

ORIGINALKOPIE

Mediologie

Band 11

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Ludwig Jäger

ORIGINALKOPIE

PRAKTIKEN DES SEKUNDÄREN

Herausgegeben von
Gisela Fehrmann,
Erika Linz,
Eckhard Schumacher
und Brigitte Weingart

DuMont

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Erste Auflage 2004

© 2004 DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung und Umschlag: Groothuis, Lohfert, Consorten (Hamburg)

Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN Mittelschrift

Gedruckt auf säurefrei und chlorfrei gebleichtem Papier

Satz: Greiner und Reichel, Köln

Druck und Verarbeitung: Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

ISBN 3-8321-7876-7

INHALTSVERZEICHNIS

Gisela Fehrmann / Erika Linz / Eckhard Schumacher / Brigitte Weingart	
Originalkopie. Praktiken des Sekundären – Eine Einleitung	7
Uwe Wirth	
Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpropfung	18
Heide Volkening	
Parodie Iteration Typologie	34
Stefan Willer	
Was ist ein Beispiel? Versuch über das Exemplarische	51
Nils Plath	
Zur »Fortsetzung, Fortsetzung, Fortsetzung, Fortsetzung«. Rolf Dieter Brinkmanns »Schnitte« zitieren	66
Karin Krauthausen	
Batman oder die Logik der Datenbank	86
Claudia Gerhards	
TV Copy Culture – Fernsehunterhaltung und Imitationsprozesse in der Endlosschleife	108
Riccardo Nicolosi	
Die Überwindung des Sekundären in der medialen Repräsentation Stalins. Versuch über die politische Theologie der Stalinzeit	122
Jens Schröter	
Computer/Simulation. Kopie ohne Original oder das Original kontrollierende Kopie?	139
Petra Löffler	
Affektbilder analog/digital: Repräsentationen von Mimik zwischen Mimesis und Simulation	156

Brigitte Weingart		
Being recorded – Der Warhol-Komplex		173
Ekkehard Knörer		
Remake Pastiche. Gus van Sants PSYCHO		191
Stefan Römer		
Conceptual Art und Originalität		203
Thomas Locher		
Fragmente der Menschenrechte		219
Birgit Mersmann		
Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien		224
Susanne Binas		
›Echte Kopien‹ – Sound-Sampling in der Popmusik		242
Ralf Hinz		
Die hohe Kunst der Kopie. Überlegungen zur Geschmackssoziologie der Coverversion in der populären Musik		258
Leander Scholz		
Die Reservearmee der Zeichen: Marx und das Internet		273
Volker Grassmuck		
Der tote Autor und die konnektive Intelligenz		287
Mercedes Bunz		
Zum Projekt einer Economical Correctness. Ein Kommentar zu Volker Grassmuck		304
Hillel Schwartz		
ONES OF A KIND and ORIGINOPOLY		310
Bildnachweise		316
Autorenverzeichnis		320

Gisela Fehrmann / Erika Linz / Eckhard Schumacher / Brigitte Weingart
ORIGINALKOPIE. PRAKTIKEN DES SEKUNDÄREN – EINE EINLEITUNG

1.

Die Änderung des Urheberrechts, mit der neben Problemen der Autorschaft und der Zugangsberechtigung auch Praktiken des Kopierens und Zitierens medienübergreifend und dem (digitalen) State of the Art entsprechend geregelt werden sollen, rückt die Frage nach dem Verhältnis von Original und Kopie auf eine neue, bislang weder im Rahmen der Postmoderne-Debatten noch im Kontext der jüngeren Kultur- und Medienwissenschaften verhandelten Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit. So zeigen die gegenwärtigen Diskussionen um jene kulturellen Praktiken, die Anlass zur Änderung des Urheberrechts waren, dass die Frage nach der Unterscheidung von Original und Kopie keineswegs anachronistisch ist. Vielmehr erweisen sich postmodernistische Gemeinplätze wie die Behauptung, man befände sich im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit immer schon »im Zitat«, als ebenso unzureichend wie jene technikfixierten Thesen, die nahe legen, unter den Vorzeichen der Digitalisierung wären Original und Kopie nicht mehr unterscheidbar. Auch wenn Verfahren des Kopierens, Zitierens oder Reproduzierens allgegenwärtige Kulturtechniken sind, die den künstlerischen Bereich (Sampling, Appropriation Art etc.), die Kulturwissenschaften (Philologie, Gender Studies, Performativitäts-Debatte etc.) und die Naturwissenschaften (Gen-Sampling, Cloning etc.), aber auch die private Nutzung von kulturellen Angeboten (digitale Privatkopie, Filesharing, Peer-to-Peer-Networks etc.) weitreichend bestimmen, erscheinen die Fragen nach der Verwertung von Rechten, dem Schutz der Urheber und den Zugangsregulierungen für Nutzer als ungelöste und im gegenwärtigen Diskurs auch nicht einfach lösbare Probleme. Ein Grund dafür liegt in der Tatsache, dass die Voraussetzungen des Redens über das Verhältnis von Original und Kopie ebenso wenig geklärt sind wie die theoretische Erfassung der korrespondierenden Praktiken des Sekundären.

