

AUTORSCHAFT UND AUTOBIOGRAPHIK IM KULTUR- UND MEDIENGESCHICHTLICHEN WANDEL

1. ALLGEMEINES

Autorschaft ist im Denken und in der Rhetorik der Moderne¹ stets und notwendig autobiographisch: Wer schreibt, schreibt stets nolens volens über sich selbst,² auch wenn Fiktionalitätssignale überwiegen und literarische Pakte³ geschlossen werden. Und: Wer autobiographisch schreibt, schreibt stets nolens volens literarisch-fiktional, auch wenn autobiographische Pakte geschlossen werden.⁴ Und: Wer schreibt, schreibt schließlich autobiographische Texte als Paratexte, in denen ein Selbst allererst hergestellt wird; dieses changiert systematisch zwischen literarischem Binnenbereich und postuliertem Außen. Das heißt zunächst, dass autobiographischen Deutungen ein hermeneutisches Privileg zugewiesen wird, es heißt aber bei einer tiefer gehenden Analyse, dass dieses hermeneutische Prinzip grundiert und begleitet wird von der Herstellung eines kausalen und semiotischen Zusammenhangs zwischen literarischen Texten und autobiographischen Paratexten.

Diese hier geltend gemachten Thesen zum Zusammenhang zwischen Autorschaft, Autobiographie und autobiographischem Schreiben in einem weiteren Sinn stützten sich ursprünglich vornehmlich auf Belege aus dem 18. und 19. Jahrhundert.⁵ Sie erheben aber den Anspruch, etwas Grundsätzliches zum funktionalen Zusammenhang von Autorschaft und Autobiographie in der

¹ Gerhart von Graevenitz: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart/Weimar 1999, S. 1–16.

² Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie. In: Miltos Pechlivanos/Stefan Rieger/Wolfgang Struck/Michael Weitz (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 283–294.

³ Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M. 1994.

⁴ Georges Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 121–147.

⁵ Kerstin Stüssel: *Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln. Poetik und autobiographisches Schreiben im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. Tübingen 1993.

Neuzeit, d.h. seit der sogenannten Sattelzeit um 1750, festzuhalten. Moderne Autorschaft kommt ohne autobiographische Schreib- und Mitschreibakte nicht aus, und dies gilt auch noch für jene Autorschaften, die sich der ‚neuen‘, der audiovisuellen Medien mitbedienen und für jene Formen der Autobiographie, die die Grenzen der Schriftlichkeit überschreiten, die also ‚autobiographisch‘ nur noch im erweitert-übertragenen Sinn genannt werden können.⁶ Im autobiographischen Akt (in diesem erweiterten Sinn) vollzieht sich der auktoriale Anspruch auf Werkherrschaft und auf die Deutungshoheit über die ‚Werke‘; nur noch im autobiographischen Narrativ, das die Bilderwelten unterfüttert, kann die Genese von Autorschaft beschrieben und expliziert werden.

Nachdem das autobiographische Schreiben wie die Autorschaft in den 80er und bis Mitte der 90er Jahre bewegliche und lebendige Forschungsfelder waren, hat es sowohl in der Forschung zur Autobiographie als auch in der Forschung zur Autorschaft in den letzten zehn Jahren eine deutliche Konsolidierungsbewegung gegeben; es sind Handbücher und gewichtige Sammelbände erschienen: Die Anthologie zur Autorschaftsforschung von Lauer, Huber, Jannidis und Winko,⁷ der Sammelband von denselben,⁸ das DFG-Kolloquium zur Autorschaft, dessen Ergebnisse Heinrich Detering herausgegeben hat,⁹ die Handbücher zur Autobiographik von Michaela Holdenried¹⁰ und Martina Wagner-Egelhaaf¹¹ – sie alle sind elaborierter Ausdruck einer Ermattung nach theoretischen Komplikationen. Nach den Gedankenfiguren der Psychoanalyse, der Diskurstheorie und der Dekonstruktion, die Autorschaft ebenso wie das autobiographische Schreiben in den Paradoxien eines schein-souveränen, aber zugleich unterminierten Subjekts und in den Primat der multiplen Diskurse aufgehen ließen, scheint nun eine gewisse Ernüchterung und Bilanzierungsempfänger eingetreten zu sein.

Roland Barthes sprichwörtlich und dramatisierend rezipierte Rede vom ‚Tod des Autors‘¹² machte der Foucaultschen Frage „Was ist ein Autor?“¹³

⁶ Voraussetzung dafür ist der erweiterte, und damit in der Gefahr der Unschärfe befindliche Textbegriff der neueren Kulturwissenschaften: Vgl. immer noch zur Einführung: Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1996.

⁷ Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000.

⁸ Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.

⁹ Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar 2002.

¹⁰ Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000.

¹¹ Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar 2000.

¹² Roland Barthes: *La Mort de L'Auteur*. In: Ders.: *Essais Critiques IV, Le Bruissement de la Langue*, Paris 1984, S. 61–67; Dt.: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Lauer, Martinez Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 185–193.

¹³ Michel Foucault: *Qu'est ce qu'un auteur?* In: *Bulletin de la Société française de Philoso-*

phie. Séance du 22 Février 1969, S. 73–95 (Dt. in: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt 1979, S. 7–31).

Platz, sie machte Platz einer detaillierten Erforschung historisch variabler Formen und Typen von Autorschaft;¹⁴ die Exploration der schwierigen Autobiographie-Hermeneutik mit ihrer Dialektik von Teil und Ganzen, von unhintergebarer Nachträglichkeit und unmöglicher Kopräsenz, wurde mehr und mehr durch Beschreibungen der Funktions- und Formenvielfalt autobiographischen Schreibens ersetzt. Unter den Schlagworten Kulturgeschichte der Autorschaft und Formen- und Funktionsgeschichte der Autobiographie mag man diese Bemühungen addierend zusammenfassen.

