

Rückkehr des Autors

Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs

Herausgegeben von
Fotis Jannidis, Gerhard Lauer
Matias Martinez und Simone Winko

Sonderdruck

*aus Studien und Texte zur
Sozialgeschichte der Literatur
Band 71*

ISBN 3-484-35071-7

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1999



Einleitung	1
FOTIS JANNIDIS / GERHARD LAUER / MATIAS MARTINEZ / SIMONE WINKO: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven	3
I. Autor und Intention	37
SIMONE WINKO: Einführung: Autor und Intention	39
KARL EIBL: Der ›Autor‹ als biologische Disposition	47
AXEL BÜHLER: Autorabsicht und fiktionale Rede	61
LUTZ DANNEBERG: Zum Autorkonstrukt und zu einem methodologischen Konzept der Autorintention	77
WILLIE VAN PEER: Absicht und Abwehr. Intention und Interpretation	107
KLAUS WEIMAR: Doppelte Autorschaft	123
WERNER STRUBE: Über verschiedene Arten, den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat	135
II. Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft	157
GERHARD LAUER: Einführung: Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft	159
JOHN F. BURROWS: Computers and the Idea of Authorship	167
COLIN MARTINDALE: What Can Texts Tell Us About Authors and What Can Authors Tell Us About Texts?	183
GERHARD LAUER: Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts	209
EKATERINI KALERI: Werkimmanenz und Autor	235
SIGRID NIEBERLE: Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin	255
TOM KINDT / HANS-HARALD MÜLLER: Der ›implizite Autor‹. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs	273
JÖRG SCHÖNERT: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich	289

Autorschaft und Intertextualität

I. Intertextualität statt Autorschaft?

Der Tod des Autors wurde in den sechziger Jahren unter dem Banner der Intertextualität ausgerufen. Als Julia Kristeva in ihrem programmatischen Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967) den Ausdruck ›Intertextualität‹ in die Literaturwissenschaft einführte, lautete die Konsequenz für den Autor: »en fait l'auteur n'est qu'un enchaînement de centres«.¹ Ein Jahr später schrieb Roland Barthes in *La mort de l'auteur*:

un text n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le ›message‹ de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originale: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures.²

Kristeva und Barthes bestimmen den Autor als Sprachrohr fremder Rede. Aus dem angeblich unvermeidlichen Zitacharakter von Texten schließen sie auf die allenfalls kompilatorische Funktion des Autors. Barthes ersetzt den »Auteur-Dieu« durch den »écrivain« als bloßen Verknüpfer von Zitaten (»mêler les écritures«); bei Kristeva wird der Autor sogar mit der ›Verknüpfung‹ gleichgesetzt (»l'auteur n'est qu'un enchaînement«). Dem passiven Autor steht der aktive ›Text‹ gegenüber. Dieser sei nicht als ein Produkt des Autors, sondern selbst als eine Tätigkeit zu verstehen: »tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre tex-

¹ Unter dem Titel *Le mot, le dialogue et le roman* wiederabgedruckt in J. K.: Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil 1978, S. 82–112. Hier S. 107, Anm. 13. – Ich diskutiere in meinem Beitrag die von Kristeva und Barthes geprägte poststrukturalistische Variante der Intertextualitätstheorie; traditionellere Varianten halten am Autorbegriff fest, indem sie die Intention des Autors als notwendige Voraussetzung für das Bestehen intertextueller Bezüge ansehen; vgl. meinen Beitrag: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv 1996, S. 430–445. Hier S. 442.

² Roland Barthes: *La mort de l'auteur*. In: R. B.: Œuvres complètes. Tome 2: 1966–1973. Paris: Seuil 1994, S. 491–495. Hier S. 493f.

te«. ³ Nicht der Autor produziert den Text, sondern dieser bringt sich selbst hervor – als Wiederholung anderer Texte.

Solchen überspitzten Formulierungen zum Trotz sollte man Kristeva und Barthes nicht unterstellen, sie verleugneten den Autor in seiner Funktion als Produzent des Textes. Es wäre offensichtlich unsinnig zu bestreiten, daß Texte im Regelfall Artefakte sind, die von einzelnen Personen in die Welt gesetzt werden. Die zitierten Passagen lassen sich jedoch auch nicht als lediglich rhetorische Formulierungen verstehen, die metonymisch dort ›Text‹ sagen, wo im Grunde ›Autor‹ gemeint ist. Kristeva und Barthes scheinen vielmehr, unter Berufung auf die unhintergehbare Intertextualität von Texten, bestreiten zu wollen, daß der Autor für das Erfassen der *Bedeutung* (›meaning‹) seines Textes relevant sei. ⁴

Ich möchte in meinem Beitrag zeigen, daß der Verzicht auf den Autor auch in dieser Variante sachlich unhaltbar ist. Auf der Grundlage intertextualitätstheoretischer Argumente läßt sich der Autor aus der Textinterpretation *nicht* verabschieden. Vielmehr bleibt er selbst in Fällen von extremer Intertextualität ein notwendiger (wenngleich nicht hinreichender) Bezugspunkt der Interpretation. Eine Intertextualitätstheorie, die elementare Voraussetzungen ästhetischer Sinnbildung erfassen will, muß am Autorbegriff festhalten.

