-Autorrechts an der Diskursivität von Enden und Grenzen der Autorschaft in die Geschichte eingehen können.

Eigentlich geht Foucault mit dieser Überlegung noch einmal zur Urszene der Autor-Aporie zurück. Der geistige Urheber hat kein Besitzrecht an der materiellen Erscheinungsform seiner Werke, z. B. gehört dem Schriftsteller nicht das Papier seiner gedruckten Bücher und dem Maler nicht die Farbe und Leinwand seiner verkauften Bilder, aber deren unveräußerliche ›Form‹, die durch das *Copyright* geschützt ist. Diskursivität meint nun (übrigens ebenso wie *écriture*) das Formierende der Form, die besondere Weise einer stilistischen Eigentümlichkeit in der Variation, eine Wiederholung in der Differenz, die ein Denk- bzw. Diskursmodell charakterisiert (Foucault nennt »charakteristische Zeichen, Figuren, Beziehungen, Strukturen, die von anderen wieder verwendet werden konnten«⁷⁶), die jedoch – im Gegensatz zum Plagiat als identische Kopie – ökonomisch nicht verwertbar ist. Sie ist als eine solche Anwesenheit des Autors qua Abwesenheit im Werk nur eine »Geste«, wie Agamben Foucaults Autorschaftsmodell begreift, gleichwohl als ›Spur‹ eines latenten Duktus oder Bildens analysierbar als Symptome, Indizien oder Details durch eine ›Spurensicherung‹, wie sie Ginzburg als Suche nach der Autorschaft von Krankheitsbildern, Kriminalfällen und Stilbildungen bei Freud, Conan Doyle und Morelli rekonstruiert hat.⁷⁷ Was als diese Autorschaft im Namen benannt wird, ist eine ›Idee‹, die im diskursanalytischen Sinne von Dispositiv auch mit Benjamins gelungener Übersetzung der platonischen Metaphysik in semiotische Topik als »Konstellation« beschrieben werden kann⁷⁸: Eine Diskursivität versetzt – ähnlich wie dort die Ideen die Phänomene – hier bestimmte Elemente eines Diskurses in eine spezifische ›Konfiguration‹ als mit Benjamin gesprochen »objektive virtuelle Anordnung«, die sie lesbar werden lässt als neue Diskurse ermöglichendes Dispositiv. Im ideologiekritischen Sinne lässt sich die mit der Etymologie spielende Argumentation Benjamins für die Einsicht nutzen, daß diese Diskursivität als Idee nicht auf eine kreative Substanz bei den sie begründenden Individuen verweist, sondern wie die Namen der Sternbilder die gestaltende

76 Ebd., S. 253.

77 Giorgio Agamben, »Der Autor als Geste«, in: *Profanierungen*, Frankfurt am Main 2005, S. 62ff., u. Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983, S. 61 ff.; vgl. auch Edgar Wind, *Kunst und Anarchie*, Frankfurt am Main 1979, S. 40ff.

78 Vgl. Walter Benjamin, »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., hg. v. R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 214f.

Allegorie des Autors gewissermaßen doppeldeutig als ›Star‹ auf eine Anordnungsfunktion von Phänomenen oder Effekten zurückführt. Und bleibt man beim Bild der Kon-Stellation, so läßt sich der simple Tod des Autors auch in das sinnreichere Licht-Gleichnis vom für uns hell aufglühenden Stern bringen, dessen Energie am Ursprungsort schon längst erloschen ist.

Foucault denkt hier übrigens noch ganz als Strukturalist, der nahezu exemplarisch verdeutlicht, wie das Wort ›Autor‹ als Signifikant und nicht als Referenz auf lebende Personen im Autor-Namen einen Meta-Signifikanten im Sinne der bartheschen Mythologie bezeichnet, der für die Regel der Verkettung von Signifikanten steht. Der Autor ist eine Struktur, die eine spezifische begriffliche Konstellation herstellt. Man könnte weit ab von Todesverkündigungen, die doch nur wieder in Wiedergeburten umschlagen, weitaus dekonstruktivere Konsequenzen in der Form von Spekulationen ziehen, stilistische Eigentümlichkeiten in Computerprogramme spezifischer Diskurserzeugung umzusetzen (so wie Burkhard Müller in seiner Würdigung des sprachanalytischen Bisses von Elfriede Jelinek angesichts des Zwangs zum Kalauern genial mutmaßte, dieses Schreiben laufe »möglicherweise schon wieder auf Autopilot«⁷⁹). Aber ganz so einfach ist es nicht, wie ein weiterer Kritiker des Autorbegriffs in seinen sozialgeschichtlichen Studien gezeigt hat, nämlich Pierre Bourdieu. Er arbeitet mit dem Konzept des *Habitus*, das er als »generative, um nicht zu sagen kreative Kapazität«⁸⁰ versteht, durch die sich Autoren und Künstler im Sinne des neudeutsch gesprochen ›Alleinstellungsmerkmals‹ eine Position auf dem von Bourdieu als neuer Schauplatz eingeführten s. g. literarisch-künstlerischen Feld verschaffen. Übernommen hat Bourdieu dieses *Habitus*-Konzept von Panofsky, dessen Buch über Architektur und Scholastik von einer in der Hochscholastik sich herausbildenden »Denkgewohnheit« als »modus operandi«⁸¹ für neue künstlerische Praktiken vor allem beim Bau gotischer Kathedralen handelte. Für Bourdieu kam es im Zusammenhang der Frage nach der Generativität und den Grenzen der Autorschaft von Künstlertum nun gerade darauf an, den statischen, faktischen *modus operatum* der Kunstwerke hinsichtlich des *modus operandi* als Agens zu hinterfragen, wobei er nach einer Vermittlungsform zwischen subjektiver Intention und objektiver Struktur suchte und sie schon früh in Gestalt

79 Burkhard Müller, »Guter Ruf, böser Schrei. Ach Österreich: Elfriede Jelinek reagiert auf Amstetten«, in: *Süddeutsche Zeitung*, (8. Mai 2008).

80 Pierre Bourdieu/ Loic Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main 1996, S. 154. Vgl. dazu die profunde Studie von Beate Kraus/ Gunter Gebauer, *Habitus*, Bielefeld 2010, S. 6: »Dabei ist der *Habitus* kreativ, erfindungsreich [...] er hat das Potential einer *ars inventendi*«.

81 Erwin Panofsky, *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*, Köln 1989, S. 22ff.

der »Habituserformen« als »Systeme dauerhafter Dispositionen« bzw. als »Erzeugungsprinzip von Strategien« fand.⁸²

Damit sollte eine Formel gefunden werden für die Entstehung von Neuem im künstlerischen Prozeß ohne Rekurs auf den souveränen Rechtsanspruch eines schöpferischen Individuums, aber auch ohne Tod des Autors im Namen eines ermächtigten Rezipienten oder einer Mystifikation des Werks. Und zugleich sollte so etwas wie die Begründung einer neuen Diskursivität in die sozialhistorischen Bedingungen ihrer Möglichkeit eingebettet werden. Nur am Rande sei vermerkt, daß Bourdieu als Soziologe gegenüber der französischen Schulphilosophie von Henri Bergsons »schöpferischer Evolution« oder der Theorie »De l'Habitude« von dessen Lehrer Félix Ravaisson ein beredtes Schweigen hütet. Seine Argumentation scheint gewunden, kompliziert, weil sie dialektisch das Fungieren eines Autor-Künstler-Subjekts ohne Subjektivität und Autorschaft im traditionellen Sinne umkreist und dieses im Habitus auf ein »sowohl ›individuell« als ›kollektiv« Unbewusstes« zurückführt; die paradoxe Formel vom Kollektiven im Herzen des Individuellen selbst ist aber als Versöhnungsmodell zu verstehen, das wie ein virtuelles Programm den Künstler mit der intellektuellen Gemeinschaft seiner Zeit, den Institutionen und Wissensformen, den Diskursen wie kulturellen Praktiken seiner Epoche in Verbindung setzen soll.⁸³ Dieses Kräftefeld des sozialen Netzes, das – vergleichbar Barthes' *écriture* oder Foucaults *discours* – die kulturell Schaffenden in Verbindung setzt mit »anderen Künstlern, Kritikern, Vermittlern zwischen dem Publikum wie Verleger und Kunsthändler oder beispielsweise Journalisten«, ist kein autonom agierendes Gespenst der Generierung von Kulturwerten, sondern die *conditio sine qua non* für die »Objektivierung der künstlerischen Intention«, die dem Künstler »öffentliche Bedeutung« verleiht und ihn als »Autor definiert«.⁸⁴

Es geht dabei um die Legitimation durch die *auctoritas* der Institutionen, die für Bourdieu ablesbar wird in der sozialen Instanz eines Distinktionsvermögens, d. h. nicht nur im Sinne des Habitus als verinnerlichte solipsistische Absonderung – etwa des Künstlers als *Sonderling*, sondern auch im Sinne einer kollektiven Kultivierung des Geschmacks im Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Bourdieu greift hier auf eine ganze Reihe von traditionellen Modellen zurück – von Humboldts ›innerer Sprachform« bis hin zu Chomskys ›Generativer Grammatik« –, um zu erklären, wie dieses kollektive Kreativitätspotential als der »демиургische Ehrgeiz des Artisten« im »*Habitus*« internalisiert werden kann, um

82 Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt am Main 1979, S. 165.

83 Vgl. Bourdieu, »Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis«, in: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1970, S. 132, S. 139 u. S. 143. Vgl. dazu Félix Ravaisson, *De l'Habitude* (1838), Paris 2007.

84 Bourdieu, »Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld«, in: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, a. a. O., S. 94f.

den typischen »Lebensstil des Künstlers« gegen den des »Bourgeois« im bloßen »Streben nach Ungewöhnlichem« eines distinguierten Geschmacks auszuspielen.⁸⁵ Durch diesen distinktiven Habitus wird Künstlertum ebenso wie Autorschaft auf eine meta-ästhetische Valenz zurückgeführt, entstanden aus einer kulturellen Differenzierung der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert mit ihren begünstigenden Vorurteilen gegen die literarische und künstlerische Avantgarde der verfemten und gescheiterten Künstler. Für die Bewertung des Kunstwerkes ist somit das ganze Netz von Entstehungsfaktoren zu berücksichtigen, das u. a. auch den modernen Gründungsmythos des Schöpferturns hervorbringt, wobei Bourdieu die mythologischen Übertragungen nach der Ordnung eines Spielfeldes buchstabiert, auf dem die Regeln der Kunst ausgehandelt werden:

»Produzent des *Werts der Kunstwerke* ist nicht der Künstler, sondern das Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als *Fetisch* schafft. [...] Sie [die Wissenschaft] hat also nicht allein mit den direkten Produzenten des Werkes in seiner materiellen Gestalt zu schaffen [Künstler, Schriftsteller, etc.], sondern mit der Gesamtheit der Akteure und Institutionen, die über die Produktion des Glaubens an den Wert der Kunst im allgemeinen und den Wert dieses oder jenes Werks im besonderen an der Produktion des Werts des Kunstwerks mitwirken.«⁸⁶

Man kann diese Relativierung der individuellen Vormachtstellung von Autoren und Künstlern aber auch von der kommunikationstheoretischen Paradoxie wechselseitigen Entzugs her angehen, die Ursprung und Legitimation immer an den Ort des anderen verschiebt, ohne daß einer der Akteure im Spiel als anderer des anderen eine souveräne Machtstellung einnimmt. Aus strukturalistischer Sicht ergibt sich daraus die Wende zu einem linguistischen bzw. semiologischen Apriori der Sprache überhaupt als transzendente Sinnbedingung, in der Begriffe wie Autor oder Künstler nur »Signifikanten-Effekte« sind. Ja noch allgemeiner gesprochen sind die sprechenden Subjekte von Anfang an nicht Herr ihrer Sprache, sondern ihr (als Sub-jekte) unterworfen. Noch radikaler hat es Jacques Lacan in psychoanalytischer Hinsicht formuliert, daß selbst die intimste Sprache unserer Wünsche und Phantasien in seinem kreatürlichen Ursprung Sprache des anderen ist, so wie wir auch lebensgeschichtlich unsere Sprache von

85 Vgl. ders., *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1987, S. 60, S. 106, S. 278 u. S. 357; vgl. dazu, Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998, S. 27 ff.

86 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999, S. 362. Vgl. zur Verbindung dieses Mythos der Kreativität mit der Geschichte des Künstlers Wolfgang Ruppert, *Künstler! Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession*, Wien/Köln/Weimar 2018.

Eltern und Erziehern aufgeprägt bekommen und schon lange, bevor wir sprechen, besprochen sind und in der Sprache der anderen existieren. Lacan erinnert dabei an Goethes *Faust* und seine Auseinandersetzung mit dem Anfang des Johannes-Evangeliums, das sich für ihn doch in der ursprünglichen Gabe des Wortes als Entspringen des die Bedeutung des Subjekts stiftenden Signifikanten auf dem Feld des anderen erschöpft: »Es war doch das Wort (verbe), das im Anfang war, und wir leben in seiner Schöpfung, aber die Tat unseres Geistes setzt diese Schöpfung stets von neuem fort. Und wir können diese Tat bloß reflektieren, indem wir uns von ihr vorantreiben lassen.«⁸⁷

Konkreter auf das Beispiel der Autorschaft angewandt, ist dies auch die Grundthese Derridas seit seinem grundlegenden Aufsatz »Signatur – Kontext – Ereignis«, der gewissermaßen in der Einsicht gipfelt, daß Autorschaft sich überhaupt nur in Abwesenheit des Verfassers oder Urhebers konstituiert, wie überhaupt die Bedeutung des Textes sich ganz im Sinne Barthes schon in der frühen Husserl-Kritik in Absehung von Subjekt und Objekt konstituiert:

»Die vollständige Abwesenheit des Subjekts und des Objekts einer Aussage – der Tod des Schreibers oder/und das Verschwinden der Gegenstände, die er hat beschreiben können – hindert einen Text nicht daran, zu ›bedeuten‹. Diese Möglichkeit läßt im Gegensatz das Bedeuten als solches entstehen, gibt es zu verstehen und zu lesen.«⁸⁸

In der späteren Auseinandersetzung mit dem Konzept der performativen Sprechakte bei Austin und dann bei Searle bindet Derrida noch radikaler das Hervortreten der Schrift an ein Verschwinden des Senders ebenso wie des Empfängers. Schrift/Schreiben funktioniert vielmehr als »produzierende Maschine«, die gekennzeichnet ist durch »wesentliche Führungslosigkeit« (also ohne die Verantwortung einer väterlichen Instanz) und iterative »Dissemination«:

»Damit ein Geschriebenes ein Geschriebenes sei, muß es weiterhin ›wirken‹ und lesbar sein, selbst wenn der sogenannte Autor des Geschriebenen nicht länger einsteht für das, was er geschrieben hat, was er gezeichnet zu haben scheint, sei es, daß er vorläufig abwesend ist, daß er tot ist, oder allgemein, oder daß er, was scheinbar ›in seinem Namen‹ geschrieben wurde, nicht mit seiner ganzen augenblicklichen und gegenwärtigen Intention oder Aufmerksamkeit, mit der Fülle seines Meines unterstützt.«⁸⁹

87 Jacques Lacan, »Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse«, in: *Schriften I*, Frankfurt am Main 1975, S. 71–169, S. 112; vgl. ders., *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten 1978, S. 218.

88 Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt am Main 2003, S. 125.

89 Derrida, »Signatur Ereignis Kontext«, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1999, S. 334; vgl. auch die anschließende Kontroverse Derridas mit Searle in: Ders., *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 53–168.

Es geht auch hier nicht um die grundsätzliche Negation von Autorschaft, sondern um deren semiologische Eingrenzung, um die Nachträglichkeit ihrer Konstruktion gegenüber dem ›Schriftapriori‹, das als Spur oder genauer als »Ursprung« anderen Bahnungen oder Verkettungen von Spuren sich »aufpropfen« kann und in diesem Aufschub nur durch einen Gewaltakt von einem Subjekt angeeignet wird. Es ist ein politischer Akt vor aller philologischen Inanspruchnahme, d. h. »eine Politik des Eigennamens«, die aber – wie Derrida am Beispiel Nietzsches zeigt – doch den Kontrakt der Zueignung mit einem Namen signiert, der nicht selbst erschaffen ist (oder ›erschrieben‹ wie in einer Autobiographie), sondern der gegeben wurde bzw. auf den man ›hört‹ (in einer Art von Ohren- oder »Otobiographie«).⁹⁰ Es ist eine Art ursprüngliche Entfremdung, die Derrida später auch noch einmal in der radikalen Frage nach der Muttersprache aufgreifen sollte, um sie in die Aporie der Gabe münden zu lassen: daß die eigene Sprache vom anderen gegeben wird und man immer erst in sie übersetzen muß, um in dieser Sprache des anderen bei sich selbst anzukommen.⁹¹ Und dies gilt nicht nur für sprachliches Zeugen, sondern auch für zeichnerische Hervorbringungen des bildenden Künstlers, der beim sich selbst Porträtieren blind bahnt, was im Gezeichneten erst Sichtbarkeit erhält und ihn als den Signierenden wie durch ein »Bekenntnis« oder eine ›Auto(r)fiktion‹ erst hervorbringt.⁹²

Die Doppelhelix oder: Eine kurze Geschichte der Affinität von Autor und Künstler

Was sich immer wieder zeigt, ist die unumstößliche Tatsache, daß Autorschaft mit ›ideologischen‹ Fragen beginnt und mit ›ökonomischen‹ endet: »Als kulturelles Ereignis mag es den ›Tod des Autors‹ geben – das Recht läßt ihn wiederauferstehen, solange Artefakte als Eigentum in Frage kommen.«⁹³ Nicht von ungefähr ist die Generation von Barthes, Lacan, Foucault, Derrida, Deleuze, Bourdieu geprägt durch ein wissenschaftsgeschichtliches Dreigestirn von De-

90 Vgl. ders., »Otobiographien«, in: Ders./ Kittler, Friedrich, *Nietzsche – Politik des Eigennamens*, Berlin 2000, S. 40ff.

91 Vgl. ders., *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, München 2003.

92 Vgl. ders., *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hg. v. Wetzel, München 1997, S. 62 u. S. 117. Zu Autofiktion vgl. Serge Doubrovsky, *Nah am Text*, in: A. de Toro/C. Gronemann (Hg.), *Autobiographie revisited*, Hildesheim/Zürich/New York 2004, S. 117–127; zur Umformulierung als »Auto(r)fiktion« vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Was ist Auto(r)fiktion?*, in: dies. (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, S. 7–21.

93 Plumpe, »Autor und Publikum«, in: *Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 380.

konstruktivisten oder Desillusionisten subjektiver Autonomie nämlich Karl Marx, Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud, die dem autonom sich wählenden Subjekt den Spiegel einer vom ›ökonomischen Fetischismus des Warenverkehrs‹, von der ›wilden Philologie der Aufschreibesysteme‹ und von den ›unbewußten Symptombildungen des Trieblebens‹ bestimmten Wirklichkeit seines Daseins entgegenhielten. Entsprechend geht es auch bei den Nachfolgern um Fragen der ›Ökonomie des Textes‹ (Barthes), des ›Wissens und der Macht‹ (Foucault), des ›Entzugs von Schrift und Schreiben‹ (Derrida), des ›Wunsches und seiner Phantasmagorien‹ (Lacan, Deleuze) sowie ›distinktiven Regeln des Marktes‹ (Bourdieu). Nichts anderes als eine solche Relativierung des Autorbegriffs hatte der s. g. ›Poststrukturalismus‹ vollzogen. Dabei unterstellte eigentlich keiner der Protagonisten wirklich, daß es keine Produzenten von literarischen oder bildenden Kunstwerken mehr gebe, nur seien sie nicht Herr derselben. Gerade Foucault konstatierte mit seiner historischen Genauigkeit, daß das unter den Begriff »Autorschaft« gebrachte Verhältnis zum Werk als Eigentum und zu verantwortende Tat nur einen zeitlichen Verfallwert habe, also in einer bestimmten Situation entstanden sei und auch wieder – wie der humanistische Wert des »Menschen« – verschwinden werde, um anderen Bestimmungen Platz zu machen.

Am Ursprung der poststrukturalistischen Autor-Kritik liegt also so etwas wie eine ontologische Wende in Richtung einer unvordenklichen Gegebenheit, die bei fast allen relevanten Denkern eine Auseinandersetzung mit einem weiteren Modell impliziert, nämlich Martin Heideggers Fundamentalontologie. Der frühe Foucault hat dieses Moment in einer zugleich erstaunlichen Hommage an Lacan zum Ausdruck gebracht, indem er dessen Bedeutung für eine Theorie der Dezentrierung des Subjekts hervorhebt: Lacan habe nämlich gezeigt, daß es nicht das Subjekt ist, das spricht, sondern die Symptome, die Strukturen und das System selbst der Sprache, nicht das Ich, sondern das »es gibt« einer Seinsgabe.⁹⁴

In diesem Sinne implizierte schon Foucaults listig gewählte Titelwahl für seinen Autor-Vortrag eine Entscheidung hinsichtlich des Gegenstandsstatus, denn er fragte nicht: »Wer« ist ein Autor, also wie nach einer Person, sondern wie nach einer Sache: »Was« ist ein Autor. In dieser grammatikalischen Form wird bereits nahe gelegt, daß die ›Position‹ des Autors von Personen nur nachträglich und auch nur zeitweilig eingenommen werden kann. Autorschaft – so läßt sich festhalten – ist also niemals eine ursprüngliche Eigenschaft von Subjekten, sie wird vielmehr wie ein Sacheigentum ›erworben‹ bzw. ›angeeignet‹.

Was diese gewissermaßen ›antiautoritäre‹ Generation eigentlich im Visier hat, ist der Begriff der *auctoritas* – übrigens ja nur ›eine‹ etymologische Quelle

94 Vgl. Foucault, »Entretien avec Madeleine Chapsal«, in: *Dits et écrits I*, Paris 1994, S. 514f.

für ›Autor‹ (lat. *auctor*). Wenn Ernst Robert Curtius mit der ganzen Autorität seiner Gelehrtheit konstatiert: »Alle Autoren sind zugleich Autoritäten«⁹⁵, so meint er die Schulautoren eines mittelalterlichen Bildungskanons, die als bloß nominalistische Orientierungsgrößen für Textsegmente standen. Wenn dagegen die Wiederkehr des Autors als »wichtigste Größe« des Verstehens und des Umgangs mit Literatur an die buchhändlerische oder feuilletonistische Rede vom »neuen Grass« oder »Martin Walsers Autorenlesungen« geknüpft wird⁹⁶, so findet gerade eine Verwechslung von Name und Träger statt, denn die historisch entstandene diskursive Praktik des Nennens von Autornamen sagt nichts über den ontologischen Status des Urhebers aus, sondern nur etwas über die Zirkulation des Werkes als marktgängige Ware. Und der Verzicht auf diese Praktik oder der Zweifel an ihrem Nutzen impliziert nicht gleich umgekehrt, daß Texte sich von selber schrieben – oder wie Bilder vom Himmel fielen.

Auf dem literarisch-künstlerischen Markt, wie er sich ökonomisch seit dem 19. Jahrhundert etabliert hat, tritt der ›Eigename‹ des Autor-Künstlers für das Qualitätsversprechen einer ästhetischen Produktivkraft ein, die zweierlei garantieren soll: nämlich ›Originalität‹ und ›Innovation‹. Und in diesem Sinnen kann der Name auch nicht artifiziell genug sein, z. B. als Markenname für Industrieprodukte, die ihrerseits die Autorschaft einer besonderen Kreativität ihrer Modelle indizieren wie z. B. Peugeot als »créateur d'automobiles« (zuvor schon Citroën mit seinem Modell *Picasso* und dem Werbespot der ›malenden‹ Montageroboter). Von Anfang an steht die Erwähnung der Autor- und Künstlernamen im Zeichen einer solchen *Branding*-Strategie, die ethisch der Logik des ›Versprechens‹ gehorcht, die Foucault unterschwellig in seiner Figur der Diskursivitätsbegründung aufruft. Paratextuell im Sinne Genettes steht der Autornamen zuerst und zuoberst auf dem Titel des Buches und der Künstlernamen als Signatur unter dem Bild oder über ihm im Katalog, um beim Leser/Betrachter ähnliche Erwartungen auszulösen, wie sie der Besucher eines Sternerrestaurants der Kette Alain Ducasse hat, der auch nicht erwarten kann, daß Mr. Ducasse am Herd steht, dem aber durch den Namen garantiert wird, daß man dort nach der vom Maître kreierte und autorisierte (und von Zeit zu Zeit kontrollierte) Rezeptur kocht.

Genau genommen sind Begriffe wie ›Autor‹ und ›Künstler‹ nämlich ›meta-ästhetische‹ Kategorien, die nichts über die Eigenschaften des Schönen oder das Kunsterleben aussagen und deshalb auch in den klassischen Ästhetiken nicht vorkommen. Die Frage stellt sich vielmehr nach der Historizität und dem Aus-

95 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, München 1973, S. 58.

96 Vgl. Fotis Jannidis/ Gerhard Lauer/ Matias Martinez/ Simone Winko, »Autor und Interpretation.« in: dies. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a. a. O., S. 7.

sagestatus der weniger deskriptiv als vielmehr ›emphatisch‹ zu verstehenden Unterstellungen von Autorschaft und Künstlertum, die sich im ›konnotativen Kontext‹ ihres kultur- und sozialgeschichtlichen Horizontes abzeichnen. Und in diesem Kontext ist auch seine Überdeterminiertheit zu beachten, was in systemtheoretischer Hinsicht im Begriff »polykontexturaler Autorschaft« gewürdigt wurde, um »das Phänomen ›Künstler‹ in seiner Vielgestaltigkeit und in den Prozessen der Entstehung dieser Vielgestaltigkeit zu erfassen: als Schöpfer der Kunst, als kunstwissenschaftliches Beobachtungsobjekt, als Künstler ›im Werk‹, als juristischer Urheber, als Verkäufer auf dem Kunstmarkt, als Produzent und Produkt der Massenmedien und last not least als ein geschlechtliches Wesen.«⁹⁷ Anders gesagt lässt sich bei der Begriffsgeschichte von ›Autor‹ und ›Künstler‹ von Anfang an eine Konfusion beobachten zwischen dem, was ihre Gegenstände ›sind‹, und dem, was sie sein ›sollen‹. Den sozialgeschichtlichen Etablierungen eines juristischen und ökonomischen Status stehen imaginäre Idealbildungen gegenüber, die sich wie ein Überbau aus ideologischen Metadiskursen im Sinne von Barthes' Mythologie auch den Bedeutungen überstülpen.

Bestes Beispiel sind die griechische Bezeichnung *poietes* und das lateinische Wort *artifex*, die sich noch auf das bloße Machen als kunstfertiges Bearbeiten der Materie durch den Künstler als Handwerker beziehen. Sie sind am ›Werk‹ (*ergon* bzw. *opus*) als inhaltlichem Kriterium der Nützlichkeit für ästhetische Reize im griechischen Sinne von *aisthesis* (Sinneswahrnehmung) orientiert, worauf auch in der mittelalterlichen Kunst der am Materialwert des Werkstoffes bemessene Begriff von Schönheit rekurriert.⁹⁸ Und dennoch erfährt die historische Wirklichkeit von Autor- und Künstlerexistenzen schon früh eine phantasmatische Überformung durch mythopoetische Konstruktionen. Nicht nur die griechischen Mythen von Daidalos, Prometheus, Hephaistos, Pygmalion, Orpheus, der Anekdotenschatz der *Naturgeschichte* des Plinius von den Zauberkünsten von Malern wie Zeuxis u. a. sowie grundsätzlich die Entrückung des Dichters zum *vates*, zum priesterhaften ›Seher‹ durch die *mania*, den inspirierenden ›Wahn‹, sondern auch die christologische Typologie (vom *ecce homo* und der Kreuzigungs-Ikonographie bis hin zur satanischen *Faust*figur) zeugen von den ›ideologischen‹ Diskursen der Kunst- und Literaturgeschichtsschreibung.

97 Sabine Kampmann, *Künstler-sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft*, München 2006, S. 75.

98 Vgl. Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1962, S. 199; u. Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963, S. 30; s. auch Françoise Chaudenson, *A qui appartient l'oeuvre d'art*, Paris 2007, S. 19: »En grec, le mot *poiein* signifie ›faire et créer‹ sans distinction. Le poète est donc considéré comme un *faiseur*, un ›fabricateur‹ et les artisans sont ceux qui donnent une forme à la matière informe qui préexiste. Dans la Grèce antique, l'humain ne peut donc prétendre être réellement créateur, au sens où nous l'entendons aujourd'hui.«

Durch sie werden kulturelle Konnotationen zu biographischen und narrativen Konstruktionen des »*artistic subject for works of art.*«⁹⁹ Sie reichen von heroisierenden und apothetischen Vorstellungen des Künstlers als ›Schöpfer‹ oder gottgleiches ›Genie‹ (und in diesem Sinne auch die ursprüngliche, unkontrollierbare Natur verkörpernder ›Wilder‹)¹⁰⁰ bis zur humanistischen Vorstellung vom ›Idealmenschen‹, vom ›Sinnstifter‹, vom ›Propheten‹ oder gar ›Revolutionär‹, der die Welt nicht nur erklärt, sondern auch verändert, bisweilen auch vom charismatischen ›Visionär‹, der Ängste und Hoffnungen artikuliert. Darüber hinaus setzt in der Renaissance eine intellektuelle Nobilitierung als »*Künstler-Philosoph*« ein, in dem das selbst- und stoffgestaltende Moment der Kunst mit einem Erkennen jenseits des Willens zur Wahrheit als Macht verbunden werden soll.¹⁰¹

Einen wesentlichen Anteil der Verklärung machen auch die *Imagines* des ›heiligen‹ weil körperlich bzw. seelisch kranken ›Außenseiters‹ (besonders als Melancholiker oder Hysteriker) aus, nicht zu vergessen die ›Misanthropen‹ aus Enttäuschung und voller »Sehnsucht nach dem Unbedingten«¹⁰². Das Mythologem des von der Gesellschaft ausgestoßenen oder ›verkannten‹ Künstlers – samt all den Verfallsformen der Zügellosigkeit, des Verbrechens, des dämonischen und daher genialen Eklektizismus oder Epigonentums – wird als der alle Gemeinschaft verachtende und Einsamkeit suchende ›Sonderling‹ dann auch zum Vorbild für historische Figurationen wie den Bohémien, Dandy, Decadent oder Existenzialisten. Der dominante Zug des Pathologischen ist dabei tragend für das moderne Verständnis vom Künstler als »der exemplarische Leidende«, wobei der Schriftsteller als »Mann des Wortes« es ist, »von dem wir erwarten, daß er am ehesten in der Lage ist, seinem Leiden Ausdruck zu geben.«¹⁰³ Kein ›Leiden‹ hat aber neben der *mania* eine solche mythische Macht entfaltet wie die ›Melancholie‹. Klibansky, Panofsky und Saxl haben in ihrer klassischen Studie

-
- 99 Griselda Pollock, »Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History«, in: *Screen* 21/1980, S. 58; vgl. auch die Klassifikationsversuche von Irmela Schneider, in ihrer Einleitung zu dies., *Die Rolle des Autors. Analysen und Gespräche*, Stuttgart 1981, S. 4f.
- 100 Vgl. Friedländer, »Der Künstler, Genie und Talent«, in: *Von Kunst und Kennerschaft*, a. a. O., S. 81–86; sowie Eckhard Neumann, *Künstler-Mythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main 1986, bes. S. 52ff.
- 101 Vgl. Jean-Noël Vuarnet, *Der Künstler-Philosoph*, Berlin 1986; sowie Hannes Böhringer/Gerhard-Johann Lischka/ Sylvère Lotringer/ Bernhard Marcadé/ Peter Weibel, *Philosophen-Künstler*, Berlin 1986.
- 102 Vgl. Bernhard Sorg, *Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung*, Tübingen 1989, S. 32. Hierzu gehören auch die Motive des »verkannten Künstlers« (Franz Roh, *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens*, Köln 1993) und natürlich das des Außenseiters (Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989).
- 103 Susan Sontag, »Der Künstler als exemplarischer Leidender«, in: *Kunst und Antikunst*, Frankfurt am Main 1982, S. 94.

darauf hingewiesen, daß sich in diesem spezifischen poetischen »Doppelgefühl« des Genießens der Einsamkeit als trauervolle Freude exemplarisch der radikale moderne Subjektivismus ausdrückt: »Dieses moderne Melancholiegefühl ist im wesentlichen ein gesteigertes Ich-Gefühl, da das Ich die Achse ist, um die sich jene Kugel von Lust und Wehmut dreht; und es hat auch eine enge Beziehung zur Musik, die nun der Erzeugung subjektiver Gefühle dient.«¹⁰⁴

Bezüglich der im Zeichen des Saturns geschriebenen Künstlerviten der Renaissance hat dann aber vor allem die Arbeit von Ernst Kris und Otto Kurz zur »Legende« vom Künstler zeigen können, wie wenig diese vorgeblichen »Biographien« um historische Wahrheit bemüht waren und wie viel sie eher Mythen und literarischen Fiktionen verdankten. Die Wiederkehr von arkadischen Motiven wie der Jugend des Künstlers als talentierter Hirte oder seiner magischen Kraft als täuschender Nachahmer der Natur fordern eher »philologische Kritik« und Sensibilität für die Schnittstellen von »doxographischen« und »biographischen« Zusammenhängen heraus als Übersteigerung der Fakten durch Fiktion, die zugleich von einer ambivalenten Haltung dem Künstler gegenüber zeugt: als böser Zauberer und gewaltiger Schöpfer, als Gott und Wahnsinniger »zwischen Parnaß und Bohème, Heroisierung und Erniedrigung«.¹⁰⁵

Es ist also etwas anderes, ob man sich wie z. B. in dem 1971 vom Spiegel in Auftrag gegebenen *Autorenreport* und zwei Jahre später im *Künstlerreport* auf »die Situation von Wortproduzenten im Hinblick auf ihre Gemeinsamkeiten als Kommunikatoren« unter »Verzicht auf traditionell-ästhetische Wertungen und auf Vorstellungen von einer ›Berufung‹«¹⁰⁶ konzentriert, oder ob man die Geschichte ästhetischer Utopien oder Illusionen einer Erlösung durch Autor- und Künstlerlegenden schreibt. Foucault hat die Nobilitierung von Autoren und Künstlern in der Renaissance als »Heroisierung« beschrieben, die von der Individualität der künstlerisch Schaffenden verlangt, daß sie dem Anspruch der »archaisierenden Figuren des mittelalterlichen Helden« und den »griechischen Themen des Kreises der Initiation« gerecht werden: »an dieser Grenze tauchen die zweideutigen und überfrachteten Strukturen des Geheimnisses und der Entdeckung auf, der berausenden Kraft der Illusion, der Rückkehr zu einer Natur, die im Grunde *anders* ist, und des Zugangs zu einer neuen Erde, die sich

104 Raymond Klibansky/ Erwin Panofsky/ Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1990, S. 338.

105 Vgl. Ernst Kris/ Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1995, S. 29, S. 46 u. S. 120; sowie Ernst Kris, »Das Bild vom Künstler«, in: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1977, S. 66ff.

106 Karla Fohrbeck/ Andreas Wiesand, *Der Autorenreport*, Reinbek 1972, S. 21; u. dies., *Der Künstler-Report*, München 1975; vgl. auch Hannes Schwenger, *Literaturproduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung*, Stuttgart 1979, S. 8.

dieselbe erweist.«¹⁰⁷ Hier zeigt sich der neue Zug einer Verkörperung der anonymen kreativen Kraft hinter dem Werk im Künstlerhelden, der aber an dieser Aufgabe auch scheitern kann und sich dann – so Foucaults Ableitung dieses Themenbereichs – ins Register des »Wahnsinns« (bzw. von »Genie und Irrsinn« frei nach Lombroso und Nordau) einschreibt.¹⁰⁸

Demgegenüber konzentrieren sich die »sozial-rechtlichen« Diskurse auf die Aspekte, einer »gesellschaftlichen«, »juristischen« und »ökonomischen« Anerkennung des Künstlers als Autorität und d. h. in Bezug auf seine Autorschaft. Auch wenn die herkömmlich von der Kunst- bzw. Literatursoziologie aufgeworfenen Perspektiven diesen Fokus wenig berücksichtigen, dominieren doch Themen wie die Entwicklung des Schutzes von »Urheberschaft« (*copyright*) und die persönliche Verantwortung des Urhebers (gegenüber staatlichen Zensurinstanzen) die Geschichte der »Institutionalisierungen« von Kunstproduktion, vor allem im Übergang von der höfischen Organisation zur Gründung der Akademien. Die »Professionalisierung« von Künstlertum unter den modernen Marktbedingungen, die von Auftraggebern, Kunden, Publikumsgeschmack oder Werbemechanismen abhängen und sich in sozialgeschichtlichen Teilaspekten wie Mäzenatentum, privater und staatlicher Patronage, den s. g. Salons, Museen, Galerien, Buchhandel, aber auch in Kontrollmechanismen der Unterscheidung zwischen Original und Fälschung ausdifferenzieren¹⁰⁹, vollzieht sich im Namen der inaugural definierten Autorschaft.

Martin Warnkes Studie zum *Hofkünstler* etwa räumt mit dem klassischen Vorurteil von der Renaissance als Beginn der Emanzipation des künstlerischen Individuums durch die stadtbürgerliche Kultur Oberitaliens auf und zeigt vielmehr, in welchem Maße die Nobilitierung der Künstler sich schon den rechtlichen und materiellen Gleichsetzungen mit intellektueller *auctoritas* bzw. der Anerkennungen des Künstlers in feudalistischen Herrschaftsstrukturen als Repräsentant einer solchen verdankt. Alain Viala führt die Etablierung schriftstellerischer Autonomie im »klassischen« 17. Jahrhundert auf die staatlichen Akademiegründungen mit ihren Privilegien und kanonischen Festschreibungen der Poetik und Sprache, aber auch auf die Wirksamkeit von Zensurinstanzen

107 Foucault, »Das »Nein« des Vaters«, in: Schriften zur Literatur, a. a. O., S. 33 f.

108 Ebd. S. 35; vgl. Neumann, *Künstler-Mythen*, a. a. O., S. 160 ff.; vgl. auch die Studie von Jean-Martin Charcot/ Paul Richer, *Die Besessenen in der Kunst*, hg. v. M. Schneider, Göttingen 1988. Speziell zur narzißtischen Charakterneurose vgl. Nadja Wick, *Apotheosen narzißtischer Individualität. Dilettantismus bei Karl Philipp Moritz, Gottfried Keller und Robert Gernhardt*, Bielefeld 2008.

109 Vgl. hierzu das klassische Werk von Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 2 Bde.*, München 1953; u. ders., *Kunst und Gesellschaft*, München 1988; spez. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, 256 ff.; sowie Schwenger, *Literaturproduktion*, a. a. O., S. 30. Vgl. auch Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris 1997, S. 249.

und die entsprechenden Gegenstrategien der Autoren zur Wahrung sozialer Anerkennung zurück; und schließlich zitieren auch die einschlägigen Studien Heinrich Bosses oder Hans Haferkorns die gesetzlichen Regelungen des Urheberschutzes als Basis der freien Tätigkeit bürgerlicher Künstler und der Anerkennung geistigen Eigentums als Ursprung des souveränen Künstlerkultes der s. g. Goethezeit.¹¹⁰

Es gibt aber noch eine dritte Ebene zum Imaginären eingebildeten Autor-Künstlertums und zum Realen sich institutionalisierender Urheberschaft: Eine vermittelnde Ebene, auf der gewissermaßen der mythologische Anspruch internalisiert wird und sich als Phantombild des eigenen Autorkünstlertums einschreibt. Man könnte sie mit dem Begriff des idealistischen Philosophen Fichte als die Ebene bezeichnen, auf der eine »Selbstsetzung« des Autor-Künstler-Ichs stattfindet¹¹¹, und man versteht die Begeisterung der frühromantischen Autoren für Fichtes Wissenschaftslehre als eigentlich ästhetisches Programm. Medial gemeint sind all jene »autopoietischen« Diskurse von Autoren und Künstlern selbst, die sich in Form von Auto(r)-Biographien bzw. -Fiction, Briefen, Tagebüchern, von Auto(r)-Porträts und Selbstdarstellungen einen Doppelgänger als poetisches bzw. fiktionales Ich schaffen.¹¹² Sie zeugen von der rekursiven Vernetzung der Elemente des Produktionsprozesses, der auf dieser Ebene eines autobiographischen Selbstgesprächs im autopoietischen System das Werk gewissermaßen durch Werke der Werke aneignet.¹¹³ Daher sind diese Selbstinszenierungen zu unterscheiden vom Autor-/Künstlerbild, wie es durch die Legendenbildungen entsteht, obgleich diese natürlich auch die Selbstdarstellungen motivisch prägen und die Identitätsfindung indirekt zur »Anpassung

110 Vgl. Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, S. 11 ff.; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris 1985, S. 54 ff., S. 85 ff. u. S. 218 ff.; Roger Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1992, S. 49 ff.; Hans J. Haferkorn, »Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800«, in: B. Lutz (Hg.), *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*, Stuttgart 1974, S. 113-275, S. 203 ff.; Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft*, a. a. O., S. 8 ff.; sowie die profunden Studien in: Martha Woodmansee/ Peter Jaszi, *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham 1994.

111 Vgl. Johann Gottlieb Fichte, »Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre«, in: *Sämtliche Werke*. Bd. 1, hg. v. I. H. Fichte, Berlin 1845, S. 85-328, S. 96 ff.

112 Vgl. Gustav René Hocke, *Das europäische Tagebuch*, Wiesbaden 1978, S. 332 ff.; u. spez. Monika Salmen, *Das Autorbewußtsein Anette von Droste-Hülshoffs. Eine Voraussetzung für Verständnis und Vermittlung ihres literarischen Werks*, Frankfurt am Main 1985, S. 20 ff.

113 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 84 ff. u. S. 254; sowie Zons, »Über den Ursprung des literarischen Werks aus dem Geiste der Autorschaft«, in: *Das Kunstwerk*, a. a. O., S. 112.

an die Rollenästhetik des Künstlers«¹¹⁴ zwingen kann, wie gerade das Beispiel der Künstler-Viten des Spätrenaissancemalers Vasari zeigt.

Das Autopoietische oder Autofiktionale der Erzeugung eines kreativen Selbst ist also wesentlicher Bestandteil der »Inszenierungsakte«, denen sich die Wirksamkeit des Konzepts von Autorschaft verdankt.¹¹⁵ Damit wird auch ein besonderes Kapitel der Gegensätzlichkeit von schreibenden Autoren und bildenden Künstlern aufgeschlagen, insofern es zu einer wechselseitigen Identifikation kommt (ganz abgesehen einmal vom Sonderthema der Doppelbegabung dichtender Maler und malender Dichter). Die Emanzipation des Renaissancekünstlers vollzieht sich im Zuge seines Wechsels zum Schreibwerkzeug und umgekehrt träumen Autoren immer mehr von der plastischen Kraft ihres alphabetischen *signal-processing*. Dem Bildmedium danken sie in Form von idealisierenden »Porträts« oder »Büsten«, in avancierter Form sogar von »Standbilder«, die auratische Verklärung ihrer heroischen Autorgröße. Seit dem 17. Jahrhundert als Propagandamedium in Form des Frontispiz üblich, geht diese porträtistische Konstitution eines Autorimage schon auf die Miniaturen der Humanisten zurück – eine ausgiebig von Luther nach Erfindung des Reproduktionsmediums Holzschnitt genutzte Technik der breitenwirksamen Inszenierung seiner Autorschaft durch den Kult des öffentlichen Bildes, der später von der Autoren-Photographie übernommen wird.¹¹⁶

Wenn man Foucaults »Diskursivität« als »Programm« beschreiben will, so ist es primär jedoch ein textuelles, literarisches und epistemologisches, ein Schreibprogramm, dessen Entsprechung in anderen, den s. g. »bildenden« Kunstbereichen zu suchen ist. Und genau darin besteht die Aufgabe des Doppelbegriffs vom Autor-Künstler, der anders als bisherige Begriffsgeschichten die beiden Konzepte der Autorschaft und des Künstlertums in ihrem wechselseitigen Bezug, ja in ihrem Miteinander-Verwobensein betrachtet. Dabei sind die beiden affinen Bedeutungsfelder keineswegs kongruent, sondern eher komplementär. Während Autorschaft sich traditionell eher auf die intellektuelle Autorität des Schöpfers und folglich auf die Herrschaft über das Werk konzentriert, beinhaltet die

114 Neumann, *Künstler-Mythen*, a. a. O., S. 132; vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, a. a. O., S. 304 (vgl. auch ebd. ff.).

115 Cristel Meier/ Martina Wagner-Egelhaaf, »Einleitung« zu: dies. (Hg.), *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin 2011, S. 19. Zur Auswirkung dieses Zusammenhangs auf die Gegenwartsliteratur vgl. Innokentij Kreknin, *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin 2014, u. Jörg Pottbeckers, *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Würzburg 2017.

116 Vgl. Chartier, *L'ordre des livres*, a. a. O., S. 60; sowie Warnke, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt am Main 1984; Bernhard Maaz, *Vom Kult des Genies. David d'Angers Bildnisse von Goethe bis Caspar David Friedrich*, München 2004, sowie Matthias Bickenbach, *Das Autorenfoto in der Medienevolution: Anachronie einer Form*, München 2010.

Vorstellung von Künstlertum ihrerseits die inhaltliche Aufgabe des Kreativen, des konkret Schöpferischen, für Innovation zu sorgen. Auch wenn die Begriffsgeschichten vordergründig getrennt verlaufen, nehmen sie implizit ständig in einer intermedialen Weise aufeinander Bezug, indem z. B. Künstler für Ausschweifungen des Manierismus eine auktoriale Lizenz einholen oder umgekehrt ein schrift- und sprachgebundener Autor-Konzeptualismus nach plastischer Erfüllung sucht. Auch wenn Autorschaft als diskursives ›Dispositiv‹, also auf Dispositionen versprechender Verfügungen oder Anlagen verweisend, eine nicht manifeste, sondern virtuelle Struktur des ›Programmatischen‹ darstellt, ist doch eigentlich beiden modernen Begriffsfeldern von Autor und Künstler eine gewisse ›Potentialitäts‹-Semantik eigen, die sich nur unterschiedlich artikuliert. Künstlertum spricht nicht primär die Sprache transzendentaler Autorschaft als Bedingung von Möglichkeit, artikuliert im Gegensatz von *actus* (*energeia*) und *potentia* (*dynamis*), sondern spricht die evolutionäre Sprache eines schöpferischen Werdens im Gegensatzverhältnis von *actus* (*energeia*) und *opus* (*ergon*). Die Differenz läßt sich mit Kants grundlegend für jedes Denken von Intermedialität formulierter epistemologischer Unterscheidung von Begriff und Anschauung vergleichen: Es geht um ein rein formales Ordnungsschema, dem sinnliches Datenmaterial zugeführt werden muß, ein Gegensatz, der übertragen lauten müßte: Autorschaft ohne Künstlertum ist »leer«, Künstlertum ohne Autorschaft aber »blind«.¹¹⁷

›Künstler-sein‹ referiert nicht nur auf ein handwerkliches ›Können‹, sondern auch auf Kunst als Wissen, Weisheit oder Kenntnis, als *design* (also etymologisch vom Zeichen, *signum*, her) entwerfend im Modus der Zukunft zu denken. Besonders seit der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts wandelt sich die Vorstellung vom bildenden Künstler zu der eines Autor-Künstler »as sign articulating a range of ideologies which invest that figure symbolically with social meaning«, »a space for authors-author/artists and author/writers- as agents acting in a world of statements, meanings and discursive contexts«¹¹⁸. Im modernen Verständnis von ›Kreativität‹ gerinnt dieser diskursive Möglichkeitssinn der Gestaltung grundsätzlich zu einer innerlichen Wesensbestimmung der sie repräsentierenden Subjekte, d. h. die repräsentativ für die Macht einer ›Urheberschaft‹ sind, die sich im Kunstwerk als authentischer Hervorbringung/Zeugung nicht nur objektivieren, sondern vor allem propagieren muß. Entscheidend ist die Anerkennung durch eine kulturelle Öffentlichkeit, weshalb systemtheoretische Ansätze im Anschluß an Luhmann ähnlich wie Bourdieu

117 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: Werke, hg.v. W. Weischedel, Bd. III, Wiesbaden 1956, S. 98.

118 Pollock, »Agency and the Avantgarde. Studies in Authorship and History by Way of Van Gogh«, in: *Block 15*, 1989, S. 5; vgl. Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca/London 1994, S. 59.

hier auch von der gesellschaftlichen Konstruktion oder vom »Gemacht-sein« der Autorschaft bzw. des Künstlertums durch ›Kommunikation‹ sprechen bzw. – mit den Worten Luhmanns selbst – von einem »Hergestelltsein« durch Fingieren einer »Herstellungsabsicht des Künstlers«. ¹¹⁹ Insbesondere für die dominierende Topik des ›Neuen‹ ist erst einmal eine epochale Relevanz sicher zu stellen, die es ihr erlaubt, sich gegenüber der Verpflichtung auf traditionelle Kontinuität durchzusetzen. Die Abweichung vom Althergebrachten und Bewährten hat nämlich wesentlich mit der Karriere der Idee schöpferischer Entwicklung zu tun, die wiederum auf die Legitimation durch eine autorisierte Urheberschaft referiert.

Warum also nicht die Figur einer Doppelhelix von Autoren als Künstler und Künstlern als Autoren assoziieren? Denn bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß die beiden Begriffe genealogisch aufeinander verweisen, ja sich ergänzen, daß sie miteinander verkoppelt sind, um ihr emphatisches Potential zu entfalten, das aus Schreibern Autoren und aus Handwerkern Künstler werden lässt. Die Verknüpfung der beiden Begriffsgeschichten lässt deutlich werden, wie sich zu Beginn der Neuzeit ein Künstlerbewußtsein dank der neu gewonnenen Autorschaft von nicht mehr bloß Ab-Schreibern herausbilden konnte und wie umgekehrt zu Beginn des bürgerlichen Zeitalters ein Autorbewußtsein am Modell des kreativen Künstlertums der s. g. bildenden Künste die schreibende Hand zur schöpferischen einer Genie-Gottes machen konnte. Raymond Bellour hat als erster das DNA-Modell der Doppelhelix herangezogen, um in seinem Fall die doppelte Passage von Analogie und Reproduktion zwischen den festgehaltenen Bildern der Photographie und den bewegten des Films als Verhältnis von Virtualität und Aktualität zu beschreiben. ¹²⁰ Andere Ansätze haben vor allem den paradoxen Charakter dieses Nexus betont, der im Zugleich von Doppelung (Doublierung, Spiegelung, Doppelgängertum) und gleichzeitiger Abweichung, Defiguration, Degeneration im Spiel mit dem *Alter Ego* gipfeln. ¹²¹

Wenngleich sich in einer Tradition von Literaturtheorie angefangen bei Oskar Walzels *Das Wortkunstwerk* (1926) über Roman Ingardens *Das literarische Kunstwerk* (1931) bis hin zu Wolfgang Kayzers Klassiker *Das sprachliche Kunstwerk* (1960) diese gleichsam intermediale Synthesisformel für schreibende und bildende Künste eingebürgert hat, so liest sich die Begriffsgeschichte von

119 Vgl. Alessandra Corti, *Die gesellschaftliche Konstruktion von Autorschaft*, Wiesbaden 1999, S. 1 u. S. 55ff.; Kampmann, *Künstler-sein*, a. a. O., S. 8, S. 15ff. u. S. 72f.; sowie Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 113.

120 Raymond Bellour, »La double hélice«, in: ders./ C. David/ C. v. Assche (Hg), *Passages de l'image*, Paris 1990, S. 41.

121 Vgl. Ellie During, *Faux raccords. La coexistence des images*, Arles 2010, S. 11ff. u.: Angelica Rieger, *Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de Siècle*, Köln 2000, S. 10ff.

Autor und Künstler dennoch kontrovers. Die eher als stilistische Empfehlung der wechselseitigen Befruchtung für Dichter gemeinte Formel des *ut pictura poesis* von Horaz, die mehr als einmal im Diskurs der Maler ihre Umformung zum *ut poesis pictura* erfuhr, weicht schon bald dem Kampfbegriff einer Jahrhunderte währenden Auseinandersetzung um den Vorrang der Darstellung. Beteiligt waren daran nicht nur Autoren und Künstler in der Gestalt von Dichter und Maler, sondern auch innerhalb der bildenden Künste schwelte seit dem in der Renaissance formulierten ›Paragone‹ die Rivalität etwa zwischen Malerei, Plastik, Architektur und Musik um das Privileg, der wahrere und echtere Künstler zu sein: ein Wettstreit der Künste, den es auch und in erster Linie hinsichtlich der ›Feder‹ führenden Autorschaft zu betrachten gilt.¹²²

Beide Begriffe, Autor ›und‹ Künstler, teilen aber in ihrer kulturgeschichtlichen Karriere das typische semantische Profil eines ›modernen‹ ästhetischen Bewußtseins schöpferischer Autonomie, das seit der ›Renaissance‹ das Individuum zum Träger programmatischer Erwartungen von persönlicher Verantwortlichkeit der Verwertung seiner Produkte gemacht hat. Der Antike und dem christlichen Mittelalter war ja ein solches Interesse an den Urhebern literarischer und bildender Kunstwerke noch fremd bzw. trat es hinter die Aura des für sich wirkenden Kunstwerkes zurück, dessen Verbindung mit Eigennamen nur als Indikator des Ausführenden und nicht des Schöpfers der Idee fungierte. Diese letztere Position zu reklamieren wäre auch schlicht ein Sakrileg gegenüber dem allererst inspirierenden *demiourgos* oder aus dem Nichts kreierenden Gott der *Genesis* gewesen, weshalb auch in der jüdischen Tradition Erfinden sich wie in der Legende vom *Golem* auf das Entbinden und kunstvolle Manipulieren magischer Kräfte in der allein von Gott geschaffenen Schrift beschränkt.

Zugleich war es eines der Hauptanliegen der poststrukturalistischen Kritik gewesen, auf die historische Relativität bzw. den Bedeutungswandel beider Begriffe aufmerksam zu machen. Die emphatische Aufladung läßt sich auch als Übergang von einer ›Funktionsbestimmung‹ zur ›Personalisierung‹ beschreiben. Die etymologische Spur der *auctoritas* bezieht sich ursprünglich auf eine Autorisierung durch das Medium Schrift, die nicht dem Schreibenden ursprünglich eigen ist und ihn vielmehr selbst zum Medium der autorisierenden Botschaft macht. Was die Inauguration einer Autorpersönlichkeit als allein entscheidende Autorität dagegen bewirkte, ist eine ›De-Medialisierung‹ des künstlerischen Prozesses im Namen einer transzendentalen Subjektinstanz. Es ist von Seiten der subjektiven Schöpfung her ein ähnlicher Prozeß, wie ihn Bolter und Grusin in Bezug auf den Gegenstand der Darstellung als »doppelte Logik der

122 Vgl. u. a. Ekkard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München 2002, u. bes. Tim Anstey/Katja Grillner/Rolf Hughes (Hg.), *Architecture and Authorship*, London 2007.

›Remediation« in unserer Kultur beschreiben, nämlich »sowohl die Anzahl ihrer Medien zu vervielfachen als auch alle Spuren der Vermittlung zu vernichten«. ¹²³ Im Grunde genommen bedeutet dann die poststrukturalistische Depotenzierung des Autor-individuums nichts anderes als ein Wieder-in-Erinnerung-Rufen dieser medialen Bedingtheit, über die sich Autorschaft als souveränes, geniehaftes Künstlertum erhebt. Andererseits führt diese auktoriale Beherrschung des Mediums bei der Künstler-Nobilitierung auch zu einer Literarisierung des Schaffens: Künstler können Autorschaft erst reklamieren, seitdem sich die Renaissance-Idee einer stilistischen Schreibbarkeit von Malerei, Plastik und Architektur und *vice versa* einer Lesbarkeit von Kunstwerken durchgesetzt hat – was umgekehrt dreihundert Jahre später bei der romantischen Suche nach echtem Künstlertum zur Phantasie nicht geschriebener, sondern wie eine Chiffreschrift der Natur gewachsener Texte führt.

Freiheit dagegen verpflichtet, weshalb sich zunächst die Buch-Autoren als Vorreiter des intellektuellen Status der *artes liberales* mit dem Anspruch konfrontiert sahen, kraft der ›Auktorialität‹ ihrer epistemischen und ethischen Kompetenz den metaphysischen Widerstreit zwischen Idee und Wirklichkeit durch sein ›freies‹ produktives Vermögen der Imagination oder Einbildungskraft als Triumph der Spekulation über die Praxis, der Konzeption über die Ausführung, des Geistigen über das Materielle, der Erfindung über die Technik zu versöhnen. ¹²⁴ Die Aufarbeitung der antiken Literaturarchive durch den Frühhumanismus sowie die Künstlerviten der Renaissance bedurften der Namen eben nicht nur zur Klassifikation der mannigfaltigen Werke, sondern auch zur Benennung individueller klassischer Vorbilder, in deren Autorität stiftenden Namen die moderne Genealogie ästhetischer Wahrheit fortgeschrieben werden konnte. Einerseits sind die Künstler-Legenden, Erben der Götter- und Heldenmythen und Heiligenlegenden, andererseits aber auch Modelle für Mythen des Alltags im Sinne Barthes, denn immer ist von übernatürlichen Gaben und intuitiven Kräften (Musen, göttliche Inspirationen, Ingenium) die Rede, um so die Würde der herausragenden Einzelschicksale zu erklären. Letztlich geht auch die noch heute und selbst in ihrer immer deutlicher werdenden Krise reformulierte ›biographische Imago‹ des Autor-Künstlers als Führer des kulturellen Fortschritts daraus hervor. Indem sie den »Geist seiner Zeit zum Ausdruck« ¹²⁵ dadurch zum Ausdruck bringen soll, daß sie zu-

123 Jay David Bolter/ Richard Grusin, »Remediation – Zum Verständnis digitaler Medien durch die Bestimmung ihres Verhältnisses zu älteren Medien«, in: G. Febel/ J.-B. Joly/ G. Schröder (Hg.), *Kunst und Medialität*, Stuttgart 2004, S. 13.

124 Vgl. Nathalie Heinich, »De l'apparition de l'artiste, à l'invention des ›Beaux-Arts‹«, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 37/1990, S. 27 f.

125 Ernst Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978, S. 116.

gleich das konkrete subjektive Dasein als Urheber von Kunstwerken in die Sphären der »Virtualität« bzw. in »transzendente Begrifflichkeit« entrückt.¹²⁶

Seit der Romantik kulminierte die Diskussion um den Gegensatz von ›Nachahmungs‹- und ›Bildungs‹ästhetik in der des ›Gesamtkunstwerkes‹ mit seiner Forderung des in Sprache, Bild und Ton gleichermaßen brillierenden Hyperkünstlers, mit dem die klassischen Künste zugleich gegen eine neu eröffnete Front, einen neuen Paragone zusammenrücken: die technischen Medien maschineller Reproduktion von schöner und nicht mehr schöner Wirklichkeit. Mit dem »Hang zum Gesamtkunstwerk« (Szeemann) und seiner Potenzierung des stilistischen Formenreichtums löst sich aber auch schon die Geschlossenheit des Werks auf und mit ihr die Identität des Schaffenden, die mit dem Einsatz technischer Reproduktions- und heutzutage simulativer Hypermedien marginal geworden ist. Die Mannigfaltigkeit der ästhetischen Ausdrucksmittel von Bild, Text, Plastik, Ton, Mimik oder Architektur läßt im Sinne des wechselseitigen Zitats eher an eine Vielzahl von Produzenten denken bzw. an einen Autor oder Künstler als denjenigen, der die vielen Stimmen oder Spuren der anderen nur noch im Sinne einer Montage zusammenfügt.

Mit dem einschneidenden gesellschaftlichen Wandel der industriellen Produktionsweisen und ihrer Marktmechanismen durch die technische Revolution der Informations- und Kommunikationsmedien im 19. Jahrhundert verschärfte sich der »Widerspruch von Autonomieansprüchen künstlerisch-literarischer Tätigkeit und heteronomen Produktions- und Marktbedingungen« immer mehr. Damit wird unwiderrufbar »der Autorbegriff als solcher anfechtbar, wenn man ihn dergestalt beim Wort nimmt, daß man ihn auf die individualistische ›Urheber‹-Auffassung bezieht.«¹²⁷ Seit der Romantik – angefangen bei Tieck, Hoffman, Möricke, über Keller, Keller, Zola, Thomas Mann bis zur postmodernen Parodie bei Süßkind, Schneider oder Treichler – flüchten sich Autoren in die Nostalgie des Handwerkertums und schreiben Künstler-Romane als Nachrufe auf das obsolet gewordene Produktionsprinzip künstlerischer Kreativität. Umgekehrt verdankt sich den ›Künstlerromanen‹ und ›-novellen‹, die das stumme Tun der bildenden Künstler zur Sprache bringen und zugleich durch diese Propaganda das bloß Biographische von Malern, Bildhauern oder Musikern legendär ausschmücken, das paradigmatische wenngleich »völlig in die

126 Vgl. Zons, »Über den Ursprung des literarischen Werks aus dem Geiste der Autorschaft«, a. a. O., S. 117; u. Uwe Japp, »Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses«, in: J. Fohrmann/ H. Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1988, S. 228.

127 Rolf Bäumer, »Autor«, in: D. Borchmeyer/ V. Zmegac, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main 1987, S. 29–37, S. 29; u. Helmut Kreuzers Einleitung zu: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42/1981: Der Autor, S. 11.

Phantasie greifende Künstlerbild« als »Repräsentant eigener Lebensform«. ¹²⁸ Für die Künstler vollzieht sich umgekehrt eine Art von »kopernikanischer Wende« zu einer postproduktiven Autorschaft, nach der nachträgliche Faktoren und Institutionen wie »Ausstellung«, »Publikation« oder »Kunstkritik« im Sinne der Feldtheorie Bourdieus als determinierende Faktoren den künstlerischen Schaffensprozeß a priori an die medialen Bedingungen der öffentlichen Präsentation und Rezeption rückkoppeln. Was zählt, ist gar nicht mehr das Kunstwerk als Ausdruck einer individuellen schöpferischen Potenz, sondern das kreative Handeln im öffentlichen Raum als »Ausstellungskünstler«: »Die Kunst war offensichtlich nur noch unter Preisgabe des Kunstwerkes zu retten, an dessen Stelle die Ausstellung, der visualisierte Zusammenhang, als Form künstlerischer Arbeit trat.« ¹²⁹

Seit den »Avantgarde«bewegungen der Moderne steht die Ästhetik ganz im Zeichen einer entmystifizierenden Dekonstruktion der autonomen Werte von Autorschaft und Künstlertum als »radikale Negation der Kategorie der individuellen Produktion«. ¹³⁰ Wollte man ironisch von Marcel Duchamp als »Vater« dieser Avantgarde sprechen, so kann man in seiner neuen Strategie der *Ready-mades*, vor allem aber in der neuartigen konzeptuellen Verbindung von Bild-Montage und Text-Collage einen genuinen Typus der Foucaultschen Diskursivitätsbegründung am Werk sehen. Im Sinne nämlich einer institutionellen Inszenierungsstrategie auf dem künstlerisch-literarischen Feld führt er – wie im 4. Kapitel ausführlicher gezeigt werden soll – all den Gläubigen der Genialität immer wieder vor Augen, daß die von ihnen verehrten Träger einer Autorschaft nicht aus Fleisch und Blut sind, sondern aus Papier, aus Zeichen, aus diskursiven und ikonographischen Verflechtungen, Zuschreibungen oder Abschreibungen der biographischen, autobiographischen, feuilletonistischen philologischen Archive gewebt. Sie sind wie Phantombilder eben, die allein Zeugnis von der Existenz des Kreativen als »Fetisch« einer Ausnahmeerscheinung ablegen. ¹³¹

128 Ernst Bloch, »Philosophische Ansicht des Künstlerromans«, in: *Literarische Aufsätze. Gesamtausgabe Bd. 9*, Frankfurt am Main 1977, S. 266; u. Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman*, Frankfurt am Main 1978, S. 10. Vgl. Erich Meuthen, *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*, Tübingen 2001; u. Zima, *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, a. a. O.

129 Harald Szeemann, »Oh Du fröhliches, oh Du seliges thematisches Ausstellung«, in: *Museum der Obsessionen*, Berlin 1981, S. 24; vgl. Stefan Germer, »Alte Medien – neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert«, in: M. Wagner (Hg.), *Moderne Kunst*, Hamburg 1991, S. 98; u. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karrieren im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 94 u. S. 186ff.

130 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 70.

131 Donald Kuspit, *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt 1995, S. 12. Ausführlicher dazu: John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Ready-made*, London 2007.

Das Neue, Einzigartige dieser Diskursivität besteht in der intermedialen Verbindung von traditionellen Strategien der Autorschaft und des Künstlertums, wobei sie gegeneinander ausgespielt, verkehrt, invertiert und pervertiert werden: Künstlertum als Autorschaft (indem nicht mehr die Werke, sondern nur ihre Beschreibungen oder Konzepte geliefert werden), Autorschaft als Künstlertum (indem die Argumentation im Objekt verdichtet wird). Damit entsteht erst im chiasmatischen Sinne der wirkliche ›Autor-Künstler‹, der eine nahezu schizoide Persönlichkeit hat, die er als das neue Können des Inszenierens nutzt. Durch die neuen Formen des Collagierens und Montierens von Fragmenten, wie sie der produktive Umgang mit den neuen audiovisuellen und Aufschreibemedien verlangt, vollzieht sich eine Verlagerung vom Werk auf den Entstehungszusammenhang des Werkes, in dem sich die Funktion eines »Meta-Autors« als Operator der Kopien (statt Originale), Zitate (statt Aussagen), Simulationen (statt Darstellungen) und Pluralitäten (statt Individualitäten) etabliert:

»Der Autor im herkömmlichen Sinn wird abgelöst von einem neuen Künstlertypus, der im Film- und Theaterregisseur, im Photographen und im Typographen, im Arrangeur und im Monteur seine ideale Verkörperung findet. Die Herstellung eines Werks, der Vollzug eines Werks wird wichtiger als dieses selbst; das Werk verliert seine zentrale, durch eine fixe Autorenposition determinierte Perspektivik [...].«¹³²

Gerade die Photographie als erstes Medium der Entmachtung künstlerischer Subjektivität zeigt in der Genese neuer Formen von Autorschaft gegenüber der technischen Bildproduktion, wie diese sich eher in Form einer ›Störung‹ durch Nutzung technischer Fehler und bewußte Manipulation der technischen Parameter von Belichtung, Brennweite oder Entwicklung etabliert.

Diese Dimension wird aber nicht nur von allen strukturalistischen und poststrukturalistischen Ansätzen nicht negiert, sondern geradezu wenn auch kritisch affirmiert. Als Leser, Diskursivitätsbegründer, Übersetzer oder schlicht Akteur wird die Autor-Künstler-Position in einem neuen Rahmen verhandelbar, der zunächst einmal rein literaturwissenschaftliche wie auch kunstwissenschaftliche Topoi überragt und nur im interdisziplinären Zusammenhang einer Diskurse, Institutionen und Medien vernetzenden ›kulturwissenschaftlichen‹, ja genauer noch ›interkulturellen Konzeption‹ erfasst werden kann. Es geht also um den Umgang mit kulturellen Artefakten und nicht um den mit kulturellen Schöpfern, um lektorales, diskursives, transkribierendes soziales Handeln in einem Zeichensystem, das im weiteren Sinne über Greenblatts Anrufung einer

132 Ingold, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992, S. 72f.; vgl. ebd. S. 346ff.; vgl. auch Schwenger, *Literaturproduktion*, a. a. O., S. 43ff.

autonom zu verstehenden »*Poetik der Kultur*«¹³³ hinaus an eine ›Ethik der Kultur‹ appelliert. Gemeint ist damit eine die bloße und blasse Formel einer ›Wiederkehr‹ vermeidende Reevaluation von ›Autorschaft‹ als *Agency* im interkulturellen Feld: Hier nämlich läßt sich das alte Konzept der ›Verfasserschaft‹ als ›Verantwortung‹ für ›Verwertung‹ neu verorten, wie es gerade in der gegenwärtigen Urheberrechtsdebatte als »personale Handlungsautorschaft«¹³⁴ gefeiert wird. Die neue Aufmerksamkeit soll sich auf die verpflichtende Seite auktorialer Ermächtigung auch des Nutzers sozusagen als ›Autor‹ eines Handlungszusammenhanges von Verwertung und Wiederverwertung richten. Und diese permanente Verantwortung, die sich nicht mehr hinter den geistigen Eigentumsanspruch von Originalgenies flüchten kann, betrifft natürlich auch die Produzenten sozusagen als ›erste Diener‹ des kulturellen Verwertungssystems, als »Agenten, Vermittler oder ›Übersetzer‹ zwischen verschiedenen Stimmen und kulturellen Strängen, die sie durchziehen.«¹³⁵

Autorschaft als Verantwortung

In diesem Sinne reagiert die französische Kunstkritik schon Mitte der 90er Jahre auf eine Schwachstelle der ideologiekritischen Analysen von Alltagsmythen, diskursiven Funktionen, regulativen Feldtheorien: nämlich den subjektiven Faktor bzw. die ethische Dimension des Agierens im Netzwerk der Kunst. Der berühmte Kunstkritiker und Direktor des Pariser Picasso-Museums Jean Clair blies in seinem Buch *La responsabilité de l'artiste* gleich zum Generalangriff auf die Tradition der künstlerischen ›*Avantgarde*‹. Die Krise der auktorialen Legitimität moderner Kunst, die von Clair als leer und vulgär diskreditiert wird, lasse sich ebenso wie die gleichzeitige Krise der Kunstkritik und -theorie an einer Autorschaftslosigkeit der Künstler ablesen: Das Ende der avantgardistischen Utopien und der Ikonoklasmus gegenwärtiger Kunstmanifestationen führten zu

133 Stephen Greenblatt, »Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare«, in: M. Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main 1995, S. 39f.

134 Vgl. Wolfgang Prinz, »Auf die Person kommt es an!«, in: *DIE ZEIT* (24. Mai 2012), S. 46. Anzumerken wäre, daß der Verfasser dieses Artikels natürlich Unrecht hat, wenn er die Idee der persönlichen Urheberschaft zum Inbegriff der Moderne verklärt, die vielmehr gerade die juristische Person als anonymen Träger der Verwertungsrechte entdeckte. Zum Begriff der *Agency*, der im späteren Kontext eine weitere Rolle spielen wird, vgl. die umfassende Diskussion in: Tristan Thielmann/Erhardt Schüttelz (Hg.), *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013.

135 Doris Bachmann-Medick, »Rückkehr des Autors? Literatur und kulturelle Autorität in der interkulturellen Kommunikation«, in: J. Arokay/ V. Blechinger-Talcott/ H. Gössmann, *Essays in Honour of Irmela Hijiya-Kirshner*, München 2008, S. 328.

einem Verlust an Verantwortlichkeit des Künstlers, wie ihn auch andere Kunstkritiker angesichts der Entwertung künstlerischer Kreation und schöpferischer Innerlichkeit diagnostizierten.¹³⁶ Allein Nathalie Heinich forderte eine kritische Überprüfung der ›*parareligiösen Mechanismen*‹ der klassischen Avantgarde und erinnert daran, daß die Arbeit des heutigen Künstlers ganz anderen Kriterien folgt und auf eine »transgression des frontières cognitives«, d. h. eine Grenzüberschreitung der Distinktion von Kunst und Nichtkunst hinausläuft. Bedingt wird dies nicht zuletzt auch durch die ebenfalls von Eduard Beaucamps kritisierte ›*Verstrickung*‹ des Künstlers in ein Ausstellungswesen von professionellen Schaustellern, Sammlern und Museumskuratoren:

»Damit ist dem schöpferischen Mythos des selbtherrlichen Künstlers der Boden entzogen. Die Künstler müssen auf verkürzte Rollen sinnen. Die Zeit der Gottsucher und Sinnstifter, der Rebellen und Erneuerer scheint vorbei. Künstler machen heute gesellschaftliche und ökonomische Karrieren; sie sind integriert, auch wenn ihnen die Verfassung ihren Sonderstatus garantiert.«¹³⁷

Diese ökonomische Entmystifizierung der avantgardistischen Schaffenskraft setzt dem Handlungsspielraum des Autor-Künstlers einen konkreten Rahmen, innerhalb dessen seine Verantwortung an der Verwertung bzw. den Konsequenzen seines Tuns besser bemeßbar ist als durch pauschale Rufe nach einer Rückkehr des Autors. Denn wohin sollte sich eine solche Rückkehr auch nach den Analysen Barthes', Foucaults, Bourdieus, Derridas u. a. wenden: Wieder zu einer ideologischen Verherrlichung von Schöpfer-Phantomen, zu mythologisch fetischisierten Macht-Dispositiven von Werkherrschaft? Das wäre reaktionär bzw. der historischen Situation gerade der gegenwärtigen Diskussionen um das umstrittene Urheberrecht gegenüber anachronistisch. Was bedeutet dann aber Verantwortung im Zeitalter der vollendeten Entfremdung? Mit dem neuen Modebegriff geantwortet: ›*Transparenz*‹, das Durchschaubarwerden der Autorfunktion »als Knotenpunkt und selbstreflexive Instanz einer kritischen kulturellen Autorität«¹³⁸, einer Autorität aber, die sich im Reflexionsprozeß der Rahmenbedingungen stets in Frage stellen lassen muß, die u. a. eine neue Form von Autorschaft der Antwortbereitschaft hervorbringt: als Legitimieren des Kreationsprozesses durch ›*Information*‹. Das wird gerade am Beispiel der immer häufigeren Plagiatsvorwürfe deutlich, die sich letztlich an der Unterschlagung von Information im Anspruch auf Alleinurheberschaft entzünden.

136 Vgl. Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris 1997, S. 16ff.; Ders./ Dagen, Philippe/ Michaud, Yves 1998, »La guerre de l'art: Regards croisés«, in: *Le débat* 98/1998, S. 11, S. 13 u. S. 21.

137 Eduard Beaucamp, *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Köln 1998, S. 13; zu Heinich vgl.: »Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain«, in: *Le débat*, a. a. O., S. 78.

138 Bachmann-Medick, »Rückkehr des Autors?«, a. a. O., S. 337.

Gibt ein Künstler dagegen offenherzig Auskunft über die vielfältigen Quellen seiner ›Inspiration‹, gilt sein Werk als originelle Montage. Schon der marxistische Ansatz Benjamins und Brechts eines Rückbezugs der kulturellen Produktion auf die ökonomischen Rahmenbedingungen von gegebenen Produktionsmitteln und herrschenden Produktionsverhältnissen betont die Wirkungsweise dieser Heteronomie. Gerade Walter Benjamin hat als einer der ersten darauf hingewiesen, daß in der von technischen Medien beherrschten Kunst mit der Einmaligkeit und Echtheit des Kultwertes auch die Originalität des Künstlers dem Anspruch auf ›Ausstellbarkeit‹ von Reproduzierbarem weicht und damit das Zeitalter von *copy and paste* beginnt, das André Malraux in weiser Voraussicht auf *google picture* als »musée imaginaire« des interkulturellen Bildervorrats beschrieb.¹³⁹

In diesem Zusammenhang ist noch einmal an die entscheidende Rolle Duchamps als Diskursivitäts- oder Dispositiv-Begründer zu erinnern, indem er die Wendung von der *poiesis* zur *aisthesis* mit seiner Polemik gegen die auf bloße retinale Reize spekulierende Optik noch weiter in Richtung einer an intellektuelle Leistungen appellierenden *episteme* rückte. Der mit ihm zugleich ins Spiel gebrachte *kunstvolle*, ja fast schon ›geniale Dilettantismus‹ eines im Kramladen der *Ready-mades* sich bedienenden Künstler-Dandys kolportierte die diskursiven Mechanismen, durch die sich Autorschaft und Künstlertum überhaupt erst artikulieren. Mit dieser subversiven Strategie wurde Duchamp zum Vorbild für die ganzen folgenden Künstlergenerationen vom Dadaismus über den Surrealismus bis hin zur Pop Art Andy Warhols oder Jeff Koons. Vor allem aber wurde das Inszenatorische selbst zum kreativen Akt, wie ihn Duchamp verstand, für den der Künstler einfach nur ein »Macher« ist, dessen Machen aber als unbewußter Prozeß eines ›piktoralen Nominalismus‹ mit der intellektuellen Anschauung seines kunstkritischen Publikums, den *Regardeurs*, fusioniert: »Der Künstler wechselt die Seite, er wird vom Schöpfer zum Betrachter, der – anstatt etwas Neues zu schaffen – eine neue Sichtweise für etwas schon Vorhandenes findet.«¹⁴⁰

Eine ganze Reihe von künstlerischen Radikalisierungen der Depotenzierung reagiert auf diese historische Situation mit der Eroberung neuer Handlungsfreiräume. Andy Warhols serielle Arbeitsweise mit Zitaten öffentlicher Bilder der Massenmedien hat auf prominente Weise einen neuen, reproduktionsästhetischen Künstlertypus geprägt, der z. B. in Cindy Shermans fiktiven *Film Stills* als

139 Vgl. Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., a. a. O., S. 471–508; u. André Malraux, *Das imaginäre Museum*, Frankfurt am Main 1987.

140 Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 213; zu Marcel Duchamps Konzept der kreativen Akts und des Machens s. w. u. Kapitel 4.

nachstellenden Selbstinszenierungen der Künstlerin eine nicht weniger prominente Nachfolge gefunden hat, der »den impliziten Auteurismus attackierte, indem er das Artifizielle der Schauspielerin vor der Kamera auf die gleiche Stufe stellte wie die angebliche Authentizität des Regisseurs dahinter.«¹⁴¹ Andere legendäre Beispiele lassen sich zitieren wie Gerhard Richters monochrome Moiré-Malerei nach photojournalistischen Vorlagen, wie sie im ›Atlas‹ der Skizzen und Photovorlagen dann sogar als eigenständige Werkkategorie vorgestellt werden, sowie extremer noch die Strategien reinen Kopierens bei den *Appropriationists* (z. B. Richard Prince, Elaine Sturtevant oder Sherrie Levine), deren künstlerische Arbeit gänzlich auf den schöpferischen Aspekt von Autorschaft verzichtet, um diese vielmehr auf die rein ›aneignende‹ Neuzubereitung eines vorgegebenen ästhetischen Materials für das Publikum durch originalgetreue photographische Reproduktion in einer nur neuen Installationen bzw. eine Neuarrangement und andere Techniken auch textueller Kommentierung zu konzentrieren. Das neue Autor-/Künstlerbild präsentiert einen ›Organisator ästhetischer Prozesse‹, dessen quasi-didaktische »Erfahrungsgestaltung« eines Wahrnehmungsprozesses »nicht die Herstellung eines Werks, sondern die Auslösung eines Erfahrungsprozesses mittels einer Vorrichtung oder mittels Objekten«¹⁴² beim Betrachter als Teilnehmer des künstlerischen Prozesses zum Ziel hat. Insofern hat er aber eine viel größere Verantwortung für die möglichen Verstehens- bzw. Deutungsmodelle von Wirklichkeitswahrnehmung, die er anbietet:

»Der Künstler beabsichtigt weder eine Welt zu erschaffen, noch ein Werk zu kreieren, nein er will grundsätzlich die Welt und durch diese sich selber, aber auch sein Verhältnis zur Welt und zu sich selber verstehen. Sein Verstehen-Wollen ist eine Lebensnotwendigkeit, fast ein Schicksal, dessen er sich rühmt. Was gemeinhin als Werk bezeichnet wird, ist in Wahrheit weiter nichts als die Spur seiner Auseinandersetzung mit der Welt und mit sich selber.«¹⁴³

Entsprechend hat ein intellektuelles Arbeitsethos den Künstler ergriffen, der den medialen, vermittelnden Charakter beim Arbeiten an der Wahrnehmung von Welt betont. Diese Entwicklung lässt sich schon bei Paul Cézanne beobachten, dessen Vorstellung von der »geschuldeten« Verantwortlichkeit des Malers, mit

141 Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden 1996, S. 150f.; vgl. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1985, S. 4f. u. S. 190f.

142 Oskar Bätschmann, »Der Künstler als Erfahrungsgestalter«, in: J. Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 249 u. S. 254f.; vgl. Jean-Christoph Ammann, »Das Denken der Gegenwart aus der Sicht des Künstlers«, in: J. Kirschenmann/ W. Stehr (Hg.), *Materialien zur documenta IX*, Stuttgart 1992, S. 59. Vgl. auch Wetzels, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, S. 224ff.

143 Rémy Zaugg, *Gespräche mit Jean-Christophe Ammann. Portrait*, Ostfildern Ruit 1994, S. 30f.

seinen Mitteln die Wahrheit des Sichtbaren zu artikulieren (wortwörtlich: »zu sagen«: »Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai«, schreibt er an Emile Bernard am 23. Oktober 1905), in zahlreichen Gesprächen und Briefen die Motive entwickelte, die bis hin zu Bruce Naumans ironischer neo-duchamp-schen Neonleuchtschriftinstallation »The true artist helps the world by revealing mystic truths«¹⁴⁴ verfolgen läßt. Der »Maler handelt nicht und zieht keine Verehrung auf seine Person, sondern steht wie ein Organ des Sehens mit seinen Werkzeugen – Auge, Palette, Pinsel etc. – vor dem Betrachter, der zum ersten mal beobachten kann, daß nicht die besondere Kunstfertigkeit und gloriose Begabung und Inszenierung eines Menschen, sondern allein der Gedanke hinter seiner Stirn den Garanten für das Gelingen des Werkes selbst bildet.«¹⁴⁵ Und von hier ist der Schritt nicht weit zum Ideal eines nicht mehr produzierenden, sondern rein »konzeptuell« verfahrenen Künstlers, dessen Verantwortung sich mehr auf die Inszenierung seines intellektuellen Projekts bzw. seine theoretischen Reflexion des ideologischen, sozialen bzw. politischen Kontextes erstreckt bis hin zur ikonoklastischen Ablehnung jeglicher künstlerischen Autorschaft oder Schöpfung qua Vaterschaft als »Künstler ohne Werk.«¹⁴⁶

Im Sinne dieser Selbstinszenierung als Visionär läßt sich eine Affinität selbst zur »Politik der Autoren« in der Fluxus-Bewegung erkennen, die in Joseph Beuys' Motto »Jeder ist Künstler« die Position Performance- und Aktions-Künstler mit seiner Gleichsetzung von Daseinsvollzug und Kunst als Universalidee des biographischen »Gesamtkunstwerks« propagiert.¹⁴⁷ Genannt werden können andere zeitgenössische Beispiele wie Yves Kleins Selbstdarstellung als Meister des »Leeren« und »Immateriellen« oder die Selbstinszenierung des Künstlers als Zeugen von Alltagstrivialitäten wie in den Popart-Photomontagen aus Selbstporträts des Künstlerduos Gilbert & George.¹⁴⁸ Eins bleibt aber durchweg zu beobachten: Auf allen Schwundstufen des Schöpferischen wird die demon-

144 Vgl. Beatrice von Bismarck/ Bruce Nauman, *Der wahre Künstler*, Ostfildern Ruit 1998; u. dies., *Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos*, Köln 2010.

145 Siegfried Gohr, »Die Legende vom Verschwinden des Künstlers«, in: *Jahresring* 39/1992: Die Geschichte des Künstlers, S. 16.

146 Vgl. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, Paris 1997, S. 56 ff. Zur romantischen Tradition vgl. Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negative Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000.

147 Vgl. Harald Szeemann (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau 1983; spez. zu Beuys vgl. S. 422 ff.

148 Vgl. die Beiträge in: Christopher Laferl/ Anja Tippner (Hg.), *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2011. Der einleitenden These der Herausgeber von einer Rückkehr der biographischen Reflexion kann man allerdings kaum folgen, da sie all die Verzerrungen und Karikaturen unterschlägt, die der Fetischismus des neuen Starsystems impliziert. Vgl. dagegen Kampmann, *Künstler-sein*, a. a. O.

strative »disappearance of the figure of the author«¹⁴⁹ zu einer bewusst intendierten Inszenierung von Souveränität.

Eine sicherlich marktstrategischen Gesichtspunkten nicht fremde Konsequenz des feierlich inszenierten Schwindens von Autorschaft als Originalität ist deren Restitution als diskursive Legitimation der eigentlichen künstlerischen Intention, eine Verschiebung von der Praxis zur Theorie, die den Künstler in seinem Wunsch, sich »einem begrifflichen und diskursiven Rahmen einzuschreiben«, zum Kritiker seiner selbst und damit zum Konkurrenten der Kunsttheoretiker werden läßt.¹⁵⁰ Kollektive Konstellationen von »Kontext«, »Kommunikation« und »Kritik« bestimmen heute die Phänomenologie ästhetischer Produktion als »kulturelle Manifestation«, die vom Feuilleton und auf der Ebene von gesellschaftlichen Ereignissen wie der »*Biennale*« in Venedig, der »*documenta*« in Kassel und anderen »Orientierungs-« oder »Zeitgeistausstellungen« bzw. den Buchmessen und Fernseh-Talk-Shows beherrscht wird. Wolfgang Fausts provokante Feststellung »Der Künstler als Leitfigur hat ausgespielt«, bezieht sich auf diese Entzauberung des Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum, das die Signatur seiner Epoche prägt, in der prosaischen Funktionalisierung des Künstlers als eine Art »*Kulturarbeiter*«:

»Hatte die Kunstproduktion früher ihr Zentrum in der Individualität des Künstlers, stellte sich das Kunstwerk einst als spezifische, autonome Erfahrung dar, so bezieht sich heute die Kunstproduktion immer deutlicher auf den Erwartungshorizont, in dem es sich im Kunstkontext einfügt. [...] Kunst muß die Erkenntnis aufgreifen, daß sie sich in der Gegenwart vor allem auf den Erwartungshorizont der Kunstkonsumenten bezieht.«¹⁵¹

In diesem Sinne von kapitalistischer Verwertung und Marktstruktur sind gegenwärtige Debatten wie die über »Kunst als Avantgarde der Ökonomie« zu verstehen, in deren Kontext z. B. von Boris Groys der Künstler von heute sogar als »exklusiver Konsument der anonym produzierten und in unserer Kultur immer schon zirkulierenden Dinge« bestimmt wird, reduziert allein auf seinen »souveränen Blick«, der »nur entscheidet, auswählt und kombiniert.«¹⁵² Kraft

149 Craig Owens, »From Work to Frame, or, Is There Life After »The Death of the Author«?, in: ders., *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley 1992, S. 123.

150 Vgl. Julia Gelshorn, »Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung«, in: V. Krieger (Hg.), *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln 2008, S. 207.

151 Wolfgang M. Faust, »Der Künstler als Leitfigur hat ausgespielt«, in: *Materialien zur documenta IX*, a. a. O., S. 74. Vgl. Siegfried Gohr, »Über den Ursprung des Kunstwerks – Einige Thesen und Beobachtungen«, in: J. Gachnang/ ders. (Hg.), *Bilderstreit-Almanach*, München 1990, S. 40ff.; vgl. auch zur Definition des »Kulturarbeiters«: Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, a. a. O., S. 255ff.

152 Boris Groys, »Der Künstler konsumiert die Welt«, in: *Rheinischer Merkur* (20. Nov. 1998), S. 19.

dieser Distinktion, die nichts mehr von der Würde und Erhabenheit des Angehobenen oder Sonderlings hat, sondern im Sinne Bourdieus ein Raffinement des Geschmacks signalisiert, kann der Künstler einen »Anspruch auf Autorschaft«¹⁵³ erheben, die sich allerdings auf seine Autorität als verantwortlicher Konsument beim ›Shopper‹ im kulturellen Warenhaus beschränkt. Man kann diese Autorschaft auch als Übertragung und Potenzierung von ästhetischer Verantwortung verstehen, wie sie die von Harald Szeemann mitbegründete Tradition ›künstlerischer‹ Ausstellungsarbeit – z. B. als »Autoren-Documents« – mit einem selbst als Künstler agierenden Kurator bestimmt. In Umkehrung zur Inszenierung des Künstlers als Kurator, wie sie Marcel Broodthaers in seinen Museums-Installationen vorgeführt hatte, nimmt der Kurator als Künstler für sein Konzept einen kreativen Status in Anspruch: »Vieles von dem, was den Künstler auszeichnet, von der Autonomie des Werkes, der vermeintlichen Irrationalität seiner Assoziationen in der Rezeption bis zum Utopieanspruch in der Produktion und dadurch das gestörte Verhältnis zur Macht, ist auf den Kunsthallenleiter oder den Ausstellungsorganisator übergegangen.«¹⁵⁴ Diese Übertragung bedeutet aber kein legitimes Erbe, sondern eine Preisgabe der Position auf dem Markt des Warenverkehrs, der Autorschaft selbst zum *Ready-made* werden läßt: Sie bedeutet keine Souveränität mehr der Transformation von Waren in Kunstwerke, sondern zeugt von Warenförmigkeit bzw. Reproduzierbarkeit des Künstlers selbst im Zeitalter serieller Singularitäten. Insofern ist die Mimikry, die Popikonen des Superstarsystems an der Nobilitierung des Künstlerimages treiben, nur Sampling wie beim nachträglichen ›Abmischen‹ von Musiktiteln durch den Discjockey als »Kunstform wie andere auch« (die aber nicht schafft, sondern nur verwandelt, »was schon Kunst ist«) bzw. das Ausgießen von Hohlformen von Passepartout-Spiegeln, in denen direkt und bidirektional die Erwartungen des Publikums aufgefangen werden können.¹⁵⁵

153 Ders., »Der Künstler als Konsument«, in: M. Hollein/ C. Grunenberg, *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Ostfildern Ruit 2002, S. 56.

154 Vgl. Bätschmann, *Ausstellungskünstler*, a. a. O., S. 222; u. Szeemann, »Oh Du fröhliches, oh Du seliges thematisches Ausstellung«, in: *Museum der Obsessionen*, a. a. O., S. 23; vgl. Daniel Buren, »Ausstellung einer Ausstellung«, in: Gerti Fietzek/ Gudrun Inboden (Hg.), *Achtung! Texte 1967–1991*, Basel 1995, S. 181ff. Allgemein dazu: Dorothee Richter, »Künstlerische und kuratorische Autorschaft«, in: Caduff/Wälchi (Hg.), *Autorschaft in den Künsten*, a. a. O., S. 110–126; u.: Felix Vogel, »Autorschaft als Legitimation. Der Kurator als Autor und die Inszenierung von Autorschaft in *The Exhibitionist*«, In: Sabine Kyora (Hg.), *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 157–176.

155 Vgl. die Berufung auf Picasso als Vorbild durch DJ Maximilian Lenz alias Westbam im Gespräch mit Thomas Assheuer: »Ekstase, Befreiung, Glück«, in: *Zeit-Magazin* 46 (7. Nov. 1997), S. 37; sowie Thomas Mißßgang, »Der Marilyn-Madonna-Komplex«, in: Laferl/ Tippler (Hg.), *Leben als Kunstwerk*, a. a. O., S. 249f., u. Florence Feiereisen, *Der Text als*

Allen konservativen Rufen nach einer Rückkehr von Autorschaft als »Äußerung schöpferischer Kraft« (Ernst Jünger) oder »daseinsschaffende Tätigkeit des Dichters, Künstlers« als »Gegenschöpfung« (George Steiner) zum Trotz hat sich so ein supplementäres Konzept des Autor-Künstlers als Subjekt des Ausgesagten durchgesetzt, das nicht mehr Herr des Aussagens ist und somit auch für die Autorschaft journalistischen Schreibens den Titel »Verwertungskünstler« verleihen kann.¹⁵⁶ In der Verschiebung vom Entstehungs- zum Wirkungszusammenhang geht es eher um grundsätzliche Aporie der s.g. »*performativen*« Künste wie Theater, Musik oder Tanz berührt, bei denen die Absenz des kompositorischen Urhebers zugleich der realen Präsenz der Interpreten korrespondiert, die dem Kunstwerk erst Dasein verleihen.¹⁵⁷ Damit kommt im Sinne von Luhmanns systemanalytischem Ansatz der Bestimmung von Kunst als »autopoietisches System« ein sich stets erneuerndes Moment künstlerischer Innovation ins Spiel, das die kommunikative Kompetenz des Autor-Künstlers als performative Dialektik von Wiederholung und Überraschung bestimmt: »Der Autor ist Agent der Tradition und zugleich Agent der Innovation: Er wird durch diese seine Rolle in der kulturökonomischen Strategie ausreichend definiert.«¹⁵⁸ Und damit lohnt es sich, in seine Geschichte einzutauchen, vor allem, was die Beziehung zum Künstlerkonzept anbelangt.

Soundtrack. Der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke, Würzburg 2011.

- 156 Ernst Jünger, *Autor und Autorschaft*, Stuttgart 1984, S. 46; u. Steiner, *Von realer Gegenwart*, a. a. O. S. 267; vgl. Hannelore Schlaffer, »Gute Zeit für Dichter«, in: Rebekka Habermas/Walter Pehle (Hg.), *Der Autor, der nicht schreibt. Versuche über den Büchermacher und das Buch*, Frankfurt am Main 1989, S. 142; u. Eric Klinenberg, »Der Journalist als Verwertungskünstler«, in: *Le Monde Diplomatique* die tageszeitung, März 1999, S. 17.
- 157 Vgl. Gabriele Brandstetter, »Inter-Aktionen. Tanz – Theater – Text«, in: *Der Autor im Dialog*, a. a. O., S. 126f.; u. Lotte Thaler, »Akustisch kann man nicht blättern. Über Probleme der Musikkritik«, in: Ebd., S. 120.
- 158 Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 162; vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 84f.

II. *Veni, Vidi, Vinci: Die Geburt des Künstler-Genies*

»Pictoribus atque poetis semper fuit et erit equa potestas.«
(Benozzo Gozzoli)

»Non ha l'ottima artista alcun concetto
c'un marmo solo in sè non circoscrive
col suo soverchio; e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.«
(Michelangelo Buonarroti)

Im Namen der Mona Lisa

Als Marcel Duchamp 1919 der *Mona Lisa* einen Schnurrbart anmalte, galt dies als einer der Initialakte des Dadaismus. Die beispielhaft respektlose und verfremdende ›Benutzung‹ einer der Ikonen des neuzeitlichen Künstler-Genies entlarvte nicht nur das moderne Konzept von Autorschaft als »Appropriation«¹⁵⁹, d. h. als eine im Aneignen und Wiederverwenden sich erfüllende künstlerische Strategie; sie zollte auch aus der ironischen Distanz des Entstellens heraus dem historischen Vorbild eine Anerkennung, die Marcel Duchamp gleichsam als neuen Da-da-Vinci nobilitierte.

Dabei ist es nicht verwunderlich, daß Duchamp gerade auf die *Mona Lisa* als Exempel kam. Erst 1911 war sie in aller Munde gewesen, nachdem ein italienischer Anstreicher sie entwendet und so zur »unsichtbaren Sehenswürdigkeit«¹⁶⁰ gemacht hatte. Und daß Duchamp auf dem Wege zur Ready-made-Kunst diesen industriellen Werbeartikel für abendländische Kultur entdeckte, war nur konsequent. Bereits im 19. Jahrhundert blühte die Kultbewegung um dieses besondere Werk Leonardo da Vincis, die, angefangen beim Propheten der *l'art pour l'art*, Théophile Gautier, und durch Walter Paters schwärmerische Verehrung und Verklärung des gottgleichen Renaissance-Künstlers auf den Höhepunkt gebracht, sich vor allem der Rätselhaftigkeit dieses Lächelns zuwandte. Dabei wurde man besonders auf die geschlechtlichen Ambivalenzen und Abgründe androgyner Ambiguität dieses Gemäldes aufmerksam.

Mona Lisa also ein verkleideter Mann, ein Transvestit, ja mehr noch ein Selbstporträt des Künstlers als Frau? So wie man durch einen simplen Strich aus

159 Gerhard Wolf, »Das Mona Lisa-Paradox oder Leonardos, unnachahmbare Wissenschaft der Malerei«, in: F. Fehrenbach (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, München 2002, S. 409. Die Formulierung spielt natürlich auf den mit Künstlern wie Sherrie Levine oder Richard Prince verbundenen Begriff des *appropriationism* an. Zu Duchamps Aktion vgl. Calvin Tomkins, *Duchamp. Eine Biographie*, München 1999, S. 260ff.

160 Vgl. hierzu und zum Folgenden: Hans Belting, *Das unsichtbare Kunstwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 310ff.

dem Y- ein X-Chromosom machen kann, so entlarvte der dünne Spitz- und Kinnbart eines *Mousquetaires* bei Duchamp die verborgene Identität bzw. Geschlechtlichkeit des/der Dargestellten oder besser seines Erzeugers bzw. seiner Erzeugerin – ganz zu schweigen von der obszönen Unterschrift *L.H.O.O.Q.* (lautmalerisch: *Elle a chaud au cul*). Es ging um ein Spiel mit der geschlechtlichen Differenz, wie es ja Duchamp selbst in seiner Doppelgängerin ›Rose Sélavy‹ inszenierte und dessen obskure Macht neuerdings die Phantasie des Bestseller-Autors Dan Brown mit seinem *Da Vinci Code* beschäftigte. Denn auch dort geht es um Doppel- bzw. Zweigeschlechtlichkeit, die sich in einer neuen Dechiffrierung von da Vincis *Abendmahl* manifestiert, wobei die Figur des Johannes als Maria Magdalena gedeutet wird und daraus eine ganze am Grals-Mythos orientierte Gegengeschichte der christlichen Kirche als Matriarchat geknüpft wird.¹⁶¹ Duchamp kommt in ihr nicht vor, aber ihn verbindet noch eine tiefere, über die Grenzen eines bloßen Spiels sexueller Indifferenz hinausgehende Wahlverwandtschaft mit Leonardo da Vinci selbst: Das Austesten von Grenzen und Experimentieren mit Extremen war für diesen Künstler nachgerade Markenzeichen. Vor allem aber zeichnet eine Besonderheit das Werk dieses Großmeisters der Renaissance aus, nämlich die Fülle der den Produktionsprozeß begleitenden und reflektierenden Aufzeichnungen. Leonardo hat mit dieser Doppelstrategie von Text und Bild, von Theorie und Praxis bzw. von Künstlertum und Szientismus ein neues Prinzip schöpferischer Verwirklichung geschaffen, das ihn nicht nur als ersten ›Künstler‹ veritable ›Autorschaft‹ erlangen ließ, sondern das zugleich mit diesem Gründungsmythos des Autor-Künstlers eine Tradition des ›Konzeptualismus‹ eröffnet, die von Duchamp in seinem eigenen künstlerischen Schaffen wiederaufgegriffen und weiterentwickelt wurde.

Mona Lisa! Wie viele Mythen und Manien haben sich nicht seit dem 19. Jahrhundert um dieses Bild aller Bilder gerant, ohne daß sie in ihrer sprichwörtlichen *décadence* auch nur annähernd an das ursprüngliche Bild der Renaissance gedacht hätten. Man nehme nur beispielhaft die Worte Oscar Wildes aus seinem Essay ›Der Kritiker als Künstler‹, wo angesichts der *Mona Lisa* die Frage nach der unbewußten Intention des Künstlers von der ›Seherkraft des zum Sklaven dieses ›archaischen Lächelns‹ gewordenen Betrachters überstrahlt wird. Wo des Schaffenden Blick noch von der ›Anordnung der Linien und Flächen‹ gebannt ist, weiß der kritische Betrachter schon mehr bzw.

161 Vgl. Dan Brown, *The Da Vinci Code*, New York 2003, vor allem S. 262ff. Brown wird sich in den soteriologischen Aberrationen jener Häresien ausgekannt haben, die den Leib Christi sogar als doppelgeschlechtlichen gedacht und dementsprechend auch die am Kreuz empfangene Seitenwunde genital als Zeichen seiner Doppelgeschlechtlichkeit gedeutet haben.

greift er im Sinne eben der von der Renaissance begründeten Schöpferkultur den inspirativen Funken auf, um Neues aus dem empfangenen Urstoff zu bilden:

»Und eben aus diesem Grund stellt die Kritik, von der ich sprach, die höchste Form der Kritik dar. Sie behandelt das Kunstwerk einfach als Ausgangspunkt zu einer neuen Schöpfung. Sie beschränkt sich nicht darauf – [...] –, die eigentliche Absicht des Künstlers zu erforschen und es dabei bewenden zu lassen. [...] Ja, es ist eher der Betrachter, der dem schönen Gegenstand seine tausendfältigen Bedeutungen gibt und ihn außergewöhnlich für uns macht und ihn in einen neuen Bezug zu seiner Zeit stellt, so daß er ein lebendiger Teil in unserem Leben wird [...].«¹⁶²

Ein Schelm, wer darin die Gebrauchsanweisung für Duchamps künstlerische Vorgehensweise erkennen mag, aber daß Leonardos *Mona Lisa* in einer langen Tradition signifikant ›entstellt‹, der ursprüngliche Kontext eines Porträts in einen Archetypus von Autorschaft aufgehoben wurde, der als solcher wiederholt und vom Betrachter wiederangeeignet werden kann, steht außer Zweifel. Es geht dieser ›Kritik‹ gar nicht um das Bild, sondern um einen bildgebenden autoreferentiellen Anstoß zur Generierung immer neuer Bilder der *Mona Lisa* oder um eine Matrix mannigfaltiger Manifestationen ihrer Idee: der Idee ihres Ideals. Und damit ist man auch bei der entscheidenden Frage des ›Skandals‹ um dieses Meisterwerk: Was wird auf ihm eigentlich dargestellt? Ist es vielleicht gar der Meister selbst als Inkarnation der schöpferischen Vielfalt der unter dem Namen *Mona Lisa* subsumierten Bedeutungen? War es ein androgynes ›Selbstporträt‹ als Teil einer Autofiktion Leonardos?

Über eine Antwort läßt sich auf dem Umwege einer weitaus spektakuläreren Unterstellung, einer nahezu kriminellen Entstellung oder Fälschung im Zusammenhang eines anderen ›Bildes‹ spekulieren. Die englischen Grabtuchforscher oder Sintologen Clive Prince und Lynn Picknet haben einen merkwürdigen Zusammenhang aufgedeckt oder sich zumindest auf eine Spur gemacht, die erstaunlicherweise zu Leonardo da Vinci führte. Einen Leonardo, dem nichts weniger unterstellt wird als die Fälschung einer der legendärsten Ikonen des Christentums, des *Turiner Grabtuches* – und zwar durch ein Selbstporträt. Seit den ersten Experimenten mit photographischen Positiv- und vor allem Negativaufnahmen, die in einer bis dahin nicht gekannten Deutlichkeit die Züge des angeblich darin eingewickelten Leichnams sichtbar machten, vor allem aber seit der s. g. Carbon-14-Datierung, die 1988 durchgeführt wurde und ergab, daß das Gewebe des Tuches aus dem Mittelalter (1260–1390) und nicht aus der Antike stammt, häuften sich die Diskussionen um die Authentizität der Reliquie. Schon früher war vor allem das Fehlen der typischen Oberflächenverzeichnungen bemerkt worden, die beim Abdruck eines dreidimensionalen Körpers entstehen,

162 Oscar Wilde, »Der Kritiker als Künstler«, *Werke in zwei Bänden*, hg. v. R. Gruenter, München 1970, Bd. 1, S. 483 f.

während das ›Bild‹ auf dem Tuch, das zugleich Zeichen der göttlichen Fleischwerdung sein soll, eben nur ein Bild, d. h. die Übersetzung in eine zweidimensionale Abbildung ist. Wenn es nicht gemalt oder zumindest als Bild produziert wurde, so läge ihm zumindest das Abdruckverfahren eines Flachreliefs mit den typischen Verzerrungen zugrunde, das vielleicht mit heliographischer Wärmeenergie arbeitete oder Oxydationsvorgänge auslöste, wie sie schon dem Wissen mittelalterlicher Künstler über Farbpigmente vertraut waren.¹⁶³

Oder es war gar – wie aus da Vincis Experimenten mit der *camera obscura* schließen ließe – eine erste photographische Reproduktion. In dem zwischen Mantua und Mailand gelegenen Schloß von Fontanellato befand sich in einem Turm ein geeigneter Raum, um darin die Leinwand des Tuches aufzuspannen. Durch eine Linse in der geschlossenen Fensteröffnung hätte Leonardo sich auf dessen Oberfläche ›ablichten‹ können, wenn, ja wenn er die Herstellung von Silbernitratlösungen gekannt und das Tuch damit getränkt hätte. Genau diesen Nachweis müssen die eifrigen Forscher allerdings schuldig bleiben. Man weiß, daß rudimentäre chemische Kenntnisse schon im Mittelalter existierten. Die umfangreichen Aufzeichnungen da Vincis zum Verhältnis von Licht und Schatten sowie zur *camera obscura* zeugen zugleich von der Besessenheit seiner Beschäftigung mit dem Phänomen der ›Skiagraphie‹.¹⁶⁴ Das photographische Modell würde die perspektivische Bildlichkeit des vermeintlichen Abdrucks erklären, ja vermutlich ist das Gesichtsporträt wegen der Schärfe sogar zusätzlich aufgenommen worden, wobei viel spekuliert wurde über die physiognomische Ähnlichkeit mit dem bekannten Selbstporträt Leonardo da Vincis. Immerhin gibt es noch eine weitere spannende Spur, die zu einem der wichtigsten Künstler-Traktate der Zeit vor Leonardo da Vinci führt, nämlich zu Albertis *De pictura*. Der Autor rühmt sich in seiner Schrift der Erfindung eines Verfahrens, das er mit denselben Worten anpreist, wie sie vierhundert Jahre später Fox Talbot bei der Vorstellung seiner photographischen Abbildtechnik als *The Pencil of Nature* wählen sollte, d. h. als Möglichkeit, »ein solches Bild zu vermitteln, wie wir es – gewissermaßen von der Natur selbst geschaffen – auf dem ›Tuch‹ betrachten können«:

»Dabei handelt es sich [...] um ein Tuch [velum], das aus feinsten Fäden lose gewoben ist, nach Belieben gefärbt, mit etwas dickeren Fäden in einer beliebigen Anzahl von parallelen Quadraturen und über einen Rahmen gespannt. Dieses Tuch nun bringe ich

163 Vgl. Lynn Picknet/ Clive Prince, *Die Jesus Fälschung. Leonardo da Vinci und das Turiner Grabtuch*, Bergisch-Gladbach 1995; sowie: Isabelle Bourdial, »Saint suaire. La science aveuglée par la passion«, in: *Science & Vie* 7/2005, S. 121 f.

164 Vgl. Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, hg. v. M. Herzfeld, Jena 1925, S. 242–350; ders., *Tagebücher und Aufzeichnungen*, hg. v. T. Lücke, Leipzig 1940, S. 736–780.

zwischen dem Körper, der dargestellt werden soll, und dem Auge so an, daß die Sehpypyrade das lose Gewebe des Tuches durchdringt.«¹⁶⁵

Leonardos mutmaßlicher autofiktionaler Coup erhalte, über die simple Story einer Kunstfälschung hinaus, also eine besondere Brisanz dadurch, daß er sich – buchstäblich »sub velamine figmentorum« in der doppelten Bedeutung eines fingierten Bildträgers und des Schleiers künstlerischer Fiktion – an einer *vera icon* vergriffen hätte, d. h. einer angeblich ohne menschlichen Einfluß, ohne Menschenhand zustande gekommenen, also authentischen Einschreibung der göttlichen Inkarnation in den Bildträger. Ein solcher *a-cheiro-poiotos* galt dem mittelalterlichen Reliquienkult als Inbegriff des wahren Abbildes Gottes, ja als die Überwindung der Abbildlichkeit zugunsten einer Präsenz des Dargestellten durch die im Abdruck bewahrte Berührung mit dem Original.¹⁶⁶ Kein Wunder also, daß André Bazin im Kapitel über die Ontologie des Bildes seines Film-Buches die These von der Photographie als Fingerabdruck des Wirklichen durch eine Reproduktion des Turiner Grabtuches schmückte und daß schon Panofsky mit Verweis auf Leonardos Spurensicherungstechnik die Photographie als logische Konsequenz aus den frühneuzeitlichen Entdeckungen von Perspektive, Teleskop und Mikroskop verstand.¹⁶⁷ Wenn es Leonardo nun gelungen wäre, seine protophotographischen Experimente in diese ikonographische Tradition zu stellen bzw. in dieser Form des Authentischen zu erklären, so hätte er nicht nur die fundamentale Antinomie aller technischen Reproduktionsmedien nämlich von Artifizialität und Objektivität schon geahnt, sondern selbst den fiktionalen Charakter des Authentischen bereits als *Simulacrum* eines Schattens entlarvt. Mit dem alleinigen Effekt: die Position des Künstlers als Magier, als Meister oder Herr der Entscheidung über Wahrheit und Lüge, über Sein oder Nichtsein gerade durch das Verbergen von Autorschaft im Sinne der Verantwortung des Künstlers zu begründen.

Eine Klärung dieses ungeheuerlichen Verdachts ist natürlich unmöglich. Aber folgt man dem Verdacht einer Wahlverwandtschaft zwischen da Vinci und Duchamp, so läßt sich – zumindest im surrealen Sinne von Jarrys »Pataphysik« oder Dalis »kritisch-paranoischen Methode« – eine Ähnlichkeit des Ansatzes

165 Leon Battista Alberti, »De Pictura – Die Malkunst«, in: *Das Standbild/Die Malkunst/Grundlagen der Malerei*, hg. v. O. Bätschmann/ C. Schäublin, Darmstadt 2000, S. 249.

166 Vgl. Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 20f. u. S. 322ff.; sowie Volker Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, Köln 2003, S. 32ff., S. 229f.; sowie Georges Didi-Hubermann, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 47ff.

167 Vgl. André Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes«, in: *Was ist Film?*, hg. v. R. Fischer, Berlin 2004, S. 38f.; vgl. Erwin Panofsky, »Artist, Scientist, Genius: Notes on the ›Renaissance-Dämmerung‹«, in: W. K. Ferguson e. al. (Hg.), *The Renaissance*, New York 1962, S. 147.

über die Jahrhunderte hinweg erahnen. Sie berührt einen der zentralsten Momente in der Genese des neuen, und das heißt machtvollen Künstlerbildes, nämlich die Nachfolge zum allmächtigen Schöpfer, die Nobilitierung oder besser Apotheose als *alter deus*. Der ganze Entwicklungsprozeß künstlerischer Emanzipation umfasst weitaus mehr Aspekte, angefangen bei der ›Intellektualisierung‹ der traditionell handwerklichen Tätigkeit von Malern, Bildhauern und Architekten bis hin zur oft vernachlässigten juristischen Begründung einer ›Souveränität‹ des Schöpfers als legitime Machtposition. Das intellektuelle Vorbild des spätmittelalterlichen Humanismus mit seiner Befreiung aus der geistigen Vorherrschaft der literarischen Quellen zum Autorbewußtsein editorischer Autorität leitet den Künstler auf seinem Königsweg von Zunft und Bauhütte über das philosophische Atelier bis zur schwindelerregenden Höhe einer öffentlichen Anerkennung als Genie, die das Ansehen der neuzeitlichen Autoren dann sogar übertrifft. Im Renaissancekünstler »verschiebt sich Aufmerksamkeit, Verehrung und Anbetung vom Werk auf den Künstler, von der Leistung auf die Leistungsfähigkeit, vom ausführenden Handwerker auf das göttliche Ingenium des Künstlers.«¹⁶⁸

Eine nicht unbedeutende Vermittlerrolle bei dieser Übertragung des Autorbildes auf die Künstlernobilitierung spielte exemplarisch die am Hofe des Cosimo di Medici von Philosophen wie Ficino geleitete neoplatonische Akademie, die den Weg der Autonomisierung im Sinne einer fortschreitenden Vergeistigung des künstlerischen Schaffens bahnte: *disegno* und *concetto* bzw. *invenzione* werden zu den neuen Kriterien künstlerischer Kreativität, die den bildenden Künstler auf eine gleiche Stufe mit dem Wissenschaftler bzw. Erfinder stellen und ihn aufgrund seines geistigen Entwurfs als »Urheber der Regeln« würdigen.¹⁶⁹

Historisch bleibt aber die ontotheologische Dimension von paradigmatischer Bedeutung, wobei Vorsicht geboten ist gegenüber einer allzu schnellen Diagnose säkularisierender Tendenzen. Es geht nicht um den Abbau theozentrischer Legitimationsstrukturen, sondern um deren Umbau oder Verschiebung: Der aus eigener Kraft schöpferische Künstler ist nicht bemüht, das göttliche Universum zu widerlegen, sondern er will selbst in die vakant gewordene Position vorstos-

168 Viola Altrichter, »Deus in terris. Die kurzweilige Heiligkeit des Künstlers im Cinquecento«, in: D. Kamper/ C. Wulf (Hg.), *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*, Frankfurt am Main 1987, S. 163; vgl. Alessandro Conti, »Die Entwicklung des Künstlers«, in: G. Previtali/ F. Zeri (Hg.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Berlin 1987, Bd. 1, S. 100f. u. S. 153f.

169 Erwin Panofsky, *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Hamburg 1924 (Nachdruck Berlin 1973), S. 37f. u. S. 45ff.; Conti, »Die Entwicklung des Künstlers«, in: *Italienische Kunst*, a. a. O., S. 148 u. die neuere Studie von Bernd Roeck, *Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst*, Berlin 2013.

sen, Erbe des göttlichen Throns werden, wenn nicht gar Gottes Sohn. Man denke etwa an Dürers zahlreiche Selbstdarstellungen, um den Zusammenhang einer Apotheose in der speziellen Form einer *Imitatio Christi* in den signierten und datierten Selbstporträts bestätigt zu finden.¹⁷⁰ Gerade der Zusammenhang von Signatur und Selbstporträt findet im christologischen Typus sozusagen seinen *missing link*. Die in der Dialektik von Kreuzestod und Wiederauferstehung vorbereitete Eucharistie eröffnet nämlich mit der Inkarnations-Formel: *Hoc est enim corpus meum* zugleich die Dimension, in der Künstlern die Verkörperung ihres kreativen Potentials denkbar und attestierbar wird. Vor diesem Hintergrund wird die von Jacques Derrida in seiner Louvre-Ausstellung vertretene These, daß der Künstler im Selbstporträt nicht ein Bild seiner selbst realisiere, sondern aus einer ursprünglichen Blindheit sich selbst gegenüber im Spiegel des Gemäldes erst seiner selbst aber als Einbildung im doppelten Sinne des Wortes, als Autofiktion bewußt werde, auch in christologischer Hinsicht einer Identifikation mit dem Abbild Gottes in seiner Sohneswerdung plausibel.¹⁷¹ Wenn so der sich selbst darstellende Dürer in Anspielung auf wohlvertraute Bildtraditionen zurückgreift und die idealisierte Geste des *Salvator Mundi* einnimmt, ein andermal in der Aktdarstellung an seinem entblößten Körper ein Wundmal simuliert und nach der Milzerkrankung in der Skizze für seinen Arzt sogar auf diese symbolische Markierung seines Körpers verweist, so weiß er sich typologisch in der Nachfolge göttlicher Offenbarung im Sohn Gottes. Man könnte also gewissermaßen neben dem Buch der Bücher, der *Bibel*, dem *Buch der Natur* und dem Opfertod des eigenen Sohnes auch noch von einer Offenbarung Gottes durch den ›Künstler‹ bzw. dessen Werk sprechen, der ebenfalls auf dem christologischen Weg des Leids zur Vollendung gelangt. Was Dürer – ebenso wie da Vinci in seinem protophotographischen Gedankenexperiment – dazu verführt haben könnte, sich in die Gestalt des Erlösers zu projizieren und sich so *in effigie* als Stellvertreter Christi zu inszenieren, nennt Panofsky in seiner Monumentalmonographie eine »Einsicht«, nicht in die hybride Herrlichkeit seiner künstlerischen Schöpfungsmacht, sondern eine nahezu demütige Deutung der Auserwähltheit zu großen Aufgaben:

170 Vgl. Herbert von Einem, »Goethe und Dürer«, in: *Goethe-Studien*, München 1972, S. 42; Panofsky: *IDEA*, a. a. O., S. 71; u. Georg Satzinger, »Albrecht Dürer – Die Bedeutung von Ruhmgedanke und Gattungswahl auf dem Wege vom ›Handwerker‹ zum Künstler«, in: W. Haug/ B. Wachinger (Hg.), *Autorentypen*, Tübingen 1991, S. 104–129, S. 104–115; vgl. zum theologischen Künstlerselbstbild auch Bazon Brock, »Der Künstler als gnadenloser Konkurrent Gottes«, in: J. Herrmann/ A. Mertin/ E. Valting (Hg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, S. 219ff.