Desiderat bleibt jedoch die funktionsgeschichtliche Verknüpfung von Autorschaft und Autobiographik. Autobiographisches Schreiben hat viele Funktionen, aber eine zentrale Funktion ist die narrative Konturierung und Tradierung von Autorschaften nach dem Ende der Anweisungs- und Regelpoetiken und nach dem Beginn der sozialen Autonomisierung der Literatur. Die Reichweite und Gültigkeit dieser Annahme seien im folgenden durch die Konfrontation von Beispielen autorschaftlichen autobiographischen Schreibens überprüft: An einem kurzen Text von Friedrich Schiller, der ja, anders als Goethe, nicht als Autobiograph im strengen Sinn hervorgetreten ist, kann gezeigt werden, wie am Ende des 18. Jahrhunderts Autorschaft und Autobiographie miteinander verknüpft sind, weitere Belege aus der Zeit ‚um 1800‘ stützen die These. Schließlich wird an der Bildpolitik Wolf Biermanns und vor allem an einem Dokumentarfilm über Benjamin von Stuckrad-Barre überprüft, ob der behauptete funktionale Zusammenhang noch für die deutsche Gegenwartsliteratur und ihre veränderten medialen Rahmenbedingungen und Verfassungen gilt.

2. ‚UM 1800‘: SCHILLER ETC.

Friedrich Schiller hat bekanntlich keine Autobiographie geschrieben. Es fehlte dem rastlosen, kränkelnden Arbeiter wohl die Zeit und vielleicht auch das selbstverständliche Selbstbewusstsein, um sich ausführlich mit einer Veröffentlichung der eigenen Lebensgeschichte zu beschäftigen.¹⁵ Dass freilich auch Schiller den autobiographischen Gestus und das autobiographische Schreiben zu nutzen wusste, zeigt ein Text aus der frühen Phase seiner Autor-

graphie. Séance du 22 Février 1969, S. 73–95 (Dt. in: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt 1979, S. 7–31).

¹⁴ Vgl. etwa Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturkritische Schriften*. Tübingen 2001.

¹⁵ Friedrich Schiller: *Nationalausgabe*. Begr. von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers. Weimar 1998, Bd. 42, Gespräche, Vorbemerkungen zum Apparat, S. 435 (im Folgenden zitiert als SNA).

schaft, aus der Zeit seiner rastlosen Versuche, sich als freier Autor zu etablieren.

Schiller schreibt im Herbst 1784, als sein Mannheimer Theatervertrag ausgelaufen war und sich die Schulden häuften, die berühmte Ankündigung der *Rheinischen Thalia*,¹⁶ die Ankündigung eines Zeitschriftenprojekts, das sich in einer Flut von konkurrierenden Journalen durch Distanzierung und Differenzierung behaupten muss. Ihnen, den konkurrierenden Projekten, wirft Schiller vor, dass hier vielfach die „heiligen Worte Patriotismus und allgemeines Bestes“ die „Spekulation eines Kaufmanns“ übertünchten: Ökonomie verstellt sich! Schiller hingegen will an das „blinde Vertrauen des Publikums“ appellieren und präsentiert sich als „Weltbürger, der keinem Fürsten dient“. Schiller beschreibt seine freischwebende Existenz als Folge einer mühsamen und zugleich rabiaten Entfesselung; er schildert die unmittelbar durch den württembergischen Herzog Karl Eugen vollzogene Unterdrückung seiner Individualität und seiner poetischen Begabung. Doch das Genie Schillers und seine Liebe zur Dichtkunst setzen sich gegen widrige Umstände durch. Gleichwohl beeinflussen und prägen diese Umstände die Autorschaft des Individuums Friedrich Schiller jeweils im einzelnen Werk:

Acht Jahre rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel; aber Leidenschaft für die Dichtkunst ist feurig und stark, wie die *erste* Liebe. Was sie ersticken sollte, fachte sie an. Verhältnissen zu entfliehen, die mir zur Folter waren, schweifte mein Herz in eine Idealenwelt aus – aber unbekannt mit der *wirklichen*, von welcher mich eiserne Stäbe schieden – unbekannt mit den *Menschen* [...] unbekannt mit den Neigungen freier, sich selbst überlassener Wesen [...] unbekannt mit dem schönen Geschlecht [...] unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal mußte mein Pinsel notwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen, mußte er ein Ungeheuer hervorbringen, das zum Glück in der Welt nicht vorhanden war, dem ich nur darum Unsterblichkeit wünschen möchte, um das Beispiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrige Beschlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte. Ich meine die ‚Räuber‘.¹⁷

Was Schiller hier autobiographisch beschreibt, entspricht erstens dem neuen Geniekonzept, das allmählich das alteuropäische ‚Ingenium‘ ablöst. In jeder alteuropäischen Regelpoetik fand man den Topos bzw. das Sprichwort vom Dichter, der geboren und nicht gemacht wird; im Kontext der gelehrten Autorschaft wird mit diesem Sprichwort die Exklusivität des ständischen Dich-

¹⁶ SNA, Bd. 22, S. 93–98.

¹⁷ SNA, Bd. 22, S. 93f.

ters beschworen: Es kann nicht jeder Dichter werden. Die Berufung auf das Genie hat jetzt bei Schiller aber eine andere, neuartige Funktion und diese hängt mit der allmählichen Herausbildung eines autonomen gesellschaftlichen Subsystems Literatur zusammen. In diesem Subsystem Literatur ist Autorschaft tendenziell nicht mehr an Herkunft und Bildungsgang, sondern an Durchsetzung und Erfolg bei einem neuen, inhomogenen Publikum auf dem freien Markt gebunden.¹⁸ Es gilt, literarische Kommunikation wahrscheinlicher zu machen, und zwar durch Texte *und* durch Paratexte. Der Rekurs auf den Begriff von Genette,¹⁹ der auf nichtliterarische Künste und Zeichensysteme ausgedehnt worden ist, dient dazu, diese wichtige Funktion der autobiographischen Schrift zu erfassen: Autobiographik, nicht mehr Rhetorik und Poetik, fungiert als Deutungsmedium für literarische Texte. Schiller beschreibt sein Furore machendes dramatisches Erstlingswerk als biographische Epoche, es wird in seinen Defiziten und Eigentümlichkeiten und Determinanten durch autobiographische Memoria erklärt und entschuldigt.

