

Marie Jacquier (Freie Universität Berlin)

Immer im Bilde – Édouard Levés photographische und literarische Autorbilder

The notion of the author image is ubiquitous in debates on the positioning and staging of authors – although often used synonymously for other concepts or in a merely metaphorical turn. This article aims to clarify existing approaches, using Édouard Levé's *Autoportrait* (2005) as an example to question the pictorial dimension of author images. By analysing his photographic work and material author images, one can identify essential pictorial strategies of the author-artist, which are pursued in his literary work: *Autoportrait*, I argue, makes the creation and negotiation of authorial images its very subject, using the conventions of autobiography and self-portrait to develop a poetics of juxtaposition. Levé's accumulation of self-characterisations can be understood as a photographic mode of writing which, however, does not result in an increased form of clarity, but on the contrary, demonstrates the impossibility of fully capturing the self. Paradoxically, Levé thus succeeds in creating a distinctive text, an individual and original self-portrait.

"Il s'agit ici, ni plus ni moins, et comme le titre l'indique, d'un autoportrait."¹ Die Angaben des Verlagshauses Éditions P.O.L. zum 2005 erschienenen Prosatext *Autoportrait* des französischen Autors und Konzeptkünstlers Édouard Levé legen nahe, dass sich die generische Bezeichnung eines literarischen Textes als Selbstportrait problemlos vornehmen lässt. Als Metapher gewendet, ist die Charakterisierung von literarischen Texten als Selbstportraits mittlerweile auch für fiktionale Texte gängig, ganz unabhängig von der existierenden Tradition des literarischen Portraits (vgl. Fabris / Jung 2012) oder realiter vorkommenden intermedialen Bezügen von Texten zu Verfahren und Darstellungskonventionen dieser Bildgattung. Dies mag der auch in der Forschung weit verbreiteten Vorstellung geschuldet sein, dass jeder Text im Lektüreprozess ein Bild des*der jeweiligen Schreibenden produziere – bei autobiographischen Texten zwangsläufig also ein Selbst-Bild. Selten jedoch wird nach tatsächlich bildhaften Qualitäten der so bezeichneten 'Selbstbildnisse' der Autor*innen gefragt, selbst wenn, wie im Fall von Levés *Autoportrait*, der Text diese altermediale Gattungszuordnung peritextuell eigens vornimmt. Der generische Titel des kurzen Textes verweist bereits auf die 'double casquette' Levés, die nicht nur die disziplinären 'Zuständigkeiten' in der Rezeption und Erforschung seines Werks verunklart, sondern auch seine Ästhetik maßgeblich bestimmt: 1965 in Neuilly-sur-Seine geboren, studiert Levé zunächst Wirtschaftswissenschaften, bricht dieses Studium aber schnell ab und beginnt, autodidaktisch als Künstler zu arbeiten; erst als Maler, dann zunehmend als Photograph und Konzeptkünstler, bevor er auch Texte verfasst (vgl. Girard 2014: 28). Seine ersten Ausstellungen rufen ein positives Echo hervor, wie das Künstlerprofil verdeutlicht, das der einflussreiche Kunstkritiker und Kurator Jean-Max Colard 2004 für ein internationales Kunstmagazin erstellt. Darin nennt dieser zwar Levés erste literarische Arbeiten, warnt aber davor, ihn als "'literary' artist" einzustufen (vgl. Colard 2004: 192). Von literaturkritischer und -wissenschaftlicher Seite wird er erst nach seinem Freitod im Jahr 2007 verstärkt wahrgenommen.

Zu Levés fünfzehntem Todestag erschien *Inédit* (2022), ein Buch, das eine Reihe unveröffentlichter und fragmentarischer Texte beinhaltet. Dessen Herausgeber

¹ Alle Texte des Autors und Konzeptkünstlers Édouard Levé wurden im Verlagshaus P.O.L. veröffentlicht. Die Vorstellung des Textes durch den Verlag kann hier nachgelesen werden: <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1939-9> [20.08.2022]

Thomas Clerc organisierte parallel eine Ausstellung in der Pariser Galerie Loewenbrueck, die einige Photoarbeiten des Künstlers versammelte und anlässlich der Vernissage mit einer Lesung aus *Inédit* in den Galerieräumen eindeutig die Verbundenheit von künstlerischem und literarischen Wirken Levés markierte. Drei seiner zentralen Arbeiten, die auf unterschiedliche Weise bildnerische mit literarischen Strategien verschränken, seien hier einfürend vorgestellt. Eines der ersten Photoprojekte Levés bezieht seinen Reiz vornehmlich aus dem Zusammenspiel von photographischem Bild und Bildunterschrift: In seiner Serie *Homonymes* von 1999 portraitiert Levé Personen, die er über das Telefonbuch ausfindig gemacht hat und die Namen wie etwa Henri Michaux, Yves Klein, André Breton oder Georges Bataille tragen. Die photographischen Portraits von Männern, deren Eigennamen mit denen berühmter Schriftsteller- bzw. Künstlerfiguren übereinstimmen, kollidieren mit den kollektiv transportierten und zuweilen ikonischen Bildern der gleichnamigen Autoren. Ihm gehe es um die Schaffung von "oxymores photographiques, dans lesquels l'empreinte du réel le plus prosaïque se trouvait confrontée à une image mentale préexistante" (Levé 2004: 13), also der Verhandlung von Arbitrarität sprachlicher und visueller Referentialisierung (vgl. Salceda 2021: 598).

Diese Überlegungen begleiten Levés Schaffen durchgängig und werden in der konzeptuellen Anlage seiner Photoarbeiten und Texte immer wieder deutlich, wie auch Denis Briand betont: "[L]a nature de son œuvre photographique et le ton régulièrement distancé de l'ensemble de ses récits, font de tous les aspects de son travail une œuvre d'une cohérence implacable et troublante où la forme littéraire semble continuer et redoubler celle de la photographie." (Briand 2010)

Dies trifft auch auf *Œuvres* (2002) zu, das erste Werk, das in Textform und als Buch auf Levés feldtheoretische Position des Schriftstellers verweist. In diesem schmalen Band wird allerdings keine Geschichte erzählt. Stattdessen enthält das Buch 533 verschriftlichte Vorschläge und Ideen für Kunstwerke, von denen nur sehr wenige umgesetzt wurden. Projektidee 77 etwa greift die zuvor geschilderte Arbeit der *portraits homonymes* wieder auf:

77. Des homonymes d'artistes et d'écrivains trouvés dans l'annuaire sont photographiés. Sous le tirage couleur du visage, cadré comme sur un portrait d'identité, une plaque métallique indique leur prénom et leur nom. Se trouvent ainsi juxtaposés deux signes d'identité contradictoires: le visage, inconnu et le nom, célèbre. (Levé 2002: 41)

Auch der erste Vorschlag für ein Kunstwerk wurde umgesetzt. Eingeleitet wird die Sammlung nämlich programmatisch mit der Idee zu dem Buch, das wir Lesenden in der Hand halten: "1. Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées." (7) Diese paradoxalen wie pseudoperformativen Züge des Textes werfen die grundsätzliche Frage nach dem Werkstatus von Kunstwerken auf, in denen die Konvention der materiellen Abgeschlossenheit *ad absurdum* geführt wird.

Vielfach werden Bezugspunkte zur Literatur auch für die Projektideen bemüht, wie etwa hier: "3. La tête de Proust est dessinée sur une page d'*À la recherche du temps perdu*. Les mots que raye le contour de son visage forment une phrase grammaticalement correcte." (7) Während solche Werkkonzepte eher spielerisch anmuten, werfen andere verstärkt Fragen der Relation zwischen Realität und Abbild, Fakt und Fiktion bzw. – analog zur Frage nach Autorbildern – der Kreation von imaginären Bildern oder Vorstellungsbildern durch die Literatur auf:

110. Sur chacun des murs d'une même salle sont projetées les diapositives reconstituant l'atelier du peintre Frenhofer dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, tel que quatre lecteurs l'ont visualisé. Ils ont décrit à un dessinateur la représentation qu'ils

s'en faisaient à la lecture du texte. Celui-ci a fait apparaître les ateliers au fur et à mesure de leurs rectifications, à la manière d'un portrait-robot. C'est d'après ses dessins qu'ont été construites et aménagées, pour être photographiées, les quatre versions réelles de ce lieu fictif. (65)

Der listenartige, wie ein Werkkatalog anmutende Text wurde im Nachhinein – wie *Autoportrait* auch – als eine archivierende Geste gedeutet, die das eigene Ableben früh antizipiert und in Form eines monographischen Werkkatalogs festhält. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod ist in Levés Arbeiten omnipräsent, am stärksten im 2008 posthum erschienenen Text *Suicide*. Dieser Text verhandelt die Selbsttötung eines Freundes in einer Art dialogischem Monolog, in dem der Erzähler seine Gedanken und Erinnerungen an den verlorenen Freund richtet. Das Nachzeichnen von dessen Leben und Charakter vereint die Trauerarbeit des Erzählers im Selbstgespräch mit einer eindrucksvollen Hommage an den Verstorbenen. Wenige Tage nach dem Einreichen des Manuskripts und kurz vor dem Treffen mit seinem Verleger nimmt Levé sich jedoch am 15. Oktober 2007 selbst das Leben. Während die einen die Selbsttötung als radikale Vollendung seiner Konzeptkunst deuteten, nämlich als performativen Akt der Einlösung der zuvor in *Suicide* ausgehandelten 'Idee', verwiesen andere zu Recht auf die bestehende psychische Erkrankung Levés und seinen Tod als tragische Konsequenz einer bereits langanhaltenden Depression. Die kurze Charakterisierung dreier zentraler Arbeiten Levés zeigt Grundtendenzen seines Schaffens auf, das in seiner strukturellen Anlage und Thematik als Dialektik zwischen Identitätskonstruktion und Reflexion des eigenen Verschwindens verstanden werden kann.