171 Vgl. Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hg. v. M. Wetzel, München 1997.

»Nicht, was der Künstler beansprucht zu sein, erklärt es, sondern, was zu werden er demütig bestrebt sein muß: ein Mensch, dem eine Gabe anvertraut ist, die den Triumph sowohl als auch die Tragödie des ›Eritis sicut Deus‹ in sich birgt. [...] Auf dieser Stufe seiner Entwicklung schien seine Vorstellung von dem ›Christus-gleichen‹ Künstler am besten vorgebildet in der unpersönlichen Klarheit und Stille eines hieratischen Bildes, in dem des *Salvator Mundi*.«¹⁷²

Es geht mit anderen Worten in der *Imitatio Christi* auch um intellektuelle Eitenbildung des Künstlertums als Voraussetzung für die erstrebte Autorschaft. Panofskys Argument, daß Dürer diese Aufgabe als Appell an seinen Intellekt erlebt habe, die Geheimnisse der Natur auf rationale Weise zu ergründen, stellt nicht nur die Nähe zu da Vincis Versuchsarrangierungen her, sondern bestimmt überhaupt den zugrundeliegenden Typus des Autor-Künstlers: und zwar in seiner ganzen ›Ambiguität der Genialität‹, die nirgends deutlicher zum Ausdruck kommt als in Dürers Ausgestaltung einer der ältesten Künstlerlegenden in der *Melencolia I*. Einerseits zeigt sich hier das neue Autorbewußtsein, angefangen bei der Sigle von Dürers Signatur AD (was man auch als *Anno Domini* lesen könnte), als Stolz auf Originalität und Authentizität: Mit »mit dreifachem Recht« wird auf das geistige Eigentum z. B. am graphischen Werk – »auf seine Verantwortung herausgegeben«, »von ihm erfunden und gezeichnet«, schließlich »sogar von seiner eigenen Hand geschnitten« – gepocht.¹⁷³ Aber es ist auch eine Autorität, die zugleich vom Antigeist der körperlichen Schwere aller kreatürlichen Gestalten heimgesucht und in den Zustand der paralytischen Erstarrung gebannt wird. Das geflügelte Wesen auf der bekannten Radierung, Sinnbild des aufstrebenden Künstlergeistes, das in dieser »Melancholia Artificialis«, dieser archetypischen Allegorie einer Künstlermelancholie, zur Untätigkeit gezwungen vor sich hinbrütet, erfährt im Materiell-Körperlichen der handwerklichen Gestaltung seinen Widerpart in Gestalt unübersteigbar scheinender Schranken eines peinlichen Erdenrestes. Aber dieses reaktive Moment der Künstlerallegorie, das Panofsky hinsichtlich der im Titel vorgenommenen Numerierung überzeugend auf den von Agrippas *De Occulta Philosophia* genannten ersten Typus des »furor melancholicus«, nämlich den Widerstreit einer ungezügelter Einbildungskraft mit dem intuitiven Geist und dem diskursiven Verstand zurückführt, ist mit seiner sentimentalischen Einsicht in die Unerreichbarkeit der von ›höherer Inspiration‹ gesetzten Ziele nur die eine Seite der Medaille. Denn, wie vor allem die einschlägige Studie von Frances Yates gezeigt

172 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 58; vgl. ebd. S. 57 sowie S. 228 u. S. 322 zu den leidenden Selbstdarstellungen. Neuerdings ist die »Assimilation an die *vera icon*« im *Selbstbildnis* (1500) von Rudolf Preimesberger herausgestellt worden; vgl.: U. Pfisterer/ V. von Rosen (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 42.

173 Ebd., S. 61.

hat, impliziert Dürers *Melencolia* auch die andere Seite, d. h. die zwar zurückgehaltene, aber angespannte ›Intention‹ auf das geistige Gut der ›Inspiration‹, das im tiefen Brüten als »traumhaftem Schauen« empfangen wird.¹⁷⁴ Die handwerklichen Zeug-Symbole sind Ermahnungen an das irdisch Beschränkende, erfahren aber in den mitdargestellten wissenschaftlichen Instrumenten der *artes liberales* eine Aufhebung, die den Weg zu Höherem, Geistigem weist. Kraft der Inspiration (mit den Worten Dürers, der »öberen Eingießungen«) werden die Schranken des Irdischen durch die »inneren Ideen« überwunden, um im Künstler »etwas Neues durch die Werk auszugießen«.¹⁷⁵

Diese in Dürers altfränkischer Gussmetaphorik zum Ausdruck kommende Dialektik von Input und Output qua Inspiration und Realisation ist für die Genese des neuen Verständnisses von Kreativität von entscheidender Bedeutung. Zugleich zeigt sich darin das eigentümliche, vielleicht bedeutendste historische Merkmal von Autorschaft: Der unaufhaltsame Aufstieg der spätmittelalterlichen Künstlernobilitierung zu den einsamen Höhen von Genialität und Göttlichkeit nimmt zwar *de jure* seinen Aufschwung vom diskursiven Dispositiv intellektueller *auctoritas* als Textherrschaft; *de facto* aber wird man in den humanistischen Schriftstellerkreisen jener Epoche vergeblich nach einem Beispiel von Autorschaft als veritabler Werkherrschaft Ausschau halten. Das mediale Grundproblem von Inspiration und Expression stellte sich anders für eine kulturelle Praxis, deren graphisches *signal processing* sich im Appell an die Einbildungskraft erschöpfte, ohne sich im Bildwerk zu konkretisieren. Gleichwohl ist dieses Bewußtsein poetologisch erst in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zu konstatieren, obwohl die ›bildenden‹ Künste auf diese Differenz schon sehr früh in Form des *Paragone*, des Wettstreits der Künste reagierten. Während die antike Formel des *ut pictura poesis* jedoch bedenkenlos Anleihen zum Zwecke stilistischer Potenzierung zuließ und Künstler der Frührenaissance sich noch fast ausschließlich beim konzeptuellen Vorrat der Dichtung z. B. von Ovids *Metamorphosen* bedienten, setzte dann das Universalgenie Leonardo da Vinci einen exemplarischen Schnitt, der eine neue Dimension des Schöpferischen ins Feld führte, die allein seiner Kunst obliegt: das ›Sichtbare‹, ›Plastische‹, ›Lebendige‹.

Insofern hat man es hier gewissermaßen inaugural mit der intermedialen Doppelmarkierung einer Legitimationsfigur von ›Autor-Künstlertum‹ zu tun, wenn Schreiben dazu autorisiert, im Bilden erst der Apotheose inne zu werden.

174 Vgl. ebd., S. 226ff.; sowie Raymond Klibansky/ Erwin Panofsky/ Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1990, S. 448–522; u. Frances A. Yates, *Die okkulte Philosophie im elisabethanischen Zeitalter*, Amsterdam 1991, S. 63ff.

175 Albrecht Dürer, »Entwürfe zum ›Lehrbuch der Malerei‹«, in: *Schriften und Briefe*, hg. v. E. Ullmann, Berlin 1984, S. 152f.

In den Anfangsstunden oder besser -jahren zeichnet sich die im ersten Kapitel eingeführte Grundformel des Autor-Künstlers besonders deutlich ab, ›daß nämlich Autorschaft ohne Künstlertum leer und Künstlertum ohne Autorschaft blind ist. Die wahre, die wirkliche Vergöttlichung geschieht im Medium des Bildes und nicht des Textes – es sei denn, man folgt der Interlinearversion aller Modelle von Offenbarung: Bibel, Natur, Corpus Christi und letztendlich auch die künstlerische »Kraft, die Gott dem Menschen geben hat, alle Tag viel neuer Gestalt der Menschen und anderer Kreaturen auszugießen und zu machen haben, daß man vor nit gesehen noch ein ander gedacht hätt«¹⁷⁶, folgen einem Schriftmodell, nach dem all diese ›Bücher‹ seit der Moderne Galileos oder Baccos zudem in der konstruktiven Sprache der Mathematik geschrieben sind. In der Kunstdebatte der Renaissance hat sich dafür der Begriff des *disegno* eingebürgert, d. h. der – wie es bei Vasari heißt – »scienza delle linee« als Universalregel aller Künste, die aus einem handwerklichen praktisch-graphischen Kontext auf die Bedeutungsebene eines geistigen Entwurfs und in die Nähe der stilistischen Individualität von *invenzione* und *idea* gehoben wird.¹⁷⁷ Für Vasari stellt er in der Einleitung zu seinen bahnbrechenden Künstlerbiographien, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (erstmal 1550, 2. Aufl. 1568), den Zentraltopos einer Überwindung des *Paragone* dar, da er als »Vater« aller drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei gilt. Zugleich stellt er nicht nur die geistige Herkunft »aus dem Intellekt« und die Ähnlichkeit mit »einer Form oder Idee aller Dinge der Natur« sicher, sondern bewirkt zugleich – als hervorbringender, bahrender Zug – die sichtbar machende Gestaltung des geistigen Einfalls:

»Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (*concetto*) entspringt, und ein Urteil, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung, die man im Sinne hat, und von dem, was ein anderer sich im Geiste vorgestellt und in der Idee vorgestellt hat.«¹⁷⁸

Diese Rücksicht auf anschauliche Darstellbarkeit begründet das neue schöpferische Selbstbewußtsein der Renaissancekünstler, ablesbar z. B. im Überlegenheitsgefühl eines durch anschauende »Erfahrung« des »Lesens würdiger« ge-

176 Dürer, »Vier Bücher von menschlicher Proportion«, in: *Schriften und Briefe*, a. a. O., S. 226. Vgl. Josef Imorde, *Affektübertragung*, Berlin 2004, S. 155, der von Federico Zuccaros »nobilità« des Künstlers als »segno di dio« spricht.

177 Vgl. Wolfgang Kemp, »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Marburg 1974, Bd. 19, S. 225 (dort auch das Vasari-Zitat).

178 Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, hg. v. J. Kliemann, Worms 1988, Bd. 1, S. 62 f.

wordenen Leonardo gegenüber den Autoren im literalen Sinne: »Aufgeblasen und schwülstig kommen sie daher, bekleidet und geschmückt nicht mit ihren eigenen Werken, sondern mit denen anderer; und meine eigene Arbeit gönnen sie mir nicht; und wenn sie mich als Erfinder verachten, um so mehr sind sie dann zu tadeln, da sie gar nichts erfinden, sondern die Werke anderer herumtrompeten und nachbeten.«¹⁷⁹ Das hier formulierte moderne Ideal des Innovativen, Originären soll sich zugleich verkörpern, und man schaue sich diesbezüglich nur in Vasaris *Viten* die Qualitätsmerkmale der neuen Kunstwerke an: »Regelmäßigkeit«, »Natürlichkeit«, »Lebendigkeit«, um wieder bei Leonardos *Mona Lisa* und ihrem Lächeln anzukommen. Es geht hier nämlich auch um eine Geschichte der Macht des Bildes als Verlebendigung des Dargestellten. Der Mythos der *Mona Lisa* basiert letztlich auf ihrer »Inkarnation«, die im bezaubernden Inkarnat des Leibhaftigen eine Reinkarnation des Künstlers zum Ausdruck und gar zum Atmen bringt, ein Überleben im Anderen der Kunst, in der kunstvoll gemalten Haut einer schamhaft errötenden Frau, deren »Rot der Lippen« und »Fleischtön der Wangen« für Vasari »nicht gemalt, sondern aus Fleisch und Blut« schienen, weshalb er beim Betrachten des Halsgrübchens »darin den Puls schlagen zu sehen« glaubte.¹⁸⁰ Es geht um den Urmythos von *Pygmalion* und die Macht einer »Animation« des Kunstwerks, d. h. vom nicht wiedergefundenen oder wiederholten, sondern erst »erschaffenen« und zu eigenem Leben erwachten, die Augen aufschlagenden und dem Maler zulächelnden Bild. Leonardo wäre in dieser Sichtweise eine Art Präromantiker, der wie der Maler Frenhofer in Balzacs *Chef d'oeuvre inconnu* vom absoluten Kunstwerk als lebendiger Schöpfung träumt und sich deren Plastizität als stereotype Doppelfigur, »eine von vorn gesehen und die andere von hinten«,¹⁸¹ imaginiert.

Was bleibt, ist die tiefe Überzeugung vom eigenen Produkt, von der eigenen »Originalität« im Sinne des bis heute für Kreativität geltenden obersten Kriteriums der Erfindung von Neuem und der Verpönung von Wiederholungen selbst im eigenen Werk. Und bedenkt man, daß diese Haltung bzw. diese Erwartung sich erst im Rahmen einer öffentlichen Beurteilung von Kunstwerken herausbildete, so wird deutlich, in welchem Maße sich der Geist des Autor-Künstlertums der Entstehung von »Kritik« im Sinne Oscar Wildes verdankt: dem neuen Anspruch einer Kunstkritik, daß rein Erschaffenes einen Unikat-Charakter besitzen soll, der »keine endlose Nachkommenschaft wie die gedruckten Bücher« zeugt, und dennoch durch diese »Einzigkeit« der Bilder in einer fast schon

179 Leonardo da Vinci, »Die Schriften zur Malerei«, in: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hg. v. A. Chastel, München 1990, S. 124.

180 Giorgio Vasari, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Zürich 1974, S. 330. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, München 2002, S. 23 ff.; vgl. auch Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris 1993, S. 102 ff.

181 Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, a. a. O., S. 35.

massenmedialen Wirkung »ihrem Urheber Ehre« einbringt, »als wenn jenes ideale Geistwesen dort leibhaftig gegenwärtig stünde«, denn »alle Schriften zusammen könnten es nicht leisten, daß sie imstande wären, ein derartiges reingeistiges Ideal in Ansehen und Kraft figürlich vorzustellen.«¹⁸²

Im europäischen Gründungsmythos der Renaissance erfährt der Künstler so ›idealiter‹, d. h. als ›Idee‹ die maßgebliche Mutation, ein ›Gott‹, ein ›Genie‹, ein ›Ingenieur‹ zu sein. Der griechische Bildbegriff des *eidōs* wird schon in der lateinischen Tradition durch *idea* ersetzt und schließlich in den kunsttheoretischen Reflexionen des ausgehenden Mittelalters zunehmend mit der homonymen Konstruktion *iddea* kombiniert, wortwörtlich übersetzt also ›dieser Gott‹ oder besser ›diese Göttin‹.¹⁸³ Diese mit der Aura des geistig Geschaffenen amalgamierte Vorstellung von göttlicher Gabe verschafft der Figur des ›Künstler-Ingenieurs‹ erst in der Renaissance und nicht zuletzt durch die platonische Schule Ficinos die einzigartige apothetische Autorität eines Universalgenies. Dabei schwingen in dem vom lateinischen *gignere* (hervorbringen, erzeugen) abgeleiteten französischen Wort *ingenieur* all die Bedeutungsebenen von *ingenium* (natürliche Begabung, Naturell, Scharfsinn, Erfindungsgeist), also von *Genie*, *genus*, aber auch – abgeleitet von *engin* (Kriegsmaschine) – die nicht unbedeutenden von ›Zeugmeister‹, ›Kriegsbaumeister‹ mit, aus denen sich dann historisch die heutige gängige Vorstellung vom diplomierten Erfinder/Entwickler (franz.: »diplôme des arts et métiers«) entwickelte. *Ars* und *Mars* sind also die beiden Bezugspunkte, an denen sich die Vorstellung einer neuen intellektuellen Elite ausrichtete, deren Autorschaft sich nicht zuletzt dem ganz ökonomisch zu verstehenden Auftrag zur Entwicklung von Kriegsmaschinerien und der Legitimierung darauf gegründeter politischer Macht der Auftraggeber verdankte.¹⁸⁴

›Finden‹ als ›erfinden‹, ›Genie‹ als ›Gabe‹, in der Doppeldeutigkeit dieser Begriffe konfiguriert sich zwischen Kunst, Technik und Macht die Renaissance-Figur des Ingenieurs, dessen künstlerisches Genie als »Leitbild des Naturwissenschaftlers« die später formulierten Ziele von »discovery« und »invention«

182 Ebd., S. 7f.; vgl. das Kapitel »Die Kritik als Triebfeder im Kunstleben der Renaissance«, in: Ernst Gombrich, *Die Entdeckung des Sichtbaren*, Stuttgart 1987, S. 146ff.

183 Vgl. da Vinci, *Traktat von der Malerei*, § 8, zit. nach: Claire Farago, »Die Ästhetik der Bewegung in Leonardos Kunsttheorie«, in: Fehrenbach, *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, a. a. O., S. 166: »Sicher wirst du bekennen, daß es ein solches Bild (*simulacrum*) vermag, was alle Schriften zusammen nicht vermögen: in Bild (*in effigie*) und Wirkkraft (*virtù*) diese Gottheit (*Iddea*) darzustellen.« Vgl. zu dieser etymologischen Verknüpfung auch Panofsky, *IDEA*, a. a. O., S. 88, sowie zum platonischen Ursprung des Geniebegriffs als *deus in terris* bei Marsilio Ficino: Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 258.

184 Vgl. Pamela O. Long, »Power, Patronage, and the Authorship of *Ars*. From Mechanical Know-how to Mechanical Knowledge in the Last Scribal Age«, in: *Isis* 88/1997, S. 3 u. S. 40.

mitprägt und den vor allem zwei Vermögen auszeichnen: »mathematische Fähigkeiten und zeichnerisches Können«. ¹⁸⁵ Beides sind Voraussetzungen für die Erfindung des neuen, einer »Tiefenwahrnehmung« korrespondierenden Raums der ›Linearperspektive‹, eine ebenso wahrnehmungstechnische wie bildmotivische Revolution des Medialen, in der sich die Revolution der Ersetzung des Handwerker-Künstlers durch den Autor-Künstler spiegelt. Leonardo da Vinci als historisches Paradigma dieses neuen Typus von individueller Autorschaft hat dabei in Leon Battista Alberti einen würdigen Vorgänger, der sich als einer der ersten »uomini universalii« oder allseitigen Renaissance-Intellektuellen als Hirn und Hand versöhnender Ingenieur begriff und der auch als einer der ersten Kronzeugen für die Geburt künstlerischer Autorschaft aus dem humanistischen Geiste der Kritik gelten kann. ¹⁸⁶ Allerdings muß daran erinnert werden, daß sowohl der in der humanistischen Gelehrtentradition stehende Alberti als auch der geradezu ›enzyklopädische‹ Leonardo keine Ausnahmerecheinungen sind, sondern daß sie vor dem Hintergrund einer im Spätmittelalter entstandenen »artisanal authorship« schrieben: Sie galt für s.g. Ingenieursbücher über technische, militärische oder architektonische Fragen, in denen das handwerkliche *know-how* sich als »knowledge« artikuliert, also praktische Kenntnisse zu ›Können‹ wurden. Und damit offenbarte sich zweierlei: nämlich in welchem Maße die jeder Autorschaft zugrundeliegende ›Meisterschaft‹ über ein Konzept von ›Bildung‹ vermittelt und zugleich die sprachlichen Strategien der Theorie an die praktischen der Aktion, eines ›Agententums‹ von Autoren als Täter rückgekoppelt ist. ¹⁸⁷

Der von Alberti weiterentwickelte perspektivische Bildaufbau war nicht nur die Wende zum Sehen der Welt aus dem dominanten Blickwinkel des Subjekts, sondern zugleich Ausdruck einer die Differenzen zwischen technischer Praxis, theoretischem Wissen, Kunstwerk aber auch – im Sinne des Verhältnisses höfischer Patronage durch den neuen Typus der Condottiere – politisch-militärische Machtverhältnisse überwindenden epochalen »decompartmentalization« ¹⁸⁸. Im Zuge einer Auflösung der Fachgrenzen wurden die Sphären des Manuellen und Intellektuellen so ineinander überführt und im Typus des Genies als Ingenieur ein Typus des Künstlers ausgeprägt, der seine Einsichten auch in Handlungen

185 Vgl. Bernhard Fabian, »Der Naturwissenschaftler als Originalgenie«, in: H. Friedrich/ F. Schalk (Hg.), *Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, München 1967, S. 48 f; u. Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002, S. 40.

186 Vgl. Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*, Berlin 2002, S. 18ff. u. S. 115ff. Grafton dankt dabei wesentliche Einsichten vor allem der Monographie von Joan Gadol, *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago 1969. Vgl. Auch Friedrich Kittler, »Leon Battista Alberti: Ich entwerfe mich – und uns die Neuzeit«, in: ders., *Unsterbliche*, München 2004, S. 11–20.

187 Long, »Power, Patronage, and the Authorship of *Ars*«, in: *Isis*, a. a. O., S. 3ff. u. S. 19ff.

188 Panofsky, »Artist, Scientist, Genius«, in: *The Renaissance*, a. a. O., S. 128 u. S. 138.

umsetzen konnte. Das epochale Ziel ist klar. Es geht um die »Ausmessung des Spielraums der artistischen Freiheit, die Entdeckung der Unendlichkeit des Möglichen gegenüber der Endlichkeit des Faktischen, die Lösung des Naturbezuges durch die historische Selbstvergegenständlichung des Kunstprozesses«. ¹⁸⁹Nicht ohne sich der legitimatorischen Verlegenheit, ja der häretischen Illegitimität der Diskurse bzw. seines Rechtfertigungszwanges bewußt zu sein, macht Blumenberg mit dieser Charakterisierung deutlich, daß die viel beschworene »Nachahmung« der Natur nichts anderes als deren »Überbietung, Entmachtung, Entstaltung« meint. Man muß immer auch die dialektische Doppelbewegung von Rebellion im Namen einer universalen Herstellbarkeit aller Phänomene und Restitution des produktiven Naturparadigmas beachten, die jene Idee der Mimesis auch als strategische List der Camouflage der eigenen Erfindung unter dem Siegel der Naturalisierung, als *artem celare* lesbar werden ließ. ¹⁹⁰

Nichts scheint daher näherliegender als die Formel von der Geburt der Autorschaft des Künstler-Genies aus dem Geiste der Renaissance, aber es fragt sich auch, ob damit nicht ein klar lokalisierbarer und datierbarer Begriff des im 18. Jahrhundert erst entstehenden Bürgertums und eine dann im 19. Jahrhundert sich herausbildende Epochenvorstellung rücksichtslos vordatiert und enthistorisiert wird. Man wird sich vielleicht noch des Spottes erinnern, mit dem Umberto Eco den Topos der s. g. Postmoderne überzog, der als metahistorischer Passepartoutbegriff bald bei Homer als erstem postmodernen Autor angelangt sein werde. ¹⁹¹ Aber ist denn nicht Homer auch schon einer der ersten Autoren? Auch wenn es ihn gar nicht gegeben hat, wenn er nur die Erfindung eines Herausgeberkollektivs der Bibliothek von Alexandria unter der Leitung des Philologen Zenodot von Ephesos war ¹⁹², die einen Namen brauchten, um eine Gruppe von ähnlich lautenden traditionellen Gesängen unter einem *label* zu katalogisieren, gewissermaßen als »Dateinamen« (eines zudem sprechenden Namens, bedeutet doch *omeros* ursprünglich »zusammengefügt, vereinigt«). In diesem Sinne wäre er erst recht ein »Archi-Autor« wohlgemerkt im postmodernen Sinne einer klassifikatorischen Funktion, so wie schon Valéry seinen Leonardo als »Archi-Artist« der Moderne konstruierte, d. h. als repräsentativen

189 Hans Blumenberg, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 56.

190 Vgl. Josef Früchtel, »Die Idee des schöpferischen Menschen. Eine Nachgeschichte zu ihrer Vorgeschichte«, in: F. J. Wetz/ H. Timm (Hg.), *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*, Frankfurt am Main 1999, S. 237 ff.

191 Vgl. Umberto Eco, *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, München 1984, S. 77. Zur Epochenbildung von »Renaissance« vgl. Silvio Vietta, »Einführung«, zu: ders. (Hg.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart 1994, S. 1 ff.

192 Vgl. Rudolf Pfeiffer, *Geschichte der klassischen Philologie*, Hamburg 1970, S. 139 ff.

Namen für einen eigentlich anonymen Gründungsmythos zu Beginn der Neuzeit.¹⁹³ Oder man sagt es mit den treffenden Worten von Andrew Bennett: Homer ist archetypischer Poet in seiner Funktion einer nachträglichen »authorization« eines Kulturguts der griechischen Tradition, als mythologische Erfindung bis hin zur anderen etymologischen Ableitung seines Namens von der kymäischen Bezeichnung für »blind«, die ihn als blinden Sänger eher einer mantischen als einer artistischen Tradition einordnete.¹⁹⁴ Auch Raoul Schrott sieht in diesem Sinne Homer nur als europäischen Gründungsmythos, der die Entstehung der Idee von Europa im »Milieu des Austausches zwischen Europa und Asien« durch den »Gemeinplatz, demzufolge Kreativität etwas mit einer *creation ex nihilo* zu tun hätte«¹⁹⁵, überschreibt. Aber letztendlich weiß man, daß Autoren schon immer Wesen waren, die »es eigentlich nicht gibt«, die man nur als Vorbilder zitiert, um sich in einer privilegierten Position künstlerischer Kreation zu betätigen.

Poiesis und Techne

In der Antike ist die Vorstellung einer individuellen Urheberschaft des Kunstwerkes im Sinne einer eigenen Schöpfung noch fremd. »Aber die Griechen kannten den Begriff der schöpferischen Einbildungskraft nicht. Sie hatten kein Wort dafür. Was die Dichter vorbrachten, war erlogen.«¹⁹⁶ Nun stellt sich allerdings sogleich die Frage, ob es auf der Ebene einer Rechtfertigung bzw. Authentifizierung von Schöpfung je ein künstlerisches Selbstbewußtsein gegeben hat, das der Dialektik von frei erfinderischer Lüge und höherer metaphysischer Legitimation entkommen wäre. Denn zwischen der Antike und dem lateinischen Mittelalter zeichnet sich die entscheidende Zäsur in Form des Monotheismus bzw. darüber hinaus des Christentums mit seiner dreifaltigen Offenbarungsreligion von ›Buch‹, ›Natur‹ und ›Sohnesgestalt‹ ab. Die Antike hingegen kannte nur Götter, wohlgemerkt im Plural, und sie waren zugleich Muster von Naturbeherrschung durch List. Griechische Götter logen und betrogen selbst, nicht zuletzt, um die weiblich dämonisierten Naturkräfte ihrem Willen zu unterwerfen. So jedenfalls künden die Mythen von einem Olymp, der selber eine Art von Zwischenwelt zwischen den chthonischen Urkräften und der Menschenwelt

193 Vgl. Paul Valéry, »Introduction à la méthode de Léonard de Vinci«, in: *Œuvres To. I*, hg. v. J. Hytier, Paris 1975, S. 1155ff.

194 Vgl. Andrew Bennett, *The Author*, London 2005, S. 34f.

195 Raoul Schrott, *Homers Heimat. Der Kampf um Troia und seine realen Hintergründe*, Frankfurt am Main 2010, S. 23.

196 Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/ München 1973, S. 401.

darstellte. Wahr ist allerdings, daß vor der jüdisch-christlichen, vor allem aber vor der gnostischen Reformulierung der *Genesis* ein wesentlicher Aspekt des modernen imaginativen Schöpfertums noch nicht bekannt war, nämlich die *creatio ex nihilo*, das Erschaffen eines gänzlich Neuen aus eigener Kraft.

Selbst für die auf dem Olymp Herrschenden war die ›Gabe‹ der Schöpfung immer auch Entwendung des Gegebenen bzw. Gefundenen: Umgestaltung im Immerseienden. Das beste Beispiel ist der Mythos des *Prometheus* – dem Menschenschöpfer und -freund, dem Geburtshelfer der Athene und Weitergeber der dafür von ihr empfangenen Dankesgeschenke nützlicher Künste wie Architektur, Astronomie, Mathematik, Medizin oder Navigation an die Menschen –, der entsprechend auch typologischen Status gewonnen hat.¹⁹⁷ Die für Technik und Kultur inaugurale Aneignung ist ein Diebstahl, das spezifisch Neue künstlerischer Kreation eine Störung, eine Verformung des Bestehenden. Dieses wiederum steht seit den Anfängen der mythopoetischen Deutung im Zeichen eines wirkungsmächtigen Doppelgestirns, nämlich von ›Chronos‹ und ›Aion‹: einerseits das stete Fließen der Zeit, deren homonymer Gott ›Kronos‹ das Geschaffene, die ›gezeugten Kinder‹ wieder frisst; andererseits die suspendierende Bildlichkeit des mit Würfeln spielenden Kindes (›aion pais paizon pesseuon« im Sinne Heraklits [Fragm. A 52]) als Sinnbild der künstlerischen Muße, die ein kosmogonisch dimensioniertes Schaffen eher arbiträrer oder aleatorischer Natur meint. In der Metapher des Spiels eröffnete sich wie in der des Festes die ganz andere Zeitlichkeit des künstlerischen Schaffens. Sie ist geprägt durch ›Intensität‹, die ein – wie Platon schreibt – »bewegliches Bild der Unvergänglichkeit« ermöglicht, ein gleichsam wie aus dem göttlichen Weltatem (von *aio*, aushauchen) gestaltetes Bleibendes im Gegensatz zum ›Machen‹ der chronologisch vergänglichen Zeit.¹⁹⁸ Oder mit Hippokrates in der gebräuchlichen lateinischen Fassung gesprochen: *vita brevis, ars longa!*

Die Mythologie kennt allerdings auch für Götter das theononistische Gesetz der Metamorphose. Da, wo sie wie Archi-Autoren schöpferisch werden und als *demiourgoi* den Status eines »Urhebers und Vaters dieses Weltalls« beanspruchen (›poietes kai pater‹), schreiben sie sich etymologisch in die semantische

197 Vgl. Robert Bees, »Das Feuer des Prometheus. Mythos des Fortschritts und des Verfalls«, in: E. Pankow/ G. Peters (Hg.), *Prometheus. Mythos der Kultur*, München 1999, S. 43–61. Zur Doppeldeutigkeit schon der antiken Anrufung des Prometheus als nämlich »Lehmarbeiter« bzw. Künstler, »der kleine Spielpuppen aus Töpferlehm« herstellt, und zugleich »Erfinder und Werkmeister« von Neuem »nach einer Idee« vgl. Lukian, »Prometheus. An jemand, der ihn einen Prometheus in seinen Schriften genannt hatte«, in: *Sämtliche Werke*, Berlin 1922, Bd. 5, S. 209ff.

198 Platon, »Timaios«, 37d, 5–6, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. W. Otto/ E. Grassi/ G. Plamböck, Hamburg 1959, Bd. 5, S. 160; vgl. Karl Kerényi, »Vom Wesen des Festes«, in: ders., *Antike Religion*, München 1971, S. 60ff.; sowie Michael Wetzel, »Intensität. Vorüberlegungen zur Überschreitung der Zeit«, in: G. Heinemann (Hg.), *Zeitbegriffe*, Freiburg 1986, S. 121ff.

Kette von Wahrsagern, Ärzten, Sängern, Herolden und Bau- bzw. Werkmeistern ein.¹⁹⁹ Und selbst als solche beginnen sie nicht bei Null, beim Nichts, aus dem sie ein Etwas entstehen lassen, sondern bleiben angewiesen auf die stiftende Gabe eines Ortes, einer Stelle oder Stätte, an der das zeitliche Werden ihres immerwährenden Seins statt hat. Platon hat diese Theorie der »dritten Gattung« (»triton genos«), die gerade unter dem Aspekt von Medialität große Aktualität gewonnen hat, am Begriff der *Chora* ausgeführt.²⁰⁰

Offensichtlich hatte Platons Epoche doch schon eine hohe Sensibilität für Effekte der Nachträglichkeit entwickelt, daß nämlich die prägende Form des Gedankens sich erst im Medium des gebildeten Stoffes offenbare, Schöpfung also nicht ›direktional‹ von der Idee zur Erscheinung verlaufe, sondern an der Schnittstelle der *Chora* einer sozusagen ›bidirektionalen Reafferenz‹ unterworfen sei. Es bleibt aber eine entscheidende historische Differenz: Antike Künstler des Wortes, des Gesangs, der Farben oder plastischer Figuren hatten kein Bewußtsein von Autorschaft im modernen Sinne, d. h. sie fühlten sich nicht gleichzeitig als die Urheber der Ideen oder Konzepte ihrer Werke, der *paradeigmata*. Ihre Autorität verdankt sich überhaupt übermenschlichen, ja überirdischen Kräften wie Musen, die – laut Hesiods *Theogonie* – Dichter singen machen, und Göttern, die in Malerei und Plastik offenbart sein wollen:

»Der obligatorische Anruf der Musen ist ein Indiz dafür, daß die Dichtung im Grunde nicht als das Werk eines Subjekts zu gelten hat. Was sie mitteilt, ist vielmehr ein göttliches und darum objektives Wissen, das eine Kultur zu ihrer Orientierung braucht und das die Kenntnisse ihrer einzelnen Mitglieder übersteigt.«²⁰¹

Ungeachtet einer vielleicht schon antiken Säkularisierungstendenz im künstlerischen Gestaltungsprozeß bleibt die ›Zeugenschaft‹ mytho-poetischen Sprechens im Vordergrund und steht die Mittler- und Magier-Figur des Dichters und Künstlers – etwa in der typologischen Gestalt des ›Orpheus‹ – gerade als Dolmetscher oder Medium für eine göttliche Wahrheit ein. Die kulturgeschichtliche Rückbeziehung von Kunst auf Religion ist sicherlich – im Wortsinne von *religio* – als Bindung an ein höheres Prinzip durchgängig. Die Aura des ›Priesterlichen‹, die selbst beim postmodernen Produzenten ästhetischer Affektionen nicht ausgedient hat, basiert überhaupt auf der Grenzsituation und der grenzüberschreitenden, über-setzenden Funktion von Kunst. Die legendäre göttliche

199 Platon, »Timaios«, 27c–29d, a. a. O., S. 154; vgl. auch den Artikel »Demiurgoi«, in: *Der Kleine Pauly*, Spalte 1472–1473.

200 Platon, »Timaios«, 48c u. 50 c-d, a. a. O., S. 171 f.; vgl. Jacques Derrida, *Chora*, Wien 1990, S. 17 ff.

201 Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt am Main 1990, S. 27; vgl. auch Jacques Derrida, »Avances«, in: Serge Margel, *Le tombeau du dieu artisan*, Paris 1995, S. 15 ff.

Berufung zum ›Sängeramt‹ als prophetische Rolle im Sinne der *vates*-Tradition ist zweifellos die älteste Legitimationsfigur artistischer Arbeit an den Urfragen von Sein und Nichtsein. Mit der namentlichen Nennung von Dichtern, Malern, Bildhauern und Architekten beginnt zwar die Frage der ›Laienanalyse‹, der populären Vermittlung von Numinosem und seiner Profanisierung, wonach »das Bedürfnis, den Schöpfer des Kunstwerkes zu nennen, darauf schließen lasse, daß das Kunstwerk nicht mehr ausschließlich im Dienste religiöser, kultureller oder im weiteren Sinne magischer Aufgaben stehe, daß es nicht mehr allein einem Zweck diene, sondern daß sich seine Bewertung schon ein Stück weit von solcher Verknüpfung abgelöst habe.«²⁰²

Gerade wegen des religiösen Ursprungs bleibt für Platon aber die Leistung des Dichters noch von der »Begeisterung« durch die Musen abhängig, die ihn nur durch »vernünftigem Bewußtsein« entratenden, »tanzenden Wahnsinn« zum Sänger werden lassen und damit nicht durch eigene Kunst, sondern als Werkzeug der Götter oder als unbewußt vom Göttlichen Besessenen zur »Wahnsagekunst« als Ursprung jeder »Wahrsagekunst« führen.²⁰³ Inspiration bedeutet in dieser Tradition ganz klar einen Mangel an Werkherrschaft eines in seinem manischen Schaffen nicht Herr seiner selbst seienden Künstlers. Damit wird die abendländische *liaison dangereuse* von Künstler-Inspiration und Künstler-Krankheit (körperlicher wie geistiger Natur) gestiftet, wobei man allerdings die heilige *Mania* in ihrer ursprünglichen heteronomen Bedeutung von Enthusiasmus und Ekstase nicht mit den späteren Manierismen eines Geniekultes oder Exzentriker-Habitus, geschweige denn mit den medizinisch-psychiatrischen Erscheinungsformen einer Ideologie von »Wahnsinn und Genie« verwechseln sollte.

Platon ist zugleich ein gutes Beispiel dafür, wie fern der Antike der Gedanke etwa einer »ästhetischen Theorie« und der darauf basierenden Künstlernobilitierung lag. Die bekannte Schrift-Kritik im *Phaidros* impliziert auch eine Kunst-Kritik, die in dem Vorwurf gipfelt, ihre »Ausgeburten« mit einem Scheinleben zu beseelen, da diese *Simulakra* nur »Schattenbilder« der allein in der Rede, im lebendigen Logos anwesenden Wahrheit seien.²⁰⁴ Entsprechend der Stufenfolge der Nachahmung des Urbildes der Wahrheit bzw. der Ähnlichkeit mit ihm nehmen die Maler, Bildhauer oder Baumeister eine untergeordnete Position ein,

202 Ernst Kris/ Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1995, S. 24; vgl. Eckhard Neumann, *Künstler-Mythen. Eine psycho-historische Studie*, Frankfurt am Main 1986, S. 11 ff.

203 Platon, »Ion«, 533d–535a, a. a. O., Bd. 1, S. 103 und ders., »Phaidros«, 244a–245a, a. a. O., Bd. 4, S. 26; vgl. auch ders., »Nomoi«, 682a, a. a. O., Bd. 6, S. 63.

204 Vgl. Platon, »Phaidros«, 274b ff., a. a. O., S. 56; vgl. auch die Unterscheidung zwischen ebenbildnerischer und trugbildnerischer Nachahmungskunst in: ders., »Theaitetos«, 234b–237b, a. a. O., Bd. 4, S. 106 ff.

die aufgrund ihrer mit dem Handwerk geteilten Nähe zur Materialität dem Banausischen zugerechnet wurden. Genau genommen erzeugt der Künstler nur Nachbilder der irdischen Abbilder der Ideen, ahmt er als »Nachbildner« selbst Nachgeahmtes nach und steht damit noch unter dem Handwerker. In der *Politeia* vergleicht Platon daher auch die Künstlertypen mit den Wirklichkeitsstufen: Auf der obersten Ebene steht der Schöpfergott als »Wesensbildner« des Konzeptes der Dinge gefolgt vom Handwerker – z. B. einem Tischler – als »Werkbildner« der materiellen Erscheinung der Dinge, während der nachbildende Maler mit seinen bescheidenen Mitteln kaum noch eine Teilhabe am Original beanspruchen kann, ganz zu schweigen vom Dichter, der mit seiner Nachahmung in Wörtern und Namen die Wahrheit gar nicht mehr zu berühren weiß.²⁰⁵

Platons Dichter-Schelte ist eigentlich untypisch für die Antike, in der die geistige Arbeit der Sprachkünstler höher stand als die manuelle der bildenden Künstler. Es ist jedoch charakteristisch für die damalige »Verehrung des Werks bei gleichzeitiger Verachtung seines Schöpfers«²⁰⁶, daß – außer vielleicht bei den Baumeistern – die Kategorie des Erzeugens für die Künste ausfällt. Platon betont immer wieder, daß die ja sowieso nur nutzlose Verdoppelungen oder trügerische Scheinbilder hervorbringenden Nachbildner von den eigentlichen Künsten der Werkbildner (also der *techné*, im Griechischen allerdings auch mit der Bedeutung »Kunstgriff, List, Betrug«) gar nichts verstünden. Grundsätzlich aber ist mit *poiesis* ursprünglich allein handwerkliche Hervorbringung gemeint und erst in übertragener Bedeutung (von Bilden oder Schaffen) das Machen bzw. Verfertigen der Dichter (im Sinne eines Veranlassens/Verursachens von unkörperlichen Dingen oder Zuständen). Heidegger erinnert daran, daß etymologisch ποιεῖν einfach nur »machen« bedeutete, und meint daher, »die Vorstellung vom schöpferischen und schaffenden Menschen sei dem griechischen Wesen fremd«. Kunst schaffen bedeute vielmehr, etwas »hervor-bringen« oder »her-stellen«, indem es als schon Da-Seiendes nur zur »Anwesenheit ins Unverborgene« gebracht werde, und das habe nicht mit der Schaffung von Neuem zu tun, »nichts von der ›Aktion‹ des schöpferischen Geistes«, wie es typisch ist für die immer auf Neuestes drängende Neuzeit.²⁰⁷ Eine Auffassung, die übrigens Duchamp wieder aufgreift, indem er Künstler-sein als »Sachen auf einer Leinwand in einem Rahmen machen«²⁰⁸ definiert.

205 Platon, »*Politeia*«, 597a–598d, a. a. O., Bd. 3, S. 290; vgl. Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1980, S. 126ff.

206 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, a. a. O., Bd. 1, S. 119; vgl. auch Kris/ Kurz, *Die Legende vom Künstler*, a. a. O., S. 65.

207 Martin Heidegger: *Einleitung in die Philosophie. Denken und Dichten, Gesamtausgabe II. Abt.*, Frankfurt am Main 2007, Bd. 50, S. 112f.

208 Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972, S. 11.

Was hat es dann auf sich mit den künstlerischen Erfindungen, die im 32. Buch der *Naturkunde* des Plinius im Rahmen der Künstler-Legenden aufgezählt werden – u. a. beim Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios um die perfektere Täuschung des anderen durch malerische Simulationen von Realität oder bei der gegenseitigen Überbietung von Appelles und Protogenes im Ziehen einer immer feineren Linie oder bei der Erfindung der Malerei durch die Schattenschrift, die ›Skiagraphia‹ der Tochter des Butades –, die bis in die Moderne hinein den kanonischen Anekdotenschatz ausmachen? Sie berichten genau genommen nur von den Kunstfertigkeiten eines handwerklichen Könnens, nicht von der Hervorbringung von etwas Neuem. Viel wichtiger wird dann gerade für den aristotelischen *Mimesis*-Begriff die Möglichkeit einer Übertragung der Autorität von der Natur auf den Menschen und sein Handeln. Ernesto Grassi hat vermutet, daß der griechische Begriff *Mimesis* nicht nur auf die umgangssprachliche Bedeutung von Nachahmung reduziert werden kann, sondern aus der Verbindung der semantischen Felder von ›offenbaren‹ (aus dem Verborgenen hervortreten) und ›tauschen/verwandeln‹ hervorgeht und in die Doppeldeutigkeit von Trugbild, Täuschung, Schein und Verwandlung, Enthüllung umschlägt.²⁰⁹ In der *Physik* unterscheidet Aristoteles zwischen dem ›Naturprodukt‹, das eine Kraft des Werdens (*energeia*) in sich hat, und dem ›Artefakt‹, dem keine solche Tendenz zur Veränderung zukommt und das als *ergon* Natur nur nachahmt: »Das menschliche Herstellen bringt Gebilde der Natur teils zum Abschluß, nämlich dort, wo sie die Natur selbst nicht zu einem Abschluß zu bringen vermag; teils bildet es Gebilde der Natur nach.«²¹⁰

In dieser Hinsicht kommt auch der *Hyle-Morphismus* der aristotelischen *Metaphysik* zum Tragen, nach dem zunächst einmal die Prädominanz und Nachahmung eines eidetischen Urbildes durch eine Art von Unterliegen (*hypokeimenou*) des Stoffes unter der Form zwar abgelöst wird, zugleich aber zugestanden werden muß, daß bei Artefakten diese Form, bevor sie in die Materie eingeht, zuvor in der menschlichen oder besser in der künstlerisch ausgerichteten Psyche anzutreffen sei.²¹¹ Allerdings darf auch diese Vorgängigkeit der ›inneren Form‹ in der Inspiration oder Intention des entwerfenden Künstlers

209 Vgl. Grassi, *Die Theorie des Schönen*, a. a. O., S. 164f.; vgl. auch den Verweis auf das performative Moment des Tanzes bei Anton Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München 2001, S. 35ff. u. S. 88ff.

210 Aristoteles, *Physikvorlesung*, 192b ff. u. 199a, in: *Werke*, hg. v. H. Flasher, Berlin 1983, Bd. 11, S. 32ff. u. S. 53; vgl. auch ders., *Politik*, hg. v. E. Grassi, Hamburg 1965, S. 269, wo »handwerkmäßigem Charakter (*bánausos*)« die Leiblichkeit von »Arbeit (*ergon*)«, Kunst (*techne*) und Kenntnis (*máthesis*)« zugesprochen wird; vgl. dazu Martin Fontius, Artikel »Mimesis/Nachahmung«, in: K. Barck/ M. Fontius/ D. Schlenstedt/ B. Steinwachs/ F. Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, Bd. 4, S. 88.

211 Vgl. Panofsky, *IDEA*, a. a. O., S. 9; u. Aristoteles, *Metaphysik*, Stuttgart 1970, S. 177 u. S. 182 (hier aber stark von der Übersetzung Panofskys abweichende Formulierung).

nicht mit ihrer Genese verwechselt werden. Der Künstler ist nicht Schöpfer der Form, sondern fungiert als Mittler ihrer Verkörperung, er ist ›Medium‹ der Form in ihrem Wirken.

Was sich hier aber vollzieht, ist eine Umcodierung des Kunstwerkcharakters von ›Phänomenalität‹ auf ›Prozessualität‹, von Sein auf Bewegung und Werden, womit auch die Idee eines ›Ersten Bewegers‹ ins Spiel kommt. Das impliziert für Aristoteles eine körperliche und geistige Arbeit verschränkende »Versöhnung von Poiesis als wissensgeleitete Hervorbringung (techné) und Praxis als Mimesis« in dem Sinne, daß der Künstler Herrschaft über das von ihm Hervorgebrachte erlangt. Dies sei nur möglich durch »ein mit richtiger Vernunft verbundenes hervorbringendes Verhalten«, in dem der Künstler zugleich sich selbst als Agierenden verkörpert: »denn was er als Möglichkeit ist, zeigt das Werk in Wirklichkeit.«²¹² Prototyp bzw. Ur-Künstler ist in diesem Sinne der *Archi-Tektus*, dessen Bedeutung als Baumeister auch die vom »leitenden Künstler« einschließt, den Aristoteles über den Handwerker stellt, weil dieser nur aus Gewohnheit hervorbringt, während der Künstler auch über den Begriff und die Ursachen der Hervorbringung verfügt, also aus einem Wissen heraus und nicht nur aus Erfahrung handelt.²¹³ Nicht unbedeutend sind dabei die juristischen Konsequenzen der aristotelischen *oikonomia*-Perspektive, die sicherlich für die Frage nach Autorschaft viel wichtiger ist als die ästhetische. Sie findet sich noch in Quintilians Rhetorik-Lehrbuch wieder, der in der Vorrede zum XII. Buch über die »sittliche Grundlage der echten Redekunst« stolz betont, er habe »keinen Vorgänger mehr, den wir erreichen können, und müssen unseren Weg weiter ausdehnen, wie es die Aufgabe mit sich bringen wird«, bevor mit dem Untergang des römischen Reiches auch dieses Bewußtsein der Originalität in Nachahmung, Kritik, Kompilation und Kommentar auflöste.²¹⁴ Allein zur Geschichte des Überlebens der ästhetischen Perspektive findet man in Panofskys Standardwerk über die *Idea* noch Auskünfte, die vor allem die visionäre und poetische Funktion der »intellektuellen Anschauung« des Künstlers bei Cicero, Plotin und Augustinus verfolgen – nicht ohne ein anderes Verfallsmoment zu betonen, daß die innere, geistige Schau nicht mehr mit ihren Verkörperungen vermittelbar wird und so

212 Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*, 1140a u. 1168a, München 1972, S. 185 u. S. 268; vgl. Clemens K. Stepina, »Die Begriffe Praxis und Poiesis bei Aristoteles. Zum Verständnis von geistiger und körperlicher Arbeit in der antiken Philosophie«, in: *Maske und Kothurn*, 2–4/2000, S. 295f.

213 Aristoteles, *Metaphysik*, a. a. O., S. 18f.; vgl. dazu auch den Kommentar zum Baukünstler als Fürsten bei Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, Heidelberg 1966, Bd. 17, S. 387f.

214 Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners (Institutionis Oratoriae)*, hg. v. H. Rahn, 2. Teil, Darmstadt 1975, S. 685. Vgl. John Logie, »I Haven no Predecessors to Guide my Steps: Quintilian and Roman Authorship«, *Rhetoric Review* 22, No 4 (2003), S. 353–373. Zum Untergang des römischen Reiches vgl. Edward Gibbon, *Verfall und Untergang des Römischen Reiches*, hg. D. Saunders, Nördlingen 1987, S. 52.

bereits *avant la lettre* das Ideal vom »Raphael ohne Hände« als Topos vom Künstler ohne Werk entstehen läßt.²¹⁵

Die polyfokale Sichtweise der Antike, die ja auch von der Idee immer im Plural sprach, wird im Mittelalter auf das monofokale Zentrum aller Inspiration in einem personal gedachten Gott rezentriert. Zwar verweist Werner Hofmann in seiner Formulierung dieses konzeptuellen Gegensatzes ausdrücklich auf eine »mittelalterliche Polyfokalität« als Erzeugung von Sinnzusammenhängen, die sich nicht primär auf Wahrnehmungseindrücke zurückführen lassen.²¹⁶ Aber andererseits verdankt sich diese Heterogenität der Bildflächen und Darstellungsweisen gerade der Ferne vom ontotheologischen Begründungsdiskurs, dessen eindimensionale Wahrheit in keinem Kunstmedium einen Ort findet. Höchste Dignität hatte dann in der Nachfolge zum »*deus artifex*« der ›Baumeister‹; vor allem natürlich – als Leiter der Dombauhütte – der Baumeister von Kathedralen als Vorformen des Gesamtkunstwerkes, in dem in der Tat polyfokal durch Architektur, Plastik, Malerei aber auch – nimmt man den liturgischen Anteil hinzu – durch Rede und Gesang die Größe Gottes verherrlicht wurde. Insofern hat man es mit begründender Monofokalität bei darstellender Polyfokalität zu tun oder – in plotinscher Diktion gesprochen – mit einem Lichtfokus der Wahrheit, der sich in der Materialität des Kunstwerkes vielfach bricht. Panofsky sieht im intellektuellen Bewußtsein der gotischen Architekten, die mit ihrem ›intellektuellen Habitus‹ am Bildungsmonopol der Scholastik partizipierten und sich so vom bloßen Handwerkertum emanzipierten, zwar schon einen frühen Subjektivismus aufknospen – obwohl der Habitus, das Hervorbringen aus Gewohnheit, laut der gerade in der Scholastik wiedererwachten Aristoteles-Rezeption ja der epistemologischen Auszeichnung des Künstlers widersprach.²¹⁷ Es wäre allerdings naiv, die ontotheologische Wende der Epoche des Vergessens einer ursprünglichen Bestimmung der Idee als Erklärung der »Leistungen des menschlichen Geistes« zu zeihen.²¹⁸ Schon für die antike Ideenlehre Platons galt der philosophische Uranspruch einer Überschreitung des menschlichen Gesichtskreises und damit die Affirmation eines ›transzendenten‹ Grundes der Wahrheit. Metaphysik läßt sich nicht auf Anthropologie reduzieren bzw. spricht ein solcher Ansatz erst die Sprache des neuzeitlichen Säkularisierungsprojektes, das aber – wie zu zeigen wird – die Legitimierungsaporie nie loswird.

215 Vgl. Panofsky, *IDEA*, a. a. O., S. 10ff., bes. S. 15.

216 Vgl. Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 31 (zur Def. bes. S. 16).

217 Vgl. Erwin Panofsky, *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*, Köln 1989, S. 14–21; vgl. dagegen Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, a. a. O.

218 Ders., *IDEA*, a. a. O., S. 19.

»Se non è vero, è ben trovato«

Die mittelalterliche Trennung zwischen Schöpfungs- und Darstellungsdiskurs führte dazu, daß sich, wie in einer Art Vorfeld zum späteren Kampfplatz des *Paragone*, die Sprachkunst der Autorität göttlicher Wahrheit näher währte. Entgegen den Vorurteilen vom illiteralen finsternen Mittelalter muß betont werden, daß diese Epoche kulturgeschichtlich gesehen die Epoche der Schrift bzw. des Buches war. Weltsinn erschloß sich gerade deshalb nicht für den offenen Blick, weil er in buchstäbliche Ordnungen eingeflochten war, deren vielfacher Schriftsinn immer in einem Buch zusammenlief: der in dunklen Klosterschreibstuben unendlich fleißig kopierten Bibel. Kein Wunder also, daß sich das Drama der Künstleremanzipation auf dem Schauplatz der Bibliothek abspielte, auf dem die ›Codes der Schöpfung‹ gelagert wurden. Ernst Kantorowicz hat in einer bemerkenswerten Studie zur Genese des Konzepts künstlerischer Souveränität darauf hingewiesen, daß neben den immer wieder genannten Einflüssen der im 13. Jahrhundert ins Lateinische übersetzten aristotelischen *Physik* und *Poetik* auch die altrömischen Rechtsquellen eine entscheidende Rolle für diesen Legitimationsprozeß spielten. Das Bindeglied stellte der Bedeutungswandel von *Poesis/Poiein* dar, das im lateinischen Mittelalter nicht als »Schaffen, Erschaffen«, sondern eher im Sinne von Dantes Formulierung einer »*fictio rhetorica musicaque composita*« verstanden wurde.²¹⁹ Genau dieser Topos der ›Fiktion‹, der heute noch im englischsprachigen Raum als Oberbegriff *fiction* für erzählende Literatur (im Gegensatz zum Sachbuch) fungiert und als ›Autofiktion‹ den Diskurs der Autobiographie dekonstruiert, stiftete also eine Wahlverwandtschaft zwischen Dichtung und Recht, zwischen Dichterkunst und Amtsgeschäft. So wie nämlich der Jurist aus dem Nichts heraus etwas ›Fiktives‹ als symbolische Instanz – wie z. B. eine Körperschaft oder das *corpus mysticum* der Kirche – erschaffen konnte, um, ohne in die Verlegenheit der Lüge zu kommen, an ihnen veritable rechtliche Einsichten und Konsequenzen zu demonstrieren, so hat auch das »Amt des Poeten« in der dann etwa von Petrarca gegebenen Definition das Recht, im Schutze sozusagen der Einbildungskraft (»*sub velamine figmentorum*«) die Grenzen virtueller Welten zu vermessen. Das Privileg der Fiktion, das der 1341 auf dem Römischen Kapitol zum Dichterkönig gekrönte Petrarca beanspruchte, ist ein juristisch begründetes ›Recht auf Einbildung‹ qua geistiger Prokreation: eine Schöpfung, die zugleich eine gewisse Selbstschöpfung impliziert, eine Selbstinszenierung im Sinne des von Greenblatt für die Renaissance

219 Ernst Kantorowicz, »Die Souveränität des Künstlers. Eine Anmerkung zu Rechtsgrundsätzen und Kunsttheorien der Renaissance«, in: ders., *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*, hg. v. E. Grünewald/ U. Raulff, Stuttgart 1998, S. 336.

namhaft gemachten *self-fashioning*, für das gerade Petrarca ein frühes Zeugnis eines Selbstbewußtseins der Bildung menschlicher Identität durch einen kunstreichen Prozeß abgibt.²²⁰

Aber der Weg zu diesem Bewußtsein oder besser Selbstbewußtsein ist noch weit. Er ist vor allem geprägt durch eine ausgesprochen ›theoretische Neugierde‹, die sich zunächst in einem wahrhaft besessenen Lesen äußerte, um aus Lesern Schreiber und aus Nachahmern Autoren zu machen. Der Humanismus hatte mit dem Aufbau der Bibliotheken begonnen, in denen sich das abendländische Wissen als der Stoff ansammelte, aus dem das neue Selbstbewußtsein der Autorschaft gemacht war. Zunächst aber bleibt die *auctoritas* allein auf das Verfassen von Texten oder Materialsammlungen als ›Schreiber‹ (*scriptor*) beschränkt. Alle schreibende oder bildende Kunsttätigkeit war nur Abschrift oder Abbildung der einen soufflierten bzw. illuminierten göttlichen Wahrheit. Das Autoritätsmonopol des dreieinigen Gottes vereinigt in seinem Schöpfungspotential das gesprochene Wort, das Abbild sowie das schaffende Handeln, so wie sie sich in der dreifachen Offenbarung durch das Buch der Bücher, das Buch der Natur und das Buch der Geschichte manifestieren. Er ist zugleich der Archetypus einer Vereinigung von Autor und Künstler sowie von Begründer und Bildner. Wo demgegenüber von menschlicher Autorschaft die Rede ist, da geht es weniger ums Herrschen als vielmehr ums Verwalten, um das verantwortliche Umgehen mit vorgegebenen Texten bzw. allgemeiner gesprochen mit Kulturgütern.

Wollte man eine Analogie zur politischen Struktur des Mittelalters suchen, so könnte man auch von der Bewirtschaftung eines vom König verliehenen Lehens sprechen, wobei etymologisch der Aspekt des ›Mehrens‹ (latein. *augere*) das Autorverständnis eindeutig dominierte. In Konrad von Hirsaus Abhandlung *Dialogus super auctores* aus dem frühen 12. Jahrhundert wird z. B. die Position des Autors als ein Faktor der Textproduktion unter vielen genannt, die bezeichnenderweise neben dem Dichter, dem Geschichtsschreiber, dem Kommentator, dem Seher, dem Prediger oder dem Ausleger sich durch ihr Bemühen um stilistische Aufbereitung des vorgegebenen Stoffs auszeichnet; und in der ersten deutschsprachigen Verwendung des Autor-Begriffs, nämlich in Heinrich

220 Vgl. ebd., S. 333 u. S. 335. Zu Petrarcas »Selbstentwurf« als *poeta laureatus* vgl. vor allem Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003, S. 347 ff.; sowie Wolf-Dietrich Löhr, *Lesezeichen. Francesco Petrarca und das Bild des Dichters bis zum Beginn der Frühen Neuzeit*, Berlin 2010, bes. S. 237 ff.; zu »self-fashioning«: Stephen Greenblatt, »Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare«, in: M. Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main 1995, S. 36.

Steinhövels deutscher Bearbeitung von Boccaccios *De claribus mulieribus* von 1473, wird gerade der Übersetzer und nicht der Urheber als Autor bezeichnet.²²¹

Andererseits stellt sich die Frage nach Autorschaft erst im Übergang von der oralen zur literalen Dichtkunst. Die herumziehenden *Troubadoure* (abgeleitet von *trobar* = finden) verband kein Urheberrecht mit den performativen Leistungen ihrer auf Unterhaltung abzielenden *Gaia sciensa*. Mit der Ebene der schriftlichen Manifestation bzw. mit der erst im Mittelalter und nicht in der Antike einsetzenden Anerkennung der Autorität von Aufschreibesystemen kommt ein weiteres Kriterium ins Spiel, nämlich das von »Authentizität«. Genau genommen begründete erst die Bibelphilologie seine Karriere als Kriterium der Verbürgtheit oder der Herrschaft verbürgenden Namen. Ihre Funktion bleibt aber im Mittelalter an kanonische Zusammenhänge gebunden und kennt keine individuelle Zuweisungen und schon gar nicht die Instanz eines »Ich«. Zwar werden seit der Antike Werke in Verbindung mit den Namen ihrer Verfasser tradiert, diese Nominierung der Schreiber erzeugt bei diesen aber nicht das Bewußtsein einer Autorschaft als Urheber des Werks: »Den Autor als biographisch greifbare Größe kennt der Mediävist so gut wie nicht, nur wenige Ausnahmen bestätigen bis ins später 14. Jahrhundert diese Regel.«²²²

Gewisse Tendenzen der mediävistischen Forschung neigen gleichwohl dazu, neuere Diskussionen auf Frühstadien zurück zu projizieren, und so ist auch die Bildtradition s.g. Autorenporträts in Verdacht geraten, zur Autorisierung von Urheber-Egos gedient zu haben. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, daß der paratextuelle Schmuck mittelalterlicher Handschriften durch Bildnisse der Verfasser derselben vielmehr der typologischen Tradition von *auctoritas*-Markern folgt und eine »Identifizierung als Autorbild und damit zusammenhängend ihre mögliche Aussagekraft hinsichtlich einer auf der materiell-visuellen Ebene des »Buches« angesiedelten Konzeptualisierung von Autorschaft im Sinne von Textautorisierung, Texturheberschaft, Verfasserschaft«²²³ höchst zweifelhaft ist. All die adligen Herren zu Pferd oder Gelehrten am Schreibpult folgen der Iko-

221 Vgl. Jan-Dirk Müller, »Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters«, in: F. Ingold/ W. Wunderlich (Hg.), *Der Autor im Dialog*, St. Gallen 1995, S. 18ff.; u. Felix P. Ingold/ Werner Wunderlich, »Nach dem Autor fragen«, in: dies. (Hg.), *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*, Konstanz 1992, S. 10. Grundsätzlich zum Thema des »Autor-Übersetzers« vgl. Claus Telge, »Brüderliche Egoisten« *Die Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen von Erich Arendt und Hans Magnus Enzensberger*, Heidelberg 2017, S. 29ff.

222 Thomas Bein, »Autor – Autorisierung – Authentizität. Mediävistische Anmerkungen zur Begrifflichkeit«, in: ders./R. Nutt-Kofoth/B. Plachta (Hg.), *Autor – Autorisierung – Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, Tübingen 2004, S. 19. Vgl. auch Ulrich Müller, »Der mittelalterliche Autor«, ebd. S. 84f.

223 Ursula Peters, *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln 2008, S. 11.

nographie von Macht- und Geistes-Idealen von Alexander bis Virgil u. a. und sind nur Figuren, ›Figurationen‹, also Einbildungen, die – wie Löhr im Sinne Barthes' erinnert – der potentiellen Leerstelle des Schöpferischen ein typologisches und nicht individuelles Gesicht (französisch: *figure*) zwecks Adoration durch den Leser verleihen.²²⁴

Auch Ivan Illich, der an die entscheidende Rolle des *Didascalicon* von Hugo de St. Victor als Umbruch in der Technik und Ästhetik des Schriftbildes um 1150 erinnert hat, gibt zu bedenken, daß die Authentizität des Autors damals noch nicht an die wirkliche Person gebunden war, sondern eher seine symbolische Position betraf, seine juristisch definierte Autorität (*auctoritas*), die dann vor allem im Zusammenhang der Kanonizität von Bibeltexten auch auf heidnische Autoren übertragbar wurde.²²⁵ Er war der *dictator*, der seine Finger nicht mit der Tinte des Griffels beschmutzte, der vielmehr vom *scriptor* geführt wurde, der als rangmäßig gewissermaßen unterste Instanz dem dichtenden Autor seine Hand lieh. Das mittelalterliche Verständnis der *artes* umfaßte schließlich intellektuelle wie mechanische Tätigkeit: Hugo de St. Victor unterscheidet selbst in seiner Definition der Philosophie als Kunst der Künste drei Bedeutungsschichten, nämlich Kunst als Wissen, »welches in der Beherrschung der Regeln und Vorschriften eines Wissensgebietes besteht«, Kunst als Behandlung von etwas, »das Wahrscheinlichkeit für sich hat oder auf Vermutung beruht«, und schließlich die handwerkliche »Betätigung an einem tatsächlich vorhandenen Stoffe und mit Hilfe einer körperlichen Arbeit«. Entsprechend ist die Autorfunktion nicht nur auf mehrere Schöpferpersonen verteilt, sondern unterscheidet auch verschiedene Typen: die »Erfinder«, die »Vervollkommner« und die »Vollender«.²²⁶

Erstaunlich an diesen Differenzierungen ist nicht nur das durchaus modern anmutende Modell der Arbeitsteilung, sondern auch die Tatsache, daß sich schon früh das ›diktatorische‹ Machtdispositiv künstlerischer Kreation über die Teilung von geistiger und körperlicher Arbeit und damit über ein Modell von Werkherrschaft als Souveränität im Triumph über das Material ausbildet. Gleichwohl fehlt noch das konstitutive Element eines ›Eigentums‹ an der Idee und damit einer persönlichen Verantwortung des Autors, während zugleich noch eine kollektive Autorschaft bzw. eine Pluralität der am Entstehen von

224 Vgl. Löhr, *Lesezeichen*, a. a. O., S. 31 f.; Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1974, S. 43.

225 Vgl. Ivan Illich, *Im Weinberg der Schrift. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, übersetzt von Y. Ericksson-Kuchenbuch, Frankfurt am Main, S. 16 ff.; sowie Hugo von St. Victor, *Das Lehrbuch*, Paderborn 1896, S. 158 ff.; vgl. zur Wortgeschichte auch Marie-Dominique Chenu, »Auctor, Actor, Autor«, in: *Archivum Latinitatis Medii Aevi* (Bulletin de Cange 3) 1927, S. 81–86.

226 Hugo von St. Victor, *Das Lehrbuch*, a. a. O., S. 67 f. u. S. 103; vgl. Illich, *Im Weinberg der Schrift*, a. a. O., S. 92.

Kunstwerken Beteiligten im Vordergrund steht. Bonaventura schreibt z. B. mit Blick auf die Entstehung von Büchern Anfang des 13. Jahrhunderts:

»Es gibt vier Arten, ein Buch zu machen. Man kann Fremdes schreiben, ohne etwas hinzuzufügen oder zu verändern, dann ist man Schreiber (*scriptor*). Man kann Fremdes schreiben und etwas hinzufügen, das nicht von einem selbst kommt, dann ist man Kompilator (*compilator*). Man kann auch schreiben, was von anderen und einem selbst kommt, aber doch hauptsächlich das eines anderen, dem man das Eigene zur Erklärung beifügt, und dann ist man ein Kommentator (*commentator*), aber nicht ein Autor. Man kann auch Eigenes und Fremdes schreiben, aber das Eigene als Hauptsache und das Fremde zur Bekräftigung beifügen, und dann muß man als Autor (*auctor*) bezeichnet werden.«²²⁷

Die aus diesen Formulierungen sprechende Haltung dem Text gegenüber zeugt gerade von keiner Herrschaftsgeste, sondern affirmiert eher – anachronistisch gesprochen – das Moment von Montage (*copy and paste*). Allerdings kommt eine neue Größe, der Anspruch auf Aneignung ins Spiel, aus dem sich ein erstes Bewußtsein von geistiger Urheberschaft speist. Bei Dante – der zusammen mit den anderen beiden Frühhumanisten Petrarca und Boccaccio gewissermaßen eine anachronistische Vorwegnahme des neuzeitlichen Gründungsmythos darstellt – ist der Wandel dann offenbar und zwar in der Form einer Opposition von performativer Funktion (des Sängers, des Handwerkers) und konzeptueller Position des Künstlers als Vermittler zwischen der »intenzion dell'arte« als »forma« und der »materia sorda«, der gegenüber sich seine ›Autorität‹ – wie Philippe Sollers für die ganze Epoche konstatiert – als Autor bekundet, der nicht mehr Gedichte singt, sondern dichtet.²²⁸ Von entscheidender Bedeutung für die daran anknüpfende Wertschätzung von Autorschaft in Bezug auf dokumentierende Werke sind dann die diese Autorität stützenden ›Instanzen‹ oder ›Institutionen‹. Man könnte generell vielleicht von einer Geburt des Autors aus dem Geiste der Philologie sprechen. Seit Foucaults Lektüre der *Versuchung des Heiligen Antonius* von Flaubert kennt man sich aus in der Welt der Chimären, die aus dem Staub der Bibliotheken geboren werden, d. h. auf jenen Schauplätzen ihre Karrieren starteten, an denen fleißige Humanisten immenses Wissen zusammentrugen: denn in jeder Bibliothek steckt ein potentieller Autor.

Jedenfalls scheint die historische Erscheinung des Wahlprovençalens Petrarca diese Vermutung zu bestätigen. Vor dem Hintergrund für heutige Verhältnisse

227 Bonaventura, »Opera I, Proemii qu. 4«, zit. nach: Illich, *Im Weinberg der Schrift*, a. a. O., S. 112 f.; auch zit. (mit lateinischer Fassung) in: Müller, »Auctor – Actor – Author«, in: *Der Autor im Dialog*, a. a. O., S. 25.

228 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Paradiso, canto I, 127, hg. v. E. Laaths, Berlin 1958, S. 333; vgl. Philippe Sollers, »Dante et la traversée de l'écriture«, in: *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris 1968, S. 25: »l'auteur est celui, non pas qui chante la chanson, mais celui qui l'a composée.«

bescheidener Büchersammlungen hat er dennoch die intellektuelle Bildung, die *eruditio litteralis*, als entscheidenden Faktor für die Autorkarriere des künstlerisch Kreativen hervorgehoben – nicht zuletzt als Heilmittel gegen die allgegenwärtige Gefahr der Eigenliebe ruhsüchtiger Schreiberlinge. Mit leicht kokettem Unterton fragt er seinen Gönner, den Bischof von Cavailion, warum dieser so oft seinen Lesedurst mit Petrarca statt mit Platon oder Cicero stillen wolle, um die rhetorische Antwort zu geben, daß, »obschon den Schriften des Altertums eine größere Autorität innewohnt«, dennoch »das neue seinen Reiz [habe], und du liebst es vielleicht zu beobachten, welche Fortschritte ich im Leben mache«, – Fortschritte, die er in »*autorum nomina*« gegen die Bedrohung der »*scriptorum inscientiae inertiaeque*« zu verteidigen sucht, d. h. gegen die Ungebildetheit und Widerständigkeit der Abschreiber:

»Jetzt bringen sie Original und Kopie durcheinander, versprechen einen genauen Text und verändern ihn dann beim Schreiben so, daß man nicht mehr wiedererkennt, was man selbst diktiert hat. [...] Zwischen so vielen Trümmern menschlicher Erfindungen steht die Heilige Schrift aufrecht; einmal geben sich die Menschen mit ihr mehr Mühe, besonders aber hat sie zum Beschützer den, der damit *Seine* geheiligten Dichtungen, *Seine* geheiligten Geschichten und göttlichen Gesetze schützt: ihren Verfasser *GOTT*, der seine eigene weitüberdauernde Kraft durch seine Erfindungen freigebig mitteilt.«²²⁹

Man kann sich vorstellen, wie viel dringlicher noch diese Mahnung und wichtiger das Leitbild göttlicher Autorschaft im Kontext dessen war, was Petrarca im Kapitel über den »Schriftstellerruhm« von der höchst abstoßend geschilderten Mode des Schreibens eigener, neuer Bücher zu berichten mußte. Die Verteidigung des Anspruchs auf geistiges Eigentum muß also über eine dreifache Reformulierung von Authentizität erfolgen: zunächst durch Begründung und Sicherung stilistischer Reinheit im Wissen (also durch Lektüre bzw. Studium der ›Alten‹), sodann aber gerade durch die Übertragung der *auctoritas* zum einen von antiken auch auf moderne Schriftsteller und zum anderen von göttlicher auf menschliche Urheberchaft. Dieser letztere Aspekt des Autorisierungsprozesses von *translatio* hat nicht allein eine theologische Dimension, sondern auch – um auf Kantorowicz zurückzukommen – eine juristische. Die oben genannte Ermächtigung zur Fiktion funktioniert über ein Nachfolgeverhältnis, an dessen Ursprung natürlich der Schöpfergott steht, in der katholischen Tradition in der Nachfolge Christi dann vertreten durch den Papst, der seit dem 12. Jahrhundert den Titel des »Vicarius Christi« oder »Vicarius Dei« trug. In dieser Rolle als Vizeregent Gottes hatte er die Gewalt des »*de nihilo aliquid facit ut Deus*« inne, eine in der Folge auch auf Kaiser und Könige übergehende schaffende Kraft, wie

229 Francesco Petrarca, *Heilmittel gegen Glück und Unglück* (De remediis utriusque fortunae), hg. v. E. Keßler, München 1988, S. 84 ff.; u. ders., »Vom Leben in der Einsamkeit«, zit. nach: Francesco Petrarca, *Der Bücherfreund*, hg. v. F. Rougemont, Berlin 1949, S. 56.

sie Karl der Große als »Carolus Princeps« schon durch die Umschrift in seiner Aachener Pfalzkapelle feiern ließ, die ihn als Urheber des vollendeten Baus feiert (»perfecta auctor protegat atque regat«). Vor allem aber handelte es sich um die Macht, neues Recht zu schaffen (»novas leges condere«, wie es im *Dictatus papae* des Papstes Gregor VII hieß), und zwar allein aus göttlicher Inspiration, wie sie z. B. Friedrich II. in seinem *Liber augustalis* für sich in Anspruch nahm.²³⁰

Diese Kunst der Übertragung machte das Können der Juristen aus und seiner bediente sich auch die »aequiparatio von Dichter und Kaiser oder König« seit Dante, der bereits mit seiner Topik des gleichermaßen für »Cesare« und »Poeta« gepflückten Lorbeers das mit Petrarca's Krönung im königlichen Purpur Roberts von Neapel beginnende Zeitalter der »Dichturfürsten« einläutete.²³¹ Später sollten dann auch die bildenden Künstler diesem poetischen Beispiel einer göttlichen Inspiration folgen und die *plenitudo potestatis* in geistigen Dingen erlangen. Festzuhalten ist aber zunächst einmal, daß – wie bereits Roger Chartier betonte – sich die Entstehung der Autorfunktion nicht allein auf Urheber- und Rechenschaftsfragen reduzieren läßt, sondern vielmehr als Ausdruck einer neuartigen ästhetischen Wahrnehmungsweise zu werten ist, für die das Werk eine originäre, eigenspezifische und als solche öffentlich anerkannte Schöpfung darstellt mit neuen Werten wie: »paternité littéraire de l'auteur« oder »responsabilité de l'auteur«.²³² Beispiele gerade für den Zusammenhang von Paternität und kreative Produktion oder von Zeugung, Bezeugung und Erzeugung liefern auch Jacqueline Cerquiglini-Toulets Untersuchungen zur langsamen Emanzipation des Autors aus seiner Kopistenrolle im 14. Jahrhundert. Die »Familienmetaphorik« ist dabei ernst zu nehmen, da die im Zeichen einer Vaterschaft also mutterlos-zölibatär die natürliche Filiation substituierende Erzeugung des Buches als durch den Autor »benanntes« und »bestimmtes« Kind (*liber*) in Konkurrenz zur matrilinearen Mimesis am Naturkörper tritt. Der ursprünglich ja nur als Aufschreiber der göttlichen Wahrheit verstandene Dichter beginnt im Akt des Schreibens selbst seine *epigenetischen* Möglichkeiten zu entdecken und gegen den Verdacht theologischer Häresie eine »souveraineté de l'artiste« zu behaupten, die klar gegen die Handwerklichkeit (»l'artisanat concret«) des Schreibers (»scribe«) als Kopisten abgesetzt ist und diese im Namen der Inspiration und des Künstlerstolzes ablehnt.²³³

230 Vgl. Kantorowicz, »Die Souveränität des Künstlers«, a. a. O., S. 336 ff. u. S. 340 ff.; vgl. auch Ernst Günther Grimme, *Der Dom zu Aachen*, Aachen 2000, S. 21.

231 Vgl. ebd., sowie Dante, *La divina commedia*, a. a. O., S. 330.

232 Roger Chartier, »Figures de l'auteur«, in: *L'ordre des livres, Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1992, S. 45, S. 53 und S. 58.

233 Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIVe siècle 1300–1415*, Paris 1993, S. 39; zum Familienmodell ebd., S. 160.

Das zentrale Beispiel Cerquiglini-Toulets sind die poetologischen Reflexionen der Christine de Pizan, die symptomatisch ihr Schreiben als symbolische Nachfolge zum selber schriftstellernden Vater inszeniert. Zugleich formuliert sie erstmals die für die neuzeitlicher Legitimitätsstrategie typische Säkularisierungsdialektik einer Absolutierung durch die Betonung der eigenen Schwäche gegenüber der göttlicher Autorität: Das von Menschenhand in Text und Bild Gemachte ist von so inferiorer Qualität, daß es sich als Dokument der göttlichen Vollkommenheit und Erhabenheit unwürdig erweise und nur Monument des Geistes seiner irdischen Produzenten sein kann. Ohne an die sakrale, sakrosankte Domäne der Kreation zu rühren, beschränkt sich die ›Erfindung‹ so im etymologischen Sinne von ›Finden‹ auf die ent-deckende Kraft des Benennens und seine klassifikatorischen Möglichkeiten von An- oder Zueignung. Autorschaft umfaßt dann ganz unterschiedliche Textverarbeitungsfaktoren wie den des »dicteur« als Kompositeur ebenso wie diejenigen des »acteur, facteur, faitistre, collecteur, versifieur, reciteur«.²³⁴

Auch Julia Kristeva bestätigt am Beispiel des Werks von Antoine de La Sales diese Entwicklung, wobei sie allerdings noch weiter differenziert und die Rolle des *acteur* als dynamischen oder energetischen Faktor gegenüber dem *auteur* differenziert, der sich mehr über das Ergebnis, das Werk definiert.²³⁵ Gerade dieses Handlungsbewußtsein berührt aber das Grundproblem der Autorschaft, nämlich die ›Legitimität‹ des Sprechens, eine »Legitimation jedes literarischen Unternehmens« als »Anspruch auf Wahrheit« in einer Zeit, »die keine subjektive Wahrheit und keine Autonomie des dichterischen Redens gelten lassen kann.«²³⁶ Autorschaft erweist sich schon hier als das, was sie später in der hohen Kunst des Vorwort-Schreibens darstellen sollte, nämlich als ein anderer Name für Entschuldigung oder Absicherung des Unternehmens der Publikation. Und diese Funktion überwiegt seit der Revolution des ›Buchdrucks‹, der mit dem Publikum literarischer Werke zugleich die Instanz des Autors institutionalisiert. Die Gutenberg-Galaxis befreit nicht nur die Zirkulation und Popularität der Schriften vom Handwerklichen der Kopie, sie etabliert damit nicht nur eine ökonomische Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit und damit den Autor im eigentlichen modernen Sinne, also als ›körperlichen‹ Eigentümer der im Werk verkörperten ›geistigen‹ Arbeit; sondern zugleich verleiht die techni-

234 Vgl. ebd., S. 42 u. S. 107f.; vgl. auch Rüdiger Krohn, »Zwischen Finden und Erfinden. Mittelalterliche Autoren und ihr Stoff«, in: Ingold/Wunderlich (Hg.), *Fragen nach dem Autor*, a. a. O., S. 43–59; sowie zur Rolle von Christine de Pizan: Emmanuèle Baumgartner, »Images de l'artiste, image du moi dans le *Livre de la Cité des Femmes* de Christine de Pizan«, in: R. Démoris (Hg.), *L'artiste en représentation*, Paris 1993, S. 18f.

235 Julia Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 63.

236 Max Wehrli, *Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung*, Stuttgart 1984, S. 74.

sche Extension der Sinne und Stimme auf dem s. g. Buchmarkt der narzisstischen Psyche des Autors die Flügel, die ihn zum ›Genius‹ werden lassen.²³⁷

Autorschaft als Rollenspiel entdeckt damit die Polysemantik einer ihrer Grundbegriffe: ›Authentizität‹, einst als juristische und hermeneutische Beglaubigungsformel eingeführt, wird auf der meta- oder genauer paratextuellen Ebene von Vorwörtern fiktiver Herausgeber oder Übersetzer zum Schibboleth von Autorschaft qua Aneignung. Johann Fischarts *Geschichtsklitterung* von 1575 ist sicherlich das burleskeste, aber auch bezeichnendste Beispiel dafür. Vorgeblich als Übersetzung des 1534 erschienenen *Gargantua*-Romans von Rabelais präsentiert, geht Fischart weiter als Steinhövels Nobilitierung des Übersetzers als Autor, indem er sich durch seine Leistung, nämlich den französischen Entwurf des Rabelais »überschrecklich lustig in einem Teutschen Model vergossen« und »in unser MutterLallen über und drunder gesetzt« zu haben, nicht nur als »Author [...] gerümet« sieht, sondern auch noch als ein durch Erheiterung heilender Arzt legitimiert fühlt, der »den nutz mit süß verblümet«. Das Zauberwort seiner fingierenden und fabulierenden Freiheit lautet »vertiern« (abgeleitet von lat. *vertere*, wandeln), worin sich sein »*Ingenio* und *genio*« als »*gratiam*« bekundet und als Antidot gegen das »Dollmetschen [...] wider deß Authors meinung, undeitlich und unteutschlich getractiert« wird, nicht ohne seine »Autentischen beschribenen Faßnachtbutzen« auch noch »nach Autentischem unwidersprechlichem Cardinalspruch« auszuweisen.²³⁸

Fischart dürfte außerhalb von Germanistenkreisen wenig bekannt sein, aber wie schon bei Rabelais selbst, der seine Autorschaft im ironischen, karikierenden Umgang mit den Autoritäten des spätmittelalterlichen Gelehrtenlateins herausarbeitete, gründet sich hier Autorschaft auf die Selbstgerechtfertigkeit des Autor-Übersetzers als *native speaker*. Es war nicht zuletzt die Sprachrevolution durch Luthers Bibel-Übersetzung, die Fischart im Namen seiner Muttersprache eine Authentizität gewissermaßen natürlichen Sprechens beanspruchen ließ. Anders als die Künstlichkeit der ›klassischen‹ Autoren der Antike ist die Autorität hier nicht an das gelehrte Argument oder die Anzahl der zitierten Autorennamen gebunden, sondern an die Aufrichtigkeit des Ausdrucks oder die Natürlichkeit der Filiation. »Sohn meines Geistes« nannte ja auch Cervantes den *Don Quijote*, den er aus dem Leben empfangen oder zumindest adoptiert haben wollte, nicht aus dem Staub anderer Bücher, denn er sei »von Natur zu bequem und zu träge, um nach Autoren suchen zu gehen, die da sagen

237 Vgl. Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn 1995, S. 163 ff.; u. ders., *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf 1968, S. 48 ff.

238 Johann Fischart, *Geschichtsklitterung (Gargantua). Text der Ausgabe letzter Hand von 1590*, hg. v. U. Nyssen, Darmstadt 1977, S. 5 f., S. 14, S. 17, S. 21 u. S. 145.

sollen, was ich für mich schon ohne sie sagen kann.«²³⁹ Diese Behauptung steht im krassen Widerspruch zur zweiten fiktiven Ebene, die der Autor erst nach einigen Kapiteln eröffnet, indem er vom »Auffinden« eines Manuskriptes in arabischer Schrift berichtet, das er übersetzen lassen hat: Seine Autorfunktion erweist sich so als Metalepse einer Herausgeberfiktion, der es dann vor allem um die »Glaubwürdigkeit« des gedruckten Buches geht.²⁴⁰

Das Buch ist profan, populär, zwar in den Zeiten Gutenbergs mangels Masse noch kein Massenmedium, aber schon auf große Zirkulation eingestellt und an Markt- statt an Minderheitsentscheidungen orientiert. Wie paradox mußte es da erscheinen, daß gerade dieser materielle Generalisierungsfaktor der Individualität geistiger Erzeuger Vorschub leisten sollte. Die sich immer wieder stellende Frage ist nämlich die, ob sich Autorschaft überhaupt erst durch die maschinelle Beschleunigung der Textproduktion und -distribution (und natürlich -konsumption) durchsetzen konnte, oder ob nicht mit der Technifizierung der Schrift auch schon deren Immunisierung gegen alle Tendenzen einer subjektiven Aneignung begann, also jene Entwicklung, die sich heute in der kollektiven Zirkulation der Hypertext-Ströme erfüllt. Editionstechnisch ist von der Forschung zunächst einmal die Entstehung der Normen, Standards und Marktmechanismen konstatiert worden, die den typischen Zugang zu Texten über einen geistigen Urheber oder Verfasser erst etablierten. Elisabeth Eisenstein erinnert in diesem Zusammenhang an die einfache Gleichung: Erst die Drucktechnik macht das Buch zur Ware, erst die Ware Buch läßt das Interesse an der Wahrung von Eigentums- im Sinne von Verwertungsrechten entstehen:

»Die zunehmende Standardisierung war von einer Aufwertung der Individualität begleitet und Verleger sowie Händler mit Drucken förderten jene Autoren und Künstler, deren Werke sie zu verkaufen hofften. Zugleich mit den Titelseiten und Buchhändlerkatalogen erschienen Kopfporträts von Autoren und Künstlern. Immer häufiger wurden unverwechselbare Physiognomien auf Dauer bestimmten Namen zugeordnet.«²⁴¹

Zugleich ist zu unterscheiden zwischen einerseits den medialen Produktionsverhältnissen mit ihren technischen, materiellen, aber auch intersubjektiven Aspekten (der Kooperation von Setzer, Drucker, Verleger etc.) und andererseits der ideologischen Repräsentation des Schöpfers der ›Idee‹. Und hierzu bedurfte es eines entscheidenden Wandels, eines Paradigmenwechsel geistiger Produk-

239 Miguel de Cervantes Saavedra, *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, München 1972, S. 9.

240 Ebd. S. 77 ff. u. 535 f.; vgl. dazu Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch 2004, S. 130, u. Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geiste der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800*, München 2008, S. 194.

241 Elisabeth Eisenstein, *Die Druckerpresse. Kulturrevolutionen im frühen Europa*, Wien 1997, S. 121; vgl. ebd. S. 78 f.

tion, die auch die Entdeckung eines alleinigen einigenden ›Körpers‹ des Autors als Träger aller Erwartungen implizierte. Es ist ein zugleich buchstäblicher und transfigurierter, ein sinnlicher und übersinnlicher Körper, der als Synthesis von geistiger und manueller Arbeit fungiert und damit den abstrakten Autor-Positionen, die im Verlaufe der hochmittelalterlichen und frühhumanistischen Entwicklung eingenommen wurden (*dictator, acteur, compositeur* etc.), gewissermaßen Fleisch verleiht: eine ›Authentizität‹ im modernen Sinne, die sich nicht mehr nur auf die Legitimation, sondern auch auf die Leibhaftigkeit im Sinne von Echtheit bezieht. Dies erklärt, warum auf einmal das Körperschema von solcher Bedeutung ist, das Schaffen nicht nur Kopf, Hand und Fuß haben soll, sondern auch die Befindlichkeit des Autors, seine Krankheiten, seine Leidenschaften, seine Erlebnisse, ja sein Leben überhaupt zu Topoi werden, die für die Bedeutung von Kunstwerken von Relevanz sind. Dies gilt übrigens exemplarisch schon für die *Vita di Benvenuto Cellini, orifice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta* (geschrieben 1558 bis 1567, erstmals gedruckt Neapel 1728 und 1803 von Goethe ins Deutsche übertragen), die als Beginn der Künstler-›Autobiographie‹ anzusehen ist und die – im Zeichen der neuen literarischen Formen von ›Lebensbekenntnis‹ und ›Tagebuch‹ – den modernen Subjektivismus und Individualismus der Autorschaft im Medium der Selbstinszenierung einzuüben sucht.²⁴² Und dies bringt analoge Gattungsformen wie den ›Essay‹ als ›autopoietisches‹ Reflexionsmedium von Autorschaft hervor, denen die Aufgabe zukommt, das Werk als Spiegel seines Urhebers, wie in Montaignes absolutistischem Individualismus, wiederanzueignen und alles ›Darstellen‹ als ›Selbstdarstellen‹ im Fleisch und Blut des Werkes als eigentliches Leben des Autors zu beurkunden.²⁴³

In Anlehnung an Kantorowicz könnte man auch von den ›zwei Körpern‹ des Autor-Künstlers reden: Die Verkörperung des Autors bekommt die Aufgabe der Repräsentation des Schöpferischen, wobei man es neben dieser symbolischen Funktion und den realen Existenzen auch bald mit den imaginären Idolatrien des Absoluten zu tun haben wird. Man könnte aber auch gewissermaßen von ›drei Verkörperungen des Künstlers‹ sprechen: als Genie, als Schaffender und als Mythos. Daher auch die durch multimediale Einsätze von Paratexten und Bildmaterialien gestützten Phantomexistenzen der Autoren, eine Tendenz, die schließlich bis hin zum obligatorischen Autorphoto in den Buchkatalogen der

242 Vgl. Gustav René Hocke, *Das europäische Tagebuch*, Wiesbaden 1963, S. 332ff. u. allgemein: Jörg Dünne/Christan Moser (Hg.), *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München 2008.

243 Michel de Montaigne, »Essais«, in: *Oeuvres Complètes*, hg. v. A. Thibaudet/ M. Rat, Paris 1962, S. 782 u. S. 648; vgl. Sebastian Neumeister, »Montaigne. Von der Adelsrolle zur schriftstellerischen Autonomie«, in: W. Haug/ B. Wachinger (Hg.), *Autorentypen*, Tübingen 1991, S. 169ff.

Jetztzeit ihre Fortsetzung findet. Der Öffentlichkeitscharakter des Schreibens in der Gutenberg-Galaxis verlangte gleichermaßen nach Informationen über Leben und Ansichten der in ihr Agierenden, und so entstanden neue Genres wie der Essay, die Biographie und Autobiographie, wobei – wie das Beispiel Montaignes zeigt – die Grenzen hier noch fließend waren. Die keineswegs neue Form der ›Bekanntnisse‹ erhält nun aber eine Autorschaft generierende Funktion, die auch im Zeichen reformatorischer Gesinnungsethik das Lied von der Individualität als »Verantwortlichkeit des Autors für seine Schriften« singt und in diesem Kanon von Rabelais, Shakespeare bis Marlow und Cervantes das Paradigma auch für die deutsche Literatur bis 1800 stiftet.²⁴⁴ Auf dem Wege zu dieser Blüte des Autor-Künstlertums bedurfte es aber noch eines weiteren Entwicklungsschrittes, nämlich einer weiteren Nobilitierung der neuen Lizenz zum Fingieren im Schöpferischen der bildenden Kunst, einer ›Perfektion‹ des Poetischen im Ästhetischen, was aber nicht ohne Spannungen abging, die sich in der Renaissance zum *Paragone*, zum Wettstreit nicht zuletzt zwischen Autoren und Künstlern verfeinerten.

***Hoc est enim corpus meum*: Ästhetische Theorie des Künstlertums**

Heideggers ästhetische Programmschrift *Der Ursprung des Kunstwerkes*, die weder ein Programm vorlegen noch als Ästhetik missverstanden sein wollte, versucht sich an einer anachronistischen Unmöglichkeit: den epistemologischen Bruch der Neuzeit ungeschehen zu machen. So wie im Kontext der Nietzsche-Vorlesungen ja die Perspektive des Künstlers (von der eines Autors ist erst gar nicht die Rede) generell als subjektivistisches Selbstmissverständnis modernen Denkens diffamiert wurde, gerät auch hier nur das Werk in den Fokus der Überlegungen zum Kunstcharakter von Seiendem. Die in diesem Zusammenhang genannten Züge des Entwerfens als ›Reißen‹, d.h. die Momente von »Riß«, »Aufriß und Grundriß, Durch- und Umriß«, stehen am Anfang allen künstlerischen Schaffens als Eröffnen eines Schauplatzes, an dem die Wahrheit als Unverborgenheit (*aletheia*) ankommt und sich im Werk ver-dichtet.²⁴⁵

244 Peter Seibert, »Der ›tichter‹ und ›poeta‹ am Beginn der Neuzeit. Einige Bemerkungen zum frühreformatorischen Autorentypus«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42/1981: Der Autor, S. 17, vgl. S. 26f.

245 Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, S. 51 u. S. 59; vgl. auch ebd. S. 58, wo Heidegger sich explizit auf Dürer beruft, der vom Herausreißen der Kunst aus der Natur gesprochen hat: »Reißen heißt hier Herausholen des Risses und den Riß reißen mit der Reißfeder auf dem Reißbrett.« Vgl. auch Dürer, »Vier Bücher von menschlicher Proportion«, in: *Schriften und Briefe*, a. a. O., S. 232: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie ...«.

Heidegger bezieht sich dabei nicht ausdrücklich auf die Renaissance und ihre individualistische Autor-Künstler Position. Sein Dürer-Bezug unterstreicht vielmehr die Tradition des aristotelischen Hyle-Morphismus, wonach umgekehrt das Erfinden wieder auf Finden bzw. Herausarbeiten der präexistenten Form reduziert wird. Implizit aber schließt er sich doch wieder dem Renaissanceprinzip künstlerischen Schöpfens an, das seine Wurzel im Konzept des Ingenieurs hat. Und dieses setzt wiederum bei der Zeichnung als Um- oder Grundriß an: dem *disegno*, dem Schlüsselbegriff aller Autor-Künstler-Debatten – neben den anderen beiden Zentraltopoi *idea* und *concetto*. Überhaupt räumt die Renaissance dem Architektonischen und damit dem Baumeister unter den Künstlern ein archetypisches Privileg ein, wobei sie nicht nur an den antiken *demiourgos* anknüpft, sondern auch an die mittelalterliche Bauhütte mit ihren gesamtkunstwerklichen Aspekten. Leon Battista Alberti z. B. betonte von Anfang an in seinen *Zehn Büchern über die Baukunst*, daß der Architekt als zugleich Intellektueller und Praktiker »mittels eines bestimmten bewundernswerten Planes und Weges sowohl in Gedanken und Gefühl [...] als auch in der Tat« die baukörperlichen Zusammenhänge zu bestimmen weiß. Die ganze Betonung liegt auf der Kreativität des Risses, der Zeichnung (*disegno*) als projektiv-produktiven Entwurf, der eben »im Geiste konzipiert, mittels Linie und Winkel aufgetragen wurde, ausgeführt von einem an Herz und Geist gebildeten Menschen«: denn am Modell gilt es gerade den »Geist des Erfinders, nicht aber die Hand des Verfertigers« zu bewundern.²⁴⁶

Die Architekten sind neben den Goldschmieden bereits im Hochmittelalter die ersten, die ein Selbstbewußtsein als frei schaffende Künstler entwickeln. Immer wieder geistert das mythische Vorbild des Erfinders und Erbauers des Labyrinths *Daidalos* (der Kunstreiche) durch die Diskurse, die ein rein konzeptuelles, von der handwerklichen Praxis befreites Geniewesen preisen, wobei schon die Werkmeister – als noch klassische Vertreter der *ars mechanica* – ihre künstlerische Emanzipation durch Zeichen der *artes liberales* unterstreichen.²⁴⁷ Und auch die Hochphase der Renaissance-Genies beginnt mit einem Architekten, der seine Laufbahn als Goldschmied anfang und dessen Kühnheit und Genie mit der Kunst des Daidalos verglichen wurde: Filippo Brunelleschi, der mit

246 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Darmstadt 1975, S. 9, S. 20 u. S. 69; vgl. zur weiteren Entwicklung des Konzepts: Barbara Wittmann, »Papierprojekte. Die Zeichnung als Instrument des Entwurfs«, in: L. Engell/B. Siegert (Hg.), *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* Hft. 1/2012 (*Schwerpunkt Entwerfen*), Hamburg 2012, S. 135–150.

247 Vgl. Dieter Kimpel, »Die Soziogenese des modernen Architektenberufs«, in: F. Möbius/ H. H. Scieurie (Hg.), *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, Dresden 1989, S. 106, S. 124f. u. S. 132ff.; sowie Peter Cornelius Claussen, »Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst«, in: M. Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 25ff.

seinem Meisterwerk, der Domkuppel in Florenz, der Erhabenheit geistiger Beherrschung der Materie ein Sinnbild und Beispiel verliehen hatte. In diesem Sinne würdigte auch Leonardo, der auf diesem Gebiet nicht unbedingt große Aktivitäten entfaltet hatte, den architektonischen Aspekt am Ingenieurskonzept. Am Prinzip des *disegno* interessiert ihn aber im Gegensatz zu Alberti gerade die Doppeldeutigkeit einer Handarbeit des Zeichnens und zugleich Kopfarbeit des Entwerfens. Sein Malerei-Traktat basiert auf der Unterscheidung zwischen ›Zeichnung‹ und ›Schatten‹, der linear-konturierten und der farblich-verkörpernden Dimension des Bildes, wobei erstere nicht allein den Werken der Natur zukommt, sondern als übertragbare Qualität einer *natura naturans* im Kunstbereich noch steigerungsfähig wird. Da Vinci hat die Analogie zur göttlichen Schöpfung dann ausgesprochen: »Deshalb schließen wir, man habe sie nicht nur eine Wissenschaft, sondern eine Gottheit gebührend zu nennen, welche alle sichtbaren Werke wiederholt, die der höchste Gott schuf.«²⁴⁸

Der bildende Künstler, der als Wissenschaftler eine neue Würde gewonnen hat, kann in Übereinstimmung mit den dadurch gewonnenen, erhabenen Gesetzen der Natur auch noch die Position des Schöpfergottes reklamieren. Als was? Als Baumeister des Weltganzen, als Maler der Leitlinien, als Bildhauer der Idealkörper oder als Dichter des inneren Lieds oder gar als Komponist eines Zusammenklangs der vielen Stimmen? Entscheidend für das geistige Leitbild des *disegno* ist in dieser Hinsicht gerade in der frühen Renaissance seine integrative Funktion, die in der Rückführung aller Künste auf das Ziehen von Linien, also auf einen gemeinsamen ›grammatologischen‹ Zug sinnfällig wird. Auf dieser Linie etabliert sich die Übertragung von der literarischen Nobilitierung des Autors auf die künstlerische Apotheose des Genies, wobei immer das semantische Gleiten von der buchstäblichen Bedeutung des Zeichnens auf die übertragene Bezeichnung des geistigen Entwurfs bedacht sein sollte. Leonardo hebt vor allem die intellektuelle Affinität aller Künste hervor, insofern sie durch die Hände praktiziert werden wie bei der Schriftstellerei und der Malerei, gibt dann aber das Zepter der Wahrheit an die Mathematik weiter, an Arithmetik und Geometrie. Das gestalterische Moment, das im heutigen Anglizismus des Wortes *Design* dominiert, hat im Renaissance-Konzept von *disegno* als Autorisierungsformel künstlerischer Autorschaft zwar seine Wurzeln, wobei aber der rein technische Aspekt des architektonischen Auftauchens auf dem Reißbrett vergessen worden ist.

Genau diese Differenz, diese Kluft oder genauer die beiden Ränder dieses aufklaffenden oder aufgerissenen Abgrundes überbrückt oder schließt, ja ›versiegelt‹ aber der symbolisch aufgeladene Körper des Künstlers als Verkörperung der unterstellten Autorschaft, die sich genau genommen in der ›Doppelmar-

248 da Vinci, *Traktat von der Malerei*, a. a. O., S. 63.

kierung« des *disegno* als ›Spur« und ›Signatur« wie in einer chiasmatischen Schleife reaffirmiert. Entwerfend entwirft der zeichnende Künstler sich gleich mit, wobei die unterzeichnend beanspruchte symbolische Potenz (als im traditionellen Sinne juristische Vollmacht) sich nur in der imaginären Weise verkörpert, die der ›Projektion«, d. h. der Identifikation mit einem Spiegelbild eignet: und zwar als übertragene projektive Identifikation des Auto(r)porträts mit dem großen Anderen. *Imitatio dei* versteht sich so als direkte Vereinnahmung der unverletzlichen integralen Ganzheitlichkeit des proportional absolutierten Idealkörpers, wie sie in Albertis Rückführung des Ursprungs der Kunst auf den Narziss-Mythos als Wunsch nach Fixierung und Verinnerlichung des Spiegelbilds als imaginären Doppelgänger zum Ausdruck kommt.²⁴⁹

Man kann also den Kernbegriff der paradigmatischen Programmschrift, nämlich Vasaris *Viten*, nicht genau genug nehmen. *Vita*, Leben (griech. *bios*), ist nicht nur Indikator einer Größe, eines Quantums von Lebensjahren und ihren biographisch dokumentierbaren Erlebnissen, sondern auch Signum einer Intensität, einer Qualität der immer wieder erneuerbaren Lebensenergie. Und auf dieser Ebene werden die ›Ausgeburten« der Ateliers nicht nur der Anmut des Natürlichen affin, sondern auch einer Dialektik von Sterben und Werden geweiht. Man weiß, daß Vasaris hochideologischer Vergleich von Lebenszyklus und Kunstgeschichte die Metapher von der ›Renaissance« als ›Frühlingserwachen« allererst geprägt hat, die schon historisierende Momente von Geburt, Jugend, Reife, Alter, aber auch Regeneration kennt. Im *disegno* hat also diese Idee Gestalt gewonnen, zugleich aber eine ›Plastizität«, die aus der Lebendigkeit und Fleischlichkeit des schöpferischen Subjekts den *elan vital* des Kunstwerkes gewinnt, um umgekehrt die Autor-Künstler-Imago mit der Unsterblichkeit des bleibenden *Opus* zu impfen und diesem zugleich ein höheres Leben zu verleihen. So wie dieses Doppelgängermotiv schon in Leonardos *Mona Lisa* anklang, wird es von Vasari auch im gottgleichen Schaffen des als Überirdischem und als Malerfürst erlebten Raffael wiedererkannt; dessen Bilder »wirkliches Leben« seien, »denn man sieht wahrhaftig das Fleisch seiner Gestalten erbeben, sieht ihre Pulse schlagen und ihren Atem schwellen.«²⁵⁰

Was macht nun aber gerade Leonardo da Vinci zur überragenden Autor-Künstler-Figur, die doch in Vasaris *Viten* eher im Mittelfeld rangiert? Seine perfekte Erfüllung des *disegno*-Denk-Designs? Seine einzigartige Verbindung von Gelehrsamkeit, stilistischer Geschliffenheit, künstlerischer Originalität und erfinderischer Energie? In der Tat kommen in Leonardos Diskursen zwei Dinge

249 Alberti, »De Pictura – Die Malkunst«, in: *Das Standbild*, a. a. O., S. 237; vgl. die Interpretation der Plakette mit dem »Selbstbildnis« von Alberti durch Pfisterer, *Der Künstler als Kunstwerk*, a. a. O., S. 32.

250 Vasari, *Lebensläufe*, a. a. O., S. 400; vgl. ebd., S. 426f.

zusammen, die bis dahin zwar vereinzelt und verstreut schon artikuliert worden waren, aber noch nicht in der Feder eines einzelnen Autor-Künstlers vereinigt wurden, nämlich die theoretische Reflexion oder Selbstreflexion der künstlerischen Position als intellektuelle Anschauung und die technische Perfektionierung im Sinne einer handwerklichen Unterweisung in Material und Machart. Es gab eine wahrhafte Inflation von Künstler-Genies um 1500, unter denen Namen wie Botticelli, Raffael oder Michelangelo herausragen, was aber Leonardo auszeichnete, war seine höchste Perfektion im Sinne des ›Ingenieur‹wesens.

Martin Kemp hat darauf aufmerksam gemacht, daß alle früheren Beispiele der Malereitraktate etwa von Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti, Piero della Francesca oder Alberti entweder auf technische Fragen und biographische Anekdoten praktizierender Künstler oder auf abstrakte Abhandlungen akademischer Gelehrter beschränkt waren.²⁵¹ Bei Leonardo hingegen, dem Künstler-Ingenieur ›par excellence‹, setzt sich ein klares Bewußtsein über die irreduzible Duplizität von kommerzieller Kunstproduktion und intellektueller Inspiration und Innovation bzw. Invention samt des Anspruchs auf akademische Anerkennung klar durch. Die beiden zentralen Säulen der Argumentation aber heißen ›Pragmatik‹ und ›Prozessualität‹: Pragmatik im ursprünglichen Wortsinne eines Umgehens mit den Dingen, das zum einen eine hohe Sensibilität für empirische und materiale Zusammenhänge, ein Gespür für die vielfältigen *analogiae entis* und deren Geheimnisse voraussetzt, zum anderen aber auch eine kongeniale Kooperation von Kopf und Hand, von Auge und ausführendem Organ fordert; Prozessualität im Sinne einer Zurückführung aller Phänomene auf potentielle oder virtuelle, ja energetisch induzierte Möglichkeitshorizonte, einer Ableitung von Räumlichkeit und Örtlichkeit aus einer Zeitlichkeit und den in ihr entstehenden Bewegungen aller Formen (Rotation, Vibration, Frequenz) als transzendente Bedingung der unerschöpflichen Schöpferkraft des Autor-Künstlers: als Begründer einer Wissenschaft des Sehens.

Und dann ist da noch der legendäre *Paragone*, der zwar schon antiken Ursprungs ist, aber bei Leonardo eine polemische Peripetie vollzieht, die den Solidaritätspakt des Horazschen *ut pictura poesis* aufkündigt. Leonardo führt diesen Widerstreit auf einem Kampfplatz aus, der neu ist, nämlich dem der

251 Martin Kemp, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997, S. 121f. u. S. 170. Allerdings ist schon bei Cennini eine Anbindung der reinen Handwerklichkeit/Geschicklichkeit der Kunst an die Wissenschaft (*scienza*) zu beobachten und damit ein Übergang von der bloßen ›Rezept‹-Sammlung (in Analogie von Künstler und Koch) zur gelehrten Abhandlung im Sinne des *Didascalicon* St. Victor's; vgl. dazu: Hannah Baader, »Sündenfall und Wissenschaft. Zur Verschriftlichung künstlerischer Techniken durch Cennino Cennini«, in: W.-D. Löhr/ S. Weppelmann (Hg.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, München 2008, S. 125f.

episteme, d. h. der Behauptung, daß Malerei höhere Philosophie sei als Dichtung. Signifikant führt Leonardo sein Credo für den philosophischen Charakter der Malerei auf die Eigentümlichkeit zurück, »daß sie von der Bewegung der Körper handelt, in der unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Stellungen, und auch die Philosophie erstreckt sich auf die Bewegung.«²⁵² Das Organ aber, mit dem diese Raumzeitlichkeit allein erfaßt werde, sei das ›Auge‹, die *via regia*, »auf welcher der Gesamtsinn am reichhaltigsten und großartigsten die unzähligen Werke der Natur in Betracht ziehen kann«, das »Fenster der Seele«, durch das als »dem vornehmeren Sinne« die Seele aus ihrem Kerker heraus der Schönheiten und vor allem Wahrheiten der Natur teilhaftig werde, denn wie Leonardo – mit kleiner aber folgenreicher Modifikation des Ausspruches von Simonides – formuliert: »Eine Malerei ist stummes Gedicht, und ein Gedicht eine blinde Malerei.«²⁵³ Die polemische Ersetzung von »sprechend« durch »blind« bringt listig die Umkehrung der Legitimationsstrategie künstlerischer Kreativität nach dem Modell origineller Autorschaft auf den Punkt, an dem die poetischen Lizenzen zum Erfinden und Fingieren in ein höheres Recht auf Einsicht in die Geheimnisse der Schöpfung seitens der bildenden Künstler umschlagen. Die Gelehrsamkeit, die schon bei Alberti zum Ehrenkodex des Künstlers aufgerückt war, wird jetzt im Sinne eines epistemologischen Paradigmenwechsels der Kunst als Wissenschaft des Sehens ratifiziert. Leonardo da Vinci ebnete damit einen Weg, der dreihundert Jahre später von der Romantik methodologisch ausgebaut wurde und zwar als die von Friedrich Schlegel formulierte (und von Adorno wiederaufgegriffene) Idee einer, aus der Wahrnehmung als Kunst des Sehens (*aisthesis*) abgeleiteten, höheren Schau (*theoria*): die ›ästhetische Theorie‹ als Paradigma der Moderne und *Magna Charta* des Autor-Künstlers.

Der für die Geltung oder Anerkennung des emphatischen Konzepts von künstlerischer Autorschaft entscheidende Zusammenhang von »self-esteem« des Künstlers und »controlling patronage«²⁵⁴ wurde aber gerade durch Gründungsmythen gestiftet: genauer durch die ›Künstler-Legenden‹. In ihrer Form von Anekdoten-Sammlungen, die sich fleißig bei den ›Alten‹ (von Plinius über Quintilian bis Lukian u. a.) bedienten und andererseits das Vorbild der mittel-

252 da Vinci, *Traktat von der Malerei*, § 9,8, a. a. O.; zur »scientia« der bildenden Künste vgl. auch Kemp, *Der Blick hinter die Bilder*, a. a. O., S. 128.

253 da Vinci, *Traktat von der Malerei*, § 23, 16 u. § 25, 29, a. a. O. Zur Abänderung der Formel, die überliefert ist als: »Die Malerei ist eine stumme Dichtung und die Dichtung ist eine sprechende Malerei«, vgl. auch: da Vinci, »Die Schriften zur Malerei«, in: *Sämtliche Gemälde*, a. a. O., S. 140.

254 Meyer Schapiro, »On the Relation of Patron and Artist: Comments on a Proposed Model for the Scientist«, in: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York 1994, S. 229. Vgl. Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, S. 11 u. S. 52ff.; vgl. Long, »Power, Patronage, and the Authorship of Ars«, in: *Isis*, a. a. O., S. 29.

alterlichen Heiligenviten kopierten, stellen sie die »Urzelle der Biographik« dar, wie Ernst Kris und Otto Kurz in ihrer einschlägigen Monographie treffend schreiben, wenngleich ihre positivistische Einschätzung der antiken Quellen als Ausdruck einer gerade erst dem Mythos entwachsenen Epoche angesichts der fortgesetzten neuzeitlichen Verklärung der Geburt von Helden kaum geteilt werden kann.²⁵⁵ Im Gegensatz zur ›autopoietischen‹ Nobilitierung der Malerei-Traktate verdankt sich das Künstlerbild der Renaissance vor allem seiner nachträglichen Legendenbildung durch Vasari. Seine *Viten* markieren nicht nur den Beginn der kunstgeschichtlichen Würdigung des schöpferischen Individuums, mit dem zugleich die Frage nach der Festlegung urheberrechtlicher Zuschreibungsregeln zur Bestimmung eines individuellen Stils (durch »Signatur«, »Handschrift«, »Datierung«) aufgeworfen wird²⁵⁶, sondern verleihen zugleich dem europäischen Gründungsmythos des einsamen, exzentrischen und magischen Künstlers einen festen motivischen Bestand.

Als Archetypus für die gleichsam frühbürgerliche Nobilitierung durch übernatürliche Konstellationen von Geburt und Schicksal wird auch hier die Figur des Florentiner Malers Giotto zitiert, der »magister et gubermator«, wie es in seiner Ernennungsurkunde zum Stadtbaumeister hieß, den Vasari als ersten dank seiner »vom Himmel verliehenen Gaben [dono di dio] die fast erstorbene Kunst ganz aus sich allein heraus neu zu beleben [via risuscitò]« imstande sah.²⁵⁷ Die Inaugurationsformel kehrt dann standardmäßig wieder – als »Freigebigkeit des Himmels« bei Raffael, als »reichste Gaben« dank dem »Einfluß der Gestirne« bei Leonardo, schließlich als zur Erde gesandter »Geist« bei Michelangelo.

Durch und durch mythologischer Typologie folgt dann auch der übrige, von Vasari beschriebene Lebensweg Giottos als zeichnender Hirtenknabe, der schon nach kurzer Lehre die unbeholfene griechische Manier seiner Zeit überwindet und den neuen Stil (»risuscitò la moderna e buona arte«) des Zeichnens nach dem lebendigen Modell wiederbelebt. Betont wird auch sein reger Verkehr mit den dichtenden Zeitgenossen und vor allem dem Freund Dante, den er porträtierte, um von diesem in seiner *Göttlichen Komödie* verewigt zu werden.²⁵⁸ Auch Petrarca, der im künstlerischen Austausch mit dem Sieneser Maler Simone

255 Kris/ Kurz, *Die Legende vom Künstler*, a. a. O., S. 33, S. 46 u. S. 78; zu den Heiligenviten vgl. Josef Imorde, *Affektübertragung*, a. a. O., S. 148 ff.

256 Vgl. Ursula Link-Heer, »Giorgio Vasari oder der Übergang von einer Biographien-Sammlung zur Geschichte einer Epoche«, in: H.-U. Gumbrecht/ dies. (Hg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt am Main 1985, S. 73–88.

257 Vasari, *Lebensläufe*, a. a. O., S. 41; ital.: ders., *Le Vite dei piu eccelenti pittori scultori e architetti*, hg. v. J. Recupero, Rom 1966, S. 63; vgl. auch Warnke, *Hofkünstler*, a. a. O., S. 24.

258 Vgl. Vasari, *Lebensläufe*, ebd., S. 42–71; ders., *Le Vite*, a. a. O., S. 64–84; Dante, *La divina commedia*, a. a. O., S. 239f. (Purgatorio XI, 94–102), wo Giottos Name eher im Sinne eines *memento mortis* des Künstlerruhms zitiert wird.

Martini vielleicht – wie Stierle vermutet – schon die Intermedialität von »conchetto« und »stilo« als Triebkraft imaginärer Potenzierung entdeckte, schätzte den Florentiner, ganz zu schweigen von Boccaccio, der im *Decamerone* die außergewöhnlichen Talente des Malers so hoch einschätzte, daß er ihn an das »Urbild« der Dinge heranreichen und seine Werke »nicht als ein Abbild, sondern als die Sache selbst erscheinen«²⁵⁹ ließ. Diese einzigartige Anerkennung, ja Feier durch die ausgezeichnetsten Autoren des Frühhumanismus hat mit Sicherheit die Zelebrität gestiftet, die Giotto lange vor Vasaris kanonischer Künstlerfeier als Autorität in den bereits genannten Tagebücher oder Traktate auftauchen ließ: Cennini etwa ruft diesen Namen nicht nur im Proömium seines Malerbuches neben denen von Gott, der Jungfrau Maria, der Heiligen Eustachius, Franziskus, Johannes des Täufers und Antonius von Padua an, sondern rechnet stolz die Genealogie seiner Lehrmeister bis ins dritte Glied des Hypermeisters hoch, um seinen Anspruch auf Begabung (»virtù«) zu begründen; und Ghiberti souffliert im zweiten Buch seiner *Commentarii* dem Vasari das Märchen vom Anfang der neuen Kunst durch die unschuldige Kinderhand des ein Schaf in den Sand zeichnenden Knaben.²⁶⁰

Eines aber wird in den Mythen, den Anekdoten, den Legenden immer wieder deutlich: wie stark ein Wunsch nach geistiger Befreiung sich artikuliert, nach der Befreiung der Hand von der materiellen Schwere durch die Phantasie, die auf den sinnbildlichen Schwingen des Genius sich so erhebt wie auf den buchstäblichen Flügeln des mythischen Ingenieurs Daidalos. In diesem Sinne lobt Cennini, der die Entstehung der Handarbeit auf die biblische Urszene des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies zurückführt, die Malerei gerade als Befreiung vom Arbeiten im Schweiß des Angesichts. Die Kunst ist es, »welche zugleich mit der Ausführung der Hand Phantasie erfordert, um nie gesehene Dinge zu erfinden (indem man sie in die Hülle des Natürlichen steckt [sotto ombra di naturali]) und sie mit der Hand festzuhalten, indem als wirklich vorzustellen ist, was nicht vorhanden [che nonne sia]«. Und dies ist der Grund, weshalb sie auf der zweiten Stufe »nach der Weisheit [scienza]« von der Poesie gekrönt wird:

»weil der Dichter, seiner Kenntnis nach [con scienza] würdig und frei, ja und nein zusammenstellen und vereinigen kann, wie es ihm gefällt, seinem Willen [volontà]

259 Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, München 1952, S. 490. Zum Verhältnis von Petrarca und Martini vgl. Stierle, *Francesco Petrarca*, a. a. O., S. 61 f.