Um zu verdeutlichen, daß meine Kritik am Autorkonzept der poststrukturalistischen Intertextualitätstheorie über das Feld der Literatur hinausreicht, beziehe ich mich im folgenden auf Beispiele aus verschiedenen Künsten, nämlich auf die Skulptur *String of Puppies* (1988) des amerikanischen Künstlers Jeff Koons und auf Peter Handkes Text *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg am 27.1.1968* (1969). Unbeschadet aller medialen und ästhetischen Unterschiede haben diese beiden Werke Eines gemeinsam: Aufgrund ihres hochgradig imitativen Charakters scheint das Konzept des Autors für die Erfassung ihrer Bedeutung keine Rolle zu spielen – jedenfalls nach Ansicht einiger Interpreten. Deshalb wirken sie auf den ersten Blick wie besonders überzeugende Belege für die poststrukturalistische These vom Tod des Autors.

³ Kristeva: *Le mot, le dialogue et le roman* (Anm. 1), S. 85.

⁴ Die poststrukturalistische These vom Tod des Autors schwankt (zumindest bei Barthes) zwischen zwei Thesen. *Methodologische These*: Der Autor ist ein prinzipiell unangemessenes Konzept für die Interpretation literarischer Texte. *Historische These*: Der Autor ist ein unangemessenes Konzept für die Interpretation von Texten der literarischen Moderne und Postmoderne. In diesem Aufsatz ziehe ich zwar Beispiele aus der künstlerischen Avantgarde heran, ziele aber vor allem auf die fundamentalere methodologische These; deren Widerlegung untergräbt *a fortiori* auch den Geltungsanspruch der historischen These.

II. Autorschaft und Plagiat: Jeff Koons' *String of Puppies*

Im Jahre 1988 zeigten amerikanische und deutsche Galerien die Ausstellung *Banality* des amerikanischen Künstlers Jeff Koons. Unter anderem war hier die bemalte Holzskulptur *String of Puppies* zu sehen, die ein sitzendes, annähernd lebensgroßes Paar mit acht Hundewelpen auf dem Schoß darstellt (siehe Abbildung auf der folgenden Seite). ⁵

Koons hatte seine Skulptur in einer italienischen Kunstwerkstatt nach dem Modell der als Postkarte vertriebenen Schwarzweiß-Photographie *Puppies* von Art Rogers gestalten lassen, ohne auf diese Vorlage hinzuweisen und ohne Rogers am Gewinn aus dem Verkauf von drei Exemplaren der Skulptur für insgesamt 367.000 US-Dollar zu beteiligen. Rogers verklagte daraufhin Koons vor einem amerikanischen Gericht wegen Verletzung des Copyrights an der Photographie *Puppies* und war mit der Klage sowohl in der ersten Instanz als auch in anschließenden Revisionsverfahren erfolgreich. ⁶ Die Richter konnten keine ästhetisch relevanten Unterschiede zwischen Rogers' Photographie und Koons' Skulptur erkennen – was eine notwendige Voraussetzung dafür gewesen wäre, Koons einen legitimen Gebrauch (›fair use‹) seiner Vorlage zuzugestehen und *String of Puppies* als eigenständiges Kunstwerk anzuerkennen. Stattdessen befanden die Richter, zwischen Rogers' *Puppies* und Koons' *String of Puppies* bestehe eine weitgehende Übereinstimmung des künstlerischen Ausdrucks (›similarity of expression of idea or fact‹). ⁷ Eine entscheidende Voraussetzung für den Plagiatsvorwurf war also die große Ähnlichkeit des Nachfolgewerks mit der Vorlage. Als Entscheidungskriterium für diese Ähnlichkeit diene die Frage: »whether an average lay observer would recognize the alleged copy as having been appropriated from the copyrighted work.« ⁸ Im Fall Rogers vs. Koons sahen die Richter eine solche Wiedererkennbarkeit als gegeben an (- übrigens keineswegs eine selbstverständliche Feststellung, denn Koons gestaltete auf Grundlage der schwarzweißen Fotografie eine farbige Skulptur, fügte im Haar des Paares Blumen hinzu und versah die Hundewelpen in antirealistischer Manier mit blauem Fell und knopfartigen Nasen):

⁵ Die *Banality*-Ausstellung ist dokumentiert in Angelika Muthesius (Hg.): Jeff Koons. Köln: Taschen 1992, S. 98–123 (Abb. *String of Puppies* ebd., S. 112); vgl. dazu Thomas Zaunshirm: Kunst als Sündenfall. Die Tabuverletzungen des Jeff Koons. Freiburg/Br.: Rombach 1996, S. 46–54.

⁶ Die juristischen Aspekte von Rogers vs. Koons erörtert Peter Jaszi: On the Author Effect. Contemporary Copyright and Collective Creativity. In: Martha Woodmansee / Peter Jaszi (Hg.): The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature. Durham - London: Duke University Press 1994, S. 29–56, bes. S. 41–48.

⁷ Art Rogers v. Jeff Koons and Sonnabend Gallery. In: West's Federal Reporter, Vol. 960 (1992), S. 301–314. Hier S. 302.

⁸ Rogers v. Koons (Anm. 7), S. 307.