Zweitens: Schiller verwendet die topische Sexualitäts- und Fortpflanzungssymbolik und verknüpft diese mit einer Macht- und Hierarchieanalyse. Die literarischen Werke sind die geistigen Kinder des Dichters²⁰ und versprechen dem Mann Unsterblichkeit über den eigenen Tod hinaus.²¹ Die literarischen Werke entspringen also einem geistigen Zeugungsvorgang, doch wird dieses in Schillers Fall als naturwidrige Kopulation von Subordination und Genius beschrieben, die nichts anderes als Monster²² erzeugen kann. Das hier gezeugte Monster ist Schillers Erstling *Die Räuber*, von dem sich der Dichter für die Zukunft in einer paradoxen Fortsetzung der metaphorischen Logik verabschiedet und distanziert. Der Vater sagt sich vom Erstgeborenen los, um im selben Atemzug den Zeugungsakt zu verewigen. Das seit der klassischen Antike topische Unsterblichkeitsbegehren der Autorschaft verlagert sich von den Werken auf die je unverwechselbar eigentümliche Genese des Autor-Individuums und auf die genetischen Determinanten von literarischen Werken.

¹⁸ Stüssel: Poetische Ausbildung (s. Anm. 5), S. 9–29.

¹⁹ Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 1989. – Vgl. Annette Retsch: Paratext und Textanfang. Würzburg 2000.

²⁰ Zum Topos von den Büchern als den Kindern des Mannes bereits Ernst-Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 10. Aufl. Bern 1984, S. 143f. und S. 552f.

²¹ Vgl. zur Konkurrenz, Komplementarität und Geschlechtsspezifität von (biologischer) Fortpflanzung und kulturell-literarischer Tradierung von Kultur Christina von Braun: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Dies./Inge Stephan (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2000, S. 16–57.

²² Vgl. Lorraine Daston/Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur. Frankfurt a. M. 2002, S. 205ff.

Diese werden im Zeichen des personifizierten Überlebens bei der Nachwelt und der Werkherrschaft autobiographisch präsentiert.²³

Im Anschluss an diese schonungslose autobiographische Selbstoffenbarung, die die Karlsschulenerfahrung in der kontrastiven Terminologie der widerstandskräftigen und auch nicht durch widrige Umstände zu unterdrückenden, nur zu korrumpierenden Genialität exponiert, erklärt Schiller das Publikum zum alleinigen Leitstern und zum Interaktionsmedium seiner Autorschaft. Weder die traditionelle, alteuropäische Ausbildung zum Poeten, das Studium,²⁴ noch die Orientierung an fürstlicher Autorität und an fürstlichen Repräsentationszwecken entscheidet über den Erfolg einer Autorschaft: Es ist vielmehr das unberechenbare, inhomogene Kollektivsubjekt ‚Publikum‘, an dem sich der moderne Autor orientiert und das er autobiographisch für sich zu gewinnen sucht.

Nunmehr sind alle meine Verbindungen aufgelöst. Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehör ich jetzt an. Vor diesem und keinem andern Tribunal werd ich mich stellen. Dieses nur fürcht' ich und verehr' ich. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine andere Fessel zu tragen, als den Ausspruch der Welt – an keinen andern Thron mehr zu appellieren, als an die menschliche Seele.²⁵

Was hier als quasimündliche, asymmetrische Interaktion aufgefasst wird, erweist sich in der Realität als eine schriftliche Kommunikation, die sich durch die Symmetrie wechselseitiger Intransparenz und durch eine neuartige komplexe Hierarchie und Abhängigkeitsstruktur auszeichnet. Deutlich wird in der autobiographischen Skizze, dass Schillers Befreiungsakt zugleich Selbstermächtigung und Selbstentmächtigung ist; wer sich aus der Subordination gegenüber dem Fürsten befreit und sich dem Souverän des Publikum anheimstellt, hat neue Lasten zu tragen, er muss das unbekannte Publikum adressieren, ein Publikum, das nur noch in Ausnahmefällen die gelehrten literarischen Praktiken zu goutieren weiß und deshalb eher für ‚menschelnde‘, für allge-

²³ Paul de Man: *Autobiography as De-Facement*. In: *Modern Language Notes* 94 (1979), S. 919–930; Jan Assmann: *Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorstufe der Literatur im alten Ägypten*. In: Aleida Assmann/Jan Assmann/Christof Hardmeier (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München 1983, S. 64–93; Ders.: *Sepulkrale Selbstthematisierung im alten Ägypten*. In: Alois Hahn/Volker Kapp (Hg.): *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis. Bekenntnis und Geständnis*. Frankfurt a. M. 1987, S. 208–231; Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn u. a. 1981.

²⁴ Karlheinz Stierle: *Studium. Perspectives on Institutionalized Modes of Reading*. In: *New Literary History* 22 (1991) H. 1, S. 115–127.