Dabei machen die verdoppelten Funktionen von Künstler *und* Literat Levés spezifische *posture* aus (vgl. Girard 2014). Der 2005 erschienene Prosatext *Autoportrait* überführt die Überlagerungen der Rollen in eine literarische Form, die zudem verspricht, ein 'Bild' des Autors zu produzieren. Etwa 1500 Assertionen beschreiben Levé in einer objektivierenden, inventarisierenden Geste, deren Unterfangen jedoch immer wieder als unmöglich erscheint, denn "désireux de se ressaisir (l'objet à épuiser, c'est lui-même), Levé doit d'abord se dessaisir." (De Jonghe 2017: 174)

Im Folgenden soll diese paradoxe Grundkonstitution auf intermediale und bildhafte Strategien der Autorkonstruktion hin befragt werden. Im Schreiben gelingt Levé nämlich eine Auseinandersetzung mit den generischen Parametern der Autobiographie und des Selbstportraits, die nicht nur auf unterschiedlichen Ebenen die Visualisierungspotentiale von Literatur erörtert, sondern mit dem narzisstischen Kreisen um das eigene Selbst auch die zunehmende Ausgestelltheit von Autor*innen (vgl. Rosenthal / Ruffel 2014) kritisch hinterfragt. Dabei entsteht eine eigene, intermedial verflochtene Poetik, die die Verschränkungen von 'Autor' und Bild reflektiert. Die Erörterung dieser Verfahren erfordert zunächst einen theoretischen Abriss der Konzeptualisierungen von Autorbildern, die, von der Untersuchung photographischer Autorbilder Levés gefolgt, den analytischen Blick auf *Autoportrait* schärfen soll.

1 Images d'auteurs·trices – Autorbild(er)

In einem engen Verständnis handelt es sich bei einem 'Autor-Bild' zunächst um "[d]as Bild einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers, welches als Porträt Verwendung findet" (Bickenbach 2021: 366). Insofern trägt das Portrait eines Autors oder einer Autorin grundsätzlich immer schon Bezüge zum jeweiligen Werk in sich und behauptet sich gegen weitere, öffentlich verbreitete visuelle Darstellungen von Autor*innen, die gleichermaßen deren *Image* mitprägen (370). Das materielle

Autorbild, vor allem das photographische Portrait, dient somit einerseits der Unterstreichung der Individualität von Autor*innen, andererseits beinhaltet es immer schon autorschaftsrelevante Parameter in Bezug auf deren Werk und Poetik (vgl. 367). Epochenübergreifende Studien zum materiellen 'Autor-Bild' seit den ersten Schriftstellerportraits im Mittelalter liegen zahlreich vor (vgl. Nancy / Ferrari 2005; Diers 2007; Bickenbach 2010; Oster 2014); vielfach spielen Autorbilder in neueren Analysen zumindest punktuell und ergänzend eine Rolle bei der Ermittlung von inszenatorischen Aspekten von Autorschaft (vgl. Gisi / Meyer / Sorg 2013; Boy / Höving / Holweck 2021). Bickenbach fasst auf Grundlage dieser Arbeiten zusammen, dass es drei maßgebende Formen der ikonographischen Darstellung von Autor*innen gibt: "Die symbolisch kodierte Darstellung der Tätigkeiten des Lesens und Schreibens für den gelehrten Autor (*poeta doctus*); das Profil stilisiert ihn zum *poeta vates*; die Darstellung *en face* aber zeigt ihn als Zeitgenossen – als Autor, der sich seinem Leser gleichsam zuwendet und ihn anblickt." (Bickenbach 2021: 370) Ebenfalls weit verbreitet ist ein Begriff von Autorbildern, demzufolge es sich um leserseitige Vorstellungen von Autor*innen handelt, also um imaginäre Autorbilder. Damit hängen Überlegungen zu deren Überzeugungen politischer, ethischer oder auch ästhetischer Art zusammen. Als bekanntester Ansatz, wenngleich dieser nicht immer mit dem Schlagwort des Autorbilds in Verbindung gebracht wird, kann wohl der des 'Impliziten Autors' von Wayne C. Booth gelten. Die 1961 innerhalb seiner Interpretationstheorie *The Rhetoric of Fiction* entwickelte Kategorie wird darin ganz unterschiedlich definiert – den Anfang bildet jedoch die Vorstellung der Entstehung eines Autorbildes, die unumgänglich sei: "However impersonal [an author] may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner." (Booth ²1983: 71) Bei Booth ist das Autorbild zunächst als leserseitige Konstruktionsleistung über jene reale Person zu begreifen, die als Schriftsteller*in bestimmte stilistische Entscheidungen in ihren Texten verwirklicht. Ähnliche Überlegungen sind auch schon viel früher in narratologischen Ansätzen aus Russland zu finden, die Wolf Schmid herausgearbeitet hat. Bereits 1927 hat sich Viktor Vinogradov zum Autorbild geäußert:

Ich bin in meinen Gedanken ganz vom Bild des Schriftstellers eingenommen. Er scheint im Kunstwerk immer durch. Im Gewebe der Wörter, in den Verfahren der Darstellung spürt man seine Gestalt. Das ist nicht die Person des "realen", lebensweltlichen Tolstoj, Dostojewskij, Gogol. [...] Die ganze Frage besteht darin, wie man dieses Bild des Schriftstellers auf der Grundlage seiner Werke rekonstruieren soll. (Vinogradov zit. n. Schmid 2014: 48)

Gemeinsam ist Booth und Vinogradov der Hinweis auf die Konstruktivität des Bildes, das aus der Lektüre des Textes hervorgeht und sich auf stilistisch-ästhetische Parameter bezieht. Vielfach schwingt damit aber auch die Projektion eines Sinns auf eine personalisierbare Form der Textstruktur mit, vor allem hinsichtlich der durch jeden Text gleichzeitig transportierten ethisch-moralischen Vorstellungen. Vinogradov etwa präzisiert an anderer Stelle:

Das Autorbild ist nicht das einfache Subjekt der Rede. Meistens ist es in der Struktur des Kunstwerks gar nicht genannt. Es ist die konzentrierte Verkörperung des Wesens des Werks, die das ganze System der sprachlichen Strukturen der Figuren in ihrer Korrelation mit dem Erzähler oder den Erzählern vereinigt und durch sie das ideell-stilistische Zentrum, der Fokus des Ganzen ist. (Vinogradov zit. n. Schmid 2014: 49)

Auffällig ist die Ähnlichkeit der Versuche, stilistische Verfahren und ethische Gehalte narrativer Texte als verdichtete Verkörperung von Autor*innen zu fassen und mit einer Art Gesamtsinn des Textes gleichsetzen zu wollen, wie Booth es bekanntermaßen ebenfalls tut:

Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which this implied author is committed, regardless of what part his creator belongs to in real life, is that which is expressed by the total form. (Booth²1983: 73f.)