Als ›Praktiken des Sekundären‹ sollen hier jene kulturellen und medialen Verfahren verstanden werden, die gezielt auf den Status des Vorgefundenen, des Nicht-Authentischen oder des Abgeleiteten ihres Gegenstands bzw. Materials setzen – oder aber derartige Zuschreibungen bewusst problematisieren. Es ist diese dezidierte Aneignung, die Praktiken des Sekundären von Produktionsweisen unterscheidet, die zwar notwendig auch auf Traditionenbestände zurückgreifen, dies jedoch – häufig unter den Vorzeichen von Originalität und Authentizität –

unterschlagen, verdrängen oder zumindest nicht explizit ausweisen. Praktiken des Sekundären können auf verschiedenen Ebenen ansetzen bzw. beobachtet werden: im Blick auf einzelne Operationen wie Wiederholung, Zitat, Paraphrase, Serialisierung, auf medienspezifische Verfahren wie Collage, Remake oder Sampling, auf medienübergreifende Genres und Konzepte wie Parodie oder Pastiche und auf technische Verfahren und Apparate, die den Zugriff auf kulturelle Archive steuern. Auch wenn derartige Praktiken nicht immer darauf abzielen müssen, die Schöpfermythen des Originären zurückzuweisen, zeitigt die implizite oder offensiv ausgestellte Selbstverständlichkeit im Umgang mit der eigenen ›Sekundarität‹ bemerkenswerte Effekte, Probleme und Irritationen auf dem Feld kulturer Wertzusweisungen – und damit auch im Kontext kultur- und medienwissenschaftlicher Analysen.

Der Begriff ›Originalkopie‹ kann einige der in diesem Zusammenhang zu diskutierenden Probleme bündeln und vor Augen führen. Auch wenn der Begriff die klare Trennung von Original und Kopie aufzulösen scheint und beide Seiten der Unterscheidung verbindet, markiert er keinen neuen, auf Entdifferenzierung setzenden Einheitsbegriff. Die diskursive Verwendung des Begriffs ›Originalkopie‹ führt vielmehr vor, dass die Differenz von Original und Kopie auf verschiedenen Ebenen anzutreffen ist und als variable medienabhängige Größe immer wieder neu situiert werden kann und muss. So markiert ›Originalkopie‹ – etwa in seiner Verwendung im Kontext von analogen Ton- oder Bildaufzeichnungen – den Status einer Kopie, die sich zwar durch eine ›Nähe‹ zu einem Original, das als Vorlage dient, auszeichnet, von diesem aber – als Kopie ›erster Generation‹, als sekundäres Derivat – eindeutig unterschieden werden kann. Im Kontext der Debatten um Privat- und Raubkopien verschiebt sich allerdings die Funktionsstelle der Originalkopie: Im Handel erhältliche Schallplatten und CDs, im technischen Sinn Originalkopien, werden in der Kontrastierung zu Privat- oder Raubkopien mit dem Nimbus eines Originals ausgestattet, werden als Originale begriffen, die vor dem Zugriff ›sekundärer‹ Verwertungen geschützt werden müssen. So verbinden sich im Begriff ›Originalkopie‹ zwei Hinsichten, die beide den gegenwärtigen Diskurs nachhaltig prägen: einerseits die Annahme, das Original sei der Kopie zeitlich und qualitativ vorgängig (eine Annahme, die sich auch in Zuschreibungen von Authentizität und Originalität niederschlägt), andererseits die Tatsache, dass auch vermeintlich sekundäre Artefakte oder Praktiken des Sekundären in den Status eines Originals rücken können oder diesen für sich beanspruchen. Die Verfahren der Digitalisierung, die verlustfreie Reproduktionen versprechen und Original und Kopie in einem technischen Sinn ununterscheidbar machen, verschärfen diese Konstellation noch. Sie lassen die Unterscheidung von Original

und Kopie keineswegs obsolet erscheinen, sondern führen nur noch anschaulicher als ältere Verfahren vor Augen, dass die Grenzziehung und Relationierung zwischen den beiden Seiten der Unterscheidung das Ergebnis eines Transkriptionsprozesses ist, dass der Status von Original und Kopie nie einfach gegeben, sondern immer auf Zuschreibungen und Konventionen zurückzuführen ist. Deren kulturelle und mediale Rahmenbedingungen werden im vorliegenden Band ebenso untersucht wie die durch sie bestimmten ästhetischen, juristischen und ökonomischen Wertmaßstäbe.