²⁵ SNA, Bd. 22, S. 94.

mein menschliche Informationen zugänglich scheint, u. a. den autobiographischen Selbstkommentar: In der berühmten Rezension über Gottfried August Bürgers Gedichte wird es 1791 heißen: Bei der Wahl des Stoffes müsse der Dichter „ausschließend nur unter Situationen und Empfindungen wählen, die dem Menschen als Menschen eigen sind. Alles, wozu Erfahrungen, Aufschlüsse, Fertigkeiten gehören, die man nur in positiven und künstlichen Verhältnissen erlangt“, müsse er sich versagen und durch diese „reine Scheidung dessen, was im Menschen bloß *menschlich* ist, gleichsam den verlorenen Zustand der Natur zurückrufen.“²⁶

Die autobiographische Passage hat also eine Funktion in der neuen kommunikativen Konstellation, die Schiller hier zwar emphatisch feiert, zugleich aber in ihren Konsequenzen realistisch reflektiert.

Es befremdet vielleicht, auf dem Anzeigeblatt eines Journals die Jugendgeschichte seines Verfassers zu finden, und doch war kein Weg natürlicher, den Leser in das Innere meiner Unternehmung zu führen, als wenn ich ihm die Bekanntschaft des Menschen machte, der sie ausführen soll.²⁷

Die Neuorientierung des Autors am heterogenen Publikum, das nicht mehr nach gelehrten Kriterien rezipiert, wird nicht kommentarlos vollzogen, sie wird in einem sprachlichen Akt deklariert, und zur Deklaration gehört offensichtlich die autobiographische Selbstentäußerung unmittelbar dazu. Die erste autorschaftliche Äußerung des Publikumsbezugs ist zugleich eine autobiographische Reaktion auf das unterstellte Interesse an der Person des Autors.

Die Verallgemeinerung und Absolutsetzung des Geniegedankens zusammengekommen mit der einer neuen Struktur der Leserschaft bzw. der Rezipienten, dies unterscheidet die Dichter neuer Prägung ab 1750 von den bis dahin hegemonialen gelehrten Dichtern. Anna Louisa Karsch (1722–1791) macht durch autobiographische Bemerkungen an Johann Georg Sulzer, der diese als Paratext der Buchpublikation ihrer Gedichte beifügt, ihre eigentlich unwahrscheinliche weibliche Autorschaft zum Thema und plausibel. Damit reagiert sie offensiv auf Deutungsbedürfnisse des Publikums.²⁸ Goethe schreibt mit Hilfe der Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* seinen heterogenen Werken eine Einheit zu. Dies wird zwar nicht im einzelnen entfaltet, aber das Einheitspostulat fungiert als Antwort auf inszenierte Leseranfragen und wird publikums- und rezeptionsgeschichtlich wirksam. Zugleich nivelliert Goethe die paratextuelle Funktion seiner Autobiographie, indem er sie in die Reihe seiner literarischen Werke einordnet und damit gleichfalls kommentar- und erläutere-

²⁶ Ebd., S. 248.

²⁷ Ebd., S. 95.

²⁸ Stüssel: *Poetische Ausbildung* (s. Anm. 5), S. 216ff.

rungsbedürftig erscheinen lässt. Somit wird ein Spiel unendlicher Interpretation in Gang gesetzt, die sicher mitverantwortlich ist für den Status Goethes als Klassiker, dessen Texte immer wieder gelesen werden.²⁹

3. GEGENWARTSLITERATUR UND AUDIOVISUALITÄT

Dass kulturelle Phänomene wie die literarische Autorschaft und ihre Begleitung durch Autobiographik nicht nur in ihrer schriftlich-textuellen Dimension in Erscheinung treten und analysiert werden müssen, sondern dass piktoriale und performative Artefakte³⁰ bei der spezifischen Ausformung literarischer Autorschaft gleichermaßen eine Rolle spielen, ist das Ergebnis einer komplizierten Wechselwirkung und eines Ineinanders von wissenschaftlichen und medientechnologischen Entwicklungen. Die Vervielfältigung der Bildwelten und die erweiterten Möglichkeiten multimedialer Kombinatorik sowie die *turns* innerhalb der Kulturwissenschaften erweitern die Optionen für die Wahrnehmung und für die Konstitution von Autorschaften. Druckgrafik, Fotografie, Rundfunk, Schallplatte, Fernsehen, Video- und DVD-Technologien, das Internet – in diesem Konglomerat bewegen sich Autoren, hier werden sie wahrgenommen und hier kalkulieren sie mit ihrem Wahrgenommenwerden durch ein heterogenes Publikum.³¹

Unter solchermaßen veränderten Rahmenbedingungen entfaltet auch ein schon multimedial agierender Sänger, Musiker und Autor wie Wolf Biermann die autobiographische Absicherung seiner Autorschaft. Biermann beruft sich wiederholt auf ein Paradox, das man mit Foucault als Prämisse einer Autorschaft ansetzen kann, die ihre klassifikatorische Funktion durch die souverän autobiographisch postulierte Werkherrschaft des Verfassers erfüllen soll: „Nur wer sich ändert, bleibt sich treu.“³² Die unterstellte proteische Einheit

²⁹ Ebd., S. 281 ff.

³⁰ Wolfgang Braungart: *Ritual und Literatur*. Tübingen 1996; Ders.: (Hg.): *Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2004.

³¹ Vgl. jetzt als guten Überblick über das Diskussionsfeld: Markus Fauser: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Darmstadt 2004, S. 94–99. – Einschlägig vor allem Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990. – Ders.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001. – Zur Gebrauchstheorie von Bildern vgl. Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen*. Freiburg 1991. – Zur Photographie und zur literarischen Imprägnierung in Wahrnehmung und Beschreibung von Photographie vgl. Michael Neumann: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden 2006.

³² Wolf Biermann: *Nur wer sich ändert, bleibt sich treu*. In: Wolf Biermann: *Über das Geld und andere Herzensdinge. Prosaische Versuche über Deutschland*. Köln 1991, S. 51–71. – Wolf Biermann: *Nur wer sich ändert, bleibt sich treu*. In: Ders.: *Alle Lieder*. Köln 1991, S. 439 f. – Vgl. Foucault: *Qu'est ce qu'un auteur?* (s. Anm. 13).

der Person, die bereits die Goethesche Autorschaftsfiguration prägte,³³ soll über alle Differenzen der Äußerungen und Texte hinweg die Einheit der Autorschaft und die juristische wie interpretatorische Herrschaft über das eigene, noch so heterogene Werk garantieren und die Rezipienten auf das hermeneutische Prinzip der Ganzheit und Geschlossenheit verpflichten.