Der Begriff des Autorbildes wird also bereits sehr früh mit der personalisierten Kategorie eines der Textgestalt eingeschriebenen 'Autors' in Verbindung gebracht, die einer leserseitigen Idee bzw. einem Bild des Autors oder der Autorin entspricht. Fotis Jannidis etwa fasst die für solche Autorbilder prägenden Aspekte folgendermaßen zusammen:

Womit Leser es immer zu tun haben, sind Autorbilder. Unter einem Autorbild verstehe ich die Summe alles Wissens eines Lesers über einen realen Autor. Der Begriff Wissen ist hier sehr weit zu nehmen; er umfaßt alle Annahmen und Spekulation. Zu diesem Wissen gehören auch die Erinnerung an die Lektüreerfahrung und die Rückschlüsse auf den Autor aufgrund seines Textes. Die Organisation dieses Autorwissens ist eine spannende Frage. Es ist offensichtlich personal organisiert und hat narrative und typologische Aspekte. (Jannidis 2003: 26)

Jannidis nutzt das Konzept des Autorbildes, um textuelle Verfahren mit Formen der Autorschaftsmodellierung im Sinne kollektiver Autorbilder zu verbinden. Allerdings bleiben die Möglichkeiten differenzierter Analyse von (spekulativem) 'Autorwissen' sehr vage.

Neuere Ansätze beschränken sich auf die Inszenierung und Positionierung von Autor*innen und präsentieren in der Differenzierung unterschiedlicher Autorrollen und Autorbilder methodologisch nachvollziehbarere Prämissen und Schlüsse. Ruth Amossy etwa entwickelt im Rückgriff auf sprachwissenschaftliche Grundannahmen und auf die antike Rhetorik die Kategorie des *ethos* weiter: Die intellektuelle wie moralische Überzeugungskraft eines Redners oder einer Rednerin sei abhängig von der "image verbale que [celui*celle] produit de sa propre personne" (Amossy 2014: 14).

In der metaphorischen Verwendung des 'Sprachbildes' wird das Paradoxale dieses so intuitiv wie breit genutzten Begriffs deutlich: Wie entstehen überhaupt Selbstbilder und wie tragen Vorstellungsbilder zur Überzeugungskraft von Autor*innen bei? Amossy beschreibt diese Konfigurationen auf Grundlage der sprachanalytischen Beschreibungen von Émile Benveniste als wechselseitige und dynamische Prozesse. Das *ethos auctorial* entspricht einem Bild, das Redner*innen von sich selbst schaffen – in Abhängigkeit von den Selbstbildern der jeweiligen Adressat*innen und in Konfrontation mit denen, die die Adressat*innen sich von den Sprechenden machen: "C'est dans cette interdépendance que se met en place l'éthos comme image de soi construite dans le discours." (Amossy 2014: 21) Das 'Bild' entsteht folglich aus einer Vielzahl von Bildern, die wiederum auf reziproke Art und Weise der sozialen Interaktion der Sprechenden entspringen. In der diskursanalytischen Deutung des Begriffs durch Dominique Maingueneau spielt dann weniger der überzeugungsbezogene Aspekt eine Rolle als die Einsicht, dass das entstehende Bild dialogisch konstituiert wird und die Tendenz hat, vor allem im literarischen Feld Anwendung zu finden:

L'activité proprement littéraire se distingue d'autres vouées également à la production de textes, comme le journalisme ou la politique, en cela que toute personne qui publie un texte qui relève de la sphère esthétique devient ipso facto 'auteur-auctor' en puissance. Mais il ne sera pleinement *auctor*, source d'autorité, que si des tiers lui construisent une 'image d'auteur' qu'il peut gérer. (Maingueneau 2009)

Sichtbarkeit und Autorität im literarischen Feld sind, so machen Maingueneau und Amossy deutlich, von der Schaffung eines imaginären Autorbilds durch die Öffentlichkeit abhängig, während das textuelle Autorbild als ein auktoriales Ethos, bzw. in fiktionalen Texten als Erzählerethos beschrieben werden kann (vgl. Amossy 2009). Es erstaunt daher nicht, dass Ansätze rund um das Ethos bzw. das Autorbild nunmehr auch handlungsbezogene inszenatorische Aspekte berücksichtigen.

Diese komplexe Konstruktion der individuellen Autorposition hat Jérôme Meizoz mit dem Begriff der *posture* zu fassen versucht. Zur Ermittlung dieser 'Haltung' bezieht Meizoz die Dynamiken der Inszenierungsformen in unterschiedlichen Autorfunktionen mit ein: "[E]tudier une posture, c'est aborder ensemble (et croiser ces données, avec la prudence requise) les conduites de l'écrivain, l'ethos de l'inscripteur et les actes de la personne." (Meizoz 2011: 84) Die *posture* ist dementsprechend ein übergeordneter Begriff, der die Verhandlung der Selbst- und Fremdbilder auf textueller und imaginärer Ebene umfasst sowie körperbezogene, performative Elemente mit einbezieht (vgl. Meizoz 2009). Damit kommt eine literatursoziologische Perspektive auf Autorschaft hinzu, die auch in der deutschsprachigen Forschung stärker vertreten wird, etwa durch die Überlegungen von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser zur Analyse auktorialer Inszenierungspraktiken. Sie verschränken Gérard Genettes Paratextanalyse mit Pierre Bourdieus Habitus-Theorie, um die "soziale Positionierung und Orientierung" (Jürgensen / Kaiser 2011: 13) von Autor*innen und deren Differenzierungs- und Authentifizierungsstrategien zu analysieren. Ethisch-moralische wie auch politisch ambivalente Positionierungen von Autor*innen in der Öffentlichkeit sowie auf textueller Ebene können auf diese Weise sehr viel differenzierter beschrieben werden als in den vorher genannten Ansätzen, bei denen das Autorbild ein Platzhalterbegriff für sehr disparate Phänomene und Problembereiche darstellt.

Versuche, die intermediale oder tatsächlich bildhafte Perspektive von textuellen Autorbildern in den Blick zu nehmen, sind hingegen noch recht selten. Martina Wagner-Egelhaaf unterstreicht zwar die bildhaften Qualitäten von imaginativen Autorbildern, bleibt aber hinter den angestellten Überlegungen zum auktorialen Selbstbild (*ethos*) und der *posture* zurück:

Es geht also um ein 'Bild', das sich der Leser vom Autor macht und dessen Gegenwart er beim Lesen spürt. Dieses Bild ist nun kaum ein sehr konkretes (*pictura*), vielmehr wird es nach Booth über die in das Werk eingehenden moralischen Werte und Normen konstituiert, die sich dem Leser/der Leserin vermitteln, eine Art schattenhafter Figur (*figura*), die auch eine imaginäre Dimension hat und daher einen dritten Bildbegriff, denjenigen der *imago*, aufruft. Wenn der Leser im Akt des Lesens in einen imaginären Dialog mit dem impliziten Autor tritt, begibt er sich gleichsam in eine Spiegelbeziehung, in der sich der gelesene Text imaginär realisiert. (Wagner-Egelhaaf 2011: 355)

Diese Ausführungen aufgreifend, aber auf irreführende, weil kunsttheoretisch anderweitig besetzte Begriffe verzichtend, schlagen Alina Boy, Vanessa Höving und Katja Holweck vor, Autorbilder und deren Potentiale zur Selbst- und Fremdinszenierung als feste Parameter der Textanalyse und -interpretation zu integrieren (vgl. Boy / Höving / Holweck 2021: XI). Sie plädieren dafür, die seit dem Mittelalter beliebte Bildgattung des Vexierbildes als Metapher für die Dynamik der Konfrontation von textuell und materiell produzierten Autorbildern zu nutzen. Deren Kippbewegung ermögliche, die potentielle Ambivalenz und Mehrdeutigkeit konkurrierender Autorbilder zu analysieren: "Zum einen vermag [der Begriff des Vexierbildes], ein In- und Gegeneinander von Person und *persona* von Autor:innen zu beschreiben, zum anderen betont er, dass Autor:innenbilder resonanzbezogen sind, indem sie das Publikum und dessen hermeneutische Kompetenz adressieren." (XIV) Bezogen auf konkrete intermediale Konstellationen könnte man folgerichtig

auch sagen, dass die Lesenden eine visuell-mediensensible Kompetenz benötigen, um autorbezogene Bildlogiken und bildkompositorische Verfahren analysieren zu können. Denn auch wenn die rezeptionsgesteuerte Perspektive imaginative und in diesem Sinne metaphorische Autorbilder einbezieht, treffen diese vielfach auf medial transportierte Bilder, die in die Gestaltung einer *posture* mit eingehen.

Den visuellen und bildhaften Zügen von Autorschaft ist, wie hier dargelegt, sukzessive mehr Bedeutung beigemessen worden, wenngleich der metaphorische Gebrauch des Bildbegriffs überwiegt und bildtheoretische Diskussionen nicht mit einbezogen werden. Dabei könnten diese durchaus nicht nur den metaphorischen Gebrauch des Autorbild-Begriffs erklären, sondern gar analytische Perspektiven auf die Bildhaftigkeit von Autorschaft bieten.