260 Vgl. Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, Wien 1871, S. 3 f.; Lorenzo Ghiberti, *Denkwürdigkeiten*, Berlin 1920, S. 51 f.

folgend. Auf ähnliche Weise ist dem Maler Freiheit verliehen, eine Figur aufrecht zu entwerfen, sitzend, halb Mensch, halb Ross, wie es ihm gefällt, nach der Phantasie.«²⁶¹

In diesen wenigen Zeilen sind alle Momente der Künstlernobilitierung vereinigt: das Vorbild des Dichters, seine Befreiung durch die Lizenz zu erfinden, zu phantasieren, es fehlt nur der weitere, allerdings latent in den schon genannten Widmungen angelegte Schritt einer direkten Identifizierung dieses Rechts als eines göttlichen. Und genau damit stößt das neue Selbstbewußtsein des Künstlers als Schöpfer, der nach dem Vorbild der Dichter *Chimären* erfinden kann, d. h. »Wesen, die es nicht gibt«, an die Grenzen der göttlichen Ordnung und seiner Vorherbestimmung. Ihr gegenüber ist die Arbeit des Künstlers in aller außermoralischen Lesart eine »Verformung, d. h. eine *deformatio* der Materie«²⁶², der Künstler mischt sich in göttliche Formengebung nicht nur transformierend, sondern auch intervenierend ein, indem er seinen Kreationen im Sinne der von Cennini eingehend formulierten Aufgabe der *incarnazione* auch Fleisch und Blut verleihen will. Mit dem Topos der Chimäre, der eigentlich aus den Polemiken von Rhetorikern wie Isidor von Sevilla gegen die künstlerische Phantasie als Degeneration der Gattungen stammt (das Beispiel Cenninis ist dagegen ein Kentauer), gerät die zart aufblühende Pflanze künstlerischer Autonomie sogleich in Häresie-Verdacht: der Verfremdung, Verführung zu unnatürlichen und letztlich krankhaften, ja krankmachenden Kreaturen.

Wie sehr diese theologische Hemmung des Kreativitätswillens vom christlichen Dogma abhängig ist, zeigt das Gegenbeispiel der *Lügendgeschichten* Lukians aus dem 2. Jahrhundert, der seine Autorschaft auf das »Recht zum Fabeln« gründete, um im Sinne dieser Autofiktion (*avant la lettre*) durch Autofabulation »Dinge zu erzählen, die mir nicht begegnet sind; Dinge die ich weder selbst gesehen noch von anderen gehört habe, ja, was noch mehr ist, die nicht nur nicht *sind*, sondern auch *nie* seyn werden, weil sie – mit Einem Worte – gar nicht möglich sind.«²⁶³

Woher kommen diese Eingebungen der Phantasie, fragt sich ein Zeitalter, das noch nicht über ein Selbstbewußtsein künstlerischer Kreativität verfügt? Was anderes kann diese »Art monströser Hybrid«²⁶⁴ also sein, als die Auswirkung einer gegengöttlichen dämonischen Macht des Teufels, mit dem der Künstler einen gefährlichen Pakt eingeht? Gegen diese, das Faust-Motiv antizipierende Hybris hilft nur eins, nämlich eiserne Disziplin der Vernunft, durch die kreative

261 Cennini, *Das Buch von der Kunst*, a. a. O., S. 4; ders., *Il libro dell'arte*, hg. v. F. Frezzato, Vicenza 2003, S. 62.

262 Baader, »Sündenfall und Wissenschaft«, in: *Fantasie und Handwerk*, a. a. O., S. 121.

263 Lukian von Samosata, *Lügendgeschichten und Dialoge*, übers. u. hg. v. C. M. Wieland, Nördlingen 1985, S. 88f. Zur Figur der Autofabulation bei Lukian vgl. Colonna, *Autofiction*, a. a. O., S. 63.

264 Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, Wien 2010, S. 71.

Kraft in szientifischen Sinn verwandelt wird. Und damit offenbart sich auch die besondere Bedeutung, die das Aufschreiben des künstlerischen Wissens in Autorschaft schulenden Büchern hat: Sie soll nämlich die Zügellosigkeit der aufkeimenden Phantasie an die Kandare nehmen. Als Basis dieser Disziplinierung wird wieder die besondere Körpertechnik der Fähigkeit zum Zeichnen (»intelletto al disegno«) gelobt, d. h. des Entwerfens und des Umsetzens der Idee durch die Linien und Umrisse ziehende Hand als buchstäbliche *maniera* der Autorschaft oder des Stils als einer übertragen gesprochen eigenen Handschrift. Sie wird einer entscheidenden »Vergeistigung« unterworfen, wie sie auch bei Alberti als Medium der intellektuellen Emanzipation vom Handwerklichen fungiert.²⁶⁵ Diese *docta manus* steht aber nur *pars pro toto* für eine Transfiguration des ganzen Körpers des Künstlers als Inkarnation des Kreativen, als Schaffung eines beherrschten und dadurch beherrschenden Idealkörpers im Sinne jener weiter oben beschriebenen narzißtischen Projektion, in dem sich die Vollkommenheit des Schönen als Harmonie und vor allem als Gottesebenbildlichkeit in den profanen Maßeinheiten von Proportion oder Regelmäßigkeit (den *regulae* als Vermessungen) zu sehen gibt. Daher entstanden in der Hochrenaissance Künstlerbilder, die nicht unbedingt Porträtansprüchen genügen mußten, sondern durchaus – wie beispielhaft bei Leonardo da Vinci – typologischen Philosophenbildern nachempfunden waren oder sich direkt in die Ikonographie einer Nachfolge Christi einschrieben.

Ungeachtet der typologischen und ikonographischen Tradition werden alle ästhetischen Programme der Genese künstlerischer Autorschaft/Autorität auf einen theoretischen oder genau genommen ethischen Imperativ verpflichtet: nämlich die »Disziplin« und zwar wohl bedacht im doppelten Sinne des lateinischen Wortes, als Wissen im Sinne einer geistigen Bildung, aber auch als Körperbeherrschung im ganz buchstäblichen Sinne. So predigt Cennini dem Künstler eine Enthaltbarkeit, die sowohl dem Vorbild der Natur verpflichtet ist als auch dem Modell des Studiums (»Theologie, Philosophie oder andere Wissenschaften«) und zugleich die Mäßigung »im Essen und Trinken, indem du höchstens zweimal des Tages leichte und kräftige Kost und wenig Weines zu dir nimmst«, sowie im »Umgang mit Weibern« impliziert gegen alle Maßlosigkeiten, welche die Hand dermaßen schädigen, »daß sie zitternder und flüchtiger sein wird als ein Blatt im Winde.«²⁶⁶ Geistige und körperliche Disziplinierungsmaßnahmen werden so im Sinne eines *monastischen Regimes* von Autorschaft als stille Versenkung in die Klausur und lektorale Konzentration der Bibliothek zusammengeführt, wo-

265 Oskar Bätschmann, »Leon Battista Alberti über die Malkunst«. Einleitung zu: Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg. v. O. Bätschmann/ S. Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 29; vgl. zur Vorgeschichte Wolf-Dietrich Löhr, »Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis«, in: *Fantasie und Handwerk*, a. a. O., S. 153 ff. u. S. 170.

266 Cennini, *Das Buch von der Kunst*, a. a. O., S. 18 f.

durch der Kontrast zur handwerklichen Arbeitsstätte noch stärker auffällt. Man spürt gewissermaßen das latente Nachwirken solcher Modelle wie das *Didascalicon* St. Victors mit seiner Schreiber-Disziplin, die sich in der Disziplinierung des Striches in der Kunst des *disegno* fortsetzt.

Der gerade bei Alberti am besten zu beobachtende Einfluß humanistischer Autorschaft ist zugleich ein frühneuzeitliches Zeugnis für den heute aktuellen Zusammenhang von ›Ethik‹ und ›Ästhetik‹. Zwar bedeutet der immer wieder zentral auftauchende, stoischer Tradition entstammende Begriff *virtù* wie das lateinische *virtus* zunächst einmal ›Kraft‹ oder ›Stärke‹, bevor die moralischen Aspekte der ›Tüchtigkeit‹ als ›Tugend‹ und ›Sittlichkeit‹ ins Spiel kommen. Aber gerade das kreativ-kreatürliche Leistungsmoment von talentiertem Verdienst oder buchstäblich ›Virtualität‹ vollzieht schon einen argumentativen Brückenschlag zwischen Kraft und Bedeutung im Namen des neuen, für die Renaissance typischen Persönlichkeitskultes.²⁶⁷

Alberti hatte noch mehr die Aspekte des Fleißes, der Gelehrsamkeit und vor allem der Körperbeherrschung im Blick, um eine wahrhaftige *Oikonomia* des künstlerischen Subjekts im Sinne der von Foucault wiederentdeckten Topos antiker ›Selbstsorge‹ zu entwerfen. Dabei kommen auch schon Aspekte einer Verpflichtung zur Entfaltung der verliehenen Gaben und einer sinnvollen, d. h. nicht verschwenderischen Zeit-Ökonomie zum Tragen, wie sie später im modernen Arbeitsethos von Kapitalismus und Protestantismus formuliert werden und wie sie Alberti schon in seinem Buch *Vom Hauswesen* für den Daseinsentwurf ganz allgemein vorsah. Das bekannte *mens sana in corpore sano* wird dabei ganz pragmatisch als Maxime des bleibenden Guts einer künstlerischen Produktivkraft verstanden, wie es in rührender Offenheit heißt:

»Endlich sind diejenigen Betätigungen geeignet, Geld einzubringen, bei denen Geist und Körper in der Arbeit zusammenwirken; zu diesen gehören die des Malers, des Bildhauers, des Harfenspielers und andere ähnliche. Alle diese Arten, zu verdienen, die im Bereich unserer Fähigkeiten liegen, heißen Künste; sie sind das, was immer bleibt, was beim Schiffbruch nicht untergeht [...]«²⁶⁸

Die Rückführung der Kunst auf ein Können schließt wieder einerseits an die technische Fertigkeit eines Handwerkertums an und andererseits an das transzendente Vermögen geistigen Entwerfens, Erfindens, Konzipierens oder auch Fingierens. Es geht um eine Theorie nach strengen mathematischen Grundsätzen der ›Messung‹, deren autorisierende Disziplin Ghiberti als Voraussetzung

267 Vgl. Kemp, »Kunst und Künstler«, in: ders., *Der Blick hinter die Bilder*, a. a. O., S. 295, S. 300; vgl. Grafton, *Leon Battista Alberti*, a. a. O., S. 279, u. Carroll W. Westfall, »Painting and the Liberal Arts: Alberti's View«, in: *Journal of the History of Ideas*, 30/1969, S. 505.

268 Alberti, *Vom Hauswesen* (Della Famiglia), München 1986, S. 186; vgl. über den Herrschaftsbegriff ebd. S. 187.

für künstlerische Begabung fordert – »als da sind Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Astrologie, Perspektive, Geschichte, Anatomie, Theorie der Zeichnung, Arithmetik«.²⁶⁹

Diese erweiterte Aufzählung der *artes liberales* hat entscheidende Ergänzungen erfahren, unter denen – neben Anatomie, Zeichnung (*disegno*) und Geschichte (*istoria*) als Verkörperung einer Erzählung im Bild – vor allem die ›Perspektive‹ hervorzuheben ist. In ihrer symbolischen Konstruktion des Sehraums kommen nicht nur Disziplin und Studium (oder *doctrina*) als Lernkategorien zusammen, sondern auch *ingenio* und ›Virtuosität‹ als Fertigkeiten des Künstlers, also wieder Kopf und Hand oder das sehende Auge und die zeichnende Hand. Man hat es hier mit der entscheidendsten Einsicht der ästhetischen Theorie zu tun, die – vereinfacht gesprochen – auf eine vom Sehpunkt des Subjekts ausgehende ›Projektion‹ der Wirklichkeit hinausläuft, die in den Bildern als Schnitte durch die Sehstrahlpyramide sichtbar gemacht wird. Leonardos Rede vom »Fenster« der Seele war als Leit-Metapher schon vorher mit der linearperspektivischen Wahrnehmung geboren, deren Formulierung mit Namen wie Brunelleschi und Alberti assoziiert ist. Wie Jahrhunderte später auch in der digitalen Technik von ›Windows‹ deutlich wird, ist das Fenster kein solches, das zur einen oder anderen Wirklichkeit aufgeschlagen wird, sondern eine Oberfläche, »die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe«²⁷⁰, um das Wissen, die subjektive Sichtweise sichtbar zu machen. Es ist mit anderen Worten keine Öffnung für den Blick auf einen realen Raum, sondern der Rahmen für eine Projektion, eine ›Konstruktion‹, deren kulturgeschichtliche Signatur Panofsky treffend durch die Übernahme von Cassirers Topos der »symbolischen Form« zum Ausdruck gebracht hat.²⁷¹

Artifizielle Intelligenz und intelligente Hände

Für den Befreiungsprozeß der künstlerischen Kreativität ist die Idee der ›Komposition‹ von ganz entscheidender Bedeutung. Die ästhetische Theorie bleibt hier einem gewissen *double-bind* verhaftet, das sich zwischen den Eck-

269 Ghiberti, *Denkwürdigkeiten*, a. a. O., S. 47; dazu Roeck, *Gelehrte Künstler*, a. a. O., S. 66f.; vgl. Kemp, *Der Blick hinter die Bilder*, a. a. O., der hier von »Disziplin« im Sinne der Lehre spricht, sowie Dürer, der ebenfalls seinen Künstler-Begriff von Können im Sinne eines Wissens ableitet: »Etwas können ist gut. Dann dadurch wird mir destmehr, vergleicht der Bildnüs Gottes, der alle Ding kann.« (Dürer, »Entwürfe zum ›Lehrbuch der Malerei‹, in: *Schriften und Briefe*, a. a. O., S. 150).

270 Alberti, »De Pictura – Die Malkunst«, in: *Das Standbild*, a. a. O., S. 225; vgl. auch Long, »Power, Patronage, and the Authorship of Ars«, in: *Isis*, a. a. O., S. 32.

271 Panofsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. H. Oberer/ E. Verheyen, Berlin 1974, S. 101.

werten der Nachahmung und der Erfindung entfaltet. Als Vermittlungsinstanz fungiert die Mathematik als Konstruktion des Raums nach strengen Regeln, die den Spielraum einer gewissermaßen ›artificialen Intelligenz‹ der Einbildungskraft abgrenzen, einer Intelligenz des Künstlers, die sich in der ›Erfindung‹ beweist. Die Wurzel dieser Intelligenz ist das berühmt berüchtigte *ingegno*, das schon im etymologischen Umfeld des modellhaften Ingenieurwesens zur Sprache kam und für dessen frühneuzeitliche Verwendungweise Martin Kemp eine stärkere Naturanbindung im Sinne einer angeborenen Gabe konstatiert als in der späteren Genie-Apotheose.²⁷² Nun führt er zwar selbst nur wenige Seiten später Beispiele einer semantischen Affinität von *ingenium* und *ingens* (ungeheuer groß, gewaltig, außerordentlich) an, die bereits die Dimension genialer Erhabenheit bzw. Übermenschlichkeit eröffnen, aber es bleibt festzuhalten, daß für die Renaissance die Gesetze der im Genius wurzelnden Souveränität der Einbildungskraft tatsächlich mehr mathematischer Natur waren bzw. die Sprache der gerade erst sich formierenden ›Natur‹-Wissenschaft sprachen, für die das *Buch der Natur* – mit den programmatischen Worten Galileis gesprochen – »in Dreiecken und Quadraten, in Kreisen und Kugeln, in Kegeln und Pyramiden verfaßt und geschrieben ist.«²⁷³ In genau diesem Sinne einer angewandten Mathematik regte sich die Intelligenz der Künstler und wurde sie erregt durch völlig neuartige, nämlich geometrische und physikalische Gesetzmäßigkeiten.

»Wohl unterrichtet wünsche ich mir den Maler, wenn möglich, in allen Freien Künsten; besonderen Wert jedoch lege ich auf seine Kenntnis der Geometrie.«²⁷⁴ So die Option Albertis, der allerdings immer auch auf die Ausgeglichenheit von Moral und Malerei Wert legt und für den der Künstler sowohl »guter Mann« als auch »wohl unterrichtet in den schönen Künsten« sein soll.²⁷⁵ Diese ›schönen‹, die eigentlich als ›gute‹ Künste bezeichnet werden, schaffen eine Vorstellung von Freiheit, die sich als intellektuelle Freiheit der »voraus zugewiesenen Stellung des Zentralstrahls« als objektive Basis der Konstruktion eines Körpers auf der Fläche mit Linien und Farben verdankt, zugleich aber subjektive Werte wie »Ruhm, Erfolg und Wohlwollen« implizieren. Der Aufbau des neuen Universums der visuellen Schöpfung verschreibt sich ganz und gar der mathematischen Konstruktion, obwohl Alberti sogleich betont, daß seine Ausführungen »nicht

272 Kemp, *Der Blick hinter die Bilder*, a. a. O., S. 298.

273 Galileo Galilei, »Brief an Fortunio Liceti«, zit. nach: Erich Rothacker, *Das »Buch der Natur«. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*, Bonn 1979, S. 45.

274 Alberti, »De Pictura – Die Malkunst«, in: *Das Standbild*, a. a. O., S. 293.

275 Hier gibt es eine nicht uninteressante Verschiebung zwischen lateinischer und italienischer Fassung des Traktats, denn während in ersterer das »doctum bonarum artium« gefordert ist (ebd., 292), heißt es in zweiterer: »dotto in buone lettere« (Alberti, *Über die Malkunst*, a. a. O., S. 150).

von einem Mathematiker, sondern nur von einem Maler stammen«. ²⁷⁶ Damit unterstreicht er seine Doppelfunktion als ›Autor‹ der Reflexionen über Malerei und als ›Künstler‹, wobei allerdings anders als bei Leonardo die bildende Seite seines Genies hinter der belehrenden zurückstand. Vasari hat daher nicht ohne Sensibilität seine Würdigung in den *Viten* vom Topos des wissenschaftlichen Studiums her aufgebaut. Es wird gerade betont, daß Alberti vorzugsweise Bücher über die verschiedenen Künste hinterlassen habe, deren Gelehrsamkeit von den ausübenden Künstlern nicht erreichbar gewesen sei:

»Seine Schriften haben durch Feder und Wort der Gelehrten so großen Einfluß erhalten, daß man überall glaubt, er sei ein größerer Meister gewesen als alle, die ihn durch ihre Arbeit übertroffen haben. So lehrt die Erfahrung, daß unter den Dingen, die Ruf und Namen erwerben, die Schrift am meisten Kraft und Dauer hat, denn Bücher verbreiten sich leicht überallhin und finden überall Glauben, wenn sie freimütig und wahrhaftig geschrieben sind. Deshalb ist nicht zu verwundern, daß der berühmte Leone Battista mehr durch seine Schriften als durch seiner Hände Werke bekannt ist.« ²⁷⁷

Liest sich nun diese Hommage an das Medium des Buches und die Autorschaft vor dem Hintergrund des künstlerischen *Paragone* eher irritierend, so ist sie dennoch – vom *pro-domo*-Argument des selbst schriftstellernden Vasari einmal abgesehen – dem ›Sujet‹ angemessen. Bei Alberti kann man nicht nur den Übergang von der literalen *auctoritas* zum bildenden *ingegno* exemplarisch studieren: er ist auch der Denker, der vor Leonardo die »visuelle Latinität« ²⁷⁸ des Ingenieurwesens auf einen Höhepunkt gebracht hat. Denn was besagt diese Formel anderes als die vollendetste »Gleichrangigkeit von Malern [...] und Autoren«, um »Malerei als eine freie, intellektuelle Kunst zu bestimmen«? ²⁷⁹ In diesem Sinne ist wohl auch Albertis Behandlung der zentralen Frage der *istoria* zu verstehen, die insofern als ein heikler Punkt der Künstlerkonzeption zu gelten hat, als es in ihr um die Freiheit gegenüber dem thematischen Stoff geht. Daß die Maler »den Dichtern und den Rednern gerne ihre Aufmerksamkeit schenken«, da sie im reichhaltigen Schatz rhetorischer Figuren und allegorischer Bilder gewissermaßen die narratologische Textgrundlage für ihre Emanzipation sprich Mündigkeit finden, die genau genommen darauf beruht, daß ihnen eine Stimme, ein Mitspracherecht im kulturellen Diskurs als Erzähler von Geschichte eingeräumt wird; daß der Philologe Alberti sich der Schritte dieser Emanzipation über die Stufen des Emendierens, Lektorierens, Korrigierens als gewissermaßen

276 Alberti, »De Pictura – Die Malkunst«, in: *Das Standbild*, S. 195.

277 Vasari, *Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*, hg. v. H. Siebenhüner, Leipzig 1992, S. 186.

278 Grafton, *Leon Battista Alberti*, a. a. O., S. 202.

279 Ebd., 200; vgl. C. Westfall, »Painting and the Liberal Arts«, in: *Journal of the History of Ideas*, a. a. O., S. 494f.

aneignender Arbeit am Text sehr wohl bewußt ist, – all das spricht noch einmal deutlich für die ›Leitmetaphorik der Autorschaft‹. Aber diese würde überhaupt nicht zum Tragen kommen, wenn diese Spannung zwischen Text und Bild, zwischen Literarischem und Malerischem oder zwischen dem Vorbild des Autors und der Eigenheit des Künstlers nicht in einer neuen Qualität, einer authentischen Leistung des bildenden Künstlers aufgehoben würde: und dieser wesentliche neue Beitrag ist eben die *inventio*, denn so »schön« die Planung der »Komposition eines Vorganges« mit der Hilfe der Schriftsteller auch gelingen kann: »dessen lobenswertes Gelingen hängt zumal von der ›Erfindung‹ ab. Ja, so wesentlich ist der Beitrag der Erfindung, daß sie sogar für sich allein zu erfreuen mag, d. h. auch dann, wenn die malerische Umsetzung fehlt.«²⁸⁰

Gerade die letzte argumentative Wendung markiert den Umschlag von der handwerklichen Ausführung eines gegebenen Auftrages in die frei entwerfende Kunst des Herstellens nach den Prinzipien der Individualität und Originalität eines Künstlergenies. Daß das Argument dabei über sein Ziel hinauschießt und mit der einseitigen Privilegierung des rhetorischen Moments der *inventio* – vor der *dispositio* und *elocutio* – die materiellen Aspekte des Kunstwerkes ignoriert, ist signifikant – nicht für den Autor selbst, sondern für die Epoche, die geradewegs auf den ikonoklastischen Konzeptualismus des Manierismus zusteuert. Davon ist Alberti zwar noch entfernt, aber seine Konzeption der *istoria* sucht in der mathematisch geometrischen Fundierung der Bildschöpfung eine ›visuelle Sprache‹, um im Namen einer Narratologie die *pictura* der *inscriptio* zu unterwerfen. Für das Malenlernen empfiehlt Alberti sogar das Vorbild der »Schreiblehrer«, die zunächst alle »Buchstabenzeichen« getrennt lehren, und erst dann in die Kunst der Zusammensetzung zu Silben und Wörtern einführen. Vergleicht man diese Analogie zum Erlernen der »Buchstaben« der Malkunst« mit Albertis geometrischer Ableitung des Malerischen aus dem ›Punkt‹ als »Zeichen« (»punctum esse signum«) und der Verbindung von Punkten zur ›Linie‹ und sodann zur ›Fläche‹ als »äußerer Teil eines Körpers«, so wird man die bereits im Konzept von *disegno* anklingende ›Leitmetaphorik des Schreibens‹ für künstlerische Kreativität nicht mehr übersehen können.²⁸¹

Bätschmann hat versucht, den bei Alberti aufbrechenden Widerstreit des Renaissance-Künstlerbegriffs zwischen *fictio* und *imitatio* oder zwischen artifizierlicher Kreation und natürlicher Reproduktion am Begriff der ›Erfindung‹ selbst semantisch zu vertiefen. Gemeint sei eigentlich nicht ein rein phantasmatisches Erfinden im Sinne der *inventio*, sondern ein ›Auffinden‹ oder Ent-

280 Alberti, »De Pictura – Die Malkunst«, in: *Das Standbild*, a. a. O., S. 295.

281 Ebd., S. 297, u. S. 195. Vgl. auch die in ähnliche Richtung gehende Argumentation in: Alberti, »De Statua – Das Standbild«, in: *Das Standbild*, a. a. O., S. 179; vgl. auch Grafton, *Leon Battista Alberti*, a. a. O., S. 481.

decken verborgener Naturzusammenhänge als *inventum*. Bättschmann weist darauf hin, daß sich nicht nur spätestens seit Raffael eine Doppelung der Signatur in *invenit* und *pinxit* durchsetzte, sondern daß Alberti selbst der technischen Naturtreue zum Trotz mit Blick auf die dichterische Freiheit eine im Sinne des *Paragone* malerunfreundliche Sympathie für die rhetorische Originalität der *inventio* hegte.²⁸² Auch bei der Dreiteilung der Malerei in »Umschreibung« (für *disegno*), »Komposition« (die die *istoria* betrifft, abgeleitet von griech. *istoria*, das Erforschen durch Anschauung und Betrachten) und »Lichteinfall« wird schnell deutlich, welche entscheidende Bedeutung dem mittleren Element als erzählerische Ordnung zukommt, die zugleich die »Vergegenwärtigung einer höheren Ordnung von *virtù*, *onore* und *nobilità*« als »visuelle Metapher« mathematischer oder besser geometrischer Harmonie und damit eine »intellektuellere Annäherung« an die bildende Kunst intendiere.²⁸³ Künstler, die sich diesem Anspruch der »Berechnung« artifizieller Intelligenz entziehen, vergleicht Alberti mit Blinden:

»gleichsam geblendet ertasten sie mit dem Pinsel, wie ein Blinder mit dem Stock, ihnen unbekannte Pfade und suchen verzweifelt nach einem Ausweg. Also: nur dann, wenn der Geist [*ingenio*] zuvor den Weg erkundet hat – und zwar ein wohl gebildeter Geist – darf man die Hand an das Kunstwerk legen.«²⁸⁴

In welchem Maße aber Alberti mit dieser Bestätigung der Grundformel vom ›leeren‹ Autor ohne Künstlertum und ›blinden‹ Künstler ohne Autorschaft dem Logozentrismus eines Ingeniums als Zurückdrängen der materiellen Arbeit »zugunsten der Anerkennung der künstlerischen Arbeit als ideeller Produktion«²⁸⁵ verhaftet ist, zeigt das Gegenbeispiel Leonardo da Vincis. Auch er votiert ja für die Autonomie des freien Künstlers, der mit seinen Kenntnissen der technischen Naturzusammenhänge die Autorität seiner Wahrnehmung als philosophischen Blick über die Meisterschaft der Handwerkerzunft stellt, aber er war auch – wie später übrigens Goethe – im Sinne seiner praktisch-materiellen Auffassung vom Versuch als Vermittler oder Medium zwischen Künstler und einer nicht allein auf die Konstruktion von Sichtbarkeit reduzierbaren Natur der Überzeugung, »daß alle, die als Urheber [Autor] etwas anderes hernahmen als

282 Vgl. Bättschmann, »Leon Battista Alberti über *inventum* und *inventio*«, in: G. Schröder/ B. Cassin/ G. Febel/ M. Narcy (Hg.), *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, München 1997, S. 236 u. S. 245ff.; sowie ders., »Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der Malerei«, Einleitung zu: *Das Standbild*, a. a. O., S. 34ff.

283 Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, a. a. O., S. 33 u. S. 36.

284 Alberti, »De Pictura – Die Malkunst«, in: *Das Standbild*, a. a. O., S. 305.

285 Michael Müller, »Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance«, in: ders./ H. Bredekamp u. a., *Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main 1972, S. 24.

die Natur, die Meisterin aller Meister, sich vergeblich abmühen. So will ich nun von meinen Experimenten her sagen, daß die, die nur die anderen Künstler [Autoren] studieren und nicht die Werke der Natur, in der Kunst Enkel und nicht Kinder der Natur, der Meisterin der guten Künstler [Autoren] sind.«²⁸⁶

Für ihn ist ja der Dichter der blinde Maler, wobei Daniel Arasse in seiner luziden Interpretation darauf aufmerksam gemacht hat, daß Leonardo in seiner ›Entstellung‹ des Simonides-Zitats dessen implizite Unterstellung des sprachlichen als des höheren Kunstwerks gerade umkehrt. Die Überlegenheit der Malerei rührt für ihn schon von der größeren »Vielfalt« und vor allem ›Plastizität‹ des »Körperlichen« in der bildlichen Darstellung her sowie von der Harmonie der simultan sichtbaren Details, die im linearen Text zerstückelt werden.²⁸⁷ Das später in Lessings *Laokoon* als Einschränkung der Malerei auf eine Augenblicksstruktur wiederaufgenommene diakritische Motiv wird so gegen das Primat der Sprache gewendet und der bildende Künstler als »Erfinder« in einer »Mittler«-Funktion zwischen Natur und Menschen begriffen²⁸⁸, die ihn im Sinne des *Demiourgos* mit einer gegenüber dem Autor höheren Kraft auszeichnet. Zwar teilt sich die Erfahrung zunächst den Augen mit, bevor es jedoch zum Bild kommt, muß das, was vom Auge in den Geist gelangt, »mit den Händen ausgeführt« und kann »ohne die Arbeit der Hände nicht vollendet werden«:

»Und darin besteht die Wissenschaft der Malerei, die im betrachtenden Geist wohnt; ihm entspringt dann die Ausführung, die weitaus würdiger ist als die vorher genannte Wissenschaft oder Betrachtung.«

»Alles, was als Wesen, als Dasein oder als Vorstellung im Weltall da ist, hat er [der Maler] zuerst in seinem Kopf und dann in seinen Händen, die sich so vor allem anderen auszeichnen, daß sie eine ebenmäßige Harmonie schaffen, die ein einziger Blick gleichzeitig erfassen kann so wie die Dinge selbst.«²⁸⁹

Die ›Hände des Malers‹ sind also letztlich die apparative Instanz, die auf dem Wege der Figuration, der Formung der Materie der Vorstellung, die wiederum den Blick darauf formt, ›Sichtbarkeit‹ gibt: eine Sichtbarkeit, die sich aus der ›Tiefe‹ des materiellen Bildträgers herausarbeitet. Insofern ist das ›Zeichnen‹ auch für Leonardo die Grundlage der Malerei, der Zug des Zeichenstiftes als in die Materie der Aufzeichnung sich einschreibende Bewegung die Bedingung der

286 da Vinci, »Die Schriften zur Malerei«, in: *Sämtliche Gemälde*, a. a. O., S. 214; u. ders., *Der Denker, Forscher und Poet*, hg. v. M. Herzfeld, Leipzig 1904, S. 138; vgl. Müller, »Künstlerische und materielle Produktion«, in: *Autonomie der Kunst*, a. a. O., S. 54.

287 Vgl. da Vinci, *Der Denker, Forscher und Poet*, a. a. O., S. 142; dazu Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln 1999, S. 263; zur Differenz gegenüber dem »Typ des humanistischen Künstlers« im Sinne Albertis vgl. ebd. S. 53.

288 Vgl. da Vinci, *Der Denker, Forscher und Poet*, a. a. O., S. 124; vgl. Arasse, *Leonardo da Vinci*, a. a. O., S. 75 (zu Leonardos Ablösung von der mittelalterlichen Symbolik).

289 da Vinci, »Die Schriften zur Malerei«, in: *Sämtliche Gemälde*, a. a. O., S. 135 u. S. 165.

Möglichkeit dafür, daß sich etwas zu sehen gibt. Zugleich ist dieser ›graphische Akt‹, der für Leonardo paradigmatisch eine ›Intellektualisierung der Hand‹ bewirkt, einer didaktischen Absicht verpflichtet, die Zeichnen mit Erkennen und Sichtbarkeit mit Lesbarkeit zusammendenken will. Da Vinci steht damit relativ exponiert in seiner Epoche, die zunehmend durch den Gegentypus des ›Künstlers ohne Hände‹ charakterisiert wird: sei es nach dem Typus Raffaels, dessen Schaffen von der Inspiration durch »innere Idee« oder »Vorstellung« beherrscht wird, die später im Manierismus zum *disegno interno* führt, dem Geschenk der Schöpferkraft als »Ausfluß der göttlichen Gnade«; oder sei es nach dem ›Torso‹-Typus Michelangelos, dessen Phantasie von Vasari als so »gewaltig« (›perfetta‹) bezeichnet wird, »daß seine Hände die großen und schrecklichen Ideen, die sich seinem Geiste darstellten, nicht auszuführen vermochten, so daß er oft die begonnene Arbeit stehenließ oder verdarb.«²⁹⁰

Es kommt immer mehr zur Ablösung der genialischen *inventio* von der Ausführung und zu einem Unsichtbarwerden des absoluten Kunstwerks, an dessen Stelle der Künstler selbst als Verkörperung des überirdischen Genies tritt, und sei es in der Form der Exposition der Hand wie in Parmigianinos Selbstporträt, ausgestellt als Sinnbild eines Künstlertums, deren Vertreter »mehr zurschaustellen wollen als sie vermögen.«²⁹¹ Dies trifft sicherlich mehr auf die Pathosformel des Manierismus zu und seinen Mythos des saturnischen Künstlers, dessen Inspiration im Geiste der Autorschaft vom *furor poeticus* getragen ist. Rund hundert Jahre nach Vasari erfährt dieser Neoplatonismus in Giovanni Pietro Belloris Einleitung zu den *Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten* (von 1672) als Überlegenheit der reinen künstlerischen »idea oder besser Göttin [*dea*] der Malerei und der Bildhauerei«, die, »vermessen vom Zirkel des Verstandes [...] zum Maßstab der Hand« wird, im Sinne eines reformulierten Gründungsmythos vom Künstler als *artifex alter deus*, als Vollender oder Übertreffer der unvollkommenen Natur eine Neuauf-
lage.²⁹²

290 Vgl. Panofsky, *IDEA*, a. a. O., S. 32 u. S. 47; Imorde, *Affektübertragung*, a. a. O., S. 154 ff.; Vasari, *Lebensläufe*, a. a. O., S. 555 (ital. Original, *Le Vite*, a. a. O., S. 718); vgl. dazu Roek, *Gelehrte Künstler*, a. a. O., S. 141.

291 Vasari, *Das Leben des Parmigianino*, hg. v. M. Burioni/ K. Burzer, Berlin 2004, S. 39; vgl. ebd., S. 19 f.; sowie Warnke, »Der Kopf in der Hand«, in: W. Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäischer Manierismus*, Wien 1987, S. 55 ff.; sowie Andreas Beyer, »Künstler ohne Hände – Fastenzeit der Augen? Ein Beitrag zur Ikonologie des Unsichtbaren«, in: J. Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 344; vgl. auch Preimesbergers Interpretation des »Selbstbildnisses im Konvexspiegel«, in: *Der Künstler als Kunstwerk*, a. a. O., S. 50.

292 Vgl. Giovanni Pietro Bellori, *Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten*, hg. v. E. Oy-Marra, Göttingen 2018, S. 59; dazu: Panofsky, *IDEA*, a. a. O., S. 59; Bättschmann, »Giovanni Pietro Belloris Bildbeschreibung«, in: G. Boehm/ H. Pfothenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*,

Arasse hat dagegen, ausgehend von der konstitutiven Dialektik von Linie und Gestalt, von wissenschaftlichem *disegno* und malerischem *sfumato* (als Undeutlichkeit oder Unsichtbarkeit der figuralen Umrisse an der Grenze zwischen Licht und Schatten), eine besondere körperliche ›Handarbeit‹ Leonardos als Urszene des Tableaus herausgearbeitet: Die Zeichnung macht mit Hilfe des Aufrisses das »in Wirklichkeit« Unsichtbare sichtbar, eben indem sie die Linie zieht, aber nicht als bestimmte, sondern – übertragen gesprochen – als blind tastende, das virtuelle Wahrnehmungsfeld der rezeptiven Sehdaten abtastende Bewegung:

»Indem sie immer wieder über die gleichen Stellen fuhr, ihre Bewegungsmöglichkeiten erprobte, um die ausgewogenste Form zu finden, erzeugte Leonardos Hand schließlich einen unlesbaren Fleck; in diesem Chaos ist nichts mehr zu erkennen. Sein Blick jedoch entdeckte in der Bewegung der Hand die gesuchte, aber verwischte und verborgene, zur Gestalt strebende Form. Leonardo markierte diese Form mit dem Stichel, wendete dann das Blatt und machte sie in einem Zug sichtbar.«²⁹³

Man kann sagen, daß Leonardo mit den Händen denkt und in ihnen nicht nur das Medium des Erfindens findet, sondern daß die Intelligenz der Handführung diese zugleich vom Nachzeichnen zum Schöpfen führt. Er denkt und ›sieht‹ durch die Hände zugleich einen anderen Raum, einen dynamischen Zeit-Raum. Diese künstlerische Arbeitsweise nicht an der Oberfläche malerischer Vision – wie bei Albertis »velum« –, sondern im ›Medium‹ gewissermaßen der Wahrnehmung läßt die beiden Dimensionen der *inventio* zusammenfallen und das Erfinden zum Auffinden, den Einfall zum Zufall werden, – wie im vielzitierten Beispiel der Wandflecken, in denen Leonardo phantastische Landschaften und Gestalten entzifferte.²⁹⁴ Das aktuelle, sichtbare Geschaffene ist nur Oberfläche einer virtuellen Vielheit von überabzählbaren, unentscheidbaren und unberechenbaren Möglichkeiten dynamischer Entwicklung. Mit anderen Worten: Leonardos Praxis entspricht auch eine ganz andere Theorie des Werks, wie sich schon in der Differenz der Orientierung ausdrückt. Für den humanistischen Autor-Künstler albertinischer Machart geht alles vom Punkt aus und der daraus folgenden Konstruktion bis hin zu den Oberflächen der Körper. Für den leonardesken Künstler-Autor beginnt alles jenseits der Konstruktion im vollen Leben mit seiner Dynamik und vor allem seinem Grundprinzip: der ›Bewegung‹. »Daß die Malerei Philosophie sei, erweist sich daraus, daß sie von der Bewegung

München 1995, S. 292f.; sowie Conti, »Die Entwicklung des Künstlers«, in: *Italienische Kunst*, a. a. O., S. 150 u. S. 153ff.

293 Arasse, *Leonardo da Vinci*, a. a. O., S. 285.

294 Vgl. da Vinci, »Die Schriften zur Malerei«, in: *Sämtliche Gemälde*, a. a. O., S. 212 u. S. 385; zur »Zerebralisierung« der Hand vgl. Warnke, »Der Kopf in der Hand«, in: *Zauber der Medusa*, a. a. O., S. 57 u. S. 60f.

der Körper handelt, in der unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Stellungen, und auch die Philosophie erstreckt sich auf die Bewegung.«²⁹⁵

Als erneute Gemeinsamkeit mit Duchamp zeigt sich bei da Vinci also eine Offenheit des Kunstwerks im Sinne eines über die sichtbare Darstellung hinausweisenden ›Werdens‹, die interessante Schlussfolgerungen zu einem Konzept des Autor-Künstlers als unvollendetes Projekt nahelegt, wie es sich bei Duchamp in Anschluss an Bergsons Begriff der ›Dauer‹ dann findet und auch Valérys Meditationen über das Verhältnis von Materie und Zeit in der ›Methode da Vincis‹ beherrscht.²⁹⁶ Das entsprechende Bild-Paradigma einer solchen ›Leonardo-Galaxis‹ hat bis ins 19. Jahrhundert Geltung behalten und führt schließlich zu dem Medium, das die souveräne Hand des Künstlers ablösen wird, nämlich die ›Photographie‹.

295 da Vinci, *Traktat von der Malerei*, a. a. O., S. 8.

296 Vgl. Valéry, »Introduction à la méthode de Léonard de Vinci«, in: *Œuvres To. I*, a. a. O., S. 1169 u. S. 1177.

III. *Being John Wolfgang Goethe: Der eingebildete Autor*

»Es gibt so viele Schriftsteller, weil Lesen und Schreiben
jetzt nur dem Grade nach verschieden ist.«
(Friedrich Schlegel)

»Mon oeuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe.«
(Johann Wolfgang Goethe)

»Göthe aber ist ein Name, auf den man zu allen Zeiten zurückkommen kann.
Durch Nichts bestimmt, kann er jedes bestimmen.«
(Karl Ferdinand Gutzkow)

»Goethe kann als Grundlage der Bildung eine ganze Kultur ersetzen.
Wir haben keine neuere Literatur. Wir haben Goethe und Ansätze.«
(Hugo von Hofmannsthal)

Artistik und Bildungsbürgertum

Autorschaft ist eine durch und durch bürgerliche Idee. Die sie prägenden Momente von Individualität, Kreativität, Authentizität, Originalität, Spontaneität, aber auch Produktivität und Werkherrschaft setzen zweierlei voraus: ›Bildung‹, um sich des unterstellten intellektuellen Niveaus elitärer Exzellenz als würdig zu erweisen, und ›Macht‹, um der impliziten oder expliziten Nobilitierung Anerkennung zu verschaffen. Und damit ist man schon bei den beiden Kardinalthemen der Kunstepoche um 1800 angekommen, die mit genau diesen beiden Fragen die bürgerliche Kunst begründete: nämlich wie man auf bestem Wege seine ›Anlagen‹ ausbildet bzw. seine Persönlichkeit entwickelt und wie man dadurch ein geistiges Adelsdiplom als artistische Ausnahmestellung gewinnt.

Der Autor-Künstler der Renaissance repräsentierte ein höfisches Machtdispositiv, das er sich über die humanistische Legitimationsstrategie der frühbürgerlichen Tugend (*virtù*) des Wissens als exemplarisches Individuum angeeignet hatte. Der ›Genie‹-Kult des 18. Jahrhunderts griff gegen die auf Nachahmung ausgerichtete Rhetorik und Regelpoetik der Akademien dieses historische Paradigma wieder auf. Seit der Frühromantik hatte auch die wohlbekannte Form apotheotischer Künstlerlegendenbildung als Erzählung von Urszenen der Inspiration wieder Konjunktur. Entscheidend aber ist, daß mit der Verrechtlichung des Status im Sinne bürgerlicher Gesetzgebung – angefangen bei Neuregelungen wie dem *copyright* bis hin zur Definition des Autors und Künstlers als belangbarer ›juristischer Corpus‹ – eine autopoetische Verinnerlichung der Legitimationsstrategie für die einschlägigen Diskurse beherrschend wurde, vergleichbar mit der ethischen Revolution von Kants ›kategorischem Imperativ‹: Nicht der Gegenstand, nicht das Sein der Dinge, sondern allein die

generalisierbaren Handlungsmaximen des Subjekts verleihen das Prädikat produktiver ›Poietizität‹.

Der Antrieb zu dieser *Autopoiesis* war ›Bildung‹, ›Selbstbildung‹, die *via regia* zur Veredelung des Bürgers als Künstler. ›Ästhetik‹ hieß um 1800 der Glaube daran, Artistik und Bildungsbürgertum zusammenbringen zu können, bevor beides im 19. Jahrhundert auseinanderfiel. Es ging um den Glauben, durch ge­regelte Bildungsprozesse die Subjekte zu befähigen, die Gesetze und Grenzen des für damalige Begriffe allein Schönen zu erkennen, also eine ästhetische Ur­teilkraft für ›Geschmacks‹fragen auszubilden – und zwar auf der Grundlage einer tieferen Einsicht in die Entstehungs- oder Bildungszusammenhänge des ästhetischen Gegenstandes. Der gebildete Bürger nimmt somit die ästhetisch produktive Position des ›Betrachters‹ ein, die zwar hermeneutisch in der Fort­setzung der Renaissance-Topik der Perspektive und ihrer Etablierung des zen­tralistischen Subjekts im »Sehe-Punkt«²⁹⁷ der Weltanschauung gedacht ist, aber nicht einer reinen Rezeptionsästhetik gehorcht. Sie vollendet vielmehr einen Prozeß: Der vom Betrachter einzunehmende »vorstellende« Gesichtspunkt soll gerade identisch mit demjenigen des herstellenden Produzenten sein, der sein »Weltbild« auf dem Schauplatz eines ›Welttheaters‹ gewinnt, einer – wie August Langen paradigmatisch herausgearbeitet hatte – Reduzierung der Wirklichkeit auf die Kunst des Sehens einer apperzipierenden »Rahmenschau«.²⁹⁸

Ästhetik ist so zunächst Wissenschaft, Kenntnis der Kognitionsprozesse, bevor die Kunstlehre hinzutritt. Wurde in der Renaissance Kunst auf Wahr­nehmung zurückgeführt, so findet in der mit Baumgarten datierten Bedeu­tungsverschiebung des Begriffs *aisthesis* die umgekehrte Zurückführung von Wahrnehmung auf Kunst statt – bzw. von Erkenntnis auf Kenntnis und schließlich Kennertum. Baumgartens *Aesthetica* (1750) ist also eigentlich eine *poiesis*, die das Wahrgenommene vom Gesichtspunkt seines Gemachtseins, also seiner Bildungsgesetze aus betrachtet. Die Schönheit der ästhetischen Gegen­stände verdankt sich, wie bereits betont, keiner ontologischen Gegebenheit, sondern der Schönheit des genealogischen Gedachtseins, so daß häßliche Dinge »als solche schön gedacht werden und schönere häßlich«. Baumgartens zentrales Kriterium heißt folglich »consensus«, um das schöne Denken des »ästhetisch Tätigen« zu würdigen. Schließlich geht es schon hier um die Bildung des Ge-

297 Vgl. Johann Martin Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Rede und Schriften*, Leipzig 1742, S. 187 ff.

298 August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena 1934, S. 8 ff.

schmacks, d.h. nicht nur um seine Verfeinerung, sondern um das ›Einüben‹ (›Exercitatio aesthetica‹) in das schöne Denken als Ausbildung zum Ästhetiker.²⁹⁹

Auch Kant, der ja in der *Kritik der reinen Vernunft* noch von einer ›rezeptiven‹ Auffassung des Ästhetischen als sinnlicher Intuition ausging, trägt in der *Kritik der Urteilskraft* der ›produktiven‹ Konstruktion des ästhetischen Gegenstandes im Geschmacksurteil nicht zuletzt dadurch Rechnung, daß er es auf die Einbildungskraft und auf deren subjektiven Geltungsgrund zurückführt, um damit die ›transzendente Wende‹ zum Betrachter als virtuellen Schöpfer zu vollenden.³⁰⁰ Diese, eine neue ästhetische Einstellung erzeugende Affinität von Rezipient und Produzent ist bei Kant allerdings noch nicht klar ausgesprochen. Im § 48 grenzt er doch wieder den »Geschmack« als »bloß ein Beurteilungs-« vom »Genie« als »produktives Vermögen« ab, um gewissermaßen schon die Dilettantismus-Debatte vorzubereiten. Das Zentralorgan der schöpferischen Einbildungskraft wird hingegen samt seiner überbegrifflichen Idealisierungspotenz immer schon im »Urbild des Geschmacks« vorausgesetzt, das als »eine bloße Idee [...] jeder in sich selbst hervorbringen muß«, und zwar als ein »Ideal der Einbildungskraft«.³⁰¹

Die damit strukturell implizierte Konsens von Publikum und Produzenten funktioniert nicht nur über einen in seiner Überindividualität übertragbaren, wenn nicht gar spiegelbaren Begriff von Autorschaft, sondern setzt – wie spätestens seit dem kategorischen Imperativ klar geworden ist – ein allgemeines kollektives Überich ein. Letztlich haftet all diesen Modellen – vom Sehe-Punkt, der Rahmenschau über den Konsens bis hin zur Einbildungskraft – etwas ›Monadologisches‹ eines inneren Theaterraumes an. Auf dem Schauplatz der Bühnenmetaphorik ersetzt ein Schielen auf das Publikum als neu eingesetztes rezeptionslogisches Kunstkriterium die klassischen akademischen Werte der Produktion (wie *disegno, idea, historia*): Durch den Appell an das Publikum, das als bürgerliche Öffentlichkeit an die Stelle der höfischen Elite tritt, erfährt Autorschaft im 18. Jahrhundert gewissermaßen eine *Theatralisierung*, folgt die Meisterschaft wie buchstäblich beim frühen Goethe, einer *theatralischen Sendung*, deren Adressierung nicht unbedingt im Widerspruch zur Autonomie des aus und in sich einsam Schöpfenden stehen muß. Denis Diderots gerade im deutschsprachigen Raum bahnbrechender *Discours de la poésie dramatique* hat dieses Paradox in einer wiederum bühnentechnischen Metapher verewigt: der

299 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, lat.-dtsch., hg. u. übers. v.H. R. Schweizer, Hamburg 1988, S. 13; vgl. 2 zur Definition von Ästhetik, zu den folg. Zit. vgl. S. 12 u. S. 21, sowie s. 29ff., S. 33 u. S. 41.

300 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: *Werk*, hg. v. W. Weischedel, Wiesbaden 1957, Bd. X, S. 279.

301 Ebd., S. 412 u. S. 314.

›vierten Wand‹, die das Publikum für den Schauspieler unsichtbar werden läßt und ihn in den monadologischen Raum seiner Aufführung einschließt:

»Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen an den Zuschauer ebensowenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.«³⁰²

Theatralität von Autorschaft als Adressierung an das Publikum geht also durchaus zusammen mit der von Michael Fried für die Malerei der Epoche Diderots konstatierten »absorption«, einer im Werk dargestellten und inszenierten Absonderung, ja gar Abweisung der Betrachterdimension im Gestus einer Vertiefung des Dargestellten in sich selbst.³⁰³ Schon im Zentrum des subjektiven Kreativitätsaprioris von Autonomie entwickelt sich das musische Ideal eines reziproken ›schöpferischen‹ Kunstkonsums, das noch in Barthes' Rede vom »Tod des Autors« als Wiedergeburt des Lesers fortlebt. Durch Ästhetik oder Kritik, wie diese Unterwerfung der Kunst unter den subjektiven Gesichtspunkt ihrer konsumatorischen Beurteilung durch den Regeln aufstellenden »Kriticus oder Kunstrichter« im 18. Jahrhundert auch genannt wurde, wird der Rezipient und erst recht der Interpret selbst zum Autor-Künstler, so daß er – wie Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* listig anmerkt – fähig ist, den Verfasser »so gar besser zu verstehen, als er sich selbst verstand.«³⁰⁴

Mit dieser transzendental-hermeneutischen Wende des Kunstverständnisses zu einem Chiasmus von Autorschaft und Kritik, vermittelt durch eine Werkpolitik, die – wie Steffen Martus mit Lacan vermutet – »Autorschaft im Spiegelstadium der Kritik«³⁰⁵ sich entwickeln läßt, verändert sich auch grundsätzlich das Verhältnis von Theorie und Praxis. Während die Reflexionen eines Alberti und Vasari noch auf die künstlerische Tätigkeit nachträglich reagierten, kehrt sich jetzt die Relation um und die Interpretation wird zur Vorschrift. Kritik hat aber neben diesem regulativen Aspekt noch eine andere Funktion, nämlich die

302 Denis Diderot, »Von der dramatischen Dichtkunst«, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, 1. Bd., hg. v. F. Bassenge, Berlin 1967, S. 284.

303 Vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1980.

304 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig 1751, S. XXX u. S. 96; u. Kant, »Kritik der reinen Vernunft«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. III, S. 322; vgl. Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1989, S. 266f. u. S. 360ff.; vgl. zum Popularisierungsschub ästhetischer Bildung: Leo Balet/ E. Gerhard/ E. Rehling, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst. Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, hg. v. G. Mattenklott, Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1981, S. 271 ff.

305 Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. Bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin 2007, S. 56ff.; vgl. auch ebd. S. 126 zur pädagogischen Funktion des Kritizismus für Autorschaft.

einer Grenzbestimmung und dementsprechend Ausdifferenzierung der Teilbereiche. Das 18. Jahrhundert war in diesem Sinne besessen von Axiomaten und Taxinomien, und das 1770 auch ins Deutsche übersetzte Hauptwerk von Charles Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe (Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz)* von 1746 ist hierfür symptomatisch. Überhaupt darf nicht vergessen werden, daß mit der Kunstkritik bzw. Ästhetik erstmalig das gemeinsame, Malerei, Bildhauerei, Architektur, Poesie, Musik und sogar Tanz umfassende Gegenstandsfeld ›Kunst‹ entstand, also im strengen Sinne der Begriffskombination erst jetzt von der Mischform eines Autor-Künstlers die Rede sein kann. Während Adeling 1774/75 für den ›deutschen Sprachraum‹ noch deutlich den Autor – als »Urheber, Verfasser eines Buches«, »Schriftsteller«, der »aber so wie im Französischen etwas Verächtliches bey sich zu führen anfängt«, – vom Künstler – eingeschränkt auf die »schönen Künste« unter Ausschluß aber von »Dichtern und Rednern« – unterscheidet, wendet Campe 1808 den Begriff Künstler auf alle ›Ausübenden‹, d. h. alle Praktiker der schönen Künste an, also »überhaupt Bildner«, auch »Dichter« und nicht zuletzt »Schauspieler und Tänzer, wenn sie ihre Beschäftigung zur Kunst erheben« und nicht zu den »Handkünsten« zählen, »auch Redekünstler, Sprachkünstler [...] Baukünstler, Tonkünstler«. Zugleich wird die Bezeichnung ›Autorschaft‹, »daß Jemand etwas aus sich selbst hervorgebracht habe«, von Campe durch die funktionale Bestimmung der »Schriftstellerei« eindeutigt, wobei nicht weiter zwischen eigenen und fremden Inhalten unterschieden wird.³⁰⁶

Zunächst aber bildet sich im 18. Jahrhundert neben der funktionalen und korporationsrechtlichen Angleichung von Schriftstellerberuf und Künstlertum diskursgeschichtlich im Namen von Autorschaft etwas völlig Neues heraus, das für die moderne Entwicklung entscheidend ist: die soziale Generalisierung des Kreativitäts-Konzepts durch mediale Kommunikation, die zwar noch keine massenmediale Öffentlichkeit herstellt, aber im Grundgedanken der Aufklärung, d. h. der freien Zirkulation des Wissens, eine epistemische Emanzipation aller Bürgerschichten intendiert. Allein durch die so erworbene ›Bildung‹ kann jeder zum ›imaginären Autor-Künstler‹ werden, über Dichtung, Malerei, Skulptur, Architektur etc. nämlich durch seine geschmacklich geübte ›Einbildungskraft‹ urteilen, ohne seine Fähigkeiten durch realisierte Werke unter Be-

306 Johann Christoph Adeling, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart*, Leipzig 1774ff., S. 601 u. S. 1837; Joachim Heinrich Campe, *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Braunschweig 1808, S. 1090; ders., *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke*, Braunschweig 1813, S. 137f.; vgl. zur Begriffsgeschichte: Carsten Zelle, »Auf dem Spielfeld der Autorschaft. Der Schriftsteller des 18. Jahrhunderts im Kräftefeld von Rhetorik, Medienentwicklung und Literatursystem«, in: K. Städtke/R. Kray (Hg.), *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin 2003, S. 7ff.

weis stellen zu müssen. Die gern zitierte Äußerung des Malers Conti aus Lessings *Emilia Galotti*, daß doch der beste Künstler wie ein »Raphael ohne Hände« sein müsse, der im bloßen Erschauen, unabhängig vom hand-werklichen Prozeß, schon schaffen würde, zeugt von diesem »eingebildeten Künstlertum« in einem Nebensinn: Natürlich wird hier auf die in der Renaissanceliteratur kanonische Briefstelle Raffaels angespielt, in der von »gewissen Ideen« als alleiniger Quelle seiner Inspiration zumal beim Malen schöner Frauen die Rede ist; natürlich geht es um das gnostische Prärogativ des Eidetischen bzw. das Verdrängen der Materialfixiertheit durch die zweite Schöpfung der Phantasie, das jede Werkmanifestation zum Ungenügen irdischer Erscheinung verdammt; aber man darf nicht übersehen, daß Lessing bei dieser Gelegenheit auch seine Kunstdebatte aus dem *Laokoon* wieder aufgriff, um die ästhetisierende Auflösung von materiellen Kunstwerken in erzählende »Ekphrasis« zu ironisieren (wie sie in der Tat z. B. in Belloris Feier von Raffael als größtem Dichter oder – bei Winckelmann – als Bildner bloß im Verstande entworfenen Naturen üblich wird).³⁰⁷

Im Namen der »Ästhetik« wird also nur die eine Hälfte der historischen Wahrheit einer »Schule des Sehens« akut, die andere Hälfte nämlich lautet »Pädagogik«. Was in Schillers Begriff der »Ästhetischen Erziehung« die Entfaltung von Lessings, Herders und Rousseaus Idee einer globalen Bildung der Menschheit durch Kunst vollendet, ist nichts anderes als das Programm, durch medial gesteuerte Kommunikation aus Bürgern solche eingebildeten Autor-Künstler zu machen, um so auf die »Frage der genealogischen Autorität des kreativen Subjekts« mit Kunstpädagogik zu antworten.³⁰⁸ Neben der Neudefinierung der Geschmacksurteile von der produktiven Seite her ist also eine zweite semantische Verschiebung entscheidend, nämlich die von der ursprünglich bloß formativen Bedeutung des »Bildungs«begriffs über die Betonung seiner in Natur und Kunst wirksamen Schöpfungskraft zum Ideal von Erziehung. Das Pro-

307 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, »Emilia Galotti«, in: *Werke*, hg. v. H. G. Göpfert, München 1971, Bd. 2, S. 133f.; dazu: Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000, S. 34 ff.; Erwin Panofsky, *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1993, S. 32; vgl. auch: Johann Joachim Winckelmann, »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«, in: *Werke. In einem Band*, hg. v. H. Holtzhauser, Berlin/ Weimar 1976, S. 8; zum poetischen Raffael-Kult vgl. Oskar Bätschmann, »Giovanni Pietro Bellori Bildbeschreibungen«, in: G. Boehm/ H. Pfothenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 297ff.; sowie Hans Belting, *Das unsichtbare Kunstwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 88ff.

308 Günther Blamberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991, S. 4; zum Verhältnis von Autorschaft und Kommunikation vgl. Jürgen Fohrmann, *Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der Kunstperiode*, München 1998, S. 9, S. 26 u. S. 40.

gramm der s. g. ›klassischen‹ Ästhetik, das Moritz und Goethe ›symphilosophierend‹ in Rom entwickelt haben sollen, formuliert im Begriff der »bildenden Nachahmung« diese normative Affinität von Rezeption und Produktion. Sie ist nicht nur die Grundfigur eines Modells eingebildeter Kreativität des Anschauens bzw. Urteilens, sondern zugleich eine neue Legitimationsfolie für die schöpferische Autonomie des Autor-Künstlers. Nachahmung der Natur wird nicht mehr als Strategie der Verbergung des Eigenen zitiert, sondern als Identifikation mit der Natur und zwar im Sinne der inneren, eigenen Natur überboten. Dem schaffend »bildenden Genie« wird im »Horizont der thätigen Kraft« bewußt, daß in dieser die »Natur selber« als Ursprung, Geburt, Nativität wirksam ist, wodurch sein rezeptives Vermögen der Empfindung in das produktive der Bildung des – wie Derrida betont – »immer jung[en]« Genie umschlägt.³⁰⁹

Dieser Entdeckung einer Art lebensgeschichtlicher ›Biomacht‹ des kreativen Subjekts durch Ästhetisierung der Natur bzw. Naturalisierung der Ästhetik korrespondieren neue Formen der Künstlerlegenden im ›Bildungs-‹ oder ›Erziehungsroman‹. Der moralische Anspruch der Vasarischen *Viten* wird gewissermaßen in die Bahnen einer ästhetischen Rechtfertigung des Daseins als zweite, perfektionierte Natur umgelenkt, einer höheren edleren Abstammung als die der gemeinen Natur. Nach der Künstlerapotheose der Renaissance entsteht also gewissermaßen ein zweiter europäischer Gründungsmythos: die Legende vom Autor-Genie als Verkörperung der schöpferischen Naturkraft. Es ist fast so wie bei dem von Freud beschriebenen *Familienroman des Neurotikers*, der von der Phantasie einer höheren Abstammung als der von den realen Eltern getragen ist. Es bleibt allerdings auch die Möglichkeit, im Sinne des von Lacan gerade an Goethe exemplifizierte *Individualmythos des Neurotikers* noch weiter zu gehen und sich ödipal gegen die Herrschaft des Väterlichen oder prometeisch – wie Goethe im jugendstürmenden Gedicht – gegen den Gottvater rebellierend selbst in die Position der Macht und der Schöpfung seiner selbst als »Andersesein« hineinzuträumen.³¹⁰

Genau um diese Erfindung von Autorschaft als Familien-Roman der Ermächtigung des Sohnes geht es im ›Bildungsroman‹ der beginnenden bürgerlichen Epoche. Der fast zeitgleich entstehende ›Künstlerroman‹, der an das

309 Karl Philipp Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, in: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. v. H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, S. 75 u. S. 79; u. Jacques Derrida, *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie. Das Geheimnis des Archivs*, Wien 2006, S. 73; vgl. Volker Dörr, *Reminiscenzen. Goethe und Karl Philipp Moritz in intertextuellen Lektüren*, Würzburg 1999, S. 29ff.

310 Vgl. Sigmund Freud, »Der Familienroman des Neurotikers«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. A. Freud u. a., Frankfurt am Main 1945ff., Bd. VII, S. 229; u. Jaques Lacan, »Der Individualmythos des Neurotikers«, in: *Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse* Nr. 5/6 1980, S. 64ff.; zu Goethe vgl. auch Matthias Luserke, *Der junge Goethe. Ich weiß nicht warum ich Narr soviele schreibe*, Göttingen 1990, S. 13.

Vorbild der Künstler-Viten expliziter anschließt, greift seit der Frühromantik die vom bloß ästhetisch-imaginären Künstlertum ausgeblendeten handwerklichen Aspekte des *Poietischen* wieder auf. Was sich so bei Wackenroder, Tieck und Novalis als Suche nach einem konkreten kunst(›hand‹)werklichen Ausdruck ankündigt, manifestiert in den bezeichnenderweise nicht mehr ›Ästhetik‹, sondern ›Kunstphilosophie‹ reklamierenden Debatten um 1800 eine Wiederentdeckung der Adelszeichen des Renaissance-Genies. Dieses Leitbild des in der Materialität eines Werkes aufgehenden Schöpfer- bzw. Erfindergeistes bewirkt gewissermaßen ein Umschlagen der bloß dichtenden Auktorialität eines ›Kunstlebens‹ in die Leiblichkeit einer am Leitbild der ›plastisch‹ bildenden und nicht bloß einbildenden Künstler gewonnenen ›Lebenskunst‹. Ein erstes Aussprechens dieses Wunsches nach wirklich haptischer Plastizität findet sich in dem gegenüber der optischen Aufklärungsmetaphorik erstaunlich kontroversen ›Blinden‹-Diskurs des »Sturm & Drangs«, der in der tastenden, tappenden Hand das authentischere Organ plastischer Selbstverwirklichung im Gegensatz zum visuell distanzierenden Auge feierte.³¹¹ Der Bildungsdiskurs erbt so als neues Paradigma zwangsläufig das Spannungsverhältnis von Theorie und Praxis, das sich bereits in Künstlerkontroverse wie denen zwischen dem intellektuellen Leonardo da Vinci und dem handwerklichen Michelangelo aufgebaut hatte.

Für ein ästhetisch gerechtfertigtes Dasein als ›Bio-Graphie‹ braucht man auf jeden Fall Autorschaft, und der Bildungs- als Künstlerroman leistet diese Übertragung der Gesichtspunkte der Künstlerlehre auf das Leben als Roman: Das zugrunde gelegte subjektive *ingenium* durchläuft eine Ausbildung durch *ars* (Technik) und *doctrina* (Wissen), um im Autor-Künstler seit des Genie-Kults die Apotheose des Renaissance-Künstlers ›übertragbar‹, ›erwerbbar‹, ›popularisierbar‹ werden zu lassen – als Pathos einer gesteigerten ›Artisten-Existenz‹ des Bildungsbürgers, die nach 1800 in die Karikaturen des Dilettanten und des Bohémiens umschlägt, um noch im Traum vom »jedermann ein Künstler« à la Beuys fortzuleben.

Das ›Autor-Künstlertum‹ wird so zur pädagogischen Metapher eines durch Bildung vermittelten ästhetischen Daseinsideals. Entgegen der in der Forschung populären These von der Entstehung der Autorschaft erst im 18. Jahrhundert, als ob diese Produzentenrolle vorher keine Bedeutung, ja keine ›Repräsentation‹ gehabt habe, muß vielmehr von einer Umcodierung des entsprechenden Gründungsmythos ausgegangen werden. Er etabliert ein Verhältnis zur neuen Kategorie von Subjektivität und definiert die Kunst des Regierens, mit Foucault gesprochen: die Kunst der »gouvernementalité«, im Namen der ›Kritik‹ als

311 Vgl. Wetzel, »Ein Auge zuviel. Derridas Urszenen des Ästhetischen«, in: Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, S. 129–155.

»Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden.«³¹² Die Ermächtigung der bürgerlichen ›Elite‹ zur herrschenden ›Urteilkraft‹ wird für das ›Kollektiv‹ zum Modell eines Selbstverständnisses qua Selbsttätigkeit und Selbstgestaltung des eigenen Lebens wie ein Kunstwerk.

Popularisierungstendenzen hatte es zwar schon in den humanistischen Traktaten der Renaissance gegeben, deren Wille zur Verbreitung des neuen Kunstwissens mit dem Publikationsmedium Buchdruck triumphierte; auf die dadurch einsetzende ›Alphabetisierung Mitteleuropas‹, die nicht nur Leser, sondern auch Schreiber ›en masse‹ produzierte, folgte die Tendenz einer ›Ästhetisierung Mitteleuropas‹, die im 18. Jahrhundert das aufklärerische *sapere aude* durch ein *ingere aude* ergänzt, das letztlich ein *facta auge* der Kunstkritik meint: Wage es zu bilden, zu erdichten, Autor deines eigenen Lebensentwurfes zu werden, um das Erfundene zu mehren. Was die von Friedrich Kittler lakonisch als *Aufschreibesysteme* beschriebene, aus Vaterschreibhänden und Muttermündern gebildete pädagogische Bildungsmaschine produzieren soll, sind nicht einfach Wissensinhalte einer *natura naturata*, sondern die Identifikation mit den formenden Fertigkeiten einer *natura naturans*, also selbst wieder Bildungsmaschinen oder Aufschreibesysteme. Die entsprechenden Techniken der *Auto-Bio-Graphie*, d.h. der Neueinschreibung des ›Bios‹ als Geschichte des Erlebens – z.B. durch das Verfassen von Tagebüchern oder das Malen von Selbstporträts – läuft auf ein autoaffektives, ›autofiktives‹ Selbsterfinden hinaus: eine Autorschaft qua Aneignung des Anderen als Selbst.³¹³

In der Tat gehört folglich das von Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* formulierte Paradox einer durchaus doppeldeutig zu deutenden Auto-Affektion, d.h. einer für das Selbst-Bewußtsein grundlegenden Selbst-berührung, in die Vorgeschichte des postmodernen Problems der Autofiktion. Paradox ist die Figur, weil Affektion sich im Erkenntnismodell Kants immer nur auf Reize äußerer Dinge beziehen kann. Wenn also ein innerer Sinn das Subjekt sich auf sich selbst beziehen läßt, muß diese Objektfunktion kompensiert werden, indem das Subjekt ein Objekt in der nach außen gerichteten Anschauung selbst hervorbringt, mittels der Einbildungskraft als etwas fingiert, durch das es affiziert wird.³¹⁴ Da es sich bei diesem Affizierenden aber um eine interne Quelle handelt, liegt die Vermutung eines Doppelgängers des Ichs nahe: wie auf dem Höhepunkt des Deutschen Idealismus auch tatsächlich in der von Fichte so genannten

312 Vgl. Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 10ff.; sowie ders., *Sécurité, territoire, population*, Paris 2004, S. 104ff.

313 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München 1985, S. 115–119.

314 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Werke Bd. III, hg.v. W. Weischedel, Frankfurt am Main 1968, S. 149ff. Interessanter Weise wird Freud das Paradox später unter dem Thema der inneren Triebbedrohung wiederaufgreifen, aus der er den Mechanismus der Projektion als Abwehr von außen ableitet.

Tathandlung unterstellt wird, die von der Doppelung eines sich selbst (als Subjekt) setzenden Ichs und eines sich ein Nicht-Ich (als Objekt) entgegensehenden Ichs ausgeht. Das die traditionelle Repräsentation künstlerischer Kreativität bestimmende ›Sich-einen-Namen-Geben‹ wird bei Fichte ein ›Selbst-Setzen‹ des Ichs, das Jean Paul als ›Leib‹geberei karikiert, eine andere Formulierung für den Gründungsmythos des ›Familienromans‹ als Erfindung einer ›anderen Genealogie‹. Und vielleicht trifft kein Witz das Wesen dieser eingebilddeten Autorschaft des Bildungsromans besser und vernichtender als Jean Pauls böser Sarkasmus über die Extremform dieses narzißtischen Größenwahns des bürgerlichen Subjekts in Gestalt jenes Betrunkenen, der – frei nach Fichte – am plätschernden Brunnen nicht aufhören zu können glaubt, sein Wasser abzuschlagen, weil er sich als setzende Ursache des vernommenen Geräusches wähnt »und mithin alles, was er fort vernahm, auf seine Rechnung schrieb«.³¹⁵

Aber kehren wir zurück zu Goethe. Für ihn gilt schon, was Michel Butor Balzac konstatiert hat, daß er nämlich ein »deutliches Bewußtsein von seiner Originalität« hatte und diese im Sinne der Autofiktion in einer »Galerie von genialen Männern« in seinem Werk manifestierte³¹⁶: Auch wenn sie scheiterten wie paradigmatisch *Werther*, waren sie Entwürfe (lat. *Objekte*) für das diesem Ideal-Ich unterstellte *Subjekt*, das wie *Wilhelm Meister* oder *Faust* unterwegs ist zur auktorialen Vollkommenheit der Bildung. Bei niemandem geht es aber auch genauer und genereller um die Rechtfertigung bürgerlichen Daseins als ästhetisches und um die Inszenierung der eigenen Autorschaft als epochalen Gründungsmythos im Medium der Ikonographie, die im Leitbild des auf dem Umschlag dieses Buches wiedergegebenen Porträts Tischbeins von Goethe als Wanderer zwischen den Ruinen der Antike und der Wiedergeburt im Klassizismus alle symbolischen Referenzen der Epoche zusammenführt. Das Porträt gibt nicht – wie eigentlich überflüssig ist zu betonen – einen realen Goethe in Rom 1786 wieder, sondern erfindet, fingiert im Medium des Bildes eine Verkörperung des neuen Schöpfungspathos des modernen Autor-Künstlers, der antike Größe in subjektive Werkherrschaft überführt. Aber es bleibt eine Projektion auf ein Ideal, für dessen Verhältnis zum Original das Gleiche gilt wie für den Extremfall des Auto-Porträts: nämlich die von Derrida in seiner thematischen Ausstellung im Louvre demonstrierte Unkenntnis des Selbst vor seinem Abbild als *Aufzeichnung eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Der Titel wäre durchaus eine passende Alternative zu Goethes eigener Bezeichnung von Tischbeins Gemälde als *Wanderer auf'm Obelisk*. Aber in

315 Jean Paul, »Titan«, in: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. N. Miller, München 1975, Bd. 6, S. 767.

316 Michel Butor, »Balzac und die Wirklichkeit«, in: ders., *Kreuzfahrten durch die moderne Literatur*, Frankfurt am Main 1984, S. 16.

diesem vollzieht sich noch eine andere Verschiebung, die bis ins Detail der Kleidung, der Pose und selbst des Bildformats das Erwachen eines neuen sozialen Typus darstellt: »der Dargestellte war ein Bürgerlicher. Seine Macht war Bildung im grundlegenden Sinn: lebendiger Begriff.«³¹⁷

Habermas hat auf die entscheidende soziale Legitimationsformel des *Wilhelm Meister* aufmerksam gemacht, in der dieser Übergang vom höfischen zum bürgerlichen Selbstverständnis als derjenige vom Sein zum Können benannt wird. Während die adlige Position sich in der Repräsentation als Verkörperung eines nicht erworbenen, sondern ererbten, genealogisch gesicherten Seins erschöpft, muß der Bürger sich seiner gesellschaftlichen, öffentlichen Macht erst durch Leistung, durch das von ihm Geschaffene würdig erweisen: »Er darf nicht fragen: was bist du? Sondern nur: was hast du? Welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen?«³¹⁸ Er muß also in bester protestantischer Tradition »leisten und schaffen«, seine virtuellen Fähigkeiten ausbilden, »um brauchbar zu werden«, es sei denn – und hier wird beim frühen Goethe die »theatralische Sendung« als »ästhetisches Paradigma« bedeutsam – daß er seine gebildete Persönlichkeit auf dem Schauplatz der Kunst zum »Vorschein« bringt.

Diese eingebildete Öffentlichkeit der Autor-Künstler-Existenz gewinnt ihre Größe eben im Sinne der projektiven Identifikation mit feudalistischen Nobilitierungsstrukturen, wobei jedoch an die repräsentierende Stelle des »Hofes« die »Halluzination« einer »Heautonomie« tritt: eine wahnhaftige Machtfigur, die in den »Lehrjahren« dann zum Scheitern an dem von der Turmgesellschaft vertretenen bürgerlichen Leistungsprinzip verurteilt wird. Poetische Naturkünstlerideale wie Mignon oder der Harfner müssen folglich als Rest-Posten des »ästhetischen Scheinens« untergehen, weil sie ihre Morgengabe geniehafter Autorschaft nicht in brauchbaren Produktionen und Reappropriationen »realisieren«. Mit dem Geist von Kapitalismus und Protestantismus gesprochen, gelingt es ihnen nicht, ihr von der Natur ihnen zugeteiltes geistiges Eigentum gewinnbringend zu »investieren« – wie es Habermas später ausformuliert –, weil sie keine Handlungsmacht durch »Ergreifen einer Initiative« ausüben und kein »Können« im Sinne einer »verantwortlichen Autorschaft« demonstrieren: denn das »macht den Aktor erst zum »Urheber«.«³¹⁹

317 Andrea Wagner, »Goethe und sein römischer Freundeskreis«, in: *Goethe in Italien*, hg. v. J. Göres, Mainz 1986, S. 46.

318 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: *Sämtliche Werke (Münchner Ausgabe)*, hg. v. K. Richter/ J. Schings, München 1988, Bd. 5, S. 290; vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1971, S. 26f.

319 Habermas, »Freiheit und Determinismus«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 52/2004, S. 877.

Der Autor jener Figuren selbst wusste sich aber erfolgreich zu einem solchen zu machen bzw. aus dem »ganzen Menschen« einen »ganzen Schriftsteller« herauszubilden, indem er die Autorität seines »Genies« mit der Geltung des Werts von edlen Metallen vergleicht, die allein durch »Überlieferung« und nicht durch »ihre großen physischen und chemischen Verdienste« entstehe und in der schon frühen Anerkennung seines poetischen Talentes eine Würdigung seines praktischen Vermögens der Aneignung zu erkennen glaubt:

»so hatte ich selbst gegen die Dichtkunst ein eignes wundersames Verhältnis, das bloß praktisch war, indem ich einen Gegenstand der mich ergriff, ein Muster das mich aufregte, einen Vorgänger der mich anzog, so lange in meinem innern Sinn trug und hegte, bis daraus etwas entstanden war, das als mein angesehen werden mochte, und das ich, nachdem ich es Jahre lang im Stillen ausgebildet, endlich auf einmal, gleichsam aus dem Stegreife und gewissermaßen instinkartig, auf das Papier fixierte. Daher denn die Lebhaftigkeit und Wirksamkeit meiner Produktionen sich ableiten mag.«³²⁰

Die Koppelung von innerlich autorisierter Autorschaft mit instinkartig schöpferischem Künstlertum geschieht über eine latente Körpermetaphorik. *Werther* mußte folglich mangels einer solchen produktiven Performanz sterben und *Tasso* konnte den Übergang vom »Hofkünstler« zum »Bürgerkünstler« nur um den Preis eines Scheiterns vollziehen, das den Mangel dieser elementaren Körperlichkeit offenbarte. Beide spielen nur Autor und Künstler, eben ohne die »plastische Kraft«, ohne sich als wirkliche Autor-Künstler zu realisieren, sprich zu »verkörpern«, d. h. dem schattenhaft imaginären »Umriß Körper zu verleihen.«³²¹ Goethe, ihr Autor, war zugleich der meisterhafte Puppenspieler, der sich flüchtig und grazil in ihnen verkörpern konnte, ohne in ihnen aufzugehen. Und dieses Spiel, nicht alles in Einem, aber Einer in allem zu sein, beherrschte er auch programmatischen Texten gegenüber, denen er seinen Stempel aufdrückte als eines der ersten und besten Beispiele für das, was Foucault Diskursivitätsbegründer genannt hat. Der junge Schweizer Tobler mußte dies erfahren, dem zwar eine fleißige Philologie nachträglich die Verfasserschaft an dem legendären Fragment *Die Natur* zuerkannte, während die Goethe-Leserschaft so felsenfest von der Authentizität des goethischen Geistes oder besser *Sounds* darin überzeugt war, daß der Meister selbst das fremde Kind später – nach seiner Autorschaft befragt – als Wahlverwandtes zu adoptieren sich gezwungen sah – und der Text bis heute in allen Goethe-Ausgaben als der seinige nachgedruckt wird.³²²

320 Goethe, »Zur Farbenlehre«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., München 1989, Bd. 10, S. 477, S. 575 f. u. S. 903.

321 Ders., »Dichtung und Wahrheit«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., München 1985, Bd. 16, S. 817.

322 Vgl. der präzise Nachzeichnung des Falls in Holger Dainat, »Goethes Natur oder: Was ist ein Autor?«, in: K. Kreimeier/ G. Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004, S. 101–116.

Wie aber gelingt der bürgerliche Entwurf? Die Antwort liegt in der Doppelung von Autor ›und‹ Künstler, von Autorität und Schöpfung, die das ästhetische Subjekt nicht nur zum Urheber seines Konzeptes sondern auch seiner Werkwerdung macht. Die Genie-Debatte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts tritt dabei ein weiteres Erbe der Renaissanceproblematik an, nämlich den Widerstreit des zwischen *conchetto* und *idea* einerseits und *opus* bzw. *manufactura* andererseits stehenden Künstlers. Das manieristische Extrem vom bloß noch inspirierten Künstler ohne Werk kehrte unter pathologischem Vorzeichen als Melancholiker wieder, was später zur rückläufigen Gegentendenz führte, daß in der Romantik ein nachgerade mittelalterliches, d.h. wieder ›handwerkliches‹ Ideal von Künstlertum beschworen wurde. Aber natürlich legt der romantische Handwerkerkünstler nicht mehr den Adelstitel des Urhebers und Eigentümers seines geistigen Gutes ab, es kommt vielmehr auf das Bildende an der Einbildungskraft an. Und nicht zuletzt, weil dieser Konflikt im Zentrum von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* steht – ein Titel, der ja selbst schon auf die Sphäre des Handwerklichen anspielt –, ist dieser Roman zum Schlüsselroman einer Epoche geworden, die unter dem Namen seines Autors als ›Goethezeit‹ lange Zeit katalogisiert wurde.

Insofern ist es interessant, den Wandel des Autor-Künstler-Bildes noch einmal im Sinne einer Überwindung des Maskenspiels von Goethes Sesenheimer Inszenierung als souveräner Liebhaber und Autor von Liebeslyrik auch für den *Wilhelm Meister* geltend zu machen, in dem es ja ganz zentral um ›Sein‹ und ›Schein‹ geht oder – mit jenem erhellenden Begriffsgegensatz Lionel Trillings gesprochen – um ›Aufrichtigkeit‹ und ›Authentizität‹. Maskierung, die Trilling als Prinzip höfischer Heuchelei bürgerlicher Ehrlichkeit entgegengesetzt³²³, spielt nämlich auch hier eine nicht unerhebliche Rolle. Wilhelm, der Bürgersohn, der seine Künstlerkarriere als Puppenspieler und zugleich Autor von Puppenspielen begonnen hat, findet als freiwilliges Mitglied der Theatertruppe einen unerwarteten Empfang in der höfischen Gesellschaft, von der sich diese Kunstform noch nicht zu emanzipieren wußte. Folglich wird er auch in eine Hof-*Kabale* verwickelt, aber sie ist signifikant für die Strategie der Repräsentation. Der Held wird Opfer eines burlesken Treibens, das »Verkleidungen« liebt und ihn zur »wunderlichen Maske« eines Grafen überredet, dessen junge und schöne Frau nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben ist. Angetan mit Schlafrock und Mütze des Hausherrn soll er der schönen Gräfin im intimen Interieur die Überraschung einer Verwechslung mit dem Gatten bieten, doch dieser kommt unerwartet nach Hause zurück, nimmt aber die sonderbare Erscheinung in seinem Schlafzimmer nicht als das wahr, was sie ist, sondern was sie sein soll: nämlich sein ›Doppelgänger‹. Als ein solcher aber geriert sich Wilhelm Meister nicht nur auf Frei-

323 Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, München 1980, S. 21 ff.

ersfüßen im Grafenhaus sondern generell als eingebildeter Autor-Künstler, wie ja der spätere Brief zeigt: Er, der kein adliger Souverän ist, will wenigstens einen solchen spielen. Die kleine Anekdote kann als Allegorie dienen für die Autor-Künstlernobilitierung ganz allgemein, deren autobiographischen Anspruch Paul de Man mit der rhetorischen Figur der *Prosopopöia* vergleicht:

»*prosopon poien*, eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben. Die Prosopopöie ist die Trope der Autobiographie, durch die jemandes Name [...] so verstehbar und erinnerbar wird wie ein Gesicht. Bei unserem Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierungen und Demaskierungen, Figur, Figuration und Defiguration.«³²⁴

Wilhelm Meisters Maskenspiel, um jemand anderes zu sein, verweist also auf die basale Differenz zwischen ›Autobiographie‹ und ›Fiktion‹, die im Namen des poetischen Konzepts von Bildung unentscheidbar wird: Zwischen der Gesichtswahrung einer Persönlichkeit als Maske und dem Gesichtverlust eines Machtmissbrauches zwischen Gabe und Gift. Denn keine Darstellung des eigenen Lebens kommt aus ohne Erfindung und Erdichtung, und keine Dichtung entkommt der Referenz auf wirklich Erlebtes: *Dichtung und Wahrheit*, das Leben als Roman (*Familienroman*) und als Romanvorlage! Es bleibt aber das Vorbild der Künstler-Viten (oder -*Legenden*), das anders als das pikareske Narrativ der Abenteuergeschichten der frühen Neuzeit der Erschaffung einer Auktorialität des Erzählten, einer Herrschaft über das Werk verpflichtet ist. Martina Wagner-Egelhaaf vermutet, daß Goethe den Begriff der Autofiktion »dankbar aufgegriffen« hätte, da durch ihn der Widerspruch einer lebensgeschichtlichen Wahrheit zu »Dichtung, Fiktion, Erfindung, Konstruktion«, etc. aufgehoben würde.³²⁵

Dichtung und Wahrheit, das wäre auch ein Name für Tischbeins Porträt von Goethe in der Campagna, das den Autor, frei nach dem (falsch zitierten) *Et ego in Arcadia*, in der Wunschposition des modernen Künstlers als Erbe einer weitgehend eingebildeten Antike zeigt. Wie das Bild wirkt das Werk als Spiegel, in dem sich der Schreiber Goethe den imaginären Körper eines Dichterfürsten erschafft; so wie die Selbstporträts Leonardos und Dürers mit dem Pinsel geschaffene Apotheosen ihrer Produzenten darstellen, ist *Dichtung und Wahrheit* eine mit dem Stift (dem *stylus*) gemachte Autofiktion, in der sich sich *fingere* auf

324 Paul de Man, »Autobiographie als Maskenspiel«, in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. C. Menke, Frankfurt am Main 1993, S. 140; vgl. zu Goethe, »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, a. a. O., S. 186ff. Hervorhebungen des Verfassers.

325 Martina Wagner-Egelhaaf, »Autofiktion & Gespenster«, in: *Kultur & Gespenster*, Hft. 7 (Autofiktion), Hamburg 2008, S. 137; vgl. auch dies., »Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar«, in: U. Breuer/B. Sandberg (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 1, München 2006, S. 354.

pingere reimt. Im *focus imaginarius* dieses Spiegelbildes (im übertragenen Sinne von Lacans *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*) verschmelzen die *membra disiecta* des dichterischen Schaffens zu einem monumentalen Ganzen Goethes, der nichts mehr gefürchtete als den Kontrollverlust seiner Werkherrschaft und der Zeit seines Lebens eine Gesamtausgabe (›letzter Hand‹, wie eine durch den Pinsel signierte subjektive Authentizität) auf die andere häufte³²⁶.

Bei Goethe wird man aber auch jene Angst finden, daß sein Name nur als Hülle behandelt wird, um mit ihm wie mit einer entwendeten Larve zu spielen. Vielleicht ist der ganze Ernst des Projekts von der Metamorphose und Urpflanze bei Goethe nichts anderem als dem Nachweis einer natürlichen Ordnung des Rollenwechsels geschuldet, um das Kunstfertige, das Gemachte oder auch Usurpatorische der Machtposition in der Doppelmarkierung von ›Dichtung‹ und ›Wahrheit‹ zu tilgen und vom Weimarer Fürstendichter zum repräsentativen ›Dichturfürsten‹ zu werden.³²⁷ Und daher müssen die Lebenserinnerungen schon mit einer impliziten Hommage an die *Viten* Vasaris beginnen, indem sie, wie dort üblich, die Geburt des Helden als von den Musen Erwählten astrologisch durch die glückliche Konstellation des Moments als überirdische Fügung ver- und erklären. Andererseits erzeugt natürlich der Demokratisierungs- oder Popularisierungseffekt mit seiner Aufhebung der Trennung zwischen Gelehrten und Ungelehrten³²⁸ den neuen ›Star-Kult‹, der in den modernen Massenmedien zu massenhafter Spiegelidentifizierung oder zum massenhaften Auftreten von Doppelgängern führt: Alle wollen sterben wie Werther, leiden wie Tasso, leben wie Goethe. Die Rekursion künstlerischer Kreativität im ästhetischen Standpunkt ihrer Beurteilung hatte schließlich auch zur Folge, daß große Künstler eben nicht mehr wie in der Renaissance als Parusie des Göttlichen in menschlicher Leibhaftigkeit bewundert, sondern nachgeahmt werden sollten. An die Stelle der erhabenen Distanz trat die Egalität des Bildungsbürgers, der ästhetisierenden Elite, oder anders formuliert: Die Entstehung der modernen Ästhetik gebiert aus sich heraus solche Monstren wie den ›Dilettanten‹.

Andy Warhol parodierte später diesen Traum der eigenen Zelebrität in seinem Diktum von den 15 Minuten medialer Berühmtheit, die jedem Menschen in der Gegenwart zustünden, was der Film von Spike Jonze und Charlie Kaufman: *Being John Malkovich* auf recht plastische Weise realisiert: Ein erfolgloser

326 Vgl. Bodo Plachta, »Goethe über das ›lästige Geschäft‹ des Editors«, in: T. Bein/R. Nutt-Kofoth/B. Plachta (Hg.), *Autor – Autorisation – Authentizität*, Tübingen 2004, S. 231.

327 Vgl. zur Repräsentativität und Vorbildhaftigkeit des Modells Goethes: Eberhard Lämmert, »Der Dichturfürst«, in: V. Lange/ H. G. Roloff (Hg.), *Dichtung, Sprache, Gesellschaft. Akten des IV. internationalen Germanistik-Kongresses*, Frankfurt am Main 1971, S. 441 ff.

328 Vgl. Wolfgang von Ungern-Sternberg, »Schriftsteller und literarischer Markt«, in: R. Grimminger (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680–1789*, München 1984, S. 163 f.

Puppenspieler entdeckt in einem absurden Archiv im 7 $\frac{1}{2}$ Zwischenstock eines New Yorker Bürogebäudes zufälligerweise den ›Kanal‹, durch den der Schauspieler John Malkovich scheinbar wie eine Medienpuppe ›geschaltet‹ ist und durch den er wie die schlammig schleimige Öffnung eines Geburtskanal für die legendären 15 Minuten in den Kopf des Schauspielers eindringt. Aus diesem heraus hat er allerdings nur eine monokulare Aussicht, die frappant der Zeichnung Ernst Machs in seinem Buch über *Die Analyse der Empfindungen* vom Gesichtsfeld seines linken Auges anfertigte: Es ist der Blick aus dem inneren Gehäuse der anderen Persönlichkeit, ohne mit dieser zu verschmelzen oder gar eins zu sein.³²⁹

Man könnte es auch als postmoderne Variante von Diderots *Paradoxe sur le comédien* verstehen: Da der Schauspieler höchste künstlerische Perfektion gerade dadurch erreiche, daß er keinen eigenen Charakter hat und alle Charakteren darstellen, in die Maske und Rolle jeder Vorlage schlüpfen kann, muß er innerlich hohl sein bzw. in seinem Kopf Platz für alle Inhalte des theatralischen Archivs haben wie eine »Marionette, deren Fäden der Dichter in den Händen hält«³³⁰. Das theatralische Paradox Diderots wird zum kognitionstheoretischen Paradox Machs, um zugleich vor dem Hintergrund des modernen Star-Systems die Frage der Autorschaft von Künstlertum ad absurdum zu führen. In diesem Sinne überraschen auch die nicht zufälligen Allusionen auf Motive des *Wilhelm Meister*. Da wäre zunächst das Puppenspiel, das ja auch bei Goethe erster, aber unseriöser Schauplatz künstlerischer Ausdruckskraft ist, sodann der Übergang zum Schauspiel in Gestalt Malkovichs, der zwar nicht Shakespeares *Hamlet* spielt, aber bei Proben für *Richard III.* gezeigt wird und auf den Zweitnamen *Horatio* hört. Die merkwürdige Rolle des Archivs im Zwischenstock läßt an die Geheimgesellschaft des Turms denken. Man könnte viel spekulieren über die beiden Frauenfiguren in ihrer Gegensätzlichkeit zwischen der eher mütterlichen *Lotte* (Therese) und dem Vamp *Maxine* (Natalie), ja über das Spiel mit dem Wechsel der Geschlechtsidentität und seinen bisexuellen Begehungen, spannender für die Frage des Autor-Künstlertums ist aber die ästhetische ›Entwicklung‹ oder ›Metamorphose‹, die der puppenspielende Held durchläuft. Träumt er am Anfang noch davon, seinem Vorbild, dem Marionettenspieler Derek Mantini nachzueifern, der eine sechs Meter hohe Puppe der Dichterin Emily Dickinson zu manipulieren wusste, so erfüllt sich sein Wunsch, als er entdeckt, wie man länger als die 15 Minuten des Starrummels im Wirtskörper des Schauspielers bleiben kann, d. h. als er ›in‹ John Malkovich diesen zu einem

329 Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1922 (Nachdruck Darmstadt 1987), S. 15.

330 Denis Diderot, »Das Paradox über den Schauspieler«, in: ders., *Ästhetische Schriften*, 2. Bd., hg. v. F. Bassenge, Berlin 1967, S. 514 u. 516.

Puppenspieler macht und somit ›als‹ John *Horatio* Malkovich seine Karriere macht.

Natürlich ist der Film keine Adaptation des »Wilhelm Meister«, aber er greift das gemeinsame Grundthema der künstlerischen Kreativität vor dem Hintergrund theatralischer Öffentlichkeit auf. Es geht um Verkörperung im Sinne der Maskerade der Prosopopöia, für die der Marionetten-Meister bei Jonze und Kaufman das Image des vieldeutigen Malkovich wählt, während Wilhelm Meister in seinem Vornamen schon bekennt, eine zweiter William Shakespeare werden zu wollen. Es geht um die Frage des ›Genies‹, als das der Puppenspieler erst in der Verkörperung des Schauspielers John Horatio Malkovichs Anerkennung erhält.³³¹

Im Sinne der kantschen Metaphysik würde sich der Begriff des ›Autor-Künstlers‹ eigentlich sowieso eher als ›Idee‹ erweisen, der genau genommen keine Anschauung entspricht, sondern der nur die regulative Aufgabe einer regulativen Ordnung der Anschauungen zukommt. In diesem Sinne ließe sich mit Kant auch schon die Argumentation Foucaults verstehen, daß nämlich die Idee vom Autor allein eine klassifikatorische Funktion für die Phänomene des Künstlerischen habe, ›als ob‹ alles Kunstwerkliche von einer Person als Urheber, Schöpfer, Erfinder etc. hervorgebracht worden sei. Die fundamentale Analogie für das übersinnliche Potential künstlerischer Kreativität wird gleichsam in der Natur als Kunst gesucht, indem das epochale genealogische Sinnbild des ›Genies‹ als Zeugungskraft einer inneren Natur angeführt wird. Der Schritt vom antiken *genius* als Personifikation göttlicher Inspiration zum *ingenium* eines Geburtsrechts natürlicher und originären Begabung hat sich grammatikalisch auch als symbolische Versächlichung eingeschrieben: ›das‹ Genie substituiert ›den‹ Genius als individualisierende Verkörperung der abstrakten Kräfte, sozusagen als neutrale ›Personifizierung‹ einer ›maskierten‹ Aneignung der Natur- oder Göttergabe.³³² Und zugleich offenbart sich noch einmal die Zirkularität der nachträglichen Aneignung des stiftenden Ursprungs. Der Autor-Künstler ist Artefakt, ja Produkt der ästhetischen Transkription oder anders formuliert Symbol ihrer medialen Funktion als Kunstwerkprozeß:

»Man sagt, das Kunstwerk stamme vom Künstler. Aber was ist der Künstler? Derjenige, der Kunstwerke herstellt. Der Ursprung des Künstlers ist das Kunstwerk, der Ursprung des Kunstwerks ist der Künstler, ›keines ist ohne das andere.«³³³

331 Zur Vielgeschlechtlichkeit des Kreativitätspotenzials von Autorschaft vgl. Silke Horstkotte, *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos*, Tübingen 2004, S. 11–17.

332 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*, München 1978, S. 10ff., S. 88; zur typologischen Lesart vgl. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1988, S. 43f.

333 Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 50.

Angesichts dieser reziproken Rekursivität des Ursprungs des Kunstwerkes ist die ›Urphantasie‹ von der autoerotischen Selbstaffektion einer poetischen Schöpferkraft in der Tat ein ›gefährliches Supplement‹, wie Rousseau auch das Phantasma der eingebil­deten Eigenliebe nannte, die den Trugbildern einer Ersatz-Natur huldigt.³³⁴ Mit Kant gesprochen findet darin gewissermaßen eine Verwechslung zwischen symbolischer und realer Bedeutung statt, tritt die *amour propre* einer narzißtischen Bespiegelung unterstellter Größe an die Stelle der *amour de soi-même* als übertragene Liebe oder Übertragungsliebe zum Geschaffenen. Im Abgrund des damit aufgerissenen Unterschieds zwischen Innerlichkeit der Phantasie und Äußerem der Realitätserkenntnis hat dann das spezifisch Romantische seinen Ort, einen literatur- und kunstgeschichtlichen Ort, an dem es um die Ikonographie des Wahnsinns künstlerischer Autorschaft geht. Zwischen ›Pathologie‹ und ›Poetik‹ gilt es vor allem nach der Genieästhetik, die Grenzen der Einbildungskraft zu bestimmen, d. h. zu definieren, wie das Ausschweifende, Zügellose der inneren Bilderflut, die im Inspirierten, Produktiven anstaut, in die Bahnen einer sich äußernden Bildung zu kanalisieren, und zwar im Dreischritt zu ›umborden‹, zu ›konzentrieren‹ und zu ›adressieren‹ ist. Wie läßt sich dabei aber der Autor-Künstler gegenüber dem Phantasten, Enthusiasten, ja schlimmer noch dem ›Delirierenden‹ abgrenzen? All das sind Legitimationsfragen, die aus den klassischen Topoi – z. B. vom gemütskranken, melancholischen oder exzentrischen Künstler – seit Werther, Tasso, Anton Reiser, Kreisler etc. psychiatrisch auffällig scheiternde Autor-Künstler einer anderen, devianten und defizitären Art werden lassen, die genau an den drei Aufgaben versagen: d. h. die zu delirierenden ›Borderline‹-Fällen werden, ›unkonzentrierter‹ Zerstreuung sich hingeben und einem ›unkommunikativen‹ Autismus krankhafter Selbstbezogenheit verfallen – und in dieser Hinsicht eine nahezu existentialistische Variante des ›Künstlers ohne Werk‹ ausmachen.³³⁵

334 Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, hg. v. J. Voisine, Paris 1964, S. 119; u. Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1974, S. 249ff.; zur Urphantasie vgl. auch Jean Laplanche/ J.-B. Pontalis, *Urphantasien. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*, Frankfurt am Main 1992. Vgl. auch Kittlers für die Epoche thematische Parallelisierung von »Selbstbefriedigung«, »Selbstrednerschaft« und »Funktion Autor« in: »Autorschaft und Liebe«, in: ders. (Hg.), *Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn 1980, S. 148.

335 Der Zusammenhang ist in der Forschung ausführlich behandelt, vgl. schon die Studie von Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, München 1963; sowie Jutta Osinski, *Über Vernunft und Wahnsinn. Studien zur literarischen Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jahrhundert*, Bonn 1983, S. 115–219; Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*, Frankfurt am Main 1992, S. 18ff.; sowie die ausdrückliche Würdigung des Irrenhauses als »Asyl der Phantasie« in: Theodor Ziolkowski, *Das Amt des Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, Stuttgart 1992, S. 173–276.

Die meisterliche Inszenierung Goethes als Autor-Künstler nicht nur für sein Zeitalter, sondern für die ganze bürgerliche Tradition bis weit ins 20. Jahrhundert hat dagegen die Kunst der kalkulierten Reserve beherrscht, »daß der Schriftsteller gleichsam unsichtbar und aus der Ferne auf einen Leser wirkt«³³⁶. Nur weil er sich den anfänglichen Versuchungen der singulären Selbst-Inszenierung entzog, konnte er die symbolische Übertragungsweite aufrechterhalten. Mit ihm schreibt sich in der deutschen Literaturgeschichte das *Et ego in Arcadia* ins Stammbuch souveräner Autorschaft ein, mit dem Goethe seine italienische Reise eröffnete, eine Reise nicht zuletzt in das Geburtsland des freien, schöpferischen Künstlers. Aber Goethe zog es nicht eigentlich zu den Stätten der Renaissance-Genies, sondern zu den Quellen, den Alten, um aus ihnen die Kraft der Verjüngung zu ziehen. Und er wußte auch nicht, daß er eine Formel benutzte, die richtig zitiert gerade an das Sterbliche dieser Vorwelt erinnert: Das *Et in Arcadia ego* nämlich der Originalversion, die sich in der barocken Ikonographie noch der eigentlichen Bedeutung des im nachgestellten Personalpronomen sprechenden Todes in Gestalt des emblematischen Totenschädels bewußt war (siehe dazu das nächste Kapitel). Also eine Geburt des Autors aus dem Tod?

Was ist und wie wird man ein Genie?

Die weitere Entwicklung des literarischen Autorkonzepts nach der spätmittelalterlichen Emanzipation vom Schreiber-/Kopisten-Modell ist vor allem eine Frage des Marktes und der Medien. Wie Heinrich Bosse in seiner fundamentalen Untersuchung zur Genese des Undings eines »geistigen Eigentums« und seiner rechtlichen Sicherung konstatiert: Der Autor wird ein »ökonomisches Subjekt«, das sich nunmehr – nach den imaginären und symbolischen Nobilitierungen – auch im realen Leben vom höfischen und klerikalen Mäzenatentum emanzipieren, sprich sich »professionalisieren« muß.³³⁷ Die Vorstellung einer Verantwortung hat sich gleichwohl erst in der Moderne herausgebildet, nachdem der »Dichter« als Individuum isoliert und identifiziert wurde, wozu es ja der künstlerischen Wertschätzung von »Inspiration« und »Phantasie« als Basis für Singularität und Originalität bedurfte. Die historische Entwicklung vom göttlich erwählten Renaissance-Genie zum individualisierten, auf seine Fähigkeiten vertrauenden Sturm & Drang-Genie ist auch durch diesen Weg der Professi-

336 Friedrich Schiller: Brief an Garve vom 25. Jan. 1795 (zit. nach Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn 1981, S. 23).

337 Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft*, a. a. O., S. 7; vgl. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris 1985, S. 54ff.; Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris 2000, S. 24ff.

onalisierung markiert. Auch wenn selbst in parlamentarisch-demokratisch fortgeschrittenen Staaten wie England nicht vor dem *Copyright Act* von 1814 von einer rechtlichen Anerkennung des Autors als »Schöpfer und Besitzer literarischen Eigentums« die Rede ist, so kann man doch schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts von einer rechtlichen Regelung der Zirkulation der Bücher ausgehen, die sich in früheren Fassungen des *copyrights* wie der von 1709 nicht nur auf den Urheber, sondern auf alle daran beteiligten Instanzen, vor allem natürlich die Drucker bezog.³³⁸

Andererseits fällt auf, daß sich im Selbstverständnis der Erzeuger poetischer Produkte seit Beginn der historischen Moderne ein ähnlich vorsichtiger Emanzipationsprozeß abspielt wie in den gelehrten Diskursen der humanistischen Editoren, Interpreten oder Übersetzer des ausgehenden Mittelalters. Der sozusagen ins ›Gestell der Schrift‹ eingelassene Verfasser oder Arbeiter im ›Weinberg der Schrift‹ mußte sich vom Diener zum Herrn mausern und die im Werk, dem *Ergon*, eingelassene *Energeia* als die seinige aneignen: eben buchstäblich als die ›verdichtete‹ Kraft des Poetischen. Die seit Cervantes beliebte Maske des Herausgebers zeugt noch von dieser Scheu, die volle Verantwortung als Verfasser zu übernehmen. Ohne hier die Polemik um den Beginn der deutschen Literatur wiederaufleben lassen zu wollen, kann man doch feststellen, daß es eine mit den französischen *Querelles des anciens et des modernes* vergleichbare Diskussion um die ›Legitimität‹ des Schriftstellers als modernen Autor, d. h. als individuellen Schöpfer und Urheber seiner Werke gegen die Autorität der klassisch-antiken Archive nicht gegeben hat. Der, wenn man so will, ›deutsche Sonderweg‹ ging mehr in Richtung einer von Protestantismus und Pietismus bestimmten subjektiven Innerlichkeit als Eingedenken an die göttliche Gabe der Inspiration, deren schöpferische Phantasie und individuelle Gestaltung sich eher im Medium des Tagebuches, des Briefes, der bekennenhaften Autobiographie bzw. gattungsspezifisch der ›Lyrik‹ entfaltete.³³⁹ Hochstil-Lyrik wechselte sich dabei mit Kasual-Lyrik ab, um das bestimmte barocke Dichterbild zu prägen, in dem sich bei allem Pragmatismus auch ein ausgeprägtes Standesbewußtsein einer durch die poetische Gelehrsamkeit erworbenen »*nobilitas literaria*« verkörperte.³⁴⁰ Durch diesen Einschlag ins Doktrinäre wurde die Epo-

338 John Feather, »From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Authors' Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries«, in: M. Woodmansee/ P. Jaszi (Hg.), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham 1994, S. 191; Bosse, *Autorschaft als Werkherrschaft*, a. a. O., S. 8.

339 Vgl. Balet/ Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, a. a. O., S. 188–195.

340 Vgl. Anke-Marie Lohmeier, »›Vir eruditus‹ und ›Homo politicus‹. Soziale Stellung und Selbstverständnis der Autoren«, in: A. Meier (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Die Literatur des 17. Jahrhunderts*, München 1999, S. 161 ff.

che des Barocks, für die das ganze Weltbild sich auf eine Bühne (ein Welttheater) reduzierte, in einem auffallenden Maße durch Stilfiguren der ›Rhetorik‹ und die Leitikonographie der ›Emblematik‹ codiert. Subjektive Erfindung im Sinne poetischer Originalität mußte sich an ihr erst abarbeiten bzw. durch sie artikulieren. Sinnbilder stifteten ein Weltverständnis und regulierten ein Selbstverständnis, schufen also eine Orientierung, an der auch auktoriale Dichter partizipieren mußten.

Als Beispiel kann das Gedicht *Klage über den endlichen Vntergang vnd ruinirung der Musicalischen Kürbs-Hütte vnd Gärtchens* des Königsberger Dichters Simon Dach von 1641 dienen, in dem eine durchaus moderne Spannung zwischen dem emblematischen Stoff und dem subjektiven Drängen der auktorialen Form spürbar wird.³⁴¹ Das Gedicht steht in einem biographischen Zusammenhang, denn es geht in ihm um einen realen Garten des befreundeten Domorganisten und Tonsetzers Heinrich Albert, der als poetischer *locus amoenus* Opfer des ökonomischen Umbruchs in Königsberg gegen Ende des 30jährigen Krieges wurde. Über die vertraute barocke Symbolik von Untergang und Vergänglichkeit der Lust, von Grab, *memento mori* oder *carpe diem* hinaus tritt ein Sinnbild in den Mittelpunkt, nämlich der schon im Titel genannte ›Kürbis‹. Für die barocke Emblematik war der schnell wachsende aber auch verdorrnde Kürbis nicht nur Inbegriff des Zierrats, des Schmucks als Beiwerk, sondern auch Sinnbild für die Vergänglichkeit des Glücks und die kurzlebige Überheblichkeit. In diesem Sinn steht das Bild vom Kürbis immer auch in einem Gegensatzverhältnis zur Vorstellung von Bleibendem, Bewährtem, in der komplementären Bildlichkeit der Kiefer.³⁴² Übertragen auf das dichterische Selbstverständnis kommen in diesem Emblem also zwei Werkbegriffe zum Ausdruck: Schlechte Viel- und Schnellschreiber machen vergängliche Kürbisse, die aber, deren Namen im ewigen Musentempel verzeichnet bleiben, arbeiten sozusagen ›in Kiefer‹ und ernten Lorbeeren.

Simon Dach war allerdings kein ›Hofdichter‹, der im Lichte fürstlicher Gnade die Früchte solch einer Anökonomie in Muße hätte genießen können. Die programmatische Demutsformel des Bekenntnisses zur langsam wachsenden Kiefer schützt ihn andererseits vor der Hybris eines Torquato Tasso und dessen Traum vom goldenen Zeitalter, in dem alles erlaubt ist, was gefällt. Im Sinnbild des

341 Vgl. Simon Dach, »Klage über den endlichen Vntergang vnd ruinirung der Musicalischen Kürbs-Hütte vnd Gärtchens«, in: *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*, hg. v. A. Kelletat, Stuttgart 1986, S. 54–61; Albrecht Schöne, *Kürbishütte und Königsberg: Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte am Beispiel Simon Dach*, München 1975.

342 Vgl. Andreas Alciatus, *Emblematum Libellus*, Paris 1542, S. 154f.; sowie Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. u. XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996, S. 331 f.; dazu Schöne, *Kürbishütte und Königsberg*, a. a. O., S. 17 ff.

Kürbis kommt umgekehrt die authentische Maxime des *Et in Arcadia ego* zum Ausdruck, die nämlich die Zeichen des Todes inmitten irdischer Glückseligkeit erkennt. Erwin Panofsky hat ausgehend von der Urfassung des barocken Motivs bei Guercino und Poussin die grammatikalische Besonderheit des nachgestellten »ego« als Verweis auf die Absenz des aus dem Off, jenseits des Bildes sprechenden Todes als Subjekt der Aussage gedeutet, allegorisch vertreten durch den Totenschädel (»Auch in Arkadien bin ich, der Tod«).³⁴³ »Auch ich in Arkadien!« schreibt Goethe in einem allerdings anderen Sinne über seine »Italienische Reise« als Motto, um – nun in der erfüllten Gegenwart eines im Glanze seines Werkes sich sonnenden Schriftstellers angekommen – den Wandel des Dichterbildes in der Substitution des Todes zu ratifizieren. Signifikant nimmt der Dichter auf Tischbeins berühmtem Bild den Platz inmitten der antiken Trümmerlandschaft ein, in der kein Totenschädel mehr lauert, sondern die *disiecti membra poetae* auf den Augenblick der Verwandlung, der Wiedergeburt im Geiste der Autorschaft warten. Nicht von ungefähr war ja Italien der Schauplatz für Goethe, auf dem ihm die Einsicht in sein Modell der »*Metamorphose*« aufging und er sich in die Methode der Machtergreifung gegenüber dem Werk durch »Autobiographie« einübte.

In *Dichtung und Wahrheit* berichtet Goethe anlässlich der entscheidenden Begegnung mit Herder in Straßburg aber auch von der traumatischen Verbindung dieses Bildes mit dem autorisierenden Namen. In diesem Zusammenhang erinnert er sich auch des etymologischen Scherzes, den Herder sich einmal mit seinem Namen erlaubt hatte, indem er ihn auf die Abstammung von Göttern, von Goten oder vom Kote zurückführte. Aus dem späteren Abstand heraus verwehrt sich Goethe gegen solche Späße mit dem Hinweis auf die enge Verwobenheit von Namen und Person:

»denn der Eigename eines Menschen ist nicht etwa wie ein Mantel, der bloß um ihn her hängt und an dem man allenfalls noch zupfen und zerren kann, sondern ein vollkommen passendes Kleid, ja wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen, an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn zu verletzen.«³⁴⁴

Über die »*Haut*«-Metaphorik mit ihren organischen Aspekten des Angewachsenseins und den martialischen des geschundenen Marsyas gesteht Goethe die geheime Identifikation seiner Existenz mit seiner »symbolischen Verkörperung im Namen« ein, der ja durch die *Prosopopöia* ein Gesicht und jetzt sogar eine Haut bekommt, die nicht nur repräsentiert, sondern auch verletzbar wird. Oder anachronistisch gesprochen, wo der Name im Sinne des *branding* als Firmenname für die Qualität eines Produkts steht, wird seine Verletzung justiziabel,

343 Erwin Panofsky, »Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen«, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 366ff.

344 Goethe, »Dichtung und Wahrheit«, a. a. O., S. 439.

d. h. in seinem ökonomischen Schaden für die Körperschaft meßbar. Goethe, der ja Jura studiert hatte, beherrschte diese ›Politik der Eigennamen‹ als Konstitution von Autorschaft durch Autobiographie nicht nur meisterlich, sondern darf mit seiner Doppelformel von *Dichtung und Wahrheit* sicherlich auch die Ehre der Begründung jener Tradition von ›Authentizität als Maskerade‹ verbuchen, die sein »Lebensmärchen« in so vorbildlicher Weise repräsentiert.³⁴⁵ Zugleich findet damit eine Übersteigerung der empirischen Existenz durch symbolische Vergrößerung statt, die Herder bei dem fünf Jahre Jüngeren schon gespürt haben mag und mit seiner scherzhaften Etymologie verspottete. Gespannt zwischen den Extremen der Gottgleichheit himmlischer Inspiration und dem peinlichen Erdenrest der Abhängigkeit vom Geld, das zwar nicht stinken soll, aber dennoch in einer symbolischen Gleichheit mit dem Kote angesiedelt wird, schreibt sich das Selbstverständnis der künstlerische Schaffenden wieder dem Erbe der Renaissance-Künstler ein: Auf der einen Seite Verkörperung des ›Genies‹, auf der anderen Seite Körperschaft des *copyrights, die ihre Haut zu Markte trägt*.

Mit dieser Emanzipation von göttlicher und fürstlicher Autorität verliert der Autor-Künstler aber auch seine transzendente Lizenz. Konnte nämlich die geniehaft verklärte Künstlerfigur der Renaissance noch die traditionellen hagiographischen Topoi verinnerlichen, so kommt es seit dem 17. Jahrhundert durch die Spaltung zwischen Heiligem und Profanem zu neuen Legitimationsformeln, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einem »Positionsverlust« gerade desjenigen Künstlertyps führen, »der [...] die Autonomisierung der Kunst am konsequentesten betreibt.«³⁴⁶ Es ist signifikanterweise auch ein Sich-Verlieren an das autonome Kunstwerk, das einerseits mit viel diskursivem Aufwand als Spiegel oder Manifestation des Kreativitätspotentials begründet wurde, von dem sich andererseits die avantgardistischen Bewegungen dann wieder befreien müssen, um die Souveränität des Schöpfers gegenüber dem Werk zurück zu gewinnen. Die barocke Ästhetik der unberechenbaren Gabe löst sich auf in den Gegensatz zwischen einer inneren Begabung eben durch das Genie oder einer äußeren Tauschrelation von Kunst als Ware, die allerdings ideologisch als Inbegriff des Profanen, Bürgerlichen, ja Philiströsen desavouiert wird. Aus dem Genie-Kult entsteht der Mythos vom poetischen Propheten und der intellektuellen Elite eines Autor-Künstlertums als exemplarische Selbst-Verwirklichung

345 Vgl. zu dieser von Goethe selbst in einem Brief an Charlotte von Stein 1811 geprägten Formel: Gabriele Blod, »Lebensmärchen«. *Goethes Dichtung und Wahrheit als poetischer und poetologischer Text*, Würzburg 2003, S. 41 ff. u. zum Eigennamen, ebd., S. 79ff. sowie Nora Ramtke, *Anonymität – Onymität. Autorname und Autorschaft in Wilhelm Meisters ›doppelten Wanderjahren‹*, Heidelberg 2016.