1969 erscheint bei Wagenbach die Langspielplatte *Chausseestraße 131*.³⁴ Der Titel verweist nicht nur auf Biermanns Ost-Berliner Adresse, sondern auch darauf, dass die Platte selbst, wegen des Auftrittverbots, unter irregulären Bedingungen produziert wurde, nämlich in Biermanns Wohnung, die auf dem Cover im Foto präsentiert wird. Das Bild hat somit eine autobiographische Verweiskfunktion, indem es auf die irregulären, von Verbot und Zensur geprägten Produktionsbedingungen der Biermannschen Lieder hinweist. Biermann bemerkt fast 30 Jahre später in einem autobiographischen Kommentar zum autobiographischen Titel und Coverbild: „Der Covertitel sollte sagen: Dieser Biermann ist zwar im Osten verboten – deshalb erscheint seine Platte ja auch ohne DDR-Genehmigung im Westen – aber er spielt kein Versteck, er hat Name und Adresse in Berlin, für Freund und Feind leicht zu finden.“³⁵ Der Ort des Sängers und des Singens ist aber nicht nur schriftlich und piktorial, sondern auch akustisch präsent; die Aufnahme protokolliert³⁶ das ‚Leben‘ des Autors im Moment der Werkperformanz: Auf der Schallplatte sind die Nebengeräusche, das Quietschen der Straßenbahn, Hundegebell, Kindergeschrei, Motorengeräusche der Chausseestraße vor und zwischen den Lieder nicht geschnitten, sondern gespeichert worden. 1996 berichtet Biermann anlässlich einer CD-Neuaufgabe von den Umständen der Produktion: Da das hochempfindliche, von seiner Mutter eingeschmuggelte „Kondensator-Mikrofon von Sennheiser“ alle Versuche, die Außengeräusche zu reduzieren, vereitelt habe, sei nur der offensive Umgang mit den Nebengeräuschen möglich gewesen: Alle Fenster aufzureißen und die „Autos und Bahnen, [...] die Köter und Kinder“ als Musikanten und Mitspieler einzusetzen: „So kreierten wir den unverwechselbaren Chausseestraßen-Sound, der ja grade deshalb so schön wurde, weil er keine gekünstelte Masche war, sondern authentischer

³³ Karl Robert Mandelkow: *Der proteische Dichter. Ein Leitmotiv in der Geschichte der Deutung und Wirkung Goethes*. In: *Neophilologus* 46 (1962), S. 19–31.

³⁴ Wolf Biermann: *Chausseestraße 131*. Wagenbach 1969. Neuaufnahme CBS 1975 Nr. 80798. – Ich beziehe mich auf die CD *Chausseestraße* aus dem Jahr 1996, die über den Verlag Zweitausendeins vertrieben wird: Es bleibt leider offen und konnte auch nicht geklärt werden, welche der zwei existierenden Aufnahmen (1969 Wagenbach, 1975 CBS) der CD zugrunde liegt.

³⁵ Wolf Biermann: *Chausseestraße 131*, Textheft zur gleichnamigen CD.

³⁶ Zur kulturellen Funktion der bürokratischen Kulturtechnik Protokoll vgl. Cornelia Visman: *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a. M. 2000.

Ausdruck.³⁷ Diese Opposition zwischen Kunst und Natur, zwischen Dokumentation und Inszenierung kollabiert jedoch durch die ausführliche Erzählung von der Einrichtung der Aufnahme: Die gesamte Anordnung zielt schließlich bewusst auf die autobiographisch-protokollarische Begleitung des Werkes durch avancierte Audiotechniken. Der Sänger Wolf Biermann hat Namen und Adresse, und er verschließt sich nicht, sondern öffnet die Fenster für ‚seine‘ Umwelt, die er in die Lieder integriert und in die die Lieder eingebettet sind.

Nach der Maueröffnung der deutschen Vereinigung wendet sich Biermann verstärkt der essayistischen Prosa zu. Während vorher die kommunistische Familiengeschichte im Zentrum seiner autobiographischen Texte stand, übersetzt er nun Katzenelons *Lied vunem ausgehargetn jiddischen Volk*³⁸ und rückt in einer Heine-Imitatio die jüdische Dimension seiner Herkunftsgeschichte ins Zentrum seiner autobiographischen Aufmerksamkeit. Biermann wird kanonisiert, er erhält Preise über die Maßen, wird bei Jubiläen und Gedenktagen gefeiert, Ursachen und Folgen seiner Ausbürgerung aus der DDR werden dokumentiert und massenmedial popularisiert.³⁹ Mit den Sammlungen *Alle Lieder* und *Alle Gedichte* bei KiWi, mit der *Wolf Biermann CD-Edition* im Zweitausendeins-Verlag, mit dem aufwendigen autobiographischen Bildband *Ausgebürgert* bei Schwarzkopf & Schwarzkopf⁴⁰ und mit der Düsseldorfer Poetikvorlesung⁴¹ verstärkt Biermann in den 1990er Jahren die Autorschaft als Werkherrschaft, die Kontrolle über Deutung und Distribution seines Lebenswerks.⁴²

Die These von den weiterhin geltenden Rahmenbedingungen für die funktionale Verknüpfung von Autorschaft und Autobiographik ist zuletzt an einem Beispiel aus der jüngsten Gegenwartsliteratur zu überprüfen: Zum Zeitpunkt der Ankündigung zur Rheinischen *Thalia* war Schillers Karriere ebenso unentschieden wie die Karriere der allmählich älter werdenden Popautoren. Natürlich ist Benjamin von Stuckrad-Barre, dessen Autorschaft im Folgenden analysiert wird, kein zweiter Schiller. Solche Gleichsetzungen verbieten sich in einer verzeitlichten Moderne. Trotzdem lassen sich aber Vergleiche im Sinne des Be-

³⁷ Biermann: Chausseestraße 131, Textheft (s. Anm. 35).