Die Erkenntnis der bildlichen Verfasstheit unserer Gegenwart hat zu einer konsequenten Ausweitung des Bildbegriffs geführt: Bilder werden weniger auf Grundlage ihrer mimetischen Qualitäten und ihrer Abbildrelation definiert als in ihrer individuellen bildlichen Eigengesetzlichkeit. Gottfried Boehm hat diese in einem wirkungsmächtigen Aufsatz von 1999 anhand diverser Beispiele als "poietische Leistung" eines Bildes beschrieben, die in ihrem "ikonischen Kontrast" (Boehm 1999: 335) gar eine negierende Konsequenz habe: "Negation ist die Grundlage aller bildlichen Erscheinung." (340) In dieser Perspektive lassen sich die Diskussionen um das Vorhandensein, die Analyse und Konfrontation unterschiedlicher, oftmals immaterieller Autorbilder in der Literatur besonders gut mit bildtheoretischen Überlegungen verbinden: "In ähnlicher Weise findet ein Bild seinen wahren Sinn darin, etwas abzubilden, was abwesend ist und also allein im Bild da sein kann. Es bringt zur Erscheinung, was nicht im Bild ist, sondern im Bild nur erscheinen kann." (Belting 2001: 144) Der bildliche Verweis auf ein Abwesendes ist mit der Frage nach der An- oder Abwesenheit der Instanz 'Autor' im Text durchaus vergleichbar. Nicht zufällig lässt sich diese Entwicklung in der Kunstwissenschaft auch mit der Subjekt- und Autorkritik Barthes' und Foucaults in Verbindung bringen, die in der Konsequenz Bilder (und Texte) "in die Selbsttätigkeit entlassen" (Wyss 2014: 15). Eine literaturwissenschaftlich orientierte und mediensensible Analyse von Autorbildern kann methodisch aber von der Intermedialitätstheorie profitieren, ohne Texte und Bilder (implizit) als Subjekte zu behandeln, die so tun, als ob sie ohne das Wirken eines Autors oder einer Autorin 'Bilder' produzierten.

Indem, mit Werner Wolf und Irina Rajewsky gesprochen, von "*konventionell als distinkt wahrgenommenen Medien*" (Rajewsky 2010: 41) ausgegangen wird, können Levés Arbeiten als intermediale begriffen werden: Seine Texte können bildhafte und seine Photographien textuell-narrative Qualitäten entwickeln. Solche Mediengrenzen überschreitende Phänomene tragen wesentlich zur Gestaltung des Autorbildes im Sinne einer *posture* Levés bei. Dabei spielt, wie zu zeigen sein wird, die Photographie als künstlerische Ausdrucksform des Autor-Künstlers eine besondere Rolle. Sie wird nicht in die Texte integriert, bildet aber als Verfahren und technisches Dispositiv die Grundlage für Levés bildhafte Schreibweise. Daher widmet sich ein erster Teil materiellen Autorbildern, im Sinne von (photographischen) Autorenportraits Levés, bevor der Text selbst mit Blick auf systemreferentielle Bezüge zur Bildgattung Selbstportrait und zur Photographie genauer untersucht wird. Dabei ist für die Analysen leitend, dass entsprechende Bezugnahmen nur im Modus des Als-ob (vgl. Rajewsky 2004: 27) erfolgen können, also nicht tatsächlich bildnerisch-photographisch sind, sondern im Gegenteil über den fremdmedialen Bezug die sprachlich-literarischen Qualitäten der Selbstdarstellung *in absentia* hervorheben: In Text wie Bild potenzieren sich Bilder Levés in immer neuen

Verschiebungen und Variationen und verhandeln derart die eben theoretisch erörterte Pluralität von Autorbildern auf künstlerisch-literarische Art und Weise.

2 Autorbilder im Plural: das photographische Portrait

Materielle Autorbilder in Form photographischer Portraits, die der Öffentlichkeit zur Verfügung stehen, gibt es von Édouard Levé wenige, aufgrund seines frühen Ablebens zudem erst recht nicht solche, die in ein kollektives Bewusstsein übergegangen sind. Die französischsprachigen Ausgaben bei P.O.L. beinhalten ein kleines Schwarz-Weiß-Portrait des Autors (vgl. Abb. 1 / 2 / 3), auf dem er ernst und frontal in die Kamera blickt – wie oben erläutert also als Zeitgenosse und der Leserschaft zugewandter Autor auftritt. Die leichte Verschiebung des Bildzentrums nach links wie auch die dezente Draufsicht lassen den Portraitierten im wörtlichen Sinne 'entrückt' wirken und betonen seine Stirn. Der schwarze Bildhintergrund in Kombination mit dem gewählten schwarzen Rollkragenpullover unterstreicht die Konzentration auf das hell ausgeleuchtete Gesicht, der dazugehörige Körper verschwindet im Dunkel. Recht ernst blickt Levé in die Kamera und lässt nirgends die humoristisch-ironische Seite erahnen, die in seinen Arbeiten durchgängig zu finden ist. Die minimalistische Ausrichtung der Photographie ohne schmückende Attribute oder bedeutungstragenden Hintergrund wie etwa ein Bücherregal o.Ä. inszenieren einen intellektuellen, 'verkopften' Autor.

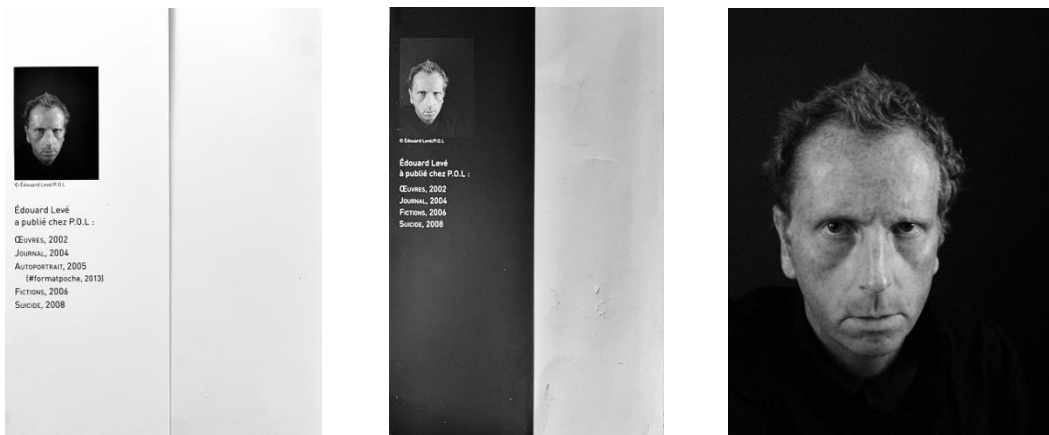


Abb. 1 / 2 / 3: Autorenfoto, aus: Levé 2002, Levé 2005; © Édouard Levé / P.O.L., mit freundlicher Abdruckgenehmigung des Verlages.

Die Coverabbildungen von *Œuvres*, *Journal* und *Autoportrait* (vgl. Abb. 4 / 5 / 6) weisen wiederum jeweils eine pointillistisch-abstrahierende Variante eines Portraits von Levé auf und rahmen die Texte auf diese Weise bereits graphisch als faktuale Lebenserzählungen. Möglichkeiten der Referentialisierung entstehen durch eine Fortführung der Schwarz-Weiß-Ästhetik, die minimalistische Ausgestaltung der Komposition mit einfarbigem Hintergrund und die Konzentration auf das Gesicht. Gleichzeitig scheinen die jeweiligen Verdoppelungen und seriellen Variationen die Vielzahl an in der Öffentlichkeit entstehenden und zirkulierenden Bilder eines jeden Autors oder einer jeden Autorin bereits auf dem Buchcover graphisch zu reflektieren. Zuletzt wird durch die Reduktion der Konturen und Gesichtszüge auf kleine Punkte eine sehr abstrakte Version des Autorenportraits generiert, die die Poetik Levés offenbar zu visualisieren versucht.