346 Herbert Jaumann, »Emanzipation als Positionsverlust. Ein sozialgeschichtlicher Versuch über die Situation des Autors im 18. Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42/1981: *Der Autor*, a. a. O., S. 53.

des Menschlich-Übermenschlichen, eine neue, von der Aufgabe der Repräsentation und Unterhaltung des höfischen Mäzenatentums abgekoppelte Lizenz, die ein allein der Humanität geschuldetes ›Priestertum‹ stiftet.³⁴⁷

Neu ist auch die Geistesaristokratie, die dem Künstler ein höheres Privileg der Vermittlung philosophischer Weisheiten anvertraut und schon im Topos vom *peintre philosophe* ein Leitbild intellektueller Souveränität des Schöpferischen findet. Auch wenn offensichtlich naturwissenschaftliche Paradigmen neuzeitlicher Entdeckung und Erfindung, vielleicht sogar direkt das Vorbild des Naturwissenschaftlers für die Entwicklung genialer Originalität des Künstlers im 18. Jahrhunderts Pate gestanden haben und vor allem für den Paradigmenwechsel von der rhetorischen *inventio* zur genuin innovativen und originellen ›Erfindung‹ verantwortlich sind, so zeichnen sich in der argumentativen Formation der Genie-Ästhetik doch eher kulturwissenschaftliche Lineamente einer sich autonomisierenden Logik der Phantasie im Sinne Vicos ab.³⁴⁸ Durch »geistige Kenntnis«, die sich in völliger Unabhängigkeit vom Material und der Hand des Arbeitenden bildet, wird z. B. ein Maler wie Nicolas Poussin ein »geistreicher und gelehrter Urheber«.³⁴⁹

Emanzipation heißt auch Befreiung des kreativen Potentials der Disposition von den Dispositiven der traditionellen Poetik und Rhetorik und ihrem ›*Regelkanon*‹. Boileau stellt mit seiner *Art poétique* ein treffendes Beispiel dar, wie auch der poetische Akademismus eine durchaus im moralischen Sinne »gute« Autorschaft von schriftstellerischer Mediokrität zu unterscheiden suchte: »bon sens«, »raison«, »utile«, »simple«, »sublime«, »plaire«, »pureté«, »clarté«, »vérité«, so lauten die Werte, die einen Autor immer daran erinnern sollen, daß er neben dem Vergnügen (»plaisant«) auch an das »solide et l'utile« zu denken

347 Vgl. Paul Bénichou, »Le sacre de l'écrivain 1750–1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne«, in: *Romantismes français I*, Paris 2004, S. 29; vgl. S. J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1989, S. 305 ff.; u. Christa Bürger, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt am Main 1977, S. 4f.

348 Vgl. Bernhard Fabian, »Der Naturwissenschaftler als Originalgenie«, in: H. Friedrich/ F. Schalk (Hg.), *Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, München 1967, S. 48 ff. u. S. 58 ff.; sowie Kittler, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München 2000, S. 16 ff.

349 André Félibien, »Préface«, zit. nach: Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2001, S. 248 u. S. 250; vgl. Jean-Baptiste Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), hg. v. D. Désirat, Paris 1993, S. 2; u. Heinrich, *Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris 1996, S. 20f. u. S. 26.

hat, um sich der erstrebten »gloire« würdig zu erweisen.³⁵⁰ Nur dachte Boileau die Existenz von Autoren und Künstlern noch ganz im absolutistischen Regime einer Anökonomie der Gabe ähnlich wie Dach, während in bürgerlich-demokratischen Gesellschaften wie England sich eine »juristische Reform« des Schriftstellerstatus mit dem Ziel durchzusetzen begann, seine Rechte als Verfasser gegen die Allmacht der Verleger und Buchhändler zu schützen. Das bürgerliche Autorideal bahnt sich so über einen entscheidenden Wandel der juristisch-ökonomischen Struktur literarischer Öffentlichkeit seinen Weg zum Status des »freien Schriftstellers«, und zwar im Sinne einer rechtlichen Regelung der Kommunikation, die der Verfasser als Verantwortlicher durch das Werk hindurch mit seinem Publikum unterhält. Diese »Be-Stimmung« oder »Mündigkeit« des Werkes im Namen von »Originalität, Subjektivität und Phantasie« als – mit Knigge gesprochen – »freiwillige Unterredung mit der Lesewelt«³⁵¹ fundiert das neue künstlerische Selbstbewußtsein in einer Art von Mitspracherecht. Und schließlich wird durch die Diskussion des Naturrechts und seiner Konsequenzen für die Nutzung solch kreativer Naturanlagen wie des künstlerischen Genies auch zum ersten Mal ein »geistiges Eigentum« an der materiell manifesten Arbeit und damit gewissermaßen der spirituelle Einsatz der s. g. freien Künste als »innere Form« gegenüber dem mechanischen Anteil des Publikation manifesten Inhalts justiziabel.³⁵²

Die britische Tradition des Kampfes zunächst um das Recht auf freie Äußerung ist alt und fand schon in John Milton und seiner *Areopagitica – A Speech for the Liberty of Unlicensed Printing* von 1644 einen engagierten Fürsprecher. Auffällig ist dabei der Bruch mit dem Dogma vom toten Buchstaben, so daß Bücher jetzt vielmehr hinsichtlich ihrer »potency of life« betrachtet werden, deren Aktivität oder Effizienz wiederum von der Handlungsmacht der Seele oder dem »living intellect« zeugt, der sie erzeugt hat. Milton scheut sich nicht einmal, von »Image of God« oder »precious blood of a master-spirit« zu sprechen, um das geistige Nachleben des Urhebers im Werk als »act of his fidelity and ripeness« zu würdigen. In diesem Sinne versündigten sich Zensur und Druckkorrekturen an der Uridee des Autors, seinen »accuratest thoughts«, ein Verlust zugleich an »authority«, der mit der Unterstellung unter das Fremdurteil einer Korrekturinstanz nur Schmerz und Melancholie verursachen kann – wie sie ja

350 Nicolas Boileau-Despréaux, »L'art poétique«, in: *Oeuvres*, hg.v. M. Amar, Paris 1865, S. 216ff.

351 Haferkorn, »Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz«, a. a. O., S. 137 (dort auch das Zitat Knigges); vgl. ebd. S. 115 u. S. 128.

352 Vgl. Ungern-Sternberg, »Schriftsteller und literarischer Markt«, a. a. O., S. 162.

auch Milton selbst mit seinem Vertrag über die Publikation von *Paradise Lost* erlebt hat.³⁵³

Die von Milton hier unterstellte ›Gottgleichheit‹, die dem Autor eine gleichsam höhere Macht über das von ihm Gemachte verleiht und ihn somit der Autorität staatlicher Zensurkontrolle entzieht, leitet schon über zur Genie-Topik mit ihrer theologischen Bildlichkeit. Shaftesburys *Soliloquy: Or Advice to an Author* von 1710 gilt als entscheidende Stiftungsurkunde für das seit Scaligers Poetik des Enthusiasmus immer mehr apotheotische Züge gewinnende Bekenntnis zum seinsgründenden Schöpferum, zum genialen »Poet«, »indeed a second ›Maker: a just PROMETHEUS, under JOVE«. Was aber bedeutet dieses »second«, dieses »under«, wenn dann eine Gleichstellung von »Sovereign Artist or universal Plastick Nature« in einer Art säkularisierter Nachträglichkeit von ›Perfektion‹ und ›Proportion‹ (»a ›Whole‹, coherent and proportion'd in itself, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts«) konstatiert wird? Letztlich läuft nämlich die Argumentationslinie Milton-Shaftesbury auf eine geistige Treue von Autorschaft hinaus, die bis hin zur Absage an technische Reproduktionsmedien reicht:

»And thus am I no-wise more an AUTHOR, for being in *Print*. I am conscious to my-self of no additional Virtue, or dangerous Quality, from having lain at any time under the weight of that alphabetick Engine call'd *Preß*.«³⁵⁴

Man hört quasi in diesem Glaubensbekenntnis zur inneren geistigen und folglich unsichtbaren Kirche der Genialität schon den Katharismus des Künstlers ohne Kreation heraus: ›Katharismus‹, weil es im ursprünglichen Sinne des Wortes um eine ›Reinheit‹ von Autorschaft geht, die sich im Augenblick der materiellen Verausgabung nicht nur zu verunreinigen, sondern auch zu verlieren fürchtet. Daher wird der erstaunliche Einspruch Herbert Mainuschs plausibel, der jeder Genielehre das Recht aberkennt, sich auf Shaftesbury zu berufen, da er »zu den entschiedensten Gegnern der Genielehre« gehört habe.³⁵⁵ Das

353 John Milton, »Aeropagitica: A Speech of Mr John Milton for the Liberty of Unlicensed Printing«, in: *Milton's Prose*, hg. v. M. W. Wallace, London 1963, S. 280 u. S. 301f.; zu Miltons Vertragsproblemen mit dem Drucker Samuel Simmons s.: Peter Lindenbaum, »Milton's Contract«, in: Woodmansee/ Jaszi (Hgg.), *The Construction of Authorship*, a. a. O., S. 175–190.

354 Anthony Earl of Shaftesbury, »Soliloquy, or Advice to an Author«, in: *Shaftesbury Standard Edition*, hg. v. G. Hemmerich/W. Benda, Stuttgart 1981, Bd. 1.1, S. 110 u. S. 230. Vgl. zur Vorgeschichte dieser apotheotischen Formel in der Renaissance: Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 258ff., sowie generell: Verena Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler*, Köln 2007, S. 35ff.

355 Herbert Mainusch, *Skeptische Ästhetik. Plädoyer für eine Gesellschaft von Künstlern*, Stuttgart 1991, S. 53; vgl. ebd. S. 13 u. S. 33 zu Shaftesburys Warnung vor dem »Enthusiasmus«.

Argument sei nicht ästhetisch, sondern ethisch basiert, denn es gehe um den Widerwillen gegen die unerträgliche Eitelkeit der Autoren, die sich narzisstisch in ihren Druckwerken spiegeln, während der wirkliche Meister – so der Rat an den Autor – sich zurückhält und dem Leser die Möglichkeit zur Entfaltung einer geistigen Auseinandersetzung einräumt. Das Eigene des geistigen Eigentumsanspruchs scheint nur in einer ›Virtualität‹ garantiert, die gerade fernab vom Materiellen des Werkes als ›Originalität‹ figuriert.

Erst Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759) ratifizieren diese transzendente Wendung als Selbstbestätigung, die zweierlei leistet: 1. die Trennung geistiger und körperlicher Arbeit gewissermaßen als Vollendung der künstlerischen Emanzipation vom Handwerk und 2. die Rückbesinnung auf eine gegen fremde Autoritäten gerichtete Selbstnobilisierung durch angeborene »property« –, »which property alone can confer the noble title of an author.«³⁵⁶ Sie ist im doppelten Sinne von ›Eigentum‹ und ›Eigentümlichkeit‹ zu verstehen, denn in dieser Inauguralschrift des modernen Mythos von der Originalität des Künstlers tritt die naturhaft schöpferische Kreativität des Künstlertums zugleich das Erbe der juristischen Autorisierung von Autorschaft an. Was in den knapp 50 Jahren zwischen Shaftesburys und Youngs Publikationen aber vor allem passierte, das war eine ungeahnte Expansion des Buchmarktes (bei einer Verdreifachung der Druckerpressen und Vervierfachung ihrer Produktion etwa in London zwischen 1724 und 1757): mit Leo Löwenthal gesprochen, die Entstehung der ›Massenmedienkultur‹. In diesem Sinne proklamierte Samuel Johnson 1752 zwar das »Zeitalter der Autoren« als Stiftung eines Rechtstitels, der sogar gegen die ›Verleger‹ eingeklagt werden konnte, der zugleich aber ein neues Problem schuf, das Oliver Goldsmith kurz darauf auf den Punkt brachte: nämlich die für den Originalitätsanspruch ruinöse, allein marktorientierte ›Vielschreiberei‹.³⁵⁷

Wie bei jeder Vervielfältigung oder Verallgemeinerung kam es auch beim Kampf um die ›Urheber‹- bzw. ›Verwertungsrechte‹ des Schriftguts zu einem Werte- bzw. Streuverlust. Zusammen mit der ökonomischen Anerkennung stieg die Attraktivität der Autorschaft – allerdings nicht proportional zum Künstlertum. Vielmehr fielen unter diese Kategorie alle Arten von Textproduzenten

356 Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, London 1759, S. 54; dt.: *Gedanken über die Originalwerke*, Leipzig 1760, S. 48; vgl. Haferkorn, »Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz«, a. a. O., S. 138 u. S. 192.

357 Leo Löwenthal, *Literatur und Massenkultur. Schriften*, hg. v. H. Dubiel, Frankfurt am Main 1990, Bd. 1, S. 103; zu Johnson, ebd. S. 95; vgl. Oliver Goldsmith, »An Enquiry into the Present State of polite Learning in Europe« (1759), in: *The Works of Oliver Goldsmith*, New York 1881, Bd. II, S. 56f.; zur juristischen Konstruktion von Autorschaft aus der Perspektive der Verleger vgl. Gerhard Plumpe, »Autor und Publikum«, in: H. Brackert/ J. Stückrath (Hgg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Hamburg 1996, S. 378.

handwerklicher oder – was bei Massenmedien mit ihrer Ausdifferenzierung in ›U‹- und ›E‹-Kunst nicht ausbleibt – populistischer Natur. Nicht von ungefähr war der erste Erfolgsautor im modernen Sinne der Freund Youngs, Samuel Richardson, hauptberuflich Drucker. Sicherlich geht es im Namen der Autorschaft auch um eine Kontrolle des Publikationswesens, d.h. der Kommunikation zwischen ›Schriftsteller und Öffentlichkeit‹, und ihrer neuen Institutionen wie Leihbüchereien, Buchclubs, Lesezirkel, Kaffeehäuser, literarische Gesellschaften, die das anwachsende Lesebedürfnis ebenso befriedigen wie natürlich das seit Beginn des 18. Jahrhunderts florierende Zeitschriftenwesen mit seinen metaliterarischen Autorinstanzen des Rezensenten oder Kritikers. Aber genau damit zeichnet sich auch schon die Grenze zum Autor-Künstler ab, der seine ästhetische Autorität und schöpferische Authentizität gegenüber den Schwundstufen des »Scribententums«, des »scribblings« oder kurz des »Dilettantismus« zu verteidigen hatte.³⁵⁸

Wird durch die heikle Hochzeit von Kunst und Kommerz nicht auch geistiges Eigentum zur ›Ware‹? Was die juristisch-ökonomischen Debatten um Genie und Originalität bewirkt haben, das ist die Entdeckung des Marktwertes von Erfindungsreichtümern oder die ›Kapitalisierung von Kreativität‹. Das Markenzeichen des ›Stils‹ ist das Pfund, mit dem der Künstler wuchern kann wie der Erfinder mit dem ›Patent‹. Es geht beim geistigen Eigentum (der *Intellectual Property*, deren Entstehung im ersten Kapitel mit Locke aus dem Einsatz geistiger Arbeit hergeleitet wurde) um den Handel mit »imaginären Waren«, die als Idee existieren, »losgelöst vom Wert des Trägermaterials«³⁵⁹, jedoch schon um 1800 taucht jene Figuration des Autor-Künstlertums auf, die fortan den Schauplatz markieren sollte, der »Ausstellungskünstler«, dessen Wahl des Sujets und Ausführung »auf die Ausstellung gerechnet« hat.³⁶⁰ Schon Novalis votierte in seinen »Dialogen« ja anlässlich des Erscheinens des Leipziger Buchmessenkatalogs gegen den typischen Verächter der grassierenden »Bücherseuche« pro-

358 Vgl. Werner Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*, Göttingen 2002, S. 183 ff.; Marlon B. Ross, »Authority and Authenticity: Scribbling Authors and the Genius of Print in Eighteenth-Century England«, in: Woodmansee/ Jaszi (Hgg.), *The Construction of Authorship*, a. a. O., S. 231–257; sowie Löwenthal, *Literatur und Massenkultur*, a. a. O., S. 95 f. u. S. 110 ff.; vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, a. a. O., S. 67 ff.; u. Ungern-Sternberg, »Schriftsteller und literarischer Markt«, a. a. O., S. 142 ff.

359 Florian Felix Weyh, »Geistiges Eigentum und die Entwicklung der Kommunikationstechnik. Vom Buchdruck zu den Copyright-Industries«, in: *Leviathan* 21/1993, S. 518; vgl. »Schwerpunkt: Geistiges Eigentum«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 52/2004, bes.: Michael Schefczyk, »Rechte an Immaterialgütern – eine kantische Perspektive«, in: ebd., S. 739–753.

360 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 48; zum Verhältnis von Kunstmarkt und Börse vgl. Raymond Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris 1992, S. 22.

gressiv für die Verfechter einer »Zunahme dieses Handlungsartikels«³⁶¹ als Öffnung des Marktes. Und Friedrich Schlegel ging noch einen Schritt weiter und machte sich sogar für ein »Fabrikwesen« der Autorschaft stark:

»Aber soll der wahre Autor nicht auch Fabrikant sein? Soll er nicht sein ganzes Leben dem Geschäft widmen, literarische Materie in Formen zu bilden, die auf eine große Art zweckmäßig und nützlich sind?«³⁶²

Geschützt werden kann die Idee dabei aber nur mittels ihres unveräußerlichen Eigentumsverhältnisses durch diese Arbeit (durchaus im lockeschen Sinne) des Bildens, nicht aber durch den Besitz am realen Werk.³⁶³ Schließlich verstricken sich die ästhetischen Diskurse des 18. Jahrhunderts letztlich schon durch ihren Generalisierungsanspruch in einen veritablen Widerspruch, der bis heute beherrschend geblieben ist. Gilt es nämlich einerseits die Privilegien der Verfasser oder Schöpfer sozusagen als Besitz an Originalität zu respektieren und ökonomisch abzusichern, so fordert die Generalisierungsstrategie von ästhetischer Bildung mit ihrem kategorischen Imperativ einer »Denk- und Preßfreiheit«³⁶⁴ eine Freigabe der Neuerungen für alle Nutzer im heutigen Sinne einer *open source*: »Wo die Bildung nämlich Personen hervorbringt, die als Subjekt handlungsfähig sind, beschneidet die Transformation von Handlungsformen in Eigentumsobjekte diese Handlungsfähigkeit.«³⁶⁵ Ein Streitpunkt, der im 18. Jahrhundert sich signifikanterweise vor allem an der Verletzung von ›Autor- also Urheber‹rechten durch die Reproduktionstechnik ›anonymer Nachdrucke‹ entzündete – und nicht der von Künstlerrechten durch die durchaus üblichen, aber weniger ästhetisch als vielmehr informell wichtigen Nachstiche von Gemälden.

Lessing hatte sich entschieden gegen eine moralische Verurteilung des ökonomisch denkenden Schriftstellers gewandt, »wenn er sich die Geburt seines Kopfes so einträglich zu machen sucht, als nur immer möglich«, und in seinem Projekt zur Gründung eines Selbstverlages und eines Systems der Subskription auf den für die Wahrung der Autorrechte entscheidenden »Unterschied zwi-

361 Novalis, »Dialogen«, in: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. P. Kluckhohn/ R. Samuel, Stuttgart 1960, 2. Bd., S. 661; vgl. Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft*, a. a. O., S. 39, der Reimarus mit der revolutionären Bemerkung zitiert, Autoren und Künstler hätten keinen Anspruch auf das Eigentum an ihren Produkten.

362 Friedrich Schlegel, »Athenäums-Fragmente«, in: *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. E. Behler, Paderborn 1967, Bd. 2, S. 232.

363 Vgl. Eric Achermann, »Ideenzirkulation, geistiges Eigentum und Autorschaft«, in: H. Schmidt/ M. Sandl (Hg.), *Gedächtnis und Zirkulation. Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Göttingen 2002, S. 137 ff.

364 Gottfried August Bürger, »Prometheus« (1784), in: *Bürgers Gedichte*, hg. v. A. Berger, Leipzig o. J., S. 214.

365 Christian Schmidt, »Die zwei Paradoxien des geistigen Eigentums«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 52/2004, S. 761.

schen Eigentum und Benutzung des Eigentums« insistiert.³⁶⁶ Sprichwörtlich ist auch die Äußerung des Malers Conti in *Emilia Galotti*, »die Kunst geht nach Brot« – also schon hier nicht nach Gott, sondern nach Kot.³⁶⁷

Kant hatte in der *Metaphysik der Sitten* das Verhältnis von »Schriftsteller (Autor)« als desjenigen, der zum Publikum »in seinem eigenen Namen spricht«, und »Verleger«, »welcher durch eine Schrift im Namen eines anderen (des Autors) öffentlich redet«, rechtlich so definiert, daß der Büchernachdruck nur durch Mandat des Autors rechtmäßig werde.³⁶⁸ Fichte ging in seinem *Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks* noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur zwischen der Körperlichkeit des zu erwerbenden Buches und seinem unveräußerlichen geistigen Inhalt unterschied, sondern diesen weiter in das Materielle des vorgetragenen Gedankens und die Form desselben aufteilte. Woraus folgt, daß nur ersteres übertragbar/erwerbbar ist, allerdings auch nur wieder durch Arbeit, nämlich die Arbeit der Lektüre als Mitdenken des Lesers durch Aneignung der Gedanken des Verfassers. Die Rechtsansprüche des Autors am »geistigen Eigentum« als einer individuellen kreativen »Form« bzw. einem unübertragbaren »eigenen Ideengang, seine besondere Art, sich Begriffe zu machen und sie miteinander zu verbinden«³⁶⁹, sind aber niemals zu übereignen. Aber schon in den Vorlesungen zum *Wesen des Gelehrten* widerspricht sich Fichte, wenn er für die Autonomie der Idee optiert: »Die Idee muß selbst reden, nicht der Schriftsteller.«³⁷⁰

Wer spricht? Vielleicht doch schon die Sprache als das aller auktorialen Rede vorausgehende, sie ermöglichende Medium, als der »Geist, der dem Autor selber verborgen über alle seine Buchstaben bestimmt«³⁷¹, als der just im 18. Jahrhundert vom Triumvirat Hamann-Herder-Humboldt als Stichwortgeber für Strukturalismus und Poststrukturalismus entdeckte *linguistic turn*. Der Autor

366 Gotthold Ephraim Lessing, »Leben und leben Lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler«, in: *Werke*, hg. v. H. G. Göpfert, München 1973, Bd. 5, S. 781 u. S. 783; vgl. M. Fontius, »Produktivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst. Zur Ablösung ständischer Voraussetzungen in der Literaturtheorie«, in: G. Klotz u. a. (Hg.), *Literatur im Epochenumbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Berlin/ Weimar 1977, S. 498.

367 Lessing, »Emilia Galotti«, a. a. O., S. 130; vgl. zur Autorposition: Gunter Grimm, »Lessing oder Die Freiheit eines unfreien Schriftstellers«, in: ders. (Hg.), *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zu Gegenwart*, Frankfurt am Main 1992, S. 57.

368 Kant, »Metaphysik der Sitten«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. VIII, S. 404.

369 Johann Gottlieb Fichte, »Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks«, in: *Werke*, hg. v. I. H. Fichte, Bd. VIII, Berlin 1845, S. 227.

370 Ders., »Ueber das Wesen des Gelehrten und seine Erscheinungen im Gebiet der Freiheit«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. VI, S. 444.

371 Kittler, *Philosophien der Literatur*, Berlin 2013, S. 147.

spricht nur durch sie, aber als einer öffentlichen Sprache, die sich an ein breites Publikum richtet und die sie durch den Druck wird.

Allen kommerziellen Aspekten zuvor dient der Druck also im 18. Jahrhundert, das eben Autorschaft noch nicht als Beruf einträglich machte, der Publizität. Er war »Medium der Autorkonzeption und Instrument der gesellschaftlichen Selbstpositionierung«, seine Produkte dienten mehr als Geschenke an ausgewählte Adressaten im Sinne einer »Gabenökonomie«³⁷². Und folglich wurde das von Goethe ausgerufen »goldene Zeitalter der Autorschaft« nicht einfach wiedergefunden oder -geboren, sondern mit dieser medialen Neupositionierung des Dichtens erfunden und per Machtergreifung etabliert. Der Weimarer Klassiker würdigte in diesem Zusammenhang besonders die Vorreiterrolle Klopstocks, der bei Herausgabe seiner *Gelehrtenrepublik* erstmalig erfolgreich das Prinzip der »Subskription« zu einer Zeit praktizierte, »wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde«, nicht zuletzt hinsichtlich der Wahrung seiner »Produktion von poetischen Schriften« gegen die Herrschaft der Verleger.³⁷³ Klopstocks Titel: *Die deutsche Gelehrtenrepublik* spricht für sich und vereint den regulativen Gedanken der Poetik mit dem konstitutiven der Politik, die für die Zunft der ausdrücklich als »Erfinder« angesprochenen Dichter nicht zuletzt durch ein noch in Goethes Turmgesellschaft nachwirkendes Modell des Bildungsnetzwerkes Relevanz bekundet, in dem Schreiben qua Kommunikation zum Handeln wird.³⁷⁴

Es wäre sicherlich zu kurz geschlossen, wenn man in der Beschwörung der Genie-Topik eine bloße Legitimationsstrategie der Kommerzialisierung des Kunstbetriebes sehen wollte, aber ihre Rolle als ideologischer Kontrapunkt zu Verwertungsinteressen steht wohl außer Zweifel. In dem Sinne nämlich wie das Autor-Modell des »Geniekults« vom Sturm & Drang als emphatische Schöpferposition überpointiert wurde, wie Klopstock endgültig den *poeta doctus* zum prophetischen *poeta vates*, zum Priester, Sänger, Seher umstilisierte und eine ganze Epoche Macphersons Urphantasie vom blinden keltischen Sänger *Ossian* verfiel, zeichnet sich eine argumentative Spaltung ab. Auch die an Klopstock anknüpfenden Dichter-Kulte wie der 1774 gegründete »Göttinger-Hain« zeugen von dem Bedürfnis nach Abgrenzung gegen die Sittenlosigkeit des höfischen »Modeautors« und die Trivilliteratur des »Fabrikautors«. Der »jugendliche« Typus des am *Prometheus*-Mythos orientierten Genies beim frühen Goethe stellt

372 York-Gothart Mix/Carlos Spoerhase, »Die Genese eines Marktes des Kreativen. Einleitende Fragestellungen« in: dies. (Hg.), *Schöpferischer Wettbewerb? Ästhetische und kommerzielle Konkurrenz in den schönen Wissenschaften*. Das achtzehnte Jahrhundert Jg. 36/Hft. 2, Wolfenbüttel 2012, S. 180f.

373 Goethe, »Dichtung und Wahrheit«, a. a. O., S. 429f. u. S. 552.

374 Friedrich Gottlieb Klopstock, »Die deutsche Gelehrtenrepublik, ihre Einrichtung, ihr Gesetz«, in: *Ausgewählte Werke*, hg. v. K. A. Schleiden, München 1972, Bd. II, S. 881 u. S. 890.

also neben der ökonomischen Verrechtlichung der Druckwerkherrschaft eine zweite Geburt des Autors dar, und zwar nach der als Autor-Produzent nunmehr als Autor-Künstler im engeren Sinne, um in die sinnliche Selbstfeier schöpferischer Göttergleichheit umzuschlagen. Und doch bleibt es eine polytheistische Feier, die im künstlerischen Bereich auch zu einer neuen Konjunktur anderer mythologischer Figuren neben *Prometheus* wie *Pygmalion* oder *Orpheus* führte.³⁷⁵

Historisch beginnt mit dieser Doppelung von irdischem Urheber und himmlischem Genie an der heuristischen Schwelle von 1750 ein *double bind* von ›Eigentum‹ und ›Eigentlichkeit‹ die Rede vom Autor-Künstler heimzuseuchen, der bis zur Gegenwart bestimmend bleibt. Auf der einen Seite entbrennt ein zäher Kampf um die rechtliche und soziale Anerkennung bis hin zum Verkauf der Seele an die bösen Geister des Kapitals, auf der anderen Seite herrscht die entschiedene Ablehnung jeglicher Spekulation auf eitlen Ruhm oder schnöden Mammon und die Abgehobenheit einer rein ›ästhetizistisch‹ an innerer Inspiration orientierten Autonomie und Interessenlosigkeit, die auch die ganze Polemik gegen das Philistertum impliziert. Künstlerische Vollkommenheit läuft also nicht zuletzt seit Moritz‹ entsprechender Formulierung auf die Vorstellung eines ›in sich Vollendeten‹ hinaus, und von hier aus ist es nicht weit bis zur *L'art pour l'art* und der *Bohème* als unproduktiver und unsozialer Verausgabung: Die Domäne des Genies ist nicht die Dienlichkeit der Dinge in ihrem nützlichen Gebrauch, sondern der Entzug von Erkenntnis und Interesse in der bedingungslosen, unberechenbaren Gabe.³⁷⁶

Es ist sicherlich nicht übertrieben, wenn man das 18. Jahrhundert als das ›Jahrhundert der Möglichkeit‹ bezeichnet – angefangen bei Leibniz' möglichen Welten bis hin zu Kants Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis –, und der Genie-Gedanke ist nur ein Element der generellen ›transzendentalen‹ Wende zu einer machthabenden Subjektivität und der Kreditwürdigkeit ihrer Kreativität als durchaus ›ökonomischer Faktor‹ des ästhetischen Mehrwerts. Auch für die bildende Kunst vollzieht sich diese Befreiung im Sinne einer Potentialität, die zugleich mit ihrer weniger Mäzenaten- als Marktabhängigkeit anfänglich als Verlust künstlerischer Souveränität erscheint. Die Öffnung der Akademien für

375 Vgl. Hannelore Schlaffer, *Klassik und Romantik 1770–1830. Epochen der deutschen Literatur in Bildern*, Stuttgart 1986, S. 49–58 u. S. 114–125; sowie Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, a. a. O. S. 63, S. 230 u. S. 276; Rolf Selbmann, *Dichter-Beruf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994, S. 25ff.; u. Bättschmann, »Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin 1992, S. 237–278.

376 Vgl. Moritz, »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des *in sich selbst Vollendeten*«, in: *Schriften*, a. a. O., S. 3–9; zum Gegensatz von Dienlichkeit und Gabe vgl. auch: Wetzell, »Ästhetik der Wiedergabe«, in: J. Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 86–125.

das Publikum durch die Ausstellungspraxis der *Salons* legte zwangsläufig mit der Reduzierung des Kunstwerks auf seinen vom Publikum bestimmten Warencharakter eine Wiederannäherung von Autor-Künstler und Handwerker-Künstler nahe, die in der emanzipatorischen Tendenz der Dichtung schon überwunden schien.³⁷⁷ Andererseits institutionalisierte sich auf dieser Ebene der ›Akademisierung‹ aber auch die Position des frei schaffenden Künstlers als Intellektueller.

Eine wichtige Funktion übernehmen dabei die Vorlesungen, wie sie auf Initiative von Le Brun und Colbert an der französischen Akademie eingeführt wurden und in England ihre Entsprechung fanden in Sir Joshua Reynolds *Seven Discourses on Art*, die vor allem gegen den Ungeist der Genieästhetik ankämpften. Wert und Stellung jeder Kunst sei abhängig von der investierten »mental labour«, kraft derer die »liberal art« sich von »mechanical trade« abhebe, wobei der ›Genius‹, hier verstanden als Kraft zur Erfindung und Produktion von Außergewöhnlichem, nicht außerhalb jeder Regel und höheren Ordnung stehen darf. Sie sind dem Geist (»mind«) des Künstlers eingeschrieben, der sich aber nach dem Erwerb der nötigen technischen Fertigkeiten und der Schulung durch Nachahmung großer Meister bei seinen Erfindungen genau genommen im »magazine of common property« der alten Kunst bedient, um die Modelle geschickt durch Neukombination und »transplanting« in »own property« zu verwandeln.³⁷⁸ Auch traut der Maler seiner eigenen Zunft nicht viel an Originalität zu und verweist sie inhaltlich dann doch eher an die Dichter und Historiker als Stoff-Geber, eine Haltung, die er übrigens mit dem Kollegen Füssli teilt. Denn auch dieser schränkt in seinen *Lectures on Painting* das Erfinden lieber auf Finden ein, um eine allzu enthusiastische Vorstellung von Schöpferkraft zu vermeiden und die »invention« mehr im Sinne seiner Landsleute Bodmer und Breitinger an das nachzuahmende Mögliche einer virtuellen Seinsart zu binden. Der Künstlers entfesselt als dessen ›Verkörperer‹ eine »momentaneous energy«, die allerdings ein distinktives, nämlich Lebendigkeit suggerierendes »element of painting« gegenüber der Poesie darstellt.³⁷⁹

Für die Aufklärung steht also die schöpferische ›Individualität‹ als Gegensatz zum mechanischen Anteil der Künste im Mittelpunkt. Auch Diderot geht in

377 Vgl. Bätschmann, *Ausstellungskünstler*, a. a. O., S. 12ff. u. Fontius, »Produktivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst«, a. a. O., S. 445.

378 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hg. v. R. R. Wark, New Haven/ London 1997, S. 57, S. 97f. u. S. 106f.; vgl. auch W. Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und seiner Nachfolge*, Hildesheim 1977, S. 26f.; u. Mainusch, *Skeptische Ästhetik*, a. a. O., S. 58ff.

379 Vgl. Gisela Bungarten, *Johann Heinrich Füsslis »Lectures on Painting«*. *Das Modell der Antike und die moderne Nachahmung*, Berlin 2005, Bd. I, S. 84ff.; dazu Bd. II, S. 158f., S. 167 u. S. 182.

seinen Enzyklopädie-Artikeln *artisan* und *artiste* von einer Überlegenheit des Künstlers als geistig frei Schaffendem gegenüber der rein mechanischen Arbeit des Handwerkers aus, betont aber zugleich die Gebundenheit seiner intellektuellen Fähigkeiten an die Praxis »in gewissen, halb praktischen und halb spekulativen Wissenschaften«. ³⁸⁰ Im Sinne dieser Verbindung von Intelligenz und Tatkraft bekundet sich wiederum künstlerische Freiheit allein im kraftvoll tätigen Energischen des ›Genie-Typus‹, der seine Kraft nicht zuletzt in seiner Arbeitsweise zum Ausdruck bringt: dem wahren »Gang des Genies.« ³⁸¹ Diderot konfrontiert diese mit dem *poeta doctus* und seinem steril toten Bibliothekswissen. Im exzentrischen Musiker-Künstler-Ideal von *Le neveu de Rameau* manifestiert sich der Typus des Genies als ›Außenseiter‹ als eine von gesellschaftlichen Bedingungen und Institutionen befreite Vitalität und Radikalität einer einsamen Suche nach vollkommener Wahrheit. Die entscheidende und selbst von Kant für seine Genie-Lehre benutzte sprachliche Differenzierung zwischen sklavischem ›Nachmachen‹ und selbstbewußtem ›Nachahmen‹ öffnet dann das semantische Feld für ein schöpferisches Moment der Mimesis, in dem – wie Winckelmann es betonen sollte – das Nachgeahmte »gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas Eigenes werden« kann. ³⁸² Selbstdenken manifestiert sich in »eigenen Erfindungen« als Aneignung des Anderen oder Invention einer Originalität, um nämlich dem zu entgehen, was Winckelmann erstmalig auf den polemischen Begriff des ›Eklektizismus‹ brachte: die Verfallsform des Wunschbilds einer idealisierten Antike im Gegensatz zum Künstler als ›Weisen‹, frei vom »elenden Geschmacke« oder dem »übelschaffenden Auge eines durch die Schmeichelei und Knechtschaft aufgeworfenen Richters.« ³⁸³

›Originalität‹ aber, und das hat niemand besser verstanden als Kant, kann nicht ›gegen‹ Natur als Original erstritten werden, sondern muß ›in‹ ihr als epigenetische Potenz wurzeln: Das Genie, das nicht Natur nachahmt, sondern selbst Natur ›ist‹, d. h. als »Talent (Naturgabe)« oder »als angeborenes, produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört«, muß als diese ›in-

380 Denis Diderot, »Künstler«, in: *Artikel aus der von Diderot und D'Alembert herausgegebenen Enzyklopädie*, hg. v. M. Naumann, Frankfurt am Main 1972, S. 104 (Orig. in: *Oeuvres complètes*, hg. v. J. Assézat, Paris 1876, Bd. 13, S. 373).

381 Diderot, »Essais sur la peinture«, in: *Oeuvres esthétiques*, hg. v. P. Vernières, Paris 1959, S. 674f., zit. nach der Übers. von Goethe, in: *Diderots Versuch über die Malerei, Sämtliche Werke*, a. a. O., München 1991, Bd. 7, S. 563; vgl. Meyer Schapiro, »Diderot on the Artist and Society«, in: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected papers*, New York 1994, Bd. IV, S. 207.

382 Winckelmann, »Geschichte der Kunst des Altertums«, in: *Werke*, a. a. O., S. 166; u.: »Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst«, in: ebd., S. 38ff.; vgl. Kant, »Kritik der Urteilskraft«, a. a. O., S. 409.

383 Ders., »Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben«, in: ebd., S. 159; u.: »Geschichte der Kunst des Altertums«, in: ebd., S. 184f.

nere Natur« aus eigener Freiheit wirken, aber der Preis für diese Autonomie ist die Unbewußtheit, so daß »der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszu-denken«. ³⁸⁴

Kreativität als Kondeszendenz: Der leidende Autor-Künstler

Während es in Flacius Illyricus' Bibelauslegung von 1567 noch ausdrücklich hieß, daß allein der Heilige Geist als Autor und Ausleger der Heiligen Schrift den Schleier ihres Sinns zu lüften vermag ³⁸⁵, tritt für das 18. Jahrhundert kraft dieser identifikatorischen Gleichartigkeit von Genie und Gott die individuelle Autorfunktion als Schlüssel auch für das Verstehen von ontotheologischen Dokumenten in den Vordergrund. Der »Offenbarungs«streit um die Bibelauslegung als sakrales oder als historisches Dokument entzündete sich nicht nur an der hermeneutischen Frage einer Analogie von Autorschaft und Schöpfertum, sondern brachte überhaupt umgekehrt Gott in die Position eines Autors. »Gott ein Schriftsteller!«, diese Formel, mit der Johann Georg Hamann das Tagebuch seiner Londoner Bibelexegese eröffnete ³⁸⁶, ist mehr als nur eine Fortschreibung der Offenbarungsmetapher vom *Buch der Natur* oder der Analogie des Schöpfergottes mit dem malenden Künstler. ³⁸⁷ Mit ihr erschließt sich ein ganz neues Feld von Auslegungsmöglichkeiten demiurgischer Auktorialität im Lichte der Menschwerdung Gottes als Selbstentäußerung, die auch eine Erniedrigung des Herrn in Knechtsgestalt ist. Übertragen gesprochen geht es nicht nur um die Inkarnation der Inspiration im materiellen Werk, sondern auch um ihre Entäußerung in diesem als einer fremden Gestalt. Genau an dieser Metamorphose entzündete sich der Streit der *Theodizee*, ob sie nun eine Anwesenheit des Schöpfers nur in seiner Andersheit meine, oder ob nicht vielmehr das Werk aus seiner Abwesenheit, ja gar aus dem Abfall von ihm seine Bedeutung gewinne.

Lessing und Reimarius, auch Herder optierten im letzteren Sinne zugunsten einer irdischen Wirkungsgeschichte der »ältesten Urkunde des Menschengen-

384 Kant, »Kritik der Urteilskraft«, a. a. O., S. 405f. u. S. 407. Der Brückenschlag von Kants Theorie des Genies zu Freuds Theorie des Unbewußten findet sich bereits bei Odo Marquardt, »Zur Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste«, in: H. R. Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Poetik und Hermeneutik III*, München 1968, S. 384f.

385 Matthias Flacius Illyricus, *De vera ratione cognoscendi sacras literas. Neudruck aus: Clavis Scripturae Sacrae*, hg. v. L. Geldsetzer, Düsseldorf 1969, S. 30.

386 Johann Georg Hamann, »Über die Auslegung der Heiligen Schrift«, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. J. Nadler, Wien 1949ff., Bd. I, S. 5.

387 Vgl. Krieger, *Was ist ein Künstler?*, a. a. O., S. 28ff.

schlechts«, die als Zeugnis menschlichen Schriftstellertums diesem zur Ehre gereiche, aber göttlicher Vollkommenheit unangemessen sei. Kant bemühte ein weiteres Mal seine Philosophie des »als ob«, um die rechtshermeneutische Legitimationsfigur der ›Authentizität‹ im Sinne einer »authentischen Theodizee« übertragbar zu machen, die mit ihrer signifikanten Verschiebung des Ortes der Authentizität vom Urheber auf den Stellvertreter oder Rechtserben auf frappante Weise die von Kantorowicz analysierte mittelalterliche Diskussion spiegelt: Wo nämlich, wie bei der verstummten Rede Gottes in seiner Schöpfung, der Urheber nicht mehr für sein Werk einstehen kann, muß die menschliche Vernunft als Erbe eintreten und nach analogen Gründen entscheiden, als ob in der Stimme der Vernunft ein »göttlicher Machtspruch« als »Ausspruch der selben Vernunft ist, wodurch wir uns den Begriff von Gott als einem moralischen und weisen Wesen notwendig und vor aller Erfahrung machen.« Und auf den Bahnen dieser in einem völlig neuen Sinne ›authentisch‹ genannten Verschiebung, die das auslegende Subjekt zum *alter deus* des abwesenden Urhebers dank seiner »machthabenden praktischen Vernunft« werden läßt, vermag Kant zugleich den Wandel der Hermeneutik seiner Zeit aufzunehmen (etwa bei Chladenius, den Verfasser auf die Leistung »an einem gewissen Orte, vor gewisse Personen, und unter gewissen Umständen« einschränken zu müssen und Meier konzentriert sich beim Autor auf »die Absicht, um derentwillen der Urheber des Zeichens dasselbe braucht«, die mit der »Fruchtbarkeit, Grösse, Wahrhaftigkeit des Auslegers u. s. f. am besten übereinstimmen« kann).³⁸⁸

Mit Hamann erfährt die Genieästhetik eine entscheidende Wendung, die zugleich auf die Grundaporie einer fehlenden Entwicklung verweist. Beim Genie ist alles schon da wie eingeborene, präterminierte Ideen, es schafft, aber es gibt keinen künstlerischen Produktionsprozeß, ja es gibt eigentlich auch keine Autorschaft, denn der Geniekünstler muß sich nicht legitimieren, kann aber auch – außer in der entautonomisierenden Anrufung höherer Instanzen wie Gott oder Natur – keine Auskunft über die Herkunft seiner Originalschöpfungen geben, deren Realisierung er auch gleich bleiben lassen kann. Was ihm völlig fehlt, ist eine Erfahrung von Leiden am Anderen des entäußerten Werks. In diesem Sinne sensibilisiert Hamann erstmalig für das ›Performative‹ der stilistischen Autorschaftsinszenierung³⁸⁹, d. h. die »genaueste Localität, Individuali-

388 Vgl. Johann Gottfried Herder, »Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts«, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. B. Suphan, Berlin 1877 ff., Bd. VI, S. 193–501, Bd. VII, S. 1–171; u. Kant, »Über das Misslingen aller philosophischen Versuche in der Theodizee«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. XI, S. 116; sowie: Johann Martin Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*, Leipzig 1742, S. 370; u. Georg F. Meier, *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*, Halle 1757, S. 9 u. S. 50.

389 Vgl. zum zeitgenössischen Kontext: Felix Steiner, »Der Schöpfung Grundriss übersehn« Autorschaftsinszenierung in literarischen und wissenschaftlichen Texten um 1750«, in: B.

tät und Personalität« dessen, was er als »Autorhandlung« bezeichnet. Das Genie wird als eine Art apriorischer Handlungsinstanz (heute würde man von *agency* sprechen) begriffen, die ihre Macht also – ohne angestammtes »Eigentumsrecht« – erst im sinnlichen Ausdruck, mithin die Tiefe ihres schöpferischen Potentials allein an der Oberfläche einer maskenhaften Verkörperung offenbaren kann: »Folglich offenbaren oder verrathen sich die Absichten und Gesinnungen eines Schriftstellers, als die typische Bedeutung seiner Autorhandlung durch die Einkleidung und Charakteristik der Gedanken.«³⁹⁰ Was eben nicht bedeutet, daß es jenseits dieser Verkleidungsverkörperungen ein reines Selbstbewußtsein der Intention gäbe. Der im Sinne Derridas dekonstruktive Gestus läßt Hamann, der wie sein Vorbild Sokrates eigentlich »kein Autor« sein will oder sich höchstens den »Autoren in klein Oktav« zurechnet, den Begriff von Autorschaft nicht ablehnen oder durch einen alternativen Begriff ersetzen, sondern in seine genealogischen Bestandteile zerlegen, die seine semantische Identität als Schöpfungsformel ins Gleiten bringen.³⁹¹

Nicht die divine Autorschaft wird von Hamann dabei in Zweifel gezogen, sondern deren Werkherrschaft. Gott, der als Ur-Autor an anderer Stelle mit der dreifachen Ehre eines »*Génie Créateur*«, der kraft seiner Worte aus dem Nichts das Universum hervorgehen läßt, eines »*Génie Médiateur*«, dessen geistige Energie in Fleisch und Blut umschlägt, und eines »*Génie Auteur*«, dessen Finger aus dem Himmel ragend in die Erde sich einschreibt, überhäuft wird, fungiert vielmehr als Prototyp eines Schöpfers, der sich in seinem Werk verausgabt, in seiner Offenbarung entäußert. Er erfährt Autorschaft als ›Demut‹ bzw. ›Kondeszendenz‹, d. h. als »Erniedrigung und Herunterlassung Gottes« in die Körperlichkeit der »Schöpfung des Vaters und Menschwerdung des Sohnes.«³⁹² Die Inkarnation wird so umgekehrt konnotiert, nicht als Grandiosität der körperlichen Machtfülle, sondern als Kontamination durch die Schwächen des Fleisches, durch seine Vergänglichkeit und Hinfälligkeit.

Sabel/A. Bucher (Hg.), *Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff*, Würzburg 2001, 200–219.

390 Hamann, »Entkleidung und Verklärung. Ein fliegender Brief an Niemand, den Kundbaren«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. III, S. 352, S. 365 u. S. 367.

391 Vgl. Hamann, »Sokratische Denkwürdigkeiten«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. II, S. 78; ders., »Wolken«, in: ebd., S. 91; vgl. Wetzel, »›Geschmack an Zeichen‹. Johann Georg Hamann als der letzte Denker des Buches und der erste Denker der Schrift«, in: B. Gajek (Hg.), *Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft*, Frankfurt am Main 1996, S. 13–24.

392 Vgl. Hamann, »Glose Philippique. Essais à la mosaïque«, in: *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Bd. II, S. 294f.; u. ders., »Ueber die Auslegung der Heiligen Schrift«, in: *Sämtliche Schriften*, a. a. O., Bd. I, S. 5; vgl. vor allem die einschlägige Studie von Christina Reuter, *Autorschaft als Kondeszendenz. Johann Georg Hamanns erlesene Dialogizität*, Berlin 2005, S. 26 ff. und – als Grundlegung dazu – die Ausführungen Oswald Bayers zur »Poietizität« Gottes in: *Gott als Autor. Zu einer poietologischen Theologie*, Tübingen 1999, S. 30 ff.

Dies wurde Hamann oft als barocker Zug vorgeworfen, von ihm aber als Affirmation des Diesseits eingesetzt, und nicht als eschatologisches Eingedenken eines Jenseits. Auf diesem Wege einer allein ästhetischen Versöhnung von Geist und Körper, die auch das Bekenntnis zur ›Makel- und ›Mangelhaftigkeit‹ der Schöpfung – mit all den Momenten von Muttermälern der Materie, Eitelkeiten, ja sogar »Geschlechtsmerkmalen der Autorschaft« – einschließt, werden die Signifikanten von Gott und Natur analog. Das in seiner triebhaften Sinnlichkeit aus seiner Natur schöpfende Genie ist auch voll des Gottes, ist ›authentisch‹ in dem Maße, wie es in seiner intensiv erfahrenen Heteronomie irdischen Daseins *imitatio* am Gott in seiner Schwäche betreibt. Man kann die ganzen Themen der Hamannschen Schriften nach diesem Modell der Kondenszendenz durchspielen, vor allem die *Metakritik* mit ihrer Erkenntnis der Sprache als sinnlicher Ursprung der Erkenntnis oder die »Aesthetica« mit ihrer Bestimmung des »Übersetzens« als Mimesis im ursprünglichen Wortsinne von Darstellung bzw. Ausdruck durch figurliche Übertragung.³⁹³

Mit seiner Zweistimmigkeit professoraler und prophetischer Tonlagen singt der Autor der *Aesthetica in nuce* aber auch das Hohelied des poetischen Genies, das er als eine hybride Vereinigung von *poeta doctus* und *vates* denkt: Auf der einen Seite im intertextuellen Netzwerk des abendländischen Wissens zuhause, ist der Dichter andererseits in dionysische und eleusinische Mysterien eingeweiht und zeigt seine Macht als Magier des metaphorisch-metonymischen Maskenspiels, indem er, »vermitteltst der Fiction, die Visionen abwesender Vergangenheit und Zukunft zu gegenwärtigen Darstellungen *verklärt*.«³⁹⁴ Natürlich kehren im Geleit dieser Mächte auch die anderen Mäler der Devianz des Genies auf, der als Melancholiker und Sonderling vor allem zwei Feinde hat, die Regeln und die Kunstrichter, die sich zu Hütern dieser Regeln aufschwingen, statt dem von »Leser und Autor« gebildeten »Staat« zu dienen, in dem Meisterstücke nur durch »Ausnahme« zu haben sind:

»Wer ein Schöpfer zu werden wünscht, um ein neues oder ödes Land mit schönen Naturen zu bevölkern, folge dem Orakel der Themis, und verhülle sich und seine Muse! Verhüllt und entgürtet werfen Autor und seine Muse die Knochen ihrer Mutter hinter sich. Vorher waren sie Regeln, die kein Säugling verdauen kann, und Steine des An-

393 Vgl. Hamann, »Aesthetica in nuce«, in: *Sämtliche Werke*, , a. a. O., Bd. II, S. 199ff., S. 204 u. S. 207; sowie ders., »Selbstgespräch eines Autors«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. III, S. 69; ders., »Entkleidung und Verklärung«, a. a. O., S. 375, Hervorh. d. Verf.; vgl. dazu Christina Reuter, *Autorschaft als Kondenszendenz*, Berlin/ New York 2005, S. 65ff. u.S. 73.

394 Hamann, »Entkleidung und Verklärung«, a. a. O., S. 384; vgl. ders., »Aesthetica in nuce«, a. a. O., S. 201ff.; vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, a. a. O., Bd. 1, S. 104f.

stoßes den alten Ahnen: nun sind sie Meisterstücke, die leben, göttliche Werke eurer Hände, die euch nachfolgen werden, weil sie Füße haben.«³⁹⁵

Dieses Bekenntnis zu einer zeugungsfreudigen Kreativität geschieht aber immer im Horizont einer ›fröhlichen Dissemination‹, die an keine An- oder Zueignung der im öffentlichen Raum zirkulierenden Produkte mehr denkt. Die Art und Weise wie Hamann die Ökonomie des Poietischen bisweilen auf ganz sinnliche Verkörperungen des Sozialen herabstimmt, läßt speziell im Reich der Zeichen an die urchristliche Stiftung der Gemeinde durch ›eucharistische Mit-Teilung‹ hier von Texten denken, in denen sich der Autor mit Blick auf den ihn ersetzenden Leser verausgaben und aufgeben muß.³⁹⁶ Hamann formuliert mit dieser ästhetischen Verallgemeinerung des theologischen Konzepts der Kondeszendenz also bereits ein dialogisches Modell von Autor-Künstlertum, dessen Produktivität erst im ›Adressaten‹ ihre Bestimmung erhält. Mit einer genau genommen ›Denobilitierung‹ oder ›Vulgarisierung‹ von Kreativität ist er zugleich unterwegs zu neuen ästhetischen Extensionen nicht nur des »umgekehrt Erhabenen«, als das Jean Paul das ›Lächerliche‹ – hier im außermoralischen Sinne – bezeichnet hat, sondern auch der »nicht mehr schönen Künste«, deren ästhetische Rechtfertigung des Daseins überhaupt laut Marquard auch den Künstler in seinem bloßen banalen Dasein künstlerisch interessant werden läßt.³⁹⁷

Insofern täuscht Hamanns Gestus nur eine Verwandtschaft mit der Ästhetik des ›Sturm & Drang‹ vor, dessen inspirierte Genie-Gestalten gerade in vollendeter Autonomie jene vom Rhapsoden kabbalistischer Prosa überpointierte Medialität durchstreichen müssen und für die der »absolute Vorrang der Autorindividualität vor ihrem Werk« sich erst im Ideal des »Künstlers ohne Werk« erfüllt.³⁹⁸ Das beste Beispiel dieser Vorstellung vom melancholisch, in reiner Kontemplation befangenen, untätigen Künstler ist Goethes *Werther*, der sich nie als »größerer Maler« empfindet, als wenn er keinen Strich hervorbringt – auch eine Referenz des prometheischen Genies als autokratischer *alter deus* auf das rein geistige, gegen das ›Handwerk gerichtete Schaffen, wie es in Lessings *Emilia Galotti* anklingt, dem Buch nämlich, das aufgeschlagen auf dem Tisch

395 Hamann, »Leser und Kunstrichter nach perspectivischem Unebenmaaße«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. II, S. 345; vgl. ders., »Schriftsteller und Kunstrichter; geschildert in Lebensgröße von einem Leser, der keine Lust hat Kunstrichter und Schriftsteller zu werden«, ebd., S. 332.

396 Vgl. Hamann, ebd., S. 335, S. 341 u. S. 347; vgl. auch Reuter, *Autorschaft als Kondeszendenz*, a. a. O., S. 100ff.

397 Jean Paul, »Vorschule der Ästhetik«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. 9, S. 129; u. Marquardt, *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste*, a. a. O., S. 386f.

398 Plumpe, »Autor und Publikum«, a. a. O., S. 382; vgl. Fohrmann, *Schiffbruch mit Strandrecht*, a. a. O., S. 27ff. u. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, a. a. O., S. 98f.

zum Zeugen von Werthers Selbstmord wird.³⁹⁹ Diese Form von Autorschaft als Künstlerideal kann aber ebenso wie der *Anton Reiser*, der begeisterte Leser des *Werther*, nur durch die Grandiosität des Scheiterns imponieren, die sich offensichtlich der etymologisch spezifischen Lesart von Authentizität als Hand-an-sich-Legen verschreibt. Und vielleicht mußten ja Goethe und Moritz ihre Romane schreiben, um den blendenden Genie-Wahn im Bildungsgedanken zu überwinden, um in der Idee ästhetischer Vollendung, die »Aufhören und Werden, Zerstörung und Bildung in eins zusammenfasst« bzw. im wahren Genuß des Schönen als »ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen« das zu überwinden, was Jürgen Fohrmann doppeldeutig auf die astrale Metaphorik anspielend als »Desaster des Autors« bezeichnet hat.⁴⁰⁰ Die »bildende« Nachahmung ist somit nicht nur die Befreiung des Schöpferischen aus der Passivität zur Handlungsmacht, sondern auch die Einladung zur Reise in die »pädagogische Provinz«, in der es Erziehungs-, aber auch Heilanstalten gibt. Deren Programme treiben den genialen Autor-Künstlern gewissermaßen die Flausen aus, um nämlich zu lehren, wie man mit dem Pfund der musischen Natur-Mitgift wuchern soll, sprich: sich sinnvoll entwickeln soll und zwar jenseits von Normativität und Entgrenzung im Sinne der für die nachfolgende Begriffsgeschichte entscheidende Ersetzung von »Genialität« durch die psychologische Kategorie der »Kreativität«.⁴⁰¹

Allein schon die Tatsache, daß Moritz Teile des *Anton Reiser* in sein *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde Gnothi Seauton* einrückte, das doch der Auflistung psychischer Aberrationen zum Zwecke der Aufklärung ihrer lebensgeschichtlichen Ursachen gewidmet war, zeugt vom therapeutischen Impetus: Moritz will seinen *Reiser* gerade durch »Arbeit«, an der der wahre Künstler allein Vergnügen findet, von der narzißtischen Verblendung der Effekte einer falsch verstandenen poetischen Berufung befreien. Goethe bereitet seinem *Meister* gerade in seinem Selbstbewußtsein als Puppenspieler eine vergleichbare narzißtische Kränkung, indem er ihn daran erinnern läßt, daß die Berufung auf ein »glückliches Naturrell« im Sinne des kantischen Naturgenies die Gefahr in sich birgt, »leichter

399 Vgl. Goethe, »Die Leiden des jungen Werther«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., München 1987, Bd. 1.2, S. 199; Lessing, »Emilia Galotti«, a. a. O., S. 134; vgl. auch Gerhard Kurz, »Werther als Künstler«, in: H. Anton (Hg.), *Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids*, München 1982, S. 107ff. Vgl. auch Gerhard Sauder, »Geniekult im Sturm & Drang«, in: R. Grimminger (Hg.), *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution*, a. a. O., S. 329, S. 332f.; sowie Wendelin Schmidt-Dengler, *Genius*, a. a. O., S. 86.

400 Fohrmann, *Schiffbruch mit Strandrecht*, a. a. O., S. 9; vgl. Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, a. a. O., S. 92; Goethe, »Über die bildende Nachahmung des Schönen von Carl Philipp Moritz«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., München 1990, Bd. 3.2, S. 273.

401 Vgl. Peter Huber, »Kreativität und Genie in der Literatur«, in: *Heidelberger Jahrbücher* 44/2000, S. 206.

verbildet und viel heftiger auf falsche Wege gestoßen« zu werden, wenn nicht ›Bildung qua Erziehung‹ ihn zu dem macht, nicht was er ist, sondern was er ›sein soll‹.⁴⁰² Die Distanz, die damit zum schicksalhaften und letztlich elitär höfischen Erwähltheitsmodell des Talents eingenommen wird, eröffnet dem bürgerlich-demokratischen Leistungs- und damit Lernprinzip von Bildung auch die Möglichkeit einer pädagogischen Propagierung von Künstlertum im Sinne des heutigen *creative writing*. Sie modifiziert das Natur-Modell der Gabe in Richtung eines solchen der ethischen Aufgabe, um den Übergang vom ›Genius‹ zur ›Epigenesis‹, dem ›Nachleben‹ der Schöpfungskraft im Geschaffenen bzw. als nachträglicher Entfaltung hervorzuheben. Insofern ist auch streng genommen der ›Künstlerroman‹ historisch weniger relevant als der ›Bildungsroman‹, entwickelt dieser doch Programme geregelter Verkörperung von Autor-Künstlertum, die in Beispielen ersterer Gattung allenfalls als Zitat nostalgischer Vergangenheitbilder Revue passieren.

Die leidenschaftlichen Figuren und zuviel wissenden Kunstdebatten etwa in Heines *Ardinghello* oder in manchen Werken Wielands kollagieren nur die Klischees abendländischer Künstlervorstellungen, ohne eine konzeptuelle Perspektive zu eröffnen. Zwar erfährt der *Paragone* unter dem Einfluß u. a. von Herders kulturgeschichtlicher Verdichtung biologischer, ästhetischer und pädagogischer Aspekte eine Neuauflage und durch die Entdeckung des Plastisch-Taktilen sogar noch einen besonderen Aufschwung antiker Leiblichkeit. Zwar fordert selbst Goethe mit seiner Begeisterung für ›Blindheit‹ Handgreiflichkeiten als Voraussetzung für echtes Künstler-Erleben als nämlich »Handwerker«, der nicht zur Meisterschaft kommt, »so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten«, um sich in Rom »als Künstler« wiederzufinden.⁴⁰³ Eine wirkliche Synthese zwischen literarischer Autorschaft und bildendem Künstlertum sozusagen als Übergang vom blinden zum bildenden Künstler findet aber erst die s. g. ›Klassik‹, die am Vorbild der antiken und in der Renaissance nachträglich ausgeprägten Klassifikation dem Autor-Künstler auch wieder einen gesellschaftlichen Rang zu verschaffen vermag.

Goethes klassischer Künstlerbegriff, wie er nach der *Italienischen Reise* in der Weimarer Hochphase entwickelt wurde, überformt also literarische Autorschaft durch künstlerische Tätigkeit im bildnerisch-plastischen Sinne unter Einschluß naturwissenschaftlicher Kenntnisse und Fähigkeiten zum Ideal des

402 Vgl. Moritz, »Anton Reiser«, in: *Werke*, hg. v. H. Günther, Frankfurt am Main 1993, Bd. 1, S. 383; Goethe, »Wilhelm Meister«, a. a. O., S. 118f.

403 *Goethes Briefe*, hg. v. K. R. Mandelkow, München 1976, Bd. I, S. 125 u. S. 132, sowie *Goethes Briefe*, a. a. O., Bd. II, S. 85; vgl. Johann Gottfried Herder, »Plastik«, in: *Werke*, hg. v. W. Dobbek, Weimar 1963, Bd. 5, S. 73–154.

›Bildungs‹künstlers, der zugleich als humanistischer Universalmensch gilt.⁴⁰⁴ Prometheische und pygmalionische Phantasmen weichen einem evolutionären Pathos, das schon in Goethes Feier *Deutscher Baukunst* angesichts des Straßburger Münsters und des Obergenius Erwin als Rede von der Kunst zu finden ist, die »lange bildend, eh sie schön ist«, denn »in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist«. Diese Differenzierung lebt noch in der Polemik des – etymologisch gesehen – ganz sinnlich ›zusammengeworfenen‹ ›Symbolischen‹ gegen das bloß scheinhaft Verweisende der ›Allegorie‹ fort, denn: »Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren, das heißt nicht wie der Dichter, der bei seinen Arbeiten eigentlich die Einbildungskraft rege machen muß, bei sinnlicher Darstellung auch für die Einbildungskraft arbeiten.«⁴⁰⁵

Es geht um eine verkörpernde Ausprägung der Analogie zwischen Kunst und Natur kraft einer ›organischen Bildungskraft‹, die sich zunächst in architektonischen Assoziationen eines ›Baumeistertums‹ im Sinne des *Demiourgos* artikuliert. Entscheidend aber für die leitmotivische ›Klassifikation des Klassischen‹ erweist sich die Überwindung der Natur als Stoff in der Umformung einer höheren, reinen Erscheinung dessen, was dem Autor-Künstlertum höchste Geltung verleiht, nämlich das Bekenntnis zu einem rückhaltlosen ›Artistisch-Artifiziellem‹. Die Überwindung des Genie-Diskurses läuft letztlich auf eine ›Denaturierung‹ des Schöpferischen hinaus, das sich anderer Legitimationsgründe als selbst der bildenden Nachahmung sicher weiß. Steht am Anfang das stoffliche Argument von der Natur als »Schatzkammer«, so folgt sogleich das Spannungsmoment eines Wettiefers mit der Natur, den der Künstler als Krone der Schöpfung immer schon im Namen der inneren Formkraft gewonnen hat:

»Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt.«⁴⁰⁶

Das konnte man ähnlich schon in Kants *Kritik der Urteilskraft* nachlesen, in der das Produktive der Einbildungskraft an der »Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt«, bemessen wurde, d. h. an der

404 Vgl. Gerhard Sauter/ Karl Richter, »Vom Genie zum Dichter-Wissenschaftler. Goethes Auffassung vom Dichter«, in: Grimm (Hg.), *Metamorphosen des Dichters*, a. a. O., S. 84–104.

405 Goethe, »Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach 1773«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., Bd. 1.2, S. 421; u.: »Über die Gegenstände der bildenden Kunst, Schriften zur Kunst«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., Bd. 4.2, S. 124. Vgl. zur potenzierten Vitalität des Bildes in ihrer Spannung zur Schrift vor allem: Schärf, Christian: *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift*, Stuttgart 1994, S. 241 ff.

406 Goethe, »Einleitung in Die Propyläen«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., München 1988, Bd. 6.2, S. 17.

Transformation des gegebenen Stoffes »zu etwas ganz anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft.«⁴⁰⁷ Und Humboldt geht noch einen entscheidenden Schritt weiter, ja benennt vielleicht in seiner an Goethes *Hermann und Dorothea* entwickelten Dichtungstheorie oder »Elementar-Aesthetik« die radikale Konsequenz einer solchen Tendenz zum Idealischen am deutlichsten: Denn das Ziel der vollendeten Autorschaft des Dichters als Künstler, das »Feld, das der Dichter als sein Eigenthum bearbeitet«, steht ganz im Zeichen der ›Einbildungskraft‹, deren Aufgabe es ist, »das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln«. Für das künstlerische Schaffen impliziert dies nicht zuletzt einen Exzeß der Wirklichkeitsvernichtung, an der sich nämlich die Autorschaft eines Künstlers erst zeigt, »indem er in der Wirklichkeit alles vertilgt, was sie zur bloßen Wirklichkeit und untauglich für die Phantasie macht«; er muß »jede Erinnerung an die Wirklichkeit vertilgen und nur die Phantasie allein rege und lebendig erhalten«, bzw. er »muß in der Tat die Natur als wirklichen Gegenstand vernichten, um sie dann als das Werk seiner Einbildungskraft neu zu erschaffen.«⁴⁰⁸

Vor dem Hintergrund dieser Zuspitzung der ästhetischen These fällt es leichter, bei Goethe nicht nur das Motiv der ›Augen(-, sondern auch das der ›Natur(-Treue distanzierter und übertragener zu lesen. Humboldt hatte sich in seinem Aufsatz ja auch bemüht, einen Beitrag zur gattungsspezifischen Ausdifferenzierung und Affinität der Künste zu leisten. Kein Wunder also, daß Goethe in der »Farbenlehre«, als es ihm darum geht, die Genese seiner eigenen Autorschaft aus dem Wechselverhältnis mit dem bildenden Künstlertum als einer Stelle »außerhalb der Dichtkunst« abzuleiten, Humboldts Text implizit mit der Formulierung zitiert, »das, was mir in der Wirklichkeit erschien, so gut es sich schicken wollte, in ein Bild zu verwandeln.«⁴⁰⁹ Auch in *Dichtung und Wahrheit* wird diese »Selbstbildung durch Verwandl[ung] des Erlebten in ein Bild« nicht nur immer wieder als die eigentliche Leistung der Dichtung beschworen werden, sondern als Fluchtfigur eines vor dem Dämonischen bewahrenden ›Bildschirms‹ eine entscheidende Rolle spielen.⁴¹⁰

Auch wenn die Natur noch nicht künstlichen Paradiesen geopfert wird, so ist doch paradiesische Künstlichkeit die Aufgabe dieser exemplarischen Existenz des Künstlers. Im früheren programmatischen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, der von einer gesteigerten Abfolge des künstlerischen Ausdrucks – angefangen bei der gewissenhaften Nachahmung des in seiner Besonderheit gegebenen Gegenstandes über die Abstraktion vom Einzelnen in

407 Kant, »Kritik der Urteilskraft«, a. a. O., S. 414. Hervorh. d. Verf.

408 Wilhelm von Humboldt, »Ästhetische Versuche. Erster Theil – Ueber Göthes Hermann und Dorothea«, in: *Werke in Fünf Bänden*, hg. v. A. Flitner u. K. Giel, Darmstadt 1973, Bd. II, S. 127 u. S. 137. Hervorh. d. Verf.

409 Goethe, »Zur Farbenlehre«, a. a. O., S. 903f.

410 Ders., »Dichtung und Wahrheit«, a. a. O., S. 843, vgl. S. 306 u. S. 820.

der freien Erfindung der Manier bis schließlich zur Vollkommenheit des Stils als Vereinigung der idealen Wesenschau mit Gegenständlichkeit – handelt, gipfelt die Vorstellung vom künstlerischen Bilden in der alles vereinigenden Synthesis des Symbolischen: »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.«⁴¹¹ Die im *Wilhelm Meister* anklingende Affinität zu ›Handwerklichem‹ darf also nicht als Revokation des artistischen Freiheitsmomentes mißverstanden werden, sondern verpflichtet Bildung nur auf das plastisch Formende einer ›wirklich‹ im Werk sich äußernden Kreativität. Die künstlerische Emanzipation der idealisierenden Einbildungskraft hat jetzt den »pädagogischen und politischen Künstler« als Ziel, der aber eigentlich – unerachtet des Titels von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* – ein ›ethisches‹ Ideal künstlerischer Autorschaft als Autorität implementiert.⁴¹²

Schiller oder Goethe

Schillers Autorschaft war schon immer eine beliebte Quelle für Anekdoten, obwohl er selbst nicht gerade zu denen gehörte, die viel über diesen Begriff nachgedacht haben. In den einschlägigen Untersuchungen zur Entwicklung des Autorkonzepts wird man deshalb seinen Namen auch vergeblich suchen, ihn eher noch im Kontext einer Feier von befreitem Künstlertum finden. Es ging Schiller um den Autor als Künstler, als Schöpfer nicht allein von Texten, sondern von neuen Welten aus seiner Phantasie. Insofern bietet er interessante Nuancen zu den anthropologischen oder gar existenziellen Konsequenzen des Themas, insofern nämlich mit den Mythenbildungen um sein poetisches Schaffen eine schon bei ihm selbst beginnende Mythisierung des Dichters zum ›überirdischen Künstler‹ korrespondiert. Andererseits war Schiller einer der ersten modernen Schriftsteller, dem seine publizistische Tätigkeit – anders als beim Beamten Goethe – zum Broterwerb diente. Dazu gehörte das Feilschen um Tantiemen, das Suchen nach Stipendien, die Zeitschriftenprojekte und schließlich die mehr schlecht als recht remunerierte Professur für Geschichte in Jena, ein Gebiet, dem

411 Ders., »Maximen und Reflexionen«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., München 1991, Bd. 17, S. 904.

412 Friedrich Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, München 1993, Bd. V, S. 578. Vgl. zum Folgenden: Löwenthal, *Literatur und Massenkultur*, a. a. O., S. 32 ff. sowie Haferkorn, »Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800«, a. a. O., S. 159.

sich der Mediziner, Dramatiker und Publizist Schiller auch nur im Sinne einer Anpassung an den Markt verschrieben hatte.

›Autonomie‹ und ›Öffentlichkeit‹, so lauten also die Gegensätze, die bei Schiller den Autor-Künstler bestimmen, dessen Spielraum sich bezeichnenderweise gerade erst in der Dialektik beider Pole abzeichnet. Aus den Texten dieses neben Goethe nicht nur zweiten Repräsentanten, sondern in ästhetischen Dingen zweifellos Chef-Ideologen der Weimarer Klassik, spricht in diesem Sinne eine entschiedene Idiosynkrasie gegen jede Verwechslung von geniehaftem Schöpfertum mit personaler Existenz ebenso wie die von poetischer Wahrheit mit Massengeschmack. Beides soll sich in einem gemeinsamen Dritten aufheben, in dem sich nicht nur Künstler-Individuum und Publikums-Masse vereinen, sondern darüber hinaus noch in höheren Gefilden verfeinern, steigern, bzw. mit Schillers Lieblingsausdruck gesprochen: ›veredeln‹. Dies mag auch der Grund dafür sein, daß der bloße Begriff des Autors Schiller zu banal für seine kunsttheoretischen Diskussionen schien. Ihm geht es ums Ganze, ums Vollkommene, um den Künstler als ›inspirierten Baumeister‹ einer geistigen Welt und um das von ihm ›ästhetisch erzogene Publikum‹ und zwar erzogen zum durchgeistigten Bildungs-Bürgertum.

Grund für diesen Rigorismus des Idealen mag vielleicht die für Schiller im Alltag erlebte Notwendigkeit einer pragmatischen Arbeitsökonomie gewesen sein, die es immer gegen den Opportunismus einer verräterischen Popularität abzugrenzen galt. Es war zugleich ein Kampf um das tägliche Überleben und zwar im doppelten Sinne, im wirtschaftlichen wie im medizinischen Sinne. Diese pathetische Seite an Schillers Künstlertum erfuhr schon sehr schnell nach seinem Tod ihre ›Apotheose‹ durch Goethe. Der anlässlich einer Gedenkfeier drei Monate später entstandene *Epilog zu Schillers Glocke* mit seiner Wiederholung des dumpfen Refrains: »denn er war unser«, läßt die Trauer um den verlorenen Freund in eine melancholische Beschwörung des »vom zerrüttenden Gewühle / Des bittern Schmerzes« gezeichneten Geniedaseins münden, das mit »Leiden«, ja »dem Tod vertraut« ist.⁴¹³

Hieran schließt Thomas Mann mit seiner Erzählung *Schwere Stunde* an, in der er all die bedrängenden und beengenden Aspekte zum Künstlerleben verklärt. Der Dichter wird hier auf einem der Höhepunkte seiner Schaffenskrisen vorgeführt, in der tiefen und kalten Nacht allein im Kampf mit dem ›Werk‹, »dieser Last, diesem Druck, dieser Gewissensqual, diesem Meer, das auszutrinken, dieser furchtbaren Aufgabe, die sein Stolz und sein Elend, sein Himmel und seine Verdammung war.«⁴¹⁴ Alle Fluchten in andere Räume realer oder geistiger Natur wie z. B. alkoholischer Begeisterung helfen nichts; aber Schmerz und

413 Goethe, »Epilog zu Schillers Glocke«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., Bd. 6.1, S. 92.

414 Thomas Mann, »Schwere Stunde«, in: *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main 1986, S. 412.

Verzweiflung werden auch zu den Adelszeichen eines »Talents«, das – vom »ersten rhythmischen Drange innerer Kunst nach Stoff, Materie, Möglichkeit des Ergusses – bis zum Gedanken, zum Bilde, zum Worte, zur Zeile« – einen »Leidensweg« der »Sehnsucht nach Form, Gestalt, Begrenzung, Körperlichkeit« durchlaufen muß, um schließlich in der Entschlossenheit des Willens schöpferisch zu werden: »Nicht grübeln: Arbeiten! Begrenzen, ausschalten, gestalten, fertig werden ... «⁴¹⁵

Die Zusammenstellung der Topoi zeigt es: Man befindet sich wieder im Fahrwasser des Geniekultes, der nicht im 18. Jahrhundert begonnen hat, sondern mit Vasaris Künstler-*Viten* seine Formeln als Gründungsmythos fand. Der Künstler als Leidender, Kranker – was ihn vom Normalen, Dilettanten unterscheidet –, als sich in Exzessen Verausgabender, der in dieser Explosion seiner Kraft die *idea*, das *conchetto* zum *opus* werden, d. h. zur Verkörperung kommen läßt, – all das ist seit der Renaissance vertraut. Thomas Mann kann sich dabei auf Schiller selbst stützen, der zwar keine Autobiographie geschrieben hat, aber vor allem in seinen Briefen die Mystifikation seines Genies als Selbstinszenierung seiner Autofiktion betrieben hat. Anfang 1788 hört Freund Körner aus dieser Litanei vom ›*Widerstreit*‹ der Empfindungen und der ›*Ermattung*‹ durch das »Abarbeiten meiner Seele« und das Ringen »mit einem mir heterogenen fremden und oft undankbaren Stoff, dem ich Leben und Blüthe geben soll, ohne die nöthige Begeisterung von ihm zu erhalten«, noch prosaische Untertöne heraus und befürchtet schon, der an »Autorität« und »Credit« seiner Imaginationen Zweifelnde sei unter die Weimarer »Dichterlinge« gefallen.⁴¹⁶ Schiller antwortet am 18. Januar mit einem Neun-Punkte-Programm, das klar und deutlich mit der Feststellung beginnt: »Ich muß von Schriftstellerei leben, also auf das sehen, was es einträgt.«⁴¹⁷

Zur Verteidigung seiner Tätigkeit als Historiker verweist er nicht nur auf die Notwendigkeit des Nützlichen – »also entscheidet der Gewinn«⁴¹⁸ –, sondern er rechnet auch mit der Erschöpfbarkeit seiner Kräfte als Dichter, der befürchtet, sich »auszuschreiben«. Aber schon zu Beginn der Freundschaft mit Körner, als noch uneingeschränkt das Hohelied des ›*Genius*‹, der ›*Begeisterung*‹ oder des ›*Enthusiasmus*‹ gesungen wurde, wußte Schiller den Kanal der Freundschaftskorrespondenz für ganz pragmatische Anfragen nach Beziehungen zu Verlegern zu nutzen, um sein »Autor-Commerce«⁴¹⁹ voranzubringen. Und in dieser Hinsicht entwickelte der Autor höchstpersönlich auch eine für seine Zeit erstaunlich

415 Ebd., S. 418 u. S. 420.

416 Schiller, »Brief an Körner vom 7. Januar 1788«, in: *Schillers Briefwechsel mit Körner 1. Teil*, Berlin 1847, S. 236f.; vgl. Körners Antwort vom 13. Januar 1788, in: ebd., S. 242ff.

417 Ebd., S. 246.

418 Ebd., S. 247.

419 Schiller, »An Körner 3. Juli 1785«, in: ebd., S. 35.

experimentierfreudige Flexibilität, die von verschiedenen publizistischen Projekten (u. a. das Spiel mit dem Fortsetzungsroman *Der Geisterseher*) bis hin zur kollektiven Autorschaft mit Goethe führte.

Schiller liest die Autorschaft begründende Werkherrschaft aber im Sinne eines *genitivus subjectivus*, d. h. nicht als Herrschaft über das Werk, sondern als vom Werk ausgehende Herrschaft, will sagen als eine im Werk aufgehobene, d. h. verwahrte, vernichtete und veredelte Souveränität des künstlerischen Genies. Das ist es, was – in der Diktion der Zeit gesprochen – die ›Idealität‹ des Kunstwerkes ausmacht: Zwar kommt sie vom schaffenden Subjekt her, ist dem genauer genommen schönen Gegenstand also nur als Freiheit der Selbstbestimmung ›übertragen‹; aber sie muß im schönen, also vollkommenen Produkt als Freiheit erscheinen. »Freiheit in der Erscheinung«⁴²⁰, so lautet ja die zentrale Formel der *Kallias*-Briefe. Sie ist gleichbedeutend mit »Autonomie in der Erscheinung«, denn an der Semantik dieses Begriffs der ›Autonomie‹ arbeitet sich der Schillersche Gedankengang ab. Und er übernimmt diesen Begriff der Kantischen Philosophie zusammen mit der dort im Zusammenhang der ästhetischen Urteilskraft vorgenommenen Einschränkung auf eine ›Heautonomie‹, deren Herrschaft sich also nur auf sich selbst bezieht oder – mit den Worten Schillers gesprochen, »selbstbestimmend und selbstbestimmt« ist.⁴²¹

Im Zuge dieser Autoreferentialität wird jede Selbstbestimmtheit immer wieder in Selbstbestimmung aufgehoben, wird das Schöne zum Symbol des in sich Vollendeten, indem es seine Regeln zugleich befolgt und gibt, »sich selbst zugleich gebietet und gehorcht«.⁴²² Im Grunde genommen denkt Schiller damit schon in romantischen Figuren: von Friedrich Schlegels progressiver Universalpoesie des im Dargestellten sich mitdarstellenden Darstellenden bis hin zu Schellings Spinozismus der Physik eines im Produkt wiederauferstehenden Produzierens. Zugleich zeichnet sich deutlich die Differenz zu Goethe ab, wie sie vor allem Wilhelm von Humboldt im Briefwechsel mit Schiller herausgearbeitet hat. Goethes Künstlertum ist ganz auf die bildende und versöhnende Aufhebung im erfüllten ›Werk‹ ausgerichtet, bei Schiller bricht das aktiv beherrschende Moment einer schöpferischen ›Intensität‹ immer wieder durch. Humboldt setzt bei dem für Goethe so entscheidenden Moment der Gabe an:

»Auch wo er selbst schafft, scheint er noch zu empfangen, er erscheint fast immer mehr um sich schauend und bloß aussprechend, was er sah, als in sich arbeitend und fort-eilend. [...] Er bleibt innerhalb der Grenzen der bloß empfindenden, leidenden oder genießenden Menschheit stehen. [...] Er wirkt mehr von außen, Sie mehr von innen auf den Menschen; man kommt auf beiderlei Weise zum Ziel, aber man fühlt bei Ihnen die

420 Schiller, »Kallias oder über die Schönheit«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. V, S. 400.

421 Ebd., S. 416; vgl. Kant, »Kritik der Urteilskraft«, a. a. O., S. 203.

422 Schiller, ebd.

eigne innre Kraft höher angestrengt. Sie wirken stärker auf den selbsttätigen Teil des Menschen, den Sie unwiderstehlich bestimmen.«⁴²³

Der schaffend Empfangende trifft auf den noch empfangend Schaffenden, der – wie Humboldt schon fünf Jahre zuvor konstatierte – wenn überhaupt dann unter einem »Überschuß von Selbsttätigkeit« leidet, »eine solche, die sich auch den Stoff, den sie bloß empfangen sollte, noch selbst schafft, aber sich hernach mit ihm wie mit einem bloß gegebenen verbindet«.⁴²⁴ Am Anfang also war – die ›Tat‹, wie es in der Übersetzung des Anfangs des *Johannes-Evangeliums* durch Faust heißt. Dort steht aber im Original *λογος*, das »Wort«, wie Luther korrekt übersetzt, anders als in der *Epistel S. Jacobi I, 25*, die schon Hamann zitiert, um den dialektischen Zusammenhang einer auf Freiheit basierenden Nachahmung zu spezifizieren:

»Wer aber durchschawet hat in das volkomen Gesetz der freiheit / vnd darinnen beharret / vnd ist nicht ein vergeslicher Hörer / sondern ein Theter / Derselbe wird selig sein in seiner that.«⁴²⁵

Hamann selbst zitiert das Original, wo für Täter *ΠΟΙΗΤΗΣ* steht, und genau dieser lutheranisch vorgeprägten Ersetzung von ›Poeten‹ durch ›Täter‹ scheint Schiller als ›Autor‹-Künstler zu folgen, womit er seinen Anfängen im Sturm & Drang treu bleibt und zugleich Anschlussfähigkeit an Fichtes ›Philosophie der Tathandlung‹ als ›Selbstsetzung‹ gewinnt. Die Herrschaft des Genies als »absolute Tathandlung des Geistes«⁴²⁶ ist schrankenlos, aber sie bedarf der Beschränkung, im Sinne Fichtes der Entgegensetzung, um sich produktiv zu verkörpern. In genealogischer Perspektive ist das nur Spiegelfechtereie oder wie Schiller in seiner wilden Zeit an Reinwald schreibt, »glücklicher Betrug«, der selbst in Freundschaft und Liebe, ja sogar in der Schöpfung eines Gottes auf die »Verwechslung eines fremden Wesens mit dem unsrigen« hinausläuft:

»jede Dichtung ist nichts anderes als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unsers Kopfes. [...] Alle Geburten unsrer Phantasie wären also zuletzt nur wir selbst. [...] Wir leiden jenes alles nur für uns, für das Ich, dessen Spiegel jenes Geschöpf ist. Ich nehme selbst Gott nicht aus. [...] Sein Bild sieht

423 Wilhelm von Humboldt, »Brief an Schiller vom September 1800«, in: *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt*, hg. v. S. Seidel, Berlin 1962, Bd. II, S. 204.

424 Humboldt, »Brief an Schiller vom 16. Oktober 1795«, in: ebd., Bd. I, S. 180.

425 Martin Luther, *Biblia Das ist die gantze Heilige Schrift Deudsch auffs new zugericht*, Wittenberg 1545, hg. v. H. Volz, München 1974, Bd. 3, S. 2457. Vgl. Hamann, »Philologische Einfälle und Zweifel über eine akademische Preisschrift«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. 3, S. 38.

426 Schiller, »Über die ästhetische Erziehung«, a. a. O., S. 627.

er aus der ganzen Ökonomie des Erschaffenen vollständig, wie aus einem Spiegel zurückgeworfen, und liebt sich in dem Abriß, das Bezeichnete in dem Zeichen.«⁴²⁷

Die Militanz dieser narzißtischen Größenphantasie findet sich beim späteren Schiller nicht mehr, aber sie schlägt um in die Hohlform eines Leidens des Künstlers. Ausgeliefert der ›*heautomenen*‹ Einsamkeit einer *creatio ex nihilo*, macht er bei jedem Schaffensakt erneut die »Erfahrung des Nichts und des Nichtenden«, die – wie von Safranski eindrücklich beschrieben – das »Potential der Zerstörung und Selbstzerstörung« bewußt macht.⁴²⁸ ›*Werden im Vergehen*‹ – *et vice versa* – wird der Schiller-Bewunderer Hölderlin dieses Gesetz des Schaffens später nennen; eine erste Ahnung der Gefahr, die diese ›*Hybris*‹ birgt, gibt aber schon das zweite, vielleicht immer noch verkannte Drama Schillers: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Vor lauter politischen Anspielungen ist bei diesem Stück die Autor-Künstler-Perspektive aus dem Blick geraten. Aber man erinnere sich nur an die französische Bedeutung von *auteur* als ›*Täter*‹, um für diese Bedeutungsebene sensibel zu werden. *Fiesco* ist kein Autor oder Künstler im engeren Sinne, er macht nicht in Tinte oder Farbe, sondern eher – mit Büchners *Danton* gesprochen – ›*in Fleisch*‹, d. h. sein Kunstwerk ist das Staatsgebilde der Republik, der Volkskörper Genuas. Diesem gegenüber sieht er sich aber in der Genieposition des allein Entscheidenden, der als ›*Tatmensch*‹ über die Kraft verfügt, seine individuelle Freiheit der richtungslosen Masse als Idee einer politischen Freiheit einzuimpfen. Diese Körpermetapher, deren Verweis auf die medizinische Bedeutung von Inokulation mit Schillers Lieblingsvorstellung von der ›*Veredelung*‹ affin ist, bringt im Drama zwei Motive miteinander in Verbindung: die ›*Hand*‹ und ausgehend von ihr die ›*Tat*‹. Schon die Vorrede spielt auf die »zarten Spinnweben einer Tat« an, die in der Handlungs-dramatik in entschiedenere Töne umschlagen: »aber laßt uns schleunig von Gedanken zu Taten gehn.«⁴²⁹

Bezeichnenderweise bereitet Schiller den Umschlagspunkt durch eine Begegnung mit einem Maler vor, bei dem – anders als bei Lessings Maler Conti – die »Hand« als »Meisterin«, ja die Kunst als »rechte Hand der Natur« eine entscheidende Rolle spielt. Aber die Abrechnung mit der Kunst der bloßen Kopie folgt auf dem Fuße als Verhöhnung des Scheins der »Poetenhitze, der Phantasie marklosem Marionettenspiel, ohne Herz, ohne tatenerwärmende Kraft«. Der Machtpruch des Handelnden fordert: »*der Schein weiche der Tat*«. Der Sou-

427 Ders., »Brief an Reinwald vom 14. April 1783«, in: *Briefe des jungen Schillers*, hg. v. K. Pörnbacher, München 1969, S. 79.

428 Rüdiger Safranski, *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, München 2004, S. 282.

429 Schiller »Die Verschwörung des Fiesco zu Genua«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. I, S. 694; zur Lesart von Autorschaft als Signatur politisch revolutionären Handelns neben Büchner auch in Heines Napoleon-Bild vgl. Fohrmann, *Schiffbruch mit Strandrecht*, a. a. O., S. 178f.

verän im Ausnahmezustand deklariert: »*Ich habe getan*, was du – nur maltest«. ⁴³⁰ Diese Verachtung, die der ganz im *actus*, in der *energeia* Aufgehende gegen die Repräsentation von *opus* oder *ergon* empfindet, weist nicht nur schon voraus auf die späteren Produktionsregeln einer ihren Stoff »verzehrenden« Form: An der Front der Entschlossenheit des seine Selbsttätigkeit in die Hand nehmenden Individuums zeichnet sich auch ein Künstlerbild ab, das zutiefst »elitär« und erklärt »antidemokratisch«, ja kraft seiner Spurlosigkeit auch dem Untergang geweiht ist.

Die Polemiken gegen die orientierungs- weil kopflose »Mehrheit«, die in ihrer massenhaften *amour propre* – wie in einer Vorwegnahme von Hegels Herrschaft-Knechtschaft-Dialektik – doch nur wieder nach einem beschützenden Monarchen schreit, zeigen deutlich, daß Schiller im *Fiesco* seine Hommage an die »Großen Männer« der Renaissance, die Machtmenschen machiavellischen Zuschnitts dargebracht hat. Die Faszination, die in der historischen Exemplarität – bei aller Freizügigkeit des Umgangs mit dem Stoff – liegt, verdankt sich dem entscheidenden Moment aller Geniediskurse, nämlich der vorbildhaften Verkörperung des produktiv gestalterischen Potentials, der flüchtigen, in jedem Werk sich sogleich wieder verflüchtigen Energie.

Im *Fiesco* verkörpert sich für Schiller solch ein Schaffender als »ein großer fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikurischen Müßiggangs, in stiller, geräuschloser Dunkelheit, gleich dem »gebärenden Geist« auf dem Chaos, einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenplane und wütende Wünsche in seinem Busen gären.« ⁴³¹ Schiller modifiziert das Revoltierende prometheischer Aufrichtigkeit zum höfischen Strategie-Spiel von List und Intrige. »*Maske*« und »*Macht*« prägen diese frühe Auslegung künstlerischer Autonomie als Autokratie, bei der gleichwohl die Autorschaft noch nicht ganz im Geisterreich der *concetti* angekommen ist, sondern noch im Handwerklichen der *Condottiere* bleibt. Die Moral dieser Geschichte über die Tragik des Großen wird von Schiller, anders als bei der historischen Vorlage mit ihrem Umkippen vom Erhabenen ins Lächerliche des auf der Schiffsplanke ausgleitenden und im Wasser ertrinkenden Revolutionsführers, eher einer Emblematisierung der »*Blindheit*« unterstellt. Aber es ist nicht die beglückende Blindheit von *Amor*, sondern die des Unbesonnenen, Verblendeten, Übermütigen.

Die Heldenhaftigkeit des *Fiesco* hat sich gewissermaßen noch nicht von der egomanen Selbstheit emanzipiert, noch nicht geläutert im Feuer des Allgemeinen, noch nicht veredelt zum wahren »*Übermenschentum*«. Genau dieser Prozeß ist aber ein öffentlicher und er geschieht auf dem »*anderen Schauplatz*« einer

430 Schiller, »*Fiesco*«, a. a. O., S. 692f. Hervorh. d. Verf.

431 Schiller, »Erinnerung an das Publikum«, in: ebd., S. 752.

›*Politisierung der Ästhetik*‹ gegen die höfische Ästhetisierung der Politik, wie sie noch »Fiesco« intendiert. Politisierung aber heißt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch, *öffentlich* zu werden, d.h. für die Figur des Autor-Künstlers gesprochen, zu einer öffentlichen Person zu werden, im Namen der Polis, der Gemeinschaft schöpferisch tätig zu sein oder als allgemeines Genie eine »generalisierte Individualität«⁴³² zu repräsentieren. Nicht zuletzt in diesem Zusammenhang kristallisiert sich in Schillers Reflexionen zunehmend das Ideal des *Bühnen-Autors* im Sinne der eingangs genannten Theatralisierung von Autorschaft im 18. Jahrhundert heraus. Es geht um die Entdeckung eines schöpferischen Potentials als Theatereffekt mit Blick auf das affirmierende Publikum: eine Entdeckung, die Schiller bekanntlich mit Goethe teilte, der ja die *Lehrjahre* seines *Wilhelm Meister* ursprünglich als *Theatralische Sendung* konzipiert hatte, und die ganz entscheidend war, insofern einschlägige Topoi wie Theatralität, Inszenierung, Performanz oder Schauplatz bis heute die Erscheinungsweise von Autorkünstlertum beherrschen.

Die Bühne ist der Schauplatz, auf dem sich die wesentliche Einsamkeit der Autorschaft zum öffentlichen Auftritt läutert und zugleich ihre ideale Welt realisiert: als – mit Michael Frieds o. g. Diderot-Interpretation gesprochen – Umschlagen von gestischer *theatrality* in monadologische *absorption*. Aus dem Stoff der Theaterwelt schöpft der geniehafte Baumeister die Form seines Welttheaters. Daher findet sich bei Schiller der Lobpreis der Schaubühne als »moralische Anstalt« auch auf das Modell eines Lichtmediums gebracht, durch dessen »Kanal« das »Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet [...] durch alle Adern des Volks«.⁴³³ Das Bild vom schöpferischen Lichtstrahl des Genies wird also fortgesetzt, statt Refraktion spielt hier aber das Fließen die entscheidende Rolle im Prozeß der Übertragung oder ›*Diffusion*‹, die zugleich von der Optik auf die Physiologie des Blutkreislaufes und seine Verkörperung von Zirkulation überspringt. An dieser Stelle ist Schiller natürlich die Gebrochenheit der Werkherrschaft bewußt bzw. weiß er um die kollektive Autorschaft performativer Werke: Im Moment der Aufführung kommt die Verantwortung des Verfassers an ihre Grenzen bzw. das »Genie des Akteurs« ins Spiel, da »sich die Geschöpfe der Phantasie im ›*Spieler*‹ verkörpern.«⁴³⁴

Solche Überlegungen sind genau zu lesen, zeugen sie doch von einem hohen Reflexionsstand medialer Bedingungen. Hier wird das Medium nicht nur als Träger, sondern auch als Erzeuger der Botschaft gewürdigt, der Akt der Per-

432 Ders., Brief an Körner vom 10. Nov. 1794, in: *Briefwechsel*, a. a. O., Bd. III, S. 219.

433 Ders., »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. V, S. 828.

434 Ders., »Über das gegenwärtige teutsche Theater«, in: ebd., S. 815.

formanz selbst durch Genie verklärt. Das Autor-Ich gerät gewissermaßen außer sich und verliert seine Souveränität nicht nur an das Werk und dessen Eigenleben in der Verkörperung durch andere, es aufführende Subjekte, sondern in letzter Instanz auch noch an das ›Publikum‹, den Rezipienten bzw. Adressaten dieser öffentlichen Verausgabung. Dieser Prozeß wird von Schiller aber positiv gedeutet und im Sinne eines in der Gemeinschaft generalisierten Genies, sozusagen eines ›allgemeinen Individuellen‹, auf die Grenzen einer durch Freundschaft und Liebe verbundenen Schöpfer-Gemeinschaft gebracht:

»Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehör ich jetzt an. Vor diesem und keinem andern Tribunal werde ich mich stellen. Dieses nur fürchte ich und verehr ich. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine andere Fessel zu tragen als den Anspruch der Welt – an keinen andern Thron mehr zu appellieren als an die menschliche Seele.«⁴³⁵

Dieser ›Appell an das Publikum‹ (das Schiller zugleich aber auch haßt) ergeht also nicht ungezielt in die Weite eines zukünftigen Geschichtsraumes der Rezeption, sondern hat in der ›Resonanz der Seele‹ sein absorbierendes Komplement. Im Zusammenhang eines gattungsspezifischen Selbstgesprächs der menschlichen Seele verlagert sich die Problematik des Medialen ins Innere dieses Selbstbezugs bzw. in die aufschiebende Funktion einer am ›Leitmedium Sprache‹ ausgerichteten Differenz. Das Medium erscheint so nicht mehr im optisch-räumlichen Kontrast zu einem produzierenden Autor, sondern als dasjenige, was Autor, Schauspieler und Publikum in der gemeinsamen Sprache zugleich vereint und trennt, ja möglich macht. Deutlich spricht das berühmte Distichon über die *Sprache* diese Einsicht wenn auch mit sentimentalischem Untertone aus:

»Warum kann der lebendigen Geist dem Geist nicht erscheinen!
Spricht die Seele, so spricht, ach! Schon die Seele nicht mehr.«⁴³⁶

Natürlich bleibt der im Sinne der Dichtungsarten unterschiedene ›naive‹ Anspruch auf die Authentizität einer ›Immedialität‹, einer reinen Sprache des Herzens, das sich ohne Schmuck und Verkleidung in seiner ganzen Wahrheit offenbart. Aber Schiller weiß auch wie sein späterer Bewunderer Jacques Lacan, daß aus jeder Artikulation nur das »écho du signifiant« widerhallt, in dessen Namen sich allerdings auch die Vereinigung vollzieht, wie es nämlich anschließend heißt:

435 Ders., »Ankündigung der rheinischen Thalia«, in: ebd., S. 856.

436 Ders., »Gedichte«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. I, S. 313. Hervorh. d. Verf.

»Laß die Sprache dir sein, was der Körper den Liebenden; er nur
Ists, der die Wesen trennt und der die Wesen vereint.«⁴³⁷

Dieses Distichon ist nicht von ungefähr *An den Dichter* adressiert, macht es doch deutlich, welche poetologische Aufgabe sich daraus ergibt: Das Medium der Übertragung soll in der Vereinigung durch den sprechenden Dichter wiederangeeignet werden. Daß Schiller immer wieder mit diesem Zwischenraum, dieser Verzögerung, Verschiebung und zwangsläufigen Verzerrung der ursprünglichen Intention rechnete, zeigt er auch auf dem Gebiete seiner Antrittsvorlesung über *Universalgeschichte*. Dem philologisch gebildeten Historiker ist nur allzu bewußt, daß alle seine Daten (oder »Denkmäler«, wie es in der Sprache der Zeit heißt) durch »Media« hindurchgegangen sind, die zwar »verändert werden und verändern«, zugleich aber den einzig gangbaren Weg der Sprache als »Organ der Tradition« markieren.⁴³⁸ Die Konsequenzen sind die gleichen, wie sie die Bibelphilologie von Lessing bis Herder zog und wie sie Schiller wenig später in den *Kallias*-Briefen für ästhetische Produktionen ausformulierte: Die Intention, die Idee oder der Sinn müssen abgesetzt werden gegenüber der Vergänglichkeit des medialen Trägermaterials und der Verunstaltung bzw. Entstellung durch das, was Schiller sich nicht scheut, »das *Genie* ihrer Beschreiber« zu nennen.⁴³⁹

Im *Kallias*-Programm wird diese universalhistorische Perspektive auf poetologische Begriffe umgeschrieben. »Das Medium des Dichters sind *Worte*; also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für Individuen.«⁴⁴⁰ Weil die ›*Natur*‹ dieses Darstellenden der Natur der darzustellenden Dinge gegenüber arbiträr ist, gilt es, sie zu bezwingen, und das heißt ganz konkret, das Medium im Werk aufzuheben:

»Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorscheinen und trotz aller Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft dastehen. Mit einem Wort: Die Schönheit der poetischen Darstellung ist ›*freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache*‹.«⁴⁴¹

Jene ideale Freiheit in der Erscheinung wird also in die Fesseln des Medialen geschlagen, aber sie weiß dies in einen Triumph zu verkehren: Sie schwingt sich gleichsam aus den Niederungen des Stoffes auf in die luftigen Höhen des Ideenreiches. Die Trias von ›*Wahrheit*‹, ›*Lebendigkeit*‹ und ›*Persönlichkeit*‹ gibt dem

437 Ebd.; zu Lacan vgl.: ders., »Situation de la psychanalyse et formation du psychanalyste en 1956«, in: *Ecrits*, Paris 1966, S. 469.

438 Schiller, »Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. IV, S. 761.

439 Vgl. ebd. ff. Hervorh. d. Verf.

440 Ders., »Kallias«, a. a. O., S. 431. Hervorh. d. Verf.

441 Ebd., S. 433. Hervorh. d. Verf.

Gedankengang schon die neue Wendung, die sich in der universalhistorischen Perspektive ankündigte. Der Künstler ist zwar derjenige, der den Prozeß der Freiheit immer wieder in die Schranken der raum-zeitlichen Gegenwärtigkeit ruft und damit befördert, aber er muß als reale, selbst vergängliche Existenz ebenso verschwinden wie die Materialität des Mediums. Wenn »ein einziger Zug, der die Feder oder den Griffel, das Papier oder die Kupferplatte, den Pinsel oder die Hand, die ihn führte, kenntlich macht«, das ästhetische Wirken der Idee stört und gar durch Häßlichkeit beschwert, oder wenn »der eigentümliche Geschmack des Künstlers, die Künstlernatur sichtbar« geworden ist und das Werk »manieriert« erscheinen läßt, dann gibt es nur eine Lösung: die souveräne Entscheidung fürs Ideal, für den »Stil« als »höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiven und allen objektiv zufälligen Bestimmungen«. ⁴⁴² Der Schauplatz des Schönen wird zur Arena eines »begrifflichen Machtkampfes«, den Kurt Wölfel treffend als »Freiheits-Rigorismus des Künstlers« beschrieben hat:

»Was Lewis Carroll Humpty Dumpty sagen läßt, könnte recht gut als Motto über allen diesen Texten stehen: ›The question is, which is to be Master – that’s all.‹ So marschieren sie auf, bilden Streitordnung, werden gegeneinander geführt, vollziehen ihre Schwenkungen, prallen aufeinander: die Phalanx der antagonistischen Begriffe, von den metaphorischen Hilfstruppen begleitet, Notwendigkeit und Freiheit, Heteronomie und Autonomie, Sinnlichkeit und Vernunft, Neigung und Pflicht, Triebbegehren und Willensspruch, Einbildungskraft und Erkenntnisvermögen, Willkür und Gesetz, Natur und Kultur, Kunst- und Verstandeswerk usw.« ⁴⁴³

Das Agonale beherrscht Schillers Denkfiguren bis hin zur berühmten strategischen Figur des ›*Spieltriebs*‹, der als Vermittler der Gegensätze zugleich im Dienste der Generalisierungstendenz des ›*Master-Artist*‹ steht. Nimmt man die viel zitierte Humanitätsformel vom Menschen, der »*nur da ganz Mensch*« ist, »*wo er spielt*«, weil er nur spielt, »*wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist*« ⁴⁴⁴, so gilt es auch daraus zweierlei als Subtext herauszuhören: zum einen wieder die Legitimationsstrategie eines *artem celare* als scheinbar unangestrengt spielerisches Hervortreten des Werkes in seinem quasinatürlichen Eigenleben, zum anderen aber den kategorischen Zug, mit dem Schiller das Ziel ›*Freiheit*‹ im Namen einer elitären Vorstellung von Menschheit verfolgt. Die Spuren der Arbeit, des Materials, eben des Medialen sollen getilgt werden, um die Leichtigkeit der ›*einfallenden idea*‹ zu erreichen, die im dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins angebracht ist. In den *Briefen über Don Carlos* heißt es allerdings bereits, daß »bloßes Spielwerk« auf dem Schauplatz der

442 Ebd., S. 429.

443 Kurt Wölfel, *Friedrich Schiller*, München 2005, S. 100.

444 Schiller, »Über die ästhetische Erziehung«, a. a. O., S. 618. Hervorh. d. Verf.

Tragödie »zu der Würde des Ernstes und der Wahrheit« werde, und in den Anmerkungen *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie zur Braut von Messina* wird der Ton deutlicher, schärfer und unnachahmlicher:

»Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.«⁴⁴⁵

Schiller hat hier nicht nur eine Kurzfassung seines Programms ästhetischer Erziehung geliefert, die Passage benennt auch treffend die Aufgabe einer Autor-Künstlerschaft: Die Bühne soll Schauplatz einer Revolution der Denkungsart im Sinne eines Triumphes des schöpferischen Geistes über die Materie sein. Hierin erfüllt sich, was bei Cassirer als Schillers Eroberung einer »Welt der Freiheit« im »Medium der künstlerischen Gestaltung« nicht zuletzt im Gegensatz zum ethischen Rigorismus eines Kant oder Fichte gefeiert wird: »So ist auch für ihn am Anfang die Tat – aber diese begreift er in jener eigentümlichen Verschmelzung, die nur ihm eignet, als eine zugleich ethische und künstlerische Tat.«⁴⁴⁶

Und in dieser Hinsicht wird auch der andere Aspekt von Aufhebung deutlicher, der den ästhetischen Charakter des Imperativs, sein ›Sollen‹ betrifft, das sich an schönen Beispielen einer idealen, vom Dichter erschaffenen Welt ausrichtet. Diese ›Utopie‹, in deren ludischer Lustbarkeit alles erlaubt ist, was gefällt, und nicht der alles verschlingende Gott Kronos einer unumkehrbaren chronologischen Zeit herrscht, sondern jenes spielende Kind, das Heraklitsche *aion pais* einer erfüllten Zeit wiedererweckt wird: Dieser wahrhaft andere Schauplatz idealen Daseins wird zwar allein durch poetische Kraft von Dichtern und bildenden Künstlern erschlossen, aber diese Kraft steht erst im teleologischen Sog eines – im Sinne von Ernst Blochs Utopismus gedachten – ›Vorscheins‹ des im Werk hergestellten Ideals zu Gebote, nicht in der Ursprünglichkeit eines angeborenen Genies als kausale Kraft des Schöpferischen. Der Autor-Künstler hat bei Schiller somit zwar etwas Visionäres – im Sinne des *Vates*-Ideals –, dessen er aber erst nachträglich in zukünftigen Schöpfungen innerwerden kann. Und als solchermaßen ›klassischer‹ Autor-Künstler hat er die mütterliche Gabe des Naturtalents hinter sich gelassen und sich dem väterlichen Gebot einer ethischen Perfektion zugewandt, wie sie ja auch Goethes höheren Wert künstlerischer

445 Ders., »Briefe über Don Carlos«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. II, S. 251; u.: »Die Braut von Messina«, in: ebd., S. 816f. (Hervorh. d. Verf.).

446 Ernst Cassirer, »Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften«, in: *Idee und Gestalt*, Darmstadt 1973, S. 99.

Natur bestimmte. Dennoch darf man die Differenz von Ethik und Ästhetik nicht aus den Augen verlieren, denn gerade im Spiel, genauer im etymologisch angedeuteten marginalisierenden, *parergonalen* ›Beiher-Spielen der Beispiele in ihrer nicht kategorischen, sondern komplexen Exemplarität, öffnet sich ja der Zeit-Spiel-Raum, der als das glatte Gegenteil von Zwang und Notwendigkeit von Schiller auch auf das Bild einer »glücklichen Mitte zwischen Gesetz und Bedürfnis« gebracht wird, einer Medialität reiner Möglichkeit dank der – wie der heimliche Derrida-Leser Safranski es nennt – »Inszenierung von Abständen, von Aufschub« in einem Freiraum des Denkens und Imaginierens.⁴⁴⁷

Die ›*ästhetische Erziehung*‹ folgt zwar der Tradition Kantischer »Aufklärung« und soll in Geschmacksfragen den reifen Bürger aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit herausführen. Und dazu braucht es den Autor-Künstler als Musen-Führer, als pädagogische Machtinstanz, die eine schönere neue Welt aus dem Stoff der Weltgeschichte schafft – heute würde man sagen montiert oder simuliert. Im Grunde genommen beginnt damit auch die lange Tradition eines im weitesten Sinne politischen Engagements der Kunst, deren exemplarische Schöpfungen als Produkte eines frei handelnden Subjekts eine befreiende Wirkung auf die Einbildungskraft des Rezipienten auslösen sollen, die weitaus radikaler gedacht ist als in Lessings prägnantem Augenblick. Was in diesem Sinne an künstlerischer Intervention in Form eines Sich-Mit-Teilens an ein großes Publikum intendiert ist, hat nichts mehr gemein mit den bis dahin populären Vorstellungen von Popularität.

Schillers Reaktionen auf den selbsternannten »Volkssänger« Bürger und den Aufklärungsphilosophen Garve sind hierfür signifikant. So wie sich nämlich ersterer den Vorwurf eines Schielens auf das Einverständnis der »Masse« (im hier schon negativ konnotierten Sinne) einhandelt, verstößt der zweite natürlich mit seinem Anspruch auf eine Autor und Publikum gleichstellende Interaktion von Sinn, Form und Inhalt gegen den Schillerschen Elitarismus einer ›Authentizität‹, deren Originalität zwar nicht mehr den Alleinbesitzanspruch eines schöpferischen Genies vertreten kann, aber ein nicht generalisierbares Privileg der visionären Kraft des Autor-Künstlers fordert.⁴⁴⁸ Ästhetische Autonomie und Authentizität des Autor-Künstlertums reimen sich für Schiller aufeinander und zwar in einer so radikalen, d. h. tief in sich verwurzelten Form, daß er in nahezu

447 Vgl. Schiller, »Über die ästhetische Erziehung«, a. a. O., S. 616; Safranski, *Schiller*, a. a. O., S. 414. Zum Begriff des Parergonalen vgl. Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 56 ff.

448 Vgl. Wölfel, »Nachwort«, in: *Christian Garve, Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände, Faksimiledruck*, hg. v. K. Wölfel, Stuttgart 1974, 2. Bd., S. 47 ff.; vgl. Garve, »Von der Popularität des Vortrages«, in: ebd., S. 1041 f., S. 1065 f.; zu Schillers Bürger-Polemik vgl. Schiller, »Über Bürgers Gedichte«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. V, S. 973.

wörtlicher Vorwegnahme des Prinzips *l'art pour l'art* bei seiner Verteidigung gegen den Vorwurf der Blasphemie in den *Göttern Griechenlands* eine ›absolute‹ Freiheit des Poetischen im Sinne einer kontrafaktischen Autoreferentialität postuliert: Denn »der Künstler und dann vorzüglich der Dichter behandelt niemals das Wirkliche, sondern immer nur das Idealische, oder das aus einem wirklichen Gegenstande kunstmäßig Ausgewählte [...]«. ⁴⁴⁹

Diesen Pathos des Poetischen wird die Romantik erben und in Novalis' Urteil über Goethes *Wilhelm Meister* als »nobilisierter Roman« bzw. »Wallfahrt nach dem Adelsdiplom« ⁴⁵⁰, die den Bürger zum Autor-Künstler erhebt, zuspitzen. Interessanter wird die Frage nach der Bedeutung des »wahren Künstlers« vor dem Hintergrund der ›Dilettantismus‹-Debatte, in der Schiller und Goethe die selbst erwählten starren Grenzen einer ›Meisterschaft‹ zugunsten eines wenn auch nicht Universalgenies, so doch einer ausschweifenden Liebhaberei für das Schöne in all seinen Erscheinungsformen überwinden wollten. Im Grunde genommen wird schon hier nach einer idealisierenden Generalformel gesucht, die aber in eine regelrechte Wertskala von Künstlertypen umschlägt. Nach strengen Grundsätzen werden die Fähigkeiten edler und erhabener Kunstproduktion von den Neigungen des Liebhabers bzw. des mehr dem Geschmack des Publikums verpflichteten Sammlers unterschieden, womit Goethe vielleicht an seinen eigenen Dilettantismus im Zeichnen und Forschen dachte. Jedenfalls kann man der wiederholten Verwendung des Topos in *Dichtung und Wahrheit* eine gewisse Koketterie nicht absprechen, mit der z. B. die Vorteile der Dilettanten gerühmt werden, weil sie »ihre Arbeit umsonst geben«, obwohl der selbst zwischen schriftstellerischem Talent und künstlerischer Neigung Schwankende immer wieder die »Nähe des Künstlers« als »Komplement seines eigen Daseins« suchte, da die »Wünsche des Liebhabers« sich nur »im Artisten« erfüllten. ⁴⁵¹ Dieser nämlich muß sich den strengen Regeln einer an künstlerischer ›Meister‹schaft von Vorbildern wie Rembrandt, Raffael oder Dürer orientierten Disziplin unterwerfen, in deren Namen die Weimarer Klassik zwischen legitim schaffendem Künstlertum und rezipierendem Bildungsbürgertum wieder eine Kluft aufriß bzw. letzteres der Lächerlichkeit eines stümperhaften Dilettantismus überantwortete. ⁴⁵²

449 Schiller, »Brief an Körner v. 25. 12. 1788«, in: *Briefwechsel mit Körner 1. Teil*, a. a. O., S. 396f. Vgl. Michael Wetzels, *Autonomie und Authentizität. Untersuchungen zu Konstitution und Konfiguration neuzeitlicher Subjektivität*, Frankfurt am Main 1985.

450 Novalis, »Fragmente und Studien«, in: *Schriften*, hg. v. R. Samuel u. G. Schulz, Stuttgart 1965, 3. Bd., S. 646.

451 Goethe, »Dichtung und Wahrheit«, a. a. O., S. 590f., S. 682 u. S. 817.

452 Vgl. ders., »Der Sammler und die Seinigen«, in: ebd., S. 203; ders. (zus. mit Schiller), »Über den Dilettantismus«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., Bd. 6.2, S. 151–176; vgl. Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1994, S. 354ff., sowie grundlegend: Hans Rudolf Vaegt, *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Di-*

Vor der Drohkulisse dieser Disziplinierung und Pädagogisierung der Zugangsbedingungen zu einem professionellen Autor-Künstlertum – mit all den archaischen und geheimbündnerischen Ritualen wie der Meisterprüfung der Turmgesellschaft im *Wilhelm Meister* – zeichnet sich auch schärfer die Differenz zu den Romantikern ab, die ihrerseits – etwa in den Worten von Novalis – den Spieß umdrehen und Goethes naturwissenschaftliches Dilettieren zum wahren Künstlertum erheben:

»In seinen physicalischen Studien wird es recht klar, dass es seine Neigung ist eher etwas Unbedeutendes ganz fertig zu machen – ihm die höchste Politur und Bequemlichkeit zu geben, als eine Welt anzufangen und etwas zu thun, wovon man vorauswissen kann, dass man es nicht vollkommen ausführen wird, dass es gewiß ungeschickt bleibt, und dass man es nie darin zu einer meisterhaften Fertigkeit bringt. [...] Seine Betrachtungen des Lichts, der Verwandlung der Pflanzen und der Insecten sind Bestätigungen und zugleich die überzeugendsten Beweise, dass auch der vollkommene Lehrvortrag in das Gebiet des Künstlers gehört.«⁴⁵³

Der Argumentation ist ohne Ironie sicherlich nicht beizukommen, aber sie versammelt in ihrer wunderbaren Uneindeutigkeit den entscheidenden Punkt modernen Autor-Künstlertums, der noch einmal Schillers Ästhetik des Spiels ›ins Spiel‹ zu bringen vermag. Das dort entwickelte Moment der ›Aufhebung‹, filmisch formuliert des *suspense*, d.h. der in Atem haltenden ›Spannung‹, erfordert umgekehrt beim schaffenden Subjekt ein ›Aushalten‹, eine gleichsam Spannungsverteilung ohne Entscheidung oder Sicherung, d.h. eigentlich eine Freisetzung des schöpferischen Werdens ohne Wahrung von Eigentumsrechten an den zu erwartenden Resultaten. Das aber ist nicht die ›klassische‹ Welt Goethes, der alles andere als ein Spieler war und seine eigenen ›wilden‹ Exzentrismen der jungen Jahre mit umso rigideren Kanonisierungen von Künstlerkategorien bestrafte. Wie die Romantiker ganz richtig erkannten, zeichnet die Reihe der Namen von ›Mignon‹ über ›Torquato Tasso‹ bis hin zum Blumenpropfenden Gartenkünstler ›Eduard‹ aus den *Wahlverwandtschaften* die Spur eines Opfers der Poesie nach, die als ›Pathologie‹ von Missverhältnissen einer in wahnhafter Subjektfixiertheit scheiternden, isolierten Kreativität, d.h. als »Selbstbetrug« des in die Einsamkeit der Unterredung mit seinem Genius sich flüchtenden »andern Prometheus oder Pygmalion« entlarvt werden soll.⁴⁵⁴

Die von Hegel gefeierte ›klassische Kunstform‹ fordert also gegen eine solche Poesie des Herzens das klare Anerkennen der Grenzen eines schöpferischen

lettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik, München 1971 u. S. Azzouni/ U. Wirth (Hg.): *Dilettantismus als Beruf*, Berlin 2010.

453 Novalis, »Über Goethe«, in: *Schriften*, a. a. O., 2. Bd., S. 640.

454 Goethe, »Beilage zu: Gründung der Freitagsgesellschaft«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, a. a. O., Bd. 4.2, S. 811; vgl. dazu Vaget, *Dilettantismus und Meisterschaft*, a. a. O., 88 ff.; vgl. Goethe, »Einleitung in die Propyläen«, a. a. O., S. 20.