³⁸ Jizchak Katzenelson: *Doslied vunem ojsgehargetn jiddischn volk*. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk. Übertragen von Wolf Biermann. Köln 1994.

³⁹ Wolf Biermann u. a.: *Die Ausbürgerung*, Anfang vom Ende der DDR. Hg. von Fritz Pleitgen. Berlin 2001.

⁴⁰ Wolf Biermann: *Alle Lieder*. Köln 1991 (s. Anm. 32). – Ders.: *Alle Gedichte*. Köln 1995. – Wolf Biermann: *Ausgebürgert*. Fotografien von Roger Melis. Mit abschweifenden Anmerkungen und wichtigen Nichtigkeiten von Wolf Biermann. Eingeleitet durch ein Interview von Renate Oschlies und Michael Meier. Hg. von Oliver Schwarzkopf und Beate Rusch. Berlin 1996.

⁴¹ Wolf Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. Eine Poetik in acht Gängen. Köln 1997.

⁴² Vgl. Kerstin Stüssel: *Zwischen den Welten – Wolf Biermanns multimediale Autorschaft*. In: *Wirkendes Wort* 55 (2005) H. 2, S. 225–241.

obachtens von Ähnlichkeiten und Unterschieden durchführen. Man kann, wie es Katharina Rutschky⁴³ getan hat, die Popromane mit dem Erfolg des Goetheschen *Werther* vergleichen, man kann auch die Zeugnisse der Bewunderung, wie sie Schiller durch seine Verehrer, etwa Christian Gottfried Körner, seine Verlobte Minna Stock, deren Schwester Dora und deren Verlobten Huber, entgegengebracht wurde, mit jenem Fanverhalten vergleichen, das multimedial präsente Personen wie Stuckrad-Barre provozieren und benötigen.

Die Popliteratur ist, trotz oder wegen ihrer offensiven Gegenwärtigkeit, bereits Gegenstand von bilanzierenden literaturwissenschaftlichen Monographien geworden; Moritz Baßlers Untersuchung über den deutschen Pop-Roman⁴⁴ verfiert die These, dass der Pop-Roman davon lebt, die Gegenwart und die Gegenwärtigkeit des Schreibens gleichermaßen zu beschwören und zu vollziehen. Durch die Referenz auf nichtschriftliche, audiovisuelle Aufzeichnungsverfahren profilieren sich die literarischen Texte als nichtselektive ‚Live-Mitschnitte‘ einer medial verfassten Wirklichkeit, an der sie teilhaben und die sie dabei mitbeobachten.⁴⁵

Benjamin von Stuckrad-Barre hat in diesem Sinn die deutsche Medienlandschaft im Laufe seiner Autorschaft sowohl intensiv genutzt als auch zum Thema seiner literarischen Texte gemacht. Auffällig ist aber, dass Stuckrad-Barres Autorschaft nun im Medium der TV-Dokumentation eine quasi-autobiographische Form bekommen hat. Im Frühjahr des Jahres 2004 wurde in mehreren Artikeln in der *FAZ* und im *Spiegel* eine weitere mediale Manifestation seiner Autorschaft angekündigt, beschrieben und weitergeführt: Der Dokumentarfilm *Rausch und Ruhm*⁴⁶ von Herlinde Koelbl, im Frühsommer 2004 gesendet, enthüllt und präsentiert die Drogensucht und die Bulimie Stuckrad-Barres und benutzt sie als Ausgangspunkt für autobiographische Reflexionen und medienkonstellative Darstellungsformen.

Die Fotografin Herlinde Koelbl hat sich schon seit mehreren Jahren als Porträtistin und fotografische Begleiterin deutscher Prominenter⁴⁷ einen Namen gemacht. In diesem Zusammenhang hatte sie auch Benjamin v. Stuckrad-

⁴³ Katharina Rutschky: *Wertherzeit*. Der Poproman. Merkmale eines unerkannten Genres. In: *Merkur* 57 (2003) H. 2, S. 106–117.

⁴⁴ Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*. Die neuen Archivisten. München 2002.

⁴⁵ Ähnlichkeit und Differenz zum metaphorischen Konzept der Mitschrift, das in der Literatur der Weimarer Republik im Kontext der Stenographiediskurse entfaltet wurde, wären noch genauer zu untersuchen. Vgl. Kerstin Stüssel: In Vertretung. Literarischen Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart. Tübingen 2004, S. 206 ff.

⁴⁶ *Rausch und Ruhm*. Popliterat Benjamin von Stuckrad-Barre. Ein Film von Herlinde Koelbl. Redaktion Enno Hungerland. Sendung am 2.6.2004, 22:25–23:10. WDR Fernsehen; <http://www.wdr.de/tv/menschen-hautnah/archiv/2004/06/02phtml>, 29.1.2006.

⁴⁷ Herlinde Koelbl: *Spuren der Macht*. Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie. München 1999. – Dies.: *Die Meute*. Macht und Ohnmacht der Medien. München 2001.

Barre fotografiert.⁴⁸ Eines Tages erhält sie, folgt man den Zeitungsberichten⁴⁹ und den Interviewfragen im Film, seinen Anruf mit einer Einladung, die offensichtlich schon auf eine mediale Selbstpräsentation zielt. Koelbl trifft in einer vermüllten Wohnung auf einen heruntergekommenen jungen Mann, der von Drogensucht und Bulimie gezeichnet ist. Es folgen weitere Treffen, Koelbl fotografiert und beginnt schließlich, auf die Bitte des Autors oder zumindest mit Stuckrad-Barres Einwilligung, das Filmprojekt, in dem sie die Auswirkungen der Sucht, die Therapiekarriere und die allmähliche Lösung aus den Abhängigkeitsstrukturen protokolliert. Im Juni 2004 wird das Ergebnis im deutschen Fernsehen in der Reihe *Menschen hautnah* im dritten Programm des WDR ausgestrahlt.