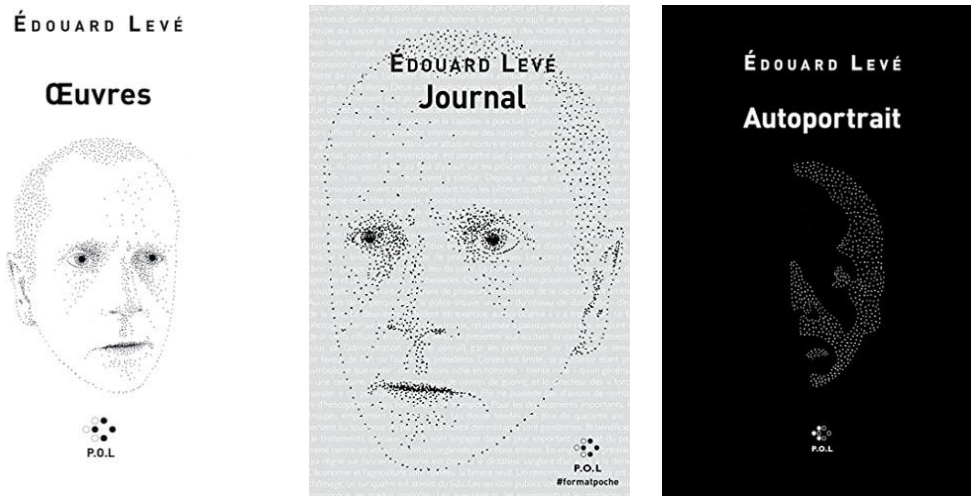


Abb. 4 / 5 / 6: Buchcover von Levé 2002; Levé 2004; Levé 2005; © Édouard Levé / P.O.L, mit freundlicher Abdruckgenehmigung des Verlages.

Reduktion und Multiplikation bei gleichzeitiger Referentialisierbarkeit sind Formen der autobiographischen Selbstreflexion, die in Levés Arbeiten textuell verhandelt und in ihrer Bildhaftigkeit erörtert werden. Bereits in seinen photographischen Arbeiten kann diese Denkbewegung nachvollzogen werden. Zwar kommt Levé dort selten als Figur vor und das Portrait wird als Bildgattung neben den oben beschriebenen *Portraits homonymes* nur ein weiteres Mal realisiert, nämlich im Doppelselbstportrait *Auto-jumeaux* von 1999 (vgl. Abb. 7).



Abb. 7: Édouard Levé, *Auto-Jumeaux*, 1999, Photographie, Lambda-Farbabzug auf Aluminium laminiert, 64 × 96 cm, Auflage: 5, © Courtesy Succession Edouard Levé und Galerie Loevenbruck, Paris, mit freundlicher Abdruckgenehmigung der Galerie Loevenbruck.

Die Photographie zeigt zwei nebeneinander portraitierte Männer in weißem Hemd, die sich und der Person Levé zwar sehr ähnlich sehen, mit ihm sowie untereinander aber nicht identisch sind. Bei der Arbeit handelt es sich um eine nicht digital,

sondern durch Collagetechnik erzielte Verfremdung eines Selbstportraits von Levé (vgl. Bouyssi 2011: 21), die peritextuell zwar als Selbstdarstellung benannt, jedoch gleichzeitig durch das Zwillingsmotiv wieder desavouiert wird. Die Frage nach der Abbildbarkeit des Subjekts oder der Visualisierung der eigenen Identität beantwortet Levé laut Nicolas Bouyssi folgendermaßen:

Plutôt qu'une révélation sur l'impossibilité banale d'être identique à soi-même [...], ce dont *Auto-jumeaux* témoigne c'est d'un étonnement [...] sur ce qu'être sujet suppose. Un sujet se situe entre les deux extrêmes [...] sans pour autant être au centre. [...] Il n'est alors plus tant question de double ou de doublure, que de partir d'un décentrement [...]. (22f.)

Kompositorisch drückt sich diese Dezentrierung durch die Verdoppelung des Motivs aus: Die Bildkomposition ist durch eine starke Orientierung an Vertikalen und Horizontalen geprägt, wirkt also sehr statisch und entzweit die Personen durch die Anordnung an den jeweiligen Bildrändern. Durch die frontale Sicht auf die vermeintlichen Doppelgänger Levés befindet man sich als Betrachtende*r mit ihnen auf Augenhöhe – allerdings in einem permanenten Wechsel der 'Erwiderung' des Blickkontakts mit ihnen. Die Differenz der beiden Personen verstärkt diese Blickbewegung, die die beiden 'Varianten' Levés beständig miteinander vergleicht. Die Verdoppelung der derart verwandten Motive in beiden Hälften suggeriert eine Spiegelstruktur in der Mitte, ähnlich wie bei einem Rorschachtest, auch wenn sich beide Seiten dann eben nicht entsprechen. Damit ist gleichzeitig nicht nur der kunsthistorische Vorläufer des Selbstportraits, die *vera icon* aufgerufen, sondern auch das Spurenparadigma der Photographie. Der Abdruck des Antlitzes von Jesus Christus in dem von Veronika überreichten Schweiß Tuch hat maßgebliche Parameter für die Bildgattung des Portraits hervorgebracht: Als materieller Abdruck des Gesichts gilt es als Garant für die Authentizität und Einzigartigkeit der 'portraitierten' Person (vgl. Marotzki 2016: 360f.). Damit weist die Gattungsgeschichte des Portraits mit der der Photographie Analogien auf, insofern die Photographie im Sinne des von Charles S. Peirce und Roland Barthes theoretisierten 'Spurenparadigmas' ebenfalls als Abdruck der Wirklichkeit gefasst wurde (vgl. Geimer 2010: 21). In dieser Funktion sind auch streng reglementierte (biometrische) Passfotos zu verstehen, die mit ihren Vorgaben zur Frontalität und Neutralität der Aufnahme auf einem amtlichen Dokument die Identität einer Person bezeugen sollen. Bei Levé führt dies nun bei gleichen formal-ästhetischen Strategien aber gerade zum Gegenteil, wie De Jonghe betont: "En effet, par son échelle de plan, mais aussi par la frontalité de sa prise de vue et l'inexpressivité du modèle réplique, l'autoportrait de Levé ne reproduit pas seulement le protocole du portrait d'identité – par fiction, il en livre une version hypertrophiée." (De Jonghe 2017: 173)

Genauer funktioniert dies über die Verdoppelung des photographischen Signifikats, das die Ähnlichkeit zum Signifikanten perfide dekonstruiert. Das vervielfachte Selbstportrait *Auto-jumeaux* stellt folglich nicht nur das Subjekt als Einheit in Frage, sondern reflektiert die Abbildbarkeit von Identität auch bildnerisch. Für Julie Gaillard ist diese Strategie prägend für Levés Werk, dessen 'realistische' Kunst "sème le doute sur la réalité en l'ouvrant de l'intérieur à une instabilité référentielle." (Gaillard 2019a: 68). Dieser Zweifel lässt sich bereits früh in der Geschichte und Theoretisierung des (Selbst-)Portraits finden, die stets von der Suche nach Techniken zur perfekten Wiedergabe des oder der Portraitierten geprägt war. Doch obwohl durch "[f]otografische Verfahren [...] die Wiedergabe des natürlichen Kolorits [erreicht wurde,] blieben Zweifel, ob ausgerechnet die exakte Kopie seiner physiognomischen Erscheinung die verborgenen geistig-seelischen Eigenschaften eines Menschen im Porträt offenlegen könne." (Fleckner 2016: 3) Im photographi-

schen Selbstportrait Levés wird die Unmöglichkeit einer Abbildung des Selbst performativ vorgeführt, die Referenz führt ins Leere, im Bild zur schwarzen Mitte. Damit ist die von Boehm extrapolierte poetische Funktion des Bildes, seine durch bildnerische Verfahren offengelegte Eigengesetzlichkeit eingelöst und verweist gleichzeitig auf den abwesenden, stets nicht mehr greifbaren Autor. Auf bildnerischer Ebene sieht man die zuvor erläuterte Kippbewegung des Vexierbildes umgesetzt, das komplexe Ineinandergreifen einer Vielzahl von auktorialen Selbst- und Fremdbildern: In minimalen Verschiebungen präsentiert Levé Bilder seiner Person, allerdings im Plural und mit der dezidierten Verweigerung einer eindeutigen (Selbst-)Identifikation als Autor und Urheber des Kunstwerks.