Jeff Koons: *String of Puppies* (1988)

Questions of size and color aside, the sculpture is as exact a copy of the photograph as Koons' hired artisans could fashion, which is precisely what Koons told them to do. Indeed, Scanlon's friend, having observed a newspaper picture of the sculpture, assumed that it was Roger's photograph, having been ›colorized.‹⁹

Offenbar erschien es den Richtern unnötig, zwischen *materiellen* und *ästhetischen* Eigenschaften der Werke zu unterscheiden. Vielmehr schlossen sie aus der äußerlichen Ähnlichkeit zwischen *Puppies* und *String of Puppies* unmittelbar auf ihre ästhetische Gleichartigkeit: »the ordinary observer, unless he set out to detect the disparities, would be disposed to overlook them, and regard their aesthetic appeal as the same.«¹⁰ So gelangten die Richter zu der Auffassung, daß Koons' *String of Puppies* kein eigenständiges Kunstwerk sei, sondern ein Plagiat von Rogers' Photographie *Puppies* darstelle, und verurteilten Koons wegen »copyright infringement«.

Die Nichtunterscheidung von materiellen und ästhetischen Eigenschaften beruht jedoch auf einer Auffassung von Kunstwerken, welche die Rolle des Autors für die Bedeutung eines Werkes unzulässig verkürzt und die als *materialistischer Fehlschluß* bezeichnet werden könnte. Um den unlösbaren Zusammenhang zwischen ästhetischen Eigenschaften und Autorschaft zu verdeutlichen, müssen wir zunächst das Verhältnis von Plagiat und Intertextualität klären.

Das Plagiat ist einerseits eine besonders intensive, andererseits aber eine defizitäre Form von Intertextualität. Der Plagiator imitiert zwar soweit wie möglich ein bestimmtes Vorbild; er ist jedoch bestrebt, den intertextuellen Bezug seines Werkes vor dem Rezipienten zu verheimlichen. In der Regel weiß nur der Plagiator selber, nicht aber der Rezipient um die intertextuelle Dimension des Werkes.¹¹ Der intertextuelle Charakter eines Plagiats erstreckt sich auf seine *Genese*, nicht auf die intendierte *Sinnbildung*.

String of Puppies wurde von den Richtern als Plagiat von Rogers' *Puppies* angesehen, weil Koons' Werk seinem Vorbild stark ähnelt. Aber sogar wenn Koons' Skulptur nicht nur in vielen, sondern in *allen* ihren materiellen Eigen-

⁹ Art Rogers v. Jeff Koons and Sonnabend Gallery. In: West's Federal Supplement, Vol. 751 (1991), S. 474–481. Hier S. 478. Scanlon ist der Name des Hundebesitzers.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Das Plagiat, das nach den »Kriterien der strukturellen Korrespondenz mit der Vorlage und nach der Prägnanz des Bezuges auf einen einzelnen Text intensiv intertextuell ist, ist nach dem Kriterium der Kommunikativität, ebenso wie nach dem der Referentialität, nur schwach intertextuell, da sich zwar der Autor der Abhängigkeit von einer Vorlage nur allzu bewußt ist, aber nicht nur nicht intendiert, sondern gerade mit allen Mitteln zu verhindern versucht, daß diese Abhängigkeit auch dem Rezipienten bewußt wird« (Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich / Manfred Pfister [Hg.]: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1–30. Hier S. 27).

schaften mit ihrer Vorlage identisch wäre – was, wie erwähnt, keineswegs der Fall ist –, handelte es sich doch um ein grundverschiedenes, eigenständiges Kunstwerk. Denn selbst dann wiese sie ästhetisch relevante Eigenschaften auf, die mit denjenigen von Rogers' *Puppies* unvereinbar wären.

In früheren Ausstellungen hatte Koons Objekte gezeigt, die ihren Vorlagen ebenso stark ähnelten wie im Fall von *String of Puppies* oder sogar, als *ready-mades* in der Tradition Marcel Duchamps und Andy Warhols, unverändert der Alltagswelt entnommen waren: aufblasbare Plastikblumen (aus der Werkgruppe *Inflatable Flowers*, 1979), Teekessel (*Pre-New*, 1979), Ensembles funktionstüchtiger Staubsauger (*The New*, 1980), Nachbildungen von Fuß- und Basketballbällen in Bronze (*Equilibrium*, 1985) und Reproduktionen von Werbeplakaten (*Luxury and Degradation*, 1986) – Kunstwerke, die sich in ihren materiellen Eigenschaften wenig oder gar nicht von vorgefundenen Gegenständen der Alltagswelt unterscheiden. In seinem Buch *The Transfiguration of the Commonplace* hat Arthur C. Danto die Logik solcher *ready-mades* in einer Reihe von subtilen Beispielanalysen erörtert und aufgezeigt, wie alltagsweltliche Gegenstände durch die Verpflanzung in die Kunstwelt neue Eigenschaften gewinnen können – etwa, witzig, provokativ oder kühn zu sein –, ohne sich materiell zu verändern.¹²

Im Fall von *String of Puppies* handelt es sich nun zwar nicht, wie bei den klassischen *ready-mades*, um die Verwandlung eines alltagsweltlichen Gegenstandes in ein Kunstwerk. Als Koons seine Skulptur nach der Vorlage von Rogers' Photographie konzipierte, vollzog er jedoch eine vergleichbare Handlung: Er stellte ein fremdes Werk in einen neuen künstlerischen Kontext und verlieh ihm dadurch eine neue Bedeutung. Es erscheint unplausibel, Koons hierbei eine plagiatorische Absicht zu unterstellen. Der Betrachter von *String of Puppies* soll sicherlich nicht über den imitativen Charakter des neuen Werkes getäuscht werden – wie es beim Plagiat der Fall wäre. Die künstlerische Aussage von Koons' Werk wird im Gegenteil erst durch die Einsicht in den intertextuellen Bezug erkennbar. Dabei wird die ästhetische Eigenständigkeit der Skulptur nicht durch den Umstand beeinträchtigt, daß ihr kein Hinweis auf Rogers' Photographie beigefügt war. Entscheidend ist vielmehr, daß *String of Puppies* unverkennbar Produkte der Populärkultur und des Kitsch imitiert. Der intertextuelle Sinngehalt entsteht hier durch die Imitation eines Stils, nicht eines bestimmten Einzelwerks.