Künstlertums in den transzendentalen Bedingungen intellektueller Autorisierung. Die Doppelfigur des Autor-Künstlers findet damit noch einmal seine Bestätigung in Form der Aussöhnung von auktorialer Theorie und künstlerischer Praxis: »Seine Produktion nämlich zeigt sich als das freie Tun des besonnenen Menschen, der ebenso weiß, was er will, als er kann, was er will [...]«. ⁴⁵⁵ Bleibt allerdings die Frage, inwieweit dieser Typus des intellektuelle Autorität mit handwerklicher Ausbildung paarenden Kunstproduzenten überhaupt eine individuelle Verkörperung erfahren kann oder nicht schon an kollektive Verbundsysteme appelliert. Das berühmte Duumvirat der beiden ›Dichterheroen‹ Schiller und Goethe, die ihre dioskurenhafte Apotheose als ›Dichterstürzen‹ (mit der Fixierung auf Weimar als gleichsam bürgerliche Hofkultur) ja schon zu Lebzeiten durch ihre diskursive und ikonographische Selbstinszenierungen organisierten, bevor eine idolatrische Rezeption ihre Existenz gänzlich zum nationalen Kunstwerk hypostasiierte ⁴⁵⁶, widerspricht de facto einer Identifizierung des Goethe-Programms mit dem Individuum Johann Wolfgang G.. Paradoxerweise wurde der potenzierteste Ausdruck souveräner Autorschaft hier gerade durch eine die individuelle Werkherrschaft sprengende Inszenierung ›geteilter Autorschaft‹ gefeiert, die bis hin zur wechselseitigen Selbstvermittlung der einzelnen »Autoren-Helden« im jeweils anderen reicht und mit ihrer Simulation einer an Dialogizität und Intertextualität orientierten Schreibweise gerade die später abgelehnte disseminative Technik aneignender Autorschaft romantischer Autorinnen vorexerziert. ⁴⁵⁷

›*Et ego in Weimar!*‹ Oder zugespitzter noch: ›Auch ich war im Kopf von Goethe oder Schiller, durfte die Aura der künstlerischen Autorität einatmen‹, könnte dann zum Motto der Epoche und ihrer Nachwelt werden, womit nur die

455 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke. Vorlesungen über die Ästhetik II*, hg. v. K. M. Michel, Frankfurt am Main 1970, Bd. 14, S. 27; vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, a. a. O., S. 336 ff.; Gert Ueding, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der französischen Revolution 1789–1815*, München 1988, S. 207 f.

456 Vgl. Lämmert, *Der Dichterstürze*, a. a. O., S. 439 u. Bürger, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst*, a. a. O., S. 85, S. 88 ff. u. S. 94; sowie Hannelore Schlaffer, *Klassik und Romantik*, a. a. O., S. 125–131.

457 Vgl. Jürgen Link, »Die mythische Konvergenz Goethe-Schiller als diskurskonstitutives Prinzip deutscher Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert«, in: B. Cerquiglini/H.U. Gumbrecht (Hg.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*, Frankfurt am Main 1983, S. 225; u. Michael Böhrer, »Geteilte Autorschaft: Goethe und Schiller. Visionen des Dichters, Realitäten des Schreibens«, in: *Goethe-Jahrbuch* 112/1995, S. 168 u. S. 180. Zur Ablehnung romantischer Autorinnen und ihrer Aneignungstechniken vgl.: Hannelore Schlaffer, »Goethe als Muse. Der Autor und die Schriftstellerinnen seiner Zeit«, in: *Goethe-Jahrbuch* 112/1995, S. 190; u. Bernhard Greiner, »Entgrenzung: neue Entwürfe von Autorschaft. Dialogisches Wort als Medium autobiographischer Rede«, in: W. Keller (Hg.), *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994, S. 66 f.

mühsam aufgerichtete Grenze zwischen Meisterschaft und Dilettantismus wieder durchlässig wird. Allein das kollektive Prinzip erfährt in den späten Spekulationen Johann Wolfgang Goethes seine volle Rehabilitation, wenn er vor der Verkenning des Genies warnt und das Appropriative seiner Autorschaft als – mit Kittler gesprochen – »Effekt einer sehr materialreichen Diskurspraxis: des Archivierens« indirekt eingesteht:

»Im Grunde aber sind wir Alle kollektive Wesen, wir mögen uns stellen, wie wir wollen. Denn wie Weniges haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser Eigentum nennen! Wir müssen Alle empfangen und lernen, sowohl von denen die vor uns waren, als von denen die mit uns sind. Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es Alles seinem eigenen Innern verdanken wollte. Das begreifen aber viele sehr gute Menschen nicht und tappen mit ihren Träumen von Originalität ein halbes Leben im Dunkeln.«⁴⁵⁸

Goethe antizipiert hier schon die Diskussionen der Autofiktion, die für die außergewöhnliche Persönlichkeit eines Genies die Prädisposition die Prädisposition einer multiplen Persönlichkeit, eines »Moui multiple«⁴⁵⁹ fordern. Aber auch wenn uns Eckermann nur die Hälfte der Wahrheit verrät, denn in Wirklichkeit hat gar nicht er das Gespräch mit Goethe geführt, sondern Frédéric Soret, dessen Bericht über die Demaskierung des Meisters als Weimarer Archiv namens Goethe drastischer ausfällt, so bleibt der Vorwurf des Plagiats völlig ungerechtfertigt, denn es ist ja das Prinzip der Weimarer Klassik frei nach der botanischen Metaphorik das Eigene auf das Andere zu pfpfen, um es dadurch zu veredeln und der neuen Züchtung den eigenen Namen *Goethe®zeit* wie ein *brandmark* (wortwörtlich: ein Brandzeichen) zu geben:

»Que suis-je moi même? Qu'ai-je fait? J'ai recueilli, utilisé tout ce que j'ai entendu, observé. Mes oeuvres sont nourries par des milliers d'individus divers, des ignorants et des sages, des gens d'esprit et des sots. L'enfance, l'âge mûr, la vieillesse, tous sont venus m'offrir leurs pensées, leur facultés, leur manière d'être, j'ai recueilli souvent la moisson que d'autres avaient semée. Mon oeuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe.«⁴⁶⁰

458 Goethe, »Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens«, in: *Sämtliche Werke (MA)*, hg. v. Heinz Schlaffer, München 1986, Bd. 19, S. 691. Zu Kittlers Diagnose vgl. ders., »Über die Sozialisation Wilhelm Meisters«, in: Gerhard Kaiser/ders., *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Göttingen 1978, S. 103.

459 Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch 2004, S. 173.

460 Goethe in: *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, hg. v. W. Herwig, Bd. 3.2, Zürich/Stuttgart 1972, S. 839. Zur Plagiatsdebatte vgl. Anne-Kathrin Reulecke, *Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaft*, Paderborn 2016, S. 358 ff. Vgl. Ramtke, *Anonymität – Onymität*, a. a. O., S. 56, wo darauf hingewiesen wird, daß sich diese Vision im kulturellen Kollektivwesen »Goethe« der Rezeption erfüllt hat.

Romantische Renaissancen

Der Helden-Mythos, der sich wie viele andere Züge modernen Autor-Künstlertums dem Renaissance-Ideal einer individuellen Verkörperung des Schöpferischen verdankt, hat, wie bereits mehrfach betont, seine typologische Prägung vor allem durch Vasaris *Viten* erhalten, wie nicht zuletzt auch der Anfang von Goethes *Dichtung und Wahrheit* zeigt mit seiner Anspielung auf die astrologische Konstellation als Zeichen für ein seinem Künstlertum gütiges Geschick. Der Autor der *Italienischen Reise* hatte allerdings den Schauplätzen der Renaissance gerade seine Aufmerksamkeit verweigert und sich beeilt, schnell an die Quellen der antiken Inspiration zu kommen: ›Weimar‹ wollte selbst die Wiedergeburt der alten griechischen Götter vollziehen und konnte dafür keine Moderne vor der eigenen Moderne gebrauchen.

Das wahre Bekenntnis zur Tradition der großen Meister aus Florenz, Urbino, Arezzo oder Siena erfolgte erst in den Schriften der Romantiker, die dort die wahren Vorbilder ihres Traums vom idealen Künstler erkannten, den in Malerei, Plastik und Architektur schöpferischen Künstler jetzt umgekehrt als Vorbild oder Modell für echte Autorschaft. Schwierig ist dabei nur die Beurteilung des relevanten historischen Bewußtseins. Auch wenn eine nostalgische Haltung dominiert, die allerdings oft diese Renaissance mit einem wiederzuentdeckenden Mittelalter zu verwechseln scheint, vollzieht sich in der Kunstreflexion der Romantik eigentlich ein avantgardistischer Quantensprung, der das begriffliche Repertoire der Moderne freisetzt. Oft wirken die eher unsystematischen und aphoristisch spontanen Texte von der Früh- bis zur Spätromantik wie ›Kippfiguren‹, die sich einmal wie eine Ausdifferenzierung der ästhetischen Positionen der Goethezeit ausnehmen, ein andermal aber Figuren selbst der Postmoderne zu antizipieren scheinen. Typisch für das spezifisch Romantische am modernen Autor-Künstlerbild ist aber die existenzialistische Totalisierung der Forderung, »jeder Mensch sollte Künstler seyn«, die der Beuysschen Popularisierung zum Vorbild wurde und eine Expansion auch des Autorstatus als Romantisierung der Lebenspraxis intendiert.⁴⁶¹

Überhaupt geht es in der Romantik viel mehr um ›Sein‹, um Autor- und Künstler-Sein als um Werden im Sinne des goethischen Bildungsprogramms. Für die Romantiker wird man gewissermaßen als Autor-Künstler geboren und muß diese innere Bestimmung nur noch herausarbeiten. Daher auch die sparsame Handlung im »Heinrich von Ofterdingen« als Gegenentwurf zum »Wilhelm Meister«, der erst auf langen Umwegen zu seinem Ziel kommt und seine

461 Novalis, »Glauben und Liebe«, in: *Schriften*, a. a. O., 2. Bd., S. 497; vgl. Ulrich Stadler, »Friedrich von Hardenberg/Novalis. Ein Autor, der mehr sein möchte als bloß Poet«, in: Grimm (Hg.), *Metamorphosen des Dichters*, a. a. O., S. 142ff.

Berufung erfährt, und die heißt – wie Novalis sehr genau erkannte – nicht Künstler sein. Der romantische Heinrich sieht in allen Dingen und Geschichten nur einen Spiegel⁴⁶² seines inneren Autorkünstlertums, das sich nicht entwickelt und auch durch keine künstlerische Produktivität äußert. Wenn Novalis fast zweihundert Jahre vor Foucault die Frage »W[as] ist ein Autor?« stellt, so geht seine Antwort schon in Richtung einer funktionalen Beschreibung dessen, »wozu« dieser Begriff »gebraucht werden kann«. Und zugleich hat die durch Kants »Urteilkraft« geprägte ästhetische Naturbetrachtung einer ›Teleologie‹ schon den spezifisch frühromantischen Weg für eine Analogie von Funktions- und Substanzkategorien bzw. eine Affinität von Kunst- und (selbst experimentalphysikalischen) Natur-Kategorien geebnet, bei dem es darum geht, Künstler eben nicht zu werden, sondern im bereits genannten ›echten‹, prädeteterminierten Sinne zu ›sein‹:

»D[er] Autor muß den Zweck haben Autor zu seyn – die Natur im gew[öhnlichen] Sinn lässt sich nicht, als Autor oder Künstler, betrachten – wenigstens nur, als Selbstkünstler. Der Autor oder Künstl[er] hat einen fremden Zweck. Diesem Zwecke gemäß bildet er sich eine *Autor(Künstler)Natur* aus. Die Naturation dieser Natur sind Kunstwercke – Kunstwerck entsteht aus künstl[icher] Natur.«⁴⁶³

Dieser Aphorismus ist in mehrerer Hinsicht bemerkenswert, unterstellt er doch das traditionell mit genialer Originalität und Individualität assoziierte Autor-Künstlertum einer abstrakten Intention, die es kraft ihrer Freiheit aus dem deterministischen Zusammenhang der Natur heraushebt und Autor-Werden an Autor-Sein rückbindet bzw. den Prozeß als naturhaften Prozeß ontologisiert. ›Werden‹ ist hier eher im Sinne von Bergsons »schöpferischem Werden« als zeitliche Intensität des Seins zu verstehen. Und Aus-Bilden hat hier einen ganz anderen Sinn als Goethes Bilden, ja fällt hinter dessen musische Neuprägung wieder zurück in die alte Bedeutung von ›Formation‹, derzufolge das Werk des Künstlers unbewußt entsteht wie eine Frucht oder ein Kind – allerdings als die Kunstfigur einer zugleich Einbildung, als ›Simulakrum‹. Es ist nämlich eine andere Natur, die sich das Autor-Künstlertum als diesen seinen Zweck setzt, wobei Novalis sich der Artifizialität dieses Artistentums durchaus bewußt ist. Die blaue Blume der Romantik war eben doch aus Plastik, will sagen: Gemachtes und nicht Gewachsenes, wofür ja auch die zeitgenössische Malerei etwa eines Caspar David Friedrich die besten Beispiele künstlicher Landschaften voller naturidentischer Atmosphären bot, die in der Wirklichkeit unerreichbar blieben.

462 Vgl. Peter V. Zima, *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen 2008, S. 46 ff., der im Imaginären des lacanschen Spiegelstadiums die grundlegende Struktur des Romans von Novalis sieht.

463 Novalis, »Das Allgemeine Brouillon«, in: *Schriften*, a. a. O., S. 365 u. S. 368. Hervorhebungen d. Verf.

Dieses Modell der künstlerischen Kreativität als künstliche Prokreation wird auf alle Bereiche des Daseinvollzugs übertragen. Kunst und Leben werden auf einer romantisierenden Generallinie eingeführt, die später – mit einer allerdings erst seit Nietzsche vertrauten semantischen Verschiebung hin zum Artifizialen – als ›Ästhetisierung‹ bezeichnet wird. Die Aufklärungstradition wird im Grundgedanken eines produktiven künstlerischen Sehens zwar fortgeführt, gleichzeitig kommt mit der romantischen Renaissance der Renaissance das Moment des Machens, der *Poiesis* zu neuer Geltung, die etwa auch den alten Diskurs oder Disput zwischen Kopf und Hand bzw. zwischen Künstler und Handwerker wiederbelebt. Und nicht zuletzt lebt in den Kunstreflexionen z. B. von Novalis auch der epistemologische und naturwissenschaftliche Experimentalgeist des Cinquecento in einer Künstlervorstellung wieder auf, die malendes Genie und erfindungsreichen Ingenieur wie bei Leonardo da Vinci in sich vereint oder die – wie im Briefwechsel Runge mit Brentano – Wert legt auf die »wissenschaftlichen Bestrebungen« des bildenden Künstlers bezüglich der »wissenschaftlichen Erkenntniß im Gebiet der sichtbare Dinge und des Sehens selbst«. ⁴⁶⁴

Silvio Vietta hat in seiner Rekonstruktion des Zusammenhangs von Ästhetik und Moderne die metaphorische Annäherung der heute heterogenen Bereiche einer »Konstruktivität des menschlichen Geistes« sogar auf ein produktives Scheitern des klassischen Kunstdiskurses zurückführen wollen, das in nuce bei Novalis zu beobachten sei. In dem Maße nämlich, wie diesem das Vokabular der nach Winckelmann aufblühenden Theorie der bildenden Künste – übrigens anders als bei seinen ›symphilosophierenden‹ Freunden wie den Brüdern Schlegel oder Tieck – fremd bleibe und er origineller Weise seine ästhetische Erfahrung vielmehr in experimentalphysikalischen, mathematischen oder ganz allgemein wissenschaftstheoretischen Formeln nachbuchstabiere, öffne er seinen Horizont für die avantgardistischen Dimensionen einer »modernen Bild-ästhetik«, die mit ihrer »Metaphorik der freien Produktivität des Künstlers« bis hin zu Duchamps Ästhetisierung von Gebrauchsgütern als »Ready-Mades« oder zu Beuys' Programm einer Popularisierung des Künstlertums reiche. ⁴⁶⁵ Dem steht zwar ein esoterischer Hang zu religiöser Metaphorik gegenüber (von der alttestamentarischen Formel einer *creatio ex nihilo* bis hin zur neutestamentarischen Lehre von der ›Inkarnation‹ bzw. ›Transsubstantiation‹). Aber z. B. Novalis' Emphase für die »ächten« Künste, in denen sich eine »Geisterwelt« allein durch »Erfindungskunst ohne Data«, d. h. rein absolut »realisirt«, ist nur die eine

464 Philipp Otto Runge, »Brief an Clemens Brentano vom 27. Dec. 1809«, in: *Clemens Brentano/ Philipp Otto Runge, Briefwechsel*, hg. v. K. Feilchenfeldt, Frankfurt am Main 1974. S. 7.

465 Vgl. Silvio Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München 2001, S. 26f., S. 77ff. u. S. 176f.

Seite der neu in Umlauf gebrachten Medaille oder nur eine Sichtweise im Sinne jener Kippfigur. Auf der anderen Seite findet sich die ebenfalls in der Renaissance-Tradition stehende Affinität der »Künstler zum Handwercker« bzw. zu praktischer »Einsicht, Geschicklichkeit«. ⁴⁶⁶

Den an die Genieästhetik anknüpfenden Größenphantasien steht die Orientierung an einer sentimentalisch verklärten mittelalterlichen Bauhüttentradition und einer vom Volksliedgut getragenen Rhapsoden-Tradition gegenüber, wie sie den Romantikern schon von Herder souffliert wurde. Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und die zusammen mit Ludwig Tieck geschriebenen *Phantasien über die Kunst* (1799) verleihen dieser Urphantasie vom ›Handwerkerkünstler‹ erstmals einen ideologisch aufgeladenen Schauplatz, auf dem das Renaissance-Künstlertum jetzt dem Autor wahres Schöpfen gepaart mit technischem Wissen vorführt und zum Modell wird. Geträumt wird nicht nur von einem nostalgisch gediegenen, »altdeutschen Handwerkerkünstlertum«, das als vorkapitalistische Versöhnung von Theorie und Praxis sowie von Künstlerindividuum und Volksgemeinschaft imponiert; sondern im Wunschbild einer ›Hand‹-Werklichkeit und ›Boden‹ständigkeit soll auch die Sehnsucht nach ›einfachen‹ Daseinsweisen im Gegensatz zum Außenseitertum und Exzentrikerdasein eines »modernen Artistentums« besungen werden. Schließlich sollen sich im 19. Jahrhundert dann eine konzeptualistische Avantgarde und ein Traditionalismus des *craftsmanship* parallel entwickeln. ⁴⁶⁷

Was aber bedeutet dann dieser Rekurs auf die pseudomittelalterliche Idylle des ›Handwerklichen‹ für das romantische Künstlerideal? Mit Nietzsches Topos der ›monumentalen‹ Geschichtsschreibung gesprochen, die phantasmatische Schaffung einer erhabenen Vergangenheit für eine Gegenwart, die sozialgeschichtlich gerade von einer banalen Bedeutungslosigkeit des Künstlers innerhalb der Gemeinschaft zeugte. Wackenroder hat in seiner »Beschreibung einer Reise nach Nürnberg« ein ganz anderes Bild der Stadt gezeichnet, die als Heimat Albrecht Dürers idealtypisch geworden war, und hinter der Butzenscheibenidylle gerade das Enge, Dunkle und Antimoderne erkannt. Sein wacher Blick für den Niedergang von Handel und Gewerbe sieht auch die Anzeichen der beginnenden Industrialisierung, an deren wissenschaftlicher Vorbereitung ja zugleich der Bergassessor Friedrich von Hardenberg alias Novalis durch seine Inspektion der Bodenschätze Thüringens und Sachsens fleißig mitarbeitet. Deutlich wird so, daß die als ›abenteuerlich‹ und ›romantisch‹ beschriebene Kulisse des

466 Novalis, »Anekdoten«, in: *Schriften*, a. a. O., 2. Bd., S. 567 u.: »Das allgemeine Brouillon«, a. a. O., S. 388, sowie: »Freiberger naturwissenschaftliche Studien«, in: ebd., S. 175.

467 Bernhard Schubert, *Der Künstler als Handwerker. Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*, Frankfurt am Main 1986, S. 34; vgl. S. 140ff.

Meistersänger-Nürnbergers die unheimliche Gegenwart eines Mittelalters ausmacht, das nie historische Vergangenheit war, sondern immer so ›authentisch modern‹ wie die Burgen Ludwig II. oder Walt Disneys. Man kann es aber auch im Sinne der im ersten Kapitel zitierte Analyse Foucaults deuten, nach der die neuzeitliche Namensgebung für Künstler ihnen die anonyme Gestalt von ›Helden‹ verlieh, aber auch deren berausende Kraft des Demiurgischen auf diejenigen übertrug, die diese Namen predigten. In diesem Sinne lassen die Romantiker mit den Renaissancekünstlern »das wahre Heldenalter der Kunst« beginnen, um sich in den überirdischen und – geschichtlichen Sphären des utopischen Ideals vom »Heldenkünstler« – im Gegensatz zum bloß äußerlichen »Modekünstler« – selbst zu heroisieren.⁴⁶⁸ Vielleicht war aber die romantische Idee des Handwerkers nicht einmal eine Utopie, sondern als »Utopie des verlorenen Ideals« eine in der Sehnsucht sich verzehrende ›Atopie‹, deren Namen wie ›Astralis‹ oder ›Atlantis‹ auf einen phantasmatischen Unort der ursprünglichen Versöhntheit aller Gegensätze in einem Goldenen Zeitalter verweisen, wobei sie eben »nicht unter produktionsästhetischen, sondern allein unter lebensweltlichen Gesichtspunkten« thematisch wurde.⁴⁶⁹

Diese also nicht historischen, sondern typologischen Bezüge auf den Renaissancekünstler betreffen den ›Habitus‹, nicht die wirkliche Arbeitsweise der Künstler, die alles andere als Repräsentanten des Volkes waren und mehr einen intellektuellen Typus verkörperten, der wie Tiecks *Sternbald* vor lauter Reden über die Theorie der Malerei kein Bild mehr malte. Dieser Habitus spricht sich als Gestus oder ›Mode‹ aus, die sich auch in den Umgangsweisen, ja selbst in der Kleidung oder Frisur (vorzugsweise mit langen Haaren und Bart nach Art eines »Einsiedlers«⁴⁷⁰) romantischer Künstlerkreise wie dem »Lukasbund« bzw. den »Nazarenern« niederschlug. Selbst die aus dem Schoße der Kunst wiedergeborene Religiosität – in Form eines demonstrativen Katholizismus der Konvertierten – trägt oft solche Züge eines zur Schau getragenen Pathos, dessen Authentizität sich vielmehr einer stilistischen Aneignung und Verinnerlichung der

468 Wilhelm Heinrich Wackenroder, »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«, in: *Dichtungen, Schriften, Briefe*, hg. v. G. Heinrich, München 1984, S. 149; u. F. Schlegel, »Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden«, in: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a. a. O., München 1959, 4. Bd., S. 30 u. S. 150; zu Foucaults Analyse des Heroischen vgl. ders.: »Das ›Nein‹ des Vaters«, in: *Schriften zur Literatur*, hg. v. D. Defert u. F. Ewald, Frankfurt am Main 2003, S. 28–46, spez. S. 32ff.

469 Ebd., S. 18 u. S. 35f.; zur Utopie als Sehnsucht vgl. Dirk Kemper, »Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissancerezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778–1832«, in: S. Vietta (Hg.): *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart 1994, S. 139.

470 Wackenroder, »Herzensergießungen«, a. a. O., S. 169.

biographisch verklärten ›Alten Meister‹ verdankt und dessen »Aussageautorität durch Autorschaft« im Rückgriff auf die mythologisch verklärte Künstlerbiographie allein den »Placeboeffekt« einer modernen *imitatio Christi* als *imitatio artisti* verspricht.⁴⁷¹

Der eigentliche Grund, weshalb auf die vergötterten Meister der Renaissance – zu denen auch der als Prototyp des altdeutschen Meisters gefeierte Dürer gerechnet wird und die allesamt gerade keine Handwerker-, sondern Autor-Künstler waren – die Ideale handwerklicher Bescheidenheit, Kunstfertigkeit, Weltweisheit und Gottesfurcht projiziert wurden, war also schlicht die Erschaffung eines Wunschbildes vom Künstler. Ein Künstler, der in ›Tradition‹ und ›Gemeinschaft‹ verankert ist und so einer mythischen Territorialisierung der im Zeitalter zunehmender Legitimationskrisen durch den expandierenden literarischen Markt immer abstrakter werdenden Autorschaft dienen kann. So gilt für Wackenroder »kein höherer, der Anbetung würdigerer Gegenstand als: – ein ursprüngliches Original«, während in Tiecks ›Kultbuch‹ der romantischen Künstlerlegende, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), das Vorbild des naiven, bei Kindern und Bauern die »Einfalt« wahrer Kunst suchenden Dürer-Schülers gefeiert wird.⁴⁷²

Der messianische, ohne Auftrag frei schaffende Künstler versucht, seine Position als gesellschaftlicher ›Außenseiter‹ aber durch Riten einer zunftmäßigen ›Kommunion‹ zu überwinden, »er schafft sich eine Gemeinde«⁴⁷³, sein individuelles Schöpfertum soll im Kollektivwillen eines volksnahen Gemeinwesens aufgehen – eine Idee, die Richard Wagner dann wieder aufgreifen sollte. Aber diese Gemeinde existiert nur auf dem Papier, so wie schon Wackenroders neuplatonisches Bild der Renaissancekunst nicht bild-, sondern »textgestützt«⁴⁷⁴ ist, oder als Diskurseffekt der alternativen Gemeinschaften, wie sie zuerst in den frühromantischen Projekten kollektiver Autorschaft und ›symphilosophischer‹ Publikationsorgane bzw. in den fiktiven Erzählerkollektiven in der Tradition von Boccaccios Novellen (z. B. in Tiecks »Phantasia«, später Hoffmanns »Serapi-

471 Vgl. Bazon Brock, »Wir wollen Gott und damit Kunst, basta! Heiliger Humanismus poetisiert den Alltag. Zur Modernität der Nazarener aus dem Placeboeffekt«, in: M. Hollein/ C. Steinle (Hg.); *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, Köln 2005, S. 69ff.; u. Rainer Metzger, »Fragmente aus der Zukunft. Stichworte zur Modernität der Nazarener«, in: ebd., S. 42f.

472 Vgl. Wackenroder, »Herzenergießungen«, a.a.O., S. 207 (vgl. S. 161); u. Ludwig Tieck, »Franz Sternbalds Wanderungen«, in: *Frühe Erzählungen und Romane*, hg. v. M. Thalmann, München 1993, S. 716 (vgl. S. 812); zur Texttradition der Renaissance vgl. Vietta, »Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte«, in: ders. (Hg.): *Romantik und Renaissance*, a. a. O., S. 144.

473 Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977, S. 8; vgl. ders., *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 83.

474 Vietta, »Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie«, a. a. O., S. 144.

onsbrüder«) gefeiert wurden, aber immer mehr zu kollektiv halluzinierenden Punschgesellschaften mutierten.

Im Gegensatz zur ansonsten thematisch und rezeptionsgeschichtlich affinen Klassik fehlte auch die Rückkoppelung von Autorschaft an Werkherrschaft. Während Goethe und Schiller ihre ästhetischen Bildungstheorien aus der Dialektik eines formenden und eines stofflichen Prinzips entwickelten, orientierte sich die Frühromantik – wie bei Novalis am deutlichsten zu erkennen ist – stärker an Fichtes Modell einer willkürlichen ›Selbst‹setzung des Ichs im Anderen seiner Ausdrucksformen. Sie lieferte sich damit aber auch allen Aporien der Entfremdung aus, wie sie von Jean Paul in der eingangs genannten Figur des ›Leibgebers‹ karikiert und als metaphysisches Problem dann von Hegels Dialektik diskutiert wurden. Im Gegenzug ergibt sich die Forderung einer Entfaltung künstlerischer Produktion aus einem ›Innern‹, das allerdings nicht mit der Innerlichkeit eines Rückzugs zu verwechseln ist, sondern eher als eine nuklear verdichtende Potenzierung virtueller Schöpfungskraft zu denken ist. Novalis war dann auch der erste, der diesen proto-›konstruktivistischen‹ Ansatz sprachlicher und bildender Künste als »Erfordernisse des Autor-Künstlers« formulierte, sich nämlich durch »mannigfaltig combinirte Autorbewegungen oder Operationen – Lesen – Beobachten – alles in Beziehung auf Selbstdenken – und Schreiben«⁴⁷⁵ ins Werk zu setzen.

Aber wenn dann das Verbindende ein ›Wille zum Autor-Künstlertum‹ sein soll, d. h. eine »willkürliche Bestimmung« als »Ausbildung unserer Wirksamkeit – *Wollen auf eine bestimmte Art* – einer Idee gemäß«⁴⁷⁶, was stellen dann die Werke als jene aus diesem Willen zur Wirksamkeit hervorgehenden teleologischen ›Naturationen‹ in Wirklichkeit dar? Ist es nicht letztlich immer nur der Wille zum ästhetischen Dasein, auf den alles zurückverweist und der die Kunstwerke als entsprechenden Ausdruck oder Darstellung dieses »willkürlichen« Werdens einer ›Auto(r)poiesis‹ und nicht als Vorstellung einer schönen Wirklichkeit des Geschaffenen ausweist?

Man kann noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß mit der romantischen Eröffnung der ästhetischen Moderne noch zu Lebzeiten des mit seinem Namen sogar Epoche machenden Goethe die Position des Urhebers seinem Werk gegenüber auf eine Weise relativiert wurde, die mit den Konzepten kollektiver sowie rezeptionsästhetisch delegierter ›Post-Autorschaften‹ eher einen Abgesang anstimmte. Schlegels Forderung, der Leser soll »der erweiterte Autor seyn«, nimmt sogar Barthes' Konsequenz aus dem »Tod des Autors«

475 Novalis, »Das allgemeine Brouillon«, a. a. O., S. 366; vgl. Maren Jochimsen, »Konstruktion von Welten über Worte: Novalis – der Wortbildner als indirekter Konstrukteur«, in: F. Ingold/ W. Wunderlich (Hg.), *Fragen nach dem Autor*, Konstanz 1992, S. 238 ff.

476 Novalis, »Das allgemeine Brouillon«, a. a. O., S. 364 u. ders., »Philosophische Studien (Fichte-Studien)«, in: *Schriften*, a. a. O., 2. Bd., S. 284.

vorweg. Novalis propagiert ein »Freyes Darstellen«, das allen Interessen und Instanzen gerecht werden soll (»Autor«, »Leser«, »Zweck«, »Begebenheit«), wobei frei nach Fichte »das Ich, als Grund der Thätigkeit«, nur noch als »Initiator« einer nicht mehr beherrschten Tendenz fungiert.⁴⁷⁷ Diese epigenetische Depotenzenierung von Autorschaft trägt auch das Modell ihrer Restitution als »Kritik« in dem von Friedrich Schlegels stark gemachten Verständnis. Die aus der *Kritik der reinen Vernunft* übernommene These, man könne »einen Autor besser verstehn als er s[ich] selbst verstanden hat«, wird auch von Schlegels Freund Schleiermacher in seiner *Hermeneutik* als auslegendes Besserverstehen des Urhebers übernommen.⁴⁷⁸ Wie stark diese Vorstellung einer Originalität *a posteriori* des Kritikers als supplementärer Künstler derjenigen der Gründergeneration des Genie-Diskurses widerspricht, zeigt ein kleines Zitat aus den knapp achtzig Jahren zuvor publizierten *Characteristics* von Shaftesbury, der die Vermengung von Schriftstellern und Kritikern am Beispiel der parasitären Praktiken des Pflöpfens als Gegenteil von Autorschaft zitiert:

»Es gibt, wie ich weiß, eine bestimmte Gattung von Autoren, die ganz davon leben, dass sie andere kritisieren oder kommentieren, und in keiner anderen Form erscheinen können außer der, welche diese Beschäftigung sie anzunehmen berechtigt. Sie haben keine originale Persönlichkeit oder Hauptrolle, sondern warten auf etwas, was sich ein Werk nennen lässt, in der Absicht, etwas daraufzupropfen und als Teilhaber aus zweiter Hand dabeizusein.«⁴⁷⁹

Allerdings steht diesem negativen Urteil das für die Romantik einflussreiche »Kondensendenzen«modell Hamanns gegenüber, der ja bereits das Loblied auf die »*Inoculation du bon sens*« gesungen und zugleich ein anderes Leitmotiv vorgegeben hatte, nämlich das Sprechen, Schreiben und Schöpfen als »Übersetzen«. Die vorsichtige Emanzipation der frühen Neuzeit, daß im Übersetzen auch eine Leistung der Autorschaft stecke, wird also vom romantischen »Trieb des Übersetzens« in die Einsicht invertiert, daß alle Autorschaft, »alle Poësie Übersetzung« sei und zwar im Sinne von »Erweiterungen«: Die Geburt des Autors aus dem Geiste des Supplements schlägt um in die Entlarvung der Ori-

477 Novalis, »Bemerkungen und Blütenstaub«, in: *Schriften*, a. a. O., 2. Bd., S. 470; ; u. ders., »Philosophische Studien«, a. a. O., S. 282; vgl. Jochimsen, *Konstruktion von Welten*, a. a. O., S. 243. Hervorhebungen d. Verf.

478 F. Schlegel, »Fragmente zur Litteratur und Poesie«, in: *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a. a. O., Paderborn 1981, Bd. 16, S. 168; Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, hg. v. M. Frank, Frankfurt am Main 1977, S. 80 ff. u. S. 94; vgl. Manfred Frank, *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt am Main 1977, S. 358 ff.

479 Shaftesbury, »Vermischte Betrachtungen & c.«, in: *Sämtliche Werke (Standard Edition)* a. a. O., Stuttgart 1989, Bd. I,2, S. 315; zur Pflöpfung vgl. Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800*, München 2008, S. 61 ff. u. S. 96 ff.

ginalität als parasitäres Prinzip der Aneignung, denn es ist »so gut wie dichten, als eigene Wercke zu stande bringen« und in jeder Reproduktion verbirgt sich auch wieder eine Produktion, die reflexionsästhetisch potenziert sogar das Nachträgliche zum Ursprung des Originals werden lassen kann:

»Der wahre Übersetzer dieser Art muß in der That der Künstler selbst seyn, und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können. Er muß der Dichter des Dichters seyn und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen können.«⁴⁸⁰

Und keiner hat das poetische Grundprinzip dichter, rätselhafter, aber auch anspruchsvoller im vollen Wortsinn zum Ausdruck gebracht als Friedrich Schlegel in seinem 116. Athenäums-Fragment über »progressive Universalpoesie« – gefolgt vom 238. Fragment über »Transzendentalpoesie«. Die geforderte Verschmelzung von »Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie« etc. hat als Ziel natürlich die typisch romantische Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben, um »das Leben und die Gesellschaft poetisch machen« zu können. Aber auch das andere Ziel, nämlich »den Geist des Autors vollständig auszudrücken«, wird Aufgabe dieser Universalpoesie, die »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellendem, frei von allem realen und idealem Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« soll und dabei »ewig nur werden, nie vollendet sein kann« und »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein« muß.⁴⁸¹

Dreimal also produktive ›Progression‹: als quantitative Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten, als qualitative Potenzierung der Reflexion und als raumzeitliche Utopie eines unendlichen Werdens. Und wo bleibt der Autor-Künstler in all diesen Entgrenzungen? Er konfiguriert sich gerade im kritischen Schweben zwischen Dargestelltem und Darstellendem, d. h. paradoxerweise als »Erlöschen der Autorschaft in der Darstellung des Gehalts«⁴⁸²: als ein transzendental Undarstellbares, das sich als solches erst in der Kette supplementärer Erscheinungen zum Ausdruck bringt, d. h. als selbst unsichtbare und in der Substitution der individuellen Verkörperungen sich aufhebende ›Popularität‹ qua ›kollektive Verkörperung‹. Werkherrschaft schlägt vom *genitivus objectivus* in einen *genitivus subjectivus* um: Aus der Herrschaft über das Werk wird eine

480 Novalis, »Blüthenstaub«, a. a. O., S. 439; u. Brief von Novalis an August Wilhelm Schlegel vom 30. Nov. 1797, in: *Schriften*, a. a. O., Bd. 4, S. 237.

481 F. Schlegel, »Athenäums-Fragmente«, a. a. O., S. 182f. u. S. 204.

482 Norbert Bolz, »Über romantische Autorschaft«, in: F. Kittler/ H. Turk (Hg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt am Main 1977, S. 44; vgl. F. Schlegel, »Fragmente zur Poesie und Literatur I«, a. a. O., S. 75 u. S. 139.

Herrschaft des Werks selber, die jedes Künstlerindividuum in eine abstrakte Autorschaft aufhebt. Laut Novalis springt das Werk vielmehr im Augenblick seiner Vollendung »vom Meister ab in mehr, als Raumfernen« bzw. wird »mehr, als er, sein Schöpfer«, denn: »Der Künstler gehört dem Wercke und nicht das Werck dem Künstler.«⁴⁸³

Aus diesem affirmativen Verlust an Werkherrschaft ergeben sich zwei entscheidende Konsequenzen für das romantische Autorkünstlerkonzept: Einerseits gerät es in die ›platonische‹ Falle eines abgründigen Mißtrauens gegen jede sinnlich-dingliche Erscheinung als Verkörperung jenes progressiv universellen Willens zur poetischen Entfaltung und endet in einer Wiederauflage des Mythos vom Künstler ohne Werk bzw. als passagere Figur des reinen *actus*. Andererseits und als Folge davon konzentriert sich das Interesse an entsprechenden Repräsentanzen immer mehr auf die Ausgestaltung der eigenen, abgesonderten Künstlerexistenz als Gegensatz zur bürgerlichen Welt und ebnet so den Weg für die im 19. Jahrhundert dann sich formierende ›Bohème‹, deren künstlerisches Tätigkeit sich auf das bloße Künstler-Sein beschränkt. In diesem Zusammenhang wird auch klar, warum der klassische Bildungsroman in romantischer Tradition zum paradigmatischen ›Künstlerroman‹ wird, der nämlich wesentlich weniger Interesse an der Darstellung der Entwicklung von sozialer Kompetenz hat als vielmehr an der Beschreibung der Insubordination eines originellen Lebens. *Heinrich von Ofterdingen* ist, wie es mehrmals heißt, »von Natur zum Dichter geboren«⁴⁸⁴, während *Anton Reiser* oder *Wilhelm Meister* dahin unterwegs sind und auf dem Wege der Berufung zum Schönen sich zwar von der Normalität des bürgerlichen Lebens abkoppeln, darunter aber leiden oder mit ihr wieder kompatibel werden.⁴⁸⁵ Der Künstlerroman konzentriert sich auf das autonome Leben als Künstler, d. h. als diejenige Ausnahmerecheinung, die – wie Bloch in seiner »philosophischen Ansicht des Künstlerromans« feststellt – »statt eines Gewesenen Neues hervorbringt«. Mit dieser anhaltenden Ausrichtung auf das ›Noch-Nicht‹ bildet sie allem Geschaffenen das Phänomen des Schaffens ein: als Aufgabe, »über dem Produkt das Produzierende nicht zu vergessen, auch nicht das Antizipierende«, woraus die typische »Künstlerproblematik« er-

483 Novalis, »Das allgemeine Brouillon«, a. a. O., S. 411.

484 Novalis, »Heinrich von Ofterdingen«, in: *Schriften*, a. a. O., Bd. 1, S. 167 (Hervorhebung d. Verf.); vgl. dazu Zima, *Der europäische Künstlerroman*, a. a. O., S. 58ff.

485 Vgl. Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman*, *Schriften*, Frankfurt am Main 1978, Bd. I, S. 10ff., spez. zur Romantik S. 86; vgl. auch Erich Meuthen, *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*, Tübingen 2001, S. 14ff., der neben der Spannung Kunst-Leben gerade die Dementierung der Werkkategorie betont.

wächst, d.h. die Spannungen zwischen künstlerischer Aufgabe bzw. innerer Berufung und äußerem Leben als Künstler.⁴⁸⁶

Hegel sollte in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* zum schärfsten Kritiker dieser Tendenz der Romantik eines Selbstverständnisses von Autor-Künstlertum aus purem Sein oder Wollen heraus werden, indem er den unversöhnlichen Widerspruch zwischen ›subjektiver Innerlichkeit‹ des schöpferischen Gemüts und ›objektiver Darstellung‹ des Kunstwerks herausstrich. Mit Blick auf Goethe sah er vielmehr die Originalität des echten Künstlers – im Gegensatz zum philosophischen Gedankenkünstler – durch »wirkliche äußere Gestaltung« der subjektiven Phantasietätigkeit und das echte Genie durch »die allgemeine Fähigkeit zur wahren Produktion des Kunstwerkes sowie die Energie der Ausbildung und Bestätigung derselben« erwiesen: Als »praktische Empfindung, d. h. als Gabe wirklicher Ausführung« widersetzt sich diese Werk-Tätigkeit einer unauslotbaren Tiefe von Autorschaft, denn »Werke sind das Beste des Künstlers und das Wahre; was er ist, das *ist* er, was aber nur im Innern bleibt, das *ist* er nicht.«⁴⁸⁷

Hegel macht mit dieser Kategorie der äußeren Gestaltung und der dafür erforderlichen ›plastischen‹ Kraft sicherlich ein Grundproblem der romantischen Schöpfungstheorie namhaft, wird ihr aber in ihrer Komplexität nicht gerecht, da er die poetischen Möglichkeiten der Innerlichkeit auf ein statisches Künstler-Sein reduziert. Inwiefern jedoch das Schaffen von etwas Neuem auch für das frühromantische Projekt des ›Romantisierens‹ der Welt in einem Spannungsverhältnis von Ein- und Ausbildung steht, zeigt schon die von Novalis aufgegriffene epochale Differenzierung zwischen »Genie« und »Talent« hinsichtlich der Frage nach der Darstellung, also der Objektivität des innerlich Geschauten:

»Genie ist das Vermögen von eingebildeten Gegenständen, wie von wirklichen zu handeln, und sie auch wie diese zu behandeln. Das Talent darzustellen, genau zu beobachten, zweckmäßig die Beobachtungen zu beschreiben, ist also vom Genie verschieden. Ohne dieses Talent sieht man nur halb, und ist nur ein halbes Genie; man kann genialische Anlagen haben, die in Ermangelung jenes Talents nie zur Entwicklung kommen.«⁴⁸⁸

Die Idee der darstellenden Entwicklung, ist also schon präsent und konfundiert nicht Romantisieren mit bloßem Einbilden. Sie ist nur stärker auf den Aspekt der Aktivität fixiert, also auf das Schaffen an sich, als auf das Ergebnis, wie schon bei

486 Ernst Bloch, »Philosophische Ansicht des Künstlerromans«, in: *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main 1965, Bd. 9, S. 265 u. S. 274f.; Pontzen, *Künstler ohne Werk*, a. a. O., S. 44.

487 Hegel, *Werke. Vorlesungen über die Ästhetik I*, a. a. O., Bd. 13, S. 364, S. 366, S. 370 u. S. 376. Hervorhebungen d. Verf.

488 Novalis, »Blütenstaub«, a. a. O., S. 421.

Wackenroders Emphase zum Schaffen deutlich wird: »Nur Schaffen bringt uns der Gottheit näher; und der Künstler, der Dichter, ist Schöpfer.«⁴⁸⁹ Wie aber läßt sich nun diese Idee des demiurgischen Schaffens mit der Spurlosigkeit des Innerlichen verbinden? Die Lösung liegt im Gestischen eines reinen Schaffens ohne Gabe und Habe als intensive poetische Möglichkeit des Autor-Künstlertums. Wer sich im Sinne Hegels an die Plastizität von Ergebnissen halten will, findet sich sehr schnell an den Pranger des auf Äußerlichkeiten ausgerichteten, unkünstlerischen Bürgers, des Philisters gestellt. Die romantische Sprachmagie hat kaum Interesse, ihre *ex nihilo* Beschwörungsformeln an einen konkreten kunstpraktischen Kontext zu binden. Hierin zeigt sich auch die entscheidende Differenz zur historischen Renaissance. Während sich nämlich dort arbeitende Künstler auf einer diskursiven Metaebene theoretischer Traktate ihrer Autorschaft am gegenständlich Geschaffenen versicherten, haben Ende des 18. Jahrhunderts Autoren Konjunktur, die ihren Diskurs zur Epiphanie künstlerischer Kreationen ›invertieren‹ oder ›konvertieren‹ wollen. Das auktoriale Schöpfer­tum wird damit aber eigentlich als das behandelt, was es ist, nämlich eine ›Allegorie‹ im Gegensatz zu Goethes Beschwörung ›symbolischer‹ Harmonie von Idee und Erscheinung. Aus dieser Deterritorialisierung kann man auch den anachronistisch postmodernen Schluß ziehen, daß das von Hegel diagnostizierte ›Ende der Kunst‹ gerade der Anfang des romantischen Autor-Künstlers ist, der als wahrer Experte fürs »Flüssige und Flüchtige«⁴⁹⁰ den Impetus des bloßen Schaffens affirmiert, ohne sich in Geschaffenem zu entäußern und zu erstarren. Oder man formuliert es mit Achim von Arnim als eine Art prästabiler Harmonie zwischen dem imaginativen Kern des Genies als kreatives Potential und einer Kunst ganz allgemein als Darstellungsebene, um beide wie Begriff und Anschauung bei Kant dialektisch miteinander auszusöhnen:

»Wenn Genie das Schaffende genannt werden kann, so ist die Kunst die Art der Erscheinung dieses Geschaffenen. Genie ohne Kunst wäre Luft ohne Beschränkung, Kunst ohne Genie wäre ein Punkt ohne alle Dimension.«⁴⁹¹

489 Wackenroder, »Brief an Tieck vom 11. Dez. 1794«, in: *Dichtungen, Schriften, Briefe*, a. a. O., S. 410; zu August Wilhelm Schlegel vgl.: »Die Gemälde. Ein Gespräch«, in: *Athenaeum II*, ausgew. u. hg. v. C. Grützmacher, Hamburg 1969, S. 20.

490 Vgl. Novalis, »Die Lehrlinge zu Sais«, in: *Schriften*, a. a. O., 1. Bd., S. 84, S. 99ff.; vgl. auch Werner Hofmann, »Der Künstler als Kunstwerk«, in: *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt am Main 1989, S. 91–106.

491 Achim von Arnim, »Von Volksliedern«, in: ders./ Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, München 1964, S. 867.

Die Phantomschmerzen des Phantasten

Mit seinem Bekenntnis zum Willen erweist sich Novalis zugleich als würdiger Wegbereiter von Denkfiguren Schopenhauers und Nietzsches und erweitert auch den *Paragone* um eine weitere Stimme, die bislang im Konzert der Künste keine führende Rolle gespielt hat, nämlich die ›Musik‹. Ihre entgrenzende Tendenz, in der seit Schopenhauer der vollendetste Ausdruck des Willens erkannt wurde, kündigte sich schon früher z. B. bei Wackenroders *Tonkünstler Joseph Berglinger* als Sehnsucht an, sich endlos und in Allem zu entfalten und zu verkörpern.⁴⁹² Aber dieser Panästhetizismus ersetzt auch das widerstreitende Moment des *Paragone* durch die für die Romantik generell wichtige Idee der ›Synästhesie‹, eine Parallelführung nicht nur von *poesis*, *pictura* und *figura*, sondern auch von *musica* und *performatio* zu dem, was im 19. Jahrhundert dann unter der Formel des ›Gesamtkunstwerks‹ triumphieren sollte. Auch Maler wie Runge in seinen Briefen an den Dichter Brentano klagten darüber, daß »jede einzelne Kunstausübung wie ganz abgesonderte Künste betrachtet worden sind«, um sich »isolirt [...] als den Mittelpunkt des Ganzen zu setzen«, statt »den Punct irgent einer Einigung« anzusteuern.⁴⁹³ Wie aber dann die kongeniale Ausformulierung dieses Prinzips im Werk des dichtenden, malenden, komponierenden und bühnenbildnerischen E. T. A. Hoffmann zeigt, ist diese »Eini-gung« als *interplay of the senses* (frei nach Marshall McLuhan) nicht als entropisches Erstarren der Willenskraft zur Patchwork stilistischer Minderheiten zu denken, sondern gerade als spannungsgeladene Konstellation, die zum Stimulus für die den Willen zum Autor-Künstlertum tragenden Sehnsucht wird.

Und dennoch hat der ästhetische Eskapismus trotz seiner Steigerung der religiösen Komponenten künstlerischen Schöpfertums zum ›Erlöser-/Sehertypus‹ seine traditionelle heilsgeschichtliche Position an die ›Undarstellbarkeit‹ einer eigentlich ›unendlichen Autorschaft‹, verkörpert in Gemeinschaften nach Art einer unsichtbaren, ›inneren‹ Kirche, verloren. Darstellungsfragen rekurren folglich – bis hin zu Hoffmanns spätromantischen Perhorreszierungen aller äußerlichen Phänomene als gnostischer Trug der Materie – immer mehr auf den genotypischen schöpferischen *actus* ohne *opus*.⁴⁹⁴ Während Friedrich Schlegels *mise-en-abyme* eines Mitdarstellens des Darstellenden im Darge-

492 Vgl. Martin Bollacher, »Die heilige Kunst. Wackenroders *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*«, in: G. v. Hofe/ P. Pfaff/ H. Timm (Hgg.), *Was aber (bleibt) stiften die Dichter. Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*, München 1986, S. 105–120, S. 118f.; sowie generell: Barbara Naumann, »Musikalisches Ideen-Instrument«. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990.

493 Brentano/ Runge, *Briefwechsel*, a. a. O., S. 7f.

494 Vgl. zu diesem zentralen Begriffspaar Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971, S. 30ff.

stellten noch dialektisch eine Restitution des *actus* im *opus* denkt, kommt es bei Hoffmann zu einer nahezu ›schizoiden‹ Abspaltung des *actus* als noch genauer *potentia*, als poetische Möglichkeit, die ihre schöpferische Wirkungskraft am reinsten als ›virtuelle Geste‹ gerettet sieht. Oder zugespitzt mit Clemens Brentano formuliert: Es ist letztlich nur als »eine freie poetische Existenz möglich, die fern von dem Abendtheuer ist, und fern, von dem Häuslichen Tod«. ⁴⁹⁵

Was hier im Gegensatz von »Abendtheuer« und »Häuslicher Tod« aufscheint, ist aber nur die polemisch verzerrte Widerspiegelung einer Entsagung gegenüber jeglicher Repräsentanz des äußeren Lebens sowohl in pikaresker wie in philiströser Form, auf das der romantische Autor-Künstler in seiner wesentlichen Einsamkeit der Außenseiterrolle gerade verzichten muß. Zwar versuchte Novalis noch, für die Dichtung eine ›Binnen‹perspektive gegenüber der bildenden Kunst als ›Außen‹perspektive zu reservieren, so daß die – im engeren Sinne – »Künstler die äußern Sinne mit angenehmen Empfindungen erfüllen«, während der »Dichter das inwendige Heiligtum des Gemüths mit neuen, wunderbaren und gefälligen Gedanken« belebe, als Seher und Magier »jene geheimen Kräfte in uns nach Belieben zu erregen« wisse und durch Worte »eine unbekannte herrliche Welt zu vernehmen« ⁴⁹⁶ gebe. Doch letztlich wurzelt auch das Malen in einer inneren, ›geistigen‹ Schau, d. h. es soll »ganz activ – durchaus bildende Thätigkeit« sein im Sinne Wilhelm von Humboldts schöpferischer innere Form, d. h. als *energeia* der Sprache im Gegensatz zu ihrer erscheinenden äußeren Form im Werk (*ergon*): Sie ist als »intellektuelle Thätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich und gewissermaßen spurlos vorübergehend«, während das sichtbare Bild als äußerer Abglanz des inneren Geheimnisses, nur eine »Chiffer«, die sinnliche Verkörperung in einem *ergon* darstellt – musikalisch vergleichbar mit der »Note« als künstliche Chiffrierung eines inneren Hörens oder Musik eines inneren Sehens (Hoffmann). Jenes rein Geistige des Agierens ist es aber, was beim ›Künstler‹ »den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt«, um sie »als Werkzeuge, zu ›beliebigen‹ Modificationen der wirklichen Welt zu gebrauchen« – im Unterschied zum ›Nichtkünstler‹, der von äußeren Ursachen abhängig bleibt und so den mechanischen Gesetzen der »trägen Materie« gehorcht. ⁴⁹⁷

495 *Lebe der Liebe und liebe das Leben. Der Briefwechsel von Clemens Brentano und Sophie Mereau*, hg. v. D. v. Gersdorff, Frankfurt am Main 1981, S. 119.

496 Novalis, »Heinrich von Ofterdingen«, a. a. O., S. 210; vgl. Walther Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin und Rilke*, Darmstadt 1948, S. 17 ff.

497 Novalis, »Anekdoten«, a. a. O., S. 574; u. Wilhelm von Humboldt, »Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts«, in: *Werke*, hg. v. A. Flitner u. A. Giel, Darmstadt 1963, Bd. III, S. 426.

In diesem Sinne steht auch die Umschreibung von Autor-Bildungsprozessen in Künstlerviten im Zeichen der Vitalität von Affekten, Affizierendem und Affiziertwerden, von Intensitätsgraden, Energie-Rapports oder von Bekenntnissen zum Enthusiasmus. Mit der Romantik entsteht ein neues, im 19. Jahrhundert dann vielfach abgewandeltes Modell des Autor-Künstlers als ›Energie-Maschine‹, die noch vor der Ausformulierung der thermodynamischen Grundgesetze die Relation von schöpferischer Energie und künstlerischer Arbeit austariert. Schon die romantische Sehnsucht als Grundstimmung künstlerischer Berufung beruht auf diesem Prinzip der ›Konversion‹, das die Dichter als jene Experten für das Flüssige auch als »Isolatoren und Leiter des poetischen Stroms zugleich« fungieren läßt so wie überhaupt – einer Briefäußerung von Novalis zufolge – die Prosa sich durch die »fließende Cohäsion ihrer Glieder« als »*ein Strom*« erweise und erst recht die »Poësie«, die »von Natur Flüssig – allbildsam – und unbeschränkt – Jeder Reitz bewegt sie nach allen Seiten«, sei.⁴⁹⁸ Und in dem Maße, wie sich die Mitteilung der künstlerischen Energie als elektromagnetischer Strom im Medium sinnlicher Erfahrung oder Affektion vom Zentrum des subjektiven *Cogito* fortbewegt, ist natürlich auch das entsprechende Kriterium von Autorschaft nicht mehr an die Vorstellung von Individualität gebunden, sondern überläßt sich unvermutet und für die Klassik sicherlich unzumutbar einem entsubjektivierenden, kollektivierenden ›Dezentrierungsimpuls‹. Und zugleich verschärft sich vor dem Hintergrund des Sehnsucht-Motivs mit seiner Duplizität von maßloser Entgrenzung und ungesättigter Mangelersahrung auch das sozialgeschichtliche Dilemma dieser poetischen Radikalität angesichts einer Expansion von Marktmechanismen, die eher die Macht von Verlegern und Kunsthändlern selbst gegen den Einfluß der Akademien stärkte.⁴⁹⁹

Die Zerrissenheit der Epoche kommt auch in ganz widersprüchlichen Aussagen zur Auktorialität des Künstlertums zum Ausdruck, die zwischen dem Bekenntnis zu absoluter Autonomie und der Diagnose einer Bedeutungslosigkeit des einzelnen Schöpfers angesichts der Gemeinschaft schwanken. Zugleich konnten Künstler ihre alimentierenden Akademien damit brüskieren, daß sie z. B. wie Asmus Jacob Carstens die Aufforderung einer Rückkehr vom römischen Stipendienort mit der Berufung auf ihre historische Größe zurückwiesen, da sie der Menschheit und nicht der Berliner Akademie gehörten.⁵⁰⁰ Die von Novalis noch rein analytisch angeführte Instanz des Nichtkünstlers erfährt ihre pole-

498 Novalis, *Schriften*, a. a. O., 3. Bd., S. 638; u. ders., »Brief an A. W. Schlegel vom 12. 1. 1798«, in: *Schriften*, a. a. O., 4. Bd., S. 246. Hervorhebungen d. Verf.

499 Jaumann, »Emanzipation als Positionsverlust«, a. a. O., S. 54; vgl. Plumpe, »Autor und Publikum«, a. a. O., S. 381; vgl. Gisold Lammel, *Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes*, Stuttgart 1998, S. 110ff. u. S. 136ff.

500 Vgl. Bernhard Maaz, »Künstlerythen«, in: ders. (Hg.), *Im Tempel der Kunst. Die Künstlerythen der Deutschen*, München/ Berlin 2008, S. 10 u. S. 17f.

mische Wiederkehr im Gewande des bürgerlichen ›Philistertums‹, das als Gegenbild zu künstlerischer und vor allem auktorialer Inspiration, Authentizität oder Elitebewußtsein angeführt wird. Der klassische Gegensatz von arbeitssamem Bildungseifer und spielerischem Dilettantentum weicht so der romantischen Opposition von Erwählten und Ordinären, von Inspirierten und Nachäffern, von Authentizität und Effekthascherei. Oberflächlich gesehen bleibt der romantische Diskurs dabei dem aktiv-spontanen Prinzip des Genie-Diskurses treu, potenziert es aber zu einem autoreflexiven, ja autopoetischen Schaffen um des Schaffens willen. Wie formuliert es doch August Wilhelm Schlegel gegen die Nachahmungsästhetik: Es sei Aufgabe des Künstlers, das Sehen zu lehren, ein Sehen »um des Sehens willen«⁵⁰¹, ein Sehen, das eher in die Richtung der Vision statt der Wahrnehmung geht.

Im Sinne dieser ästhetischen *mise-en-abyme* des Autor-Künstlertums kommt auch seine Medialität ins Spiel: Sie soll rein, durchlässig, transparent sein, um die poetische Wahrheit unentstellt zu offenbaren oder – noch einmal mit der elektromagnetischen Metaphorik von Novalis gesprochen – den poetischen Strom ohne Energieverlust weiterzugeben. Im Umfeld der maschinellen Vorstellungen einer solchen Kreation durch Konversion entstehen auch die typisch romantischen Modelle des Traums und des Unbewußten, die dem Bewußtsein als Schauplatz psychischer Intention und instrumentellen Kalküls gegenüber gestellt werden. Daher gerät jede Bezugnahme auf eine künstlerische Virtuosität als »Hyperthrophie der Darstellungsmittel« durch den »Narzissmus des Autors« in den Verdacht, im Schielen auf den bloßen Effekt das Werden »zum reinen Medium einer Transzendenz« zu verraten.⁵⁰² Überhaupt kommt für Virtuosität die Frage der Autorschaft nicht in Frage, es geht eher um die Stilisierung »zum gewaltsamen Herrscher über sein Publikum« und um die »mediale Produktion und Distribution von Charisma-Effekten«.⁵⁰³

Wie aber legitimiert sich dann diese *Poiesis*, wie authentifiziert sich das latente Berufensein zu göttlichem Schöpfertum mangels manifester Beweise? Anders nämlich als im Genie-Diskurs des Sturm & Drang griffen die Romantiker nicht auf die Authentizität einer im Innern als Genie schaffenden ›Natur‹ zurück, sondern führten das *Ingenium* wieder auf die innerlich empfangende Offenbarung einer göttlichen ›Inspiration‹ zurück. Die erste Ausformulierung dieses Prinzips durch Wackenroders Anekdote von *Raffaels Erscheinung*, die

501 August Wilhelm Schlegel, »Die Gemälde«, a. a. O., S. 20.

502 Helmut Schneider, »Seele und Maschine. Zur Virtuosität des poetischen Werks in der klassisch-romantischen Epoche«, in: G. Brandstetter/ G. Neumann (Hg.), *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011, S. 53 u. S. 62.

503 Michael Gamper, »Genies und Virtuosen der Macht. Über die Emergenz einer politischen Figur der Moderne in den Medien der Romantik«, in: ebd., S. 109f.

sich dem von Lessing wiederaufgegriffenen Mythos von der Begeisterung des Renaissancekünstlers durch innere Offenbarungen einschreibt, trägt schon alle Züge eines sozusagen Fingerabdrucks Gottes wie auf dem berühmten Fresko Michelangelos von der Erschaffung Adams und liefert mit dieser Authentifizierung durch »göttliche Eingebung« das Unterscheidungskriterium zwischen echten und falschen Verkörperungen des Autorkünstlertums. Ausgehend von dem im vorigen Kapitel zitierten Brief Raffaels an den Grafen von Castiglione, in dem der Künstler von gewissen »Bildern im Geiste« als Anregungen für seine Schöpfungen berichtet, beruft sich Wackenroder auf ein fiktives Dokument Bramantes, in dem von einem noch detaillierterem Geständnis Raffaels in Bezug auf den Ursprung seiner Künstlerbegeisterung bzw. -begeisterung« die Rede sei: Er leide nämlich gerade bei der höchsten Aufgabe, die Jungfrau Maria in ihrer himmlischen Vollkommenheit zu malen, darunter, daß seine »Phantasie im Finstern arbeitete«, denn »seine dunkle Ahnung hätte sich nie in ein klares Bild auflösen wollen«; eines Nachts sei er jedoch vom »hellen Schein an der Wand« erwacht und habe dort sein noch unvollendetes Bild der Madonna als »ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild« erblickt, so lebendig, »als bewege es sich auch wirklich« und offenbare sich als das Bild, »was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle und verwirrte Ahnung davon gehabt«. ⁵⁰⁴

Zweierlei fällt an dieser Beschreibung romantischer Originalität sogleich auf, daß nämlich an die Stelle arbeitsintensiver Produktion der antizipatorische Abdruck einer Halluzination tritt, die zugleich alle Merkmale eines wirklichen, lebendigen und bewegten Bildes an sich hat und zudem als Verkörperung der nur »dunklen und verwirrten Ahnung« anerkannt wird. Belting hat an die Nähe dieses Mythos von Raffaels Traum zur enthusiastischen Rezeption der *Sixtinischen Madonna* in Dresden durch die Romantiker erinnert und darauf hingewiesen, daß ein ähnlicher Effekt der visionären Auratisierung auch in diesem Werk zu beobachten ist. Statt einer Transskription von Ideen in Erscheinungen ereignet sich eine Transfiguration, ein mystischer Umschlag malerischer Materialität in Metaphysik, in die geistig übersinnlichen und auch überirdischen Mächte des Bildes, für die das physische Subjekt des Künstler gar nicht mehr die Verantwortung übernehmen kann. Hier bedarf es des von Wackenroder beschworenen »göttlichen Beistandes«, so daß letzterer – nach Beltings Beobachtung übrigens ebenso wie der Betrachter – seine Endlichkeit des Machens transzendiert und sich in der Unendlichkeit der empfangenen Idee »absolutiert«:

»Diese Vision [des Künstlers] hüllt den realen Werkprozeß in einen Ursprung ein, aus dem die Kunst mit einem metaphysischen Anspruch hervorgeht. Das Werk war ei-

504 Wackenroder, »Herzenergießungen«, a. a. O., S. 143 ff.

gentlich nicht gemacht, sondern ›empfangen‹. Der Traum ist eine Formel für das Rätsel, mit dem man jetzt den Künstler (statt eines objektiven Kunstideals) umgibt.«⁵⁰⁵

Die transfigurative Gewalt des Traumbildes erfasst also den Künstler in einer mystischen Weise, die den Augenblick und die Umstände des Empfangens zugleich verschleiert. Die jungfräuliche Empfängnis Marias steht hier nicht von ungefähr als Symbol einer gegen Prokreation gerichteten Welt der »artifiziiellen Zeugungen und Geburtsakte«. ⁵⁰⁶ Wer das Gleiche durch Mühe und Anstrengen zu erreichen versucht, muß wie der Student Anselmus in Hoffmanns *Der Goldene Topf* beim Kopieren der wertvollen Manuskripte erfahren, daß, was im Traum gelingt, im wirklichen Leben oft mit einem Tintenklecks endet. Entscheidend ist »ein ursprünglich Original«, nicht die Arbeit »mit emsigen Fleiß«, wie Wackenroder angesichts des anderen Säulenheiligen Michelangelo und seiner göttlichen Kraft, »das ganze Wesen der Kunst mit einem ganz neuen Auge zu durchblicken«, konstatiert – nicht ohne im Musiker-Genie Joseph Berglinger auch ein enigmatisches Mahnmal der Bedrohlichkeit jener ›hohen Phantasie‹ zu setzen, durch die der »Immerbegeisterte« verschlissen werde, weil er eigentlich »mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben«. ⁵⁰⁷

Der Künstler als Rezipient seiner eigenen Visionen? Wo bleibt da der spezifische Aspekt von Autorschaft? Das Autorisierende und in die souveräne Werkherrschaft einsetzende Moment? In der Tat überspringt der halluzinatorische Zug der Vision mit der Figur innerlichen Entspringens die traditionellen diskursiven Legitimations- bzw. Autorisierungsfiguren, bemüht aber mit den Stürmen der ›Begeisterung‹ und des ›Enthusiasmus‹ das andere Register affektiver Aufladungen, in dem Autorkünstlertum zum ›Symptom‹ wird, eine innere Anwesenheit göttlicher Kraft. Bildung wird durch Intuition oder Einbildung ersetzt, muß sich damit aber umso mehr in seiner Originalität gegen das falsche Pathos einer Parodie oder Simulation zur Wehr setzen. Und insofern sind die Träume Raffaels keineswegs Schäume im Sinne des Volksmunds, sondern ein »höheres intensives Leben«, »das frei von dem Drange des Materiellen frisch die Fittiche regend, in dem fernen uns allen verheißenen himmlischen Reiche sich zu dem verwandten höheren Geistigen freudig gesellt, und alle wundervollen Erscheinungen in ihrer tiefsten Bedeutung wie das Bekannteste aufnimmt und erkennt.«⁵⁰⁸

505 Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, a. a. O., S. 90.

506 Albrecht Koschorke, »Inseminationen. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigungen«, in: C. Begemann/ D. Wellbury (Hgg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002, S. 109.

507 Wackenroder, »Herzenergießungen«, a. a. O., S. 207f., S. 247.

508 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, »Der Magnetiseur«, in: *Fantasiestücke in Callots Manier, Fantasie- und Nachtstücke*, hg. v. W. Müller-Seidel, München 1976, S. 142.

Die träumend begeisterten oder begeistert träumenden Autor-Künstler der Romantik verschmelzen so typologisch perfekt die antike Eros-Lehre der ›Innervation‹ aus Platons *Phaidros* mit der christlichen Lehre von der göttlichen ›Inkarnation‹, indem das die göttliche Schöpfungskraft erregt empfangende Subjekt zugleich zu deren offenbarender Verkörperung wird, allerdings nicht als Werk, sondern als Weise des ›poietischen‹ Existierens in jenem von Brentano stark gemachten Sinne. Zugleich spielt aber auch der zweifellos aus protestantischer Tradition sich speisende ›Ethos‹ einer künstlerischen Verantwortung für das persönliche Zeugnis eine Rolle. Der protestantische Maler der Romantik ›par excellence‹, nämlich Caspar David Friedrich, hat wiederholt an dieses Korrektiv der Inspiration für sein Schaffen appelliert und das appropriative Sehen »mit eigenem Auge« als Voraussetzung dafür deklariert, daß man »treulich wiedergeben« könne. Kunst müsse »aus dem Innern des Menschen hervorgehen« als »seinem sittlich religiösen Wert«, der gerade ein ›Sehen im Dunkeln‹, »mit dem geistigen Auge« möglich macht, das sieht, »was nicht erfunden, sondern empfunden« wurde, während der Maler »in sich sieht«: »Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.«⁵⁰⁹

Was hier für den bildenden Künstler an Maximen aufgestellt wird, formulierte Hoffmann für den Dichter als kategorischen Imperativ poetischer Verantwortung in seinem berühmten ›serapiontischen Prinzip‹. In ähnlichen Worten wird das Sehertum auf die innere Schau »vor seinen geistigen Augen« verpflichtet, die Begeisterung sogar auf das Entzünden durch die »inneren Flammen« zurückgeführt. Der Einsiedler Serapion radikalisiert allerdings auch in seiner anekdotischen Person das Gefahrenpotential, da seine Ignoranz gegenüber der fundamentalen »Duplizität« von innerer Welt und Außenwelt den Wahn ins Spiel bringt. Dennoch zieht Hoffmann im Namen Serapions eine positive poetologische Lehre aus dieser wahnhaften Verkennung, die nämlich auf der Innerlichkeit des Authentischen als wahrer Einsicht, zugleich aber auf der Authentizität des Innerlichen als wirklich Empfundenes besteht. Caspar David Friedrichs Formel von der ›Empfindung‹ statt ›Erfindung‹ konsolidiert sich hier im neuen Ethos eines authentischen Erlebens, das bis heute die Autorschaft künstlerischen Schaffens als einmalige Einsicht gegen die aneignende Wiederholung, Montage oder gar ›Vorspiegelung falscher Tatsachen‹ allergisch macht:

»Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen

509 Caspar David Friedrich, »Aphorismen über Kunst und Leben«, in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrg. v. S. Hinz, Berlin 1968, S. 85, S. 94 u. S. 129; vgl. Krieger, *Was ist ein Künstler?*, a. a. O., S. 45f.

Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen.«⁵¹⁰

Neu ist die Emphase, mit der hier das Wort »wirklich« unterlegt ist, so als gälte es einem ›romantischen Realismus‹ das Wort zu reden, den die Hoffmann-Rezeption dann auch wirklich als ›phantastischen Realismus‹ etabliert hat, der aber ein negativer Realismus des Scheiterns, d. h. der Markierung der äußeren Realität als Ort einer Verkennung, einer wahnhaften Einlösung des künstlerischen Anspruchs ist. Anders nämlich als in der programmatischen Prosa eines Novalis, Wackenroder oder Tieck sind die zahlreichen Künstler-Novellen Hoffmanns dadurch gekennzeichnet, daß sie nicht ein Ideal vorstellen, daß sie nicht exemplarisch vorführen, was ein Künstler ›ist‹, sondern sich eher daran schmerzhaft abarbeiten zu zeigen, was er ›nicht ist.⁵¹¹ *Ex negativo* steigt das verklärte Phantom des wahren, echten Künstlertums eher wie ein Phönix aus der Asche irdischer Vernichtung empor, die sich im Zusammenprall von poetologischem Anspruch und realistischem Antagonismus entzündet.

Und dennoch folgt Hoffmann einem Darstellungsideal, das einer ›imaginären Wirklichkeit‹ die Chance des ›Realisierens‹ einräumt, d. h. einer Arbeit an der Wahrheit der inneren Impressionen und nicht an der Wahrhaftigkeit der äußeren Erscheinung. Es ist eine Mischung aus platonischer Lichtmetaphorik, nach der Hoffmann der inneren Ausstrahlung einen Fokus kristalliner oder mineralischer Reinheit zuweisen möchte, und paulinischer Spiegelmetaphorik, nach deren wirkungsmächtiger Formulierung vom dunklen Bild im *1. Korintherbrief* (13, 12) ein irreduzibler Verlust des göttlichen »Farbenglanzes des innern Bildes« in der widerständigen Materie »wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein« zu beklagen ist: Denn die poetisch-prosaische »Duplizität« der spätromantischen Künstlerexistenz kennt keine prästabilierte Harmonie mehr zwischen der Binnensicht des Künstlers und der Außensicht des Bürgers.⁵¹² Alle Künstlerfiguren, die den Phantomen realer Wirklichkeit ihrer poetischen Träume nicht entsagen, sind zum Untergang verurteilt – wie z. B. der Maler Berthold in *Die Jesuiterkirche in G.*, der das wieder in raffaelitischen Manier somnambul geschaute Ideal seiner Madonna als reale Frau besitzen zu können glaubt, oder Nathanael in *Der Sandmann*, der die Projektion seines eigenen Ich auf das marionettenhafte Machwerk Olympia mit einer realen Ge-

510 Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, hg. v. W. Müller-Seidel u. W. Segebrecht, München 1963, S. 54f.

511 Vgl. Patrick Thewalt, *Das Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt am Main 1990, bes. S. 69 u. S. 113; u. Yvonne Hörmann, *Die Musikerfiguren E.T.A. Hoffmanns. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals*, Würzburg 2008, S. 284ff.

512 Vgl. Hoffmann, »Der Sandmann«, in: *Fantasiestücke in Callots Manier*, a. a. O., S. 331–363, S. 344; u. Schubert, *Der Künstler als Handwerker*, a. a. O., S. 40f.

liebten verwechselt, und nicht zuletzt Elis in *Die Bergwerke zu Falun* mit seinem Irrglauben, das überirdische Geschenk des Erdgeistes so ›verfügbar‹ machen zu können wie die drastisch beschriebene schreckliche Verwüstung der industriellen Naturausbeutung in Nordschweden es mit den Bodenschätzen machte.

Streng genommen dominiert schon in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* dieses Motiv der Verfehlung, gesteigert zur inaugurativen Macht eines abwesenden Werkes, das die Sehnsucht nach Verkörperung der inneren Bilder nicht nur nicht erfüllen kann, sondern dadurch gerade zerstören würde. Was heißt, daß Werke nicht nur wie bei Hoffmann täuschen oder enttäuschen, sondern überhaupt nicht vorkommen dürfen außer in der Doppeldeutigkeit einer ›Aufgabe‹. Nicht von ungefähr heißt es schon anfangs des zweiten Buches: »Er hörte auf zu zeichnen, da ihm keiner seiner Striche Ausdruck und Würde genug hatte«, und dies, nachdem im ersten Buch das einzige Mal von einem wirklichen Gemälde aus seiner Hand die Rede ist, dessen Entstehung allerdings tiefe Krisen auslöst:

»Es ist seltsam, daß unser Geist uns treibt, die innere Entzückung durch das Werk unsrer Hände zu offenbaren, und daß wir, wenn wir vollendet haben, in unserem Fleiß uns selbst nicht wieder erkennen.«⁵¹³

Dieses Nicht-Wiedererkennen der eigenen Autorschaft zeigt noch einmal deutlich, daß Inspiration eben gerade nicht von einer ursprünglichen Gabe, sondern von der Nachträglichkeit einer Aufgabe, eines Aufschubs oder Irrens (im doppelten räumlichen und logischen Sinne) her gedacht werden muß. Angedeutet schon im allegorischen Unterwegssein der Wanderjahre, das Autorkünstlertum nur als Spur oder Anzeichen einer transzendentalen Abwesenheit von Werkherrschaft denkbar werden läßt, kommt damit eine eigenwillig paradoxe Zeitlichkeit ›poietischen Agierens‹ zum Ausdruck. In der Verschränkung einer Erinnerung an etwas, das ›nicht mehr‹ ist, mit einer Zukunft, deren Aufgabe ›noch nicht‹ erfüllt ist, wird vor allem eines unmöglich, nämlich eine »Erfahrung im präsentischen Moment«, um vielmehr ein Künstlertum im unendlichen Aufschub eines Werdens durchaus im derridaschen Sinne von *dif-férance* zu propagieren, begleitet von einem »Konjunktiv als Verschiebung vom Wirklichen auf das Mögliche, vom Tun auf das Wünschen.«⁵¹⁴

Dieses quasi ›Umschlagen‹ von undarstellbarer Innerlichkeit in ›Ineffizienz‹ potenziert das alte Motiv vom ›Künstler ohne Werk‹ in einer Weise, die sich aber weniger einem ›Raffael ohne Hände‹ als vielmehr einem ›Leonardo ohne Pinsel‹

513 Tieck, »Franz Sternbalds Wanderungen«, a. a. O., S. 738f. u. S. 755.

514 Pontzen, *Künstler ohne Werk*, a. a. O., S. 99.

und mit dafür umso ›spitzerer Feder‹ verpflichtet fühlt.⁵¹⁵ So wie die Kunst-epoche im Namen Goethes die Inauguration des Bildungs-Bürger-Betrachters als kreativen Künstler von Geschmacksurteilen betrieb, verkehrte die Romantik das materiale Kunstschaffen in exuberante Dichtungsdebatten, die mit ihren ›Ideen-Paradiesen‹ rein geistiger Bilder schon auf die Konzeptualisierungen der Avantgarden um 1900 vorausverwies. Insofern zeigt sich hier die intellektualistische ›Idea‹-Tradition der Renaissance mit ihrer Umcodierung von spätmittelalterlicher Werkherrschaft auf manieristische Züge des Rückzugs aufs bloße Entwerfen von »*concetti*« noch einmal im krassen Gegensatz zum Handwerkslichkeits-Ethos, repräsentiert selbst wieder in mythologisch verzerrter Form durch Namen wie Lukas von Leyden oder Dürer, von dem es etwa bei Tieck heißt: »Er arbeitet fast immer ... seine Emsigkeit geht so weit, daß er dadurch sogar manchmal seiner Gesundheit Schaden antut.«⁵¹⁶

Das wichtigste Motiv bleibt dabei die Opposition zum ›Bürgertum‹. Das bewußt vorbürgerliche Konzept des Handwerkerkünstlers begründet den für das ganze 19. Jahrhundert wirksamen Gegensatz zwischen einem politisch etablierten und konservativen bürgerlichen Stand und dem Autor-Künstler als gesellschaftlichen Außenseiter bzw. ›Sonderling‹. Was später den Typus des ›Bohémien‹ auszeichnet, wird hier schon als unproduktive Verausgabung und opponierende Vermengung der Figuren des ›wandernden Gesellen‹ und der ›fahrenden Gesellschaft‹ zum Gegenstand des Lobs von Müßiggang und Faulheit – schon in Friedrich Schlegels *Lucinde* oder Brentanos und Hoffmanns exzentrischen Künstler-Figuren bis hin zu Eichendorfs *Taugenichts* – im Gegensatz zum unkünstlerischen Bürger als ›Philister‹. Die Nobilitierung des künstlerischen Genies baut also auf den Gegensatz zum Philister, die ›Duplizität‹ zwischen der poetischen Welt des Künstlers und derjenigen prosaischer bürgerlicher Geschäfte und die poetische Anerkennung der Zerrissenheit des Daseins gegen die Verleugnung in spießbürgerlicher Harmonie, wobei jetzt affirmativ besetzt wird, was die Weimarer Klassik als krankhaft ausgesondert hatte: »Die Epoche der Außenseiter hat den geselligen Narren und den einsamen Wahnsinnigen hervorgebracht.«⁵¹⁷

Dies ist nicht zuletzt am Wandel des Verständnisses von ›Kritik‹ ablesbar: Was für die Frühromantik die ›Kritik‹ als Erweiterung von Autorschaft war, wird für die Mittel- oder Spätromantiker zur »Diagnose ihrer Deformation« bzw. »macht den Autor zum Diagnostiker und läßt ihn das ermittelte Syndrom als einen Ball aufnehmen, mit dem er sich im Spiel (vom Selbstdefizit) zu befreien

515 Vgl. Petra Zaus, *In Leonardos Manier. E.T.A. Hoffmanns Poetik der inneren Bilder*, Würzburg 2012, S. 15f. u. S. 83, die den Begriff der Besonnenheit hervorhebt, aber weniger die intellektuelle Reflexion der Künstlerposition bei Leonardo berücksichtigt.

516 Tieck, »Franz Sternbalds Wanderungen«, a. a. O., S. 759.

517 Schläffer, *Klassik und Romantik*, a. a. O., S. 139.

versucht.«⁵¹⁸ Es ist eine Souveränität des ›Ausnahmestandes‹, in deren Zeichen speziell dem spätromantischen Künstlerbegriff gerade durch äußeres Scheitern eine Autorschaft als innere Inspiration (»Begeisterung« oder »Enthusiasmus«) zugeschrieben wird. Und gerade Hoffmanns Werk hat all diese Aspekte vom göttlichen bis zum handwerklichen Künstlerideal, vom erhabenen bis zum abwesenden Werk durchgespielt, um ›echte‹ Autorschaft von bloß simuliertem Künstlertum nur in einem absetzen zu können: dem aller irdischen Verantwortung sich entziehenden »Künstlerzölibat«.⁵¹⁹

Hoffmann setzt seinem Künstlerideal auch schon ein polemisches Denkmal gegen bildungsbürgerliche Usurpationen eines Dilettantismus, durch den der »Pöbel« das ästhetische Ideal am tiefsten kränkt, indem er glaubt, »den Dichter, den Künstler, in seinem innersten Tun und Treiben durchschauen und nach seinem Maß messen zu können.«⁵²⁰ In den *Lebensansichten des Kater Murr* hat er den beiden Seiten auf zwei Handlungsebenen derselben Geschichte Ausdruck verliehen: Dem Bildungsphilister Kater Murr, dessen Aufzeichnungen auf gestohlenem Papier und in entwendeten Floskeln sich nur zur äußerliche Attitüde von Autorschaft aufschwingen können aber eigentlich eine krasse Karikatur der Künstler-Autobiographie, eine Dekonstruktion des Gründungsmythos darstellen, steht der Kapellmeister Kreisler als künstlerisches Leitbild des ›Musikers‹ gegenüber, der sich an der Figur von Wackenroders Kapellmeister ›Berglinger‹ orientiert, jedoch mehr den Typus des romantischen Exzentrikers verkörpert. Sein künstlerisches Kreativitätspotential ist exemplarisch reiner *actus* ohne *opus*, die seine Innerlichkeit erfüllende Kraft der Musik erschließt sich einer ›Notation‹ nur uneigentlich und spricht als »allgemeine Sprache der Natur« nur »in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen«, die sich in keinem Werk repräsentieren lassen; denn »vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht.«⁵²¹ Umgekehrt kann der Kater Murr nur satirisch eine Autorschaft am *opus* beanspruchen, das als entwendete Rede ohne vom Subjekt geleisteten *actus* dasteht und dem selbst der Herausgeber keine Bestätigung auktorialer Rede mehr zukommen lassen kann, insofern »sich die

518 Wolfgang Rath, »Der Autor als Diagnostiker. Ludwig Tieck und die Epochenwende um 1800«, in: Ingold/ Wunderlich (Hgg.), *Fragen nach dem Autor*, a. a. O., S. 105–119, S. 114.

519 Karl Ludwig Schneider, »Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns«, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hg. v. H. Steffen, Göttingen 196, S. 213; vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 2, Darmstadt 1985, S. 33ff.; sowie Blamberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen*, a. a. O., S. 120ff.

520 Hoffmann, »Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza«, in: *Fantasiestücke in Callots Manier*, a. a. O., S. 95.

521 Hoffmann, »Kreisleriana«, in: *Fantasiestücke in Callots Manier*, a. a. O., S. 326.

Medien der Autorschaft – der Akt des Druckens als Bedingung der Möglichkeit für die Verwandlung des Schreibers in einen Autor« gegen ihn wenden.⁵²²

Im Sinne dieses konstitutiven Scheiterns auch der Künstlerposition betonen neuere Sichtweisen eher die »doppelt erhabene Künstler-Tragödie«, die vielmehr ein bedrohtes »Künstlerideal« einer angepaßten »Künstlerpraxis« gegenüberstellt und beide Formen als Verbürgerlichung des Künstlertypus begreifen, wobei Kreisler den »Künstler-citoyen«, der das hypertrophe Künstlertum persiflierende Murr aber den »Künstler-bourgeois« darstelle.⁵²³ Diese Auflösung des Gegensatzes zwischen gefälligem Kunsthandwerker und gefährdetem Genie im Sinne der patriarchal-pygmalionischen ›Meister‹künstler im Werk Hoffmanns vermittelt nur der ›Humor‹. Die Hypostasierung des Autor-Künstlers als ›Witz! So lassen sich die Gegensätze auch als ironisches Spiel mit ästhetischen Klischees verstehen, als »die Reflexion auf das eigene Schreiben, das Zitat, das intertextuelle Spiel«, mit Hilfe dessen Hoffmann die epigonale Depotenziierung spätromantischer Autorschaft in Richtung einer autoreflexiven Modernität überwindet.⁵²⁴ Die Figur des Kater Murr trägt schon Züge der Utopie Andy Warhols, für einige Augenblicke eine Star zu sein, er hat die Hintertür zum *Being John Wolfgang Goethe* entdeckt, nur daß er nicht im Kopf des Universalgenies landet, sondern auf der Rückseite der Papiere des gescheiterten Genies Kreislers, um eine Leerstelle auszufüllen.

522 Wirth, »Medien der Autorschaft in E. T. A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Kater Murr*«, in: L. M. Gisi/U. Meyer/R. Sorg (Hg.), *Medien der Autorschaft*, München 2013. S. 26.

523 Lämmert, »Lebens-Ansichten eines Katers. Anomalien einer Künstlerlebens nach 1800«, in: Fohrmann (Hg.), *Lebensläufe um 1800*, Tübingen 1998, S. 163 u. S. 173.

524 Vgl. Hartmut Steinecke, »Die Liebe des Künstlers. Männer-Phantasien und Frauen-Bilder bei E.T.A. Hoffmann«, in: W. Hinderer (Hg.), *Codierung von Liebe in der Kunstperiode*, Würzburg 1997, S. 300; u. Erich Meuthen, *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst*, Tübingen 2001, S. 86.

IV. *Du Champ*: Vom literarisch-künstlerischen Feld und dem Markt der Eitelkeiten

»Aber soll der wahre Autor nicht auch Fabrikant sein?«
(Friedrich Schlegel)

»Der Markt ist für den Künstler wichtiger als die Ästhetik.«
(H. P. Grieshaber)

Der Autorkünstler als ›Feldstärke‹

Das 19. Jahrhundert erlebte so manche Verwerfung des Autor- und Künstlerbildes, wobei einer der sicherlich radikalsten Paukenschläge im neuen Konzert künstlerischer Kreativität Honoré de Balzacs Großprojekt: *La Comédie Humaine* war. Das Unternehmen scheint ungeheuerlich, ja schizophran nicht zuletzt in seiner Unentschiedenheit zwischen megalomaner Autorschaft und gleichzeitig konsequenter Zurückhaltung auktorialer Souveränität in diesem Spiel, das nicht weniger als die Schilderung der Totalität bürgerlichen Lebens am Beginn der industriellen Revolution im Sinne hatte. Denn Balzac war eigentlich kein Schriftsteller im herkömmlichen Sinne und viel weniger noch ein Autor, er war eine ›Schreibmaschine‹, die unablässig – nahezu buchstäblich Tag und Nacht, wie es die Maschinenlaufzeiten kapitalistischer Fabrikation forderten – Text produzierte. Mit ihm beginnt die Ära eines Selbstverständnisses des Autors als »Produzent« oder gar als »Arbeiter«, der sich im Sinne des Positivismus eines Auguste Comte und der 1825 gegründeten Zeitschrift *Le Producteur* zum Industrialismus einer durch Produktivität, Konkurrenz und Mitberücksichtigung der Produktionsverhältnisse bestimmten Ökonomie bekennt.⁵²⁵

Andererseits war Balzac von seiner Originalität als Autor zutiefst überzeugt und zugleich Meister in der ökonomischen Verwertbarkeit seiner Autorschaft im Feuilleton wie im Verlagswesen, wobei er die Monumentalität seines Werkes nicht aus der Grandiosität seines kreativen Genies ableitete, sondern dieses als autofiktionalen Effekt seines Schreibens konstruierte.⁵²⁶ Die ihm in den Mund geschobene Anekdote, daß jede Liebesnacht ein ungeschriebener Roman sei, läßt sich erotologisch als Aussage über das Verhältnis von Dichtung und

525 Vgl. Paul Bénichou, »Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique«, in: *Romantismes français I*, Paris 2004, S. 483 ff.; zur Erscheinung des Autors als »Produzent« und als »Arbeiter« vgl.: Walter Benjamin, »Der Autor als Produzent«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, Bd. II, S. 683–701; u. Ernst Jünger, *Der Arbeiter*, Werke Bd. 8, Stuttgart 1965, S. 229 ff.

526 Vgl. Michel Butor, »Balzac und die Wirklichkeit«, in: ders.: *Kreuzfahrten durch die moderne Literatur*, Frankfurt am Main 1984, S. 16 ff., u. Vincent Colonna, *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*, Auch 2004, S. 138 ff.

Wahrheit der Liebeserfüllung lesen oder ökonomisch als Bedauern über verlorene Arbeitszeit, die der Autor als eine Art von geistiger Fabrikarbeiter zum Gelderwerb braucht.

Provokant ist auch, wie Balzac den Roman über die *Verlorenen Illusionen*, in dem es eigentlich um die Entwicklung und Enttäuschung schriftstellerischer Genialität gehen soll, mit einer detaillierten Beschreibung der Maschinen, die an der Drucklegung des materiellen Anteils der Schöpfung teilhaben, nämlich der Druckerpressen beginnt. Man wird sofort hineingeführt in die Fachdiskussion der Zeit über die neuen englischen Pressen aus Gussstahl und die Drucktypen Didots, die sich den alten Holzpressen mit ihren Lederballen zum Verteilen der Tinte und den Steintafeln als haushoch überlegen erwiesen. ›Holz‹ gegen ›Eisen‹, das symbolisiert nicht nur den Generationskonflikt zwischen dem alten Vater und dem Sohn, sondern das steht auch für die neue Zeit, das 19. Jahrhundert als Zeitalter, in dem Eisen und Glas die neuen Materialien nicht nur der Architektur wurden. 1799 erfolgte die Erfindung der ersten Papiermaschine durch Louis-Nicolas Robert, der sein Verfahren der Papierherstellung am laufenden Band an die Papiermühle Didot weitergibt, bevor Engländer wie Bryan Donkin ab 1808 die Mechanisierung des Prozesses weiter optimieren; 1810 folgt dann die Erfindung der ersten Schnellpresse durch Johann Friedrich Gottlob Koenig, der dadurch im wahrsten Sinne des Wortes mit Dampf die Produktion der *London Times* antreibt: das ist der Maschinenpark, dem neue Autoren balzacischen Zuschnitts entstammen bzw. dem sie ihre Effizienz verdanken. Aber schafft sich dadurch nicht auch der Autor selbst ab?

Man überliest leicht den latent warnenden Gestus der überaus kenntnisreichen Ausführungen zur Drucktechnik des frühen 19. Jahrhunderts, die bereits, bevor die Handlung des Romans begonnen hat, das erbarmungslose Wirken der ökonomisch-industriellen Maschinerie zeigen, an denen die Illusionen subjektiver künstlerischer Inspiration oder Ingeniosität zerbrechen werden. Nur oberflächlich nämlich geht es in der Geschichte um das Scheitern des talentierten Dichters Lucien Chardon an der Klassengesellschaft der Pariser Restaurationszeit, und auch die Intrigen der republikanischen Journaille und überhaupt des hauptstädtischen Medienbetriebs haben eigentlich kein Subjekt, kein Zentrum, keinen Souverän auktorialer Entscheidung, sondern demonstrieren wie eine Frühform von Systemtheorie, daß jeder jeden beobachtet und doch keiner über das allmächtige Räderwerk der alles unterwerfenden Apparaturen gebietet, die über die Köpfe aller Subjekte hinweg über Sinne und Sinn gebietet.

Schon als Goethe 1786 das Venezianische Arsenal besuchte, hielt er angesichts der geballten Kraft des Maschinellen im Tagebuch seiner *Italienischen Reise* als einen besorgten Eindruck fest, was Gustav Flaubert ein gutes Jahrhundert später als Faktum konstatierte, daß nämlich die »Zeit des Schönen« vorbei sei und

angesichts der damit vorherrschenden utilitaristischen Bedürfnisse auch die des wahren Kunstschaffens.⁵²⁷ Anlässlich der gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufkommenden Mode des von Josiah Wedgewood seit 1769 serienmäßig und preiswert produzierten Steingutporzellans Marke ›*creamware*‹ glaubte Goethe noch auf die massenhaft in der neu gegründeten Fabrik mit dem selbst programmatischen Namen *Etruria* hergestellten Imitate vor allem des seit den archäologischen Ausgrabungen beliebten etruskischen Keramikstils herabschauen zu können. Zeitgenössische Künstler wie der seit 1775 für Wedgewood als Designer tätige John Flaxman wurden als Dilettanten einer bloß auf Kopieren sich beschränkenden Produktivität abqualifiziert.⁵²⁸ Goethe pochte dagegen auf die unersetzbare Formkraft des ›echten Künstlers‹ als geistige Arbeit für die Ewigkeit: »Eine Materie erhält durch die Arbeit eines echten Künstlers einen innerlichen, ewig bleibenden Wert, anstatt daß die Form, welche durch einen mechanischen Arbeiter selbst dem kostbarsten Metall gegeben wird, immer in sich bei der besten Arbeit etwas Unbedeutendes und Gleichgültiges hat, das nur so lang erfreuen kann, als es neu ist.«⁵²⁹

Dieser ganz dem Originalitätsdenken von Autorschaft und Künstlertum verpflichtete autonome und äonische Wertbegriff wird jetzt zurückgedrängt von technischen Neuerungen der Reproduktionsmittel sowohl literarischer als auch bildnerischer Kunstwerke: die Vereinfachung der Papierherstellung und der Drucktechnik sowie der Bildreproduktion durch Lithographie und Photographie, die durch Expansion und Beschleunigung der Verbreitung für das Entstehen eines kapitalistischen Marktes der ›Kunst als Ware‹ sorgen. Dies erst macht eine wirkliche Professionalisierung des Schriftstellertums durch journalistische bzw. allgemein publizistische Arbeitsmöglichkeiten und des Künstlertums durch das Ausstellungswesen von Galeristen und Kunsthändler möglich.⁵³⁰ Das 19. Jahrhundert ist eben nicht nur das Zeitalter der industriellen Revolution, sondern auch das der medientechnischen Revolution. Der bekannte und immer wieder gern zitierte Seufzer Nietzsches angesichts der Probleme mit seiner Schreibmaschine, daß nämlich die Arbeitswerkzeuge an unseren Ge-

527 Johann Wolfgang Goethe, »Tagebuch der Italienischen Reise«, in: *Sämtliche Werke* (MA), München 1990, Bd. 3.1, S. 107; vgl. Gustav Flauberts Brief an Louise Colet vom 24. April 1852, *Correspondance*, hg. v. J. Bruneau, Paris 1980, Bd. II, S. 76: »Le temps est passé du beau. [...] Plus il ira, plus l'art sera scientifique [...]«.

528 Vgl. John Flaxman, *Mythologie und Industrie*, hg. v. W. Hofmann, München 1979.

529 Goethe, »Kunst und Handwerk«, in: *Sämtliche Werke* a. a. O., Bd. 3.1, S. 119; vgl. zur historischen Situation Angelika Thiekötter /Eckhard Siepmann (Hgg.), *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, Giessen 1987.

530 Vgl. Gerhard Höhn, »Der literarische Markt«, in: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart 1997, S. 18ff.; u. Uwe Westfeling, »Kunst von Stein« – Die Lithographie als revolutionisierende Neuerung unter den Drucktechniken«, in: *Revolution und Romantik. Französische Druckgraphik des frühen 19. Jahrhunderts*, Köln 1989, S. 38ff.

danken mitschreiben würden, kann als Signatur des Zeitalters gelesen werden: als Kontrollverlust des schöpferischen Ich über seine Produkte, die immer mehr vom Medium ihrer Realisierung bestimmt werden. Es vollzieht sich auf dem Gebiete der Arbeitsökonomie eine ähnliche Entwicklung wie diejenige, welche am Ende des 19. Jahrhunderts von der Psychoanalyse für die libidinöse Ökonomie konstatiert wird, daß nämlich das bewußte Ich nicht mehr Herr im eigenen Hause (bzw. Werk) ist, sondern vom Mitsprechen der Symptome des unbewußten psychischen Apparats beherrscht wird.

Aber noch einmal gilt es wie beim Beispiel Balzac die höchst ambivalenten Tendenzen zu betonen: Einerseits läßt sich eine revolutionäre Potenzierung ästhetischer Autonomie zum Typus des absolutistischen Genies als Urheber des ›Gesamtkunstwerkes‹ beobachten, andererseits vollzieht sich eine Abwertung künstlerischer Originalität durch Massenkonsum, Epigonentum und Dekadenz. Der rasante Strukturwandel der Öffentlichkeit durch die neuen Medien der Information und Kommunikation läßt immer mehr außerästhetische Faktoren in die Bestimmung von Autor und Künstler eindringen und konfrontiert diese mit den Anforderungen einer Populärkultur des Massenpublikums. Der grundsätzliche Wandel besteht in einer Verschiebung von produktionsästhetischen zu wirkungsästhetischen Gesichtspunkten. Oskar Bätschmann hat diesen Zusammenhang anhand der Leitvorstellung vom »Ausstellungskünstler« analysiert, ein Begriff, der zwar schon im 18. Jahrhundert seine Ursprünge hat, jetzt aber erst die ganze Weite eines Ausgeliefertseins an den Markt gewinnt. Nach dem Verlust der Protektion durch Hof und Kirche bleibt dem Künstler nur noch die Flucht in die Öffentlichkeit des ›Publikums‹, das als potentieller Kundenkreis lebenswichtig wird. Die Ausstellung (*exhibition*) als zuerst in London systematisch praktizierte Vermarktung, der beim Schriftsteller etwa die Funktion des ›Feuilletons‹ entspricht, soll beim Publikum ›Wirkung‹ erzielen, angeregt zugleich von der propagandistischen Funktion der Kritiker, bei denen der Künstler ›Bewunderung‹ zu erregen sucht. Und in diesem Sinne spielt für den Künstler Autorschaft als metaästhetische, diskursive Ebene des Redens über das eigene Tun, seine Konzeption und Intention eine immer größere Rolle.⁵³¹

Das Werk Richard Wagners wird weiter unten zeigen, wie eine publizistisch geschickte Autorschaft an der Inszenierung eines genialen Künstlertums mitwirkt, ohne daß ein individueller Ursprung dafür reklamiert würde. Vielmehr werden kollektive Größen (wie Volk, Tradition, Milieu) bemüht, die in der neuen Figur des Künstler als (unbewußtes) ›Medium‹ sich nur auf einmalige Weise

531 Vgl. zu dieser Genese des »Ausstellungskünstlers« die Arbeiten besonders von Oskar Bätschmann, *Der Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 58 ff. sowie von Helmut Börsch-Suphan, »Kunstaustellung und Kunstkritik«, in: D. Erben (Hg.): *Die Welt der Kunst*, München 1996, S. 143 ff. und Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris 1996, S. 29 ff.

verkörpern. Die Wertvorstellungen des Kunstbereichs vermitteln sich nicht mehr allein über eine autonome ästhetische Debatte, sondern geraten zunehmend in Abhängigkeit von dem nach ökonomischen Gesetzen funktionierenden ›Markt‹, der bestimmt ist durch drei Faktoren: die staatlich kontrollierten ›Institutionen‹ (wie Akademien, Museen, Zensurbehörden), das von privaten Galerien und Kunst- bzw. Literaturvereinen organisierte ›Ausstellungs-‹ bzw. Publikationswesen und die ›Kritik‹ als journalistisches Regulativ des Publikumsgeschmacks. Dazwischen schufen auch die Initiativen von Sammlern neue Vermittlungsebenen, wie das Beispiel der Sammlung des Privatiers Adolf Friedrich von Schack zeigt, der mit seinem Kunstideal der »Poesie« als »Mutter aller Künste« (»denn Maler wie Musiker dürfen nur dann als echte Künstler gelten, wenn sie ebenso wie der Dichter von poetischem Geiste erfüllt sind«)⁵³² den öffentlichen Geschmack beeinflusste. Die Verdrängung der handwerklichen Produktion durch Industrieerzeugnisse verengte gleichzeitig die gesellschaftliche Funktion des Künstlertums auf ein ästhetizistisches Expertentum in den Zeiten des ›Nicht-mehr-Schönen‹ und entfremdet damit seine Domäne dem auf Ökonomie und Moral bedachten bürgerlichen Lebenszusammenhang:

»Industrialisierung und Massengesellschaft zwingen dem Künstler eine neue Rolle auf; als Spezialist für das Schöne ist er marktabhängig wie andere Spezialisten auch. Nicht nur die Wissenschaft als voll entfaltete Rationalität bedrängt die Kunstwelt, auch die moderne Produktionswelt meldet dem aus dem Mäzenatentum entlassenen Künstler gegenüber ihre Forderung an.«⁵³³

Wie reagierte der Autor-Künstler darauf? Er entdeckte die strategische Seite der Autorschaft als ›Vermarktung‹ seines Ästhetentums. Autorschaft wird Strategie, und zu diesem kriegerischem Wort passt dann auch das neu aufkommende Selbstverständnis als ›Avantgarde‹, denn es geht bei diesem ursprünglich militärischen Konzept (wie ja auch die Vorstellung von ›Elite‹ begriffsgeschichtlich eine starke militärische Prägung aufweist) um schnellen und strategisch günstigen Landgewinn, wobei die Vorhut das Gebiet sondiert, bevor es von den nachrückenden Truppen besetzt wird. Damit zeigt sich aber auch, daß ein künstlerisches Schaffen für die Ewigkeit im Sinne Goethes uninteressant geworden ist und es im Zeitalter beschleunigter Lebensverhältnisse nun gerade darauf ankommt, ›neu‹, ›absolut modern‹, ›originell‹ zu sein: das Publikum durch einen Handstreich kühner Kreationen einzunehmen. Was in den Vordergrund tritt ist die ›zündende‹ Idee, die im Produkt ›marktwirksam‹ wird, aber nicht mehr im Sinne des Deutschen Idealismus eine Idee, die als geistige Kraft in

532 Adolf Friedrich von Schack, *Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen, Bd. II*, Stuttgart/Leipzig 1888, S. 22.

533 Ralph-Rainer Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt am Main 1978, S. 14.

die Erscheinung tritt, sondern schlicht im modernen Sinne die Idee als überraschender ›Einfall‹. Also wieder einmal ein raumstrategischer Begriff der Intervention, der deutlich macht, in welchem Maße tatsächlich alle Vorstellungen des Autor-Künstlers unter das Paradigma des von Bourdieu ins Spiel gebrachten »literarisch-künstlerischen Feldes« fallen, des »champs littéraire et artistique«, wobei auch ›Feld‹ wie ›Avantgarde‹ eine militärische Konnotation hat.

Daß sich dieser Paradigmenwechsel zur Räumlichkeit des Feldes gerade im 19. Jahrhundert ereignete, ist kein Wunder. Zusammen mit politischen, kommunikationstechnologischen und vor allem ökonomischen Rekonfigurationen der kartographischen Wirklichkeit kommen auch deren physikalische ›Dimensionen‹ ins Wanken: nämlich ›Raum‹ und ›Zeit‹. Der bis dato zugrunde gelegte euklidische Raum mit seiner Orientierung an eindimensionalen Punkten und Linien, zweidimensionalen Flächen und dreidimensionalen Körpern in einem unveränderlichen, rein abstrakten Kontinuum der Kräfte wird zunächst rein rechnerisch, dann experimentell erschüttert und verworfen durch die Notwendigkeit einer simultanen ›Verzeitlichung‹. Das heißt zugleich mit der von Heinrich Heine beklagten verkehrstechnischen Beschleunigung etwa mittels der Eisenbahn, durch die »der Raum getötet« werde und – nimmt man auch die Reduzierung des Zeitfaktors der Datenübertragung durch die fast gleichzeitige Verkoppelung von Telegrafie und Börsenhandel hinzu – beide »Elementar-begriffe von Raum und Zeit [...] schwankend geworden«⁵³⁴ sind, bahnt sich wissenschaftlich das Bewußtsein einer ›Vierten Dimension‹ an, die vor allem von Mathematikern wie Riemann eine erste, in die Richtung der Einsteinschen Relativitätstheorie weisende Bestimmung erhält.

Physikalisch impliziert diese Konjugation des Raums nach seiner Zeitrelation eine Komplexität, die im Begriff des ›Feldes‹ mitschwingt. Als Feld kommt der Raum nämlich nicht in seiner faktischen Gegebenheit zum Tragen, sondern als symbolische Konstruktion von Kraftlinien, deren virtuelles Zusammenspiel die Konfigurationen der Elementarteilchen bestimmt. Mit der Feldtheorie wird jedes Substanzdenken obsolet, da alle physikalisch wesentlichen Eigenschaften der Elementarteilchen seit den Reformulierungen der Thermodynamik durch Maxwell u. a. den Gesetzen des elektromagnetischen Feldes gehorchen und »an dem umgebenden Felde und nicht an dem im Feldzentrum steckenden substantiellen Kern hängen«⁵³⁵, um als elektrische und magnetische ›Feldstärke‹

534 Heinrich Heine, »Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben«, in: *Werke 3. Bd, Schriften über Frankreich*, hg. v. E. Galley, Frankfurt am Main 1968, S. 510; vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1979, S. 38 ff.

535 Hermann Weyl, *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*, Oldenburg 1966, S. 218; vgl. auch ders.: »Wissenschaft als symbolische Konstruktion des Menschen«, in: H. H. Holz (Hg.): *Vom Geist der Naturwissenschaft*, Zürich 1969, S. 98 ff. u. Elisabeth R. Nes-

durch Nahwirkungsgesetze und Differentialgleichungen der Impuls-Übertragung bestimmt zu werden. Felder sind mit Zeit als Zukunft aufgeladene Schauplätze, aufgeladen z. B. durch elektromagnetische Induktion, wie sie von Michael Faraday Mitte des Jahrhunderts beschrieben wurde.

So wie die physikalischen Konzepte fallen auch die von Autorschaft und Künstlertum im 19. Jahrhundert unter die Vektoren der Feld-Theorie, wie sie Bourdieu auch in seinen *Regeln der Kunst* ratifiziert. Schon Hippolyte Taine hatte in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts mit seinem Begriff des »Milieus« eine räumliche Metapher ins Spiel gebracht, um die Entstehung der Kunst aus dem Ensemble der als geistig-moralisches »Klima« (im Original: »*température*«) beschriebenen »allgemeinen Lage [*situation*]« der sozialhistorischen Umstände abzuleiten.⁵³⁶ Bourdieus Ausgangsbeispiel ist Flauberts *Erziehung des Herzens*, in der eine andere Desillusionierung auf dem »Feld potentieller Kräfte« dargestellt wird. Auch Bourdieu spricht von der »Lage [*situation*] des Autors im Raum der konstitutiven Positionen des literarischen Feldes«, wenn es um die Konstruktion von dessen Intention oder Position geht.⁵³⁷ Hier erweist sich die Metapher des Feldes auch als ›Spielfeld‹ lesbar, auf dem der Künstler seinen Einsatz wagt und sein Glück versucht, das aber als »Macht-Feld auch ein Kampffeld, eine Stätte der Auseinandersetzung« darstellt, auf der sich so mancher wie Flauberts Held verspielt. Das literarisch-künstlerische Feld ist als Koordinatensystem einer »Erzeugungsformel« für literarisch-künstlerische Werke in seiner Dynamik nicht autonom genug, ja anti-nom der bürgerlichen Welt eines euklidischen Interieurs gegenüber zu denken, aber auch nicht komplex genug unter Einbezug der verschiedensten Schichten neben der allmächtigen der Ökonomie, um – wie Bourdieu betont – das »Besondere der jeweiligen historischen Konfiguration« erfassen zu können.⁵³⁸

Der Autor-Künstler des 19. Jahrhunderts erfährt in dieser spannungsgeladenen Konstellation eine einschneidende Verräumlichung oder besser ›Ver-raumzeitlichung‹ mit allen Konsequenzen einer damit einhergehenden Heteronomie der Produktionsverhältnisse. Wie in der physikalischen Welt der Materie kann auch auf dem literarisch-künstlerischen Feld nicht auf den Autor-Künstler als Kernstruktur verzichtet werden, aber er definiert sich nicht mehr als kreativer Ursprung, sondern über seine Feldstärke, sozusagen als Knoten, in dem sich hohe Feldenergie konzentriert. Und genau diese Immanenz im Ener-

wald, *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850–1915*, Freiburg 2006.

536 Vgl. Hippolyte Taine, *Philosophie der Kunst*, hg. v. A. Silbermann, Berlin 1987, S. 51 ff., S. 56 u. S. 74.

537 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt am Main 1999, S. 145; vgl. auch die Definition des Feldes durch »aktuelle und potentielle Situation (*situs*)« in: Bourdieu/ Loic Wacquant: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main 2006, S. 127.

538 Vgl. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, a. a. O., S. 30, S. 83 u. S. 294.

giefeld der Produktionsverhältnisse der Epoche läßt die von Benjamin kritisierte ästhetische Autonomie von Kunst als distanzierendes Verhältnis ›zu‹ ihren technischen Bedingungen umschlagen in die angemessenere Frage: »wie steht sie ›in‹ ihnen?«⁵³⁹ Denn, mit der berühmten Unterscheidung Benjamins angesichts der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks gesprochen, der Künstler kann keine Autonomie des Kultwertes mehr für sich beanspruchen, sondern muß sich ganz auf den ›Ausstellungswert‹ abstimmen: sowohl des Werks als auch der eigenen Autorschaft.

Im schärfsten Gegensatz also zur Ästhetik des Deutschen Idealismus, dem Kunstprogramm der Darstellung absoluter Ideen, werden die intrinsischen Werte des Wahren, Schönen, Absoluten oder Echten hemmungslos in extrinsische Effekte von Erfolg, Verkauf, Geld und Ware umgewertet. Das Kunstwerk wird durch diese äußeren, *parergonalen* Rahmenwirkungen mit der Aureole eines Mehrwertes aufgeladen wie ein Fetischobjekt. Es sind diese durch den institutionellen Rahmen von Galerien, Verlagen, Feuilletons, Messen geregelten fetischistischen Werte des Werkes, durch die – wie Bourdieu nicht müde wird zu wiederholen – der Künstler »selbst innerhalb des Feldes erschaffen wird« und den »Wert des Autors«⁵⁴⁰ erhält. Und insofern muß der Künstler selbst *parergonal* und *paratextuell* aktiv werden, d.h. diese Autorschaft als Strategie der Vermarktung praktizieren: eine Autorschaft als selbst fetischistische Abstraktion des Tauschwertes. Bättschmann zitiert die in ihrer Plausibilität einfache Schlußfolgerung Jacques-Louis Davids, daß es darauf ankomme, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln, denn »wird dieses Ziel verfehlt, bleiben die Besucher weg, fällt der finanzielle Ertrag aus, die künstlerische Freiheit ist verloren, und das Feuer des Genies erlischt.«⁵⁴¹

›Aufmerksamkeit! Damit ist schon ein weiterer Schlüsselbegriff der Moderne des 19. Jahrhunderts angesprochen, wie Jonathan Crary in seiner aufschlußreichen Studie gezeigt hat.⁵⁴² Die neue Codierung der Sinne, die das ästhetische Programm bestimmt, steht im Zeichen einer energetischen Emotionalisierung des literarisch-künstlerischen Feldes, die gewissermaßen psychophysisch auf die Paradigmatik der elektromagnetischen Spannung reagiert. Es geht in dieser von Unterhaltung und Sensationen bestimmten neu entstehenden *Gesellschaft des Spektakels* (Guy Debord) darum, um jeden Preis die Aufmerksamkeit zu erregen: Damit der Künstler sichtbar wird, muß sein Kunstwerk hervorstechen,

539 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, a. a. O., S. 686.

540 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, a. a. O., S. 271.

541 Oskar Bättschmann, *Ausstellungskünstler*, a. a. O., S. 44.

542 Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt am Main 2002; vgl. auch zur Funktion von Medien der Aufmerksamkeit bei Nietzsche und George: Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 390ff.

sich von anderen abheben, was Bourdieu auch als den Mechanismus der »kulturellen Distinktion« beschreibt, durch den eine »Logik der Mode« als Verurteilung der anderen als »überholt« in Geltung kommt.⁵⁴³ Paradoxerweise also keine Originalität des Künstlers ohne Erfolgsgeschichte, wodurch sich ein kleiner feiner Unterschied im semantischen Übergang von ›original‹ zu ›originell‹ einstellt: also wieder das von Goethe verachtete Motiv des »Neuen« als »Aktuellen«, wie es frenetisch dann aber von Baudelaires Affinität zwischen Mode und Moderne als »Heraufkunft des Neuen«⁵⁴⁴ gefeiert wurde.

Die Antinomie des Schöpferischen, die im 18. Jahrhundert darin bestand, daß kunstvoll Gebildetes wie die nachgeahmte Natur auszusehen hatte, gerät jetzt zum *double bind* jeder Mode, daß sie sich als Neues durchsetzen muß, damit aber schon wieder veraltet ist, daß sie sich also ständig wie ein Phönix aus der Asche neu gebären muß. Und in dem Maße, wie sich das alte Thema der Konkurrenz⁵⁴⁵ auf dem Schauplatz der Ausstellung verschärft, ist kein Skandal oder kein Reklamegag zu schade, um den Raum der Ausstellung durch Anziehungspunkte (*attractions*) zu beherrschen und in ihm eine Position zu erlangen und einzunehmen. Das dies ganz buchstäblich gilt, zeigen die Kontroversen um die Hängung der Bilder, durch die – wie das negative Beispiel des nämlich zu hoch gehängten Bildes *Das Floß der Medusa* von Géricault mit seiner bewußten Darstellung einer dramatisch ergreifenden Katastrophe zeigt – das Publikum überwältigt werden soll.⁵⁴⁶

Der Positionierung im Raum entspricht auch hier wiederum eine solche in der Zeit: Der Ausstellungs-Autor-Künstler, der also auf seinen öffentlichen Erfolg achtend die eigene Rezeption beim Produzieren schon mitdenkt und sich nicht mehr als Einstellungs-Autor-Künstler einer geniehaften Gesinnung frei entfalten kann, lebt nicht mehr in der Welt ästhetischer ›Erfahrungen‹, sondern der sensorielle ›Erlebnisse‹. Was die Singularität für die nach 1800 sich ausbreitende Medienkultur ausmacht, ist das ›Ereignis‹: ein Ereignis schaffen, das ist die Aufgabe jeder Ausstellung, die man heute unter dem Topos der ›Event‹-Kultur abhandelt. Nicht von ungefähr führt Nathalie Heinich in ihrer Frage nach der Funktion des künstlerischen Ereignisses Beispiele an, die historisch auf das 19. Jahrhundert zurückgehen: Victor Hugos Erstaufführung von *Hernani*, Richard Wagners *Ring*, die erste Ausstellung der Impressionisten, gemeinsam ist ihnen die Neuorientierung an Innovation statt Tradition, an Persönlichkeiten

543 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, a. a. O., S. 205.

544 Charles Baudelaire, »Der Salon 1845«, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. F. Kemp, C. Pichois u. W. Drost, München/ Wien 1977, Bd. I, S. 184.

545 Vgl. die Studie von Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin 2006.

546 Vgl. Bättschmann, *Ausstellungskünstler*, a. a. O., S. 51; auch Prochno beschreibt detailliert den Kampf um die Hängung (vgl., dies., *Konkurrenz*, a. a. O., S. 176).

statt akademischen Regeln.⁵⁴⁷ Und auch Hans Beltings Würdigung von Géricaults *Floß der Medusa* stellt den Begriff des ›Ereignisses‹ in den Mittelpunkt seiner Interpretation, die hier eine Aneignung der Ereignishaftigkeit von Gegenwartsgeschichte durch eine selbst Ereignisse erfindende und selbst zum Ereignis werdende Kunst am Werk sieht: »Das Bild war selbst zum Ereignis geworden, zum Ereignis der Kunst. [...] Es enthält auch die Metapher vom Kampf der Kunst um ihre Fortsetzung.«⁵⁴⁸

Es geht aber auch um den Kampf des Künstlers für seine eigene »Fortsetzung«, für seine Zukunft. An den Titel von Nathalie Heinichs einschlägiger Studie *Être artiste* anknüpfend, könnte man mit Hamlets Worten Heidegger karikieren und sagen: ›Sein oder Nichtsein ist eine Frage des Ereignisses‹, denn wo kein öffentlicher Anlaß gegeben ist, daß über einen Autor oder Künstler gesprochen wird, da gibt es auch keinen Autoren oder Künstler. Diese ›Weisheit‹ gilt noch heute für den Literatur- und Kunstbetrieb, dessen *petite chronique scandaleuse* über Leben und Überleben der Träger von Autorschaft und Künstlertum entscheidet. Während vor 1800 aber noch der Name den Autor machte, arbeitet man nach 1800 – frei nach Büchners *Danton* gesprochen – »alles in Menschenfleisch«, d. h. brauchte man zur Haut, die im Salon zu Markte getragen wird, auch noch den Körper, an dem das Leben des Autor-Künstlers in seiner ganzen Ereignishaftigkeit und damit auch exotischen Außerordentlichkeit bestaunt werden kann.