3 Autorbilder im Plural: das literarische Selbstportrait

Die Photographie stellt, wie wir gesehen haben, das geeignete Medium für Levés künstlerisches Vorhaben dar, um Fragen der Authentizität, Referentialisierung und Selbstdarstellung zu verhandeln. In seinem bereits knapp vorgestellten ersten literarischen Werk *Œuvres* werden Bild- und Werkideen präsentiert, die nie eine Materialisierung erfahren haben, in einer aufzählenden, jeglicher Narration entgegengesetzten Liste. Sein *Autoportrait* führt einige dieser bereits für dieses erste literarische Werk und seine photographischen Arbeiten herausgestellten stilistischen und konzeptuellen Verfahren fort und vollzieht eine textuelle Selbstdarstellung, die die eigene Bildhaftigkeit auf unterschiedlichen Ebenen reflektiert – und zwar ohne die Integration materieller Autorbilder in den Text. In dieser Form wird *Autoportrait* ein hohes Innovationspotential zugeschrieben, wie etwa Frédéric Beigbeder in seiner Rezension betont: "Les livres doivent trouver des formes nouvelles pour justifier leur existence dans un monde gouverné par l'image. La littérature a essayé beaucoup de trucs au XX^e siècle mais celui-là me semble passionnant, révolutionnaire." (Beigbeder zit. n. Girard 2014: 196) Das innovative Moment des Buches liegt in der formalen Anlage des Textes begründet: *Autoportrait* formt ein 'Bild' des Autors über eine Ansammlung von Assertionen, hervorgebracht durch ein 'je', das mit dem Autor identifiziert werden kann, auch wenn der Eigenname im Text nur an einer Stelle erwähnt wird. In der scheinbar willkürlichen und wie ungefiltert wirkenden Sammlung von Aussagen entsteht zwar ein imaginatives 'Autorbild'; dieses jedoch fügt sich weder zu einem einheitlichen Portrait noch zu einer autobiographischen Gesamterzählung zusammen. Ein Auszug aus dem Incipit mag einen ersten Eindruck des Textes vermitteln:

Décrire précisément ma vie me prendrait plus de temps que la vivre. Je me demande si, en vieillissant, je deviendrai réactionnaire. Assis jambes nues sur du ski, ma peau ne glisse pas, elle crisse. J'ai trompé deux femmes, je leur ai dit, l'une y fut indifférente, l'autre pas. Je plaisante avec la mort. Je ne m'aime pas. Je ne me déteste pas. Je n'oublie pas d'oublier. Je ne crois pas que Satan existe. Mon casier judiciaire est vierge. J'aimerais que les saisons durent une semaine. Je préfère m'ennuyer seul qu'à deux. J'arpente les lieux vides et je déjeune dans des restaurants désolés. En matière de nourriture, je préfère le salé au sucré, le cru au cuit, le dur au mou, le froid au chaud, le parfumé à l'inodore. Je ne peux pas écrire tranquillement s'il n'y a rien à manger dans mon frigidaire. Je me passe facilement d'alcool et de tabac. Dans un pays étranger, j'hésite à rire lorsque mon interlocuteur rote pendant la conversation. (Levé 2005: 7f.)

Der Text entfaltet auf sehr knappen Raum ein breites Panorama an Informationen über die Autorfigur Levé, die einerseits sehr intim (Vorstrafenregister und Affären) und andererseits an Banalität nicht zu überbieten sind (Geschmacksvorlieben). Die das Zitat einleitende Feststellung, das akribische Beschreiben des eigenen Lebens würde länger dauern als es zu leben, läuft den darauffolgenden 'präzisen Beschrei-

bungen' zuwider und kondensiert den widersprüchlichen Charakter des Textes. Ist die Autobiographie als literarische Form der Selbstbetrachtung überholt? Und welche Möglichkeiten ergeben sich dann im intermedialen Dialog mit dem Genre des Selbstportraits?

Mit der Erzählung, die das eigene Leben thematisiert und bei der die Identität von Autor und Erzähler sowie Erzähler und Figur gegeben sind, entspricht *Autoportrait* zunächst den Grundvoraussetzungen, die Philippe Lejeune an die Autobiographie stellt (vgl. Lejeune 1975: 14). Weiterhin wird der Text auch autobiographisch gerahmt, indem am Anfang und am Ende ein bestimmter Lebenszeitabschnitt, die eigene Jugend und wiederholt der eigene Tod aufgerufen werden: "Adolescent, je croyais que *La Vie mode d'emploi* m'aiderait à vivre et *Suicide mode d'emploi* à mourir." (Levé 2005: 7) Und: "Je ne demande pas si on m'aime. Je ne pourrai dire qu'une fois sans mentir : 'Je meurs'. Le plus beau jour de ma vie est peut-être passé." (91) Auch wird der von Augustinus über Jean-Jacques Rousseau bis in die Gegenwart transportierte und wiederholt aktualisierte Topos der Wahrhaftigkeit der Rede im autobiographischen Diskurs aufgerufen, der die Erzählung gleichzeitig als faktuale rahmt: "Tout ce que j'écris est vrai." (82) Damit lassen sich viele Textstellen, insbesondere solche zu sexuellen Vorlieben, als systemreferentielle Bezüge zu Geständnispraktiken im Autobiographischen lesen, die Michel Foucault in einem weiteren Sinne als Formen der Selbstkonstitution und -technik beschrieben hat (vgl. Burchardt 2020: 300–301).

Doch tatsächlich lässt sich der Text bei fortschreitender Lektüre nicht als narrativ in einem konventionellen Sinn bezeichnen. Er entwickelt sich entlang einer parataktischen Aneinanderreihung von Assertionen, die sich zudem nach einem Satz oder einer überschaubaren Satzgruppe immer wieder vom Kontext isolieren. Diese Ästhetik des Nebeneinanders erzeugt keine Lebensgeschichte, der Text entfaltet sich nicht auf einer zeitlichen Achse und bietet auf übergeordneter Ebene auch keinerlei Spannungsbogen. Er verfährt vielmehr deskriptiv als narrativ und entspricht derart der kanonisch gewordenen Definition zum literarischen Selbstportrait von Michel Beaujour: "L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement 'thématiques'." (Beaujour 1980: 8)

Die Selbsterzählung wird im literarischen Selbstportrait von einer Sammlung loser Elemente abgelöst, die eigenen Strukturprinzipien gehorcht. Dies lässt sich in Levés *Autoportrait* beobachten, wenngleich thematische Schwerpunkte nicht wirklich zu ermitteln sind, wie auch Julie Gaillard betont: "[L] 'entreprise encyclopédique de Levé forme une concrétion anarchique plus qu'une collection logiquement hiérarchisée." (Gaillard 2019a: 101) Vielmehr lässt sich der sammlerische Charakter verstärkt auf stilistischer Ebene finden, da der Text in erster Linie eine Akkumulation von unverbundenen Selbstcharakterisierungen darstellt. Gaillard hat darin einen archivierenden Charakter des Textes erkannt, der auf diese Weise bereits an dieser Stelle photographische Qualitäten aufweist: "The text juxtaposes fragments of reality that have been captured and recorded at a given moment." (Gaillard 2019b: 69) Scheinbar ungefiltert aufgeschriebene, mal assoziativ, mal im Gegenteil kontrastiv zusammengetragene Selbstbeschreibungen adressieren oben genannte Parameter des Autorbildes: Aus jenen persönlichen, politisch-moralischen Überzeugungen und Selbstpositionierungen leiten Lesende dann in ihren Vorstellungen imaginative Autorbilder ab. Auf plakative Art und Weise 'zeichnet' der Autor sein eigenes Portrait, um in der Metaphorik des Autorbildes zu bleiben: Der Erzähler bringt eine überbordende Aneinanderreihung von Assertionen hervor, die

vorwiegend affirmativer Natur sind und manchmal extrem reduziert, ja minimalistisch formuliert sind: "Je vote." (Levé 2005: 88) Aber auch Verneinungen lassen sich finden, häufig mit metareflexiver Funktion: "J'ai d'autres sujets de conversation que moi-même." (41) Der stilistische Minimalismus erlaubt ironisierende Tendenzen auf sprachlicher Ebene, wenn die Selbstbeschreibungen – ganz nach Roman Jakobson – 'poetisiert' werden: "Je ne suis pas anarchiste. Je ne suis pas communiste. Je ne suis pas socialiste. Je ne suis pas de droite. Je suis démocrate." (44) Diese Form der Wiederholungsstruktur zeichnet sich durch anaphorisch und syntaktisch parallel aufgebaute Verneinungsformeln aus und bezieht ihre Komik – und Tragik – aus der affirmativen Auflösung von zuweilen klimaktisch gesteigerten Sequenzen: "Je ne perdrai pas la vue, je ne perdrai pas l'ouïe, je n'urinerais pas dans mon slip, je n'oublierai pas qui je suis, je serai mort avant." (32) Tod und Suizid sind, wie aus den genannten Beispielen hervorgeht, durchgängig präsent im Selbstportrait Levés: "J'ai tenté une fois de me suicider, j'ai été tenté quatre fois de tenter de me suicider." (9) Polyptoton und Amplifikation sind neben den bereits genannten Wiederholungsfiguren der Anapher, Alliteration und Parallelismus häufig genutzte Stilmittel, die die Beschreibung des Selbst als eine Form der sich annähernden, immer abwandelnden und 'aufschiebenden' Charakterisierung gestalten, aber keine Kontinuität schaffen. Die damit verbundene Ästhetik lässt sich als widersprüchlich beschreiben, kontrastiert sie doch eine auf unverbundene Aufzählung reduzierte Schreibweise mit dem Exzess von Details.