Der Streit um Koons' Skulptur macht deutlich, daß ein Werk der bildenden Kunst nicht nur aus materiellen Eigenschaften (Material, Farbe, Form) besteht, sondern auch aus der zugehörigen künstlerischen Konzeption. Eine notwendi-

¹² Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1981, bes. S. 136–164.

ge Bedingung¹³ für die Identifikation eines Gegenstandes als Kunstwerk ist deshalb die Kenntnis seines intensionalen Entstehungskontextes. Nur mit Bezug auf die künstlerische Konzeption kann man einen materiellen Gegenstand überhaupt als Kunstwerk identifizieren. Eine solche Identifikation ist dabei immer schon Teil einer Interpretation. Die Konzeption des Autors ist von der ästhetischen Identität des Werkes nicht abtrennbar. Deshalb ist es falsch, Koons' Werk *String of Puppies* mit dem materiellen Objekt aus Holz und Farbe, das in der Galerie ausgestellt und im Katalog abgebildet wurde, schlichtweg gleichzusetzen. Der physische Gegenstand ist vielmehr die sinnlich wahrnehmbare *Erscheinung* des Werkes.¹⁴ Eine solche Sichtweise ermöglicht es, zwei Werke selbst bei identischem Äußeren voneinander als ästhetische Objekte zu unterscheiden. Will man daher *String of Puppies* gegenüber Rogers' *Puppies* als eigenständiges Kunstwerk geltend machen, ist es nicht notwendig, materielle Unterschiede zwischen beiden Objekten zu finden.

Was sind nun wesentliche ästhetische Unterschiede zwischen *Puppies* und *String of Puppies*? Für Rogers' Photographie können wir uns einer Charakterisierung aus den Gerichtsurteilen bedienen, in der es heißt, Rogers' Photographie sei der Ausdruck (»expression«) »of a typical American scene – a smiling husband and wife holding a litter of charming puppies«.¹⁵ Koons' *String of Puppies* ist hingegen nicht eine schlichte Imitation des »Ausdrucks« einer »typischen amerikanischen Szene«, sondern ein Kommentar über diese: Koons thematisiert die Art und Weise der Darstellung, die von Rogers verwendet wird. Das geschieht durch die (in den Gerichtsurteilen vernachlässigte) Verfremdung der Vorlage, nämlich durch die Transformation einer Photographie

¹³ Es geht in meinem Beitrag um die Frage, ob der Autor ein notwendiges Konzept der Textinterpretation darstellt; sicherlich ist der Bezug auf den Autor für viele Interpretationsziele nicht hinreichend. In *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press 1986) unterscheidet Arthur C. Danto in ähnlichem Zusammenhang zwischen »surface interpretation« und »deep interpretation«. »Surface interpretation« ist durch die Intention des Künstlers festgelegt, während »deep interpretation« über die Künstlerintention hinausgehen (und ihr widersprechen) kann, sie aber voraussetzt: »Deep interpretation supposes surface interpretation to have done its work, so that we know [...] what has been done and why« (ebd., S. 66). Eine scharfsinnige Weiterentwicklung dieser Unterscheidung geben Peg Brand / Myles Brand: *Surface and Deep Interpretation*. In: Mark Rollins (Hg.): *Danto and His Critics*. Oxford: Blackwell 1993, S. 55–69.

¹⁴ Die theoretische Erklärung von *ready-mades* ist alles andere als einheitlich. Gérard Genette beispielsweise versteht ein *ready-made* nicht, wie Danto, ontologisch als ein Objekt, sondern performativ als den Akt oder die Geste, einen Alltagsgegenstand als Kunstwerk zu präsentieren (s. G. Genette: *The Work of Art. Immanence and Transcendence*. Ithaca: Cornell University Press, 1997, Kapitel 9 [= »The Conceptual State«], bes. S. 136). (Die französische Originalausgabe: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance* [Paris: Seuil 1994] war mir nicht zugänglich.) Dieser Unterschied ist in unserem Zusammenhang jedoch ohne Bedeutung.

¹⁵ Art Rogers v. Jeff Koons (Anm. 7), S. 303.

in eine wuchtige lebensgroße Skulptur, durch die hinzugefügten Blumen im Haar des Paares und durch die blaue Färbung und die knopfartigen Nasen der Welpen. Vor allem aber entsteht eine Verfremdung und Thematisierung der Darstellungsweise durch den Wechsel des pragmatischen Rahmens von einer an Kiosken vertriebenen Grußpostkarte zu einer in avantgardistischen Kunstgalerien ausgestellten Skulptur.