Und mit diesem Begriff ›Leben‹ tritt tatsächlich das ganze begriffsgeschichtliche Elend auf den Plan, das fortan unter dem Stichwort ›Kunst und Leben‹ die s. g. existentielle Dimension des Autor-Künstlertums heimsuchen wird. Während es im 18. Jahrhundert, dem Zeitalter des Schönen und Erhabenen, um ein ›Über‹-Leben der empirischen Existenz in der transfigurierten Gestalt des Autor-Künstlers ging, bleibt davon im 19. Jahrhundert der ›nichtmehr-schönen Künste‹ (Odo Marquard) nur die Frage eines Über›lebens‹. Die Forderung nach einer Versöhnung mit dem Leben als Inbegriff von ›Authentizität‹ statt Autonomie bis hin – denkt man an die ›Bohème‹ – zur Feier des Lebens selbst als Kunstwerk – eines Künstlers allerdings ohne Kunstwerk – will mit diesem *Élan vital* gewissermaßen ein Kapital ins Spiel bringen, das dem Einsatz auf dem literarisch-künstlerischen Feld zugrunde liegt.

Diese ausgeprägte *Biophilie* ist auch die Wurzel für jene fatale Verwechslung von Werk und Werkträger, die bis heute besonders den Verfechtern einer Rück- oder Wiederkehr von Autor und Künstler auf der Zunge liegt, weil es doch

547 Vgl. Nathalie Heinich, »Qu'est-ce qu'un événement artistique? Contribution à une sociologie de la singularité«, in: N. Heinich/ J.-M. Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes 2006, 105, S. 108.

548 Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 118.

angeblich immer noch um Menschen gehe, die Bücher schrieben und Bilder malten. Dabei läuft dieser falsch verstandene Positivismus des Biographischen nur in die Falle der ›Inszenierungen‹, die sich in Form von journalistisch recherchierten ›Szenen aus dem Privatleben‹ oder der Bildregie von ›Autoren-‹, und ›Künstler-Photographien‹ abspielen. Die anekdotenreiche Studie von Stefan Borchardt zur Reinkarnierung der Legende vom modernen Künstler bei Gustave Courbet und Edouard Manet analysiert das Verfahren *en detail*. Vor allem demonstriert die eingehende Rekonstruktion schon des ersten Skandals um das Bild *Frühstück im Freien* von Manet und die publizistische Parallelaktion Emile Zolas das Verfahren der rhetorischen Implementierung eines authentischen Künstlerlebens: »Nicht Thema oder Wirkungsqualitäten eines Kunstwerkes sind bedeutend, sondern das Selbst-Sein des Künstlers und seine Selbstoffenbarung im Werk. Künstler sein, beharrt Zola, heißt öffentlich sein Herz zu entblößen, sein innerstes Selbst sichtbar zu machen [...].«⁵⁴⁹

Was war geschehen? Manet, dem in keiner Darstellung zur Künstlerproblematik im 19. Jahrhundert der Ehrenplatz als naiver *agent provocateur* verweigert wird, hatte in seiner von der Jury zurückgewiesenen Eingabe für den Salon von 1863 gleich mehrere Regeln der akademischen Kunst und zwar absichtsvoll verletzt und in seinem Zitat der Nymphen Tizians die ›Akte‹ einfach in ›Nackte‹ verwandelt, die auch noch vom ikonographischen Schleier entblößt den in den perfekt ›uniformierten‹ Galanen im Bild sich ›spiegelnden‹ Betrachter des Bildes als Voyeur entlarven. Entscheidend ist aber nicht der anstößige Gestus des Motivs, der in vielen anderen Bildern wie der *Olympia* mit ihrer provokanten Inkarnation einer stadtbekannteren Kokotte als Venus vorherrscht, sondern das weitere Schicksal des Bildes: Es wurde Teil der kompensatorisch vom Staat wegen der heftigen Proteste gegen die Überzahl der zurückgewiesenen Bilder (3000 von 5000) eingerichteten Ausstellung der »Refusés«. Dieser Charakter des Zurückgewiesenen wird nun konstitutiv für das neue Künstler selbstverständnis – wie später das der Sezession – als Heroismus des Kämpfers für die ›nackte‹ Wahrheit. Entscheidend ist nun aber, daß Zola ›als Autor‹ dem Maler zu Hilfe eilte und sein verhöhntes Werk als Ausdruck seiner authentischen Existenz als aufrechter, fieberhaft nach Wahrheit suchender Künstler zu rehabilitieren, ja zu verklären suchte. Aufrichtigkeit, Arbeitsamkeit, Bescheidenheit, aber auch eine Individualität und eine starke Persönlichkeit werden als Leitbegriffe von Zola unablässig ins Feld geführt, um den Werken jeden Anschein des Anrührigen, Aufrührerischen, kurz: Antibürgerlichen zu nehmen und damit genau dem Kundenkreis des Bürgertums nahe zu bringen. Es klingt wie Hohn, aber angesichts des Niedergangs künstlerischer Freiheit des Schaffens in der Ersetzung

549 Stefan Borchardt, *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*, Berlin 2007, S. 19.

des Kultwertes vom Original durch industrielle Reproduktion und Beschleunigung aller sozialen Zirkulationsprozesse wird die Aura des »künstlerischen Augenblicks« als Aufgabe des Künstlers beschworen: »daß er sich selbst mit Haut und Haar preisgibt, daß er laut und deutlich einen großen, originellen Geist, eine starke, entschiedene Natur zur Geltung bringt, die sich die Natur umfassend zu eigen macht, und daß er diese, so wie er sie sieht, vor uns hinstellt.«⁵⁵⁰ Die Formel des *être soi-même*, der Authentizität künstlerischer Offenbarung im bloßen, reinen Selbstseins, in dem sich aller Anspruch auf das artistische Adelsdiplom als kreatürliche und also kreative Potenz – auch im sexuellen Sinne von Prokreation – verkörpere, läuft letztendlich auf eine ikonoklastische Wende von der Ästhetik zur Ethik hinaus, die Zola als eine solche der Humanität verkauft: »Was ich vor allem in einem Gemälde suche, ist ein Mensch und nicht ein Gemälde.«⁵⁵¹

Damit verstrickt sich die Legitimation aber in eine Art von hermeneutischen Zirkel, der die Authentizität des Werkes in der des Autors begründet, die sich aber erst im künstlerischen Augenblick offenbare. Mit lebenden Personen oder gar Urhebern müssen diese diskursiven Ereignisse aber nicht unbedingt etwas zu tun haben, die z. B. unter dem Namen »Manet« auf dem literarisch-künstlerischen Feld einen Effekt aufrufen, der ein bestimmtes Wahrnehmungsschema und Bewertungsprinzip aktiviert. Dank Schriftstellern wie Zola wird Künstlern wie Manet ein Gesicht, ein *Image* gegeben. Doch diese Illusion vom Leben des Künstler wird selbst durch Autorhandlungen erst erschaffen, und zwar als »Medieneffekt«, der umgekehrt auch den Autoren erlaubt, sich als Autoren zu profilieren und sich einen öffentlichen Namen zu machen als Künstler der »Konstruktion spezifischer Wahrnehmungs- und Bewertungsprinzipien«⁵⁵². Die Rollen scheinen klar verteilt: Die Autoren liefern diskursive Paradigmen authentischer Lebensentwürfe, die Künstler im Habitus des schöpferischen Genies performieren und inkarnieren.

Damit erreicht die als Ausgangsthese unterstellte Doppelhelix des Autor-Künstlers im 19. Jahrhundert eine neue Intensitätsstufe der Verdichtung. Während zu Beginn der Neuzeit der Künstler seine »Emanzipation« am Leitbild der humanistischen Autorschaft vollzieht und in der Klassik/Romantik der

550 Emile Zola, *Der künstlerische Augenblick. Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*, Frankfurt am Main 1988, S. 19; vgl. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 214–223; Bättschmann, *Ausstellungskünstler*, a. a. O., S. 134–140; Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, a. a. O., S. 194–208; Borchardt, *Heldendarsteller*, a. a. O., S. 23–50 u. S. 120. Auch in Deutschland ist schon früh ein Bewußtsein für die industriellen Einschränkungen künstlerischer Freiheit entstanden, vgl. u. a. Karl Ferdinand Gutzkow, »Vom Buchahndel: Literarische Industrie«, *Schriften Bd. II*, hg. v. A. Hummel, Frankfurt am Main 1998, S. 937–949.

551 Zola, *Der künstlerische Augenblick*, a. a. O., ebd.

552 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, a. a. O., S. 215.

Autor seine Kreativität am Vorbild der großen Maler, Bildhauer und Baumeister der Renaissance ausrichtet, kommt es nun zu einer fast chiasmatischen Verflechtung eines Künstlertums, das auktorialen Strategien einsetzt, mit einer Autorschaft, die sich artistisch als Maler des modernen Lebens inszeniert. Diese Entwicklung hat vor allem auf den französischen Kulturraum bzw. mit Benjamin gesprochen auf Paris als Hauptstadt des 19. Jahrhundert konzentriert, während in Deutschland eher die romantische Tradition der ›Doppelneigung‹ gepflegt wird, die vor allem Autoren (wie Stifter, Keller und Raabe) mehr oder weniger heimlich malend tätig werden lässt.

Dieses Feld wußte niemand besser zu bestellen als Manets Zeitgenosse Gustav Courbet, der ebenfalls zu den »refusés« von 1863 gehörte, dessen Skandalbild *Retour de la conférence* – eine Darstellung betrunkenen Geistlicher, die von einer geistlichen Kongregation heimkehren – aber wegen seiner Provokation des Klerus nicht einmal Zugang zur Ersatzausstellung gefunden hatte. Er konnte so den Ehrentitel des »Zurückgewiesenen der Zurückgewiesenen« (»le plus refusé des Refusés«⁵⁵³) für sich in Anspruch nehmen, zugleich aber seine Popularität steigern, indem er das skandalumwitterte Bild für jedermann durch eine Privatausstellung in seinem Atelier zugänglich machte. Darüber hinaus bat er seinen Freund, den Philosophen Pierre-Joseph Proudhon um eine Verteidigungsschrift, die bei einer geplanten Ausstellung in England verkauft werden und durch die Porträts des Autors und des Künstlers gerahmt werden sollte. Wieder kommt es zu einer veritablen Kohabitation von Autor und Künstler, die sich Courbet als wechselseitige Annäherung von Philosophie und Kunst im gemeinsamen Werk als soziale Synthese vorstellte.⁵⁵⁴ Proudhon ging zwar auf die Notizen, die ihm Courbet zuschickte, nicht ein, schrieb aber sein programmatisches Werk *Über die Grundlagen der Kunst und ihre soziale Bestimmung*, in dem er die Aufgabe des Künstlers gegenüber der Gesellschaft am Werk Courbets demonstriert – eine soziale Nützlichkeit, die auch die Selbstzurücknahme fordert. Insofern sieht er in der Verhöhnung des Klerus auch eine solche des romantischen, idealistischen Künstlertums, das ähnlich trunken als vermeintlicher Herr der Ideen mit diesen untergeht.⁵⁵⁵

Auf jeden Fall handelte es sich 1863 um keinen Ausnahmefall, sondern das ganze Werk Courbets ist auf die Herstellung einer Öffentlichkeit durch Skandale ausgerichtet, die von der im *Second Empire* aufblühenden Presse als »Reklame«,

553 Fernand Desnoyer, »Salon des refusés en 1863«, Paris 1863, zitiert nach: Christophe Salaün, »La Faute à Courbet«, Vorwort zu: Pierre-Joseph Proudhon/ Emile Zola, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, hg. v. C. Salaün, Paris 2011, S. 7.

554 Vgl. Courbets Brief an seinen Vater vom 28. Juli 1863, in: *Correspondance*, hg. v. P. Ten Doesschate Chu, Paris 1996, S. 205.

555 Proudhon, »Du principe de l'art et de sa destination sociale«, in: *Controverse sur Courbet*, a. a. O., S. 88 ff.; vgl. auch Zola, »Proudhon et Courbet«, ebd., S. 131 f.

d. h. durch »jene bezahlten Einschübe, die sich als Nachrichten tarnten« propagiert wurden und die den Künstler zu einer »Figur mit Öffentlichkeitswert« stempelten.⁵⁵⁶ Dazu gehört auch die Autorhandlung der Selbstdefinition seiner kunsthistorischen Position durch das Programm des »Realismus«, das Courbet nicht nur in Publikationen und öffentlichen Stellungnahmen verbreitete, sondern auch durch einen bis dato einzigartigen Coup zum Ereignis werden ließ: Mit Hilfe seines Mäzens Bruyas errichtete er 1855 gegenüber dem Haupteingang der Weltausstellung in Paris seinen *Pavillon du Réalisme*, in dem er vierzig seiner zum Teil von der Kommission der Weltausstellung zurückgewiesenen Werke gegen Eintrittsgeld ausstellte und zugleich sein »Manifest des Realismus« nebst Photographien seiner Bilder und dem Angebot eigenhändiger Kopien jedes beliebigen Werkes in jedem beliebigen Format vertrieb, um so eine tatsächliche, räumliche Außenseiter-Position als Werbestrategie zu nutzen.⁵⁵⁷ Den Mittelpunkt bildete das als *allégorie réelle* bezeichnete Monumentalgemälde *Das Atelier*, das in der Form eines Triptychons den Maler selbst in der Mitte beim Verfertigen einer »realistischen« Landschaftsdarstellung zeigt, flankiert von einem halb entblößten weiblichen Modell, dem er jedoch den Rücken weist, während auf den beiden Seitenflächen sich links typische Vertreter der zeitgenössischen Gesellschafts-Schichten, rechts aber Freunde und Repräsentanten des Bildungsbürgertums (Gönner, Mäzene, Kritiker, Publizisten, Philosophen), seine – wie er sie nennt – »Aktionäre« finden.

Gerade diese Bezeichnung wirkt ironischer Weise wie eine vorweggenommene Illustration der Thesen Bourdieus, indem der Künstler die Akteure darstellt, die das künstlerische Feld bilden, dem sich seine Wirkung verdankt. Die Intention folgt dem Anspruch, »die Sitten, Ideen, den Aspekt meiner Epoche zu übertragen«⁵⁵⁸, d. h. das soziale Leben in seiner Gänze sichtbar zu machen, eine Auffassung von Realismus, die in einem von der Rezeption häufig thematisierten eklatanten Widerspruch zum narzisstischen Exhibitionismus des Künstlers steht. Denn die Absichtserklärung, nicht nur Maler, sondern »Mensch« sein zu wollen, dieses Ideal einer Authentizität des *être soi-même* schlägt bei ihm immer wieder um in die stolze Pathosformel eines »Hier bin ich« – wie in der Darstellung des Künstlers selbst bei seiner Begegnung mit dem Mäzen Bruyas (»Bonjour, Monsieur Courbet«, ein Bild also, das schon im Titel den Namen des

556 Hans Platschek, »Der Meistermaler«, in: *Porträts mit Rahmen*, Frankfurt am Main 1981, S. 180f.

557 Vgl. Lutz Tittel u. Peter-Klaus Schuster, »Courbet in seiner Zeit«, in: W. Hofmann (Hg.), *Courbet und Deutschland*, Köln 1978, 21, Werner Hofmann, *Das Atelier. Courbets Jahrhundertbild*, München 2010, S. 7ff. S. 22f. u. S. 34ff., sowie zum Text des Manifestes: Courbet, *Ecrits, Propos, Lettres et Témoignages*, hg. v. R. Bruyeron, Paris 2011, S. 51 ff.

558 Courbet, *Ecrits*, a. a. O., S. 52; vgl. Hofmann, *Das Atelier*, a. a. O., S. 35.

Malers trägt).⁵⁵⁹ Michael Fried versucht diese Wendung zum Ich im Sinne einer intensiven Suche nach der eigenen Verkörperung des Malers im Bild und sei es in der Verletzlichkeit der Selbstdarstellung als Verzweifelnder oder Sterbender in den zahlreichen und obsessiven Selbstporträts zu erklären, wobei die bei Fried notorisch unterstellte antitheatralische »absorption« im Dargestellten allerdings die Theatralität der Gesamtdarstellung samt des ›Auftritts‹ als Ausstellungskünstlers aus den Augen verliert.⁵⁶⁰

Das Bindeglied nämlich zwischen Realismus und Narzissmus ist das außergewöhnliche »Marktbewußtsein«⁵⁶¹ Courbets und zugleich seine absolut innovative künstlerische Praxis der Kontrolle des Gesamtbereiches von Konzeption, Produktion und Diffusion seiner Arbeit als Künstler, der zum Unternehmer in eigener Sache wird.⁵⁶² Daraus folgt eine Sensibilität für die kollektiven Strategien des Spektakels wie für den Jahrmarkt der Eitelkeiten. Auf ihm ist die Entblößung des Herzens bloß inszeniert, kalkuliert, gespielt, und Borchardt erinnert in seiner Studie zu Courbet und Manet, den er sogar als Opfer bzw. Beute der auktorialen Selbstinszenierung Zolas sieht, zurecht an Benjamins epochale Differenzierung einer »heroischen Moderne«, in der nicht mehr wirkliche Helden auftreten, sondern nur noch ›Heldendarsteller‹: Die Heldenrolle ist dadurch nicht nur austauschbar geworden, sondern überhaupt als Rolle durchschaut und disponibel geworden, was Künstler wie Courbet und Manet als Effekt einer ›Feldstärke‹ (Bourdieu) zu nutzen wußten und zwar im Sinne einer »Instrumentalisierung sowohl der neuen Massenmedien als auch [...] der eigenen Werke und eigenen Person als Medium der Imageformung«.⁵⁶³

Nicht von ungefähr schwingt in diesem Schlüssel-Wort ›Image‹ auch ›Imagination‹ mit, auf Deutsch also Einbildung, denn der Autor-Künstler des 19. Jahrhundert ist eingebildet im narzißtischen Sinne durch seine Fähigkeit, Einbildungen im illusorischen Sinne hervorzubringen, d. h. sich selbst zu dem zu machen, was er scheint. Man kann vielleicht eine Komplementärthese zu Fried aufstellen, nach der die von diesem behauptete Ent-Theatralisierung der Bildinhalte durch Beobachtung und Absorption eine Re-Theatralisierung des Verhaltens der Künstlers zur Kehrseite hätte. Das würde auch plausibel machen,

559 S. Hofmann, *Das Atelier*, a. a. O., S. 39.

560 Vgl. Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago 1990, S. 73 ff.; vgl. Die andere Sichtweise auf das Selbstporträt als Ruine des Selbst bei Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997. Vgl. Auch die im vorhergehenden Kapitel anlässlich der Theatertheorie Diderots diskutierte Unterscheidung Frieds von *absorption* und *theatrality*.

561 Platschek, »Der Meistermaler«, a. a. O., S. 182.

562 Vgl. zu dieser Formel: Catherine Strasser, *Du travail de l'art. Observations des oeuvres et analyse du processus qui les conduit*, Paris 2006, S. 56f.

563 Borchardt, *Heldendarsteller*, a. a. O., S. 241; zu Benjamins Formel vgl., »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«, in: *Schriften*, a. a. O., Frankfurt am Main 1974, Bd. I, S. 600.

warum gerade in der bürgerlichen Gesellschaft bis zur Jahrhundertwende die Figur des Schauspielers zum Leitmodell des Künstlers verklärt wurde, dem gerade als Schauspieler Nietzsche ein »goldenes Zeitalter«⁵⁶⁴ prophezeite.

Gerade beim ›Habitus‹ des Authentischen kommen die eitlen Züge solcher Selbstinszenierung zum Ausdruck, da Habitus etymologisch zwar, wie Bourdieu immer wieder betont, ein »Erworbenes« und Inkorporiertes darstellt, aber auch mit der Bedeutung von Gewand (Habit) verwandt ist, also auf die den Künstler-Habitus ausmachenden Moden der Kleidung neben denen der Haar- und Barttracht als Distinktionsmerkmalen verweist. Ein gutes Beispiel für solche Inszenierung des Habitus ist der Künstler-Bund der *Nazarener*, ausgehend von dem 1809 in Wien gegen die Kanonik der Kunstakademien gegründeten *Lukasbund*. Äußeres Erkennungszeichen der Mitglieder dieser ab 1810 in einem Kloster Roms etablierten Künstlerkolonie war das nach dem Vorbild Jesus von Nazareth lang und in der Mitte gescheitelt getragene Haupthaar, das zugleich die Künstlerikonographie eines Raffael und Dürer zitierte. Darüber hinaus signalisierte der von ihnen getragene »deutsche Rock« ein Bekenntnis zum Patriotismus der antinapoleonischen Befreiungskriege, alles – wie andere Riten der Initiation (z. B. der Ersetzung des bürgerlichen durch ein Künstlernamen) – Distinktionsmerkmale zur Abgrenzung gegen den herrschenden Kunstbetrieb und zur Alleinstellung als »neu-deutsche religiös-patriotische Kunst« im Schoße des nach dem Wiener Kongreß wiedererstarteten Kirchenstaates.

Aber es geht nicht nur um den Mummenschanz einer theatralischen Inszenierung von Wackenroders kunstliebendem Klosterbruder, sondern gerade bei dem Wortführer der Bewegung, nämlich Friedrich Overbeck, auch um »mediale Selbstinszenierung« im Bildprogramm eines *Triumphs der Religion in den Künsten* (so der Titel des 1840 für das Frankfurter Stadel gemalten Gemäldes), um dezidiert »pädagogische Diskursherrschaft«⁵⁶⁵ zu sichern. Im Habitus intendiert ist die Herstellung von Authentizität als Kurzschluß von Kunst und Leben, aber dieser wird nur autorisiert durch eine ›Autorschaft‹, die von den Interpreten der letzten großen Nazarener-Ausstellung in Frankfurt 2005 unter dem postmodernen Gesichtspunkt der ›Appropriation‹ gesehen wurde, d. h. der Aneignung und Verinnerlichung des Lebensstils der ›Alten Meister‹ als »Normativität«⁵⁶⁶. Die dabei benutzte Maske des Unzeitgemäßen ist für das 19. Jahr-

564 Friedrich Nietzsche, »Der Fall Wagner«, in: *Werke*, hg. v. K. Schlechta, München 1969, Bd. II, S. 925; vgl. Annete Meyhöfer, *Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende*, Köln 1989, S. 28ff.

565 Michael Thimann: »Der ›glücklichste kleine Freystaat von der Welt?‹ Friedrich Overbeck und die Nazarener in Rom«, in: U. Raulff (Hg.): *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, München 2006, S. 90.

566 Vgl. die Beiträge zu: *Religion. Macht. Kunst. Die Nazarener*, hg. v. M. Hollein u. C. Steinle, Köln 2005; von Rainer Metzger, »Fragmente aus der Zukunft«, in: ebd., S. 44; Bazon Brock,

hundert nicht unüblich, nur hat sich Overbeck bei der weltlichen Allianz seines Feldzuges für die Katholisierung der Ästhetik verschätzt: Zwar waren ab 1830 die entscheidenden Professuren der bedeutenden deutschen Kunstakademien mit *Nazarenern* besetzt, nur blieb die Inthronisierung des Künstlerfürsten selbst frommer Wunsch.

Das Spiel um Macht und Stärke setzt einiges Geschick und gute Kenntnisse der Regel der verinnerlichten Raum- und Zeitstrukturen des künstlerisch-sozialen Feldes voraus, um die auktorialen Einsätze und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die künstlerische Zukunft wie Spielzüge auf dem Feld beim Schach vorausberechnen zu können. Daß aber die heroische Fratze nur gespielt ist, das hat vor Benjamin schon Nietzsche in seiner *Fröhlichen Wissenschaft* angeprangert, wenn er in Erinnerung an Wagners allzu eifriges Kottieren mit dem Publikumserfolg konstatiert: »vergessen wir doch nicht, daß die lieben Künstler samt und sonders ein wenig Schauspieler sind und sein müssen und ohne Schauspielerei es schwerlich auf die Länge aushielten«, wobei er den ›Literaten‹ nicht ausnimmt, denn »er spielt nämlich den ›Sachkundigen‹, den ›Fachmann‹«⁵⁶⁷ und wird damit zum Agenten des Unwahren in einem Schauspiel, das sich an den Wirkungen und nicht an den Ursachen orientiert.

Der Künstler als Medium

All diese Entwicklungen, all diese Spielzüge kommen in einer weit über die Schwelle des 20. Jahrhunderts übergreifenden Weise in einer nahezu epochalen Konstellation zusammen, in der sich buchstäblich ein Name abzeichnet: *Marcel Duchamp*. Dieser Eigenname ist Programm, ist im nominalistischen Sinne eine Universalie, ein Allgemeinbegriff, den die Ironie des Schicksals mit diesem Namen generierte und mit dem sein Träger selbst keine Gelegenheit ausließ zu spielen. Duchamp, der, 1887 geboren, zwar einer ganz anderen Generation angehört und eigentlich ein Künstler des 20. Jahrhunderts ist, bringt doch das Prinzip des literarisch-künstlerischen Feldes im 19. Jahrhundert auf den Punkt: In ihm kommt das Konzept des Autor-Künstlers gewissermaßen zu sich selbst. Er kommt buchstäblich vom Feld, *du champ*, dessen Züge der passionierte Schachspieler – wie Bourdieu begeistert schreibt – als »durchtriebener‹ Künstler *par excellence*« perfekt beherrscht und durchschaut, so daß er »sich im Feld

»Wir wollten Gott und damit Kunst, basta«, in: ebd., S. 69; u. Cordula Grewe, »Objektivierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk«, in: ebd., S. 89.

567 Nietzsche, »Die fröhliche Wissenschaft«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. II, S. 106 u. S. 235; vgl. Meyhöfer, *Das Motiv des Schauspielers*, a. a. O., S. 79ff.

wie ein Fisch im Wasser« bewegt.⁵⁶⁸ Gerade aber als ›Autor-Künstler‹ wird er zum Prototyp des modernen Künstlers als intellektuelle, schreibende Figur, insofern er konsequent in einer Person den bildenden Künstler und den selbst textuell aktiven Autor verkörpert. Erst mit dieser Doppelkompetenz entkommt der Künstler der von Bourdieu diagnostizierten »strukturellen Unterlegenheit gegenüber den Produzenten von Metadiskursen«, die ihn ins Abseits der schweigenden Gegenstände drängen frei nach Goethes: »Bilde Künstler, rede nicht«. Die neue Gegen-Strategie besteht darin, schon in der Konzeption und Struktur des Werks durch einen antizipierenden eigenen Metadiskurs (z. B. durch obskuren Titel oder bewusst verfremdende Kommentare) »jeden Versuch der Annexion des Werks durch den Diskurs zu denunzieren und zum Scheitern zu bringen.«⁵⁶⁹

Im Sinne dieser Autorisierung begreift es Duchamp als einen wesentlichen Teil seines Schaffens, seine Werke durch einen umfangreichen Korpus von Texten zu supplementieren bzw. zu umrahmen, die konzeptuelle und konstruktionsspezifische Fragen betreffen und die er als Teil der Installationen in Glaskästen selbst mitausstellt. Er eröffnet damit eine gerade für den Autor-Künstler entscheidende Dimension der Duplizität von ›Text‹ und ›Bild‹, ist aber weit davon entfernt, etwa im Sinne einer hermeneutischen Typologie hierin eine wechselseitige Deutung etablieren zu wollen. Im Gegenteil, die in künstlerischen Spezialeditionen der s. g. Schachteln (*boîte verte* 1934, *boîte blanche* 1966) zusammen mit photographischen Reproduktionen seiner Werke wie in einem Taschenmuseum gesammelten Notizen hintertreiben zusammen mit den publizierten Statements, Interviews und Essays jede Vereindeutigung der Werke, entführen vielmehr das Sichtbare in die assoziative Abstraktion des rein Geistigen, dessen Metaphern und Metonymien dann wieder ins oft derb Sinnliche der konkreten Kreationen abstürzen. Ein Bild wird Text und ein Text wird Bild, aber die Autorschaft des übersetzenden Künstlers liefert sich – mit dem kongenialen Duchamp-Essay Octavio Paz's gesprochen – nur als »unvollständiger Schlüssel«, als »weiteres Rätsel« oder wie »ein System von Spiegeln« aus.⁵⁷⁰ Für Duchamp selbst aber ist diese Autorschaftsstrategie auch Ausdruck einer rückhaltlosen Freiheit des Künstlers, die er festmacht am Anspruch auf eine »AUSBILDUNG des Intellekts, obschon, beruflich gesprochen, der Intellekt nicht die Basis der Entstehung des künstlerischen Genies ist.«⁵⁷¹ Gemeint ist die Anerkennung des Künstlers als autonome Instanz, integriert in die Gesellschaft,

568 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, a. a. O., S. 391.

569 Ebd., S. 223.

570 Octavio Paz, *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*, Frankfurt am Main 1987, S. 31.

571 Marcel Duchamp, »Soll der Künstler an die Universität gehen?«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. S. Stauffer, S. 240.

unabhängig von feudalistischen, klerikalen oder mäzenatischen Alimentationen, verantwortlich für »seine eigene Ästhetik«, frei, ohne einem »höheren Handwerkertum« anzugehören, von dem ihn nämlich genau das Adelsdiplom akademischer Ausbildung trennt. Er kann damit als Statthalter einer »absoluten Opposition zum alltäglichen FUNKTIONALISMUS, für den die Wissenschaft eine blinde Bewunderung empfängt«, fungieren, denn: die wichtigste Hauptbeschäftigung des »heutigen Künstlers« soll darin bestehen, »sich über den sogenannten ›ALLTÄGLICHEN FORTSCHRITT‹ zu informieren und auf dem Laufenden zu halten«, um dadurch die »Flamme einer inneren Vision brennend zu erhalten«.⁵⁷²

Eigentlich schließt Duchamp damit an die Renaissance-Tradition des intellektuellen Ingenieur-Künstlers à la Leonardo an, der als *uomo universale* auch auf der Höhe seiner Zeit und ihrer naturwissenschaftlichen Entwicklungen zu sein hatte. Indem er aber artistische Kreation und szientifische Erfindung gleichsetzt, prägt Duchamp das moderne Künstlerbild über die Beanspruchung diskursiver Macht hinaus auch durch Wissenschaftlichkeit bzw. durch die Kompetenz der Teilnahme am wissenschaftlichen Diskurs, der anders als bei der Gelehrsamkeit des *poeta docta* auf Experiment und Beobachtung basiert. Die durchgängig in den künstlerischen Arbeiten, speziell aber in den ›Notizen‹ zu findenden Beschäftigungen mit den neuen Raum- und Zeitvorstellungen der nicht-euklidischen Physik des 19. Jahrhunderts und ihrer Entdeckung der ›Vierten Dimension‹ (mit kinetischen Kategorien wie Bewegung, Geschwindigkeit, Rotation, Frequenz, mit optischen Gesetzmäßigkeiten der Perspektive, Anamorphose, Stereoskopie sowie mit den Grenzphänomenen wie Zufall, Unendlichkeit, Identität, Differenz) zeugen von dem im Gespräch mit Cabanne zum Ausdruck gebrachten Willen zur »Einführung einer exakten und präzisen Wissenschaftlichkeit« in die Malerei, wie sie in ähnlicher Weise zeitgleich von dem Suprematisten Rodtschenko gefordert wird.⁵⁷³ Sie bringt auf den Begriff, was im 19. Jahrhundert die neuen Herausforderungen für den Autor-Künstler darstellen, nämlich die Verabschiedung sowohl ikonographischer und retinaler Orientierungen für die Malerei als auch motivischer und stofflicher Traditionen für die Literatur: Der Autor-Künstler als Künstler-Ingenieur mißt sich fortan am Ideal einer konzeptuellen Kreativität, die für das Werk eine begriffliche Konstruktion als Legitimation fordert.

572 Ebd., S. 240f.

573 Vgl. Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972, S. 52 u.: Alexander Rodtschenko, *Alles ist Experiment. Der Künstler-Ingenieur*, hg. v. P. Gallisaires, Hamburg 1993; darin S. 47: »Wir müssen mit der modernen Wissenschaft und Technik gewappnet, schaffen und bauen.« Vgl. auch: Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley 2005.

Aber es ist auch – wie schon anlässlich der Frage des Fortschritts zum Ausdruck kam – eine kritische Auseinandersetzung, genauer genommen die Suspendierung des szientifischen Wahrheitsanspruchs durch ästhetische Strategien der Ironisierung eines strikten Positivismus des Exakten (wie bei der Installation *Trois stoppages étalon*, die die Festlegung des Urmeters in Form von drei, jeweils einen Meter lange Fäden kolportiert, die in ihrer zufälligen auf dem Boden gebildeten Figur fixiert sind). Mit seinen wie Versuchsanordnungen aufgebauten Werken und den mit Konstruktionszeichnungen versehenen Kommentaren wird Duchamp nicht zum Wissenschaftler, sondern ›spielt‹ er Wissenschaftler, der den Zufall »in Konserven«⁵⁷⁴ festhalten will. Ebenso wie bei Manet und Courbet der Künstler nur Helden›darsteller‹ ist, wird er mit Duchamp zum Wissenschaftler›darsteller‹, wobei im ›Spiel‹ ein ernst gemeintes Moment von reflexiver Brechung zum Tragen kommt: die Eröffnung eines Abstandes, der sich im Dazwischentreten einer humoristischen Distanz als Möglichkeit der Abweichung, als Bewußtsein der »Unbeständigkeit der Begriffe« – wie es Paz im Sinne des Kipp- oder Scharnierprinzips nennt⁵⁷⁵ –, als »eine Art Spiel im mechanischen Sinne«⁵⁷⁶ abzeichnet.

Der kreative Akt verschiebt sich somit damit paradigmatisch seit dem 19. Jahrhundert vom Werkprozeß des Künstlers auf den Konstruktions- oder besser Konzeptionsprozeß als Autor-Künstler, d. h. auf geistig-intellektuelle und weniger auf materielle Aspekte. Auch hierin kann man eine Wiederaufnahme von Motiven der Renaissance sehen, in der ja auch die Momente von *concetto* und *idea* die eigentliche Nobilitierung des Künstlers ausmachten und im Mannerismus immer mehr in den Vordergrund traten, während man die handwerkliche Ausführung auch Werkstätten überlassen konnte. Bei Duchamp zeitigt diese konzeptualistische Haltung noch einen weiteren Effekt, der ihn berühmt machen sollte, nämlich die Nominierung der *Ready-mades*. Es geht dabei um serielle Massenprodukte der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts, die Duchamp allein durch seine Auswahl, Isolierung, und Signatur (nebst Motto) als Objekte individuell angeeignet und nobilitiert hatte. Wichtig war ihm dabei die »visuelle Indifferenz«, ja »Anästhesie« mit der diese Wahl erfolgt, bei der also keine »ästhetischen Vorlieben« eine Rolle spielen (wobei ästhetisch hier im Sinne von *aisthesis* gemeint ist), sowie die wiederum an das Bild-Text-Verhältnis anknüpfende Funktion des oft auf das *Ready-made* wie ein Motto geschriebenen Satzes, in dem sich die Autorintention bekunden soll, »anstatt das

574 Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits*, hg. v. M. Sanouillet, Paris 1975, S. 50.

575 Paz, *Nackte Erscheinung*, a. a. O., S. 145f.

576 Jean-Francois Lyotard, *Die TRANSformatoren DUCHAMP*, Stuttgart 1986, S. 19; vgl. Ana Dimke, *Duchamps Künstlertheorie. Eine Lektüre zur Vermittlung von Kunst*, Göttingen 2001, S. 146ff.

Objekt wie ein Titel zu beschreiben, den Geist des Betrachters in andere, mehr verbale Regionen zu lenken.«⁵⁷⁷

Anders als oft behauptet wird, hat Duchamp aber niemals *Ready-mades* als Kunstwerke in Museen ausgestellt, sie existieren nur als Photographien, also im Medium ihrer endlosen technischen Reproduzierbarkeit, das ihre Spuren als selbst in unzähligen Repliken existierende Massenware ohne »Einmaligkeit« und »Original« durch Aufnahmen des Ateliers von Duchamp festhält.⁵⁷⁸ Auch der Begriff selbst war keine Erfindung des Künstlers, sondern reproduziert eine seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch in der französischen Version (*tout-fait*) geläufige Bezeichnung für industriell hergestellte Massen- und besonders Konfektionswaren. Und in dieser Genealogie zeigt sich wieder der kritische Impetus gegenüber einem Positivismus des wissenschaftlich-ökonomischen Fortschritts, insofern der Begriff schon bald in der philosophischen und literarischen Diskussion Frankreichs nicht nur als Synonym für *stereotypes* und unoriginelles Denken, sondern auch für die starre und lebensfeindliche Begrifflichkeit eines mathematischen Szientismus steht.⁵⁷⁹

Ready-made ist damit all das, was die Reproduktions-Kultur der Replikat, Imitationen, die ganze Schein- und Illusionswelt der kapitalistischen Warenform repräsentiert und kein eigenes Maß noch Zufall oder Willkür kennt, also all das, was die Kunst im Sinne des sprichwörtlichen mallarméschen »Würfelfurfes« (der niemals den Zufall abschaffen wird) ablehnt. Aber genau genommen ist auch das, was Duchamp mit seinen *Ready-mades* und zudem der durch sie eingeführten Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes im Zeitalter der Photographie denobilitiert, eben dieses Kunstwerk und nicht der Künstler. Gerade indem er mit der Parodie der *Ready-mades* die Geburt des Kunstwerks aus dem Fetischcharakter seiner Warenförmigkeit zur Schau stellte, entlarvt er zwar auch den Status des Künstlers im Spiel der Feldkräfte als Erzeugung eines kunstreligiösen Glaubens an die Macht des Machens von den in ihrer Doppeldeutigkeit von Fabriziertsein und Nicht-Fabriziertsein oszillierenden – wie Latour im

577 Duchamp, »Hinsichtlich der »Readymades«, in: *Gesammelte Schriften*, a. a. O., S. 242 (Übersetzung leicht verändert).

578 Vgl. ders., ebd.; selbst der spektakuläre Fall der Einreichung eines Urinoirs (mit dem Titel »Fountain«) bei einer Kunstausstellung in New York unter dem Pseudonym »Richard Mutt« hat zu keiner Etablierung von *Ready-mades* im musealen Bereich geführt, die der Künstler auf Wunsch des Sammlers Arturo Schwarz erst in den 60er Jahren durch Angefertigung von Repliken möglich gemacht hat. Benjamin hat sich übrigens in einer Notiz zum Kunstwerk-Aufsatz über seine Wertschätzung Duchamps als »eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Avantgarde« geäußert (in: *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. I.3, S. 1045), wobei Ecke Bonk die Existenz einer Tagebuchnotiz Benjamins über ein Treffen mit Duchamp im Frühjahr 1937 behauptet (vgl. Ecke Bonk, »delay included«, in: J. Cornell/ M. Duchamp ... in resonance, hg. v. P. Koch, Ostfildern-Ruit 1998, S. 102).

579 Vgl. die für Duchamp maßgeblichen Ausführungen von Henri Bergson, *La pensée et le mouvement*, Paris 1938, S. 3, S. 196, S. 213.

Wortspiel ausführt – »Faitiches«.⁵⁸⁰ Dazu passt die etwas saloppe Etymologie, die Duchamp dem Begriff Künstler (*artiste*) angedeihen läßt, den er aus dem Sanskrit-Wort für »machen« ableiten will, um Künstler einfach als Macher zu bestimmen, bevor sie in der »monarchistischen« Gesellschaft zu »Herrn« werden.⁵⁸¹ So entlarvt, sind die Künstler nicht mehr Helden, sondern nur noch so »als ob« tuend (*faire-semblant*), gewinnen sie aber auf der Bühne des sozialhistorischen Schauspiels genannt Kunstbetrieb eine Handlungsmacht in Sachen Täuschung, Umbenennung, Theater der Illusion, um sagen zu können: »Ceci n'est pas un urinoir!«

Die Volte gegen eine Ästhetik der rein visuellen Sinnesreize macht Duchamp vor allem gegen eine Richtung der Malerei geltend, die er an den Namen Manet und Courbet fest macht und als s. g. »retinale Malerei« diffamiert. Gemeint ist damit eine allein an das Auge gerichtete visuelle Strategie der Aufmerksamkeitserregung, die letztlich also allein über optisch wahrnehmbare Werke künstlerische Autorität erheischt, d. h. für die »der ästhetische Genuss fast ausschließlich vom Eindruck auf die Netzhaut abhängig ist, ohne eine andere Hilfsinterpretation zu beanspruchen« bzw. ohne im Sinne Duchamps die Option von Lewis Carrolls *Alice* zu ergreifen, »durch den Spiegel der Netzhaut hindurchzugehen, um zu einem tieferen Ausdruck vorzudringen«, der »für die Phänomene der »grauen Materie« offen steht.«⁵⁸² Dieses Bekenntnis zur Produktivkraft des intellektuellen, konzeptualistischen Autor-Künstler erfolgt im Namen eines »piktorialen Nominalismus«⁵⁸³, der zugleich in sich die alten Antagonisten *pictura* und *poesis* (hier als Kunst der *nomen*, der sprachlichen Autorschaft) zusammen bringen will. Die immer wieder in Texten und Interviews betonte Abkehr vor allem von Courbet darf aber nicht allzu ernst genommen werden, denn dagegen sprechen zu viele Anzeichen einer geheimen Verehrung jenes Künstlers aus dem 19. Jahrhundert. Man könnte sogar Courbet und Duchamp als die beiden komplementären Antipoden des künstlerischen Feldes nominieren, das sich im 19. Jahrhundert zu bilden beginnt, wobei der erstere mit seinem Programm der universellen Sichtbarbarmachung des Realen diejenige Künstlerposition begründet, die dem Jahrhundert im Bild ein emblematisches Monument setzen will, während Duchamp die Gegenposition begründet, die genau diese Darstellungsmittel in ihrer Partikularität und Kontingenz hinterfragt und in ihrer symbolischen Macht parodiert und destruiert.

Duchamp karikiert immer wieder die Selbstsucht, die das Künstler-Image im 19. Jahrhundert auszeichnete. Er kreuzt gewissermaßen das »être soi-même«

580 Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt am Main 2002, S. 337.

581 Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, a. a. O., S. 11.

582 Duchamp, »Where do we go from here?«, in: *Gesammelte Schriften*, a. a. O., S. 241.

583 Ders., *Duchamp du signe*, a. a. O., S. 111.

mit Rimbauds »je est un autre« zur Kette seiner Doppelgängerphantasien. Was er mit dieser Inszenierung der Inszenierung, diesem Aufs-Spiel-Setzen des Habitus zeigen will, ist die radikale Arbitrarität der Rolle des authentischen Künstlers, die austauschbar ist und von jedem eingenommen werden kann. Und so kann Duchamp selbst auch alle historischen Rollen von Künstlertum durchspielen, den Erfinder-Künstler frei nach Leonardo, den Wissenschaftler-Künstler als Experten für Zufalls- und Zeitforschung oder den Handwerker-Künstler. Original und Kopie werden im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit austauschbar, eine Einsicht, die von Duchamp nicht nur in den späteren Replikation der *Ready-mades*, sondern schon im Projekt der *boîtes-en-valise* umgesetzt wurde. In letzter Konsequenz spricht Duchamp schließlich ein großes Wort gelassen aus: Der Künstler ist in seiner Funktion als Autor-Künstler nichts anderes als ein »Medium«. Ein »mediumnistisches Wesen« nennt er ihn genauer in seinem kleinen Beitrag *Der kreative Akt* (oder besser übersetzt: *Der schöpferische Prozeß*), dessen Aufgabe es ist, den s.g. »Kunst-Koeffizienten« zu bewirken. Gemeint ist mit diesem mathematischen Begriff, der Kunst als Größenordnung für den Funktionsverlauf des Differentials von künstlerischer Intention und werkmäßiger Realisation begreift, eine »arithmetische Relation zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten«, d.h. der Schöpfungsakt wird doppelt gebrochen als Undarstellbarkeit und als Verfehlung der Intention im Dargestellten:

»Beim kreativen Akt gelangt der Künstler von der Intention zur Realisation durch eine Kette völlig subjektiver Reaktionen. Sein Kampf um die Verwirklichung ist eine Serie von Bemühungen, Leiden, Befriedigungen, Zurückweisungen, Entscheidungen, die – zumindest auf der ästhetischen Ebene – nicht völlig bewußt sein können noch müssen.«⁵⁸⁴

Der Künstler ist also nicht nur Medium im spiritistischen, »mediumnistischen« Sinne eines Mittlers zwischen der geistigen Welt der Intention und der materiellen der Realisation, sondern er ist es auch im technischen Sinne eines zugleich seiner Kreativität unbewußten Apparats wenn nicht sogar eines Apparats des Unbewußten, dessen Werke selbst wieder Maschine darstellen, *Junggesellenmaschinen*, wie sie die Obsession der für Duchamp bestimmenden künstlerischen Avantgarde des 19. Jahrhunderts war. Ja, die »Attribute eines Mediums« werden sogar an die Bedingung geknüpft, daß dem Künstler jede Bewußtheit seiner schöpferischen Entscheidungen abgesprochen und im Bereich der »Intuition« angesiedelt wird, wie Duchamp auch im Verweis auf einen kleinen Text

584 Ders., »Der kreative Akt«, in: *Gesammelte Schriften*, a. a. O., S. 239 (Übersetzung geringfügig modifiziert nach: Duchamp, »Le processus créatif«, in: *Duchamp du signe*, a. a. O., S. 188.

von T. S. Eliot verdeutlicht.⁵⁸⁵ In der von Duchamp zitierten Stelle des Essays *Tradition und individuelle Begabung* geht es um die Spaltung im Künstler zwischen leidendem Menschen und schöpferischem Geist, also um die Unterscheidung zwischen einem ›passiven‹ und einem ›aktiven‹ Anteil, wobei der letztere die Aufgabe zugewiesen bekommt, die Leidenschaften (»passions«), als seinen Stoff zu »verdauen und zu verwandeln«. Das von Duchamp leider nicht weiter diskutierte Modell, an dem Eliot seine ausdrücklich »unpersönliche« Theorie der Dichtung eines Autors als »Medium« exemplifiziert, ist das Modell eines Künstlers, der »nur ein Medium und keine Persönlichkeit ist, und in dem Eindrücke und Erfahrungen jeweils auf einmalige und unvorhersehbare Art und Weise verschmelzen.«⁵⁸⁶ Eliot analogisiert diesen prophetisch als Apparat der Datenverarbeitung beschriebenen Schöpfergeist mit einem *Katalysator*, d. h. seine quasi-thermodynamisch begriffene Funktion beschränkt sich darauf, zwei Elemente – wie im Gleichnis die zwei Gase Sauerstoff und Schwefeldioxyd, die durch Platin zu Schwefelsäure werden – miteinander zu verbinden, ohne in dieser Verbindung präsent zu sein: »Der Dichtergeist ist tatsächlich eine Art von Gefäß, in dem sich zahllose Empfindungen, Wortfolgen, Bilder einfinden und ansammeln, die dort jeweils verbleiben, bis alle zur Verschmelzung in einer neuen ›Metapher‹ bereiten Bestandteile beieinander sind.«⁵⁸⁷

Duchamp ruft mit dieser Referenz auf Eliots Medien-Begriff zugleich ein für das 19. Jahrhundert einschlägiges Modell der positivistischen Erklärung geistiger Kreativität als maschinelles Verfahren auf, das vor allem durch sein passioniertes Verhältnis zur Photographie als Reproduktionsverfahren bestätigt wird. Der kreative Prozeß ist kein kreativer im subjektiven Sinne einer *creatio ex nihilo*, Duchamp glaubt, wie er bekundet, im Grunde »nicht an die kreative Funktion des Künstlers«⁵⁸⁸. Sondern es ist ein Prozeß, wie er im Entwicklerbad des photochemischen Labors stattfindet. Und es ist ein Prozeß, der im Künstler unbewußt abläuft, so wie ja nach Freuds Traumdeutung überhaupt das Funktionieren des Unbewußten mit dem eines Photoapparates bzw. eines photographischen Umkopierens zwischen Negativ und Positiv vergleichbar sein soll. In seinen späten Notizen zum enigmatischen Konzept des *inframince*, d. h. des ›Hauchdünnen‹ oder überfeinen Unterschieds, versucht Duchamp diesem Phänomen des Umkehrens, Invertierens auch in der Form von Umstülpungen und Gussformen als Geheimnis kreatürlicher Entwicklung auf die Spur zu kommen: als eine Art hypophysischer Virtualität der infinitesimalen Distink-

585 Vgl. ebd., S. 187. Zum artistischen Phänomen der Junggesellenmaschinen vgl.: Hans Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hg.), *Junggesellenmaschinen (erweiterte Neuauflage)*, Wien 1999.

586 T. S. Eliot, »Tradition und individuelle Begabung«, in: *Ausgewählte Essays*, Berlin 1950, S. 104 u. 107f.

587 Ebd., S. 106.

588 Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, a. a. O., S. 10.

tion.⁵⁸⁹ Nimmt man die Bestimmung des Autor-Künstlers als Medium zwischen Intention und Realisation mit diesem Konzept des Hauchdünnen zusammen, so ergibt sich seine Bestimmung auch als Medium oder Apparat zur Herstellung hauchfeiner (*inframince*) Unterscheidungen durch die Erzeugung von immer feineren Distinktionen im künstlerischen Feld.

Wie nahe Duchamp damit den Künstlervorstellungen des 19. Jahrhunderts kommt, zeigt allein der Verweis auf Eduard von Hartmanns *Philosophie des Schönen* von 1887. Auf die Frage nach dem Rest der subjektiven Inspiration im objektiv vollendeten Werk antwortet von Hartmann mit dem originellen Bild vom »Parfüm der Subjektivität«, als das die künstlerische Individualität wie ein »eigentümlicher Duft oder Parfüm«⁵⁹⁰ dem Werk anhafte: sozusagen als Duftmarke der Distinktion auf dem künstlerischen Feld. Der mediumnistische Künstler funktioniert also genau genommen als eine Art von Differenzmaschine, als sequenziell differentielle Maschine, wie sie Turing als Vorgänger des Computers Anfang der 40er Jahre einführte, ein Zeitpunkt übrigens, an dem Duchamp sein Konzept des »*inframince*« ausarbeitete.

Duchamp führt im Zusammenhang seines Medienmodells des Künstlers noch eine weitere Paradigmatik ins Feld, um die Übertragungsleistung zu veranschaulichen. Sie ist zwar biologischer Natur, dient aber der Erklärung nicht nur des energetischen, sondern auch des materiellen Transfers zwischen dem Künstler und seinem rezeptiven Umfeld in Form einer »ästhetischen Osmose«: Wie beim Austausch von Flüssigkeiten durch die hauchdünne Membrane von zellularen Gefäßwänden erfolgt im kreativen Akt ein »Transfer« oder – wie Duchamp in gesteigerter psycho-physischen Diktion formuliert – eine »Transsubstantiation« der leblosen Materie in ein Kunstwerk. Und, um die Reihenfolge der Modelle zu vervollständigen, kommt auch noch das Paradigma des »Transformators«⁵⁹¹ hinzu, nicht zu vergessen all jene Formen der Transkription, die sich auf die Photographie als jenen »Prozeß« beziehen. Und Duchamp geht noch weiter, indem er interaktiv die Ebene der Übertragung miteinbezieht. Der Künstler ist als Medium nicht nur ein Aufschreibesystem, das Daten auswertet und transformiert, sondern er ist auch Sender der Botschaften in Form eines Bildes, das vom Betrachter oder Zuschauer nicht nur anerkannt, sondern in der

589 Vgl. Duchamp, *Notes*, hg. v. M. Sanouillet u. P. Matisse, Paris 1999, S. 21–47; vgl. Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 174ff. u. Wetzel, »Die Möglichkeit der Möglichkeit. Marcel Duchamp und Henri Bergson«, in: I. Becker/M. Cuntz/M. Wetzel (Hg.), *Just not in Time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München 2011, S. 67–97.

590 Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen*, hg. v. R. Müller-Freienfels, Berlin 1924, S. 562f.

591 Duchamp, *Duchamp du signe*, a. a. O., S. 272.

zukünftigen Dimension des Adressaten erst als solches entsteht und weitergeleitet wird. Denn wer anders macht den Künstler zum Künstler als das Publikum, das weiß keiner besser als Duchamp, der ›global player‹ avant la lettre auf dem künstlerischen Feld, für das grundsätzlich die Regel gilt: »Es sind die Betrachter, die das Bild machen«⁵⁹². Der Künstler wäre aber nicht ›Autor‹-Künstler, wenn er nicht wie in den von Duchamp beschriebenen selektiven Strategien der Ready-mades selbst erster Betrachter seiner selbst wäre und die von ihm ausgelösten Erwartungen antizipieren könnte. Insofern ist er beides zugleich und mit einem hauchdünnen, inframedialen Unterschied: Produzent und Rezipient des Produzierten ebenso wie Rezipient des Produzierten, das in der kollektiven Kette des schöpferischen Werdens weiter ›geleitet‹ wird.⁵⁹³

Im Grunde genommen ist Duchamp gar nicht soweit entfernt vom Modell der Romantiker, die mit den Worten von Novalis den Dichter als ›Leiter‹ des poetischen Stromes und bei Hoffmann als ›Empfänger‹ von Schwingungen aus dem Reich der Kunst verstanden. Der Unterschied zeigt sich beim Verständnis von Medialität, die sich nicht mehr aus einem Innern einer Inspiration speist, sondern als Übertragungsleistung im Spannungsfeld der Produktionsverhältnisse fungiert. Und gerade indem Duchamp diese Zusammenhänge für den kreativen Prozeß als Voraussetzung explizit macht, gewinnt er als Autor-Künstler meta-diskursive Handlungsmacht; d. h. indem er im Sinne Benjamins die Position des Künstlers als Produzenten ›im‹ literarisch-künstlerischen Feld als infrastrukturelle hinterfragt, befreit er sie aus der Passivität, nur »Belieferer des Produktionsapparats« zu sein und gewinnt er die bereits in die Tradition Leonardos gestellte und auch von Benjamin dem Autor als bewußten Produzenten zuge dachte Deutungskompetenz als »Ingenieur«⁵⁹⁴.

Hans Richter geht mit seiner Affinität zwischen Duchamp und dem Dadaismus noch einen Schritt weiter. Er unterstellt ihm nicht nur ein Spiel mit der Illusion der Kunst, sondern deren endgültige Zerstörung und zwar durch den Intellekt, um in jenes seit Goethe und Hegel nicht mehr verstummende Lied vom Ende der Kunst (zumindest des Schönen) einzustimmen:

»Die Kunst ist ›zu Ende gedacht‹, in Nichts aufgelöst. Das Nihil ist alles, was übrig bleibt. Eine Illusion ist mit Hilfe der Logik beseitigt. An Stelle der ›Illusion‹ ist ein Vakuum getreten, das weder moralische noch ethische Qualitäten hat. Es ist die Deklaration des NICHTS, die weder zynisch noch bedauernd ist.«⁵⁹⁵

592 Ebd., S. 247.

593 Vgl. ebd., »Der kreative Akt«, S. 239f. sowie Dimke, *Duchamps Künstlertheorie*, a. a. O., S. 56.

594 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, a. a. O., S. 701; vgl. Carl Wege, *Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz*, Frankfurt am Main 2000, S. 19ff.

595 Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst*, hg. v. W. Haftmann, Köln 1978, S. 95.

Nun ist Duchamp zwar als intellektueller Künstler zu würdigen, aber er ist nicht Ikonoklast im Sinne etwa waschechter Konzeptualisten wie Joseph Kosuth, auch wenn dieser sich auf ihn beruft. Das Negierende ist bei ihm vielmehr Ausdruck seiner schöpferischen Originalität, wie André Breton mit Verweis auf Edgar Allan Poes epochalen Ausführungen über *Die Methode des Komponierens* konstatiert.⁵⁹⁶ Dort nimmt Poe nämlich Abstand von einem Modell ursprünglicher Begabung und votiert für eine nachträgliche Positionsbestimmung durch Distinktion:

»Fest steht, daß Originalität (außer bei besonders kraftvollen Geistern) keineswegs, wie manche meinen, eine Sache des Instinkts oder der Intuition ist. Im allgemeinen läßt sie sich nur durch mühseliges Suchen finden, und sie verlangt, wenngleich von höchstem positiven Wert, für ihre Verwirklichung doch weniger Einfall als Auswahl.«⁵⁹⁷

Unglücklicherweise hat die deutsche Übersetzung die Pointe verpatzt, denn im Original heißt es zum Schluß: »demands in its attainment less of *invention* than *negation*.« Denn genau um diesen Wechsel geht es, um die Umwertung der Werte des Autor-Künstlers der Moderne zu beschreiben, die Ersetzung der *inventio* durch die *negatio*, oder – um es mit den Worten Bourdieus zu sagen: »une *négation*, un *refus*, un *renoncement*«, d. h. eine Negation der Kunst als die in Duchamps ›schöpferischem Akt‹ aufgerufenen Momente von Verweigerung und Verzicht, auf was? Eben auf das von Kant zugrunde gelegte Geschmacksurteil, um jedoch aus dieser ästhetischen Indifferenz in die höheren Gefilde eines hauchdünnen »*raffinement*« und damit der Affirmation einer »*distance*«⁵⁹⁸ aufzusteigen. Der einem Ausschluß, (»*exclusion*«) seine »*exclusivité*« verdankende Künstler konstruiert durch Destruktion. Marcel Duchamp als erster Dekonstruktivist der Kunst, wie er in vielen Texten gefeiert wird, würde diese Ehre der bestimmten Negation aber nur im Sinne des von ihm bewunderten Phantasten Lewis Carroll bzw. Mathematikers Charles Lutwidge Dodgson akzeptiert haben, indem er mit Alice auch für die Würde der Dinge eingetreten wäre, die es nicht gibt.

Aus dem Leben der Bohème

Die Negation, Abwesenheit, ja Destruktion des Kunstwerkes ist überhaupt ein großes Thema des 19. Jahrhunderts. Am Anfang steht noch die Aporie des Ausdrucks bzw. der Nicht-Darstellbarkeit des schöpferischen Genies. Mehr und

596 Vgl. André Breton, »Marcel Duchamp. Phare de ›La Mariée‹«, in: *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965, S. 117.

597 Edgar Allan Poe, »Die Methode der Komposition«, *Werke*, Olten 1966, Bd. IV, S. 542.

598 Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979, S. 250.

mehr aber dient das Motiv vom Künstler ohne Werk aber der Erweckung einer Aufmerksamkeit für den einsamen Künstler selbst, der über die forcierte Negation des Werkes seine Affirmation voran betreibt, wie das Beispiel von Mallarmés »Conception pure« bzw. »conception spirituelle du Néant«⁵⁹⁹ eindringlich demonstriert. Und wieder einmal ist es Balzac, der in einer seiner berühmten Novellen diesen Übergang hochdramatisch vorführt: In *Le chef-d'oeuvre inconnu*, dem ›ungekannten oder unbekanntem Meisterwerk‹. Die höchste Kraft und Kreativität des Künstlers zeigt sich hier darin, daß er wie ein Gott das von ihm Geschaffene auch wieder zerstören kann. Nur so, nämlich in der radikalsten Konsequenz der Auslöschung, wahrt der Künstler die Authentizität seiner Autorschaft, die sich nicht als *work*, sondern als »destruction in progress«⁶⁰⁰ offenbahrt. Ähnlich wie bei Poe reimt sich auch hier *invention* auf *negation*, wobei allerdings nach dem Vorbild Hoffmanns nicht die höhere Einsicht des inspirierten Künstlers zu vergessen ist: Wo die uninspirierten Adepten einer Naturnachahmung vergeblich nach Formen und Figuren suchen bzw. nur eine »Mauer von Malerei« wahrnehmen, sieht der Meister-Maler im »Nichts« auf seiner Leinwand bzw. durch den »Schleier seiner Tränen« hindurch ins Jenseits der Kunst, wo sich die »Hochzeit des Lichts mit den Dingen und ihre Wirkung« vollzieht, die nur er, der eigentlich nicht Maler, sondern immer wieder »Dichter« (im ursprünglich Sinne des ›bildenden‹ Poeten) genannt wird, nur er als Vision erlebt.⁶⁰¹

Die französische Literatur reagiert auf die ökonomische Depotenzenz des künstlerischen Schöpfertums mit einem ›artistischen Eskapismus‹, der die Artikulation souveräner Autorschaft immer mehr vom Werk weg auf die existenzielle Ebene des Künstlers und seiner Inszenierungen selbst verschiebt. Figuren wie der ›Dandy‹, ›Flaneur‹ oder ›Bohémien‹ betreiben ein Maskenspiel von Künstlertum, das sich vom Funktionszusammenhang entfernt und zu einer Ästhetisierung des Daseins führt.⁶⁰² Schon früh belebt die französische Romantik z. B. eines Chateaubriand oder Lamartine die Tradition des Autors als Priester wieder und führt den grenzenlosen Enthusiasmus einer Sehnsucht nach dem Unendlichen auf das Bedürfnis zurück, das menschliche Dasein durch Poesie in den göttlichen Heilsplan zu integrieren, selbst die »malheurs du génie« zur Idee des Dichters als »héros de l'esprit« und des Künstlers als prophetischen

599 Stéphane Mallarmé, »Brief an Henri Cazalis vom 14. Mai 1867«, in: ders., *Correspondance 1862–1871*, hg. v. H. Mondor, Paris 1959, S. 240 u. 242, vgl. auch ebd. S. 243, wo Mallarmé von »Disparition suprême« spricht oder S. 246: »La destruction fut ma Béatrice.«

600 Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000, S. 255.

601 Vgl. Honoré Balzac, *Das ungekannte Meisterwerk*, Zürich 1983, S. 130–135.

602 Vgl. Helmut Kreuzer, *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968, S. 1–60; sowie Heinich, *Être artiste*, a. a. O., S. 38–41.

»servant du Temple«. ⁶⁰³ Autoren wie Gérard de Nerval und Charles Nodier, die durch ihre Rezeption der deutschen Romantik geprägt sind, begreifen sich profaner als Künstler, die Dichten, Denken und Dasein verbinden und schon unterwegs sind zum Gesamtkunstwerk einer Vereinigung von poetischer, philosophischer und praktischer Natur.

Als Außenseiter wird der *Bohémien* zum Inbegriff eines rein artistischen Phänomens, das in der Tradition einer Genialität qua höherer Berufung steht. Balzac hat in *Un prince de la Bohème* 1840 die Leitlinien dieser Religion der Hoffnung auf Erlösung durch Kunst und des Glaubens an eine optimistische Wendung von Goethes »Werther«-Melancholie vorgegeben. 1851 folgt dann mit Henry Murgers Buchfassung seiner populären *Scènes de la vie de Bohème* das Manifest einer – im Gegensatz zu Puccinis tragödienhafter Opernfassung – glückhaften Begeisterung für das antibürgerliche, d.h. außerhalb der Normen aber auch der Sicherheiten stehende exzentrische Leben des ›Taugenichts«-Genies. Gleichwohl betont Balzac in seiner aufschlußreichen Abhandlung *Des artistes* die »Schaffenskraft« (*puissance créatrice*), die sich im existenziellen Müßiggang des Künstlers verbirgt: Im Denken ruht die Kreativität, die Raphael und David mit Descartes und Voltaire, aber auch mit Gutenberg, Kolumbus und Schwartz (den Erfinder des Schießpulvers) im gemeinsamen Stand des Künstlertums vereine, da die Erfindung im Augenblick der Schöpfung selbst erfolgte und nicht in einer Art von Arbeit am Werk sich erschöpfte. ⁶⁰⁴ In seiner *Physiologie des eleganten Lebens* vertieft Balzac diese Vorwegnahme einer französischen Tradition des Begründens von Autorschaft in der Stiftung neuer Diskursivität und weniger in Werkherrschaft mit Blick auf die distinktive Struktur der modernen Gesellschaft, die sich in ›arbeitende‹, ›denkende‹ und ›nichtsturende‹ Menschen schichtet, wobei der Künstler in seinem gesellschaftlichen Außnahmezustand den Übergang der letzteren beiden Lebensweisen darstellt:

»Der Künstler ist die Ausnahme. Sein Müßiggang ist Arbeit, seine Arbeit Erholung. Er ist elegant oder nachlässig, wie's gerade kommt. ... Er ist immer Ausdruck eines großen Gedankens und beherrscht die Gesellschaft. ... Er hat seine Eleganz und sein eigenes Leben, denn alles an ihm zeigt den Reflex seiner Geisteskräfte und seines Ruhms.« ⁶⁰⁵

603 Vgl. Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain 1750–1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel dans La France moderne*, Paris 1996, S. 332 (vgl. auch 422ff.), u. ders., *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977, S. 292.

604 Balzac, »Des artistes«, in: *Oeuvres diverses II*, hg. v. P. Chollet u. R. Guise, Paris 1990, S. 708 u. S. 712.

605 Ders., »Physiologie des eleganten Lebens«, in: ders., *Beamte, Schulden, elegantes Leben. Zur Sozialphysiognomik des Alltagslebens*, hg. v. W. Drost u. K. Riha, Frankfurt am Main 1978, S. 193/195; vgl. ebd. S. 187f.

Diese geistige Stärke ist es, was im Untergang des Werkes umso triumphaler erstrahlt – wie ein Nachbild oder Nachglanz der intellektuellen Leistung als Idee. In diesem Sinne erleben auch die Autor- und Künstlerallegorien eine Konjunktur, die im buchstäblichen Sinne des Wortes die im Werk abwesende, an sich nichtdarstellbare Großartigkeit künstlerischer Kreativität in Metonymien der Meisterschaft indirekt verherrlichen, wobei im literarischen Leben eine ›Mythologie des Buches‹, im Bereich der bildenden Künste aber vor allem das ›Atelier‹ als geheimnisumwobener Bereich der Invention dominieren.⁶⁰⁶ Legendär auch ist das Ateliers ›Frenhofers‹, in dem sich nach der Erzählung vom »*chef-d'oeuvre inconnu*« die radikale Suche nach der letzten künstlerischen Wahrheit und ihr destruktives Scheitern abspielt. Der Traum vom Umschlagen der Kreativität in Kreation, von der Inspiration in ›Inkarnation‹ des Ideals, der dem Künstler in der mythischen Tradition des Pygmalion Leben schaffen ließe, kann als Matrix für die tragische Nobilitierungsform des ›gescheiterten Künstler‹ verstanden werden, als welcher Balzacs Maler nicht nur für nachfolgende Künstlernovellen oder -romane (u. a. Henry James *The Madonna of the Future* und Emile Zolas *L'oeuvre*) zum Vorbild wurde, sondern auch zur Identifikationsfigur vieler moderner Künstler (wie Cézanne und Picasso). Man kann das Scheitern aber auch als dialektische Figur der Potentialität deuten, die jede Werkpräsenz notwendig sprengt, um aus der »Maßlosigkeit« des Werks dessen »Metamorphose« hervorgehen zu lassen als »Zwischenraum [...] des Phantasmas«.⁶⁰⁷

Nun ist Frenhofer kein Bohémien, in dessen dandyhafter Attitüde wird aber die künstlerische Konsequenz aus dem grandiosen, man könnte fast sagen triumphalen Scheitern gezogen: daß nämlich die wahre Größe des intellektuell bildenden Autor-Künstlers in der Geste eines Schöpfens liegt, das sich nicht in einer endgültigen, vollendeten Form verkörpern muß, sondern ständige Veränderung, Modifikation erfordert, eine gewisse Unruhe, die als unproduktive Kälte und Negation wahrgenommen wird. Sie verweist aber auf die Erhabenheit und damit Unangemessenheit des poetischen, d. h. durch ihre Gebundenheit an die Schriftform wie diese unendlichen Ideals hinsichtlich einer konkreten bildlichen Inkarnation, wie auch Théophile Gautier attestiert, der mit seiner radikalisierten Position des *L'art pour l'art* die Möglichkeit der Unmöglichkeit des Möglichen noch potenziert. Einleitend zu seiner Geschichte der Götter und Halb-Götter der Malerei konstatiert er ganz klar, daß, »vor den Anstrengungen des Künstlers das Ideal sich ins Absolute zurückzieht. Denn wenn das Ideal nicht

606 Vgl. Bättschmann, *Ausstellungskünstler*, a. a. O., S. 95, u. Philippe Hamon, »Le Topos de l'atelier«, in: R. Démoris, *L'artiste en représentation*, Paris 1993, S. 127.

607 Didi-Huberman, *Die leibhafte Malerei*, München 2002, S. 88f.; vgl. Pontzen, *Künstler ohne Werk*, a. a. O., S. 248f. u. Heinrich, *Etre artiste*, a. a. O., S. 47ff.; Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, a. a. O., S. 153ff. u. S. 302ff.

über alle Verwirklichung (*réalisation*) erhaben wäre, hörte es auf, Ideal zu sein und als Stern am Brennpunkt dieser grenzenlosen Perspektive zu leuchten, an den man nur gelangt, wenn es gelänge, den heiligen Schleier der Isis zu heben.«⁶⁰⁸ Der wahre Künstler wahrt seine Autorschaft also nur durch eine unbedingte Autonomie seiner mentalen Inspiration nicht nur gegenüber einem Vorbild oder einem affirmierenden Publikum, sondern gerade als souveräne Freiheit gegen jede Form von verwertbarer Realisierung/Verkörperung im Namen einer jenseits der Sichtbarkeit sich offenbarenden Welt des Traums. Das ist die Botschaft von Gautiers berühmter Parole *L'art pour l'art*, die sich zu einer radikalen Autonomie der Kunst bekennt und das Zwecklose, das »Überflüssige« zum höchsten Ideal des Schönen erklärt bzw. gesteht: »Für einen zivilisierten Menschen wüßte ich keine geziemendere Beschäftigung, als nichts zu tun, äußers-tenfalls still vor sich hindenken und seine Pfeife oder seine Zigarre rauchen.«⁶⁰⁹

Es mag Zufall sein, daß ausgerechnet diese Geste später vom atmenden und rauchenden Lebenskünstler Marcel Duchamp adaptiert wurde, aber es beginnt eine künstlerische Haltung sich durchzusetzen, die im bloß Gestischen die wahre Autorität einer potentiellen Selbstüberschreitung erkennt, einer rückhaltlosen Selbstverausgabung in dem, was noch großartiger, »bien plus magnifique«⁶¹⁰ gedacht werden kann. Mit dem Feindbild des Utilitarismus, der als Verrat an der Originalität des Künstlers und dem Schönheitsideal der Kunst diffamiert wird, distanzierte sich Gautier zugleich von den kunstsoziologischen Ansätzen des Frühsozialismus (etwa bei Saint-Simon oder Fourier), die vor allem in der Figur des »Avantgarde«-Künstlers als Vorkämpfer »aller intellektuellen Fähigkeiten«⁶¹¹ den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit im Sinne einer Komplementarität von Wissenschaft, Industrie und Künsten hinsichtlich eines gesellschaftlichen Nutzens zu vermitteln suchten. Die Position der *L'art-pour-l'art*-Künstlers gewinnt ihre Autorität bzw. Autorschaft im gesellschaftlichen Feld dagegen nicht durch meßbare Leistung: Die Maßlosigkeit des Anspruchs auf Verausgabung als Anökonomie der Gabe, wie sie später ausgehend von Marcel Mauss' Theorie des Potlatsches besonders von Georges

608 Théophile Gautier, *Les Dieux et les Demi-Dieux de la peinture*, Paris 1864, I; vgl. Bettina Cenerelli, *Dichtung und Kunst. Die »transposition de l'art« bei Théophile Gautier*, Stuttgart 2000, S. 148 ff.

609 Gautier, »Vorwort zu Mademoiselle de Maupin«, in: *Romane und Erzählungen*, hg. v. D. Oehler, Wiesbaden 2003, S. 45 (vgl. S. 44).

610 Gautier, *Souvenirs du romantisme*, Paris 1996, S. 9f., vgl. ders., »Du beau dans l'art«, in: *L'art moderne Paris 1856*, S. 129 ff.

611 Saint-Simon, *L'Artiste, le savant et l'industriel, Oeuvres Complètes de Saint-Simon*, Paris 1867, Bd. 10, S. 210. Vgl. Friedrich Wolfzettel, »»Art social« und Kunst als »expression de la société: Zum Verhältnis von utopischer und reflexiver Funktion der Literatur zwischen Frühromantik und Positivismus«, in: H. Pfeiffer/H.R. Jauf/F. Gaillard (Hg.), *Art social und art industriel. Funktion der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987, S. 222 ff.

Batailles Kunsttheorie der unproduktiven Verschwendung entfaltet wurde, artikuliert sich als ›Versprechen‹, als Verkündigung bzw. Verweis auf eine Zukunft – ein Hinausschieben des Kunstwerks in die Zukunft als *Kunstwerk der Zukunft*, wie Richard Wagner es sehr wohl in seinen Pariser Jahren gelernt hat zu formulieren.

Das populärste Opfer des zugleich mit dem englischen Geist des Puritanismus und Frühkapitalismus in Verbindung gebrachten Utilitarismus war im damaligen Paris die romantisch verklärte Gestalt des englischen Dichters Thomas Chatterton, der sich nach vergeblichen Versuchen einer literarischen Karriere 1770 mit nur 18 Jahren in einer schäbigen Londoner Dachkammer vergiftet hatte. Alfred de Vigny schuf mit seinem 1835 uraufgeführten gleichnamigen Stück einen neuen Werther, der aber nicht an einer unerhörten Liebe, sondern an der Hartherzigkeit des Profitdenkens seiner Zeit scheitert, die »nichts unnützes um sich bestehen läßt«. ⁶¹² Diesem unkünstlerischen Zwang zum gesellschaftlichen Verwertungszusammenhang widerspricht auch Delacroix, der als romantischer Gegenspieler zu der von Ingres repräsentierten klassizistischen David-Schule gewissermaßen zu einem *spiritus rector* für Balzacs Künstlernovelle wurde. Er wies den Künstler vielmehr an, seinen Blick nach innen, auf das »innere Auge« der ›Einbildungskraft‹ zu lenken, die »innere Schau« als »Ursprung der Bilder, der Sinnbilder« ⁶¹³. Er verweist damit zugleich auf die schon von Gautier betonte Orientierung des Künstlerbegriffs an der literarischen Autorfigur, die bei ihm zwar nicht – wie bei seinem jüngerer Zeitgenosse Eugène Fromentin – zu einer Doppelkarriere als Dichter und Maler geführt hat, aber immer wieder Überlegungen zum Verhältnis von Autor und Künstler in den Vordergrund rückt.

Auch Charles Baudelaire, für den Delacroix Inbegriff des »Dichter-Malers« ist, singt das Hohelied der »*imagination*«, der bei Delacroix in besonderem Maße ausgeprägten »Einbildungskraft« als alleiniges Merkmal echten Künstlertums, für das Gegenstände der äußeren Natur »nur eine sich ständig erneuernde Gelegenheit, diesen Keim zu pflegen«, darstellen, ein bis zur Preisgabe an den Wahnsinn der inneren Inspiration gehendes »*incitamentum*, ein Weckruf für seine schlummernden Fähigkeiten«. ⁶¹⁴ Interessant ist, daß Baudelaire als

612 Alfred de Vigny, »Chatterton«, in: *Oeuvres complètes*, hg. v. F. Baldensperger, Paris 1948, Bd. I, S. 831; vgl. auch S. 885: »Un bon Anglais doit être utile au pays.«

613 Eugène Delacroix, *Briefe und Tagebücher*, hg. v. E. Guignard, München 1990, S. 120.

614 Charles Baudelaire, »Eugène Delacroix. Werk und Leben«, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, a. a. O. Bd. 7, S. 278 ff.; vgl. Delacroix's »Spiegelung« im Schicksal des Renaissance-Genies Tasso: Eugène Delacroix, *Spiegelungen. Tasso im Irrenhaus*, hg. v. M. Reinhard-Felice, München 2008; zum Verhältnis Delacroix – Baudelaire vgl. Elisabeth Hirschberger, *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*, Tübingen 1993, S. 11 ff.

immerhin engagierter Parteigänger der Moderne sich entschieden gegen neue Medientechnik wie die Photographie aussprach als Inbegriff der ›Industrie‹, gegen die Künstler und Autoren im Namen ihrer ›Phantasie‹ anzukämpfen haben und zwar durch die asoziale Kraft ihrer Inspiration gegen den durch Mediokrität und Massenmedien gesunkenen Geschmack des Publikums, um sich als Künstler-Philosophen wieder auf ihre intellektuelle, denkerische Nobilität durch ein »Künstlerwissen« und eine »Autor-Funktion« zurückzubehaupten.⁶¹⁵

Wogegen Baudelaire also unter dem Stichwort einer ›philosophischen Kunst‹ polemisiert, ist die naive, ja primitive Vorstellung einer ›Übersetzung‹ von Wirklichkeit in realistische Abbilder und zugleich die darin zum Ausdruck kommende Tendenz einer Belehrung, wie sie auch Théophile Gautier in seiner *L'Art moderne* von 1856 der deutschen Kunst – vor allem den Nazarenern – vorwirft. Baudelaire will dagegen immer wieder nur der einen Göttin dienen, der ›Phantasie‹ und ihrer ›Einbildungskraft‹: »Der Künstler, der wahre Dichter, soll in seinen Schilderungen sich an das halten, was er sieht und was er fühlt. Er soll ›wirklich‹ seiner eigenen Natur treu sein.« So das Credo Baudelaires in quasi hoffanesker Manier einer Erschaffung des Neuen aus reiner Imagination, der »Königin der Fähigkeiten«, denn »sie zerlegt die ganze Schöpfung und mit den angehäuften Materialien, die sie nach den Regeln anordnet, deren Ursprung in den tiefsten Tiefen der Seele zu suchen ist, schafft sie eine neue Welt, ruft sie die Empfindung des Neuen hervor.«⁶¹⁶ Und diese ganz ›eigene Natur‹ des Künstlers ist für Baudelaire durchaus ›künstlich‹, ganz und gar artistisch und artifiziell, eine andere, der Wirklichkeit entgegengesetzte Welt des Traums, wie sie schon Gautier postuliert hat.

Die französische Ästhetikdiskussion der *Bohème* spitzt so den seit der deutschen Romantik aufgebrochenen Gegensatz zwischen Künstler- und Bürgertum, zwischen einer »Ethik der Seltenheit« und einer »Ethik der Gemeinschaft« in einer Weise zu, die das Künstlerbild selbst spaltet: das Genie gegen die Masse und Gemeinschaft der Gleichen, Exzentrizität gegen Anerkennung des Kanons, Innovation gegen Reproduktion von Vorbildern, Marginalität gegen Konformität, der prophetische Künstler gegen den weltlichen Künstler, der Blick in die Zukunft gegen den Realismus der Verblendung und Verlogenheit der gegenwärtigen Welt.⁶¹⁷ Der ästhetische Impuls ist zugleich ein anarchischer, der mit den bourgeois Identitäts- und Verantwortungsvorstellungen in der Form einer existenziellen Radikalität bricht, wie sie im legendären Seher-Brief Rim-

615 Vgl. Baudelaire, »Der Salon 1859«, a. a. O., S. 132 u. S. 136ff.; sowie Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 124 u. S. 260.

616 Baudelaire, ebd., S. 140f.

617 Vgl. Heinrich, *Être artiste*, a. a. O., S. 45 u. S. 50.

bauds in der Formel vom »*Je est un autre*« zum Ausdruck kommt, in der der Künstler sich nicht wie die verblendeten Egoisten zum Autor proklamieren, sondern durch eine Deregulierung seiner Sinne und durch Kontrollverlust sehend werden soll.⁶¹⁸

Der Appell ergeht damit an eine zwar unbewußte, aber produktive Kraft, im Gegensatz zur anderen Extremform artistische Bohème in Gestalt des ›Dandy‹, der schon bei Baudelaire als Prototyp des ›Lebenskünstler‹ mit seiner künstlerischen Schauspielerei an die Grenze des Verrats am echten Künstlertum rührt. Er entspricht, mit Wuthenow gesprochen, eher dem Phänotyp des Ästheten, dem unproduktiv Genießenden: »er ist nicht der Künstler, wohl aber ein Verwandter von ihm, und nicht selten hat der Künstler sich dieser Rolle bedient, die eine andere Gestalt des ästhetisch geprägten Widerstands gegen die Gesellschaft ermöglichte.«⁶¹⁹ Das Genießen gerade dessen, was man nicht hat – frei nach Franz Hessel, dem deutschen Flaneur par excellence des frühen 20. Jahrhunderts – konstituiert eine künstlerische Souveränität, die in ihrer Höchstform nicht nur das Zerstören, die Negation des Geschaffenen, sondern auch die Enthaltung, die Negation des Schaffens überhaupt impliziert. In seiner radikalen Form ist der Dandy schließlich der Künstler ohne Werk, der Autor ohne Buch, wie ihn Jean-Yves Jouannais in seiner thematischen Studie etwa am Beispiel von Félicien Marboeuf (1852–1924) veranschaulicht.⁶²⁰ Im Grunde genommen ist auch das berühmte Schweigen Marcel Duchamps von diesem Habitus des *décadent* nicht weit entfernt: nur daß es die Untergangsstimmung des *Fin de siècle* mit Humor überwunden hat.

Bemerkenswerterweise bildet sich erst Ende des 19. Jahrhunderts auch in den deutschsprachigen Metropolen wie Berlin, Wien und München eine Bohème-Bewegung unter der Künstlerschaft aus, wobei die Großstadt überhaupt mit ihren Kommunikationsstrukturen der Theater, Cafés, Museen und Salons den Nährboden für dieses avantgardistische und exzentrische Künstlertum bereitete. Gegen die ›bürgerlich‹ arrivierten und akademisch anerkannten ›Künstlerfürsten‹ der deutschen großbürgerlichen Noblesse eines Max Liebermann, Franz von Lenbach oder Franz von Stuck formiert sich der Widerstand von ›unabhängigen‹, ›sezessionistischen‹ Künstlern, die nicht nur mit den künstlerischen Traditionen brechen, sondern ganz auf die ästhetischen Regeln ihrer virtuellen Gegengesellschaft eines reinen Ästhetizismus setzen.⁶²¹ Die Extrem-

618 Arthur Rimbaud, »*Lettres*«, in: *Oeuvres complètes*, hg. v. A. Adam, Paris 1976, S. 250f.

619 Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse*, a. a. O., S. 185; vgl. Dolf Oehler, *Pariser Bilder 1 (1830–1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt am Main 1979, S. 199.

620 Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, Paris 1997, S. 65.

621 Vgl. Julius Bab, *Die Berliner Bohème*, hg. v. M. M. Schardt, Paderborn 1994; u. Jens Malte Fischer, »Die Großstädte und die Künstler um die Jahrhundertwende«, Berlin, München,

form ist dann der imaginär verklärte Typus des aus der Gesellschaft ›Ausgestoßenen‹ und nicht nur akademisch Abgelehnten (*refusé*), der auf die Entfremdungserfahrung in der modernen Zivilisation mit Flucht ins Exotische – wie Gauguin oder Rousseau – oder in den Wahn – wie van Gogh – reagiert, um seinen expliziten Subjektivismus des Ausdrucks als Inkommensurabilität mit traditionellen Symbolsystemen zu retten.⁶²² Kaum einer erinnert sich noch, daß van Gogh, bevor er Maler wurde, ebenso wie sein jüngerer Bruder Theo als Kunsthändler gearbeitet hatte und daher die Mechanismen des Marktes sehr gut kannte⁶²³, ja daß er auch Medien wie Photographie in »Visitenkartengröße« gezielt einsetzte, um seine Werke populär zu machen bzw. »um auf andere Weise als mit Worten einige Unterhandlungen anzuknüpfen«.⁶²⁴ Zu dieser durchaus geplanten Selbstinszenierung paßt die an das Phänomen der später beispiellosen Explosion des Marktwertes von Gemälden van Goghs mit den höchsten Versteigerungspreisen anknüpfende These von Natalie Heinrich, daß es mit dem van-goghischen Paradigma von Künstlertum zu einem entscheidenden Umbruch in der Geschichte des kranken Künstlers kommt, bei dem nämlich die Anormalität zur Norm wird, die Krankheit nicht als Ausnahme, sondern als Regel und im Sinne Nietzsches zur Bedingung von Künstlertums wird.⁶²⁵

Neben diese Figur des prophetisch ver- und entrückten Malers tritt der *poète maudit*, in dem noch einmal die Genieattribute des Dämonischen und Krankhaften versammelt sind und zwar in einer selbstinszenatorischen Verschmelzung von Leben und Werk, wie sie mit den Beispielen von Dostojewski, Verlaine oder Strindberg Berühmtheit erlangte.⁶²⁶ Das für die Zeit typische Interesse an Autor- bzw. Künstlerpathologien oder -pathographien versteht sich dabei im psycho-physischen Sinne des Positivismus auch als Analyse des Verhältnisses von ›Genie und Wahnsinn‹, wie es Lombroso propagiert und nicht zuletzt Charcots Interesse am Ästhetischen des Anormalen erregt, bevor Max Nordaus Schrift über ›Entartung‹ (1892/93) zu einer Abrechnung mit der literarischen und künstlerischen Moderne im Zerrbild des Künstlers als asozialen und

Wien, in: H.-M. Körner u. Künstler Weigand (Hg.), *Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas*, München 1995, S. 191–212; vgl. auch Heinrich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris 2005, S. 211, u.: *Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck*, Berlin 2009.

622 Vgl. Uwe M. Schneede, »Vereinzelung des Künstlers – Visionen von der neuen Kunst«, in: *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, hg. v. M. Wagner, Reinbeck 1992, S. 199–217; vgl. auch Bättschmann, *Ausstellungskünstler*, a. a. O., S. 148 ff. u. S. 157 ff., sowie Heinrich, *Être artiste*, a. a. O., S. 39.

623 Vgl. Hugo Keith Weihe, *Die Ware Kunst. Geschäft mit der Ästhetik*, Zürich 1989, S. 94 ff.

624 Vincent van Gogh, »Brief an den Bruder Theo«, in: *Vincent van Gogh in seinen Briefen*, hg. v. W. u. K. Kurth, Zürich 1969, S. 134.

625 Heinrich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris 1991, S. 211.

626 Vgl. u. a. Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Vergleich einer pathographischen Analyse*, München 1977.

scheiternden Irren ansetzt.⁶²⁷ Die um 1900 in ganz Europa verbreitete Vorstellung vom Künstler als Seher oder Prophet überlebt aber im Zusammenhang von Gruppenbildungen und nimmt auch ›priesterliche‹ Züge an, die zu einer Wiederbelebung gnostisch-manichäischer Heilslehren (z. B. im Mystizismus eines Sâr Péladan oder den Naturkulten des *Monte Verita*) führten.

Avanti Dilettanti

Ganz anders in Deutschland, wo die immer wieder neu aufflammenden Dispute um Urheberschaft und Plagiatsvorwürfe für das 19. Jahrhundert einen dramatischen Verlust an Auktorialität verzeichnen. Immermanns Romantitel *Die Epigonen* ist Signatur des Zeitalters im Zeichen des Unsegens der Nachgeborenen, deren schöpferischen Siechtum am geistigen Überfluß des Erbes krankt. Und Feuerbach schreibt dazu desillusionierend dem Herr im Haus sich wählenden Spießbürger ins Stammbuch:

»Allein auch im Geiste, auch in unserer freiesten Production hängen wir alle, Vergangene, Gegenwärtige, Zukünftige an einander, wie die Perlen an Einer Schnur. Es denkt und schreibt ein Jeder auf Kosten des Anderen. Die Litteratur ist Ein Werk, das aber in unzähligen Bänden fortgesetzt wird; die Gedanken, die wir für unsere eigenen, unabhängigen halten, und in selbstständigen Büchern zu ediren uns einbilden, sind nur Theile dieses grossen Werkes, die sich *bon gré mal gré* auf die vorgegangenen beziehen; unsere besten Originalwerke sind Plagiate von den Vorlesungen, die wir bei dem in uns wirkenden Weltgeist privatissime gehört haben. Und gerade die grossen Schriftsteller, denen wir am meisten Originalität und Selbständigkeit zuschreiben, beweisen es uns auf das Unverkennbarste, daß sie nur Resultate, nothwendige Producte vorangegangener Entwicklungen sind. Nur über die Leichen ihrer Vorgänger, die mit dem Tode ihren Sieg erkaufen, ziehen sie triumphirend in den Tempel der Unsterblichkeit ein.«⁶²⁸

Es wäre sicherlich übertrieben, von einem deutschen Sonderweg zu sprechen, aber andererseits ist unübersehbar, daß sich mit der Herausbildung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert auch eine Differenz der nationalen Typologien von Autor-Künstlern abzeichnet bzw. im Verlaufe dieses Prozesses auch unterschiedliche ästhetische Machtfigurationen auftauchen. Im deutschen Sprachraum jedenfalls wird der Verlust an schöpferischer Potenz mehr und mehr Thema – auch im Sinne einer Diskreditierung künstlerischer Originalität als

627 Vgl. Eckhart Neumann, *Künstler-Mythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main 1986, S. 160f., sowie Jean-Martin Charcot/ Paul Richer, *Die Bessenen in der Kunst*, hg. u. mit e. Nachwort versehen v. M. Schneider, Göttingen 1988.

628 Ludwig Feuerbach, »Der Schriftsteller und der Mensch«, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. W. Bohn/ F. Jodl, 1. Bd., Stuttgart 1960, S. 281.

phantastische Überspanntheit. Die beiden klassischen Kriterien für Kreativität, nämlich ›Genie‹ und ›Talent‹ fallen auf symptomatische Weise auseinander, wie Grillparzer in einer Notiz festhält:

»Das Genie bezieht sich auf die Auffassung, das Talent auf die Ausführung. Talent ohne Genie behält immer seinen Wert. Genie ohne Talent ist ein Vorsatz ohne Tat, ein Wollen ohne Können, ein Satz ohne Überzeugung. Niemand spricht mehr von Genie als der Talentlose.«⁶²⁹

Was dieses Auseinanderfallen bzw. diese Unfähigkeit bedeutet, die beiden Vermögen einer genialen Rezeptivität und einer talentierten Produktivität in einer Autor-Künstler-Persönlichkeit zu vereinigen, zeigt sich überdeutlich in Mörikes s. g. Bildungs- oder Künstlerroman *Maler Nolten*. ›Bildung‹ als linearer Entwicklungsprozeß, wie sie auch Grillparzer für den Künstler für notwendig erachtet, wird nämlich in dieser ›Novelle‹ gerade nicht mehr sichtbar, dafür häufen sich die Phänomene einer schon von den Zeitgenossen konstatierten ›Duplizität‹ in der Form von verwirrenden Simultaneitäten von Gegenwart und Vergangenheit sowie Doppelungen nicht zuletzt von Autorschaften. Nur darf man diese Vexierbilder der »Schatten- und Maskenspiele, Spiegelbilder, Doppel- und Wiedergänger« nicht als Schwäche auch einer im Irrational-Mystischen versinkenden Autorschaft sehen, sondern gerade als Stärke einer historischen nahezu schon postmodernen Reflexion von Autorkünstlertum.⁶³⁰ Ungebrochene Auktorialität ist jedenfalls bei Mörike nicht mehr zu haben. Bezeichnenderweise steckt der Held der Geschichte, der ›Maler‹ Theobald Nolten, am Anfang in einer Schaffenskrise, in der sich sein Genie in originellen künstlerischen Eingebungen oder Auffassungen offenbart, deren szizzenhafte Entwürfe sich aber mangels Vertrauen in sein Talent nicht umsetzen lassen. Ihm gegen gestellt wird die Künstlerfigur des Malers Tillsen, der sich mangels genialer Inspiration nur noch auf sein Talent der Ausführung von Werken verlassen kann. Die Entwürfe dazu hat der Maler aber auf unehrliche Weise von einem sich als »eifrigen Dilettanten« bezeichnenden Sonderling erstanden, nicht wissend, daß er es mit »entwendeten Konzepten« zu tun hat, die jener Dilettant wiederum dem Maler Nolten abgeschwatzt hatte.⁶³¹ So konnte Tillsen, von Freunden zur Rede gestellt, die in den Bildern seine Technik erkannt hatten und so auch seine Autorschaft vermuteten, sich auf die Eigentumsansprüche seiner »Hand« berufen, die durch die Ausführung seiner Kompositionen jenen Erfindungen erst die rechte Bedeutung

629 Franz Grillparzer, »Studien und Aufsätze«, in: *Sämtliche Werke 3. Bd.*, hg. v. P. Frank u. K. Pörnbacher, München 1964, S. 247.

630 Claudia Liebrand, »Identität und Authentizität in Mörikes *Maler Nolten*«, in: *Aurora 51/1991*, S. 107.

631 Vgl. Eduard Mörike, »Maler Nolten«, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. H. G. Göpfert, München 1964, Bd. II, S. 432 u. S. 437.

gab; den »Ruhm seiner Schöpfungen« aber hatte er auf der »Spur« des Geistes eines anderen erschlichen, was sich auch nicht leugnen ließ, nachdem er Zuflucht zu der sekundären Rationalisierung durch einen »doppelten Ursprung« gesucht hatte, nach der »bald die liebevollste wechselseitige Durchdringung meiner Manier und jenes fremden Genius stattfand.«⁶³² Zu einer weiteren Wendung der Intrige kommt es, als nun Nolten selbst auf den Verwerter seiner Ideen stößt, in dessen Bildern er seine früheren Träume lebendig verkörpert, seinem schwindelnden Auge wie in einem »klaren Spiegel«, ja sich selbst – in seiner geniehaften Künstlernatur – enthüllt sieht.⁶³³

Der Anspruch geistigen Eigentums basiert also nicht nur auf Inspiration, sondern kann auch auf schnödem Erwerb durch Geld beruhen, wird jedoch im Falle des *Malers Nolten* restituiert durch die Rückgabe an den eigentlichen Erfinder (»es ist nun Ihr Eigentum«), der jetzt in den von fremder Hand ausgeführten Bildern wie bei dem »Gespenste eines Doppelgängers« die Verkörperungen seiner inneren Visionen sieht: Der Vorwurf der Kolportage scheint wie durch die Vermittlungsinstanz des Dritten als Dieb aufgehoben und der Gegensatz der beiden antipodischen Künstlertypen von Genie und Talent miteinander versöhnt. Aber es geht nicht nur um die raffinierte Intrige von Trug, Entwendung und Schaffenskrise. Mörikes Erzählung zeugt auch von dem im 19. Jahrhundert erwachten Bewußtsein, daß bei geistigen Produktionen kultureller Werke mehr als eine Person produktiv im Spiele ist. Das gilt auch für skripturale Autorschaft: Nachdem sich der Maler von seiner Geliebten abgewandt hat, weil er eigentlich seine berufliche Karriere im Kreise seiner adligen Mäzene auch erotisch fortsetzen möchte und sich in die verwitwete Schwester des Grafens verliebt hat, führt sein Freund aus Mitleid mit dem bürgerlichen Mädchen die Liebeskorrespondenz unter Noltens Namen und in einer nachgeahmten »Lügenschrift« fort – wie in einer Frühform von Kellers *Mißbrauchten Liebesbriefen*. Allerdings ist auch das nur Ausdruck einer generellen Krise von Kreativität und Eigentum im 19. Jahrhundert, das durch industrielle Massenproduktion und kapitalistische Approbation des Mehrwertes körperlicher wie geistiger Arbeit geprägt ist. Oder sollte es doch wieder nur ein deutsches Problem sein? Diesen Eindruck zumindest kann man durch die aus französischer Perspektive geschriebenen Ausführungen Heinrich Heines gewinnen, die vom lockeren Umgang mit geistigem Eigentum z. B. bei Alexandre Dumas berichten. Diesen nimmt er sogar ausdrücklich gegen den »Vorwurf des Plagiats« in Schutz, verleihe er doch den alten Münzen, die er umschmelze, neuen Glanz und bereichere so die Gegenwart durch seine »Diebstähle an der Vergangenheit«:

632 Ebd. S. 431 u. S. 434.

633 Ebd. S. 436.

»es gibt in der Kunst kein sechstes Gebot, der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet und selbst ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitälern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt. [...] Nichts ist törichter als das Begehren, ein Dichter solle alle seine Stoffe aus sich selber heraus schaffen; das sei Originalität. Ich erinnere mich einer Fabel, wo die Biene mit der Spinne spricht und ihr vorwirft, daß sie aus tausend Blumen das Material sammle, wovon sie ihren Wachsbau und den Honig darin bereite: ich aber, setzt sie triumphierend hinzu, ich ziehe mein ganzes Kunstgewebe in Originalfäden aus mir selber hervor.«⁶³⁴

Und Heine nutzt gleich die Gelegenheit, sich über die Originalgenies seiner Heimat lustig zu machen – ähnlich wie Börne, der empfiehlt, in drei Tagen zu einem solchen durch schlichte »Aufrichtigkeit« zu werden, indem man einfach origineller- und geniehafter Weise alles aufschreibt, was einem »durch den Kopf geht«⁶³⁵. Heine läßt keinen Zweifel daran, daß große Dichter wie Goethe und Shakespeare sich durchaus der Wichtigkeit des – wie man heute sagen würde – *samplings* bewußt waren, denn natürlich spielt die zitierte Fabel mit dem Gegensatz zwischen der eigennützigen Konstruktion der Spinne und der im wahrsten Sinne des Wortes kulturellen Arbeit des Umschaffens von Material in neue Erzeugnisse bei der Biene. Für das 19. Jahrhundert kommt aber auch noch zum Tragen, daß mit der ökonomischen Konsolidierung des Berufsbildes von Autor und Künstler all die Utopien und Apotheosen des auf seine Singularität und Innovation beharrenden Schöpfenden anachronistisch werden. Daß mit den sozialen und – in der Folge der Absicherung des *copyrights* – auch juristischen Anerkennungen ästhetischer Produktion sich der Widerspruch zwischen dichterischer Mission und Marktmechanismen verschärft, hat gerade Heinrich Heine als einer der ersten Berufsschriftsteller Deutschlands erfahren müssen. Seine Relativierung auktorialer Werkherrschaft steht ganz im Zeichen der neu aufkommenden Journalistik: Als Chronist ganz dem Tagesgeschehen verpflichtet, reduziert sich seine Originalität auf die Authentizität einer bloß nachträglichen künstlerischen Anordnung der aufgenommenen Fakten, die wie bei der ästhetischen Indifferenz photographischer Aufnahmen eine kontingente Spur liefert:

634 Heine, »Über die französische Bühne«, in: *Werke 3. Bd.*, a. a. O., S. 271 f.; vgl. Anne-Kathrin Reulecke. »Ohne Anführungszeichen. Literatur und Plagiat«, in: dies. (Hg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt am Main 2006, S. 265 ff., die auf Heines bewußte Verwechslung der biblischen Gebote hinweist (das 6. Gebot lautet: »Du sollst nicht töten« (267)), selbst aber die Gewebemetapher des Gleichnisses von Biene und Spinne zum »Kunstgewerbe in Originalfäden« (266) verfälscht.

635 Ludwig Börne, »Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden«, in: *Sämtliche Schriften*, hg. v. I. u. P. Rippmann, I. Bd., Dreieich 1977, S. 743.

»Ein ehrliches Daguerreotyp muß eine Fliege eben so gut wie das stolzeste Pferd treu wiedergeben, und meine Berichte sind ein daguerreotypisches Geschichtsbuch, worin jeder Tag sich selber abkonterfeite und durch die Zusammenstellung solcher Bilder hat der ordnende Geist des Künstlers ein Werk geliefert, worin das Dargestellte seine Treue authentisch durch sich selbst dokumentiert. Mein Buch ist daher zugleich ein Produkt der Natur und der Kunst [...]«. ⁶³⁶

Mit der gleichzeitigen Betonung des ordnenden Anteils künstlerischer Bearbeitung scheint Heine sich gleichsam zwischen einer realistischen Berufung à la Courbet auf die soziale Wirklichkeit und den Phantasien eines Malers des modernen Lebens à la Baudelaire anzusiedeln. Entscheidend ist auf jeden Fall, daß der Kunstcharakter eine Autorschaft begründet, die nicht mehr auf Originalität und Eigentum pocht. Das hat Heine nicht zuletzt im Umgang mit einer Instanz des publizistischen Marktes erfahren müssen, nämlich der Zensur. Daher beansprucht er in der Vorrede zu seinen Frankreichberichten, die zuerst anonym in der Augsburger Zeitung erschienen, auch nur eine Homogenität des Geistes der Mitteilung in seinem Namen, gesteht dem Wort aber »wohl manche erschreckliche Nachqual der Umarbeitung und Verballhornung« durch die strategische Zeitungsredaktion zu, um als probateste Tonart die »Indifferenz« zu favorisieren. ⁶³⁷ Denn: »der Pfeil gehört nicht dem Schützen, sobald er von der Sehne des Bogens fortfliegt, und das Wort gehört nicht mehr dem Sprecher, sobald es der Lippe entsprungen und gar durch die Presse vervielfältigt worden«. ⁶³⁸

»Das 19. Jahrhundert«, meint Walther Rehm anlässlich des Niedergangs des romantischen Bildes vom *poeta vates*, »scheint den Dichter verleugnen und vertreiben zu wollen, [...] und ruft an seiner Stelle den Schriftsteller, den Literaten oder den Publizisten zum willig geleisteten Dienst am Alltag.« ⁶³⁹ Zwar mangelt es nicht an Gegenreden, die dem »Mode-Autor«, der im Trivial- bzw. Unterhaltungsbereich des Feuilleton und der Zeitschriften seine ökonomisch fruchtbaren Erfolge feiert, das Ideal freier Autorschaft entgegenhalten. Sie ist etwa für Schopenhauer der eigentliche »Beruf« – im emphatischen Sinne von *Vocation* – gegen die unkünstlerisch-ökonomische »Profession«, interessiert nur am »Geldverdienen durch Bücherschreiben«. ⁶⁴⁰ Das Erbe des Genie-Kultes er-

636 Ders., »Lutetia«, a. a. O., S. 308.

637 Ebd., S. 312 u. S. 316.

638 Ders., »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland«, in: *Werke 4. Bd.*, hg. v. H. Schanze, Frankfurt am Main 1968, S. 46.

639 Walther Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke*, Darmstadt 1972, S. 380.

640 Arthur Schopenhauer, »Über Schriftstellerei und Stil. Paralipomena 23«, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. W. v. Löhneysen, Frankfurt am Main 1965, Bd. V, S. 590; zum Konflikt zwischen den »deux régimes: professionnel et vocationnel«, s. auch Heinich, *Être artiste*, a. a. O., S. 35ff. sowie Kreuzer, *Die Boheme*, a. a. O., S. 246.

fährt andererseits neben der Marginalisierung durch Kommerzialisierung auch »die grausamste psychologische Durchleuchtung«; gnadenlose Analytiker wie Kierkegaard und Nietzsche weisen ihm »die innere Brüchigkeit und Problematik der Künstler- und Dichtergestalt gerade in ihrer romantischen Verklärung nach«. ⁶⁴¹ Hinzu kommt die vom frühen Lukacs thematisierte Utopie einer ästhetischen Versöhnung von »Bürgerlichkeit und l'art pour l'art«, die als »bürgerliches Künstlertum« wieder – wie Thomas Mann konzediert – ein allein in Deutschland »verwirklichtes Paradoxon« darstellt. ⁶⁴²

Der Preis hierfür ist eine ›Vulgarisierung‹ der Autor- und Künstlerqualitäten des 18. Jahrhunderts im Traditionszusammenhang des Bildungsbürgertums. Das bereits von Goethe und Schiller diskutierte Modell des ›Dilettantismus‹ wird jetzt im positiven Sinne zum ästhetischen Paradigma einer allerdings nicht mehr nur unprofessionellen Liebhaberei, sondern einer ästhetizistischen Disposition als »skeptisch-distanzierte, bewußt experimentierende Haltung«. ⁶⁴³ Einerseits entsteht durch das Bildungsbürgertum eine neue Vermittlungsebene zwischen Künstler und Publikum im musischen Sinne einer »Erziehung des Menschen zur Kultur« als Pathos ästhetischer Selbsttätigkeit, andererseits vertieft sich doch wieder der Zwiespalt zwischen dem Bürger als philiströser Verflachung des Künstlerideals zur unverbindlich spielerischen ›Sonntagsmalerei und -dichtung‹ und dem ›wahren‹, tiefsinnig-ernsten Künstler »als Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft« ⁶⁴⁴, der jetzt aber weit davon entfernt ist, als Visionär oder Rebell zu agieren, sondern der mit seiner Anstrengung, authentisch auszusehen, bisweilen zur Karikatur erstarrt.

Im Zeichen der epigonalen Legitimitätskrise wird aber dieses artistische Außenseitertum von der bildungsbürgerlichen Popularisierungswelle aufgeweicht und als Fröhliche Wissenschaft immer stärker vom bürgerlichen Arbeitsethos als dilettantischer Unernst, Krankheit des »ewigen Vorspiels« und anarchische Gesetzlosigkeit diffamiert, um schließlich am *Fin de siècle* jede Kraft zu verlieren, als politisches Leitbild etwa idealer Humanität des Künst-

641 Rehm, *Orpheus*, a. a. O., S. 380; zur Kommerzialisierung vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, »Das Autonomiestreben und die Bedingungen des Literaturmarktes. Zur Stellung des ›freien Schriftstellers‹ im 19. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 41/1981, S. 73.

642 Georg Lukacs, »Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm«, in: *Schriften zur Literatursoziologie*, Frankfurt am Main 1985, S. 297; Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main 1988, S. 100 (vgl. S. 95 f.).

643 Meyhöfer, *Das Motiv des Schauspielers*, a. a. O., S. 140 f.

644 Andreas Schulz, »Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert«, in: D. Hein/ A. Schulz (Hg.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996, S. 43; sowie Dieter Hein, »Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne«, in: ebd., S. 102.

lertums »den politischen Zuständen« entgegenzuwirken.⁶⁴⁵ Die von Keller, Stifter und Storm konzipierten Künstlerfiguren sind entsprechend resignativ gekennzeichnet durch kompromißbereite Versöhnung der Gegensätze und eine pragmatische Anerkennung von Endlichkeit und Mittelmaß in einer Schwäche ihrer Willenskraft.

Insbesondere Gottfried Keller, der selbst zwischen einer Malerkarriere und seinem Schriftstellertum schwankte und die berufliche Situation dieser beiden künstlerischen Karrieren immer wieder vor dem Hintergrund seiner bürgerlichen Tätigkeit als Stadtschreiber reflektierte, hat mit seinem Bildungs- und Künstlerroman *Der grüne Heinrich* das Wunschbild des ›artistischen Außenseiters‹ in der epigonalem Überzeugung desavouiert, es sei »schon alles getan, was in unserem Jahrtausend vielleicht überhaupt erreicht werden konnte, und daß wir einstweilen weder so erfinden und zeichnen werden wie Raffael und Michelangelo, noch so malen wie die Venetianer.«⁶⁴⁶ Seine Karikatur der Münchner Bohème deckt zugleich schonungslos die Mechanismen des Marktes und die destruktive Orientierungslosigkeit der zeitgenössischen Kunst im Zeichen fortschreitender ›Fabrikmäßigkeit‹ auf, die den jungen Maler als Anstreicher enden läßt. »Der herrschende Industrialismus und die Wut der Maler und Dichter, sich im römischen Cäsarismus, in der sogenannten Dekadenz zu baden«⁶⁴⁷, werden auch in den Erzählungen über *Die Leute von Seldwyla* (vor allem *Die mißbrauchten Liebesbriefe*) ausgiebig als Auswüchse spießbürgerlichen Dilettantismus bei den »schlechten Scribenten« verspottet. Im Sinne einer melancholischen Verzichtshaltung gegenüber geniehaften Höhenflügen wird eine neue Autorität durch umgekehrte Apotheose handwerklicher Traditionen postuliert, die ihre Freiheit von Autorschaft und Künstlertum in der realistischen Affirmation des naturhaft Menschlichen und Allzumenschlichen findet bzw. »von nun an kein Heil mehr ohne vollkommene geistige Freiheit und ganzes glühendes Erfassen der Natur ohne alle Neben- und Hintergedanken, und ich bin fest überzeugt, daß kein Künstler mehr eine Zukunft hat, der nicht ganz und ausschließlich sterblicher Mensch sein will.«⁶⁴⁸

645 Vgl. Gert Mattenklott, »Das Ende des Dilettantismus«, in: *Merkur* 41/1987, S. 756ff. u. Gunther E. Grimm, »Zwischen Beruf und Berufung – Aspekte und Aporien des modernen Dichterbildes.« Einleitung zu: G. E. Grimm (Hg.), *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1992, S. 14.

646 Gottfried Keller, »Der grüne Heinrich (Erste Fassung)«, in: *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe*, hg. v. C. Heselhaus, München 1958, Bd. 1, S. 469; vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1985, S. 83ff.

647 Keller, »Autobiographie«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. 3, München 1979, S. 837.

648 Ders, »Brief an W. Baumgartner vom 27. März 1851«, in: ebd., S. 1120; vgl. Herbert Anton, »Stille Grundtrauer«. Die Schwerkraft der Dichtungen Kellers«, in: H. Anton (Hg.), *Inva-*

In ähnlicher Weise ist Adalbert Stifters, gleichfalls von der Doppelperspektive als Maler und Dichter angeregtes Künstlerbild durch die Aufgabe einer adäquaten Wirklichkeitsaneignung bestimmt. In *Der Nachsommer* wird dem Dichter die Kraft zuerkannt, die innere Welt der Seele zu erschließen, so wie der Maler die äußere Welt der Schöpfung nachempfindet, aber Stifter ist sich mehr der Bedrohung durch die neuen Reproduktionsmedien bewusst. In seiner Erzählung *Nachkommenschaft* demonstriert er das epigonale Scheitern des künstlerischen Ausdrucks an der authentischen Darstellung des Realen, das sich einer Wiedergabe des ästhetischen Ideals verweigert, weil es ganz einfach den impliziten Widerspruch zu Tage treten läßt: Der Protagonist baut sich eine *Camera obscura* als Atelier, um sein ›Objekt‹ darin naturgetreu einzufangen, verliert damit aber jede Legitimation seiner monströsen Arbeit in Öl gegenüber den einfacheren phototechnischen Verfahren und kann sich nur noch als Künstler in der für seine Zeit typischen Weise der Destruktion des monströsen Machwerks restituieren.

Der alte Traum des *Pygmalion*-Mythos bedarf umso mehr der Vermittlung von Stoff und Geist durch die »mit sinnlicher Intuition begabte schöpferische Potenz« des Künstlers, wie sie Theodor Storms Künstlernovelle *Psyche* als Versöhnung des materiell mechanischen Lebens mit dem »symbolisierenden Sinnakt« der Poiesis durch den Künstler feiert, der seine Geliebte als marmorne Plastik programmatisch zu neuem Leben erweckt.⁶⁴⁹ Aber schon der Begriff ›Programm‹ stört die Harmonie, läßt die Versöhnung zur ›erpressten Versöhnung‹ werden, erpresst durch die Epigonalität eines Künstlertums, das mittels der Kunst – hier die plastische Nachbildung des nur für einen kurzen Augenblick ›erkannten‹ mädchenhaften Ideals – das Leben in Gestalt der realen, noch unverheirateten jungen Frau zu ködern sucht.

Es ist das Dilemma des Dilettantismus, sich ständig wie ein moderner Münchhausen am Schopfe des Handwerklichen aus dem Sumpf des Trivialen ziehen zu wollen. Malertraditionen wie die *Nazarener* oder die *Präraffaeliten* versuchen aus der Not eine Tugend zu machen und bekennen sich schon programmatisch zu einem Epigontum, das die romantische Idee einer Versöhnung

liden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids, München 1982, S. 114f.; sowie Bernhard Schubert, *Der Künstler als Handwerker. Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*, Frankfurt am Main 1986, S. 105ff., u. Rolf Selbmann, *Dichter-Beruf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994, S. 132ff.

649 Vgl. Winfried Freund, »Die Versöhnung von Stoff und Sinn. Theodor Storms Programm-Novelle *Psyche* (1875)«, in: W. Zimorski (Hg.), *Theodor Storm. Studien zur Kunst- und Künstlerproblematik*, Bonn 1988, S. 118 u. S. 122; vgl. Hartmut Vinçon, »Gefährdete Idylle. Theodor Storm *Pole Poppenspärer* (1874)«, in: ebd., S. 52ff.; zur Vorlage des Pygmalion-Motivs vgl. die Erzählung »Psyche« von Hans Christian Anderson in den »Märchen für Kinder erzählt« (1835–1848).

von Handwerk und Kunst im Ritual der Gemeinschaftlichkeit wiederbeleben soll. Es gilt die »Differenz zwischen der sozialen ›Obdachlosigkeit‹ des Genies und der ›Behaustheit‹ des älteren Handwerkerkünstlertums«⁶⁵⁰ zu überwinden, wobei speziell in der deutschen akademischen Landschaft der Sprung ins Zentrum der Macht nicht so undenkbar ist wie z. B. in Frankreich und die Autorität artistischen Außenseitertums durchaus in die artistischer und artifizierlicher Aristokratie umgemünzt wurde. Das Besondere dieses deutschen Typs einer Nobilitierung von Künstler-Außenseitertum zum Künstler-Fürstentum ist, wie Werner Busch bemerkt, das Gebot »strengster Zucht«, durch die sich ein Ideal aristokratischer Existenz mit dem aristokratischen Kunstideal verbindet: »Dieser aristokratische Anspruch, der bei Künstlern wie Feuerbach oder Marées zum Scheitern führte, ermöglichte in geschickter Darstellung den Malerfürsten des 19. Jahrhunderts wie Lenbach oder Makart überhaupt erst ihre extraordinäre Position.«⁶⁵¹ Man mag auch darin einen Zug des Epigonalen erkennen, zumindest einen Anachronismus des Bürgertums, das auch im Frankreich des *Ancien Régime* Mimikry an aristokratischen Lebensformen zu treiben pflegte.

Ganz anders dagegen versteht sich der Gedanke einer strengen Zucht im Zusammenhang der englischen, puritanischen und damit leistungs-orientierten Handwerker-Elite, die sich damit gegen Dilettantismus schützen will. Das entsprechende Künstlerideal ist getragen von der gegen industrielle Produktion gerichtete Wertschätzung der manufaktuellen Kunstfertigkeit, in der sich das kreative Vermögen nicht nur als konstruktiv-plastische Kraft, sondern auch als materialangemessen erweist. In nahezu diametraler Entgegensetzung zum Genie- oder Bohème-Künstler, dem keine Erfüllung im Endlichen genügen kann, wird eine Werk- als Bodenständigkeit in einfachen, gediegenen und Nützlichkeits mit Schönheit verbindenden künstlerischen Formen gefordert. Als konservative, von Sentimentalität geprägte Haltung findet sich dieses Handwerksideal schon bei John Ruskin, vor allem aber in William Morris' emphatischem Bekenntnis zu den *Lesser Arts*, das von solch einer Rückbesinnung der ›Freien Künstler‹ auf die fundamentalen und volksnahen Wurzeln in den mechanischen Künsten träumte.⁶⁵²

650 Schubert, *Der Künstler als Handwerker*, a. a. O., S. 19; zur Idee der »craftsmanship« bei Ruskin, Morris und den Präraffaeliten vgl. ebd. S. 140ff.

651 Werner Busch, »Kunsttheorie und Malerei«, in: W. Busch/W. Beyroth (Hg.): *Kunsttheorie und Malerei: Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1982, S. 237; vgl. dagegen Heinich, *Être artiste*, a. a. O., S. 46f.; zu Lenbach als geschäftsmännischen Künstler vgl. Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998, S. 340ff.