2.

Hinter den Diskussionen um die Auflösung der Unterscheidung von Original und Kopie im digitalen Zeitalter verbirgt sich nicht selten eine ontologisierende Reduktion des Originals auf Objekte oder Ereignisse, die qua ihrer Materialität und/oder ihrer raum-zeitlichen Situierung und personalen Adressierung als Singularitäten identifizierbar sind. Dabei wird aber nicht nur vergessen, dass die Differenz von Original und Kopie bereits vor dem Aufkommen moderner Reproduktionstechniken in vielen Bereichen nicht mit dem Bezug auf eindeutige, gar reale Referenzobjekte operieren konnte. Vielmehr gerät damit auch die Frage nach der Relevanz der Sekundärpraktiken für die Etablierung von Originalen aus dem Blick. Solche Verfahren der Aneignung und Wiederholung und deren medien-spezifische Ausformungen treten jedoch dann in den Vordergrund, wenn Original und Kopie, wie hier mit dem Begriff der Originalkopie vorgeschlagen wird, als Kategorien aufgefasst werden, die über komplexe Transkriptionsverhältnisse generiert und attribuiert werden.

Die Unterscheidung von Original und Kopie als Produkt transkriptiver Prozesse zu betrachten, heißt zunächst einmal, sie aus ihrer zeitlichen Definitionslogik von Ursprünglichem und Nachfolgendem zu lösen. Originale begründen nicht nur eine Vielzahl von kulturellen Diskursen, sondern werden über diese allererst als Originale konstituiert. In den unterschiedlichen Praktiken des Kopierens, Imitierens, Simulierens oder Reproduzierens und den daran anschließenden Diskursen ästhetischer, juristischer und ökonomischer Ausrichtung werden erst jene Transkriptionsleistungen vollbracht, die etwas in den Status eines Originals überführen und es als Original ausweisen. Die Beziehung zwischen Original und Kopie lässt sich in dieser Hinsicht als eine Form von metaleptischer Umkehrung der Ursache-Wirkung-Relation beschreiben, bei der das vermeintlich primäre Original über Praktiken der Wiederholung und der Wiederaufnahme

erst nachträglich als originär ausgewiesen wird – und zwar dadurch, dass diese Praktiken sich selbst als sekundäre Verfahren zu erkennen geben. So stellt sich etwa die (in diesem Band von Petra Löffler und Jens Schröter aus unterschiedlichen Perspektiven verfolgte) Frage, ob die Ähnlichkeit, die Gleichartigkeit oder zumindest die Vortäuschung von Similarität, die der Begriff der ›Simulation‹ impliziert, auf einen vorgegebenen Bezugspunkt, eine vorgefundene Realität referiert oder ob dieser Bezugspunkt erst durch den Akt des Simulierens generiert und signifiziert wird – ohne die Realität der Realität auszublenden oder aufzulösen.

Mit der Annahme eines transkriptiven Verhältnisses zwischen Original und Kopie wird aber nicht nur eine einfache Umkehrung der zeitlichen Logik behauptet. Das Transkriptivitätskonzept erlaubt es vielmehr, die in der metaleptischen Figur bereits angelegte rekursive Struktur als Prozess wechselseitiger Relationierungen beider Kategorien zu beleuchten. Die »eigentümliche Beziehungslogik« von Transkriptionsprozessen besteht darin, dass *einerseits* das Bezugsobjekt als vorgefundener »Prätext« der Transkription zwar vorausliegt, als spezifizierter Transkriptionsgegenstand mit »Skript-Status« aber erst dessen Ergebnis ist.¹ So fungieren etwa Zitate oder Kopien nur dadurch als Zitate bzw. Kopien, dass sie sich auf ein Primäres beziehen; zugleich wird aber das, was zitiert bzw. kopiert wird (Prätext), erst dadurch, dass es zum Gegenstand des Zitierens bzw. Kopierens wird, aus der Menge des vorgefundenen Materials in den Status eines Originals (Skript) erhoben. *Andererseits* – und hierin liegt eine der Pointen des Transkriptivitätskonzeptes – gewinnt das Skript, in unserem Kontext das Original, als transkribierter Gegenstand der Transkription zugleich einen autonomen Status gegenüber dem Transkript (Kopie, Zitat etc.), der ihm eine Art »Interventionsrecht«² verleiht und damit zugleich den Raum für weitere Transkriptionen bis hin zur Etablierung ausgedehnter Praktiken des Sekundären eröffnet. Denn obwohl der Gegenstand, auf den im Akt des Zitierens, Kopierens, Kommentierens, Samplens etc. Bezug genommen wird, erst durch den Transkriptionsakt als zugrundeliegendes Original ausgewiesen wird, lässt ihn dieser neu erworbene Status zugleich zur Beurteilungsgrundlage für die Angemessenheit, Legitimität und Authentizität der vollzogenen Transkription werden. Die iterative Anwendung sekundärer Bezugnahmen kann dabei sowohl zu einer Sanktionierung des Originalstatus als auch zu dessen erneuter Infragestellung bzw. Verdrängung führen (wie Riccardo Nicolosi in diesem Band deutlich macht). Häufig werden über die rekursive Verkettung solcher Transkriptionsprozesse sogar erst jene Referenzobjekte – ein identifizierbares Symbol, eine wiedererkennbare Textform, ein Genrezusammenhang, ein spezifischer Stil – kreiert, auf die sich der Begriff des Origi-