Vier semiotische Ebenen des Autobiographischen lassen sich unterscheiden: Die Filmkamera protokolliert die Gegenwart, die Stimmen von Interviewerin und Interviewten analysieren diese Gegenwart, auch durch autobiographische Rückblicke und Deutungen der jüngsten oder weiter zurückliegenden Vergangenheit. Die ‚Suchtkarriere‘ des jungen Autors, eine Kindheit als Pfarrerssohn, die den Topos vom protestantischen Pfarrhaus als dem Hort deutscher Dichtung variiert,⁵⁰ die Anfänge der Karriere, die Beziehungen zu Frauen und eine mögliche Vaterschaft, die Therapie, die stützenden Männerfreundschaften mit Udo Lindenberg und einem Schweizer Freund sowie das zukünftige Werk stehen während der Gespräche im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Ein akustisches Leitmotiv und das zweite Moment des autobiographischen Rückblicks bilden Kinderliedaufnahmen und Fotografien, vielleicht aus dem privaten Bestand Stuckrad-Barres; ihre Authentizität bleibt letztlich vage, ein autobiographischer Effekt stellt sich durch die technologische Wahrscheinlichkeit ein. Die alten Tonaufnahmen aus dem Kassettenrecorder durchkreuzen das kopräsentische filmische autobiographische Protokoll. Man hört einen singenden kleinen Jungen und sieht den verwehrlosten Erwachsenen in seiner verdreckten Wohnung. Neben den akustischen stehen visuelle Zeichen, die Kinderfotos verweisen ebenfalls auf Kindheit und Jugend des Autors. Ein drittes autobiographisches Element, das das Protokoll aufbricht, wird durch die Ausschnitte aus populären Talkshowformaten und anderen Fernseh-

⁴⁸ Herlinde Koelbl: *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen*. München 1998.

⁴⁹ Vgl. das Spiegel-Gespräch: Der Jungschritsteller Benjamin von Stuckrad-Barre über seinen Absturz in die Drogensucht und die Beziehung zu Anke Engelke. In: *Der Spiegel* vom 24.05.2004; Das nächste Kapitel. In: *FAZ-Sonntagszeitung* vom 13.6.2004.

⁵⁰ Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. Göttingen 1968.

dungen gebildet, in denen Stuckrad-Barre in der jüngsten Vergangenheit seine Auftritte hatte.

Ein viertes, piktoriales Element des Autobiographischen sind die zeitnahen Fotos von Stuckrad-Barre, die ihn allein oder mit nahe stehenden, gleichfalls prominenten Menschen (Anke Engelke, Udo Lindenberg) zeigen. Durch die ikonischen Nachbarschaften der Prominenz wird zum einen der Starstatus von Stuckrad-Barre erneuert und bekräftigt,⁵¹ zum anderen verweisen die Porträtfotografien auf die fragile, gefährdete Körperlichkeit des Autors.

Es entsteht ein Gegen- und Miteinander aus vielversprechender Kindheit, glamouröser Öffentlichkeit und heruntergekommener Gegenwart. Ohne Zusammenhang finden sich selbstreflexive, auf Tod, Literatur und das kommende Werk bezogene Bemerkungen des interviewten Autors. Zwischen ironischer Abwehr und Akzeptanz wird zuerst der Topos vom Künstler, der sich verausgabt, um früh zu sterben, zitiert. Dann aber muss dem Überleben, dem Erfolg der Therapie, ein autorschaftlicher Sinn verliehen werden: Im Duett mit Lindenberg, dem in die Jahre gekommenen Rocker, singt der junge Autor: „... Du hast den ganzen Wahnsinn weggesteckt. [...] Andere hätten bei so ‚nem Leben längst den Löffel abgegeben.“⁵² Der Autor funktionalisiert das eigene Überleben bis zum Aufschreiben des Geschehenen und halbbewusst Erlebten: „Ich hoff so sehr, dass ich das alles aufschreiben kann.“ Sucht und Therapie seien ein „Versuch, der immer noch läuft.“ Es werde zwar kein „Schluss mehr daraus gezogen“, doch die literarische Mitteilung ist immer noch das Ziel des Autors: „Der Kamera möchte ich es erzählen. Es ist alles auf das Buch ausgerichtet.“ Die Kamera sei sein „Erkenntnisinstrument“, er habe „selbst die Sprache wieder“ finden müssen und die „nächste Stufe ist dann jetzt das Buch darüber“. Stuckrad-Barre macht einen Kausalzusammenhang zwischen ‚Leben‘ und ‚Werk‘ autobiographisch und in der Öffentlichkeit geltend; dass er dabei die traditionsreiche Teufelspakt-Topik anzitiert, sei hier nur angemerkt: „Wenn ich jetzt daraus einen Roman schreiben kann, dann war es das wert, dann war es jede Höllenfahrt wert. [...] Ich habe keine Lust, mir was auszudenken [...]. Es muss von der Hölle handeln, das Schreiben.“ In einem autobiographischen Paratext, der sich in unterschiedlichen Zeichensystemen vollzieht, liefert der Autor mit der Engführung von Krankheit und Text eine öffentliche Deutungsperspektive seines zukünftigen Werkes. Das kommende Buch ist der Fluchtpunkt eines TV-Projekts, in dem die prinzipielle Nachträglichkeit des autobiographischen Schreibens teilweise durch die Kopräsenz der

⁵¹ Vgl. Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn (Hg.): *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*. Frankfurt a. M. 2002. – Zu Stuckrad-Barre vgl. Johannes Gernert: *Hölle, Hölle, Hölle*. In: *Wortgestöber.de*, Art. vom 18.4.2004; <http://www.wortgestoerber.de/wg-magazin/000238.php>, 24.1.2006.