Welche Bedeutung diese verfremdende Nachahmung von Rogers' Photographie im Einzelnen hat, wäre durch einen Vergleich von *String of Puppies* mit anderen Arbeiten Koons', unter Berücksichtigung von Selbstbeschreibungen des Künstlers und im Traditionsrahmen des *ready-made* genauer zu bestimmen. In unserem Zusammenhang können kurze Hinweise auf Koons' Selbstverständnis genügen. Koons geht es nicht (nur) um eine ironisierende Bloßstellung von Kitsch, sondern um eine Reaktivierung des künstlerischen Potentials populärer Kunst. »I try to use the material not in any cynical manner but to penetrate mass consciousness – to communicate to people«. ¹⁶ Und weiter:

Banality [der Titel der Ausstellung, in der auch *String of Puppies* gezeigt wurde] was about communicating to the bourgeois class. I wanted to remove their guilt and shame about the banality that motivates them and which they respond to. [...] And I wanted to remove their guilt and shame so that they can embrace what motivates them and what they respond to – to embrace their own history [...]. And they would start to respond to or have beliefs in things that they have truly experienced, what their own history actually is. ¹⁷

Mit der Wahl von bemaltem Holz als Material für *String of Puppies* verbindet Koons zudem religiöse Konnotationen, die eine Analogie zu barocker Schnitzkunst in Kirchen und zu der damit verbundenen Volksfrömmigkeit herstellen: »When I work with wood it is so that people can feel the security of religion«. ¹⁸

Als Antwort auf die allgemeine Frage nach dem Verhältnis von Autorschaft und Intertextualität ist festzuhalten, daß der Autor selbst im extremen Fall eines *ready-made* ein notwendiger Bezugspunkt für die Interpretation ist, weil bereits die Identifikation des Kunstwerks als solchem (im Unterschied zu seinem materiell identischen Zwillingstück aus der Alltagswelt) ohne Bezug auf den Autor unmöglich wird. Ohne die Kenntnis seiner unauflösbar mit dem Autor verbundenen konzeptuellen Basis löst sich jedes Kunstwerk in nichts auf.

¹⁶ Interview: Jeff Koons - Anthony Haden-Guest. In: Muthesius (Hg.): Jeff Koons (Anm. 5), S. 12–36. Hier S. 24.

¹⁷ Ebd., S. 28f.

¹⁸ Ebd., S. 26.

III. Autorschaft zwischen Text und Werk: Peter Handkes *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg am 26.1.1968*

Mit Koons' *String of Puppies* diene uns eine Skulptur als Beispiel für den Zusammenhang von Intertextualität und Autorschaft. Gilt die dort vorgenommene Unterscheidung zwischen dem Werk und seinem materiellen Träger auch für Werke der Literatur? In der Tat erscheint es sinnvoll, analog zum Verhältnis zwischen einem materiellen Gegenstand und dem durch ihn repräsentierten Werk in der Bildenden Kunst auch in der Literatur zwischen *Werk* und *Text* (als linguistischer Repräsentation des Werkes) zu unterscheiden – denn auch hier kann derselbe Text Träger verschiedener Werke sein. ¹⁹ Jorge Luis Borges' berühmte Erzählung von Pierre Menard, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Text des *Don Quijote* buchstäblich reproduzieren möchte, aber, bei identischem Wortlaut, ein ganz anderes Werk als Cervantes hervorbringt, ist eine fiktive Illustration dieses Sachverhalts – so spricht etwa Borges' Erzähler dem Werk Menards, im Gegensatz zu dem von Cervantes, Eigenschaften wie ›historistisch‹ oder ›archaisierend‹ zu. ²⁰ Zur Verdeutlichung des Unterschiedes zwischen Werk und Text möchte ich im folgenden stattdessen ein reales Beispiel heranziehen, das von Peter Handke stammt:

Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg

vom 27.1.1968

WABRA

LEUPOLD POPP

LUDWIG MÜLLER WENAUER BLANKENBURG

STAREK STREHL BRUNGS HEINZ MÜLLER VOLKERT

Spielbeginn:

15 Uhr

¹⁹ Es ist für unsere Argumentation unnötig, hier auf die von Nelson Goodman aufgestellte Unterscheidung zwischen ›autographischen‹ (wie Skulpturen oder Bilder) und ›allographischen‹ (wie Romane oder Symphonien) Werken einzugehen. Während übrigens *ready-mades* nach Dantos ontologisierender Auffassung als autographische Werke verstanden werden müßten, werden erscheinen sie in Genettes konzeptualistischem Ansatz als ›hyper-allographic‹: »their object of immanence (the concept) is not only ideal [i.e. allographic, M.M.], like a poem or sonata, but also generic and abstract« (G. G.: *The Work of Art* [Anm. 14], S. 153).