Damit wird auch die intermediale Komponente des Textes deutlicher: Der Text funktioniert als verschriftlichtes Selbstportrait, im Sinne eines fragmentarischen oder fragmentierenden Textes, dessen Status auch immer wieder metaliterarisch kommentiert wird: "Je n'écris pas de récits. Je n'écris pas de romans. Je n'écris pas de nouvelles. Je n'écris pas de pièces de théâtre. Je n'écris pas de poèmes. Je n'écris pas d'histoires policières. Je n'écris pas de science-fiction. J'écris des fragments." (75) Durch die Vereinzelnung des Gesagten bietet der Text auch keine Orientierung mit Blick auf die erzählte Zeit, zumal er größtenteils präsentisch gestaltet ist und eben nicht durchgängig – wie für die Autobiographie üblich – als retrospektive Erzählung. Sehr selten gibt es Abschnitte, die anekdotischer Natur sind und dementsprechend etwas größere Zeiträume umfassen, meist Kindheitserinnerungen oder Familienerzählungen – kurioserweise häufig verbunden mit Geschichten unterschiedlicher Onkel, die immer auf dieselbe Art und Weise eingeleitet werden: "Un de mes oncles [...]." (13, 15, 29)

Damit entwickelt *Autoportrait* bildhafte, photographische Qualitäten, insofern der Text die Arretierung der Zeit durch das Bild bzw. die Photographie und damit ein strukturelles Merkmal des Mediums zu versprachlichen sucht. Die "photographische Immobilisierung der Zeit" (Hertrampf 2010: 98) wird nicht nur durch die voneinander isolierten und nebeneinander gereihten Eindrücke stilistisch umgesetzt, sondern auch immer wieder auf inhaltlicher Ebene reflektiert: "Les arts qui se déploient dans le temps me plaisent moins que ceux qui l'arrêtent." (Levé 2005: 23)

Doch wie ähnlich ist die Selbstbeschreibung dem Autor oder der Person Levé wirklich? Der Rekurs auf die Photographie und ein Exzess an Details führen eben nicht zu einer sprachlichen Veranschaulichung des Autors, die Mikroindrücke bleiben isoliert voneinander. Und anders als im Pointillismus, wo die Vereinzelnung der Farbtupfer beim Zurücktreten dennoch einen Gesamteindruck erlaubt, bleibt das Selbstportrait Levés seltsam abstrakt, was wiederum vom Erzähler thematisiert wird:

Je ne suis pas beau. Je ne suis pas laid. Sous certains angles, bronzé en chemise noire, je peux me trouver beau. Je me trouve plus souvent laid que beau. Les moments où je me trouve beau ne coïncident pas avec ceux où j'aimerais l'être. Je me trouve plus laid de profil que de face. J'aime mes yeux, mes mains, mon front, mes fesses, mes bras, ma peau, je n'aime pas mes cuisses, mes mollets, mon menton, mes oreilles, la courbure à l'arrière de mon cou, mes narines vus de dessous, je n'ai pas d'avis concernant mon sexe. J'ai le visage à travers. La partie gauche de mon visage ne ressemble pas à la partie droite. (11)

Ekphrastische Passagen wie diese unterstreichen in der hyperbolischen Aufzählung wie auch deskriptiven Vereinzelung der Körperteile den fragmentarischen Charakter des Textes. Ähnlich wie in der im Text explizit genannten intermedialen Einzelreferenz zu dem Bild *Armageddon* (2002) von Damien Hirst (68), einer Ansammlung Tausender auf die Leinwand geklebter toter Fliegen, entsteht kein Gesamtbild des Autors – weder auf visueller noch auf psychologischer Ebene. Das Selbstportrait bezieht seinen Reiz, wie Philippe Lançon in seiner Rezension zum Buch feststellt, über die Gestaltung der Oberfläche: "Pas de réflexion, pas d'analyse, pas d'introspection triomphante : une sorte de subjectivité abstraite." (Lançon 2005) Die punktuellen Momentaufnahmen des Erzählersubjekts liefern eine abstrakte Vorstellung des Autors für die Lesenden, die die immateriellen Autorbilder Levés ins Unendliche potenzieren zu können scheint.

4 Der Autor im Text, als Bild

In *Autoportrait* werden Autorbilder auf sehr unterschiedlichen Ebenen verhandelt: Die stilistische Gestaltung des Textes lässt sich als intermediale Bezugnahme auf das Medium der Photographie deuten, die wiederum für eine gewisse Form von Realismus steht. Statt jedoch auf diese Weise ein authentisches und genaues Bild des Autors zu produzieren, befördert die Aneinanderreihung von isolierten Eindrücken des Erzählers vielmehr ein Nebeneinander von fragmentierten Momentaufnahmen. Dementsprechend ist auch auf inhaltlicher Ebene nicht von einer auf Ganzheitlichkeit abzielenden Selbstbeschreibung die Rede: Die explizite Herauskehrung von persönlichen Vorlieben und intimen Erfahrungen lässt sich vielmehr als pedantische Beschreibung des auktorialen *ethos* lesen, die auf die etwa von Vinogradov oder Booth propagierte Vorstellung von Lesenden anspielt, bei der Lektüre ein 'Bild' des Autors vor Augen zu haben, das zugleich den Gesamtsinn eines Textes verkörpert. Auch diese Annahme wird textuell aufgegriffen und metareflexiv verneint: "Si je me regarde longtemps dans un miroir, vient un moment où mon visage n'a plus de signification." (Levé 2005: 22) Je näher und genauer das eigene Selbst betrachtet wird, desto offensichtlicher gerät dieses zu einer unüberschaubaren, sich immer wieder selbst variierenden Modulation ohne konkrete Bedeutung. Entscheidungen, Erfahrungen und Prägungen werden nicht psychologisch ergründet und plausibilisiert, sie bleiben – trotz ihres teils intimen Charakters – eine oberflächliche Vorstellung seiner selbst.

Diese persönlichen Selbstbilder Levés werden mit öffentlichkeitsbezogenen Bildern von ihm *als* Autor und Künstler konfrontiert. Zahlreich sind die Hinweise im Text zu seiner Laufbahn als Künstler und zu seinen Malereien (vgl. 20, 27, 53, 59), ebenso wie zu seiner Tätigkeit als Schriftsteller (vgl. 67). Ergänzt wird die Charakterisierung seiner Doppelrolle durch eine Reflexion seiner feldtheoretischen Position als Autor/Künstler: "Bien que j'aie publié chez lui deux livres, mon éditeur continue à me présenter comme un artiste, si j'étais comptable, en plus d'être écrivain, je me demande s'il me présenterait comme un comptable." (67f.) Das öffentlich kommunizierte Bild des Autors, seine *posture*, ist folglich das Ergebnis von Zuschreibungen und macht – wie die materiellen Autorenportraits – auf dessen Ar-

bitrarität aufmerksam. Zudem verhandelt der Text auf formaler Ebene die Voraussetzungen und Charakteristika der eigenen Bildhaftigkeit. Denn die Simulation des Bildhaften auf stilistischer Ebene führt die Unzulänglichkeiten der Referentialisierung vor: Trotz ständigen Rückverweises auf sich selbst, gerät das Selbstportrait zu einer endlosen Produktion von (immateriellen) Autorbildern, die in einer fortwährenden Verschiebung nebeneinander bestehen und nie ineinander aufgehen: "D'un point de vue logique, [l'identité] est aussi la somme, impossible car infinie, de tout ce qui n'est pas dit, pas fait, pas accompli, pas perçu, pas conservé par le souvenir, pas encore arrivé, de tout ce qui demeure larvé à l'état virtuel sous la nappe opaque du présent." (Gaillard 2019a: 103)

In einer Überlegung zum Kern des Portraits betont Uwe Fleckner, das Portrait erlaube die Begegnung der Betrachtenden mit einer Persönlichkeit in ihrer Individualität, welche wiederum auf einer individuell abgestimmten Form der Darstellung beruhe (vgl. Fleckner 2016: 17). Die Selbstdarstellung Levés gelingt also nicht in der Referentialisierung und Ermittlung von Ähnlichkeiten, sondern dadurch, dass sie die Unzulänglichkeit der Erfassung des Autorbildes in ihrer unendlichen Vielzahl im Text selbst thematisiert. Durch die Pluralisierung von 'Bildern' in seinen Arbeiten verbindet Levé künstlerische mit literarischen Praktiken und damit auch voneinander unterschiedene Positionen und Rezeptionskontexte, ohne den Anspruch, sie narrativ und stilistisch in ein Ganzes überführen zu wollen. Damit werden nicht nur Gattungskonventionen autobiographischen Schreibens entgrenzt, sondern auch die Möglichkeiten künstlerischer Selbstportraits variiert. An der Schnittstelle zwischen Literatur und Kunst und in seiner konzeptuellen Anlage führt *Autoportrait* die bislang kaum theoretisierten bildhaften Qualitäten von Autorbildern vor und antwortet gleichzeitig mit radikaler Selbstentblößung auf das Bedürfnis von Lesenden nach einem authentischen, überzeugenden und sinnstiftenden Autor im Text. Damit wohnt dem Text nicht nur ein ästhetisches und theoriereflexives, sondern auch stark kritisches Potential inne: Denn wie viele Details müssen wir als Lesende vom Autor wissen, um seinen Lebensweg und sein Selbstportrait als überzeugendes Bild des Autors zu akzeptieren? Levé erschreibt sich seine Autorität, indem er in *Autoportrait* die komplexe Produktion von Autorbildern im Prozess der literarischen Kommunikation explizit macht. Die Paradoxalität der Anlage des Textes spricht jedoch auch wieder für seine Qualität, die, wie gezeigt wurde, von Levés intermedial durchwirkter Poetik und Konzeptualität zeugt.