652 Vgl. William Morris, »The Lesser Arts. Delivered Before the Trade's Guild of Learning, December 4, 1877«, in: *Collected Works Bd. 23*, London 1915; vgl. dt.: »Die geringeren Künste«, in: *Kunst und die Schönheit der Erde. Vier Vorträge über Ästhetik*, hg. v. J. Pätzold, Berlin 1986, bes. S. 16 u. S. 23; vgl. K. Ludwig Pfeiffer, »How to do art with things –

Auch Richard Wagner ist sich der Ambiguität der modernen Künstlerexistenz zwischen Genie und Handwerker durchaus bewußt, die in ihrer Abhängigkeit von den Marktmechanismen des Publikums Autonomie nur um den Preis einer ›Entfremdung‹ durch den ›Warenwert‹ ihrer Schöpfungen erhält. Wagners Reaktion auf diese Situation des künstlerischen Feldes entwickelt nun eine Strategie der Selbstinszenierung nicht nur als Künstler, sondern auch und gerade als Autor: Neben die Rolle des Dichters, des Verfassers der Textgrundlagen seiner ›Operndichtungen‹, tritt eine exuberante Produktion von Essays, autobiographischen Texten und Briefen, die das musikalische Werk begleiten, umrahmen und in denen sich das Genie seines Urhebers als der »göttliche Trieb zur Mitteilung« artikulieren soll:

»Er fühlt sich frei, und will nun auch im Leben frei sein: er will mit seiner Not nichts gemein haben; er will getragen sein, leicht und jeder Sorge ledig. Dies darf ihm gelingen, wenn sein Genie allgemein anerkannt ist, und so gilt es, dieses zur Anerkennung zu bringen.«⁶⁵³

Dieser Wille zur Manifestation führt zu einer unablässigen Adressierung des Publikums als der Instanz, durch welche der Künstler vom Egoismus eines individuell performativen Virtuositums befreit wird und nur repräsentativ für die Gemeinschaft zum Offenbarer des verborgenen kollektiven Schatzes der »künstlerischen Intention«⁶⁵⁴ wird. Der Künstler wird damit zugleich zum Motor des gesellschaftlichen Fortschritts, ›Zukunft‹ zum Zauberwort der wagnerschen Revolutions-Ästhetik, in der er ein abenteuerliches Allerlei von romantischer »Kraft aus natürlichem Unbewußtsein« und kommunistischer »Vereinigung« zur »Genossenschaft« eines gemeinsamen Genie zusammenschließt.⁶⁵⁵ Künstler und Kunstwerks werden in den auratischen Umkreis eines im Volk sich offenbarenden Lebens, genauer eines Lebenstriebs bzw. eines Lebens der Zukunft als Verwirklichung der künstlerischen Möglichkeiten verrückt. Wie seine dramatischen Figuren läßt Wagner den Künstler des Wissens bar, doch des

Kunstwerk und universalistische Ästhetik im England des 19. Jahrhunderts«, in: H. Pfeiffer/ H.R. Jauß/ F. Gaillard (Hg.), *Art social und art industriel. Funktion der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987, S. 61 ff.

653 Richard Wagner, »Der Künstler und die Öffentlichkeit«, in: *Gesammelte Schriften und Briefe*, hg. v. J. Kapp, Leipzig o. J., Bd. 7, S. 141; vgl. Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 20 ff; sowie: Nicholas Vazsonyi, *Richard Wagner. Die Entstehung einer Marke*, Würzburg 2012, S. 135.

654 Wagner, »Der Virtuose und der Künstler«, in: *Gesammelte Schriften und Briefe*, Bd. 7, a. a. O., S. 67; zur Künstlerallegorie des Meisters vgl. Schubert, *Der Künstler als Handwerker*, a. a. O., S. 58 ff.

655 Vgl. Wagner, »Das Künstlertum der Zukunft«, in: *Dichtungen und Schriften*, hg. v. D. Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983, Bd. 5, S. 244 u. S. 253; vgl. Franz Roh, *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverständens*, Köln 1993, S. 83 ff.; u. Eric J. Hobsbawm, *Kunst und Kultur am Ausgang des 20. Jahrhunderts*, Wien 2008, S. 35.

Wunsches voll sein, einem Wunsch nach Zukunft und Erfüllung, der unbewußt die höchste Lust als Aufgehen eher in der Gemeinde denn in der Genossenschaft des Völkischen zuteil werden soll:

»Der eigentliche Erfinder war von jeher das Volk, – die namhaften einzelnen sogenannten Erfinder haben nur das bereits entdeckte Wesen der Erfindung auf andere, verwandte Gegenstände übertragen, – sie sind nur Ableiter. Der Einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen. [...]

Schaffen kann also der Dichter nicht, sondern nur das Volk, oder der Dichter nur insofern, als er die Schöpfung des Volkes begreift und ausspricht, darstellt.«⁶⁵⁶

Gerade das Wortspiel von Finden und Erfinden fasziniert Wagner immer wieder, um die epigonale Erschöpfung als Empfangen von der Natur zu erklären, die zu einer auf Andacht und Sammlung zurückgeführten, religiösen Kunstrezeption zurückführt. Der Künstler, den Wagner in den *Meistersängern von Nürnberg* noch der romantisch verklärten Utopie einer handwerklichen Harmonie von Kunst und Leben nachbildet, hat nun nur noch eine neochristologische Vermittlerfunktion, wie sie im *Parsifal* auf höchster Stufe einer ubiquitären Versöhnung mit der Natur darstellt wird: zusammen mit der Vision vom Selbstopfer im Kunstwerk der Zukunft als »Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, [...] die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben.«⁶⁵⁷ Gefeierte wird dies im Erlebnis des ›Gesamtkunstwerkes‹, in dessen Entfaltung Wagner allein noch die Möglichkeit von etwas Neuem sieht, was er den Einzelkünstlern mit dem fast schon postmodern Argument vom Ende der Entwicklung abschlägt. Neu ist zumindest der Gedanke, Dilettantismus als Konsequenz des Gesamtkunstwerks zu verstehen, in dem nur die Versammlung aller Bemühungen in eine neue Qualität des Genialen umschlagen soll.

Nicht von ungefähr übernimmt diese säkulare Figuration der Versöhnung zwischen künstlerischer Subjektivität und gemeinschaftlicher Objektivität das gattungsspezifische Beispiel der ›Musik‹: Sie ist Versöhnungsarbeit *par excellence* für einen Künstlertypus, der in der Subjektivität seines individuellen künstlerischen Erfindens zugleich beansprucht, Totalität auszuprägen: ein Absolutismus der Phantasie, der die Faszination für Wagner bei Baudelaire oder Mallarmé auslöste. Schon für Schopenhauer, auf den sich Wagner als einen seiner wichtigsten Vorbilder stützt, nimmt die Musik einen herausragenden Stellenwert ein, insofern sie nicht Abbild der Ideen, sondern Ausdruck des

656 Wagner, ebd. S. 246 u. S. 248; vgl. ders., »Eine Mitteilung an meine Freunde«, in: *Dichtungen und Schriften*, a. a. O., Bd. 6, S. 209.

657 Ders., »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: *Dichtungen und Schriften*, a. a. O., Bd. 6, S. 13; vgl. dazu das von Ulrich Drüner Modell des Schöpfens durch Zerstören: ders., *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*, Köln 2003.

›Willens‹ selbst ist, durch das Genie des Künstlers aber als Welt der ›Vorstellung‹ im Werk ›objektiviert‹ werden muß, denn: »Nur Objektivität befähigt zum Künstler: sie ist aber allein dadurch möglich, daß der Intellekt, von seiner Wurzel, dem Willen abgelöst, frei schwebend und doch höchst energetisch tätig ist.«⁶⁵⁸

Erst Nietzsche aber versucht diesen Gegensatz von Subjektivem und Objektivem in einer Weise aufzulösen, die »als ›ästhetisches Phänomen‹« sowohl Dasein als auch Welt »ewig ›gerechtfertigt‹« scheinen läßt: denn insofern »das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt eine Erlösung im Schein feiert.«⁶⁵⁹ Der Künstler soll nicht aus dem Blickwinkel des Rezipienten betrachten, nicht allein als Produzent des Kunstwerkes in Erscheinung treten, sondern als existenzielle Kategorie zur Geltung kommen. In diesem Sinne feiert die »Artisten-Metaphysik« zwar einen »Künstler-Gott«, ist aber mit ihrer Betonung des Scheincharakters seiner Schöpfungen weit davon entfernt, eine Apotheose des Künstler-Genies durch Werkherrschaft zu restituieren, sondern affirmiert die Verlustmomente an subjektiver Autonomie im ästhetischen Bewußtsein einer morbiden Moderne: »Geht mit der Depotenzenierung autonomer Schöpferkraft die Zerstörung ihrer gegenständlichen Manifestationen einher, so gewinnt der Artist aus dem Zerfall der Werkkategorie die Materialien seiner Produktion.«⁶⁶⁰

Entsprechend weit und ambivalent ist der nicht zuletzt an die Tradition der *Gaia sciencia*, der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ wiederanschließende Künstlerbegriff bei Nietzsche, er reicht vom Charlatan, der mehr um das »Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Überschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius« bekümmert ist, der als »Spieler« auf der Entwicklungsstufe von Kindheit und Jugend stehen geblieben ist bzw. als maskenreicher »Schauspieler« dem philosophischen Willen zur Wahrheit entgegengesetzt ist, bis hin zur Verklärung des kraftvoll Tätigen, stofflich Schaffenden, der wie die großen Vorbilder der Antike seinen »Zeugungsprozeß« dem »unehrwürdigen Begriff der Arbeit, wie jedes banaische Handwerk«, unterwirft und als »Künstler-Philosoph« einem höheren Begriff von Kunst im Sinne stofflicher Vollendung gerecht wird, ja sogar zum

658 Arthur, Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, in: *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 1976, Bd. II, S. 482; vgl. ebd. S. 493 u. Bd. I, S. 359.

659 Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. I, S. 40.

660 Bettina Rommel, »Transformationen des Ästhetizismus«, in: F. Kittler/ H. Turk (Hg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt am Main 1977, S. 331; vgl. Diana Behler, »Nietzsches Versuch einer Artisten-Metaphysik«, in: M. Djuric/ J. Simon (Hg.), *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Würzburg 1986, S. 130–149.

»Künstler-Tyrannen« einer Neugestaltung der Menschen durch die »Herren-Rasse« werden kann.⁶⁶¹

Als Grundfigur bleibt jedoch gültig, daß die ästhetische Spezifität des Künstler in seiner Trennung von der Realität besteht, die zunehmend zum Leiden an der Realität wird, zur Idee der ›Krankheit‹ als Schärfung der Sinne für die Künstlerexistenz., »die typische Velleität des Künstlers«, wie sie der späte Nietzsche an Wagner als verzweifelten Ausbruch in die Wirklichkeit diagnostiziert, um gerade in diesem Ausnahme-Zustand das Schicksal des Künstlers zu besiegeln, »daß es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein.«⁶⁶²

Nietzsches Umwertung des metaphysischen Pessimismus zum Symptom einer latenten ästhetischen Stärke sollte allen Ambivalenzen gegenüber der Decadence-Literatur und dem Nihilismus zum Trotz zu einer der für den deutschen Sprachraum wirkungsmächtigsten Theorien des *Fin de siècle* werden. Das Konzept des heroischen Scheiterns steht dabei im Mittelpunkt und führt bereits bei Nietzsche selbst zur klaren Absage an die überschätzte Auktorialität künstlerischen Schaffens und zur Forderung eines Flaubert nachempfundenen Schweigens des Autors angesichts der Beredtheit seines Werkes. Nachdrücklich warnt Nietzsche vor der Verwechslung dieses werkimmanenten Sprechens mit dem des Autors.⁶⁶³ Die ästhetische Rechtfertigung des Daseins angesichts der Sinnlosigkeit des individuellen Lebens konturiert vielmehr eine prekäre Künstlerfigur: Als Überwinder seiner selbst bzw. seiner illusorischen Schöpferposition wird der Künstler zum erkennenden, d. h. seine Grenzen erkennenden Sinnstifter, wie auch der frühe Hofmannsthal im Anschluß am Nietzsche betont, ganz im Gegensatz zu Antipoden wie Stefan George oder radikaler noch Julius Langbehn, in seinem 1890 erschienenen Kultbuch »Rembrandt als Erzieher«, die dem »ästhetischen Fundamentalismus« eines Dichters als prophetischen Sängers bzw. des Künstlers als charismatischen Führers ins »Neue Reich« das Wort reden.⁶⁶⁴

661 Vgl. Nietzsche, »Menschliches, Allzumenschliches«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. I. S. 546; ders., »Die fröhliche Wissenschaft«, a. a. O., S. 106; ders., »Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern«, ebd., Bd. III, S. 277; ders., »Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre«, ebd., S. 503 u. 505; vgl. Vuarnet, *Le philosophe-artiste / Der Künstler-Philosoph*, a. a. O., (vgl. ebd. S. 113 die Formel vom »Autor ohne Autorität«).

662 Nietzsche, »Zur Genealogie der Moral«, in: *Werke*, a. a. O., Bd. II, S. 843; u. ders., »Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre«, a. a. O., 307; vgl. Peter Pütz, *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne*, Bonn 1975, S. 41 ff.

663 Vgl. Nietzsche, »Menschliches, Allzumenschliches«, a. a. O., S. 790 u. S. 794.

664 Vgl. H. Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg 1973; sowie Selbmann, *Dichter-Beruf*, a. a. O., S. 150–162; u. Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.

Vor allem aber das Werk der Brüder Heinrich und Thomas Mann steht im Zeichen des Künstlerkonzepts von Nietzsche, wobei besonders Thomas Mann in den zahlreichen Künstlerfiguren seiner Erzählungen und Romane die gesteigerte Erkenntnisfähigkeit des artistisch Asthenischen zum Thema macht und zugleich den Widerstreit zwischen Ethik und Ästhetik in seinen essayistischen Reflexionen austrägt. Es ist jedoch nicht der nietzscheanische Übermensch, der für dieses Künstlerbild Pate steht, sondern die psychologische Analyse der *Décadence*, worauf Thomas Mann sich beruft, wenn er von einem »moralischen Überlegenheitsgefühl des Künstlers über die bürgerliche Gesellschaft« spricht – eine Befähigung zum »Seelenkundigen« und »Sittenrichter« aus »Künstlertum«, die er früher allerdings noch allein dem ›Literaten‹ als Betrachtenden gegenüber dem praktisch sich anpassenden Schöpfertum des Künstlers zusprechen wollte.⁶⁶⁵ Aufgrund dieses Überwiegens des ›Ethischen‹ fühlt sich Thomas Mann – in Absetzung von seinem Bruder Heinrich Mann – weniger dem ›Ästhetizismus‹ verpflichtet als vielmehr einer auf das ›Artistentum‹ übertragenen bürgerlichen »Handwerkertreue«, die »Arbeit« als »ethisches Lebenssymbol« eines Handwerkerkünstlerideals hochhält. Für sie werden »das Hässliche, die Krankheit, der Verfall« zu kathartischen Gegenständen literarischer Gestaltung, wie sie schon das – neben Keller – verehrte Dichtervorbild Storms beherrschen, denn: »Das Element des Abenteuerlichen, Exzentrischen, Unregelmäßigen, Norm- und Glückswidrigen, das zur künstlerischen Konstitution gehört, ist bei ihm vielleicht fühlbarer als bei dem lebenswürdig korrekten Fontane.«⁶⁶⁶

Und dennoch ist auch dieser Arbeitsethos Thomas Manns angekränktelt von der Ästhetik des Dilettantismus, gegen den sein Schreiben sich zeitlebens zur Wehr setzen mußte. Deutlich wird das nicht zuletzt in der Ambivalenz seiner Bewunderung Wagners, den er mit seiner Charakterisierung, daß seine »Kunst ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisiert und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus« sei, kongenial konterfeit: Das ›Gesunde‹ einer Autorschaft ist, was sich im Werk zeigt und nicht im Unendlichen einer originellen Intention verglüht, sei es auch um den Preis vieler kleiner Anleihen oder wie Wagner sagen würde, ›Auffindungen‹ oder ›Empfängnisse‹, denn so wie die Liebe sich nach Freud aus lauter Perversitäten zusammensetzt, besteht auch

665 Mann, »Der Künstler und die Gesellschaft«, in: *Essays Bd. 2*, hg. v. H. Kurzke, Frankfurt am Main 1977, S. 329; u. ders., »Der Künstler und der Literat«, in: *Essays*, hg. v. H. Kurzke u. S. Stachorski, Bd. 1, Frankfurt am Main 1993, S. 161; vgl. P. Pütz, »Thomas Mann und Nietzsche«, in: B. Hillebrand (Hg.), *Nietzsche und die deutsche Literatur. II. Forschungsergebnisse*, Tübingen 1978, S. 121–155.

666 Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, a. a. O., S. 96ff.; ders., »Theodor Storm«, in: *Essays Bd. 1*, hg. v. M. Mann, Frankfurt am Main 1977, S. 102; vgl. Eckhard Heftrich, *Zauberbergmusikünstler. Über Thomas Mann*, Frankfurt am Main 1975.

das Genie Richard Wagners »aus lauter Dilettantismen«. ⁶⁶⁷ Und in seinen Tagebuchaufzeichnungen noch bis kurz vor seinem Tod zählt für Mann nur eins, die Werkherrschaft, das Vollenden, das Ankommen beim Publikum:

»Wagner, der ›siehe‹ Gralshüter, der ›Zerbrechende‹, der alte Sünder, war dabei einer der größten ›Vollbringer‹ der Welt, ein Werk-Mensch, Werk-Held sondergleichen – und ach, wie liebe und bewundere ich das Vollbringertum, das Werk – jetzt zumal, im Alter, wo es damit für mich aus ist.« ⁶⁶⁸

Apparate des Unbewußten und der Automatismus der Autorschaft

Im 19. Jahrhundert tritt die ›Metaphysik des Schöpfers‹ immer mehr in Konflikt mit der ›Physik der Schöpfung‹ bis zu dem Punkt, von dieser gänzlich absorbiert zu werden. Ebenso wird auch die Metaphysik des Künstlers aus dem 18. Jahrhundert (Genie, Inspiration, Originalität) durch eine Physik oder Physiologie des neuen Künstlertums ersetzt. Mit Nietzsche ließe sich für die Genese des modernen Autorbegriffs vermuten: »Das 17. Jahrhundert sucht die Spuren des Individuums auszuwischen, damit das Werk dem Leben so ähnlich als möglich sehe. Das 18. sucht durch das Werk für den Autor zu interessieren.« ⁶⁶⁹ Und das 19. Jahrhundert? Es versucht durch den Autor für das Werk zu interessieren, wobei der Positivismus der Moderne den im 18. Jahrhundert aufkommenden ›Biographismus‹ in einen ›Biologismus‹ ummünzt. Jene bereits erwähnte Biophilie als Erfindung eines Wunschlebens des authentischen Selbst sucht in der hypostasierten Existenz eines Künstler-Seins eigentlich die Wertegarantie für die Marktgängigkeit des Werks als Ware. Es soll nicht nur das Leben selbst in ein Kunstwerk verwandelt werden, sondern in jenem auch die Quelle des Künstlerischen bestimmt werden.

Neben der ökonomischen Begründung gibt es also auch eine psychologische: nämlich den Rekurs auf das verdinglichte Kapital an Kreativität. ›Verdinglichung‹ ist eines der großen Stichworte des 19. Jahrhunderts, nicht nur in der Kapitalismuskritik von Marx, sondern auch in der Suche nach dem psychophysischen Zusammenhang der Naturkräfte. Für das Autor-Künstler-Sein heißt dies, daß sein mit Duchamp benanntes Funktionieren als ›Medium‹ stärker noch im technischen Sinne als ›Maschine‹ charakterisiert werden muß, die vor allem seit Entdeckung und Erforschung der Elektrizität als Transformatoren von Energie fungieren. Auch der Begriff der Physiognomie ist dabei im Sinne von

667 Mann, »Leiden und Größe Richard Wagners«, in: ders., *Leiden und Größe der Meister*, Frankfurt am Main 1957, S. 228 u. S. 233.

668 Mann, *Tagebücher 1953–1955*, hg. v. I. Jens, Frankfurt am Main 1995, S. 241.

669 Nietzsche, »Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre«, a. a. O., S. 509.

Heines Diagnose einer Verdrängung des Geistes durch das Maschinenwesen betroffen, denn die meisten Physiognomien des 19. Jahrhunderts wählen Maschinen-Modelle bzw. Analogien zu Apparaten für ihre Erklärung organologischer Vorgänge. Zugleich bedeutet diese Maschinisierung die Genese eines neuen Handlungskonzepts, des ›Automatismus‹.

Die Beschäftigung mit Automaten ist alt und findet in der Romantik ihren Höhepunkt, was dort aber noch nicht angedacht wurde, ist die Verbindung mit dem Unbewußten: ›automatisch‹ Handeln heißt jetzt unbewußt, unwillkürlich bzw. instinkthaft reagieren. Aber diese unbewußten Automatismen folgen keiner Logik der Phantasie wie in der Romantik, sondern lassen die Subjekte zu Automaten im technischen Sinne werden, wie die neuen Psychologien um 1900 sie beschreiben. Freuds Passion für die Paradigmatik des ›psychischen Apparates‹ mit ihrer Spannweite vom photographischen Modell in der *Traumdeutung* über die kybernetischen Ansätze in *Jenseits des Lustprinzips* bis hin zum legendären *Wunderblock* als »Aufschreibesystem«⁶⁷⁰ sind am bekanntesten, verdankt sich aber wesentlich den Lehrjahren in Paris, wo Freud in Berührung kam mit den psycho-physischen Kreationstheorien eines Guyaut, Ribot, Férét u. a., die auch Nietzsche aufmerksam rezipierte. Das darin beschriebene unbewußte Funktionieren der körperlichen und psychischen Apparate des Empfangens, Auswertens und Weiterleitens von neurologischen Daten gleicht einem telekommunikativen Netzwerk, das auch Helmholtz zur Erklärung für das Funktionieren des Zentralnervensystems herangezogen hatte.⁶⁷¹ Guyaut etwa beginnt seine Kunstsoziologie mit einer Analyse der »ästhetischen Emotion« nach dem Modell der unbewußten Übertragung von Nervenschwingungen, um diesen im Milieu des Bewußtseins eine Resonanz durch die mitschwingenden Zellen des Organismus als »Coenesthesie« zu verleihen.⁶⁷²

Wagner konnte Guyauts erst 1889 erschienene Schrift nicht kennen, aber im Schöpfungsphantasma z. B. seiner im somnambulen Zustand empfangenen akustischen Vision des Es-Dur-Dreiklangs für das *Rheingold*-Vorspiels wird der gleiche ›Zeitgeist‹ einer quasi elektrodynamischen Übertragung bemüht, die diesseits aller kompositorischen bzw. notationstechnischen Konstruktion das Innere des Künstlers ›innerviert‹, denn »nur von innen sollte der Lebensstrom

670 Einer der ersten, der diese dezidiert medientechnische Seite in Freuds Argumentation entdeckt hat, war Friedrich Kittler, der Ansätze in diese Richtung vor allem bei Lacan (vgl.: »Psychoanalyse und Kybernetik«, in: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Olten 1980, S. 385ff.) systematisiert hat, vgl. ders.: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München 1985.

671 Helmut von Helmholtz, »Die neuen Fortschritte in der Theorie des Sehens«, in: *Abhandlungen zur Philosophie und Geometrie*, hg. v. S. Gelhaar, Cuxhaven 1987, S. 59.

672 Jean Marie Guyaut, *Die Kunst als soziologisches Phänomen*, hg. v. A Silbermann, Berlin 1987, S. 33–37.

mir zufließen.«⁶⁷³ Umgekehrt dachte Henri Poincaré nicht an Wagner, als er versuchte, das Geheimnis der mathematischen Erfindung zu erhellen, aber es sind ähnliche Bilder, Metaphern, die den kreativen Prozeß auch im naturwissenschaftlichen Labor beschreiben und dabei eine nicht unerhebliche Rolle an die unbewußten Kombinationen bzw. an die »automatische Tätigkeit des sublimen (genauer: subliminalen) Ich« deligieren, eine »unbewußte Arbeit«, die allerdings im Gegensatz zum wagnerischen Künstler die Ergebnisse nie »ganz fertig« liefert, sondern als Unordnung unerwarteter und erst durch bewußte Arbeit zu berechnender Verkettungen suggeriert.⁶⁷⁴ Es ist eben das Ich nicht mehr Herr im Hause, wie die von Ernst Machs *Analyse der Empfindung* ausgehenden antimetaphysischen Physiologien einer Subjektivität, die sich als psychischer Apparat und nicht als bestimmendes Ich definiert⁶⁷⁵, auf schockierende Weise seiner Zeit ins Stammbuch schreibt: Das Subjekt, auch das künstlerische, genieverdächtige oder erfolgsverwöhnte, ist kein meta-physisches Wesen, sondern Epiphänomen eines Daten verarbeitenden Informationssystems.

Was dies für einen künstlerischen Automatismus, also für einen wie eine Energie-Maschine funktionierenden Autor-Künstler bedeutet, dessen Produktion ebenfalls dem Schema einer Umwandlung von plastischer Kraft in geformten Stoff zu unterliegen scheint, zeigen schon die libidinösen Leitbilder des ›Naturalismus‹, für den nicht nur die Figuren, sondern auch die Fingierenden als unbewußt handelnde Triebwesen erscheinen. Auch wenn der Sprung vom Naturalismus zum Surrealismus gewagt ist, zeigen beide künstlerischen Strömungen eine Faszination für jene o. g. *Junggesellenmaschinen*, die ja als imaginäre Konfigurationen materieller Maschinenelemente für eine Umwandlung sozialer und speziell prokreativer Energien in Mechanismen einer sterilen bis letalen Artifizialität sorgen, in denen sich die schöpferische Kraft ›erschöpft‹. Anders als in der *Décadence*-Ästhetik verdankt sich dieses Resultat aber nicht einer sublimierenden ›Impotenz‹, sondern einem ererbten fortschleichenden Degenerationsprozeß.

Die Gestalten z. B. im Werk von Gerhart Hauptmann demonstrieren dies auf drastische Weise, nicht nur in der Form destruktiver maschineller Interven-

673 Wagner, *Mein Leben*, Bd. II, hg. v. M. Gregor-Dellin, München 1963, S. 512; vgl. Wagners Brief an Karl Gaillard vom 30. 1. 1844, in: ders., *Sämtliche Briefe*, hg. v. G. Strobel u. W. Wolf, Bd. 2, Leipzig 1970, S. 358; dazu: Wetzell, »Der Künstler als inframediales Gesamtkunstwerk. Inszenierung und Autorisierung von Schöpfertum als kleiner Unterschied bei Richard Wagner und Marcel Duchamp«, in: S. Fastert/A. Joachimides/V. Krieger (Hg.): *Die Wiederkehr des Künstlers*, Köln 2011, S. 271–287.

674 Vgl. Henri Poincaré, *Wissenschaft und Methode*, Berlin 1914, S. 46–49.

675 Vgl. Hermann Bahr, *Dialog vom Tragischen*, Berlin 1904, S. 79–101; u. Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989, S. 11 ff. u. S. 79 ff.

tionen wie beim *Bahnwärter Thiel* in Gestalt der todbringenden Lokomotive, sondern auch als Verwandlung des Lebens in eine sterile und tote Artifizialität wie in der Glaskunstfigur *Pippa*. Auch Hauptmanns Künstlergestalten rekurrieren auf eine »Existenzerfahrung des schaffenden Künstlers«, in der ihre »Seinsweise« und »Daseinsfunktion« auf eine tragische, scheiternde, ja depotenzierende Weise ihr künstlerisches Schaffen bestimmt.⁶⁷⁶ Und diese naturalistische »Entmächtigung« artistischer Autorschaft, diese »Auslöschung des *Autors* im Zuge seiner Depotenzierung zum ›Medium‹ und ›Werkzeug‹«⁶⁷⁷, als welches er nicht mehr schöpferisch dem Werk zugrunde liegt, sondern nur noch schöpferische Energien (bei Hauptmann vor allem dem Stimulantium des Gottes *Dionysos* verdankt) empfängt, spiegelt sich selbst im hermeneutischen Widerstreit der Moderne zwischen naturwissenschaftlichem ›Erklären‹ und geisteswissenschaftlichem ›Verstehen‹ von Kunstwerken. Für Wilhelm Scherers positivistische »Classification« der ästhetischen Leistung »im Verhältniß von Production und Consumption« als wertbestimmte »Waare wie eine andere«⁶⁷⁸ ist diese durch die drei ökonomischen Faktoren Natur, Kapital und Arbeit hinreichend bestimmt. Die typische Dichter- und Künstlerbiographie erklärt das faktische Zusammenspiel dieser drei Faktoren, wobei der Materialismus seinen Höhepunkt in der Vorstellung einer Gehirnanatomie verstorbener Künstler erreicht um gewissermaßen das Genie als *Geist in der Maschine* (Arthur Koestler) zu lokalisieren. Aber auch für Wilhelm Dilthey ist das individuelle ›Erleben‹ des Künstlers eine Frage existenzieller bzw. energetischer Vorprägung künstlerischer Schöpfungskraft: »Das Schaffen des Dichters beruht überall auf der Energie des Erlebens«, dem sich »eine freie Gestaltung der Bilder« verdankt.⁶⁷⁹

Diltheys geisteswissenschaftliche »Einbildungskraft« versteht sich mit der Betonung auf dem zweiten Begriff metaphorisch also durchaus affin zum zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Paradigma der ›Thermodynamik‹, das gerade für die Erklärungsmodelle des Übergangs von der Biologie zur Psycho-

676 Vgl. Karl S. Guthke, »Die Gestalt des Künstlers in G. Hauptmanns Dramen«, in: *Neophilologus* 39/1955, S. 26.

677 Ingo Stöckmann, »Verhüllung und Repräsentanz. Gerhart Hauptmanns Autorschaft«, in: *Gerhard Hauptmann. Text + Kritik Heft 142 (V/99)*, hg. v. H. L. Arnold, München 1999, S. 30. Stöckmann belegt übrigens diese Deutung an Hauptmanns buchstäblicher Benutzung des Begriffs *Medium* z. B. als »mediumnistisches Gefühl« oder die Beteuerung, »Schaffen ist medial« (ebd. S. 31).

678 Wilhelm Scherer, *Poetik* (1888), hg. v. G. Reiss, Tübingen 1977, S. 50 u. S. 85.

679 Wilhelm Dilthey, »Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik (1887)«, in: *Gesammelte Schriften VI. Bd.*, hg. v. G. Misch, Göttingen 1968, S. 130 u. S. 165; vgl. Eberhard Lämmert, »Der Dichterstürm«, in: V. Lange/ H. G. Roloff (Hg.), *Dichtung, Sprache, Gesellschaft. Akten des IV. internationalen Germanistik-Kongresses*, Frankfurt am Main 1971, S. 447.

logie – prominent in Gestalt von Freuds Triebtheorie – beherrschend war. Freuds Formel etwa: *Der Künstler und das Phantasieren* nimmt eine zwar zuerst nicht bemerkbare, aber entscheidende Differenzierung zwischen dem Künstlersubjekt als solchem und der abgelösten, nahezu automatisierten Produktivkraft »Phantasieren« vor, die nicht mehr der bewußten Kontrolle und damit einer auktorialen Souveränität gehorcht. Die Auszeichnung des Künstlers als »dämonische« Natur mit einen »ganz unwillkürlichen Bautrieb« steht so einer »philisterhaften Auffassung gegenüber, welche sich auf biedere Durchschnittsmenschen von dichterischem Handwerk stützt.«⁶⁸⁰ Kreativität wird eher Körpern zugetraut, die wie »Kraftmaschinen« auf ihre »Leistungen« reduziert werden, d. h. eine Steuerung von Umwandlungsprozessen als Potenzierung von Differenzierung wie auch im Begriff des schöpferischen Werdens als *élan vital* bei Bergson.⁶⁸¹ Naturalismus und Lebensphilosophie teilen mit dem Positivismus die Annahme eines solchen bewußtlosen, physiologischen Potentials an Phantasie. Es ist nicht Quelle eines Könnens, sondern die einer »Thermodynamik des Willens«, wie sie der naturalistische Nietzscheaner Leo Berg für sein Ideal des »Raubtier-Künstlers« als »eine Art energetischer Transsubstantiation«⁶⁸² propagiert. Und diese »psycho-physische Hypostase« spukt noch in Georg Simmels zellbiologischer Metaphorik einer doppelten Zeugung des Künstlers, die nach der Empfängnis »auf dem Boden und unter den eigentümlichen Kategorien des Künstlertums wächst, als Entwicklung jenes seelischen Gebildes, das ich den Keimbläschen verglich.«⁶⁸³

Die entscheidende Aufgabe für den Künstler ist es, auf dieses Apriori der Anatomie und Apparate entsprechend zu reagieren, d. h. sich ihm gegenüber in einer Weise zu positionieren, die künstlerische Souveränität gewährt und dementsprechend Autorität, Auktorialität bzw. Autorschaft herstellt. Es geht darum, die als Dezentrierung und Machtverlust durch die »radikale Autonomisierung des künstlerischen Materials«⁶⁸⁴ ausgelöste Krise, in der »die Sprache selbst das Sagen« hat bzw. die »Autorität« sich »vom Autor auf die Sprache« verlagert⁶⁸⁵, auf eine gelingende Weise zu überwinden, wobei Gelingen hier nur eine nachträglich konstruierte Werkherrschaft heißen kann. Während Nietzsche bei der Frage nach den höheren Gründen der geistigen Kräfte des Schöpferischen noch ähnlich wie Flaubert mit seiner Vorstellung vom Schriftsteller-

680 Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905), Göttingen 1970, S. 133; vgl. S. 165.

681 Neswald, *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz*, a. a. O., S. 314; zu Bergson S. 337 f.

682 Vgl. Stöckmann, *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900*, Berlin 2009, S. 152 ff.

683 Georg Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1919, S. 35.

684 Silvio Vietta u. Dirk Kemper, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, S. 31.

685 Felix Ingold, *Autorschaft und Management*, Graz 1993, S. 25.

Körper als Medium einer kulinarischen Kreativität an den leiblichen Zusammenhang zwischen Produktivität und Verdauung und »dyspeptische Autoren« denkt⁶⁸⁶, hat Cézanne seine Vorstellung von der Arbeit am ästhetischen Material schon ganz auf moderne Medientechnik umgestellt. Gegen die Abstraktionen der »Literaten« stellt er die eigenene künstlerische Verantwortung, durch »Empfindungen« und »Wahrnehmungen« die Wahrheit des Sichtbaren wiederzugeben, und zwar durch eine nicht mehr ikonographisch perspektivierte, sondern an den objektiven Tatsachen photographisch entwickelnde Arbeit des Künstlers als Aufschreibesystem definiert: »Der Künstler ist nur ein Empfänger von Empfindungen, ein Gehirn, ein Aufnahmegerät«, das »wie eine lichtempfindliche Platte sein soll einfach wie ein Registrierapparat, in dem Augenblick, wo er schafft.«⁶⁸⁷

Dem zur »réalisation« umgewidmeten Prinzip der Realität, des ›res‹, der Dinge und der von ihnen ausgehenden Verdinglichung, liegt natürlich auch die an Hegels These vom Ende der Kunst anschließende Entgrenzung des ästhetischen Gegenstandsbereiches im Sinne der ›nicht mehr schönen Künste‹ zugrunde, die durch Integration vom außerästhetischen und alltäglichen Faktoren zunehmend die Kompetenz auktorialer oder künstlerischer Entscheidungen in Frage stellt.⁶⁸⁸ Nicht zuletzt definiert die von Charles Sanders Peirces vollzogene semiologische Wende das Gegenstandsfeld völlig neu, die unter den epistemologischen Rahmenbedingungen der neuen Medientechnologie eine Methode der ›Spurensicherung‹ von (kriminologischen) ›Indizien‹, (stilistischen) ›Details‹ und (psychopathologischen) ›Symptomen‹ begründet.⁶⁸⁹

Für die wiederzuerlangende Werkherrschaft heißt dies, Autorschaft generell neu zu definieren, ausgerichtet auf die ›reale Ordnung‹ der Dinge und die Rückführung von Ästhetik auf *aisthesis* im ursprünglichen Sinne von sinnlicher Wahrnehmung. Für den Künstler kommt es also darauf an, seine Passivität des

686 Nietzsche, »Menschliches, Allzumenschliches«, a. a. O., S. 794; zu Flaubert vgl. Christine Ott, *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, München 2011, S. 247.

687 Paul Cézanne, »Briefe an Emile Bernard«, in: P. M. Doran (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982, S. 45; u. Joachim Gasquet, »Was er mir gesagt hat«, in: ebd., S. 136 u. S. 139. Zum Verhältnis von Cézanne und Mallarmé vgl. Hirschberger, *Dichtung und Malerei im Dialog*, a. a. O., S. 37 u. S. 50ff.

688 Vgl. Odo Marquardt, »Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts«, in: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main 1973, S. 85–106; u. ders., »Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste«, in: H. R. Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Poetik und Hermeneutik*, München 1968, Bd. III, S. 375–392.

689 Vgl. Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983 u. Max Friedländer, »Von den objektiven Indizien der Autorschaft«, in: *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992, S. 99ff.

Erlebens in aktive Stärke zu verwandeln, das Ausgeliefertsein ans technische Apriori auch seiner eigenen Sinnesphysiologie in gezielte Steuerung der informellen Prozesse und der Strukturierung letzterer nach pragmatischen Bezeichnungsverhältnissen zu überführen. Freuds Jahrhundertformel: »Wo Es war, soll Ich werden«, gilt auch für den Autor-Künstler: Wo die Sprache spricht oder Formen und Farben sich zeigen, soll die gestaltende Hand des Künstlers Autorschaft des Anordnens, Umstellens, Transformierens, Montierens beweisen. Als Urheber und Original ist der Autor auf jeden Fall zum Verschwinden verurteilt, wie es dichtungstheoretisch am radikalsten von Stéphane Mallarmé unterstrichen wird:

»Das reine Werk impliziert das kunstvoll beredete Verschwinden des Poeten, der die Initiative an die Wörter abtritt, die durch Schock ihrer Ungleichheit in Bewegung versetzt sind; sie entzünden sich mit wechselseitigem Widerschein wie ein virtuelles Lauffeuer von Lichtern auf Geschmeide und ersetzen so das im alten lyrischen Hauch spürbare Atmen oder persönlich enthusiastische Lenkung der Tirade.«⁶⁹⁰

Was allenfalls an auktorialer Leistung ins Gewicht fällt, ist eine ökonomische Bestimmung, »da die großen Autoren zu solchen durch Bücher werden, die sich verkaufen.«⁶⁹¹ Was auch Paul Valéry, Mallarmé auf diesem Weg einer Dezentrierung der Produktion von Werken in diese selbst folgend, gerade im autonomen Werkbegriff zum Ausdruck bringt. Es ist dann erst der Rezipient, der dem anonymen Werkprozeß ein verursachendes »Wesen mit ungeheuren Kräften« unterstellt, um so aus seiner eigenen Impotenz das Phantasma einer hybriden Potenz hervorgehen zu lassen:

»Was das Werk dann in uns hervorbringt, steht in gar keinem Verhältnis zu unseren eigenen Fähigkeiten spontaner Hervorbringung. Außerdem werden gewisse Elemente des Werkes, die dem Autor durch irgendeinen glücklichen Zufall in den Sinn gekommen sind, einer ganz besonderen Fähigkeit seines Geistes zugeschrieben. Auf die Weise wird der Verbraucher seinerseits zum Erzeuger: zunächst einmal erzeugt er den Wert des Werkes; dann ... erzeugt er den Wert jenes imaginären Wesens, das geschaffen hat, was er bewundert.«⁶⁹²

Zwar mag der Autor dem Leser gegenüber vom Vorteil einer gewissen produktiven Avanciertheit profitieren, aber er konturiert sich als Begriff nur aus der Sicht eines Dritten, des Lesers. Angesichts der Apparathaftigkeit des Textes bleiben beide in einer Nutzerposition:

690 Stéphane Mallarmé, »Vers-Krise«, in: *Kritische Schriften*, hg. v. G. Goebel u. B. Rommel, Gerlingen 1998, S. 225.

691 Ders., »Die Musik und die Literae«, in: ebd., S. 81; vgl. auch ders., »Artistische Irrlehren«, in: ebd. S. 27.

692 Paul Valéry, »Antrittsvorlesung zum Kolleg. Über Poetik am Collège de France«, in: *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt am Main 1962, S. 212.

»Es gibt keinen wirklichen Sinn eines Textes. Der Autor hat hier keine Autorität. Was immer er hat sagen wollen: er hat geschrieben, was er geschrieben hat. Einmal publiziert, ist der Text wie eine Apparatur, deren sich jeder auf seine Weise und nach seinen Möglichkeiten bedienen kann.«⁶⁹³

Wie schon Adorno formuliert hat, rückt Valéry damit »jener unendlich verbreiteten Vorstellung vom Wesen des Kunstwerkes zuleibe, die es, nach dem Muster des Privateigentums, dem gutschreibt, der es hervorgebracht hat«, um vom Künstler zu fordern, daß er »sich zum Instrument umschaffen« und durch »technische Selbstbeschränkung« an der »Entfaltung der im Kunstwerk beschlossenen Wahrheit« arbeiten soll.⁶⁹⁴ In letzter Konsequenz mündet diese Entwicklung in seine Vision vom ›Techniker-Künstler‹, »einen peinlich in Weiß gekleideten, mit Gummihandschuhen versehenen Herren in seinem Mal-Laboratorium«, der das ästhetische Material nur noch »über streng spezialisierte Apparate und ausgesuchte Instrumente« vermittelt.⁶⁹⁵

In der deutschsprachigen Literatur um 1900 verbirgt sich das Bewußtsein der erst von den ›Künstleringenieuren‹ des Bauhauses ratifizierten »Eigengesetzlichkeit des Materials« bzw. der »Material-Gerechtigkeit«⁶⁹⁶ im Gewande von Kritik und Krise. Hugo von Hofmannsthal *Chandos-Brief* und Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* lassen im Schatten des von ihnen propagierten Endes des Erzählens ein neues Autorimage entstehen. Es ist das »Bild eines Zerrissenen, das Bild eines bis zur Impotenz verurteilten Aktivist, dessen Handlungsprimat nicht mehr auf das schöpferische Werk gerichtet ist, sondern auf die schöpferische Aktivität als solche [...]«⁶⁹⁷ Für Hofmannsthal stellt gerade das Zerfallen der traditionellen Auktorial-Rhetorik den Ausgangspunkt dafür dar, die Dinge ohne den Schutzschirm sprachlicher Raster »in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte«, als »unscheinbare Form«, als »von niemand beachtetes Daliegen oder -lehnen, dessen stumme Wesenheit zur Quelle jenes rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens werden kann.«⁶⁹⁸ Autorschaft reduziert sich hier auf eine Art von Protokollieren der eigenen Ohnmacht beim passiven Erleben. Positiv gewendet resultiert daraus die Figur einer ›kleinen Autorschaft‹, Ausdruck einer

693 Ders., »Betrachtung zum ›Cimetière Marin‹«, in: ebd., S. 188f.

694 Theodor, W. Adorno, »Der Artist als Statthalter«, in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958, 188f. u. S. 194.

695 Valéry, *Tanz – Zeichnung und Degas*, Frankfurt am Main 1959, S. 33.

696 Wege, *Buchstabe und Maschine*, a. a. O., S. 20f.

697 Felix Ingold, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992, S. 71.

698 Hugo von Hofmannsthal, »Ein Brief«, in: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, hg. v. B. Schoeller, Frankfurt am Main 1979, S. 466 u. S. 470; vgl. Ingold, *Der Autor am Werk*, a. a. O., S. 71 u. S. 367ff.

Bescheidenheit des Schaffens, wie sie ganz typisch in der literarischen Kleinform Peter Altenbergs ausgeprägt ist, die sich im Passageren und Partikularen von Beobachtungen und Assoziationen ergehen, niedergekritzelt in Notizbüchern auf Cafehaustischen, um – ähnlich übrigens dem Kunstkonzept Duchamps – das Gesammelte und das eigene Selbst als Sammler zum Kunstwerk werden zu lassen.⁶⁹⁹

Auf den psychologischen Punkt bringt dieses Phänomen das von William James entwickelte Modell vom *stream of consciousness*, eine ganz im Sinne Bergsons formulierte Theorie des kontinuierlichen automatischen Assoziierens, die bei Virginia Woolf und James Joyce noch stärker zu einer Reduzierung des Autors auf ein Aufzeichnungsmedium führte: »Wir wollen die Atome aufzeichnen, und zwar in der Abfolge, wie sie ins Bewußtsein fallen, wir wollen das Muster nachzeichnen, so unverbunden und zusammenhanglos es auch erscheinen mag, das jeder Anblick und jedes Ereignis dem Bewußtsein aufträgt.«⁷⁰⁰ Ähnlich wie in Duchamps o. g. Aufnahme des Katalysatoren-Modells von Elliot wird der Künstler als ›(er)leidender‹ gedacht, durch den ein durchaus elektrisch zu denkender Strom hindurchgeht, ein vielleicht amerikanisches Motiv, wenn man die zeitgleiche Feststellung in der *Education* des Henry Adams denkt, die sich übrigens auf Francis Bacon, den fiktiven Adressaten von Hofmannsthals Chandos-Brief beruft:

»Der Mensch hing immer unbedingter von Kräften außer ihm ab und von Instrumenten, die seine Sinne außer Gebrauch setzten. Bacon hatte vorausgesagt: ›Weder die nackte Hand noch das Verständnis kann, sich selbst überlassen, viel erreichen. Die Arbeit wird durch Instrumente und Werkzeuge geleistet.«⁷⁰¹

Es war gerade Rilke, der die neuen Möglichkeiten des Erzählens in seinen »Aufzeichnungen« als diese Arbeit der Instrumente und Werkzeuge spürbar werden läßt. Im Stadtraum der Metropole Paris, in dem seine Figur des Malte die Depotenzierungen seiner Autorschaft angesichts der Vielfalt der auf ihn einströmenden Eindrücke erfährt, tobt der Lärm der elektrischen Bahnen und Automobile, und in der Psychiatrie zerhacken Elektrisiermaschinen die Sprache zu Buchstabensalat. Wer da als Autor zu erzählen anfangen will, erstarrt wie Malte im Spannungsverhältnis von Sichtbarkeit und Sagbarkeit und beginnt statt zu ›er‹zählen ›aufzu‹zählen, was er wahrnimmt. Die Abkehr vom veralteten Herrschaftstypus des Erzählers zugunsten des Aufschreibers visueller Daten

699 Vgl. Irene Köwer, *Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform*, Frankfurt am Main 1987, S. 20ff. u. S. 192ff.

700 Virginia Woolf, »Moderne Romankunst«, in: *Der gewöhnliche Leser (The Common Reader)*. Essays Bd. I, hg. v. K. Reichert, Frankfurt am Main 1989, S. 182f.

701 *Die Erziehung des Henry Adams, von ihm selbst erzählt*, Zürich 1953, S. 760.

gerät dennoch in die auktoriale Aporie einer nicht verfügbaren Innerlichkeit des Sehens:

»Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nichts wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.«⁷⁰²

Aus dieser Binnensicht des ohnmächtigen Autorsubjekts gleicht der schöpferische Prozeß dem Funktionieren einer Apparatur des Unbewußten. Das tiefer Eingehen trifft auf ein Inneres, das nicht mehr wie bei den Romantikern Ursprung oder Heimat, ursprüngliches Bei-sich-selbst-Sein, sondern Entfremdung, Andersheit signalisiert. Auch andere Bilder technischer Vorrichtungen verweisen bei Rilke auf eine »andere Schichtung« des Unerfahrbaren als von »Scheinwerfern der Sensualität« geworfene Einblicke in ein inneres »Andere«. ⁷⁰³ Aber als Relais, Übermittlungsmedium im kommunikativen Zusammenhang steht der Autor bei Rilke wie über dem Ganzen und beschreibt die Speicherung und Übertragung wie ein Analytiker des psychischen Apparats. Ohne hier eine geheime Rezeption Freuds unterstellen zu wollen, der nicht zuletzt durch die gemeinsame Beziehung zu Lou Andreas-Salomé in Rilkes Leben eine Rolle spielte, liegt die Affinität zu Modellen der Traumdeutung und des Wunderblocks doch nahe: Das »Innere«, in das alles Sehen eingeht, gleicht dem photographischen Archiv der unbewußten Niederschriften, die Freud schon früh als »unbewußte Dichtungen« verstand, wobei er deren psychische »Phantasiebildung« aber ganz physiologisch »analog der Zersetzung eines chemischen Körpers mit einem anderen zusammengesetzten« betrachtete. ⁷⁰⁴

Rilkes Modell künstlerischer Autorschaft als Aufschreibesystem ist also letztlich zutiefst ambivalent. Auf der einen Seite steht das Modell der Überwältigung durch übermächtige Kräfte der Inspiration, auf der anderen Seite nimmt der Dichter vor allem in der nachträglichen Verarbeitung durchaus den kalkulierten Abstand einer Reflexion für sich in Anspruch. Das Werk drängt sich angeblich dem Dichter auf wie »das geheimste, rätselhafteste Diktat«, er schreibe »in einem einzigen, atemlosen Gehorchen«⁷⁰⁵, d. h. er schreibt eigentlich nicht, es, das Gedicht, schreibt sich. Kein Wunder also, daß die Rilke-Gemeinde ähnliche Urszenen der Inspiration beschwört, wie sie Wagner für den Einklang des

702 Rainer Maria Rilke, »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Sämtliche Werke. Werkausgabe*, hg. v. Rilke-Archiv, Frankfurt am Main 1975, Bd. VI, S. 710f. vgl. ebd. S. 844. Vgl. dazu Kittler, *Aufschreibesysteme*, a. a. O., S. 324ff.

703 Rilke, »Ur-Geräusche«, in: ebd., S. 1085–1093, S. 1091f.; u.: Erich Meuthen, *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*, Tübingen 2001, S. 219; vgl. Kittler, a. a. O., S. 321ff.

704 Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*, hg. v. J. Moussaieff Mason, Frankfurt am Main 1986, S. 263f.

705 Rilke, »Brief an Xaver von Moss vom 20. 4. 1925«, in: *Briefe*, Wiesbaden 1950, S. 833.

Rheingolds anführt. So habe Rilke im Augenblick der Entstehung der *Duineser Elegien* die Anfangszeilen als Offenbarung der Naturgewalten in den Felsen des Schlosses Duino vernommen, »denn es war ihm, als ob im Brausen des Sturms eine Stimme ihm zugerufen hätte.«⁷⁰⁶ Auf jeden Fall reagiert Rilke schon früh auf die Umorientierung der künstlerischen Produktionsprinzipien im Postimpressionismus Cézannes und vor allem im Arbeitsethos Rodins, um die Figur des Künstlers als »Sehmaschine« (*Virilio*) auf die Materialität des Werkes und auf »perzeptive Spurensicherung« von Indizien, Symptomen und Details einzuschwören. Depotenzierung der Auktorialität des Erzählers heißt dann im *Malte* zunächst: Mangel an Distanz, Perspektivenlosigkeit, er ist involviert, ja will mitten drin im Geschehen sein, um dabei aber den Überblick zu verlieren.

Gerade dadurch entwickelt sich aber der kreative Prozeß auf dem anderen Schauplatz des auktorialen Subjekts: Gerade wenn es in der höchsten »Intensität unseres Sehens« ganz dem Außen zugewandt, ganz – wie es heißt – Auge ist, dann »scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran.«⁷⁰⁷ Neben Freuds Modell des Unbewußten, dem aber auch Züge der o. g. unbewußten Bildungstätigkeit bei von Hartmann beigemischt sind, kommt hier auch eine Affinität zu Bergsons Vorstellung eines schöpferischen Werdens zum Tragen, dessen Intensität ebenfalls von einem sich immer erneuernden, niemals endgültig sich repräsentierenden Potential ausgeht. Man spürt diese Emphase der Evolution besonders im XII. Gedicht des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus*, in dem das Hohelied des entwerfenden Geistes gegen das, »was sich ins Bleiben verschließt« und in ihm erstarrt, als sich ergießende Quelle besungen wird, die »mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.«⁷⁰⁸ Es ist diese starke Prägung Rilkes durch die Lebensphilosophie seiner Zeit, die er nicht nur durch seine Nietzsche-Beschäftigung, sondern später auch durch die Lektüre Bergsons vertiefte, wobei beidesmal Lou Andreas-Salomé – wie schon bei Freud – als Mittlerin fungierte.

Das bereits bei Hofmannsthal beschworene Pathos der Preisgabe läßt Rilke in die zeitgenössische Metaphorik vom Strom, vom Rauschen eintauchen: »Wir sollen wie ein Strom sein und nicht in Kanäle treten und Wasser zu den Weiden führen? Nicht wahr, wir sollen uns zusammenhalten und rauschen?«⁷⁰⁹ Gemeint

706 Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, Frankfurt am Main 1988, S. 48.

707 Rilke, »Brief an Clara Rilke vom 8. 3. 1907«, in: *Briefe in zwei Bänden*, , hrg. v. H. Nalewski, Frankfurt am Main 1991, Erster Band, S. 247.

708 Ders., »Die Sonette an Orpheus, zweiter Teil«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. 1, S. 729–771, S. 758f.

709 Ders., »Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8. 8. 1903«, in: ebd., S. 154.

ist nicht nur ein hydraulisches Prinzip, sondern auch eine elektrodynamische Speicherform durch »Batterien der Lebenskraft, von uns geladen, mit dem, was wir sonst an die zufällig zerstreute Luft angeben.«⁷¹⁰ Der Dichter ist zwar passiv, aber ›intensiv‹, er ist materieller Speicher der Intensitätsströme, wie sie Rilke aus der Vergangenheit ankommen sieht, um den Dichter in seiner Gegenwart gleichsam als ›Verdichter‹, als Transformator, als libidinöse Wunschmaschine der poetischen Ströme zu innervieren.

Aufschreiben heißt dann als kreativer Akt, die Spuren der Vergangenheit aus ihrer ›Passiertheit‹ zu befreien und in der Dauer wiederzubeleben oder besser nachleben zu lassen: als »seine Intensität, und wir sind als Mitglieder einer Welt, die Bewegung, Kraft um Kraft hervorbringend, unaufhaltsam in weniger und weniger Sichtbarkeit hinzustürzen scheint, auf jene überlegene Sichtbarkeit des Vergangenen angewiesen.«⁷¹¹ Das ist nach Rilke die Legitimation des Autors als unbewußter Aufschreiber, nämlich die Spannung weiterzugeben, wobei er dem gleicht, was Rilke in seinem hintergründigen Poetikkonzept »Ur-Geräusch« als Phonographen bezeichnet, ausgerüstet mit »Annehmer und Weitergeber«, verbunden durch die aufnehmende Walze, oder wie Rilke es frei nach Walt Whitmans Gesang auf den ›elektrischen Leib‹ als elektromagnetisches Modell einer Telegraphie beschreibt:

»Man muß sich einschalten in irgendwelche große Leitungen; aber man muß sich auch isolieren, um den Strom, den man trägt, nicht zu veruntreuen, zu verbrauchen, zu verlieren. Weitergeben ist alles; aber ohne den zu sehen, dem man gibt, über Landschaften und Leute hin mit hundert glänzenden Drähten sich ausspannen bis zu den nächsten Pfosten; ist es nicht das?«⁷¹²

Wie buchstäblich Rilke dieses technische Dispositiv eines auktorialen Netzwerks gemeint hat, zeigt der andere und noch aufgeladene Schauplatz seiner Schreibfähigkeit, seine exuberante Korrespondenz. Rilke hat es wie kein anderer seiner Zeit verstanden, seine produktionsästhetisch minimierte Auktorialität in eine epistolare Epiphanie umschlagen zu lassen. Das neutestamentliche Diktum von einer Briefgemeinde und einer ›heiligen Medialität‹⁷¹³ trifft hier im vollen Maße zu, allerdings ist es die Besonderheit von Rilkes Korrespondenz, daß er nicht wie die Apostel in den Briefen zur Gemeinde predigte,

710 Ders., »Brief an Ilse Erdmann vom 20.3.1919«, in: *Briefe*, a. a. O., S. 584.

711 Ders., »Vorrede zu einer Vorlesung aus eigenen Werken«, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. VI, S. 1098.

712 Ders., »Schmargendorfer Tagebuch«, in: *Tagebücher aus der Frühzeit*, Frankfurt am Main 1973, S. 132f.; zum Phonographenmodell vgl. ders., »Ur-Geräusche«, a. a. O., S. 1086; zu Walt Whitman vgl. ders., »Grashalme«, in: *Walt Whitmans Werk*, hg. u. übertr. v. H. Reisinger, München 1960, S. 174.

713 Martina King, *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Göttingen 2009, S. 56; vgl. zum Gemeinde-Begriff ebd., S. 20 u. S. 137.

sondern in einer »sternförmigen« Konstellation jeweils mit den einzelnen Mitgliedern in ein intimes Gespräch trat, ohne daß die anderen davon wußten (was Techniken wie Rundschreiben und Mehrfachnutzung erlaubte).⁷¹⁴ Der so geschaffene »Resonanzraum« diente als Rekursionsschleife für die Wiederaneignung der unbewußten Autorschaft wiederum in einem buchstäblichen Sinne, den Rilke in der akustischen Verkörperung entdeckte. Das Vorlesen und zwar laut Lesen ließ das Geschaffene erst als selbst Geschaffenes »über diesem Anhören fühlbar« werden, als wäre es »nun eigentlich geschenkt worden« – was Rilke später sogar in seinem Phonographen-Konzept als Empfehlung einer »Sprech-Maschine« zum Lautlesen von Gedichten wiederaufgreifen wird, denn erst durch die »exakte Wiederholung« sei das Dasein der Werke gesichert.⁷¹⁵

Das Erlebnis der Gabe in der Wiedergabe der Gedichte, diese Annahme der Autorschaft wie ein von außen her empfangenes Geschenk spiegelt sich auch in der Dedikationspraxis Rilkes. Er begriff überhaupt das Werk als ökonomisch inkommensurable Gabe von dem, was man nicht hat, und erst in der aus der Distanz/Absenz der Korrespondenz geschaffenen Adressierung sah er eine persönliche Autorschaft im handschriftlich gewidmeten und durch diese körperliche Berührung zur Reliquie gewordenen Replikat seines Werks aufscheinen: als Epiphanie des Autor-Künstlers.⁷¹⁶ Der Autor fungiert hier an der »Schnittstelle von Diskursen« als Medium durchaus auch im mediumnistischen Sinne, als Relais einer spirituellen Energie, die den Automatismen seines Schreiben wie bei den Surrealisten bestimmt.⁷¹⁷ Das wie ein »Nomade« durch die Welt pilgernde, weder ein Werk gründende noch bauende und sich einer Ortung der Originalität entziehende Autor-Medium ist zugleich – dem Wortspiel folgend – als »Monade« das transterritoriale Epizentrum aller Prophetie, in dem über die Rekursionsschleifen der Korrespondenz eine Autorschaft als Aura des Sprechens oder Authentizität des Klangs das narzißtische Wiedererkennen im Werk wie in einem »acoustic mirror«⁷¹⁸ erlaubt.

Rilkes Restitution der Autorrede im Außen der Äußerung über den Autor hat durchaus Ähnlichkeit mit André Gides Dekonstruktion des auktorialen Erzählers durch seinen salto mortale in den Abgrund textueller Selbstreferenz. Die

714 Ebd. S. 141 u. S. 152.

715 Rilke, »Brief an Dory Von der Mühl vom 23. 6. 1922«, in: *Briefe*, a. a. O., S. 791; sowie »Brief an Dieter Bassermann vom 19. 4. 1926«, in: ebd., S. 939f.

716 Vgl. King, *Pilger und Prophet*, a. a. O., S. 157; vgl. Wetzel, »Liebesgaben. Streifzüge des literarischen Eros«, in: M. Wetzel/ J.-M. Rabaté (Hg.): *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993, S. 246.

717 Vgl. King, ebd., S. 287 u. S. 314.

718 Vgl. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington 1988, bes. S. 187; der von Silverman hier stark gemachte Aspekt von Autorschaft kraft der weiblichen/mütterlichen Stimme eröffnet noch einen weiteren Aspekt der Rilke-Deutung, der hier nicht ausgeführt werden kann.

mittlerweile zum Inbegriff postmoderner Narrativität nobilitierte Formel der *mise-en-abyme* bezieht sich ebenfalls auf eine Rückbeziehung des Autors auf ein unverfügbares Apriori der »*rétroaction du sujet sur lui-même*«, ein Erzählen vor dem Erzählen als paratextuelle Autoreferenz des Darstellens auf ein im künstlerisch Dargestellten sich wiederum restituierendes autoriales Darstellen – wie in der Wappenkunde die interne Verweisung von Zeichen auf eingerahmte Zeichen.⁷¹⁹ Eine nicht weniger interessante Beziehung ergibt sich zur surrealistischen Theorie der *écriture automatique*, die den Autor ebenfalls als Medium unbewußter Sinnprozesse begreift und in diesem Sinne explizit an die Erschütterung der klassischen Machtposition von Auktorialität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anknüpft. André Breton betont die lange Vorgeschichte dieser Technik der aleatorischen und unwillkürlichen Inspiration von eigentlich autorlosen »Registriermaschinen« – angefangen bei Leonardos Empfehlung, bewachsene Mauern als Anregung zu phantastischen Figuren zu nehmen, über die sprachlichen Automatismen bei Lautréamont und Rimbaud bis hin zu Charcots Hypnoseverfahren und James' subliminale Mechanismen.⁷²⁰

Max Ernst hat diese Position auch für die Malerei entdeckt, in der er mit den Techniken der Collage und Frottage analoge Automatismen entwickelte, um den letzten Aberglauben des abendländischen Schöpfungsmythos, das »Märchen vom Schöpferum des Künstlers« zu destruieren und »die rein passive Rolle des ›Autors‹ im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck« zu betonen: »Der Autor ist nur Zuschauer, gleichgültig oder engagiert, bei der Entstehung des Werks und seinen Entwicklungsphasen.«⁷²¹ Diese Passivität des Empfangens unterscheidet den Surrealismus vom ›Futurismus‹, der sein Ideal des Künstlers in der Rolle des Ingenieurs oder Monteurs sucht, der an der Spitze des technischen Fortschritts steht: Als Autor soll er aus den kontemplativen Räumen der Bibliothek und des Ateliers herausgerissen werden und in jenem anderen Sinne von Akteur nach draußen treten, auf die Straße oder gar aufs Schlachtfeld.

Ganz anders stellt sich die Situation in der ›Bauhaus‹-Bewegung dar, die andere ästhetische Ziele verfolgte. Eher der Tradition der *Arts-and-Crafts*-Bewegung mit ihrer Wiedererneuerung des Handwerksideals verpflichtet, treffen sich Surrealismus und Bauhaus dennoch im Moment der Bewertung der Au-

719 André Gide, *Journal 1889–1939*, Paris 1951, S. 41.

720 Vgl. André Breton, »Le message automatique«, in: *Point du jour*, Paris 1970, S. 161f. u. S. 164ff. u. ders., *Die Manifeste de Surrealismus*, Hamburg 1977, S. 26 u. S. 28. Vgl. dazu: Stöckmann, »Avantgarde und juristischer Diskurs«, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. Text + Kritik IX/01*, hg. v. H. L. Arnold, München 2001, S. 45ff.

721 Max Ernst, »Was ist Surrealismus?«, in: *Schnabelmax und Nachtigall*, hg. v. P. Gallissaires, Hamburg 1994, S. 50; u. »Halluzination oder die Entstehung der Frottage«, in: ebd., S. 70; vgl. Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, Köln 1998.

torschaft des Schöpferischen. Automatismen waren jetzt ganz konkret Momente der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Maschinellen der gesamtgesellschaftlichen Produktion, dem der Künstler laut Gropius zwar eine Seele einhauchen kann, demgegenüber aber als Wirken »unabhängig vom persönlichen Eingriff der Künstlerhand in einem anonymen maschinellen Prozeß [...] der künstlerische Schöpfungsakt eher im Geistigen als im Manuellen zu lokalisieren ist.«⁷²²

Daß für diesen Geistbegriff die Inanspruchnahme mystischer Naturkräfte kein Widerspruch zur rationalen Konstruktion darstellt, demonstrierte dann Kandinsky, der schon in seinen Überlegungen zum *Geistigen in der Kunst* von 1910 die Rolle des Künstlers eindeutig in die Schranken einer Pflicht gegenüber der spirituellen Autorität des Werkes verwiesen sah:

»Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk ›aus dem Künstler‹. Von ihm losgelöst bekommt es ein selbständiges Leben, wird zur Persönlichkeit, zu einem selbständigen, geistig atmenden Subjekt, welches auch ein materiell reales Leben führt, welches ein *Wesen* ist.« »[Der Künstler wird] nicht als Herr der Lage betrachtet, sondern als Diener höherer Zwecke, [...], *da nicht die Beherrschung der Form seine Aufgabe ist, sondern das Anpassen dieser Form dem Inhalt.*«⁷²³

Kandinsky beruft sich in dieser Beziehung auf die Tradition Schopenhauers und Nietzsches, insofern Wille und Vorstellung sich gegenseitig ausschließen, um die ästhetische Formensprache ganz auf die inneren Empfindungen, Stimmungen und Klänge auszurichten.⁷²⁴ Hier schließt sich gewissermaßen der Kreis zu Duchamps Deduktionen des kreativen Prozeß, ohne daß ein direkter Bezug auf das Bauhaus bekannt wäre. Einen späteren Reflex findet diese Tradition einer körperlich-apparativen Reterritorialisierung des Schöpferischen im Übertragungsmedium ›Künstler‹ bei Joseph Beuys, der sich zwar gegenüber Duchamps Indifferenz- und Anästhetikkonzept vor allem in seiner Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* absetzte, der sich aber bei seiner nahezu obsessiven Beschäftigung mit Energiepotentialen, Spannungszirkulationen, Batterieladungen durchaus im Transformationsparadigma des duchampschen Bergsonismus bewegte.⁷²⁵ Das Prophetische des unbewußten Offenbarungs-

722 Rainer K. Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, Köln 1994, S. 29 u. S. 136; vgl. Peter Ulrich Hein, *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Hamburg 1992, S. 174.

723 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, S. 132 u. S. 135. Vgl. Ruppert: »Es nahte die Umwälzung«. Kandinsky und der Künstlerhabitus am Bauhaus«, in: A. Baumhoff/ M. Droste (Hg.): *Mythos Bauhaus*, Berlin 2009, S. 143f.

724 Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, a. a. O., S. 427; u. Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 176.

725 Vgl. die entsprechenden Artikel »Batterie«, »Energie«, »Duchamp«, »Evolution« in: *Beuysnobicum: eine kleine Enzyklopädie*, hg. v. H. Szeemann, Dresden 1997; vgl. zu Beuys'

mediums hat er um den weiteren Aspekt des ›Schamanen‹ ergänzt, dessen archaisch-regressive Inszenierung dann erst von Künstler-Auftritten wie denen Bruce Naumans mit dem Konzeptualismus Duchamps versöhnt werden kann.⁷²⁶

Das Autorschaftsmodell des Künstlertums im 20. Jahrhundert wird letztlich von den beiden Modellen einer cézanneschen Motivobsession und eines duchampischen Konzeptualismus beherrscht, um den Autor-Künstler als Figur des Agierens im künstlerischen Feld zu konturieren. Steht beim ersten die künstlerische Arbeit am Aufschreiben und Arrangieren des perzeptiven Materials im Vordergrund, so dominiert beim zweiten die auktoriale Berechnung und Adressierung der Daten: nicht als Restitution eines Originalgenies, sondern als Durchspielen der epistemologischen Möglichkeiten. Autoren und Künstler erweisen sich dabei immer häufiger eingelassen in das, was in Anlehnung an naturwissenschaftliche Redeweisen als ›*künstlerischer Prozeß*‹ bezeichnet wird, als ginge es um einen chemischen Vorgang molekularer Reaktion wie beim photographischen Prozeß, der ja um 1900 durchgängig als Modell für kreative Akte dient. Seine Gesetze zu bestimmen, wird die Aufgabe der neuen ästhetischen Programme.

Die s.g. ›Neue Sachlichkeit‹ versteht sich dabei mehr als Abbau des traditionellen Führungsanspruchs von Autor und Künstler, als Demontage des Dichterbildes durch einen neuen intellektuellen Typus des Autor-Künstlers, der als Strategie in der Praxis des Lebensalltages steht und im Reportagestil von ihr Rechenschaft ablegt. Paradigmatisch fordert etwa Alfred Döblin vom Künstler, seine verschlossene Kammer zu verlassen, die »Atelier-Schriftstellerei« mit einem »Kinostil [...] höchster Gedrängtheit und Präzision« zu vertauschen und so die »Hegemonie des Autors zu brechen« zugunsten einer »Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation.«⁷²⁷ Diese Aufgabe des Autors soll im »Arrangement der im Wortzeichen fixierten Daten der Realität« bestehen, weshalb Döblin im Künstler generell auch »eine besondere Art Wissenschaftler« sieht, ausgezeichnet durch ein »komplexes Sehen und Denken, ein tieferes Einfühlen, ein rascheres Kombinieren.«⁷²⁸

Benjamin hatte diesen Aspekt des Automatismus ja schon als Heteronomie der Produktionsverhältnisse für die neue Avantgarde präzisiert. Seine ent-

Bezugnahme auf die Energietheorie von Max Planck: Ann Temkin, »Joseph Beuys: life drawing«, in: *Thinking is Form. The Drawings of Joseph Beuys*, hg. v. A. Temkin u. B. Rose, New York 1993, S. 53.

726 Vgl. zu Bruce Nauman: Beatrice von Bismarck, *Auftritt als Künstler Funktionen eines Mythos*, Köln 2010, S. 64ff.; sowie Harald Szeemann, »Zur Ausstellung ›Wenn Attitüden Form werden‹«, in: ders., *Museum der Obsessionen*, Berlin 1981, S. 44ff.

727 Alfred Döblin, »An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm«, in: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, hg. v. E. Kleinschmidt, Olten 1989, S. 121 ff.

728 Döblin, »Schriftstellerei und Dichtung«, in: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, a. a. O., S. 203; ders., »Der historische Roman und wir«, in: ebd., S. 308.

scheidende Überführung der Frage nach dem Stehen der Kunst »zu« den Produktionsverhältnissen in die Frage, »wie steht sie in ihnen«, exponiert das technisch Apparative, das den Autor-Künstler vor die Entscheidung stellt, entweder zum bloß unterhaltenden Belieferer dieses Produktionsapparates, oder aus dem Bewußtsein der Stellung im Produktionsprozesses zu dessen »Ingenieur« zu werden und die technischen Möglichkeiten z. B. der Montage zu einem »Umfunktionieren« zu nutzen.⁷²⁹ Mit diesem Begriff beruft sich Benjamin auf Brecht, der die Funktionalisierung der Kunst durch das Eindringen der Apparate als Gefahr einer »Proletarisierung der Produzierenden«, einer »Abwanderung der Produktionsmittel vom Produzierenden« erkannte und besonders durch das neue Medium Film eine »Abbauproduktion« heranziehen sah:

»Es ist das Schema des Zerfalls des literarischen Produkts, der Einheit von Schöpfer und Werk, Sinn und Fabel und so weiter. Das Werk kann einen neuen oder mehrere neue Autoren (welche Persönlichkeiten sind) bekommen, ohne daß der ursprüngliche Autor für die Verwertung auf dem Markt ausscheidet.«⁷³⁰

Brecht ahnt dabei schon, was die entfaltete Medientechnik als Zukunft des Autor-Künstlers bietet, nämlich die zunehmende Abstrahierung vom materiellen Ort des Entstehens im Sinne einer geistigen Fluktuation und Flüchtigkeit des Anspruchs auf Originalität. Der Habitus des Heldendarstellers – ob nun in der Rolle des Fürsten, Heiligen, Propheten, Außenseiters oder des Schamanen – wird immer arbiträrer, die Position im gesellschaftlichen Feld immer beliebiger. Kein Wunder, daß Sigfried Giedion schon 1937 fragte, ob wir überhaupt noch Künstler brauchen, da doch die sich so definierenden Gruppe von kulturellen Produzenten schon längst ihre Schaffensfreiheit an die Medien und ihre Marktmechanismen verloren habe. Für die Zukunft ergebe sich nur eine Perspektive, nämlich daß der Künstler seine Autorschaft nicht mehr in der Inszenierung für den Markt sucht, durch die er den Kontakt mit dem Publikum eigentlich verloren hat, sondern diesen in der Rückbesinnung auf sich selbst zurückgewinnt: »Je weniger der Künstler nach dem Publikum schießt, umso eher besteht die Möglichkeit, daß er mit den unterirdischen Quellen in Kontakt kommt, aus denen jede Zeit gespeist ist.«⁷³¹

Das aber ist der unausrottbare Glaube aller Romantik – die aber andererseits auf die Gewißheit der Relativitätstheorie vertrauen kann, daß nämlich die Parallelen sich im Unendlichen berühren.

729 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, a. a. O., S. 686, S. 697 u. S. 701.

730 Bertolt Brecht, »Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment«, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, Bd. 18, S. 158 u. S. 180.

731 Sigfried Giedion, »Brauchen wir noch Künstler«, in: *Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926–1956*, hg. v. D. Huber, Zürich 1987, S. 170.

V. Chronik eines angekündigten Todes: Mediale Replikanten und Revenants

»Nur durch eine fortdauernde immer wiederholte Störung ist Leben möglich.«
(Friedrich Schlegel)

»Der Künstler spielt nicht, er treibt Wissenschaft.«
(Robert Musil)

Die Auto(r)omatisierung der Medien

Fragen nach medialen Bedingungen durchziehen den ganzen Autor-Künstler-Diskurs. Ja letztendlich ist der Autor-Künstler selbst ein Medium, in dem sich Kreativität verkörpert und vermittelt (oder neologisch formuliert: »vermittelt«). Was ist dann neu an der Frage nach Autorschaft und Medien? Der Einschnitt der technischen Medien als nicht-instrumentelle Instanzen in die Geschichte der schriftstellerischen und künstlerischen Selbstentfaltung. In ihnen radikalisiert sich das Grundproblem der »Realisation« im Sinne Cézannes durch Schrift, Bild und Ton: Der Kernkomplex des Autor-Künstlertums, nämlich die souveräne Verfügungsgewalt über die eigene Kreativität, seine schöpferische Individualität, wird geknackt und durch technische Apparaturen simuliert; angefangen bei der Photographie als erstem automatischen Verfahren der Bildproduktion (automatische Bildreproduktionen gab es schon lange seit den diversen Drucktechniken) beginnt das Zeitalter der »mechanisierten Kreativität«, deren Produkte als *Ready-mades* im allgemeinen, historischen Sinne von industriellen Fertigprodukten (nicht im speziellen Sinne von Duchamp) auftreten. Ihnen gegenüber müssen die Künstlersubjekte ihre Autorität erst wieder zurückgewinnen durch »nachträgliche« Bearbeitung, Verwertung, Ver- und Entwendung, als eine »a posteriori« zugesprochene Autorität als Autor⁷³². Anders als die mediale Nobilitierung von Autorschaft in der *Gutenberg-Galaxis* mit ihrer Erfindung der Massensliteratur gehorcht diese Medientechnik aber einem anderen Code, der nicht mehr der einer diskursiven Ordnung ist und zugleich die individuelle Perspektive einer Originalität zu (Un-)Gunsten einer massenmedialen Popularisierung schöpferischer Produktion verschiebt:

»Medien haben schon immer an der Selbst-Bildung unserer Vernunft (Descartes) und der Modellierung unserer Affekte (Herder) in einer Weise teilgenommen, die dafür Sorge tragen sollte, daß wir zu dem, was dabei herauskam, guten Gewissens »Ich« sagen

732 Vgl. Claudia Hammerschmidt, *Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d'Urfé, Rousseau und Proust*, München 2010, S. 56.

konnten. Nur, die Medien, die an dieser Form von Ich-Prägung und Ich-Inszenierung teilgenommen haben, sind heute eben nicht mehr die Schrift- und Druck-Medien einer literal geprägten Bildungsgesellschaft, sondern die technischen Massenmedien einer von mehreren Medien geprägten Mediengesellschaft.«⁷³³

Diese ›Ich-Inszenierung‹ des Autor-Künstlers erfolgt also in der s.g. Mediengesellschaft – so die These – auf anderen Wegen oder über andere Kanäle, die sein Wesen, seine historischen Erscheinungs- bzw. Handlungsweisen neu positionieren, nämlich dezentriert am Rande des literarisch-künstlerischen Betriebes. Wie Vilém Flusser es etwa zugespitzt formulierte, geht es primär um einen Autoritätsverlust bzw. genauer um den Verlust an Selbstautorisierungsmöglichkeiten: »Anstelle der Autorität treten die Medien. Das ist vielleicht das Wesen der Kommunikationsrevolution.«⁷³⁴

Die Geschichte der Medien ist eigentlich so alt wie die Kulturgeschichte der Menschheit. Schon der erste Mensch, der einen Stein zum Faustkeil oder zur Speerspitze umfunktionierte, betrieb Medienpraxis. Genauer genommen ist man aber diesem instrumentellen Verständnis gegenüber gewohnt, nur die Übertragungen geistiger Gehalte und Kräfte als Medien zu bezeichnen. Die Entwicklungen von Sprache und Schrift machen hier den Anfang, und zwar nicht nur als Grammatik und Alphabet, sondern auch als Rhetorik (von der Beherrschung der Zunge bis hin zu der von Volksmassen) und Stilistik (im ursprünglichen Sinne von *stylos* als Beherrschung des Schreibgriffels).⁷³⁵ Schon die Reiche in Ägypten und Mesopotamien wiesen eine hochentwickelte Medienkultur auf, in der nicht nur Bücher das Verhältnis zur Welt und ihrem Sinn regelten, sondern auch architektonische und institutionelle Repräsentationsformen die Lebensverhältnisse steuerten. Die antike und mittelalterliche Ausdifferenzierung der Künste schreibt so Mediengeschichte fort, bevor zu Beginn der Neuzeit mit der Erfindung des Buchdrucks der instrumentelle Aspekt das Verständnis im Sinne der technischen Medien einholt. Es ist nicht der Beginn aber der Triumph des Maschinellen. Während die so genannten »Kulturmedien« dem Menschen noch als Verkörperungen seiner zweiten Natur (im Sinne von Aristoteles: als *zoon logon echon*) vertraut waren, treten die Maschinen-Medien ihm feindlich gegenüber: als Abschaffung seiner Funktionen. Vom Buchdruck

733 Harro Segeberg, »Menschsein heißt, medial sein wollen. Autorinszenierungen im Medienzeitalter«, in: C. Künzel/J. Schönert (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarische Werk im Kontext der Medien*, Würzburg 2007, S. 245. Einen generellen Überblick zum Verhältnis von Autorschaft und Medien bietet: Jonathan Gray/Derek Johnson (Hg.), *A Companion to Media Authorship*, London 2013.

734 Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*, Frankfurt am Main 2009, S. 137.

735 Vgl. Michael Wetzel, *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien*, Weinheim 1991.

bis zum Computer geht es um die Erfindung von Apparaturen, die menschliche Tätigkeiten (wie Schreiben oder Rechnen) durch mechanische Verfahren ersetzen, verbessern oder – salopp gesprochen – einfach ›alt‹ aussehen lassen.

Hier beginnt also die Chronik vom angekündigten Tod des Autors nicht als einfacher Agent im medialen Zusammenhang sondern als Herrscher über die Medien seiner Produktion. Um nur einige Stichdaten aus dieser unendlichen Geschichte einer Dämmerung des europäischen Gründungsmythos in Erinnerung zu rufen:

- 1445 druckt Gutenberg das Gedicht vom Jüngsten Gericht aus dem deutschen Sbyllenbuch in technisch beweglichen Lettern ohne Zuhilfenahme einer schreibenden Hand;
- 1839 erfindet Fox Talbot ein Verfahren, Bilder ohne die Hand des Künstlers allein durch eine mit lichtempfindlichem Papier ausgerüstete *Camera Obscura* herzustellen;
- 1885 schreibt Nietzsche seine Briefe auf der *Hansen-Kugelkopfschreibmaschine* und entschuldigt seine Schreibfehler durch ein »Mitschreiben« der Maschine
- 1893 bringt Edison die Bilder in seinem *Kinematoskop* zum Laufen allein durch die automatische Funktion eines Stroboskopmechanismus des Vorführapparates;
- 1944 erfindet Alan Turing die erste sequentielle Rechenmaschine, die alle Operationen nach einem einfachen Verfahren in einer für Menschen unmöglichen Potenzierung durchführen kann;
- 1945 definiert Duchamp den Künstler als Medium;
- 1946 äußert Wimsatt fundamentale Zweifel an der subjektiven Intention als Triebkraft des Schreibens;
- 1968 verkündet Barthes den »Tod des Autors«.

Vom Tod ist in diesem Buche immer wieder die Rede gewesen aber auch vom Tod als Aufschub des Todes bzw. des Todesurteils. Vielleicht ist sogar der Tod die einzige Form der Verkörperung dessen, was im Leben von Schriftstellern und künstlerisch Tätigen sich ständig entzieht, nämlich die Werkherrschaft als Gründungsmythos, und man könnte wahrscheinlich mit Norbert Christian Wolf die Frage stellen: »Wie viele Leben hat der Autor?«⁷³⁶, um dieser Bedeutungs-

736 Norbert Christian Wolf, »Wie viele Leben hat der Autor? Zur Wiederkehr des empirischen Autor- und des Werkbegriffs in der neueren Literaturtheorie«, in: H. Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart 2002, S. 390–405. Zur Todessymbolik vgl. auch: Ansgar Nünning, »Totgesagte leben länger: Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des ›impliziten Autors‹«, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 42 Bd.*, Berlin 2001, S. 353–385; u. Jürgen Gunia, »Die Souveränität der Sprache.

dimension gerecht zu werden. Denn andererseits ist der immer wieder verkündete Tod des Autors und Künstlers ja ein »symbolischer« und hat nichts zu tun mit ernsthaften Mordandrohungen gegen literarisch oder künstlerisch Schaffende – es sei denn wieder als autofiktionale Finte⁷³⁷. Es geht eben nur um die Rebellion gegen eine herrschende Ideologie; und wie alle Rebellionen oder Re-Volutionen (also Umkehrungen, -drehungen) ist auch diese – frei nach der Formel: ›Der König ist tot, es lebe der König‹ – von einem neuen Ideologen bedroht, sei es bei Barthes der »Leser« oder bei Foucault die »Funktion«. Neu an der Ausrichtung auf die Dimension des Medialen ist jedoch, daß sie grundsätzlich einen jeden subjektiven Versuch der Positionierung dezentriert und zwar im supplementären Kontext der eigenen Verwirklichung. Insofern sind die eigentlichen ›Gegen-Begriffe, bei Barthes der »Text« und bei Foucault das »Dispositiv«, beide auf implizite Weise schon medial gedacht: nämlich als Indikatoren einer Kulturtechnik, die selbst die Botschaft generiert.

Angespielt wird hier natürlich auf die vielleicht provokanteste These der neueren Medientheorie, die Marshall McLuhan 1964 in seinem Manifest zum *Understanding Media* lancierte, nach der Medien und zumal die elektronischen des technischen Zeitalters immer nur auf andere Medien, aber eben nicht auf menschliche Intentionen oder materielle Inhalte zurückverweisen. Das Medium ist selbst die »Botschaft«, weil es »Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestaltet und steuert.«⁷³⁸ Es soll hier nicht noch einmal die Frage nach Sinn oder Unsinn dieser wie Barthes' Formel vom »Tod des Autors« polemisch zugespitzten Parole diskutiert werden, aber hingewiesen sei dennoch darauf, daß McLuhans Ansatz eine strikt phänomenologische Perspektive einhält und genealogischen Zusammenhängen weniger Aufmerksamkeit schenkt. Was er zeigen will, ist der Einfluß neuer Technologien der Information und Kommunikation auf die Existenz und das Wissen der Menschen. Natürlich sind auch für ihn Medien Erzeugnisse, aber hinsichtlich der Frage nach Autorschaft läßt er keinen Zweifel daran, daß »die gestaltende Kraft bei Medien die Medien selber sind.«⁷³⁹ Sie sind sozusagen die historischen Subjekte oder die Ursachen epochaler Sinngebungen, so wie etwa der Buchdruck mit seiner linearen, exakten und einheitlichen Anordnung des Schriftbildes als Merkmal dessen, was McLuhan später als »Gutenberg-Galaxis« bezeichnete, die Kulturformen und

Der Tod als Denkfigur in der neueren Literaturtheorie: Barthes, Foucault, Derrida«, in: V. Begemann (Hg.), *Der Tod gibt zu denken*, Münster 2010, S. 111–133.

737 Vgl. Gilbert Adair, *Der Tod des Autors*, Zürich 1997. Es gibt natürlich auch den umgekehrten Fall, daß – ganz im Sinne der eingangs angeführten Nebenbedeutung von *Authentizität* – ein Autor als Mörder seine Autorschaft konstituiert wie im Fall von Martin Walsers Skandalroman: *Tod eines Kritikers*, Frankfurt am Main 2002.

738 Vgl. Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle* (»*Understanding Media*«), Düsseldorf 1968, S. 14 ff.

739 Ebd., S. 28.

Weltbilder der Renaissance mit ihrer Fixierung auf einen perspektivischen Gesichtspunkt ermöglicht hat, was später vom Film und seinen ästhetischen Ausdrucksmitteln überwunden wurde:

»Der Film brachte uns, durch bloße Beschleunigung der Mechanik, von der Welt der Folge und Verbindung zur Welt der schöpferischen Gestalt (*configuration*) und Struktur. Die Botschaft des Mediums Film ist die des Übergangs (*transition*) von linearer Verbindung (*connections*) zur Gestalt (*configurations*). [...] Wenn die elektrische Geschwindigkeit noch mehr von den mechanischen Filmsequenzen übernimmt, werden die Kraftlinien in Strukturen und Medien laut und deutlich. Wir kehren zur allumfassenden (*inclusive*) Form des Bildsymbols (*icon*) zurück.«⁷⁴⁰

McLuhan erweist sich hier nicht nur als Erfinder des *iconic turn*, er bezieht auch als einer der ersten sein Verständnis des Films – über die Parallele zum Kubismus und seine Ersetzung der Perspektive durch Simultaneität hinaus – auf Henri Bergsons Buch *Schöpferische Entwicklung*, das ihm durch das gleichzeitig zitierte Konzept des »Bewußtseinsstroms« von William James vertraut gewesen sein dürfte und das er lange vor Gilles Deleuze produktiv mißversteht: Was Bergson nämlich am Film kritisiert, die Auflösung von kontinuierlicher Bewegung und fließendem Wandel in einzelne Standbilder, wird jetzt als »Sensation«, als »höchste Stufe der Mechanisierung« gepriesen, die von der »mechanischen Welt zunehmender Normung und Gleichschaltung« gerade befreit und den »Weg in eine Welt des Spontanen, des Traumes und des einmaligen persönlichen Erlebens« ebnet.⁷⁴¹ Und in diesem Zusammenhang fallen auch immer wieder Autoren- und Künstlernamen – neben Shakespeare mit Vorliebe die von Chaplin und Joyce.

Kreative Künstler sind also nicht abwesend in der »McLuhan Galaxy«⁷⁴², ihr Stellenwert ist nur ein anderer: Sie sind Effekte der Medienrevolutionen und doch nicht einfach nur Namensgeber (wie die Erfinder Gutenberg etc.). Sie nehmen den im sozialen Feld außerhalb der Kunst technisch funktionierenden Medien gegenüber eine Ausnahmeposition ein, die man im Sinne der neuen Modelle des elektronischen Zeitalters als »Widerstand« oder »Relais« bezeichnen könnte und die sie zu »Experimentatoren« der Medien macht. Einerseits sind Autoren und Künstler für McLuhan nämlich diejenigen, die mit besonderer Sensibilität auf neue Medien reagieren, und sie »entdecken immer wieder als erste, wie man ein Medium verwenden kann, um die Kraft eines andern zur Entfaltung zu bringen.«⁷⁴³ Andererseits sind sie als einzige Beispiele »bewußter

740 Ebd., S. 18 (Originalzitate nach: McLuhan, *Understanding Media. Critical edition*, hg. v. W. T. Gordon, Berkeley 2003, S. 24); zum Buchdruck vgl. ebd., S. 188.

741 Ebd., S. 322f.

742 Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Chichester 2010, S. 358.

743 McLuhan, *Die magischen Kanäle*, a. a. O., S. 64.

Anpassung der verschiedenen Faktoren des individuellen und sozialen Lebens« an neue mediale Bedingungen auch diejenigen, die Modelle »gegen den bevorstehenden Umbruch« aufstellen:

»Der Künstler ist der Mensch, der auf jedem Gebiet der Natur- und Geisteswissenschaften die Tragweite seines Schaffens und der neue Erkenntnisse seiner Zeit erfäßt. Er ist ein Mensch mit vollem und ganzem Bewußtsein. Der Künstler kann das Verhältnisse der Sinne zueinander berichtigen, noch ehe ein neuer Anschlag der Technik bewußte Vorgänge betäubt.«⁷⁴⁴

Zugleich wird aber unausgesprochen deutlich, daß McLuhan mit seiner Emphase der Kunst als Wissen, als Auswertung der medialen Information, die eigentlich alle zu Künstlern werden lassen sollte, sich nur auf das Ideal der »experimentellen Kunst« bezieht, in der ein emanzipatorischer Abstand zur narzißtischen Verlockung der Medien besteht. Diese besteht nämlich im Sinne der zweiten Generalthese von *Understanding Media* darin, daß alle Medien Extensionen der Sinne sind, »Erweiterung und Beschleunigung des Sinneslebens«, Potenzierungen der prothesenhaften Körperfunktionen, die in Verkenning der Rollen von Roß und Reiter die von Freud namhafte gemachte Illusion des »Prothesengotts« entstehen ließ. Es ist diese Illusion, die jedem Anspruch auf Autorität menschlicher Tätigkeit gegenüber den medialen Bedingungen seine visionäre Kraft und auch der Anerkennung von Autorschaft das nötige Pathos verleiht.⁷⁴⁵ Letztendlich relevant ist für McLuhan die »kollektive« Dimension im Verhältnis von Medien und Autor-Künstler, wie sie sich exemplarisch in den Produktionsverhältnissen des Films zeigt als »kollektive Kunstform, bei der verschiedene Einzelmenschen für die Farben, die Beleuchtung, den Ton, die Darstellung und das Sprechen der Texte verantwortlich sind.« Statt Werk und Form gelte im elektronischen Zeitalter der »programmierten Produktion« nur noch die »Information«.⁷⁴⁶ Und das heißt ganz konkret für den Autor-Künstler, daß sein Schaffen wie alle Warenproduktion nicht durch einen inneren ideellen Wert, sondern durch seine marktgängige Publizität in den Kommunikationsmedien bestimmt ist.

Das zeigt sich besonders deutlich am Beispiel der s. g. *Ready-made*-Autoren-Künstler, die mit ihrem Minimalismus an Kreativität eine gewissermaßen kolportagehafte Form von Autorschaft durch Anpassung an die medialen Mechanismen der neuen industriellen Kunstproduktion praktizieren. Daher muß es mehr als überraschen, wenn versucht wird, gerade in solchen avantgardistischen Aktionen eine Wiederkehr der alten Autorschaft und noch dazu den Beweis für ihre Unverzichtbarkeit zu feiern, wie Matias Martinez dies versucht hat. Seine

744 Ebd., S. 76f.

745 Vgl. ebd., S. 52ff. u. S. 118.

746 Vgl. ebd., S. 319 u. S. 45.

Beispiele, das Künstlerische der Plastik *String of Puppies* von Jeff Koons, das eine gefundene Kitschpostkarte als dreidimensionale Skulptur umsetzt, und das Literarische von Peter Handkes Text *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg am 26. 1. 1968*, der eine entsprechende Zeitungsankündigung einfach übernimmt, sollen angeblich als Kunstwerke nur durch die Bezugnahme auf den Autor als Urheber der »künstlerischen Konzeption«, als »konzeptuellen Schöpfer des Werkes« identifizierbar sein.⁷⁴⁷ Als Werk versteht Martinez dabei aber nicht die materielle Erscheinungsweise der »Schöpfung«, also auch nicht den Text in seiner medialen Funktion, sondern nur dessen eidetisches Double der »konzeptuellen Autorschaft am Werk«⁷⁴⁸, eine Idee, die dadaistische Demonstrationen wie die Handkes gründlich verkennt und den *agent provocateur* sicherlich amüsiert haben dürfte.

Hier wird zu viel Tiefsinn aufgehäuft, wo es doch um Oberflächeneffekte geht, die Verschiebung zwischen den Medien, nicht nur intertextuell, sondern intermedial. Denn der beschworene ästhetische Effekt verdankt sich genau der McLuhanschen Einsicht des *the medium is the message*: Beide, Koons und Handke, nutzen den Verschiebungseffekt zwischen zwei Medien (vom Kitschphoto zur Präsentation als Plastik in Künstler-Ausstellungen, von der Zeitungsnotiz zum Erscheinen in einem Buch unter dem Namen eines bekannten Schriftstellers), um im neuen, und allein über- bzw. er-setzenden Medium eine andere Botschaft zu lancieren. Schon Norbert Wolf hatte in seiner Kritik⁷⁴⁹ darauf hingewiesen, daß Martinez seine eigene Konzeption mit der künstlerischen Agenten verwechselte: allein das System der medialen Relevanz, der »Kunstkontext« im Bourdieuschen Feld-Sinne, also die Kritiker, Galeristen, Verleger, Moderatoren und nicht zuletzt Kunst- und Literaturtheoretiker können dem einfachen Codewechsel eine zugrunde liegende Frechheit des Sich-Aneignens und Signierens fremder Dinge als hintergründige Absicht unterstellen.

Insofern ist eben das Sterben des subjektiven Souveräns angesichts der Dominanz des Mediums die beste Voraussetzung für das umso triumphalere Überleben oder Wiederauferstehen der *Fama* oder – wie man heute sagt – des *Image*. So wie durch den Buchdruck das Autorschaftssyndrom sich gerade konsolidiert, feiert auch in den visuellen Medien Photographie und Film wieder ein Schöpfertum fröhliche Urstände: Der Autorenfilm als Eloge an das kreative Genie (von Truffaut bis Tarkovsky) ist vielleicht das beste Beispiel dafür, das im Wuchern der Künstler-Ich-AGs im Internet seine unendliche Fortsetzung findet. Was aber immer dominiert, das sind »Namen« als »Begriffe« oder noch genauer

747 Matias Martinez, »Autorschaft und Intertextualität«, in: F. Jannidis/G. Lauer/M. Martinez/S. Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 470 u. 474.

748 Ebd., S. 479.

749 Wolf, *Wie viele Leben hat der Autor?*, a. a. O., S. 402 ff.

›Wörter‹, die wie Dateinamen für Inszenierungsprogramme fungieren, d.h. nicht Eigennamen von ›Menschen‹. Wie es Duchamp als Begründer des Diskursivitäts-Dispositivs *Ready-made* gezeigt hat, ist es ein piktoraler Nominalismus gleichwohl anonymer Agenten (wie *Richard Mutt*, der fiktive Schöpfer des *Urinoirs* oder Duchamps weiblicher Avatar *Rose Sélavy*, den Man Ray mit seinen Photos des verkleideten Duchamp zu einem Scheinleben erweckte und der sogar Unterschriftsvollmacht für *Ready-mades* hatte), der den Markt bestimmt.

In diesem Sinne fungiert sogar die Idee des ›künstlichen Menschen‹ auf den beiden Schauplätzen der Technik und der Kunst als Optimierung von Kreation durch anthropoide Maschinen und Avatare als Ideal des Schönen in der lebendig gewordenen Plastik – vergleichbar der Extensionen der Sinne durch neue Medien bei McLuhan. Angefangen bei den antiken Mythen von *Hephaistos* und *Pygmalion* zieht sich die Idee einer perfekteren Replikation des Menschen, ja einer ästhetischen Überlegenheit der Automaten wie Kleists *Marionette* durch bis zu den Utopien des *Cyborgs* als *Hyper-Autor-Künstler* und veritablen Meister einer zweiten Schöpfung (*alter deus*).⁷⁵⁰

Von der Reproduktion zur Restitution

Was hat es dann, allen Diskussionen um die neuen, nicht-linearen und interaktiven Funktionsweisen vor allem von Hypertexten, Hypermedien und Internetforen zum Trotz, mit jenem Trend einer »Rückkehr des Autors« auf sich?

Zwei Argumentationsstränge lassen sich dabei unterscheiden, wobei zum einen die technischen Träume im Vordergrund stehen, zum anderen der nicht minder vielversprechende Verwertungszusammenhang. Zunächst scheint durch den Fortschritt der technologischen Möglichkeiten des Produzierens und Distribuierens von Daten eine Potenzierung und Konzentration der Entscheidungsmöglichkeiten und kreativen Kombinationen in der Position der s.g. *postproduction* gegeben, die auch die singuläre Kompetenz von Autoren als Programmierer miteinschließt. Andererseits unterliegen auch die avantgardistischsten Hybriden, weder an Sprache noch Bild gebundenen digitalen Datenströme an der Schnittstelle ihrer gesamtgesellschaftlichen Kommunikation einer Diskursivierung, die ihre Produkte dem juristischen Prinzip einer Verantwortung der ›Sprecher‹ und Nutzung ihrer Verwertungsrechte durch eine

750 Vgl. Wetzl, »Henry Goes to Hard-Boiled Wonderland« Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* und sein Fortleben in Mamoru Oshii's *Ghost in the Shell*«, in: A. Fleig/C. Moser/H. Schneider (Hg.), *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg 2014, S. 301–336.

›Rechtsperson‹ unterwirft. Diese kann auch ein Kollektiv sein (Gesellschaft, Agentur, etc.), wobei allerdings das repräsentative Verhältnis der individuellen Mitglieder untereinander doch wieder geregelt sein muß. Und zugleich bietet diese Re-Diskursivierung des medialen Prozesses neue Möglichkeiten der Präsentation der daran Beteiligten in Form mythischer und imaginärer Nobilitierung, wobei eben der »Diskurs die sprachlichen und symbolischen Bedingungen für die Entstehung und Entfaltung dieser mythischen, imagebildenden Ausagenfiguration«⁷⁵¹ liefert, wie weiter unten zu zeigen sein wird.

In diesem Sinne lassen sich die vieldeutigen Veränderungen der Vorstellungen von Subjektivität im zunehmend medial bestimmten Prozeß künstlerischer Produktion schon bei der Photographie und vor allem beim Film beobachten. Das ›Gespenst‹ des toten Autors⁷⁵² ist ein ›Geist‹ im doppelten Sinne des Wortes, d. h. nicht nur das belebende Prinzip einer Schöpfung, das etwa als »Geist der Erzählung« am Anfang von Thomas Manns Romans *Der Erwählte* die Glocken läutet, sondern auch ein Untoter, ein *mediumnistischer Revenant*. Kaum hatte die ästhetische Avantgarde der Jahrhundertwende 1900 die Bedeutungslosigkeit der Autorschaft für das Dasein der Kunstwerke entlarvt und das Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in den neuen Medien eine ganz andere *auctoritas* gefeiert, da begann das abgeschlagene Haupt des Geniekultes sich schon wieder inmitten der visuellen Medienkunst emporzurecken: Mit der von der Avantgarde des französischen Films seit den fünfziger Jahren deklarierten *politique des auteurs* erlebten schließlich die alten Werte des subjektiven Stilwillens, der schöpferischen Originalität und ermächtigenden Signatur in Gestalt des allmächtigen Regisseurs eine Renaissance, die sie allerdings in völlig neue Farben kleidete.

Entsprechend groß ist dann auch die Irritation in der Diskussion dieses durchaus ambivalenten Konzepts nicht zuletzt angesichts der historischen Tatsache, daß zum gleichen Zeitpunkt in der avantgardistischen Literatur das Autorkonzept verabschiedet und im paradigmatisch industriellen Medium des Films wieder aus der Taufe gehoben wurde. Es scheint ein paradoxer »intermedial chiasmus«⁷⁵³ zwischen Literatur und Film zu herrschen, der sich allerdings im Sinne des Autor-Künstlers dahingehend auflösen wird, daß natürlich

751 Carolin John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld 2014, S. 45.

752 Vgl. Karin Peters, *Der gespenstische Souverän. Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert*, München 2013.

753 Jochen Mecke, »Death and Rebirth of the Author: On a Specific case of an Intermedial Chiasmus between Literature and Film«, in: W. Nöth (Hg.), *Semiotics of the Media*, Berlin 1997, S. 363. Vgl. auch für den deutschen Sprachraum die relativ konfuse Diskussion führender Filmkritiker in: Jan Berg (Hg.): *Am Ende der Rolle. Diskussion über den Autorenfilm*, Marburg 1993.

ein anderes Autorbild im Kino beschworen wird als das in der Literatur verabschiedete. Kulturtheoretisch verdankt sich die Renaissance von Autorschaft der angloamerikanischen Adaption als *auteurism* in den Theorien u. a. von Andrew Sallis, Peter Wollen und Stephen Heath. Denn während sich in Frankreich das Umfeld der von André Bazin begründeten Zeitschrift *Cahiers du cinéma* in den essayistisch pointierten Polemiken Francois Truffauts, Jean-Luc Godards, Jacques Rivettes und Eric Rohmers um die auktoriale Machtposition des Regisseurs schon wieder in ihre Beispiele und Gegenbeispiele zerstreute, schrieb man jenseits des Atlantiks veritable »theories of authorship«, die aus dem Gemenge der Parteinahmen für bestimmte Star-Regisseure wie Jean Renoir, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Howard Hawks und vor allem Alfred Hitchcock die Essenz eines romantischen Künstlertums destillierten.⁷⁵⁴ Und damit erbte man natürlich die ganzen Widersprüche zwischen künstlerischer Freiheit und gesellschaftlich-technischen Bedingtheiten des Kreierens, wie sie seit dem 19. Jahrhundert *en vogue* waren: eine anachronistische »relation between *auteurism* and romanticism« zusammen mit einer regressiven Künstlervorstellung »of individual self-expression«.⁷⁵⁵

Besonders im Diskursumfeld des s. g. *October*-Poststrukturalismus (nach der gleichnamigen Zeitschrift des MIT) feierte man den *auteurism* als ästhetisches Kriterium mit der besonderen, ebenfalls aus der Diskussion des 19. Jahrhunderts bekannten Wendung, daß seine Wertständigkeit eher im Handwerklichen des Künstlertums angesiedelt sei als in der »geistigen Freiheit« des klassischen Autorkonzepts. Im Sinne der Aneignung werden dabei – anders als bei den amerikanischen *Appropriationists* mit ihrer Parodierung von Autorschaft als Ver-/Entwendung – neben den Individualitätskriterien der »freien Entscheidung«, der »künstlerischen Fähigkeit«, der »eigenen Imagination« und »Persönlichkeit«, die den Künstler zum Autor machen, vor allem Aspekte einer handwerklichen Gediegenheit wichtig, die den Autor als Künstler nobilitieren:

»Der Begriff Künstler meint mehr als die bloße Tatsache der Autorschaft; er meint, daß man gewisse Stufen durchlaufen haben muß, um das Recht zu erwerben, die Stellung eines Autors zu beanspruchen, wobei das Wort Künstler semantisch in gewisser Weise mit der Vorstellung einer Berufung verbunden ist. Im allgemeinen gehört zur ›Berufung‹ eine Lehre, ein Jugendwerk, der Erwerb einer Handwerkstradition und das Erlangen einer eigenen Sicht auf diese Tradition, durch einen Prozeß, der sowohl von Erfolg gekrönt sein als auch scheitern kann.«⁷⁵⁶

754 Vgl. Antoine de Baecque (Hg.), *La politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris 2001; u. John Caughie (Hg.), *Theories of Authorship: A Reader*, London/New York 1981, S. 11.

755 Vgl. Caughie, »Introduction«, in: *Theories of Authorship. A Reader*, ebd., S. 11.

756 Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden 2000, S. 186; vgl. Christoph Zuschlag, »Die Kopie ist das Original. Über Appropriation

Dabei sollte gerade das Paradigma der Photographie als Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks das Gegenteil beweisen, nämlich die endgültige Depotenzenierung des subjektiven Faktors im künstlerischen Prozeß. Roland Barthes' Insistenz auf dem Faktum, daß da etwas vor dem Objektiv gewesen sein muß (das »ça-a-été« des photographischen Referenten)⁷⁵⁷, wiederholt die Urszene der Erfindung des Mediums durch Fox Talbot, der das neue Medium just mit dem alten Topos einer Lesbarkeit oder eines Buchs der Natur einführte, nur daß in der Photographie die Natur selbst sich schreibt, selbst zum Autor wird durch den »pencil of nature« (wie Talbot seine erste Sammlung von Photos nannte. Auch Charles S. Peirces semiotische Spezifikation des Photos als indexikalische Referenz »by physical connection«⁷⁵⁸, markiert den medialen Einschnitt des »Photographischen« als realen, dinglichen Prozeß: Das apparative Bild enthält – im Gegensatz zum gemalten oder gedruckten – einen Kontakt zu seinem Gegenstand, der sich im Augenblick der Belichtung direkt und automatisch eingeschrieben hat. Nicht von ungefähr war es ja gerade dieser Zug einer objektiven Verdoppelung im Positiv-Negativ-Verfahren, der Kopierbarkeit durch Druck- oder Gußtechniken, der Reproduzierbarkeit samt ihrer Reversibilität, Spiegelbildlichkeit oder dimensional variierbaren Reproduzierbarkeit, der avantgardistische Künstler von Lewis Carroll bis Marcel Duchamp dazu geführt hat, sich photographischer Metaphoriken und Verfahren zum Zwecke der Dekonstruktion subjektiver künstlerischer Verfahren zu bedienen.

Dennoch erlebte der Begriff der ›Autorschaft‹ schon in der s.g. ›Autorenphotographie‹ gegen Ende des 19. Jahrhunderts wieder eine neue Konjunktur, die den Photographen hinter der Kamera als Entscheidungsinstanz über die Ästhetik des technisch gesicherten Datenmaterials entdeckte.⁷⁵⁹

Der Wahrnehmungspsychologe und Medientheoretiker Rudolf Arnheim hat dieser Unentscheidbarkeit der optischen Medienprodukte zwischen objektiver Selbstdarstellung der Realität und künstlerischer Form des schöpferischen Ausdrucks besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ohne den Begriff der Autorschaft selbst zu benutzen, betont er durch sein gesamtes Lebenswerk hindurch besonders für das Photographische ein »Zusammenwirken zweier Faktoren«, nämlich der sich einschreibenden »physischen Realität« und der »Fähigkeit des Photographen, das Rohmaterial zu sondieren, zu gestalten und

Art«, in: A. Mensger (Hg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*, Karlsruhe 2012, S. 126–135.

757 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, S. 120.

758 Charles Sanders Peirce, »Logic as Semiotic: The Theory of Signs«, in: *Philosophical Writings of Peirce*, hg. v. J. Buchler, New York 1955, S. 106.

759 Vgl. Klaus Honnef, »Thesen zur Autorenfotografie«, in: W. Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie Bd. III*, München 1983, S. 205, sowie ders., »Es kommt der Autorenfotograf«, in: »Nichts als Kunst ...« *Schriften zur Kunst und Fotografie*, Köln 1997, S. 152–182.

anzuordnen«, bzw. das »Aufeinandertreffen der physischen Realität mit dem schöpferischen Geist des Menschen« in einem »Zwischenbereich«: in diesem »Zwischen« wirkt das Medium also buchstäblich als Vermittlung, aber auch als Trennung der »zwei Arten von Authentizität«, insofern sie einerseits den objektiven Tatsachen Rechnung trägt und andererseits den ästhetischen Funktionen subjektiver Erfahrung folgt.⁷⁶⁰ Im s. g. »Piktorialismus« (wie etwa bei Edward Steichen oder Alfred Stieglitz, dem das einzige photographische Zeugnis von Duchamps berühmtem, aber nie ausgestellten Ready-made-Urinoir *Fountain* zu verdanken ist) dominierte die letztere Tendenz von Authentizität als künstlerische Verfremdung über die dokumentarische Spurensicherung, indem angefangen bei der »Einrahmung« der Perspektive, der Manipulation von Brennweite und Belichtungszeit des Objektivs bis zur nachträglichen Kontrolle des Prozesses durch Entscheidung von Material, Moment, Format, Ausschnitt, Kombination der Abzüge – wie z. B. in Walker Evans aufwendigem Bildauswahl-Verfahren des s. g. »editing«⁷⁶¹ – dem technischen Bild eine individuelle Note der Komposition, die Autorität und Auktorialität eines individuellen und widererkennbaren *Stils* verliehen wurde. Mehr als ein halbes Jahrhundert nach Erfindung des neuen Mediums wird gewissermaßen als Reaktion auf die Einführung des Rollfilms durch Kodak und der entsprechenden Popularisierung des Verfahrens (der Werbespruch lautete: »you press the button, we do the rest«) versucht, sich in Anlehnung an literarische Stilelemente gegen die Amateurphotographie abzusetzen und ein »echtes« Künstlertum gegen den Dilettantismus der »Knipser« zu behaupten.

Auteurism als Begehren der Autorität

Die ästhetischen Diskussionen medientechnischer Produktionen und Reproduktionen von filmischen Kunstwerken setzen gewissermaßen die phototheoretische Verwendungsweise des Begriffs Autor fort, die mehr die Verantwortung für das Gesamtarrangement von Aufnahmeverfahren, nachträglicher Bearbeitung des Bildmaterials bis hin zu seiner Veröffentlichung (einschließlich der *copyright*-Frage) betrifft. In dem Maße wie die Photographen ein berechtigtes Interesse hatten, den künstlerischen Makel des bloßen Handwerkers bzw. der von Baudelaire noch diagnostizierten »Industrie«-Produktion abzustreifen, so

760 Rudolf Arnheim, »Über das Wesen der Photographie (1974)«, in: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie – Film – Rundfunk*, hg. v. H. H. Diedrichs, M.M. 2004, S. 30 u. 32; sowie ders., »Die beiden Authentizitäten der photographischen Medien (1993)«, ebd., S. 57.

761 Vgl. Jerry L. Thompson, »Walker Evans: Some Notes on His Way of Working«, in: *Walker Evans at Work*, London 1984, S. 14f.

wie z. B. 1862 noch ein Pariser Gericht von der Photographie als rein »manueller Vorgehensweise« spricht, die »nicht erfindet und nicht kreiert«, und nur »mit Hilfe mechanischer Mittel« reproduziert⁷⁶², ging es auch den Filmemachern der *politique des auteurs* vor allem darum, den *Kunst*-Status ihrer Produktionen zu betonen. Etwa gegen die faktische Arbeitsteilung der großen Filmindustrie, die bis heute Analysten des Autorenfilms dazu provoziert, die ironische Frage nach dem wirklichen Autor des Films – Regisseur, Produzent, Skriptschreiber, Kameramann, Cutter oder Schauspieler – zu stellen⁷⁶³, propagiert das Konzept des Autorenfilms im engeren Sinne die individuelle und autonom entscheidende Schreibweise des Regisseurs als Vereinigung der Funktionen des Konzipierens, Realisierens und Publizierens des Filmkunstwerkes in einer Person.

Gedacht ist also zunächst an den Idealfall, daß der Regisseur auch Drehbuchautor ist (wenn nicht gar in weiterer Personalunion auch noch Hauptdarsteller, wie bei Charlie Chaplin und Woody Allen). Zum ersten Mal formulierte Alexandre Astruc in seiner Vision von der »Kamera als Federhalter (*caméra-stylo*)« dieses Ideal vom buchstäblich mit der Kamera schreibenden Regisseurs:

»Was natürlich voraussetzt, daß der Szenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Szenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor (*auteur*) und Regisseur (*réalisateur*) keinen Sinne mehr. Die Regie (*mise en scène*) ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.«⁷⁶⁴

Deutlich spielt die immer wiederkehrende Analogie von Film und Sprache, die sogar so weit geht, daß Astruc den Film von der »Tyrannei des Visuellen« befreien will, eine entscheidende Rolle für die Nobilitierung des Regisseurs als Künstler, aber nicht als bildenden Künstler in Analogie etwa zur Malerei, sondern als Autor in Analogie zur Literatur, als ›Autor-Künstler‹. In diesem Sinne

762 Vgl. Charles Baudelaire, »Das moderne Publikum und die Photographie«, in: *Sämtliche Werke/Briefe Bd. 5*, hg. v. F. Kemp u. C. Pichois, München 1989, S. 137, sowie zum Gerichtsurteil: Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris 1936, S. 128; sowie zum Autorenstatus dies., *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek 1978, S. 192; zur Copyright-Frage in den neuen Medien vgl. Florian Felix Weyh, »Geistiges Eigentum und die Entwicklung der Kommunikationstechniken. Teil I: Vom Buchdruck zu den Copyright-Industries«, in: *Leviathan* 21/1993, S. 517–539; »Teil II: Mein und Dein im weißen Rauschen«, in: *Leviathan* 22/1994, S. 94–114.

763 Vgl. C. Paul Sellors: *Film Authorship. Auteurs and other Myths*, London 2010, S. 2: »Who is the author of *Sunset Blvd.*?«, u.: Dirk Hohnsträter, *Autorschaft im Spielfilm. Figuren, Schreibszenen, Unzuverlässigkeiten*, Berlin 2014, S. 5.

764 Alexandre Astruc, »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«, in: T. Kotulla (Hg.), *Der Film. Manifeste Gespräche Dokumente, Bd. 2*, München 1964, S. 115; vgl. Alfred Andersch, »Das Kino der Autoren«, in: *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main 1965, S. 98–121; vgl. ders., »Für ein Fernsehen der Autoren«, in: ebd., S. 122–128.

beruht die anachronistische Paradoxie der französischen Debatte um den Autorenfilm auch auf einer symptomatischen Ambivalenz in der Auseinandersetzung mit den medialen Voraussetzungen des filmischen Schaffens, in der sich die grundsätzliche Dialektik von Tod und Transfiguration des Autors in den Medien spiegelt. Hatte sich nämlich die frühe Phase vor allem des Stummfilms (vorrangig bei Griffith und Eisenstein) um eine neue, allein visuelle Kultur des »reinen Kinos« bemüht, in der die Ausdrucksmittel des kinematographischen Mediums, m. a. W. das *Filmische* des Films, am authentischsten entwickelt und subjektive Herrschaftsgesten dem Primat des Technischen untergeordnet werden sollten, so kommt mit der Forderung nach der auktorialen Schreibweise eine Tendenz zum »unreinen Kino« ins Spiel, die mehr literarische, also außerfilmische Kriterien, wenn nicht gar ikonoklastische Momente im Namen einer intellektuellen Kreation in den Vordergrund treten läßt und das Mediale diesem Eidetischen, den ursprünglichen schöpferischen Eingebungen des souveränen Autor-Künstlers gegenüber instrumentalisiert.