⁵² Die Zitate folgen meiner Transkription – K. S.

begleitenden Kamera aufgelöst wird, in dem sich aber auch die Souveränität des autobiographischen Autors auflöst zugunsten einer heterobiographischen, d.h. fremdbiographischen Perspektivierung. Stuckrad-Barre *braucht* die Kamerafrau und Fragestellerin Herlinde Koelbl als Kooperationspartnerin oder als Komplizin, um seine Werkherrschaft auszuüben. Ist das nun die Funktionalisierung der Fotografin bzw. der Medien Film und Fotografie zu Werbezwecken, wird ein neues Buch promotet, indem sich der Autor wieder auf dem Markt präsentiert, sich im Kampf um Aufmerksamkeit⁵³ zu positionieren versucht? Ist der Film so geschickt lanciert wie es einem Popliteraten qua definitionem zusteht, oder kommt diesem Film mit seiner Entblößung eines heruntergekommenen, auf dem Tiefpunkt gelandeten Autor-Ichs noch eine andere Bedeutung zu? Man sollte hier nicht kulturkritisch oder ideologiekritisch vorgehen, sondern nach der Funktion eines solchen kulturellen Artefakts und Dokuments fragen. Die hier entfaltete Perspektive rückt Stuckrad-Barres Handlungsweise in jene Reihe von Autorautobiographien, die mit dem späten 18. Jahrhundert beginnt, und die an Schillers Beispiel analysiert wurde: Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert hat sich Autorschaft aus dem Kontext gelehrter Kommunikationsmilieus und gelehrter Medienlandschaften gelöst. Literarische Texte sind nun nicht mehr idealerweise von Gelehrten für Gelehrte geschrieben, sondern stammen von Autoren mit heterogenen Bildungs- und Sozialisationsgeschichten und richten sich an ein inhomogenes allgemeines Lesepublikum. Die Regeln von Poetik und Rhetorik verlieren ihre produktions- und rezeptionslenkende Funktion, Poesie löst sich aus dem System vorgegebener Gelegenheiten und wird zur Literatur im heutigen Sinn. Für Autoren wie Leser hat dies einen Zuwachs an Unsicherheit zur Folge: Es gibt keine Regeln, wie man zum Künstler wird, und es gibt keine Regeln, wie man literarische Texte liest. Die Akzeptanz eines Textes ist nicht mehr sicherzustellen und zu garantieren, und das Verständnis eines Textes erfordert mehr und mehr hermeneutische Kompetenzen. Hier tritt das autobiographische Schreiben bzw. die autobiographische Aufzeichnung auf den Plan: Sie zeigt, wie eine/r Künstler wird und wie Werke zu verstehen sind.

In Stuckrad-Barres Fall manifestiert sich Autorschaft in den Bildern und Tönen des Dokumentationsfilms als das ehrgeizige Projekt eines behüteten, dennoch ängstlichen, hyperaktiven Kindes, seine Texte erklären sich auch als Produkte eines mehrfach Drogenabhängigen und einer medial erzeugten Ikone, eines ‚Stars‘, der sich dieses Status‘ durchaus bewusst ist. Viele Passagen im ‚Werk‘, vor allem im Roman *Soloalbum*, lassen sich nun eindeutiger

⁵³ Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Ein Entwurf. München/Wien 1998; Kristina Nolte: *Der Kampf um Aufmerksamkeit*. Wie Medien, Wirtschaft und Politik um eine knappe Ressource ringen. Frankfurt a. M. 2005.

autobiographisch decodieren. Der Film zeigt die unverwechselbare Bildung zum Künstler, die niemals nachgeahmt werden kann und er zeigt die literarischen Werke als „Bruchstücke einer großen Konfession“ (Goethe), die ihre Bedeutung als Teile einer fiktiven Gesamtautobiographie gewinnen und die durch die publizierte Autobiographie, hier durch den Dokumentarfilm, erklärt werden.

4. FAZIT

Es sollte hier selbstverständlich keine Kontinuität über zwei Jahrhunderte postuliert werden; die Situation, in der Stuckrad-Barre publiziert und seine Autorschaft verwirklicht, ist eine andere als die ‚um 1800‘, die ‚Medienlandschaft‘ hat sich verändert, die Vielfalt von Optionen und Kombinationen hat zugenommen. Die Literatur hat ihr Monopol als Medium der Weltbeobachtung und der Welterzeugung verloren. An ihre Seite bzw. an die Seite des Mediums Buchs sind die modernen audiovisuellen Medien getreten. Und dennoch scheint ein basaler funktionaler Zusammenhang weiterhin zu existieren: Wer schreibt, der will nicht nur bleiben, der will auch die Vorstellung, die sich das Publikum von Person und Werk macht, durch Worte und durch Bilder beeinflussen. Und dazu eignet sich immer noch und immer wieder Autobiographik, autobiographisches Schreiben ebenso wie multimediales Autorecording. Zu prüfen bliebe indes, welche inhaltlichen Folgen der mediale Wandel besitzt: Die im Medium Schrift bzw. Buch narrativ erzeugte Konzeption von Autorschaft sieht anders aus als die aus protokollarischen Interviewauszügen und *clips* erzeugte. Konzepte der Ganzheit, des kontinuierlichen Wandels und des individuellen Wachstums, wie sie durch Goethe in der deutschen literarischen Kultur prominent eingeführt sind, werden wohl mehr und mehr konterkariert durch Flüchtigkeit, nichtkomplementäre Fragmentarizität und Oberflächenästhetik.