Gelungene Portraits sind, wie Fleckner betont, solche, die Lesenden wie Betrachtenden "unmissverständlich deutlich machen, dass diese Person in der so unverwechselbaren wie unüberschaubaren Fülle und Komplexität ihrer Wesenszüge eben nicht restlos zu erfassen ist." (18) Diese bildtheoretische Feststellung lässt sich auf die Überlegungen zum Autorbild gut übertragen: Die anfangs evozierte 'poietische Funktion' von Bildern, die Verhandlung der eigenen Bildhaftigkeit wird in ihrer negierenden Kraft und in Bezug auf unsere Annahmen und Rezeptionsgewohnheiten in diesem Text besonders deutlich. Die erzählerisch viel beschworene Entrücktheit, die Abwesenheit des Autors gerät zur unheilvollen Prolepse des Verschwindens von Édouard Levé, einer realiter entstandenen und bedauernswerten Leerstelle.

Bibliographie

Amossy, Ruth (2009): "La double nature de l'image d'auteur", in: *Argumentation et analyse du discours*, 3. [<https://doi.org/10.4000/aad.662>, 19.05.2022]

- Amossy, Ruth (2014): "L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires", in: *Langage et société* 149.3, 13–30.
- Barthes, Roland (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Beaujour, Michel (1980): *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Bickenbach, Matthias (2010): *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*. München: Fink.
- Bickenbach, Matthias (2022): "Autor-Bild", in: Wetzels, Michael (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*. Berlin/Boston: De Gruyter, 366–381.
- Boehm, Gottfried (1994): "Die Bilderfrage", in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, 325–343.
- Booth, Wayne C. (1983²): *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bouyssi, Nicolas (2011): *Esthétique du stéréotype. Essai sur Édouard Levé*. Paris: Presses universitaires françaises.
- Boy, Alina / Höving, Vanessa / Holweck, Katja (2021) (Hg.): *Vexierbilder. Autor:inneninszenierung vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Paderborn: Fink.
- Briand, Denis (2010): "Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature", in: Bouju, Emmanuel (Hg.): *L'autorité en littérature. Genèse d'un genre littéraire en Grèce*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. [<https://doi.org/10.4000/books.pur.40584>, 31.08.2022]
- Burchardt, Marian (2020): "Geständnis", in: Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Jakob B. Metzler, 300–302.
- Colard, Jean-Max (2004): "Edouard Levé", in: *Artforum International* 42.7, 192.
- Diers, Michael (2007): "Der Autor ist im Bilde: Idee, Form und Geschichte des Dichter- und Gelehrtenporträts", in: *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 51, 550–586.
- Fabris, Angela / Jung, Willi (2012) (Hg.): *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts. Festschrift für Helmut Meter*. Göttingen: V&R Unipress.
- Ferrari, Federico / Nancy, Jean-Luc (2005): *Iconographie de l'auteur*. Paris: Éditions Galilée.

- Fleckner, Uwe (2016): "Von Angesicht zu Angesicht: Physiognomie einer schwierigen Gattung", in: Fleckner, Uwe / Hensel, Titia (Hg.): *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*, Berlin/Boston: De Gruyter, 1-21.
- Gaillard, Julie (2019a): *Réalités pseudonymes*. Leiden/Boston: Brill.
- Gaillard, Julie (2019b): "In Search of 'the Aleph of the Other': Photographic Archive and Narrative Structuring in the Biographic Prose of Édouard Levé", in: *CoSMO* 14, 67–76.
- Girard, Stéphane (2014): *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Édouard Levé*. Paris: L'Harmattan.
- Gisi, Marco Lucas / Meyer, Urs / Sorg, Reto (2013) (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst)-Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München: Fink.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2010): "Pour une écriture photographique: Formen und Funktionen photographischer Schreibverfahren bei Alain Robbe-Grillet und Patrick Deville", in: Mecke, Jochen (Hg.): *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin/Boston: De Gruyter, 81–102.
- Jannidis, Fotis (2003): "Autor, Autorbild und Autorintention", in: *Editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* 16, 26–35.
- Jonghe, Mathias De (2017): "La déconstruction de soi chez Édouard Levé", in: Martens, David / Montier, Jean-Pierre / Reverseau, Anne (Hg.): *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 171–178.
- Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard (2011): "Schriftstellerische Inszenierungspraktiken: Heuristische Typologie und Genese", in: Dies. (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, 9–30.
- Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard (2014): "Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung: Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur", in: Kyora, Sabine (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript, 217–245.
- Lançon, Philippe (2005): "Le moi se meurt: par Édouard Levé, un 'Autoportrait' sans égotisme", in: *Libération*, 19.05.2005.
[https://www.liberation.fr/livres/2005/05/19/le-moi-se-meurt_520332/, 23.12.2022]
- Lejeune, Philippe (1975): *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Levé, Édouard (2002): *Œuvres*. Paris: P.O.L.

- Levé, Édouard (2004): "Édouard Levé: le principe de reconstitution. Entretien avec Michel Poivert", in: *Bulletin de la Société Française de Photographie* 7.18, 12–15.
- Levé, Édouard (2005): *Autoportrait*. Paris: P.O.L.
- Levé, Édouard (2008): *Suicide*. Paris: P.O.L.
- Levé, Édouard (2022): *Inédit*. Paris: P.O.L.
- Maingueneau, Dominique (2009): "Auteur et image d'auteur en analyse du discours", in: *Argumentation et analyse du discours* 3. [https://doi.org/10.4000/aad.660, 19.05.2022]
- Meizoz, Jérôme (2009): "Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur", in: *Argumentation et analyse du discours* 3. [https://doi.org/10.4000/aad.660, 19.05.2022]
- Meizoz, Jérôme (2011): *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genf: Slatkine.
- Marotzki, Miriam Sarah (2016): "Das Selbstporträt bei Leonardo da Vinci und Michelangelo Buonarroti. Oder: Der 'horror vacui' der Kunsthistoriografie", in: Fleckner, Uwe / Hensel, Titia (Hg.): *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*. Berlin/Boston: De Gruyter, 349–372.
- Nünning, Ansgar (1993): "Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des 'implied author'", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67.1, 1–25.
- Oster, Sandra (2014): *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Rajewsky, Irina O. (2004): "Intermedialität – eine Begriffsbestimmung", in: Bönnighausen, Marion / Rösch, Heidi (Hg.): *Intermedialität im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, 8–30.
- Rajewsky, Irina O. (2010): "Medienbegriffe – reine diskursive Strategien? Thesen zum 'relativen Konstruktcharakter' medialer Grenzziehungen", in: Fischer-Lichte, Erika / Hasselmann, Kristiane / Rautzenberg, Marcus (Hg.): *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, 33–47.
- Salceda, Hermes (2021): "La Potentialité de l'homonymie chez Roussel et Levé: Protocole, contrainte et dispositive", in: *Contemporary French and Francophone Studies*–5.5, 594–602. [DOI: 10.1080/17409292.2021.2003568, 19.05.2022]
- Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Schröter, Jens (1998): "Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs", in: *Montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7.2, 551–554.

Wagner-Egelhaaf, Martina (2011): "Ikonoklasmus und Bilderstreit", in: Meier, Christel / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Autorschaft: Ikonen – Stile – Institutionen*. Berlin: Akademie Verlag, 347–363.

West, Adrian (2013): "The Fragile Shelter of the Declarative: on Edouard Levé", in: *The Review of Contemporary Fiction* 33.3, 124–134.

Wyss, Beate (2014): "Die Wende zum Bild", in: Günzel, Stephan / Mersch, Dieter (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 7–15.

Internetquellen:

<https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1939-9>
[20.08.2022]