²⁰ Jorge Luis Borges' Erzählung *Pierre Menard, autor del Quijote* erschien zuerst in seinem Erzählband *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

Derselbe Text, der hier einem literarischen Buch entnommen ist,²¹ dürfte am 27. 1.1968 im Sportteil Nürnberger Zeitungen und in anderen Pressemitteilungen zu lesen gewesen sein. Er enthält in der graphischen Anordnung des damals üblichen taktischen Systems (zwei Verteidiger, drei Läufer und fünf Stürmer) die Mannschaftsaufstellung des 1. FC Nürnberg am genannten Spieltag. Wodurch unterscheidet sich Handkes Text von seinem nicht-ästhetischen Korrelat aus dem Sportteil einer Zeitung? Als *Text* überhaupt nicht, als *Werk* dagegen sehr. Im Rahmen einer literarischen Buchveröffentlichung lenkt der abgedruckte Text die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Art und Weise der Gestaltung solcher Mitteilungen, während der Sporttext diese Gestaltungsweise schlicht verwendet. Ähnlich wie bei Koons' *String of Puppies* wird hier eine fremde Vorlage in ihrer sprachlichen und visuellen Form kopiert, aber zugleich mit einer neuen künstlerischen Bedeutung ausgestattet. Der unveränderte Text wird nun zum Träger eines literarischen Werkes. Um die Werkbedeutung zu erfassen, ist zunächst der Entstehungskontext zu berücksichtigen. Mit Bezug auf die am Ende der sechziger Jahre florierende Visuelle Poesie wäre darauf hinzuweisen, daß Handkes Text mit seiner Pyramidenform aus Schriftmaterial eine prägnante visuelle Form hervorbringt. Vor dem Hintergrund der intensiven Beschäftigung des frühen Handke mit sprachphilosophischen Problemen, die sich auch in anderen seiner Werke aus dieser Periode ausdrückt, demonstriert die *Aufstellung* das komplexe Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit, indem sie – in der Terminologie von Charles Sanders Peirce ausgedrückt – sowohl *ikonisch* (durch die graphische Konstellation der Spielernamen entsprechend ihren Positionen auf dem Spielfeld) als auch *symbolisch* (durch das Nennen der Eigennamen der Spieler) einen außersprachlichen Sachverhalt darstellt. Schließlich verwandelt die *Aufstellung* – wie auch einige andere sprachliche *ready-mades* aus dem Band *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* – einen Alltagstext in Literatur und spielt so mit der Grenze zwischen literarischen und Sachtexten.

Insgesamt belegt Handkes Text, daß der Unterschied zwischen Erscheinungsform und Werk nicht nur in der Bildenden Kunst, sondern auch in der Literatur besteht. Wir können jedoch noch eine weitere Feststellung treffen. Die Existenz von sprachlichen *ready-mades* wie Handkes *Aufstellung* macht deutlich, daß der Begriff des Autors normalerweise zwei Funktionen in sich vereinigt, die systematisch zu unterscheiden sind: einerseits den *Urheber des Textes*, andererseits den *konzeptuellen Schöpfer des Werkes*. Obwohl beide Funktionen in der Regel in einer Person zusammenfallen, können sie sich gelegentlich auf verschiedene Personen verteilen. So ist im Fall der *Aufstellung* Handke zwar der konzeptuelle Schöpfer des literarischen Werkes, aber nicht der Urheber des Textes. Handkes Autorschaft besteht sozusagen aus einem

²¹ Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. 59.

Akt der Taufe, die einem gegebenen Objekt eine neue, ästhetische Identität verleiht. Wenn ich in diesem Beitrag die These vertrete, daß der Autor einen notwendigen Bezugspunkt jeder Werkinterpretation darstellt, gilt das nur für den Autor im Sinne des konzeptuellen Schöpfers eines Werkes.

IV. Der Intertext: Proposition oder Äußerung?

Der Unterschied zwischen Text und Werk wird nun allerdings auch von Roland Barthes hervorgehoben:

L'œuvre est prise dans un processus de filiation. On postule une *détermination* du monde (de la race, puis de l'Histoire) sur l'œuvre, une *consécration* des œuvres entre elles et une appropriation de l'œuvre à son auteur. L'auteur est réputé le père et le propriétaire de son œuvre; la science littéraire apprend donc à *respecter* le manuscrit et les intentions déclarées de l'auteur, et la société postule une *légalité* du rapport de l'auteur à son œuvre [...]. Le Texte, lui, se lit sans l'inscription du Père.²²

Auch Barthes verknüpft hier das ›Werk‹ (›œuvre‹) untrennbar mit seinem Autor. Er lehnt den Werkbegriff jedoch ab, weil dieser angeblich den intertextuellen Grundcharakter von Literatur verfehlt. An seine Stelle wird der ›Text‹ gesetzt. Dieser entsteht durch den ›Tod‹ des Autors, nämlich durch die Loslösung von seinem Ursprung: »le Texte peut se lire sans la garantie de son père; la restitution de l'intertexte abolit paradoxalement l'héritage.«²³

Die Verabschiedung des Autors und des ›Werkes‹ untergräbt jedoch nicht etwa nur obsoleete Weisen des Umgangs mit Literatur, sondern bringt die Literatur selbst zum Verschwinden. Denn wie das Beispiel von Handkes *Aufstellung* deutlich macht, ist es ohne Bezug auf den Autor gar nicht möglich, ein Kunstwerk als solches zu identifizieren – Handkes Werk ist ja auf seiner manifesten textuellen Oberfläche, als ›Text‹, von der Mitteilung aus der Sportredaktion nicht zu unterscheiden. Erst die Berücksichtigung des konzeptuellen Rahmens macht Handkes Werk überhaupt erkennbar. Der von Barthes an die Stelle des ›Werkes‹ gesetzte ›Text‹ scheint daher ein widersinniges Konzept zu sein.