Gerade André Bazin, der Meisterdenker der »neuen«, von Astruc beschworenen »Avantgarde«, stellt in seinen Essays das beste Beispiel für diese Ambivalenz dar. In seinem frühen Aufsatz über die *Ontologie des photographischen Bildes* (1945) nimmt Bazin entschieden die Position eines Realisten ein, der in den medialen Bildern eine objektive Wirklichkeitsübertragung, einen Abguß oder Abdruck der reale Dinge ohne schöpferische Vermittlung von Menschen erkennt. Er dreht das Verhältnis von subjektivem Schöpferum und medialem Automatismus sogar um, und läßt die Natur in letzterem selbst schöpferisch und zum Künstler werden, denn sein Realismus ist kein bloßer Abbildrealismus, sondern sieht ganz im Sinne Bergsons in den technischen Bildern eine schöpferische Erweiterung des Wirklichen, einerseits »Fingerabdruck«, andererseits Supplement der »natürlichen Schöpfung«. ⁷⁶⁵

Dieser »Bergsonianismus« der Bazinschen Argumentation bezieht sich vor allem auf dessen Übernahme des Begriffs der »Dauer« (*durée*) als Charakterisierung des intensiven zeitlichen Werdens der objektiven Realität, wie es Bazin auch in Georges-Henri Clouzots Film über *Le Mystère Picasso* würdigt, wo die Bilder nicht mehr als bloße »Vertikalschnitte« durch das kontinuierliche schöpferische Werden erscheinen, sondern ihnen ihr »In-der-Zeit-Sein« als »Dauer der Schöpfung«: d. h. als »integraler Bestandteil des Werks selbst« restituiert wird, um die reale Kraft der Metamorphose im »Keimen« und »Spriesen« ⁷⁶⁶ zugleich als »Selbstinszenierung des Maler-Autors« ⁷⁶⁷ zu demonstrieren.

765 André Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes«, in: *Was ist Film?*, hg. v. R. Fischer, Berlin 2004, S. 39.

766 Ders., » Ein bergsonianischer Film: Le Mystère Picasso«, in: ebd., S. 232f. u. 236.

Es ein Ontologismus der Filmbilder, der im Namen Bergsons für die Rolle einer Autorschaft nur vorsieht, daß der Künstler sich der technischen Bedingungen des Kinos bedient, um die äußere Wirklichkeit zu begreifen und ihre Permanenz zur Erscheinung zu bringen.⁷⁶⁸

Andererseits gibt es den rätselhaften Schlußsatz der *Ontologie des photographischen Bildes*, der vom Film als einer »Sprache« spricht. Bazin selbst unterscheidet zwei Tendenzen, »Regisseure, die an das Bild, und andere, die an die Realität glauben«, wobei er Bild als denjenigen Mechanismus begreift, der durch Bildgestaltung und Montage den dargestellten Dingen etwas hinzufügen kann, einen Sinn, den sie nicht objektiv enthalten.⁷⁶⁹ Allein der Stummfilm beschränkt sich noch auf eine Bildsprache, welche die Realität »enthüllt« und ihr nichts »hinzufügt«.⁷⁷⁰ Deutlich befindet sich Bazin mit diesem gewissermaßen Ausspielen der Karte des Syntagmatischen einer Sinnsteigerung durch sprachliche Kontextualisierung gegen das Paradigmatische des bloß zeigenden Bildzeugnisses unterwegs zu dem, was er selbst als ›Unreines Kino‹ ins Feld der Debatten führt: ein Kino, das nicht mehr die Bilder des Realen, sondern die des mentalen Raums des ›Literarischen‹ zeigt. Die Polemik der Verunreinigung, der Vermischung der Formen, ja der Promiskuität und Hybridität wendet sich nicht nur vom Mumienkomplex der frühen photographischen Ontologie ab, sie sucht im Sinne der Schüler und Gefolgsleute Bazins nach Wegen der Veredelung des kinematographischen Schaffens. Insofern ist auch der Untertitel des Essays nicht genrespezifisch als Plädoyer auf die Literaturverfilmung mißzuverstehen, sondern als chiasmatisches Plädoyer für den Film als neue Form der Literatur zu lesen: Der »Film« ist nicht mehr »eine Ausdrucksform realistischer Wiedergabe, bloßen Registrierens von Bildern«, sondern »Zeichen einer und nur einer einzigen inneren Realität«, nämlich der »Psychologie des Theaters und des klassischen analytischen Romans« als Vorbild einer selbst schon montagehaften und delinear erzählenden literarischen Avantgarde, die der Film nur einholt, indem er selbst zum Roman wird und ins »Zeitalter des Drehbuchs« eintritt oder »Romane direkt als Filme geschrieben werden«.⁷⁷¹

767 Felix Thürlemann, »Die Bilder – Das ›Image‹ des Malers. Zu George-Henri Clouzots Film ›Le Mystère Picasso‹«, in: F. Ingold/W. Wunderlich (Hg.), *Fragen nach dem Autor*, Konstanz 1991, S. 174.

768 Vgl. zu diesem Aspekt eines Bergsonianismus auch Jean-Pierre Esquenazi, »L'auteur, un cri de révolte«, in: ders. (Hg.): *Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris 2002, S. 82, der diese Tradition bei Bazin im Gegensatz zur Position Sartres sieht.

769 Bazin, »Die Entwicklung der Filmsprache«, in: *Was ist Film?*, a. a. O., S. 91 f.

770 Ebd., S. 94.

771 Bazin, »Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung«, ebd., S. 119 f. u. 137; vgl. Andrew Dudley, »Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos«, in: *montage AV*, 18. 1. 2009, S. 33–48.

Bazin geht nicht so weit wie Eric Rohmer, daß er gleich jede »Plastizität des Bildes und Riten des Schnitts«⁷⁷² verwarf. Mit dessen Verehrung des Romans als Vorbild und Quelle der Inspiration ging er allerdings konform. Denn anders als im deutschen Verständnis von Autorenfilm mit seiner Insistenz auf einer ökonomischen Unabhängigkeit der Filmschaffenden vor allem von der Instanz des Produzenten (wie sie auch für den Literaturbereich durch Institutionen wie den Autorenverlag oder Autorenbuchhandlungen intendiert wurde) stand für die französischen Intellektuellen einzig und allein die Autorisierung einer Schreibweise, einer *écriture* im Vordergrund, um die Individualität und Originalität des Manns oder der Frau mit der Kamera gegen die offensichtlich industrielle Produktionsweise des Mediums in Schutz zu nehmen.

Aber man darf auch nicht vergessen, den französischen Ausdruck einer der *politique des auteurs* im Rahmen der »Cahiers du Cinéma« beim kämpferischen Wort zu nehmen: Es handelt sich ja, wie gesagt, um keine Theorie der Autorschaft, sondern um ideologische und in ihrer Polemik überspitzte Parteinahmen für bestimmte Regie-Genies⁷⁷³ im politischen Einsatz für die Nobilitierung der Filmemacher. Dana Polan bringt hier zurecht sein Wortspiel mit dem doppelten Genitiv des französischen Ausdrucks »Le désir de l'auteur« zum Einsatz, das zwischen dem »desire of the director« als Ausdruck einer individuellen gewünschten Vision und dem »desire for the director«⁷⁷⁴ als Wunsch nach der allein entscheidenden Person unterscheidet, dem Autor als Desiderat.

Die Tendenzen der s.g. »Jeunes Turcs« der *Nouvelle Vague*, zwischen dem »metteur en scène« (als einfachen »Verfilmer« eines vorgegebenen Stoffes) und dem »auteur« (als individuellem Schöpfer) eine ästhetische Demarkationslinie zu ziehen, bleiben singular-situativ, elitär und stilistisch einem Register des Wunsch-Denkens (einer *économie libidinale* im Sinne Lyotards) eingeschrieben. Die Formulierungen Truffauts z. B. bedienen sich wahllos und kontextlos beim Repertoire der Künstlerautorisierung etwa durch die Signatur, auf die der Schreibakt im übertragenen Sinne als »Geste von Autorschaft« überhaupt reduziert zu sein scheint:

»Grundsätzlich kann man annehmen, daß der Autor eines Films der Regisseur ist und nur er allein, selbst wenn er keine Zeile des Drehbuchs geschrieben, den Schauspielern keine Anweisungen geben und keine einzige Kameraposition festgelegt hat; ob nun

772 Eric Rohmer, »Wir lieben den Film nicht mehr richtig«, in: *Geschmack des Schönen*, hg. v. M. Seibert, Frankfurt am Main 2000, S. 76.

773 Vgl. u. a.: Jacques Rivette, »Genie des Howard Hawks«, in: *Schriften fürs Kino, Revue CICIM* 24, München 1989, S. 32–44, u. Eric Rohmer, »Les maîtres de l'aventure (The big Sky de Howard Hawks)«, in: de Baecque (Hg.), *La politique des auteurs*, a. a. O., S. 78.

774 Dana Polan, »Auteur desire«, in: *Screening the past*, 12, [http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthe past/firstrelease/fr0301/dpfr12a.htm](http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthe%20past/firstrelease/fr0301/dpfr12a.htm), uploaded 1 March 2001.

gut oder schlecht, ähnelt ein Film immer dem, der als Regisseur verantwortlich zeichnet...«⁷⁷⁵

Hier zeigt sich deutlich der auch als Platonismus bezeichnete metaphysische Zug der *auteurisation*, die vom Imperativ der Idee ausgeht, die der inspirierte Autorfilmer ohne Rücksicht auf die Umstände a priori in seinem Kopfe, sozusagen als virtuellen Film »realisiert«. Truffaut hat diesen Mythos am Beispiel seines Lieblingsstars Alfred Hitchcock durchgespielt, der selbst gern dieses Pathos des Alleinherrschers und Vordenkers bemüht hat. Jean-Pierre Esquenazi hat die Stufen einer solchen Autor-Metaphysik ausdifferenziert: Am Anfang steht (a) die »Illusion des Sujets«, in dem sich die Obsession des Autors manifestiert, sodann folgt (b) die Unterstellung einer »Idee« als alleiniger Quelle des Werks, die zugleich (c) das alleinige Prinzip der Formgebung bei der Inszenierung darstellt, um (d) dem Werk das Ideal der »Perfektion« und (e) des »hohen Anspruchs« einzuimpfen, das schließlich (f) den Filmkünstler in den Olymp der großen Künstler überhaupt versetzt.⁷⁷⁶ Andrew Sarris operierte mit einem einfacheren theoretischen Modell, das sich auf die drei Aspekte der »technical competence« und der »distinguishable personality« des Regisseurs (durch seine »signature«) sowie dem »interior meaning« beschränkt.⁷⁷⁷

Aber schließlich übersieht auch er, daß sich selbst im Lager der »Cahiers du Cinéma« diese Position nicht hat eindeutig behaupten und halten können. Godard experimentierte schon bald wieder mit kollektiven Produktionsweisen, Rivette bestritt schon 1968 die Idee einer subjektiven Kreation angesichts der Vision vom »film sans maître«⁷⁷⁸, und Bazin selbst rief die Autorschafts-Enthusiasten seines Magazins zur Tagesordnung zurück, eine Ordnung, die wieder an die sozialen und medialen Bedingungen der Produktion erinnerte. Ausgang war die Debatte um die Unfehlbarkeit der von der *Nouvelle Vague* inthronisierten Universalgenies, denen Bazin schlicht die Faktizität der Werkqualität gegenüberstellt. Er kommt damit gewissermaßen auf die ontologische Dimension seines Denkens zurück, die Autorschaft zwar anerkennt, aber an die historischen Bedingungen von Recht, Aufgabe, Verantwortung als soziale Determinanten individuellen Schöpfertums rückkoppelt, eine Idee, die selbst für ihn der ästhetischen Qualität des Werkes eher aufgepfropft zu sein scheint:

775 François Truffaut, »Ein Regisseur hat nicht das Recht, sich zu beklagen«, in: *Die Lust am Sehen*, hg. v. R. Fischer, Frankfurt am Main 1999, S. 17.

776 Esquenazi, »L'auteur, un cri de révolte«, a. a. O., S. 67–94 u. S. 75–78.

777 Andrew Sarris, »Notes on the auteur theory in 1962« (extracts), in: Caughie (Hg.), *Theories of Authorship*, a. a. O., S. 63f.; vgl. ders., »Towards a theory of film history«, ebd., S. 65.

778 Vgl. Sylvie Pierre, »Le film sans maître (L'Amour fou de Jacques Rivette)«, in: de Baecque (Hg.), *La politique des auteurs*, a. a. O., S. 145–149.

»Jedes dieser Werke, die Venus von Milo wie die Negermasken hatte wohl in der Tat einen Autor und die gesamte moderne Geschichtswissenschaft hat, um die Lücken zu schließen, die Tendenz, die Werke mit Namen zu versehen; aber braucht es dieser gelehrten Zusätze, um diese Werke zu bewundern und sich durch sie zu bilden.«

Um festzuhalten:

»Das Individuum übersteigt zwar die Gesellschaft, aber die Gesellschaft steckt auch und von Anfang an in ihn. Es gibt folglich keine umfassende Kritik des Genies oder des Talents, die nicht zuvor die soziale Determinanten, die historische Konjunktur und den technischen Hintergrund berücksichtigt, die jene weitgehend bestimmen. Und aus diesem Grunde ist die Anonymität eines Werkes auch nur ein sehr relatives Hindernis für sein Verstehen.«⁷⁷⁹

Bazin dreht die künstlerische Argumentation um und erinnert seine ›jungen Wilden‹ immer wieder daran, daß es selbst in der Geschichte der bildenden Künste keine souveräne Autorschaft der Künstler im Werkprozeß gegeben habe und daß auch ihre großen Vorbilder wie Orson Welles nicht so großartige Filme gemacht hätten, wenn sie nicht einen solch »wunderbaren technischen Apparat und nicht weniger bewundernswerte Techniker«⁷⁸⁰ zur Verfügung gehabt hätten. Nicht nur daß die *politique des auteurs* mit ihrer Fixierung auf den persönlichen Faktor eine Bewertung des Werkes verfehlt, sie läuft generell – so Bazins Schlußfolgerung – Gefahr, einem Vorurteil der von so stark betonten und in der Tat durch die Praxis filmischer Produktion bedrohten Freiheit künstlerischer Schöpfung anheim zu fallen: »der Negation des Werks zugunsten einer Begeisterung für seinen Autor.« Gerade beim Film verschleiert das aber die medialen Entstehungsbedingungen, die Bazin im Werkbegriff wieder aufruft: »Was keineswegs heißt, die Rolle des Autor zu negieren, sondern ihm die Präposition wieder hinzuzufügen, ohne die das Substantiv Autor nur ein hinkender Begriff bliebe. ›Autor‹ zweifellos, aber wovon?«⁷⁸¹

Diese »starke« Kritik am Autorschaftskonzept einer unumschränkten geistigen Werkherrschaft gewinnt für diese aber wie später bei Foucault eine klare *Funktionsbestimmung*, denn entgegen den Vorstellungen des französischen Autorenfilms von der leitenden Idee im Kopfe des Regisseurs geht es jetzt mehr um die Autorenleistung hinsichtlich der Erfassung und Entfaltung des kinematographischen Gegenstandes, seiner einzigartigen Realität, um die Subtilität und vielleicht auch Genialität der Arbeit mit dem Medium. Schon der frühe

779 Bazin, »De la politique des auteurs«, in: de Baecque (Hg.), *La politique des auteurs*, ebd., S. 104. Vgl. Stephen Heath, »Comment on ›The idea of authorship‹«, in: Caughie (Hg.), *Theories of Authorship*, a. a. O., S. 214: »The idea of authorship carries within it some assumption of the author as originator of discourse«.

780 Ebd., S. 109.

781 Ebd., S. 116f.

Bazin würdigt daher den Einsatz der auktorialen Intelligenz bei der Auswahl, der Montage, all die »erlesenen Listen des Geschmacks und der Kultur«, die es bei einer gelungenen Bearbeitung des filmisch erschlossenen Materials bedarf.⁷⁸² Auch der *auteurism* reagierte auf diese Dialektik von Schöpfung und Werkautonomie: Die Werkherrschaft des Autors wird nicht absolut unterstellt, sondern *impliziert* – so wie das Kantsche Ich, das alle Vorstellungen begleiten können muß. Um Bazins relationale Formel aufzugreifen, man kann den Autor (a) als Funktion im mathematischen Sinne vor alle Inhalte (x) schreiben, um die Spezifität eines kinematographischen Effekts (k) zu markieren: $(a(x) = x+k)$.

Peter Wollen ging hier am weitesten, indem er die Position des Autors einer quasi-psychoanalytischen »Revolution« (im kosmologischen Sinne einer kopernikanischen Wende) unterzog: Er sei nicht mehr Herr im Haus seiner Produktion, die vielmehr »unbewußt« verlaufe, aber die Frage nach dem Autor behalte dennoch einen metatheoretischen Sinn, nämlich diesen unbewußten Prozeß aufzuarbeiten. Der Film sei wie der Traum nur die Fassade der sekundären Bearbeitung des Inhalts, während es entlang der Supposition einer Autorintention nicht mehr zu einer alles entscheidenden Uridee des originären Gedankens zu gelangen, sondern die Transformationen selbst im Entstehungsprozeß nachzuvollziehen gälte:

»Auteur analysis does not consist of re-tracing a film to its origins, to its creative source. It consists of tracing a structure (not a message) within the work, which can then *post factum* be assigned to an individual, the director, on empirical grounds.«⁷⁸³

Dieses Plädoyer für eine *auktoriale Nachträglichkeit* der Leistung des Regisseurs als Koordinator und Rationalisierer des filmischen Prozesses mündet in die Neubestimmung des Filmautors als »unconscious catalyst«⁷⁸⁴, d. h. als eine nicht bewußt funktionierende Instanz der Auslösung und Beschleunigung filmischer Prozesse. Es ist nicht zu ermitteln, ob Wollen sich dabei auf die im letzten Kapitel diskutierte Katalysator-Metaphorik in Eliots Aufsatz zur »individuellen Begabung« des Dichters bezieht, die ja von Duchamp in seinen Ausführungen zum »kreativen Akt« aufgegriffen wurde, aber eine Affinität zu diesen Ansätzen liegt auf der Hand: Es geht um eine Verschiebung der Bedeutung von Autorschaft, die den Begriff also bewahrt, aber seiner »Genialität« entkleidet. Was übrig bleibt, ist eine bloße Struktur, die aber notwendig für das Verständnis des Films im Sinne von etwas Gemachtem ist, die ihm in einem anderen Sinne von Schrift als dem von der *Nouvelle Vague* reklamierten, nämlich als Text, d. h. als etwas gewebeartig Montiertes lesbar macht und somit dem Produkt wieder sein Produziert-

782 Vgl. Bazin, »A la recherche du temps perdu: ›Paris 1900‹«, in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma I*, Paris 1958, S. 42 (eig. Übers.); u. Esquenazi, »L'auteur, un cri de révolte«, a. a. O., S. 83.

783 Peter Wollen, »The auteur theory«, in: Caughie (Hg.), *Theories of authorship*, a. a. O., S. 146.

784 Ebd. S. 147.

sein einbildet als ›Effekt‹: »Der *auteur* ist damit als ›Effekt‹ und nicht als Urheber des Films definiert.«⁷⁸⁵

Der Autor kommt so als Künstler am anderen Ende der Nobilitierungsskala an, nämlich doch wieder bei der Handwerklichkeit seines Machens, der ›Authentizität‹ als im ursprünglichen Sinne von ›Hand-Gemachtem‹, womit in einem ideologiekritischen Sinne auch die gegen die Unterstellung eines Realismus medialer Darstellung gerichtete »Artefaktualität« im Sinnen Derridas exponiert wird, d. h. die zu analysierende Künstlichkeit der Bilder.⁷⁸⁶ Oder um es mit den Worten Dana Polans zu sagen:

»Creativity now comes from concrete (and therefore analyzable) patient application of rules, tools, and conventions – what Bordwell treats as filmmaking as ›problem-solving‹ – rather than ineffable genius. And the very concern with craft as applied technique leads away from classic auteurist concerns with theme (the content of a personal vision) to the study of poetics or stylistics, the material engagement with filmic form on the part of the director.«⁷⁸⁷

In diesem Sinne löst auch Mecke den Widerspruch zwischen der Verabschiedung des Autors in der literarischen Avantgarde und seiner Wiedergeburt im Kino der *Nouvelle Vague* dadurch, daß er den Autor zur rekursiven Figur einer »Auto-Referenz« des Films als *poietisches* Machwerk werden läßt: »The ›Author-Reference‹ is a cinematic form of ›auto-reference‹, it indicates the poetical structure, the *poiesis* of the film.«⁷⁸⁸ Ganz im Sinne des linguistischen Verständnisses von Rekursivität wird die Autorfunktion zum Generator von »narrative microstructures«, fungiert die Autorintention nicht als mentales Apriori, sondern als Störelement experimenteller Abweichung von der starren Regelfolgerung der Bedeutungskonstitution: »the film author is a figure of decentring preestablished configurations of meaning.«⁷⁸⁹ Auch wenn solche Rückwendungen der schöpferischen Individualpotenz in die ursprüngliche Bedeutung einer ›Subjekt‹form von Autorschaft, nämlich das einer Sinn-Konstellation ›Unterworfenen‹, das aber als Matrix diese Konstellation umgekehrt formt, durchaus ihre Berechtigung haben, so bleiben dennoch zwei Dimensionen von Autorschaft unbefriedigend beleuchtet: zum einen die Rolle der Inszenierung als ›performativer‹ Akt, der im Gegensatz zum ›konstativen‹ Akt – im Sinne der

785 Werner Kamp, »Autorkonzepte in der Filmkritik«, in: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors*, a.a.O., 452.

786 Jacques Derrida, *Echographien. Fernsehgespräche mit Bernard Stiegler*, Wien 2006, S. 13; dazu Wetzel, »Artefaktualitäten. Zum Verhältnis von Authentizität und Autorschaft«, in: S. Knaller/H. Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 36–54.

787 Polan, »Auteur desire«, a. a. O.

788 Mecke, »Death and rebirth of the author«, a. a. O., S. 370.

789 Ebd., S. 372.

Sprechakttheorie -, als den die *Auteuristen* sich das Filmemachen vorstellen, seine Bedeutung erst im rekursiven Reagieren auf das tatsächliche Zusammenspiel der Kräfte nachträglich erzeugt; und zum anderen die Rolle des ›Apparathaften‹, das jeden Film-Autor vor das medientechnische Apriori des ›Kino-Dispositiv‹ als Gesamt u. a. der filmischen Aufnahme- und Projektionsverfahren, der Dramaturgie und Regie, der Diegese und Montage sowie der Vermarktung und Aufführungspraxis stellt. Beides mal zeichnet sich die faktische Signatur des Schöpferischen erst im ›Zu-Stande-Gekommen-Sein‹ des Werks ab, das aber im Sinne Wollens nur die manifeste Oberfläche eines latenten Prozesses darstellt. Dieser selbst folgt den von Bergson und Bazin beschriebenen Strukturen eines multiplen Werdens, wobei das Statische der Werkvorstellung heutzutage aufgebrochen wird durch die Praxis der DVD-Edition mehrerer Versionen (vom Kino-Film über den *director's cut* bis hin zum Bonusmaterial alternativer Szenen). Dabei zeigt sich immer wieder die Pluralität der Faktoren, die jedes Prärogativ eines individuellen Schöpfungsprozesse als parasitären Akt der Aneignung, der Aufpropfung eines heterogenen Anspruchs auf Werkherrschaft entlarvt.

Invention als Inszenierung

In diesem Sinne stellt sich die im Frankreich der fünfziger und sechziger Jahre so gut wie unbekannt (weil nicht übersetzte oder unterschätzte) Diskussion der deutschsprachigen Avantgarde unter ganz anderen Vorzeichen dar, die nämlich die Vorgegebenheit des Mediums als *Message* reflektiert. Die bereits zitierten, gerade auf den Film konzentrierten Untersuchungen Arnheims, der in seinen späteren Aufsätzen seinerseits sehr aufmerksam die französische Medien-Debatte von Bazin bis Barthes verfolgt hat, haben schon 1934 auf die Frage nach dem ›Autor eines Films‹ eine eindeutig die autoritäre Position vom Regisseur als ›Diktator‹ abweisende Antwort gegeben. Die Urheberfrage weist auch für ihn schon in die Richtung des von Bazin betonten ›Werks‹, das, »rein aus den gegebenen Darstellungsmitteln entwickelt«, die »Urform des echten und eigentlichen Films« darstellen soll, d. h. ohne Rückbezug auf ein literarisches Manuskript; Urheber verstehen sich in diesem Zusammenhang – ähnlich übrigens wie in der Diskussion von Autorschaft in dem oft als Vorläufer des Films diskutierten Medium *Comic/Graphic Novel* – eher als »Organisatoren« »des vor der Kamera gesammelten Materials, seien sie nun Schauspieler, Regisseure, ›Gagmen‹ oder ›Cutter‹.«⁷⁹⁰ Keine literarischen, erzählerischen, romanhaften Ele-

790 Arnheim, »Urheber – Wer ist der Autor eines Films (1934)«, in: ders., *Die Seele in der Silberschicht*, a. a. O., S. 199. Vgl. zum Comic Matthew Smith, »Auteur Criticism. The Re-

mente sollen die rein filmischen Intentionen dieses für den optisch-akustischen Ausdruck gedachten Mediums stören: »So ist schon der erste Einfall nicht literarische, sondern filmische Arbeit, die freilich nicht im Filmatelier, sondern im Kopf oder am Schreibtisch geleistet wird.«⁷⁹¹

Bei aller Differenz gegenüber dem späteren literarischen Anspruch der *politique des auteurs* meldet auch Arnheim letztendlich ein Interesse am Autor an, wobei nicht der »drehbuchschreibende Autor« in seiner reduzierten, partialen Rolle gemeint ist, sondern der »Autor-Regisseur« als Doppelkompetenz des schreibenden und inszenierenden Künstlers, der im Zusammenhang der Produktion dennoch nicht der Spannung zwischen seiner individualistischen und der weiterhin bestimmenden kollektivistischen Dimension von Produktion entkommt.⁷⁹² Genau dieses Dilemma erkannte und benannte Walter Benjamin als einer der ersten, die diese Depotenzierung der Autorposition auf das Schwinden der Werkherrschaft über die neuen technischen Reproduktionsmittel des Films zurückführten. Es geht nicht mehr darum, nach den Intentionen oder Inspirationen irgendeines künstlerisch begabten Subjekts zu fragen, sondern die Ausdrucksmöglichkeiten des Kunstwerkes selbst entsprechend der Avanciertheit der Produktionstechniken zu potenzieren:

»Die technischen Revolutionen – das sind die Bruchstellen der Kunstentwicklung, an denen die Tendenzen je und je, freiliegend sozusagen, zum Vorschein kommen. In jeder neuen technischen Revolution wird die Tendenz aus einem sehr verborgenen Element der Kunst wie von selber zum manifesten. [...] Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm eine neue Region des Bewußtseins.«⁷⁹³

Die naheliegende Konsequenz ist, daß auch der literarische Autor unsentimental als *Produzent* – allerdings nicht im ökonomischen Sinne etwa von Hollywood – zu betrachten ist. Und Benjamin geht noch einen Schritt weiter: Er ist nicht nur ein Produzent, der dem technologischen und ökonomischen Zusammenhang der Produktionsmittel seiner Epoche gegenübersteht, sondern er steht *mitten in den* »schriftstellerischen Produktionsverhältnissen seiner Zeit« als »Technik der Werke«⁷⁹⁴. Und diese umgreifen immer mehr außerliterarische Medien, die wiederum auf das Schreiben zurückwirken und ihm neue visuelle Standards

Visionary Works of Alan Moore«, in: ders./R. Duncan (Hg.), *Critical Approach to Comic and Graphic Novel*, London 2012, S. 178–188, u. Ian Gordon, »Comics, Creators, and Copyright. On the Ownership of Serial Narratives by Multiple Authors«, in: J. Gray/D. Johnson (Hg.), *A companion to Media Authorship*, a. a. O., 221–236.

791 Arnheim, ebd., S. 200.

792 Ebd., S. 203.

793 Walter Benjamin, »Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz«, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1977, Bd. II, S. 752.

794 Ders., »Der Autor als Produzent«, in: ebd., S. 686.

setzen. Insofern kann die ursprüngliche Tendenz des französischen Autorenfilms einer restaurativen Orientierung des Kinos am Literarischen, ja am Roman des 19. Jahrhunderts (Balzac, Dickens, Tolstoi) als verfehlt angesehen werden. Sie ist auch faktisch absurd, wenn man sich die Praxis der »Jeunes Turcs« anschaut, die mit ihren filmstilistischen Brechungen und Parodierungen, ihrer metanarrativen Zitathaftigkeit und Neigung zur *Mise-en-abyme* das beste Zeugnis ablegen für das – mit Lyotards Postmoderne-Diagnose gesprochen – »Ende der großen Erzählung« im Zeitalter des Blicks durch das Kameraauge. Künstler müssen im Zeitalter der technischen Medien neue Autorschaftsstrategien entwickeln, in denen sie sich mit den Apparaten »arrangieren«, wie schon Bertolt Brecht klar erkannte:

»Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen. Die Verwendung von Instrumenten bringt auch den Romanschreiber, der sie selbst nicht verwendet, dazu, das, was die Instrumente können, ebenfalls können zu wollen, das, was sie zeigen (oder zeigen könnten), zu jener Realität zu rechnen, die seinen Stoff ausmacht, vor allem seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumenteбенützens zu verleihen.«⁷⁹⁵

Brecht schrieb dies Anfang der dreißiger Jahre vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen, die er mit der Verfilmung seiner Dreigroschenoper gemacht hatte. Diese hatten ihm auch gezeigt, in welchem Maße der Autor als »Instrumenteбенützer« den technischen Bedingungen des so genannten Apparates ausgeliefert ist, der seine Einflußnahme auf das Endprodukt – wie beim Film überdeutlich – relativiert. Autoren von Drehbüchern zum Beispiel haben weniger Anteil am schließlich gezeigten Film als etwa Regisseur oder Produzent, keiner ist aber mehr der souveräne Werkherrscher, alle sind dem medientechnischen Apriori gegenüber zum *User*, zum *Medienbenützer* nicht nur im Brechtschen Sinne geworden. Benjamin formuliert differenzierter in seinem Produzenten-Konzept: »Seine Arbeit wird niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stetes zugleich die an den Mitteln der Produktion sein.«⁷⁹⁶ Auch den Produkten wird eine »organisierende Funktion« zugestanden, in der nochmals eine »direktionale« Denkweise vom allein bestimmenden und schaffenden Autor gegenüber dem bloß geschaffenen Werk gebrochen wird.

Dies läßt das alte Thema der Selbstinszenierung des Autors als Künstler in einem neuen Lichte erscheinen. Bei der Inszenierung im filmischen Sinne geht es nicht nur um Fragen der Materialbeherrschung (oder der Beherrschtheit durchs Material). Während der Autor im Produktionsprozeß seine Ideen umsetzt bzw.

795 Bertolt Brecht, »Der Dreigroschenprozeß«, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, Bd. 18, S. 156f.

796 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, a. a. O., S. 696.

sie genau genommen in der Auseinandersetzung mit den Bezeichnungsmöglichkeiten und ihrer Kombination und Variation materialisiert, findet er sich als ›Künstler‹ in diesem Prozeß nicht selbst wieder (dazu müßte er ja schon vorher ein Bild seiner selbst als Autor-Künstler besessen haben), sondern als ›Entdeckung‹ seiner Autorschaft in der Nachträglichkeit des Mediums als künstlerische Form oder besser als schöpferische ›In-Formation‹. Jede Inszenierung ist immer auch ›Selbstinszenierung‹ als Autor im doppelten Sinne nicht nur eines ›Sich-in-Szene-Setzens‹ des Subjekts, sondern auch einer szenischen Realisierung seines kreativen Potenzials: *poiesis* und *techné* gilt es im Würfelwurf des medialen Experiments glücklich zu verbinden. Daher ist auch der eigentliche Feind des Autorenfilms der Produzent als ökonomischer Ausbeuter des wertbaren Kapitals der Invention.

Unverkennbar steht hinter dieser Selbstinszenierung auch die Konzeption der von Benjamin schon genannten Kategorie *Arbeit*: einer Arbeit des Hervorbringens gegen den medialen Widerstand, die den Autor als Arbeiter bei der Arbeit am Werk in einer anderen Dimension des Schöpfens zeigt als das Naturgenie im 18. oder das Marketingtalent im 19. Jahrhundert. Indem er seinen Stoff findet, erfindet er sich selbst – und das ist seine Chance gerade im Zeitalter der *Medienuser*.

Auf jeden Fall ist es wichtig, aber auch schwierig, diesen intraprozessualen oder ›inframedialen‹⁷⁹⁷, d. h. auf die interne Ausdifferenzierung medialer Möglichkeiten rekurrierenden Begriff der Selbstinszenierung von seinem populären Doppelgänger der Herstellung einer Öffentlichkeitswirkung der Autorperson zu unterscheiden. Allerdings ist auch hier ein Retroaktionseffekt zu vermuten, der das konjunkturelle Interesse am Thema der Selbstinszenierung aus den medialen Möglichkeiten anwachsen läßt. Matthias Schaffrick und Marcus Willand führen diese Wende auf die neuen Möglichkeiten zurück, »mit der performativen Medialität von Stimme und Schrift zur Verkörperung von Sprache« beizutragen – als »Erweiterung des hermeneutisch rekonstruierbaren Bedeutungsspektrums von (literarischen) Texten«⁷⁹⁸. Zugleich beziehen sie diese performative Medialität auf Erika Fischer-Lichtes Begriff von Inszenierung als »Erzeugungsstrategie« und stellen fest: »In diesem Sinne stellen Inszenierungen nicht etwas Vorgängiges dar, sondern sie bringen Autorschaft erst performativ hervor, sie erzeugen Autorschaft.« Und diesem *performative turn* folgt ein *transmedial turn* in der Einsicht, die (Selbst-)Inszenierung von Autorschaft verdanke sich »dem transmedialen Zusammenspiel verschiedener Medienfor-

797 Vgl. Wetzels, »Inframedialität«, in: C. Bartz/L. Jäger/M. Krause/E. Linz (Hg.), *Handbuch der Mediologie*, München 2012, S. 128–134.

798 Matthias Schaffrick/Marcus Willand, »Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung«, in: dies. (Hg.), *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin 2014, S. 84.

men und -formate« und bleibe an die »Medialität der Texte, Fotos, Filme, Comics, Internetseiten rückgebunden.«⁷⁹⁹

Dieser klare Bezug auf *turns*, auf historische Zäsuren verträgt sich aber nicht mit der immer wieder behaupteten Universalität der Selbstinszenierung von Autorschaft, wie sie vor allem John-Wenndorf in ihrer Großstudie zum Thema unterstellt. Wenn denn »im Zentrum der Selbstinszenierung und der Abbildbeziehung das Problem des Erkennens, der Erkenntnis und der Reflexivität und mithin das eigentliche Authentizitätsproblem« stehe, und jede Inszenierung den Anschein erwecke, »von dem Spiel zu leben, Nicht-Sichtbares, Seelisches [...] sichtbar werden zu lassen« zudem als »Spiel des Begehrens«⁸⁰⁰: dann verkennt diese Ansicht völlig die Tatsache, daß sich das Problem des Erkennens, der Reflexivität, ja der die Vorstellung von Authentizität nebst allen Dialektiken von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Begehrens überhaupt erst einmal geschichtliche entwickeln mußte. Nicht jede Repräsentation ist gleich eine Selbstinszenierung und an performative Hervorbringungen denkt man erst seit ein paar Jahrzehnten, wohingegen vielleicht provokativ eher die Gegenthese aufgestellt werden könnte, daß überhaupt der *Hype* der Selbstinszenierung von Autoren und Künstlern (und als Autor-Künstler) ein Effekt visueller Medien ist – von der Porträtphotographie (die von John-Wenndorf als Beleg herangezogen wird) bis hin zum Hollywood Star-System. Es ist die »Starqualität«, die den neuen öffentlichen Auftritt des Autor-Künstlers prägt und die sich mit der Theatralisierung des literarisch-künstlerischen Feld entwickelt, mit den visuellen Medien aber erst den Grad von Popularität erreicht, der Schauspielerei zu Autorschaft werden läßt – zumindest für die 15 Minuten televisionären Ruhms, die Andy Warhol einem jedem konzertierte.⁸⁰¹

Dennoch sind die seit einigen Jahren sich häufenden Tagungen zur Autor-/Schriftsteller-/Künstler-Inszenierung dem feinen Unterschied von »ergonomaler« und »parergonomaler« (oder »paratextueller«), d. h. Werk-vermittelter und Werk-unabhängiger bzw. das Werk im Umfeld seines Erscheinens supplementierender Selbstinszenierung⁸⁰² gegenüber zumeist unsensibel bzw. konzentrieren sich, im Anschluß an Bourdieus »Feldtheorie«, fast ausschließlich auf die Praktiken der letzteren, bei der es um die Nutzung der Medien zur Vermarktung einer werk-

799 Ebd., S. 88f.; vgl. Zum Comic auch Daniel Stein, »Was ist ein Comic-Autor? Autorinszenierung in autobiografischen Comics und Selbstporträts«, in: S. Ditschke/K. Kroucheva/D. Stein (Hg.), Bielefeld 2009, S. 201–237.

800 John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor*, a. a. O., S. 87 u. S. 94.

801 Vgl. Christopher Laferl u. Anja Tippner, »Vorwort« zu: dies. (Hg.), *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2011, S. 9, u.: Richard Dyer, *Stars*, London 1998, S. 151 ff.

802 Zur Struktur des *Parergonomalen* sei noch einmal auf Derrida verwiesen, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 75 ff., sowie, mit Bezug auf das *Paratextuelle*, auf Gérard Genette, *Paratexte*. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main 2001, S. 41 ff.

mäßig schon »aufgestellten« Autorschaft geht. Bourdieus Analysen beschäftigen sich aber eigentlich nicht mit der Genesis von Autorschaft, sondern nur mit der Konstitution von Geltung über die Zirkulation der Werke auf dem Markt. Insofern setzen die Analysen von z. B. Künzel, Jürgensen und Kaiser immer schon »nach« dem Werkprozeß an und betrachten nur die paratextuellen bzw. publizistischen Präsentationstechniken der Inszenierung des Produzenten »in der Koppelung von Marketing und Mode«, nicht aber die genealogischen Probleme seiner Produktivität.⁸⁰³ Es geht nur um die textuellen und habituellen Techniken der Agierenden, insofern sie »öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen« und dies zugleich in einer Weise, die eine »historische Konstante«⁸⁰⁴ ausmachen soll.

Dies bleibt aber zu bezweifeln, da Selbstinszenierung vielleicht nicht nur ein Effekt visueller Medientechnik ist, sondern die Zäsuren dieser Entwicklung »seit der Erfindung von Photographie, Film, Fernsehen oder Grammophon« Künstler und Autoren immer mehr auf die »Situationen und Images, die sie kreieren«, aufmerksam sein läßt:

»Für den Bereich der schöpferischen wie auch der darstellenden Kunst gilt, daß die Aufmerksamkeit gegenüber Künstlerfiguren ab dem Ende des 19. Jahrhunderts durch die neuen Massenmedien sowohl quantitativ und in der Folge auch qualitativ enorm zunahm.«⁸⁰⁵

Es ist der Beginn der *Gesellschaft des Spektakels*⁸⁰⁶, in der sich Schöpfertum an Sichtbarkeit orientiert, wobei die Dichter dabei den Künstlern folgten. Das zeigt sich schon am immer wieder genannten Motiv der angestrebten »Aufmerksamkeit«, das selbst ein Reizwort der »Instrumentalisierung des Sehens«, der »Revolutionierung der Perzeptionsmittel«⁸⁰⁷ ist, wie die einschlägige Studie Jonathan Crarys gezeigt hat: Aufmerksamkeit ist ein Reizzustand, der erst durch die neuen Medientechniken der Konzentration des Wahrnehmungsfeldes hergestellt wird.

803 Vgl. Christine Künzel, »Einleitung« in: dies./J. Schönert (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg 2007, S. 16.

804 Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser, »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011, S. 10 u. 18.

805 Anja Tippner/Christopher Laferl, »Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert«, in: dies. (Hg.), *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. Und 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2014, S. 18.

806 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris 1992; vgl. die Bestimmung, ebd., S. 4: »Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.«

807 Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/M. 2002, S. 22; vgl. ebd., S. 61.

Dennoch bleibt selbst die explizite Zuspitzung der Fragestellung auf die »Medien der Autorschaft« etwa bei Urs Meyer dieser Problematik gegenüber vage und diskutiert lieber allgemein soziologische Kategorien der öffentlichen Wahrnehmung, der Beherrschung des *Spiels mit* den Medien »zur Vermehrung des eigenen Ruhms« wenn auch »jenseits des Textes«. ⁸⁰⁸ Das Spezifische des medialen Potentials wird damit verschenkt oder mißverstanden, denn es geht ja nicht darum, eine autonome, Botschaft auf verschiedenen Kanälen zu verschiffen, sondern die neuen technischen Möglichkeiten als Apriori subjektiver Schöpfungskraft zu decodieren, die sich erst im Prozeß als solche realisiert.

Erstaunlich ist auch, daß der häufig zitierte Topos der *Performativität* als das »performative Fundament der Autorschaft« bzw. »als inszenatorische Komponente des Schöpferischen« ⁸⁰⁹ in seiner *dekonstruktivistischen* Dimension nicht diskutiert wird. Dabei liegt es nahe, in den Gender-Studies von Judith Butler bei der Konstatierung geschlechtlicher Identität durch performative Konstruiertheit eine ähnliche Argumentation in Bezug auf die medialen Zusammenhänge von Diskurs und Macht zu erkennen. In der Tat erweisen sich Autorschaft und Geschlechtsidentität unter den postmodernen Bedingungen ihrer Genese affin. Ersetzt man die Begriffe, so lassen sich die Argumentationen Butlers auch auf die Inszenierung von Autorschaft beziehen:

»In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität (*gender*) [Autorschaft] weder ein Substantiv noch eine Sammlung freischwebender Attribute. Denn wie wir gesehen haben, wird der substantivische Effekt der Geschlechtsidentität [Autorschaft] durch die Regulierungsverfahren der Geschlechter-Kohärenz (*gender coherence*) [Autor-Kohärenz] performativ hervorgebracht und erzwungen. Innerhalb des überlieferten Diskurses der Metaphysik der Substanz erweist sich also die Geschlechteridentität [Autorschaft] als performativ, d. h. sie selbst konstituiert die Identität, die sie angeblich ist.« ⁸¹⁰

Das eigentlich dekonstruktive Moment liegt also in der Akzentuierung von Nachträglichkeit bei der performativen Formation von Geschlechtsidentität ebenso wie von Autorschaft: einer Nachträglichkeit, die auf das Apriori diskursiver bzw. medialer Möglichkeitsbedingungen verweist. Wenn man folglich sagen muß, daß »jeder Autor immer als eine medial inszenierte Figur er-

808 Vgl. Urs Meyer, »Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft«, in ders./L. Gisi/R. Sorg (Hg.), *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung vom Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*, München 2013, S. 10f.

809 Gunter E. Grimm/Christian Schärf, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld 2008, S. 8.

810 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 49.

scheint«⁸¹¹, d. h. von medientechnischen Apparaturen seiner Inszenierung bedingt ist, dann heißt dies auch für die Authentizität des Schöpferischen, daß sie von inszenatorischen Gesichtspunkten geprägt ist. Eine mediale »Verzerrung« oder »Brechung« des Authentischen ist also konstitutiv, denn nur mit einer gehörigen Portion von Naivität kann man noch an eine vorgängige »Kenntnis des inneren (Selbst-)Bildes« oder an die Möglichkeit zum »Abgleich mit dem inneren eigenen Selbst«⁸¹² glauben. Der alte Gegensatz zwischen dem Echten und dem Künstlichen hebt sich im Zeitalter der Reproduktion auf zugunsten eines rekursiven Chiasmus, in dem künstliche Inszenierung die Authentizität hervorbringt, die sie als Ursprüngliches in Szene zu setzen vorgibt: eine Nachträglichkeit des Originals, wie sie schon Mallarmé als das Paradox des Pantomimen in *Mimique* dargestellt hatte, der »unter einem falschen Anschein von Gegenwart« das fingiert nachzuahmen, was in der Nachahmung erst entsteht.⁸¹³

Zugleich ist diese ergonale Autorschafts-Inszenierung von Formen der *Auto(r)fiktion* oder *Mise-en-abyme* des Autobiographischen zu unterscheiden, denn es geht ja um die mediale Manifestation von Künstlertum und nicht um die Erfindung eines Lebens seines Trägers, der vielmehr erst bei der parergonalen Selbstinszenierung durch »Metafiktion und Metanarration« als derjenige, »der fingiert und sich selbst fingiert«, eine Rolle spielt.⁸¹⁴ Es geht vielmehr um die »Subjektform ›Autor«, insofern sie als »Hybridisierung« aus dem Werkprozeß hervorgeht und z. B. zur »Verschmelzung von im literarischen Text inszenierter Subjektform und der außerhalb des Textes aktualisierten Subjektform ›Autor« führen kann.⁸¹⁵ Auffällig ist nur, daß diese Subjektform »Autor« als solche im Zeitalter medialer Inszenierung, Aufmerksamkeit, Sichtbarkeit etc. gerade die Maske des Künstlers aufsetzt: Es geht – wie paradigmatisch schon beim Autorenfilm deutlich geworden ist – um die Anerkennung als schöpferischer Künstler, zumindest um die Exposition der Insignien von Kreativität. Im Zeichen der medial inszenierten Authentizität erfährt die leitmotivisch für die Geschichte des Autor-Künstlers beschworene *Doppelhelix* der beiden Begriffe

811 Schaffrick/Willand, »Autorschaft im 21. Jahrhundert«, a. a. O., S. 88; vgl. bzgl. der Nachträglichkeit einer solchen medialen Autorisierung auch Hammerschmidt, *Autorschaft als Zäsur*, a. a. O. S. 56.

812 John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor*, a. a. O., S. 162f.

813 Stéphane Mallarmé, »Die Mimik«, in: *Kritische Schriften*, hg. v. G. Goebel u. B. Rommel, Gerlingen 1998, S. 187; vgl. die eingehende Interpretation durch Derrida, »Die zweifache Séance«, in: ders., *Dissemination*, Wien 1995, S. 193–322.

814 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, S. 9. Vgl. auch Brigitte Krumrey, *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)post-modernes Phänomen*, Göttingen 2015, 32ff.

815 Sabine Kyora, »Subjektform ›Autor?‹ Einleitende Überlegungen«, in: dies. (Hg.), *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 15.

eine neue Wendung: eine Preisgabe der Werkherrschaft des Autors zugunsten einer Inszenierung der performativen Arbeit des Künstlers am Material, die wiederum für die bildenden Künstler das – im Sinne Bazins gesprochen – »unreine« Medium der diskursiven Autorschaft impliziert.

Insofern ist es kein Wunder, daß die bildenden Künstler als Avantgarde aller Inszenierung fungiert. Und an erster Stelle wäre hier wieder Marcel Duchamp zu nennen, der im Spiel mit den Medien im informell-kommunikativen Sinne wie Publikation, Photographie und Film aber auch im materiellen Sinne wie Glas, Stoff, Filz, Metall und Porzellan im wahrsten Sinne des Wortes alle Register zieht. Vor allem aber erkennt er als erster den Warencharakter der medialen Produktion in dem fortan zum Schibboleth neuerer künstlerischer Inszenierung gewordenen Begriff vom *Ready-made*. Dabei handelt es sich um einen nicht von ihm erfundenen, seit dem 19. Jahrhundert üblichen Begriff für standardisierte Konfektionsware (französisch: *tout fait*), die Duchamp allerdings erstmalig in die Domäne des Originellen und Kreativen der Kunst einführt. In diesem Sinne hatte er der Idee von »Kreation« gegenüber immer eine ausgesprochene Antipathie bekundet, die ihn mehr auf sein Verständnis von künstlerischer Kreation als »machen« zurückgreifen ließ.⁸¹⁶ Und dennoch ist und bleibt Duchamp das beste Beispiel, um den schöpferischen Selbstwertungsprozeß des Künstlers im Medium seines Werks zu beobachten, mit der einzigen Schwierigkeit: Was als Werk erscheint, ist unabgeschlossen, experimentell offen und ergo wiederholbar, ein Werk, das als *ergon* keine glatten Ränder mehr gegenüber der *energeia* seines Entstehens aufweist, sondern in jedem seiner Momente, in jedem Augenblick seines Werdens von dieser wieder erfaßt werden kann, besonders in der neu eröffneten Dimension der Rezeption, in der Duchamp die Betrachter an der Genese des Kunstwerkes mitbeteilt.⁸¹⁷

Er konzediert so nicht nur seine Rolle des Autors an den Prozeß, den »processus créatif« einer photographischen oder filmischen Inszenierung von Schöpfung als »Entwicklung« (die er in kinematographischen Experimenten wie *Anémic Cinéma* von 1926 mit seinen rotierenden Schriftscheiben auch demonstrierte) und ersetzt dabei Autorität durch *Agency*, also eine Art von selbstgesteuerter Systemkapazität (s. dazu w. u.), sondern er vollzieht diese performative Erzeugung von Identität auch als Selbstinszenierung im Werk unter den verschiedensten Masken.

Damit verkörpert Duchamp den neuen Typus eines medialen *Meta*-Autor-Künstlers, einer *Metamorphose* in Richtung der Prozessualität, wie sie Felix

816 Vgl. Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972, S. 10.

817 Vgl. Wetzel, »Der Autor als Rezipient – Der Rezipient als Autor. Oder: Wie man (sich) das ›Große Glas‹ anschaut«, in: M. Caduff/S. Heine/M. Steiner (Hg.), *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld 2015, S. 257–268.

Ingold im Zusammenhang des ökonomischen, also marktbedingten Erwachsens einer neuen Relevanz der Autor-Künstler-Persönlichkeit als Inkarnation originaler Werkschöpfung auch in den Zusammenhang mit dem generellen Interesse an der mathematischen wie fiktionalen Erzeugung möglicher Welten (andere würden sagen: virtueller Welten) bringt:

»Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich künstlerische Autorschaft durchaus als eigenmächtiges Schöpfertum begreifen, dessen Hervorbringungen, möglich und real zugleich, einen spezifischen zutiefst paradoxalen Wirklichkeitsstatus haben. Mit dem Sozialphilosophen Albert O. Hirschman (*Morality and the Social Sciences*) könnte man in diesem Zusammenhang von einer besonderen Spielart des »Possibilismus« reden, der die Erforschung der Wirklichkeit konsequent mit der Befragung der in ihr angelegten Möglichkeiten verbindet.«⁸¹⁸

Amelia Jones hat diese Rolle als »active agent of this own authorial identities«⁸¹⁹ gerade in Bezug auf Duchamps Strategie der Erfindung auch polymorpher Geschlechtsidentität untersucht (durch die Fake-Signaturen von *Richard Mutt* und *Rose Sélavy*), die er ja, wie erwähnt, durch Photos in transsexueller Aufmachung zum Leben erweckte. Der entscheidende Punkt ist aber, daß eben diese medialen Avatare keine Maskeraden einer »eigentlichen« Autorschaft von Duchamp sind, sondern daß sich in ihnen das Werden als Anders-Werden, als intensive »Veränderung« des Künstlers im Werkprozeß darstellt bzw. durch intensive »Transformationsdispositive«⁸²⁰ der medialen Energieumwandlung und -verteilung. An die Stelle der herstellenden und herrschenden Autorschaft tritt die von Thierry de Duve benannte Trias von »Auswählen, Benennen, Signieren«⁸²¹, eine Begründung von Autorschaft, die ja schon Goethe in seinem *Outing* als Kollektivwesen anführte. Der Künstler ist nur als Bedingung der Möglichkeit des künstlerischen Effekts »gegeben« (wie im Titel von Duchamps letzter Installation *Etant donné*) als Autor-Dispositiv: »Kreativ zu sein heißt hier also, Gegebenes neu zu sehen, nicht etwas bisher Nicht-Dagewesenes aus dem Nichts zu schaffen, sondern eine neuen Einstellung zu finden, die vorher noch nicht so formuliert worden ist.«⁸²²

818 Felix Ph. Ingold, »Autorschaft als Weltenschöpfung. Von der Wirklichkeit möglicher Welten in der Literatur«, in: *Volltext 3/2015*, S. 19.

819 Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge 1994, S. XVI, vgl. ebd. S. 154.

820 Jean-Francois Lyotard, *Die TRANSformatoren DUCHAMP*, Stuttgart 1986, S. 25.

821 Thierry de Duve, »Autorschaft nackt, entblößt, sogar«, in: H. M. Bachmayer/D. Kamper/F. Rötzer (Hg), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh Malewitsch Duchamp*, München 1992, S. 93.

822 Ana Dimke, *Duchamps Künstlertheorie*, Hann. Münden 2001, S. 64.

Damit wird Duchamps »Geste« der Selektion, des Verweisen⁸²³, zum Vorbild für die von Agamben eingangs vorgestellte neue Autorschaftsstrategie des offenen Kunstwerks, das mit seinem Spiel zwischen ergonaler und parergonaler Selbstinszenierung und dem pseudowissenschaftlichen Experimentalcharakter das Grundprinzip der neuen Medien als »Entzug« erkannte und dieses für seine Inszenierungen nutzte: nämlich als strategischen Entzug von Autorschaft, der den unausgedrückten, undarstellbaren *Hypo-Autor* generiert, der immer und überall »darunter« taucht. Und der dennoch umso souveräner wieder auftaucht – anders als in der künstlerischen Praxis Pablo Picassos, der als die in der Kunstgeschichte der Moderne am meisten verkörperte Künstlerfigur ein völliges Aufgehen im Bildprozeß des scheinbar unabschließbaren und sich in der schier Masse einer nahezu fabrikmäßig seriellen Produktion auflösenden Werkes verfolgte. Sein Bekenntnis zum Künstlertum als »Sammelbehälter von Empfindungen, die von überall herkommen: vom Himmel, von der Erde, von einem Fetzen Papier, von einer vorüberziehenden Figur oder von einem Spinnweb«⁸²⁴ reagiert auf die Herausforderungen der optischen Medien wie Fotografie und Film dadurch, daß letztlich gar keine bestimmten Bilder, sondern eine Art von fließender Bildersprache durch Serialität geschaffen würden.⁸²⁵ In Clouzots o. g. Film *Le Mystère Picasso* tritt der Künstler entsprechend als besserer Produzent von nie fertig werdenden und immer wieder übermalten Bildern auf, so daß der Regisseur sich den Spaß macht, den Maler mit dem Hinweis auf die Begrenztheit des Filmmaterials mit der Stoppuhr in der Hand zum Einhalten zu zwingen.

Duchamp dagegen figuriert als Stammvater all derjenigen Skeptiker, die das Mysterium des Originalgenies und der Identität des Kunstwerks entzaubern wollen. Es ist die 1960 sich durchsetzende Künstlerbewegung (in Amerika vor allem Andy Warhol und Jasper Jones), die als *Pop-Art* das Serielle der Ready-made-Produktion weiter perfektioniert. Und Warhol war es ja, der die Rede vom Künstler selbst als Medium in seinem Warencharakter ernst nahm und für seine Auftritte in Kunsthochschulen ein Double engagierte, um die Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums einem »Triumph der Äusserlichkeit«⁸²⁶ auszuliefern. Im

823 Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 80.

824 Pablo Picasso, *Über Kunst. Aus Gesprächen zwischen Picasso und seinen Freunden*, hg. v. D. Keel, Zürich 1988, S. 75; vgl. Natalie Heinrich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris 1996, S. 60ff.; Oskar Bätschmann, *Der Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 173ff., u. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 283ff.

825 Vgl. Hans Platschek, »Der ungläubige Realist«, in: ders., *Porträts mit Rahmen*, Frankfurt am Main 1981, S. 53–74, S. 55 u. S. 73.

826 Peggy Phelan, »Andy Warhol – Kopist und Alltagsperformer«, in: K. Schmidt/P. Ursprung (Hg.), *White fire – flying man. Amerikanische Kunst 1959–1999 in Basel*, Basel 1999, S. 111;

Zeichen der massenmedialen *Public Relation*, der Verwandlung auch des literarisch-künstlerischen Feldes in ein Unternehmen der Kulturindustrie bzw. in einen Supermarkt⁸²⁷ erweitern die Künstler der Neoavantgarde den Radius ihrer ästhetischen Aktivität auch auf das, was als »sociological mapping« oder »documentary modes towards the geopolitical concerns«⁸²⁸ immer mehr den öffentlichen Raum bestimmt. Die seit Erfindung der modernen audiovisuellen Medien wie Photographie, Grammophon, Film, Video dominierende informelle Technik der ›Spurensicherung‹ wird zum Modell künstlerischer Praktiken, wobei der ganz im Sinne Duchamps inszenierte Einsatz fingiert wissenschaftlicher Methoden und Medientechniken Möglichkeiten der Kritik an der modernen szientifischen Sachlichkeit des kulturellen Gedächtnisses bietet: »Der Künstler wird zum Ethnologen, er hält Spuren fest, die zur Rekonstruktion eines Zusammenhangs führen können. Er treibt Feldforschung am eigenen Leib, da er sich selbst als Beobachtungsobjekt am nächsten steht.«⁸²⁹

Die radikalste Form einer solchen Feldforschung künstlerischen Schaffens ist dann sicherlich die Spurensicherung des verschwundenen Künstlers, des toten Autors. Beispiele bieten Jean Le Gac, dessen Arbeiten in der Dokumentation seines eigenen Lebens als abwesender Künstler bestehen, vor allem aber Marcel Broodthaers, der neben seinen zahlreichen Text-Bild-Collagen und -Montagen als Inszenator und *PR-Manager* seines fiktiven *musée de l'art moderne* wirksam geworden ist und die simultane Musealisierung des Künstlers durch seine mediale Inszenierung auch in den Bereich der Kunstkritik und der Ausstellungspolitik als Monument kultureller Debatten und zugleich als deren Kurators vorgeführt hat.⁸³⁰ Im Sinne eines solchen fiktiven oder medial fingierten Mu-

vgl. Wetzel, »Fake Identity als künstlerische Strategie. Das Modell Marcel Duchamp und seine inframedialen Konsequenzen«, in: B. Potthast (Hg.), *Das Spiel mit der Wahrheit – Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, Berlin 2012, S. 127–139.

827 Siehe dazu den erhellenden Ausstellungskatalog: *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, hg. v. M. Hollein u. C. Grunenberg, Ostfildern-Ruit 2002 (bes. darin: Boris Groys, »Der Künstler als Konsument«, ebd., S. 55–60), sowie: Angela Mc. Robbie, »Jeder ist kreativ: Künstler als Pioniere der New Economy?«, in: *Interventionen 11: Singularitäten – Allianzen*, hg. v. J. Huber, Zürich 2002, S. 48ff.

828 Hal Foster, »The Artist as Ethnographer«, in: Ders., *The Return of the Real*, Cambridge M.A. 1996, S. 171–204, S. 185, vgl. kritisch dazu Renée Green, »Der Künstler als Ethnograf? Über Schwierigkeiten beim Beschreiben der Paradigmenverschiebung: Neuere Ansätze und Fragen«, in: *Text zur Kunst Köln* 1997, S. 152–161.

829 Günther Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977, S. 11; vgl. auch Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen*, Berlin 1983, sowie Wetzel, »Verweisungen. Der semiologische Bruch im 19. Jahrhundert«, in: F. Kittler/G. Tholen (Hg.), *Arsenale der Seele*, München 1989, S. 71–96.

830 Vgl. Jean Le Gac, *Das Echo und sein Maler*, Wien 1988; ders., *Le peintre fantôme (Der Phantom-Maler)*, Karlsruhe 1992; u. Marcel Broodthaers, *Der Adler vom Oligozän bis heute: Museum I und II*, Düsseldorf 1972, dazu generell: Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, S. 189ff.

seums ist der Künstler für Broodthaers eine inszenatorische Künstlichkeit, die sein ›Machen‹ mit Fälschen und Lügen im außermoralischen Sinne gleichbedeutend werden läßt:

»Ich glaube übrigens, daß in diesem Bereich meine Signatur oder die eines anderen dasselbe ist. Aber ich glaube, daß das Fundament künstlerischer Schöpfung auf einem narzißtischen Grund ruht. [...] Es kommt mir so vor, daß die Signatur des Autors, sei er nun Künstler, Cineast oder Dichter, der Anfang des Systems von Lügen zu sein scheint, das alle Dichter, alle Künstler einzurichten versuchen.«⁸³¹

Demgegenüber wirkt Bruce Naumans im ersten Kapitel eingeführte Neonröhre mit der Leuchtschrift *The true artist helps the world by revealing mystic truth* zunächst wie ein Gegenprogramm der Wiedereinsetzung von künstlerischer Autorität. Doch all die Bilder des *True Artist*, die ihn in seiner schöpferischen Funktion z. B. als wasserspeienden Brunnen zeigen (als Zitat von Duchamps *Fountain* genanntes Ready-made-Pissoir), dokumentieren nur eine mediale Inszenierungen seines Körpers, »die Präsenz durch Absenz erzeugen«, also wieder die Absenz des Autor-Künstlers in der Form des Entzugs, der auf ihn nur verweisenden Spur bzw. in der Maskerade als *Ready-made* besiegeln.⁸³²

Ready-made: Das ist Stichwort und Signatur der Avantgarde nach Duchamp auch und gerade für die Redefinition von Autorschaft in der künstlerischen Inszenierung. Die ästhetischen Positionen der literarischen Avantgarde stehen dagegen schon *avant la lettre* im Zeichen der Vernetzungsstruktur durch informelle Kommunikationssysteme, die für Marketing und Hybridität der Produkte sorgen. Die ästhetischen Techniken des Zitats, der Montage etc., geraten zunehmend in einen autoreferentiellen Zirkel des *Jargons*, in dem die Uneigentlichkeit des Sprechens vorgeführt wird. Die Position des Autor-Künstlers wird zum Epiphänomen einer performativen Inszenierung oder Störung informeller Prozesse: als *mise-en-abyme* des Entstehungszusammenhangs von Kunstwerken oder als eine Art *word processing*. Den entsprechenden Effekt einer performativen Genese von Autorschaft hat schon Pirandellos Stück *Sechs Personen suchen einen Autor* (1921) exemplarisch vorgeführt, in dem gerade die Abwesenheit des Autors das »Geheimnis des künstlerischen Schaffens«⁸³³ zum Inhalt werden läßt. Weitergeführt wird diese Idee u. a. bei Raymond Queneau, Italo Calvino oder Jacques Roubaud, die zusammen mit anderen Vertretern des

831 »Interview von Freddy de Vree mit Marcel Broodthaers«, in: ders., *Interviews & Dialoge 1946–1976*, hg. v. W. Dickhoff, Köln 1994, S. 92f.; vgl. auch S. 63 (zur Rolle des Künstlers als Zufall); dazu Dorothea Zwirner, *Marcel Broodthaers, die Bilder, die Worte, die Dinge*, Köln 1997, S. 173ff.

832 Beatrice von Bismarck, *Bruce Nauman. Der wahre Künstler*, Ostfildern Ruit 1998, S. 20ff.

833 Luigi Pirandello, »Vorwort« zu: »Sechs Personen suchen einen Autor (Sei personi in cerca d'autore)«, in: *Gesammelte Werke Bd. 6*, hg. v. M. Rössner, Berlin 1997, S. 14.

Schriftstellerkollektivs *Oulipo*⁸³⁴ die Autorität des Autors in der Erzählung in Frage stellen bzw. den Autor als Phantom des Textes erscheinen lassen.

Im deutschen Sprachraum sind solche radikal-experimentellen Positionen eher selten, nimmt man einmal die Position von Außenseiter-Inszenierungen wie die Arno Schmidts oder die deutschen Ansätze der *Cut-Up*-Ästhetik wie bei Rolf-Dieter Brinkmann heraus.⁸³⁵ Als populärstes Beispiel für mediale Inszenierung wird seit ihrer Nobel-Preis-Nominierung oft die bewußt inauthentische Schreibweise Elfriede Jelineks angeführt, die – wie der frühe Peter Handke – in ihren Romanen und Theaterstücken sprachliche Versatzstücke aus Werbung, Boulevardpresse oder Fernsehtalkshows montiert und dabei auch die Möglichkeiten serieller Sprachverarbeitung durch den Computer nutzt. Handke war ja der erste, der unter dem *Label* des Pop-Literaten mit der ästhetischen Kategorie des *Ready-mades* in Verbindung gebracht wurde, um das Phänomen seiner sammelnden ›Aufwertung des Wertlosen‹ als »*Hinwendung zu populären oder fremden Themen und Sujets*«⁸³⁶ auf den Begriff zu bringen. Näher noch steht die schon am o. g. *Fußball*-Gedicht vorgeführte Technik von alltagssprachlichen Versatzstücken und Platitüden, wie sie auch den Theaterskandal der *Publikumsbeschimpfung* bestimmt, der Pop-Art eines Warhols, dessen Ästhetisierungsstrategie über den Verfremdungseffekt des Duchampschen Unheimlichen triumphiert.

Gemeinsam ist ihnen, Inszenierung als neues, depotenziertes Autorschaftsmodell ins Feld zu führen, das keine Urheberschaft im Sinne einer ›Vaterschaft‹ am Material, sondern nur eine ›zölibatäre‹ Originalität im Arrangement des schon fertig Vorgefundenen (eben *Ready-made*) beansprucht. Insofern schließt sich auch Handke dem beliebten Spiel mit den Vorsilben *er-* und *ge-* an: Er habe seine Geschichten nicht »erfunden«, sondern »gefunden«, ohne jedoch durch die Montage der »Klischees« diese entlarven zu wollen.⁸³⁷ Es ist aber zugegebenermaßen ein weiter Weg von den Aufzeichnungen aus *Das Gewicht der Welt* des Flaneurs Handke zum *Abfall für Alle* des Bloggers Rainald Goetz, aber das

834 Vgl. generell Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977; spez. die beiden Sammelbände der Gruppe Oulipo, *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris 1973; u., *Atlas de littérature potentielle*, Paris 1981.

835 Vgl. Reinhard Finke, *Der Herr ist Autor«. Die Zusammenhänge zwischen literarischem und empirischem Ich bei Arno Schmidt*, München 1982, u. Wolfgang Martynkewicz, *Selbstinszenierung. Untersuchungen zum psychosozialen Habitus Arno Schmidts*, München 1991, sowie Sigrid Fahrer, *Cut-Up. Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg 2009 (zu Brinkmann ebd. S. 85 ff.).

836 Anja Pompe, *Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip*, Köln 2009, S. 57.

837 Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt M. 1972, S. 28; vgl. auch Günter Grass, »Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge – Ein Versuch in eigener Sache«, in: *Essays, Reden, Briefe, Kommentare*, hg. v. D. Hermes, Darmstadt 1987, S. 624–633.

verbindende Moment erschließt sich im ›medialen Bruch‹. Weil Handke die Welt im Medium der Sprache erlebt – wie durch eine »Glas«-scheibe hindurch⁸³⁸ –, gibt er sich nicht der im Protest von Princeton attackierten Illusion hin, durch sie hindurch zu einer authentischen Realität vorzudringen, sondern bestimmt seine Arbeit als Arbeit am Mythos der Beschreibung – Mythos durchaus im Sinne von Roland Barthes als Aussage. Denn der gegen die Gruppe 47 vorgebrachte Vorwurf der »Beschreibungsimpotenz« geißelt eigentlich Jean-Paul Sartres Begriff des literarischen Engagements, der mit der Glas-Metapher gerade ein Durchdringen des Mediums hin zur Realität gefordert hatte, auf das Barthes mit der gleichen Metaphorik der Glasscheibe aber als Dialektik von Transparenz und Medialität im Sinne einer zugleich formalen »Präsenz der Scheibe« bei Distanz des Gegenstandes und einer »Durchsichtigkeit der Scheibe« bei Tiefe des Gegenstandes antwortete.⁸³⁹

In diesem Sinne einer medialen Re-Flexion des Autors in den Möglichkeiten der Sprache versteht sich auch Handkes oft als »kokett« mißverständenes Bemühen um sich selbst als Bewohner des Elfenbeinturms, bei dem es ihm um die Inszenierungsbedingungen als Autor-Künstler geht, die mit ihrer Radikalisierung der *Remediation*-Krise – in bester Tradition der Sprachkrisen von Hofmannsthal und Rilke – sich im Unendlichen aller stilistischen und sexuellen Differenzen mit der Grundhaltung Jelineks berührt: mit der kleinen Differenz, daß die weibliche Rest(itutions)autorin oder »Metaautorin« als ›Maske hinter den Masken‹ in der Textinszenierung verschwindet.⁸⁴⁰ Spätestens seit ihrer Nobelpreis-Rede *Im Abseits* etabliert sich dieser Gestus einer Dissoziation zwischen der Sprache der Inszenierung (in der Figuren-, Erzähler- und Autoren-Diskurs ununterscheidbar werden im Sinne der wechselseitigen Imitation) und der Sprache der supplementär erzeugten *Fake-Identity* des Autoren-Ich dank einer besonderen, zwischen Entwendung und Entfremdung spielenden Logik der ›Verwendung‹: »Sie verwendet das Sprachmaterial, das die Massenmedien liefern.«⁸⁴¹

Jelinek hat sich schon immer als Kunstfigur inszeniert, die sich bereitwillig auf massenmediale Angebote einer Identifizierung ihrer ›Graphie‹ und ihres

838 Handke, »Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA«, ebd., S. 30.

839 Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, Hamburg 1958, S. 11, u. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin 2010, S. 270.

840 Peter Clar, »Der Rest ist aber auch nicht von mir«. Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks *Bambiland* und *Babel*«, in: H. Bannert/E. Klecker (Hg.), *Autorschaft. Konzeptionen, Transformationen, Diskussionen*, Wien 2013, S. 298f.

841 Peter Weibel, »Mediale Montagen. Literatur im elektronischen Zeitalter zwischen Massenmedien und Subjektaussagen«, in: P. Janke, *Elfriede Jelinek: ›Ich will kein Theater‹. Mediale Überschreitungen*, Wien 2007, S. 439. Vgl. Alexandra Tacke, »Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek spricht ›Im Abseits‹«, in: Künzel/Schönert, *Autorinszenierungen*, a. a. O., 204ff.

›Bios‹ eingelassen und sogar zu Photo-Sessions hergegeben hat, in denen sie z. B. masochistische Szenen aus ihren Romanen nachspielte: Ihr Prinzip ist die Dialektik des »Nachsagens«, die das ihr Nachgesagte gleichsam *appropriationistisch* verdoppelt, um darin zugleich ihre Rolle als Frau und als Autorin als »das Kleine neben ihrem Bild«⁸⁴² zu spielen. Originell bleibt an dieser Intervention die parodistische Dekonstruktion des medienästhetischen Apriori der Selbstinszenierung durch Affirmation der Travestie. Sie läßt buchstäblich ins Abseits geraten und zwar ins Abseits einer Atopie des Virtuellen wie in der Video-Performance der Dankesrede in Stockholm, bei der die Geehrte »als eine Art ›Prinzessin‹ aus *Star Wars*«⁸⁴³ auf einem Triptychon dreier Bildschirmer erschien. Solche »doppelt gebrochene Simulation« folgt zugleich dem »Prinzip selbstdemontierender Inszenierung« in der Sprache selbst, wie sie Jelinek schon in früheren Texten (*Wolken. Heim, Totennauberg*) als die Sprache Martin Heideggers »nachgesprochen« hatte, als Sprechen der Sprache selbst im Sinne von dessen *Unterwegs zur Sprache*, um sie dann doch genau im ›Kalkül der verborgenen Präsenz‹ etwas ganz anderes sagen zu lassen: »Was immer geschieht, nur die Sprache geht von mir weg, ich selbst, ich bleibe weg. Die Sprache geht. Ich bleibe, aber weg. Nicht auf dem Weg.«⁸⁴⁴

So geschieht ein Doppeltes, daß der Autor sich als Autor in seinem Werk inszeniert und sich als Künstler diesem Werk bzw. den Figuren seines Werkes angleicht – so wie die postmodernen *Pop-Stars* sich chamäleonhaft den Künstler-Themen ihrer Auftritte anverwandeln: maskenhaft perfekt bei der Sängerin Madonna (als *Material Girl* oder *Vogue* Ikone, als Schauspielerinnen-Darstellerin von Marlene Dietrich oder Marilyn Monroe oder als Carmen oder Marie Antoinette), chirurgisch unüberboten bei Michael Jackson, der zur Projektionsoberfläche aller Rassen (*black or white*) wird, als »gasförmiger« Aggregatzustand der Hyperidole«, für die es nur noch »um symbolische Dislokation, um Fragmentierung und um Bricolage« geht.⁸⁴⁵

Der Autor löst sich so von seinem Werk bzw. wird zu dessen Verpackung, dessen Eigenleben ihn sogar mit dem Tod bedrohen kann, wie Gilbert Adair es in seiner fiktiven Applikation der Literaturtheorie von Barthes auf die Biographie

842 Elfriede Jelinek, »Bild und Frau«, in: T. Ziehe/E. Knödler-Bunte (Hg.), *Der sexuelle Körper. Ausgeträumt*, Berlin 1984, S. 146. Zum Wortspiel mit dem »nachsagen« vgl. dies., »Im Abseits«, in: P. Janke, *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Wien 2005, S. 236; zur visuellen Inszenierung: John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor*, a. a. O., S. S. 145 ff.

843 Tacke, »Die Nobelpreisträgerin spricht im Abseits«, a. a. O., S. 203.

844 Jelinek, *Im Abseits*, a. a. O., S. 230; vgl. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1965, S. 30 ff., und John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor*, a. a. O., S. 147 u. 190. Zur künstlerischen Inszenierung von Abwesenheit vgl. Sebastian Neußer, *Die verborgene Präsenz des Künstlers*, Bielefeld 2011, der auch auf die religiöse Bildlichkeit verweist (S. 21).

845 Thomas Mießgang, »Der Marilyn-Madonna-Komplex«, in: Laferl/Tippner (Hg.), *Leben als Kunstwerk*, a. a. O., S. 245 u. 250.

von Paul de Man, den Autor von *Autobiographie als Maskerade*, ausphantasiert hat, um zu zeigen, »wie ein Text seinen Autor schreiben kann«, um ihn auch »wirklich umzubringen«⁸⁴⁶. Denn:

»Technische Errungenschaften vollziehen eine sukzessive Einebnung des genialen Autors hin zur kybernetischen Hyperverkörperlichung; zwischen produzierendem Subjekt und rezipierendem Objekt entrollt sich ein immer fraktalisierteres Netz rhizomatischer Durchlässigkeiten.«⁸⁴⁷

Hybridisierungen: Der Autor als *bidirektionale Schnittstelle*

Was dann mit dem Schreiben und Schöpfen in elektronischen Medienkontexten wie Computer, Internet und überhaupt dem viel beschworenen Cyberspace passiert, bei denen zur Manipulation durch Maschinen als *hard ware* noch die artifizielle Automatenintelligenz einer digitale Daten verarbeitenden *soft ware* hinzukommt, lenkt die Virtualisierung und Hybridierung des Autor-Künstlertums in eine ganz andere Richtung oder auf ein ganz anderes Niveau. Es ist nicht eine Selbstinszenierung im Medium von Text und Bild, sondern dieses selbst ist nur noch ›Programm‹ bzw. bestimmt durch einen digitalen Code, der keine auktoriale Struktur mehr kennt. An die Stelle der ›Selbstinszenierung‹ als ›fiktiver Autor‹ in den alten Medien tritt die Selbstinvention als ›hybrider Avatar‹, der Raum und Zeit einer Biographie sprengt. Insofern beschwören die Pioniere der Hypertext-Theorie, David Bolter und George Landow, von Anfang an poststrukturalistische Modelle der Delinearisierung, Dissemination, Rhizom-Wucherung etc. als Referenzgröße des dimensionslosen Cyberspace.⁸⁴⁸

Man muß allerdings auf dem Weg zu diesem neuen Paradies des medialen Metamorphismus die einzelnen Stufen der Dematerialisierung bzw. genauer der Transformation des früher als ›Werk‹ Bezeichneten unterscheiden. Im Gegensatz zu dem immer wieder als Ausgangspunkt genannten Konzept der Intertextualität (neuerdings auch der Interpikturalität) als erster Stufe sozusagen referentieller Entgrenzung kommt es nämlich erst mit der ›Digitalisierung‹, d. h. der von Alan Turing eingeführten Übersetzung von Intentionen in sequentielle Operationen zum Quantensprung der ›Hypertextualität‹ als Simultaneität von manifesten und latenten Relationen, die Zweifel auslöst, ob es sich mit der Rede

846 Adair, *Der Tod des Autors*, a. a. O., S. 74 u. 103.

847 Heinrich Deisl, »Das Mensch-Maschine-Interface: Technosoziale Möglichkeitsräume in Musik und Film«, in: G. Friesinger/ J. Grenzforthner/ T. Ballhausen (Hg.): *Geist in der Maschine. Medien, Prozesse und Räume in der Kybernetik*, Wien 2010, S. 11.

848 Vgl. Jay David Bolter, *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Hillsdale 1991, S. 114ff. u. George P. Landow, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore 1997, S. 33ff.

von Autor und Text nicht ähnlich wie bei der atavistischen Messung von Motorenleistung in PS (also Pferdestärken) verhält. Aber man spricht auch beim digitalen Code von ›lesen‹ (vom ›Auslesen‹ bei Dateien) und man wird – wie immer wieder oben betont – das Subjekt nicht los, und sei es eben als den Brechtschen Instrumenteбенutzer, der heute *user* heißt, als solcher jedoch gegenüber der wirklichen *auctoritas* des programmierenden Experten ins Hintertreffen gerät. Noch komplexer wird die Situation auf der zweiten Stufe der multimedialen Transversalität, bedingt durch die digitale ›Konvertierbarkeit‹ von Schrift, Bild, Ton bis hin zum Licht. Der dritte entscheidende Schritt hin zu interaktiven, immersiven etc. Produktionsverhältnissen ist aber erst mit der ›Vernetzung‹ im Internet erreicht, in der also die Positionen von Produktion und Rezeption polydirektional gespiegelt oder kurz geschlossen werden. Eine vierte Extension wäre denkbar, wenn man an die Spielkultur denkt und die damit einhergehende Aleatorisierung aller Entscheidungsprozesse, aber das zu beurteilen, ist es noch zu früh.

Die ›Entfremdung‹ beginnt schon an der Peripherie der Bedienungs Oberfläche, die völlig neue Kulturtechniken verlangt (oder *softskills*, wie es jetzt heißt). Bei der Arbeit z. B. am *Keyboard* wird Sprache/Schrift zum digitalen (im Sinne von lat. *digitus*, der Finger) Druckreiz (am *Touchscreen* weiterentwickelt zum Ziehen oder Wischen der Symbole), das Handwerk am *Mousepad* zum Klicken und Verschieben. Zugleich ist das im und für das Netz in *Blogs* oder *Foren* Produzierte (in Form von Handy-Romanen, von kollektiv produzierten *Online-Novels*) unredigiert und sozusagen ungeschminkt von allen rezipierbar, aber auch schnell wieder dem Verschwinden ausgeliefert. Auf die alte Frage nach dem Autor erhält man ganz widersprüchliche Antworten nicht zuletzt aufgrund der Theorie-Praxis-Divergenz.⁸⁴⁹ Auf der einen Seite restituiert sich scheinbar mühelos ein kreatürlich-kreatives Autorsubjekt, das in den neuen Medien seiner Dekonstruktion jenseits des Verdachts eines Anachronismus oder einer genealogischen Tautologie neue Extensionen seiner schöpferischen Möglichkeiten sieht. Man könnte es ironisch einen post-dekonstruktivistischen oder vielleicht rekonstruktivistischen Cyborg-Autor-Künstler, einen *Cybauk* nennen. Gemessen an den traditionell Autorschaft generierenden Kategorien würde das aber bedeuten, daß – als ästhetisch-ideologisches Kriterium – stilistische Individualität, Originalität oder Genialität auch Merkmale von Hypertexten bzw. hy-

849 Vgl. dazu u. a. die Darstellungen von Simone Winko, »Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien«, in: F. Jannidis, / G. Lauer, / M. Martinez, / S. Winko, (Hg.): *Rückkehr des Autors*. a. a. O., S. 511 ff.; u. Philipp Löser, *Mediensimulation als Schreibstrategie. Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur*, Göttingen 1999, S. 108 ff. u. S. 233 ff., sowie Johanna Mauermann u. Oliver Bendel, »Angriff von unten. Tiefgreifende Veränderungen durch elektronische Literatur«, in: *LIBREAS. Library Ideas 20* (2012). http://libreas.eu/ausgabe20/texte/08mauermann_bendel.htm.

permedialen Kunstwerken wären, daß – als psychologisch-hermeneutisches Kriterium – in ihnen subjektive Intentionalität und Authentizität weiterhin gesucht würden und daß schließlich – als juristisch-ökonomisches Kriterium – der Eigentumsanspruch des Urhebers und sein Verwertungsrecht (Copyright) zusammen mit der seit Entstehung des Marktes im 19. Jahrhundert dominierenden warespezifische »Sichtbarkeit«⁸⁵⁰ des Werkes durch die Publizität seines Produzenten auch in den Weiten des Netzes und seinen Codierungen uneingeschränkte Geltung beanspruchten.

Eine solche Engführung von Tradition und Postmoderne scheint polemisch zugespitzt, aber es gibt tatsächlich solche Allmacht-Phantasmen einer Hyper-Kreativität dank der universellen Verfügbarkeit aller Daten, einer multimedialen Realisierung des künstlerischen Willens und nicht zuletzt einer umfassenden Kontrolle aller Verwertungsformen. Im Zeichen einer Doppeldeutigkeit von Sachlichkeit und Spiritismus, die den leeren Platz des ›toten Gottes‹ Autor im Chiasmus von *Hybris* und *Hybridität* neu zu besetzen strebt, vollzieht sich eine transfigurale Rückkehr des Autors als Neuauflage jenes ›Prothesengotts‹: angeschlossen an all die Schreib-, Seh-, Hör- und Sprach-Apparate einer übernatürlichen Welt. Und so mehren sich gerade in der Hyperfiction neotheologischen Töne eines Über-Lebens, wie sie Thomas Hettche in seinem Projekt *NULL* anschlägt:

»Der Tod hat sein Recht an uns verloren. Das Netz überführt unsere kontingente Existenz in ein distinktes Faktum wie das Abendmahl Brot und Wein in den göttlichen Körper. Jeder auf dem Counter unserer Homepage registrierte Aufruf des Datensatzes, der wir sind, jedes Ritual von copy und paste geschieht unter der Direktive von Lukas 22, 19: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis. Willkommen bei NULL.«⁸⁵¹

Auf der anderen Seite berührt diese Sichtweise nur ein Oberflächenphänomen von Autorschaft, das in der schönen neuen Bastelstube von *You-Tube* »die Stunde des ›kleinen Mannes‹ und das Ende der Diskurspolizei und damit natürlich auch das Ende der Qualitätskontrolle«⁸⁵² einläutet. Historisch gesehen ist der Topos des Autors und folglich der des Autor-Künstlers aber mit einem Leit-Medium verbunden, nämlich dem Text als Buch und seinen institutionellen Extensionen: dem Buchdruck, der Bibliothek und dem Verlagswesen. Die entsprechende klassische Trias von ›Autor – Text – Leser‹ kann aber innerhalb der hyper- und transmedialen Netzwerkverhältnisse keine Relevanz mehr bean-

850 Vgl. zu dieser Kategorie und ihrer medialen Strategie: Heinrich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris 2012.

851 Thomas Hettche, / Jana Hensel (Hg.), *NULL*, Köln 2000, S. 59f.

852 Roberto Simanowski, »Autorschaft und digitale Medien. Eine unvollständige Phänomeneologie«, in: Gisi/Meyer/Sorg (Hg.), *Medien der Autorschaft*, a.a.O., S. 254.

sprechen. Für Bolter hat sich mit dem Ende der Gutenberg-Galaxis überhaupt die Frage des Autors erledigt, kommt es in den elektronischen Texten doch zu einer ultimativen »Deonstruktion der Autorschaft« zugunsten von Werkprozessen und Kommunikationsgemeinschaften der *User*: »Die Produkte selbst sind wichtiger als ihre Autoren, und diese Produkte stellen Resultate einer hochgradig kooperativen Organisation dar.«⁸⁵³

Angesichts der Nicht-Linearität der Hypertexte und ihrer globalen Vernetzung im Internet, bei der Texte prinzipiell an markierten Stellen auf andere Textebenen überspringen bzw. mit anderen Informationseinheiten verknüpft werden können und so jenseits von Stiftung und Intention einzelner Agenten fortwuchern, erfährt die Autorität des Autors gerade durch das Werk eine entscheidende Einschränkung: Die *links* (oder *hyperlinks*) erlauben es dem Leser, die Sequenz der textuellen Verkettung zu verlassen und virtuellen Verknüpfungen einer disseminativen Struktur zu folgen.⁸⁵⁴ Das Verfolgen der von den *links* eröffneten Pfade oder Verzweigungen in ihrer dreifachen Funktion als textimmanente Struktur, als text-transzendierende Verweisung und als Öffnung des verlinkten Metatextes, markiert eine »buchstäbliche Anwesenheit des Anderen im Eigenen«⁸⁵⁵, die beim Navigieren oder Surfen neue Kompetenzen von Produzenten und Rezipienten erfordert: Arrangement, Montage, Programmieren, Design etc. gehören implizit natürlich in gewisser Weise zum Geschäft von Autoren, im Hypertext werden diese parergonalen Momente aber explizit und zentral, ja lassen eher ein anderes Künstlerbild wiederkehren, nämlich den *Ingenieur* (als Baumeister und Erfinder) in seiner »Rolle des Bereitstellers von Strukturen und geordneten Materialien«.⁸⁵⁶ Im Sinne des Dispositivs von *word processing* oder *editing* (wie es w. o. schon im Zusammenhang der photographischen Ausstellungstechnik von Walker Evans vorgestellt wurde) paßt hierzu auch die von Uwe Wirth vorgeschlagene Rolle als »*hypertextueller Editeur*«⁸⁵⁷ (im Kunstbereich entspräche dem ein hypermedialer Kurator), der seine Entscheidungsmacht im Mischen (hier ließe sich eine weitere Affinität zum Autor als *DJ* aufmachen) und Korrigieren ausübt. Aber all das sind keine Figuren mehr

853 Vgl. Bolter, *Writing Space*, a. a. O., S. 114ff. u. S. 153ff.; vgl. ders., »Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens«, in: S. Munker/A. Roesler (Hg.): *Mythos Internet*, Frankfurt am Main 1997, S. 40 u. 50.

854 Vgl. Rainer Kuhlen, *Hypertext. Ein nicht-lineares Medium zwischen Buch und Wissensbank*, Berlin 1991, S. 5ff.

855 Simanowski, *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt am Main 2002, S. 73.

856 Beat Suter/Michael Böhler, »Hyperfiction – ein neues Genre?«, in: dies. (Hg.), *Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*, Frankfurt am Main 1999, S. 19; vgl. ebd.: Uwe Wirth, »Wen kümmert's, wer spinnt? Gedanken zum Schreiben und Lesen im Hypertext«, S. 33.

857 Wirth, »Der Tod des Autors als Geburt des Editors«, in: R. Simanowski (Hg.), *Digitale Literatur. Text + Kritik, Hft. 152*, München 2001, S. 61.

der Auktorialität, allenfalls solche der Begründung oder (An-)Stiftung, die man – um den Reigen zu schließen – in der Vieldeutigkeit des Begriffs vom *Conditore* zusammenfassen könnte, ein Begriff, der in seiner ursprünglichen Bedeutung die Funktionen des Urhebers als Stifter und Verfasser meinte⁸⁵⁸, bevor er zum Namen für Zuckerbäcker und Tortenarrangeure wird, die heute in die profitablere Rolle des Sternekochs geschlüpft sind.

Aufgrund der Vernetzung von Sender und Empfänger und der dadurch ermöglichten Interaktion zwischen beiden spukte immer wieder Barthes' ›Leser‹, befreit von der Bevormundung des Autors als eine der ersten Errungenschaften des Hypertextes durch die Diskurse.⁸⁵⁹ Jedoch hat dieses Gespenst der Freiheit mittlerweile stark an Sympathie eingebüßt: Die potentielle Freiheit des Lesens erweist sich doch wieder durch die Vorbestimmtheit der *links* seitens des Programmierers als eingeschränkt, und nicht zuletzt Roberto Simanowski warnt daher vor einer »euphorischen Rede von der Offenheit des Textes und vom Tod des Autors«, die in ihrer Stärkung der Position des Lesers die Macht des Autors als Programmierer der manifesten Bezüge im Text übersieht.⁸⁶⁰

Zugleich wäre es ein Widerspruch (übrigens auch zu Barthes), Autorität auf Seiten des Autors zu demontieren und auf Seiten des Lesers zu restituieren. Wenn dem Autor unter den veränderten Bedingungen des Produzierens der Status als »creator of individual style« zugunsten desjenigen als »designer of text transformation rules« aberkannt wird, so gilt dies für den freien Willen der Sinnentscheidung oder Co-Produktion beim »distributed collective author« erst recht: vor allem, wenn ausdrücklich eine »Verlagerung vom schaffenden Autor (Poesis) zum umfassend wahrnehmenden Aktanden«⁸⁶¹ konstatiert wird – also eine Reduzierung von Machen auf (beobachtendes) Handeln, die klar etwa gegen ein klassisches Modell kollektiver Autorschaft kontrastiert wie etwa das romantische »Mit-Machen« als *Sym-Poesis* eines gemeinsamen Handelns.

In diesem Zusammenhang stellt sich beim Produzieren in Netzwerken ausdrücklich die Frage nach der Leistungsfähigkeit des neuen Paradigmas der *Agency*, ein aus der Spieltheorie übernommener Neologismus, der die Entstehung bzw. Steuerung von Handlungsabläufen nach ihren Handlungspotenzialen wie u. a. Intention, Initiative, Operationalisierung, Reaktion, ja sogar Verant-

858 Das entsprechende Verb *condere* bedeutet *bauen, erbauen, gründen, begründen, schaffen, verwahren, sichern, speichern* und wird erst dann im übertragenen Sinne zum heutigen Fremdwort *kandieren* d. h. *einlegen, haltbar machen* (vgl. auch *condire*).

859 Vgl. Robert Coover, »The End of Books«, in: *New York Times Book Review* 21. 6. 1992, u.: Christiane Heibach, *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt am Main 2003, S. 50f.

860 Simanowski, *Interfictions*, a. a. O., S. 68.

861 Vgl. Heibach, »The Distributed Author. Creativity in the Age of Computer Network«, in: www.dichtung-digital.de/2000/Heibach/23-Aug/; u., »Texttransformation – Lesertransformation – Veränderungspotentiale der digitalisierten Schrift, in: www.dichtung-digital.de/2000/Heibach/30-Mai/.

wortung der Konsequenzen nach einer Akteur-Netzwerk-Theorie berechenbar werden läßt – nur bewußt ohne humanoide Kategorie der beteiligten Subjekte.⁸⁶² Denn es geht auch um die Frage der Kreativität von Maschinen, um die kybernetische Autorschaft von *Artificial Intelligence* technischer Prozesse, bei denen die Schaffung von etwas Neuem durch den Algorithmus einer Wiederholung des Alten bei unendlicher Variation berechenbar wird. ›Emergenz‹ lautet das neue Zauberwort, das an die Stelle der Schöpfung tritt, ein Auftauchen des Neuen, ohne Schaffens- oder Werkkrise, ganz spielerisch, wie per Zufall ein aleatorischer Wurf. Es scheint allein für das Hirn eines göttlichen Großrechners berechenbar, das – wie in der Welt von Thomas Pynchons *Crying of lot 49* – in der Lage wäre, z. B. die Flugbahn einer im Badezimmer explodierten Haarspraydose vorzuberechnen.⁸⁶³

Ähnliche Vorbehalte werden auch gegenüber der interaktiven Dimension einer erweiterten Autorschaft oder von Autoren-Kollektiven in den Internet-Spiele der so genannten *Multi-User Domains* vorgebracht, bei denen verschiedene Nutzer eine Agentenposition einnehmen und jeder Teilnehmer zum Autor des Spiels im ›weiterschreibenden‹ Sinne wird:

»MUDs sind eine neue Art von virtuellem Gesellschaftspiel und eine neue Form von Gemeinschaft. Zudem sind textgestützte MUDs eine neue Form von kollektiv geschriebener Literatur. MUD-Spieler sind gleichzeitig MUD-Autoren, also Schöpfer und Konsumenten von Medieninhalten in einem. In dieser Hinsicht hat das Mitspielen in einem MUD sehr viel Ähnlichkeit mit dem Drehbuchschreiben, der darstellenden Kunst, dem Straßentheater, dem Improvisationstheater, ja sogar der *Commedia dell'arte*.«⁸⁶⁴

Auf unfreiwillige Art antizipiert hier das Beschwören des improvisierenden Autors die Karikatur oder »Karnevalisierung«⁸⁶⁵ des Autor-Künstlers in Internet-Foren wie *You-Tube*, in denen genau das inszeniert wird, was traditionellerweise Autoren und Künstler gerade nicht waren, nämlich Konsumenten von Medieninhalten. Denn das häufige Verkosten von Wein macht schließlich noch keinen Winzer. Festzuhalten ist zwar, daß mit den elektronischen Medien und ihren expandierenden Möglichkeiten der Erzeugung neuer virtueller Welten subjektive Kreativität als *Bricolage* wächst, daß der postmoderne Künstler sich mehr als ›Benutzer‹ definiert, als »Konsument des Mediums, in dem er arbeitet«,

862 Vgl. die noch eher traditionelle Definition von »author/artists and author/writers as agents acting in a world of statements, meanings and discursive contexts« in: Griselda Pollock, »Agency and the Avant-Garde. Studies in Authorship and History by Way of Van Gogh«, in: *Block No. 15, 1989*, S. 5; und Erhard Schüttpelz, »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«, in: T. Thielmann/ders. (Hg.), *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 9–67.

863 Vgl. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, New York 1967, S. 23.

864 Sherry Turkle, *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet*, Hamburg 1999, S. 13.

865 Simanowski, *Interfictions*, a. a. O., S. 70.

stets aber vermittelt als »kritisch konsumierender Blick, der kritisch beurteilt, entscheidet, auswählt, kombiniert«⁸⁶⁶, so daß diese Kompetenz zugleich an vielfältige Instanzen und Faktoren der *copy-and-paste-generation* (oder besser gesagt der *game-generation*) zerstreut wird.

Eingesetzt einst als Helden-Figur, mußte der Autor-Künstler schon im 19. Jahrhundert erleben, daß er nur als Held *gespielt* wurde, um schließlich im 21. Jahrhundert gänzlich zur Spiel-Figur zu werden: als hybrider *Cyborg-Ego-Shooter* (auch nur wieder eine andere Form von Selbst-Management, die »weniger mit Spiel und Kunst im herkömmlichen Verständnis« zu tun hat, insofern eine »neue Heiterkeit, der neue Infantilismus, die neue Unübersichtlichkeit«⁸⁶⁷ vorgespielt werden). Spiele hinterlassen aber keine Werke, sondern leben nur in der Präsenz ihrer Performanz, und insofern fallen bei der *Agency* sowieso grundlegende Kategorien von Autorschaft wie Autorität und Appropriation mangels Gegenstand weg. Der Autor ist selbst sein Werk als Replikant, d. h. als eine aus dem ganzen diskursiven Vorrat der neuzeitlichen Kulturgeschichte zusammengebastelten Art von *Robo-Writer*, ein *Autor-Avatar* oder besser *Avatar-Autor*, für den man dann wieder eine Art von *Blade-Runner* der Autorschaft einführen müßte.

Autorschaft scheint im Laufe der Diskussion so etwas wie ein leeres Feld geworden zu sein, das struktural eine bedeutende Rolle spielt, inhaltlich aber immer unbestimmbarer wird. Der Autorbegriff scheint nur als *shifter* zu funktionieren, der bestimmte Transformationen der medialen Prozesse betrifft. So repräsentieren z. B. die s. g. »Autorensysteme« allein eine systemische, keine subjektive Kompetenz. Sie kann von Subjekten transitorisch übernommen werden, ist diesen aber nicht inhärent. Selbst über die Frage des *copyrights* ist in der *Xerox-Galaxis* keine Autorschaft mehr zu begründen, da die Wahrung von Urheberrechten zunehmend von der Solidargemeinschaft s. g. Verwertungsgesellschaften geregelt wird bzw. der Tendenz zur *open-source*-Kultur zum Opfer fällt.⁸⁶⁸ Darin aber wieder die *ultima ratio* von Kreativität zu erblicken, ginge in die gleiche Richtung einer reinen Spiellogik.

Nun hatte zwar Schiller den »Spieltrieb« an prominenter Stelle dem Künstlergenie ins Stammbuch geschrieben, aber er wußte ihn auch klar wieder in einen auf die Erfüllung im Werk ausgerichteten »Bildungstrieb« zu verwandeln. Was nicht ausschließt, daß man seine Argumentation in den *Briefen über die*

866 Groys, »Der Künstler als Konsument«, a. a. O., S. 56. Zum Topos des Künstler als Konsument in Bezug auf Warhol vgl. auch: Jeff Wall, »Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der oder als Konzeptkunst«, in: ders., *Essays und Interviews*, hg. v. G. Stemmerich, Dresden 1997, S. 421.

867 Ingold, *Autorschaft und Management*, Graz 1993, S. 62.

868 Vgl. Peter Hiltz, »Through the Electronic Copyright Maze«, in: *Publisher's Weekly*, june 1993, S. 35ff.; Bolter, *Writing Space*, a. a. O., S. 48.

ästhetische Erziehung des Menschen gegen den Strich neu liest, vor allem, wo er sich auf die antike Tradition des *aion paion*, des spielenden und damit die Zeit aufhebenden Kindes bezieht. Gerade diese Figur des Spiels, des spielenden Kindes, weist die auffälligsten Affinitäten zum post-postmodernen *Remix* als dominanter Form der Netzwerkgesellschaft auf oder anders gesagt zur Atopie einer *posthistoire*, wie sie Alexandre Kojève ausgerechnet im Nachkriegs-Japan als ewigen Stillstand einer sich nur im Kopieren ohne Neuschöpfung rekonfigurierenden Kultur entdeckt hat: Eine »kompilative Arbeit des Katalogisierens und Archivierens«, die keinen letzten oder neuen Wahrheitsanspruch mehr vertritt, sondern eine große Beliebigkeit, die man nicht nur in der *patchwork-culture* Japans suchen muß, sondern auch in den postmodernen Bankrotterklärungen etwa im »Ideenkino« eines Peter Greenaway beobachten könne.⁸⁶⁹

Was in dieser apokalyptischen Endzeitvision aus okzidentaler Perspektive übersehen wird, ist, daß der europäische Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum im Fernen Osten noch nie eine Geltung hatte. Ein kleiner aber bedeutender Text des berühmten Autors der »Geständnisse einer Maske«, Yukio Mishima, »Zur Verteidigung unserer Kultur« von 1968 macht dies deutlich. Als Leser Benjamins formuliert Mishima eine klare Absage an ein individuelles und einmaliges Original: »In der japanischen Kultur ist der Verfall des Originals kein absoluter Verfall und es gibt kein Gefälle innerhalb der entscheidenden Wertschätzung zwischen Original und Kopie.«⁸⁷⁰

Die seit Jahren sich emotional steigende europäisch-westliche Debatte um das Urheberrecht hat auch für den Autorbegriff nichts Neues gebracht, da sie sich nur ewig im Kreise drehte. Auf die konservativen Mahnungen, daß es nicht nur um das Reagieren auf technische Innovationen gehe, sondern auch um das Erbe der abendländischen Werte der »Person«, der »Verantwortung«, der »Willensfreiheit«, folgen die faktischen Gegenargumente, daß »das Konzept der Originalität« überholt sei, es »kein abgeschlossenes Werk« mehr gebe, sondern die hyperkulturelle Zukunft in den »Fragmenten« und »Prozessen« zu finden seien, die sich auf der »riesigen Müllhalde« unserer Kultur bedienen könne.⁸⁷¹ Während die eine Seite verkennt, daß ihr die reale Grundlage ihrer Paradigmen längst abhanden gekommen ist, daß der sogenannte Autor nur ein Knoten im

869 Ingold, *Autorschaft und Management*, a. a. O., S. 59, u. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris 1947, S. 437.

870 Yukio Mishima, »Zur Verteidigung unserer Kultur«, in: Rebecca Mak, *Mishima Yukios »Zur Verteidigung unserer Kultur« (Bunka Boeiron). Ein japanischer Identitätsdiskurs im internationalen Kontext*, Berlin 2014, S. 200; vgl. den Kommentar ebd. S. 138f.

871 Vgl. u. a.: Wolfgang Prinz, »Auf die Person kommt es an! Wer den Tod des Autors feiert, läutet den Abschied von der Moderne ein«, in: *DIE ZEIT* No. 22 (24. 5. 2012), S. 46; u.: »Das Konzept der Originalität ist überholt. Paul D. Millier alias DJ Spooky über das Urheberrecht und die Zukunft der digitalisierten Gesellschaft«, in: *Neue Zürcher Zeitung* No. 116 (22. 5. 2015), S. 23.

multifaktoriellen Netz ist, blendet die andere Seite aus, daß in der vielversprechenden Weite des *Nets* eine Unzahl von überflüssigen, irreführenden, ja gefährlichen (durchaus im kriminologischen Sinne des *hacking*) Informationen lauern, die die neue Freiheit schnell auch auf eine Virus-Erkrankung hinauslaufen lassen kann.

Was jedoch am meisten an der ganzen Diskussion irritiert, ist das fast fetischistische Festhalten am Begriff des ›Autors‹, der gleichzeitig Stück für Stück aller seiner Kompetenzen amputiert wird: er hat keine Autorität und »keinen Anspruch auf ›Werkherrschaft« mehr, besitzt keine »Originalität« und »Urheberschaft«, ja stellt eine »Vielheit« und »Vielstimmigkeit« (also eine Art von multipler Persönlichkeit) im »Chaos globalisierter, digitalisierter Kultur« dar.⁸⁷² Was am Ende herauskommt ist ein ›Oxymoron‹, der ›Autor ohne Autorschaft‹, der ›Künstler ohne Künstlertum‹ in einer Gesellschaft der *Commons*, in der – wie schon Warhol und Beuys es forderten – jedermann zum Künstler oder Star avancieren kann. Die Tendenz, die Relevanz der Argumentation ist klar, allein der Mut zum Abschied vom vielgeliebten Namen fehlt, anders als etwa in den frühen anarchischen Überlegungen von Gilles Deleuze, der ausgehend von Foucaults Bestimmung des Autornamens als Eigennamen die Perspektive einer »subjektlosen Individuation« entwirft: Der Eigenname verweist nach ihm weder auf eine Person noch auf ein Subjekt des Aussagens, sondern auf den Effekt »einer stets kollektiven Verkettung, die außerhalb wie innerhalb unserer selbst Populationen, Vielheiten, Territorien, Affekte, Geschehen und Werden ins Spiel bringt« – oder anders gesagt: »Ideen, das ist Interaktion, Werden, Diebstahl und Vermählung, der ›Zwischenraum‹ der Einsamkeiten.«⁸⁷³

Aus Gründen der begrifflichen Differenzierung sollte man nur diese neuen Produktionsweisen kultureller Effekte jedoch nicht mehr unter dem Namen von Autorschaft und Künstlertum weiterführen, dessen Gültigkeit auch von avancierten Theoretikern wie Stalder nicht in Abrede gestellt wird, wenn es um die sozial-ökonomische Funktion des Autors als Verwertungseinheit geht. Diese bleibt gewissermaßen intransigent für »operationale Verwendungsweisen und Zuschreibungen« reserviert, bei denen es nicht um Innovationen von Autorschaft im Sinne technischer Möglichkeiten geht, also das ›Dispositiv‹ im Sinne

872 Vgl. Gerald Raunig/Felix Stalder, »Tot war der Autor nie. Urheberrecht für alle: Der ZEIT-Aufruf versucht, einen Keil zwischen die Kreativen zu treiben«, in: *DIE ZEIT* No. 21 (18.5.2012), u. F. Stalder, »Who's afraid of the (re)mix? Autorschaft ohne Urheberschaft«, in: *Archithese* Nr. 4, 2012, S. 60 ff., u.: »notes & nodes, technology and the space of the possible«, <http://remix.openflows.com>, sowie ders., *Der Autor am Ende der Gutenberg Galaxis*, Zürich 2014, S. 7. Eine radikale Gegenposition zu dieser open-access-Kultur wird vom s. g. Heidelberger Appell vertreten, der die Öffnung eines völlig rechtsfreien und inhaltlich unkontrollierten Raumes befürchtet vgl.: Roland Reuß/Volker Rieble (Hg.), *Autorschaft als Werkherrschaft in digitaler Zeit*, Frankfurt am Main 2009.

873 Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialoge*, Frankfurt am Main 1980, S. 48, 59 u. 16.

Foucaults, in dem »sich wandelnde Wahrnehmungsstrukturen mit technisch-apparativen, institutionellen, sozial-politischen und inhaltlich-ästhetischen Aspekten.« vereinigen.⁸⁷⁴ Als dieses Dispositiv umgreift die Produktionsweise neuer Verkettungen, Konfigurationen, Mixturen, Transformationen (oder wie immer man Kreieren beschreiben will) freilich ein viel weiteres Feld an Potentialen, als das, was unter der historisch begrenzten Figur des Autor-Künstler möglich ist.

Vielleicht sollte man sich auf der Suche nach ›Orientierung‹ (im ursprünglichen konstellaren Wortsinne) an Bergsons Konzept einer *evolution créatrice* erinnern, die als kosmische Dimension die Voraussetzung allen Werdens darstellt. Wenn der Autor-Künstler demnach eine ›Idee‹ im Sinne Benjamins ist, so stellt diese nur eine ›Konstellation‹ unter anderen am Ideenhimmel dar, eine Konstellation, die vielleicht im Begriff ist zu verlöschen, bzw. von anderen Konstellationen der schöpferischen Entwicklung überstrahlt zu werden. Aber – um die kosmologische Metapher noch weiter zu treiben – im Augenblick dieses Verlöschens kommt diese Konstellation auch an den Punkt der Offenbarung ihrer Wahrheit in dem, was Benjamin das »Jetzt der Erkennbarkeit« genannt hat. Sie erstarrt zu einem Bild, einem dialektischen Bild, »worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«⁸⁷⁵ und in dem sich die historisch auseinanderliegenden Momente oder Phänomene zugleich zeigen bzw., wie Benjamin sagt, *lesbar werden*: eben als das, was sie sind, nämlich Phänomene, Referenzpunkte einer Konfiguration und nicht Repräsentanten einer Phänomenologie des schöpferischen Geistes.

Es ist also nicht so, daß im Augenblick einer groß angelegten Dekonstruktion, Diskursanalyse, Medien- oder Systemtheorie alles als Unwahrheit entlarvt wird, der Trug dessen aufgezeigt werden soll, was seit den Gründungsmythen der Renaissance in einen ständigen Bedeutungswandel an Autoritätsgarantie der Autorschaft den Künstler für die konzeptuelle Organisation ihres Schaffens und umgekehrt den Autoren der Genie-Zeit an plastischer Kraft durch die bildenden Künste zugesprochen wurde, so als wären die historischen Prunkgewänder nur die »falschen Kleider« von Schreibern und Machern. Es sind die zu ihrer Zeit durchaus korrekten Denominationen, d. h. die historischen De- und Re-Konfigurationen der Elemente, welche die Hybrid-Konstruktion des Autor-Künstlers entlang der Doppelhelix der beiden chiasmatischen Begriffsgeschichten des intellektuellen Begreifens und des manuellen Beseelens ausmachen, oder anders gesagt: Im Grund genommen waren Autoren und Künstler immer das, als was

874 Florian Hartling, *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld 2009, S. 106 u. 155.

875 Benjamin, »Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften«, a. a. O., *Bd. V*, S. 578.

sie aus heutiger Sicht mit ihrem eigentlichen Namen angesprochen werden, nämlich ›Medien‹.

Insofern sind solche Formulierungen wie diejenige, mit der Stalder den Remix als neue Methode des zeitgenössischen Kulturschaffens einführt, von zeitlosem Charme:

»Der Autor steht nun nicht mehr am Anfang des kreativen Prozesses, sondern in der Mitte. Es war etwas vor ihm – Material mit dem er zu arbeiten beginnt – und es wird etwas nach ihm sein – andere, die sein Werk wiederum zum Material ihrer Arbeit machen.«⁸⁷⁶

Wer wollte diese Arbeitsweise z. B. für einen Meisterautor wie Goethe bestreiten? Ein Schlüsselwerk wie *Dichtung und Wahrheit* lebt geradezu von diesem Motto – bis hin zur Ironie von Nietzsches *Ecce Homo*. Es kommt aber darauf an, wie eine Epoche diese Position bewertet, und da läßt sich eine klare Tendenz zur Dezentrierung dieser »Mitte« ausmachen als virtueller Zwischen- oder Transit-Raum. In diesem Sinne eines Changierens der Positionen läßt sich der Autorbegriff vielleicht beliebig einsetzen für das, was wie in einer Relais-Schaltung als »Hypertexter« mal »Hyper-Leser«, mal »Hyper-Schreiber« ist und gewissermaßen den Transfer leistet, eine Übersetzung, die zugleich die »human-machine collaboration« als »preprocessing«, »coprocessing« und »postprocessing« betrifft.⁸⁷⁷

Ein anderer Definitionsversuch greift die binäre Codierung der neuen Medien auf und versucht, den Widerspruch zwischen dem technischen Apriori der Maschine und der Agency des menschlichen Subjekts im weniger dialektischen als vielmehr oszillierenden Bild vom »binären Autor« zu versöhnen,

»der, obwohl nur im Doppelpack erhältlich, das herkömmliche Verständnis von Autorschaft kollabieren lässt, da sich in ihm zwei inkompatible Machtssystem vereinen: Die Macht der Maschine löscht den menschlichen Urheber aus und umgekehrt.«⁸⁷⁸

Aus systemtheoretischer Sicht wäre dieser Begriff sicherlich antiquiert, da an seiner Stelle autopoietische Systeme und ihr »Theoriedesign« autorloser Produktionen ins Spiel kämen⁸⁷⁹; was aber an dieser Stelle der vielleicht leeren Mitte eine Art schwarzes Loch post-moderner, hybrider Autor-Künstlerschaft

876 Stalder, »Who's afraid of the (re)mix?«, a. a. O.

877 Rolf Todesco, »Hyperkommunikation. Schrift-Um-Steller statt Schriftsteller«, in: *Hyperfiction*, a. a. O., S. 116; Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, S. 135.

878 Renate Giacomuzzi, »Zur Veränderung der Autorrolle im Zeichen des Internets«, in: R. Schnell (Hg.), *Veränderungen des Literaturbetriebes. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Hft. 39*, Stuttgart 2009, S. 10.

879 Vgl. Thomas S. Eberle, »Auf den Spuren des verschwundenen Autors. Eine soziologische Rasterfahndung«, in: F. Ingold/W. Wunderlich (Hg.), *Der Autor im Dialog*, St. Gallen 1995, S. 75ff.

ausmacht, wäre das Mediale des Mediums, das turingsche Schalten und Verwalten im binären Prozeß (*connect-cut*), der *bidirektional* gedacht werden muß.⁸⁸⁰ Der Autor-Künstler wäre in seiner letzten epigonalen Abschiedsgala eine ›*bidirektionale* Schnittstelle‹ zwischen Produzieren und Rezipieren, zwischen Code und Mitteilung, zwischen Wissen und Werk, zwischen Rechner und Ausgabestelle, wobei die Betonung auf der *Bidirektionalität* besteht, die die Doppelfigur von Autor/Leser operational aufheben soll und zugleich in einem durchaus ernst gemeinten Sinne der *Bijektion* von Designation und Resignation ihre Referenz erweist.

So bleibt im Abglanz der im Sinne der o. g. bemühten konstellativen Analogie verglühenden Galaxie des Autor-Künstlers ein Rest an kulturell und ökonomisch bedingter Grenzziehung und Kontrolle, ein Mutant, wie er so oft in Science-Fiction-Filmen spukt, ein *Alien*, der aber nicht wieder eine Rückkehr des Autors bedeutet, sondern schlicht und einfach die Rückkehr der »Frage nach ihm«⁸⁸¹. Was aber bedeutet die ›Frage‹ nach dem Autor? Wenn sie denn nicht die nach seiner Existenz sein soll oder nach der Rückkehr seiner Autorität? Vielleicht ist die Rückkehr der Frage nach dem Autor die Rückkehr der Autorisierung des Fragens selbst als ein Fragen nach dem Ursprung, der Frage, die eingangs mit der ganzen Wucht des metaphysischen Fragens durch Heidegger mit Leibniz aufgerufen wurde: *Warum ist etwas und nicht vielmehr nichts!*

Der metaphysische Pathos soll aber nicht über den Kern des Fragens hinwegtäuschen, der ein Fragen nach der ›Macht‹ betrifft, die hier in der Frage nach der Macht des Autor-Künstlers auftritt. Und so kleidet einer der führenden Hypertext-Theoretiker wie Aarseth das Problem mit fast entwaffnender Naivität in die Sprache eines theatralischen Versteckens (statt Maskieren) des Autor-Künstlers, der auf der Bühne eine bedrohliche Leere, ein Machtvakuum hinterläßt:

»To force the responsibility of authorship onto the reader/user (rather than to locate it in the text or medium) is to acknowledge the struggle for power fundamental to any medium: if the difference between author and reader has vanished or diminished [...], then the real author must be hiding somewhere else. Even if we can no longer use the word author in an meaningful way [...], it would be irresponsible to assume that this position has simply gone away, leaving a vacuum to be filled by the audience.«⁸⁸²

880 Vgl. Kuhlen, *Hypertext*, a. a. O., S. 171.

881 Giacomuzzi, »Zur Veränderung der Autorrolle im Zeichen des Internets«, a. a. O., S. 27.

882 Aarseth, *Cybertext*, a. a. O., S. 165. Vgl. Heibach, *The Distributed Author*, a. a. O.; Christoph Schirmer, »Hypertext, Hysterie, Surrealismus«, in: M. Klepper/ R. Myer/ E.-P. Schneck (Hg.), *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*, Berlin 1966, S. 139, und ebd.: Ruth Nestvold, *Das Ende des Buches. Hypertext und seine Auswirkungen*, S. 26.

Also kein Ende des Gründungsmythos vom Autor-Künstler, *a never ending story* einer unerfüllten, ja unerfüllbaren Liebe zum Ursprung, und das obwohl er schon aller seiner Nobilitierungen entkleidet ist und längst »Hypertextjockeys« und »Cyberbanausen« seinen Platz eingenommen haben? In der Frage nach der Macht kommen die Mutationen des *Autor-Aliens* tatsächlich wieder zum Vorschein, denn kein Werden ohne Bemächtigung. In allen Diskussionen ist gerade der *Wille zur Macht* das unstrittigste Motiv einer Konservierung des Autor-Künstlers. Aber es bleibt auch ein libidinöses Motiv, das Begehren nach dem Autor-Künstler als dem, der geschaffen, der erfunden, der überrascht hat mit seinen unerwarteten Neuerungen, und der das Geheimnis dieser Gabe in sich verkörpert. Aber wo kein Körper mehr zu finden ist, bleibt ein Gesicht: Die unausrottbare Sehnsucht beträfe dann in Umkehrung zu De Mans Diagnose von der Autobiographie als *defacement* eine Gier nach Gesichtern, nach einem *refacement* des Genies, nach einem Gesicht, das den Star der Sternenkongfiguration repräsentiert: und sei es als *persona*, als Maske, die man sich auch im Internet herunterladen kann.