Um mögliche Gegeneinwände gegen diese Kritik abzuweisen, wollen wir noch etwas genauer die Weise analysieren, wie Barthes und Kristeva den ›Text‹ charakterisieren:

L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte: rechercher les ›sources‹, les ›influences‹ d'un œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations

²² Roland Barthes: *De l'œuvre au texte* [1971]. In: R. B.: *Œuvres complètes*. Tome 2: 1966–1973 (Anm. 2), S. 1211–1217. Hier S. 1214f.

²³ Ebd., S. 1215.

dont est fait un texte sont anonymes, irrepérables et cependant *déjà lues*: ce sont des citations sans guillemets.²⁴

Wenn das Werk sich von seinem Autor-Vater, der es mit einer festen Bedeutung versehen hatte, löst, wird es als ›Text‹ Teil des anonymen, universalen »intertextuel« und damit zu einem *Intertext*. Als entscheidendes Merkmal des Intertextes nennt Barthes die Loslösung vom originalen Kommunikationskontext (»origine«), der ihn hervorbrachte.

Wie hat man sich nun aber diesen Intertext genau vorzustellen? Barthes' und Kristevas Charakterisierungen sind hier zweideutig. Einerseits beschreiben sie den Intertext als Menge von Zitaten, also als Wiederholung von *Äußerungen* (›utterances‹) fremder Sprecher: »citations sans guillemets« (Barthes, s.o.); »croisement d'énoncés pris à d'autres textes« (Kristeva).²⁵ Andererseits scheinen sie den universalen Intertext aber auch als Menge von *Propositionen* (›sentences‹) aufzufassen, deren Bedeutung unabhängig von einer konkreten Äußerungssituation lediglich auf der Grundlage der Grammatik und des Lexikons einer Sprache zu erfassen wäre: »c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur«,²⁶ oder: »L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine«.²⁷

(a) Überprüfen wir zunächst die erste Variante unserer Explikationsalternative: der Text als Ansammlung von Zitaten (Äußerungen). Dieser Auffassung ist zunächst entgegenzuhalten, daß heterogene und aus fremder Hand stammende *Komponenten* durchaus mit der homogenen und eigenständigen *Komposition und Konzeption* eines Werkes vereinbar sein können. Der Autor muß nicht schon deshalb für tot erklärt werden, weil er sprachliches Material verwendet, das er nicht selber hervorgebracht hat. Handkes Autorschaft an der *Aufstellung* ist, wie wir gesehen haben, keineswegs durch den Umstand beseitigt, daß nicht er, sondern eine andere Person der Urheber dieses Textes ist. Und was für den Extremfall eines sprachlichen *ready-made* anzunehmen ist, gilt erst recht für weniger extreme literarische Texte.

Nun beschreibt Barthes aber den Intertext als Menge von Zitaten, deren ursprüngliche Kommunikationssituation verlorengegangen und die deshalb autorlos seien (»citations anonymes, irrepérables et cependant déjà lues«). Die *Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* scheint auf den ersten Blick ein besonders deutliches Beispiel für einen solchen Intertext abzugeben, weil der Text in diesem Fall bereits als nichtliterarischer Gebrauchstext anonym kursiert (unmöglich zu sagen, wer ihn geschrieben hat – der Trainer oder der Co-Trainer, ein Journalist oder ein Pressesprecher?). Aber der erste Eindruck täuscht. Bereits als Gebrauchstext ist die *Aufstellung* notwendig an eine originale Kommunikationssituation und an einen Autor gebunden. Ein hilfreicher

²⁴ Ebd., S. 1214.

²⁵ Kristeva: *Σημειωτική* (Anm. 1), S. 316.

²⁶ Barthes: *La mort de l'auteur* (Anm. 2), S. 492.

²⁷ Ebd., S. 491.

Test für die Existenz einer solchen Bindung ist die Frage, ob es sinnvoll möglich ist, den Text durch Vorspiegelung einer falschen Autorschaft zu *fälschen*. Denn nur wenn für die Bedeutung des Textes die Tatsache relevant ist, daß er von einem ganz bestimmten Autor (und nicht von einem anderen) verfaßt wurde, ist auch der Versuch sinnvoll, die Autorschaft des Textes zu fälschen. Das ist hier nun durchaus der Fall – stellen wir uns einen verzweifelten Reservespieler vor, der sich durch die Verbreitung einer falschen Aufstellung in die Stammformation zu schmuggeln versucht. Selbst wenn also solche Gebrauchstexte anonym kursieren, wird ihre Bedeutung (*utterance meaning*) durch den (vermuteten) Autor determiniert.

Kann denn aber wenigstens Handkes literarisches Werk ohne Bezugnahme auf den Autor verstanden werden? Wie die Möglichkeit von sprachlichen *ready-mades* deutlich macht, verlieren auch literarische Texte mit der Ausblendung ihrer ursprünglichen Kommunikationssituation und des Autors ihre distinktive Bedeutung.²⁸ Der Unterschied zwischen Handkes literarischem Kunstwerk und dem textgleichen Gebrauchstext aus dem Sportteil besteht *nicht* in der Abwesenheit oder Präsenz eines Autors – der Autor ist in beiden Fällen eine notwendige Voraussetzung für das sinnvolle Verständnis des Textes. Vielmehr unterscheiden sich der literarische und der Gebrauchstext – wie bereits gesagt – darin, daß im Sportpressebericht die Mannschaftsaufstellung schlicht verwendet wird, um eine Information über ein bestimmtes extratextuelles Ereignis zu vermitteln, während Handkes *Aufstellung* die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Art und Weise der Information in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellt. Die Literarizität (man verzeihe den häßlichen Ausdruck) von Handkes *Aufstellung* wird nicht durch ein vermeintliches Ausblenden des Autors hergestellt.

(b) Angesichts der Unterscheidung von *utterance meaning* und *sentence meaning* könnte der von Barthes und Kristeva proklamierte Intertext andererseits vielleicht so verstanden werden, daß er nicht aus Äußerungen, sondern nur aus propositionalen Gehalten (*sentence meaning*) besteht. Wäre der Autor im Fall

²⁸ Wenn ich in diesem Beitrag die Autorkonzeption als notwendigen Faktor der Bedeutung eines literarischen Textes ansehe, unterstelle ich damit nicht notwendig ein intentionalistisches Bedeutungskonzept im Sinne der Identifikation der Werkbedeutung (= *utterance meaning*) mit der Intention seines Autors (= *utterer's meaning*). Zur Unterscheidung von *sentence meaning*, *textual meaning*, *utterance meaning* und *utterer's meaning* vgl. z.B. William E. Tolhurst: *On What a Text Is And How It Means*. In: *British Journal of Aesthetics* 19 (1979), S. 3–14. Tolhurst definiert *utterance meaning* als »the intention which a member of the intended audience would be most justified in attributing to the author based on the knowledge and attitudes which he possesses in virtue of being a member of the intended audience. Thus utterance meaning is to be construed as that hypothesis of utterer's meaning which is most justified on the basis of those beliefs and attitudes which one possesses qua intended hearer or intended reader« (ebd., S. 11).

eines derartigen, rein propositionalen Intertextes überflüssig? In der Tat wäre hier der Autor sozusagen *per definitionem* verschwunden. Wie wir jedoch gesehen haben, ist es auf der Grundlage eines dekontextualisierten Wortlauts (*sentence meaning*) gar nicht möglich, ein künstlerisches Werk als solches zu identifizieren. Handkes *Aufstellung* ist ohne Bezug auf die autorgebundene Konzeption (*utterance meaning*) nicht von der originalen Mannschaftsaufstellung unterscheidbar, weil beide Texte den Wortlaut und die situationsunabhängige Bedeutung (*sentence meaning*) gemeinsam haben. Wie im Fall des *ready-made* in der Bildenden Kunst verschwindet auch in der Literatur mit dem Tod des Autors zugleich das, worüber wir reden: die Literatur.

Der von Barthes und Kristeva postulierte autorlose Intertext läßt sich also weder im Sinne fremdbestimmter oder ursprungsloser Äußerungen noch im Sinne von Propositionen rechtfertigen. Jedesmal liegt ein materialistischer Fehlschluß vor.

V. Schluß

Der Tod des Autors wurde im Zeichen der Intertextualität verkündet. In meinem Beitrag habe ich jedoch zu zeigen versucht, daß Intertextualität, selbst in extremen Fällen, Autorschaft nicht nur nicht ausschließt, sondern notwendig voraussetzt. Kristevas und Barthes' poststrukturalistische Intertextualitätstheorie stellt keine zwingenden Argumente bereit, um den Tod des Autors auszurufen.

Am Beispiel von Jeff Koons' Skulptur *String of Puppies* wurde deutlich, daß zwischen dem Kunstwerk und seinem materiellem Träger zu unterscheiden ist. Die Identifikation eines Kunstwerks, die stets auch einen Akt der Interpretation darstellt, ist ohne Kenntnis der Entstehungsgeschichte des Werks und der Konzeption seines Autors unmöglich. Nur mit Bezug auf die künstlerische Konzeption ist die Tatsache zu erklären, daß zwei Objekte selbst bei völliger Übereinstimmung ihrer materiellen Eigenschaften Träger verschiedener Kunstwerke sein können.

Peter Handkes *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg am 27.1.1968* belegt die Übertragbarkeit der Unterscheidung zwischen dem Kunstwerk und seiner materiellen Erscheinung von einem Werk der Bildenden Kunst auf das Medium der Literatur; auch hier ist zwischen Text (linguistischer Form) und Werk zu unterscheiden. Der literarische Autor kann nicht durch das Konzept eines anonymen Intertextes, der aus vermeintlich autor- und ursprungslosen Texten besteht, ersetzt werden.

Eine Schlußbemerkung. Erstaunlicherweise zeigt sich in der poststrukturalistischen Ästhetik von Kristeva und Barthes dieselbe ungenügende Auffassung von Autorschaft wie im traditionellen Kunstverständnis der Richter im Fall

Rogers vs. Koons. Jedesmal wird ein *materialistischer Fehlschluß* begangen, weil der konzeptuelle Rahmen von Kunstwerken vernachlässigt wird. So wird verkannt, daß selbst ein Werk, das gänzlich aus fremden Texten zusammengesetzt ist, durchaus mit einer eigenständigen Sinnbildung versehen sein kann. Die *Urheberschaft* an der materiellen Erscheinung beziehungsweise am Text ist von der konzeptuellen *Autorschaft* am Werk zu unterscheiden. Kristeva und Barthes können den Tod des Autors nur deswegen ausrufen, weil sie den unhintergehbaren Werkcharakter literarischer Texte ausblenden.