nals applizieren lässt und die dann zum Gegenstand gezielter Kopierakte gemacht werden können (wie u. a. die Beiträge von Karin Krauthausen und Claudia Gerhards zeigen).

Wenn die Unterscheidung von Original und Kopie durch Transkriptionsverhältnisse organisiert wird, welche im einzelnen entlang sehr spezifischer Logiken funktionieren, wird es notwendig, die Unterscheidung auf der Ebene der Verfahren ihres medialen Einsatzes zu analysieren. Deshalb lenkt der vorliegende Band die Perspektive auf die kultur- und medienspezifischen Normen und Konventionen von Praktiken des Sekundären: Wie wird das, was jeweils als Primäres oder Sekundäres, als Original oder Kopie gilt, definiert und legitimiert? Welche Funktion haben in diesem Zusammenhang Wiederholungsstrukturen wie Repräsentation und Serialisierung? (Vgl. dazu den Beitrag von Leander Scholz in diesem Band.) Welche Rolle spielen spezifische Genrevorgaben und übergeordnete Gattungsbegriffe? (Vgl. dazu neben Claudia Gerhards und Karin Krauthausen auch den Beitrag von Heide Volkenning.) Nach welchen Kriterien werden die Kontexte bestimmt, innerhalb derer ein Anspruch auf Originalität, Urheberschaft oder Eigentum überhaupt geltend zu machen ist? (Volker Grassmuck verfolgt in seinem Beitrag diese und andere Fragen im Blick auf das neue Urheberrecht.) Welche Konsequenzen ergeben sich in rechtlicher und ökonomischer Hinsicht aus Verfahren der Reproduktion und Vervielfältigung? (Vgl. dazu – im Blick auf Appropriation Art und Popmusik – die Beiträge von Mercedes Bunz, Ralf Hinz und Susanne Binas in diesem Band.) Gibt es kulturelle Praktiken (so wäre gerade aus der von Birgit Mersmann in diesem Band eingenommenen interkulturellen Perspektive zu fragen), die nicht auf die Unterscheidung zwischen Original und Kopie, zwischen Ereignis und Wiederholung, zwischen Primärem und Sekundärem setzen, die diese Oppositionen relativieren oder unterlaufen? Oder bringt jede Transkription notwendig wieder ein Original hervor – und sei es als Bezugsgröße zur jeweiligen Bestimmung von Originalität? Und werden in diesem Sinn nicht auch die hier verfolgten Praktiken des Sekundären vielerorts als primäre und originäre kulturelle Praktiken begriffen (wie Hillel Schwartz in seinem Beitrag nahe legt)?

3.

Ein Beispiel für Praktiken des Sekundären, an dem sich die konstitutive Funktion der Transkriptionslogik gut beobachten lässt, sind Verfahren der Bildaneignung in der Kunst, wie sie seit der Verwendung vorgefundener Bilder durch die histori-

schen Avantgarden vor allem in Pop und Appropriation Art etabliert wurden. Dieser Beobachtungsvorteil resultiert nicht zuletzt daraus, dass die hier zum Einsatz kommenden Verfahren sich häufig reflexiv auf die Unterscheidung von Original und Kopie und ihren traditionellen Stellenwert im Kunstsystem beziehen (vgl. dazu die Beiträge von Thomas Locher, Mercedes Bunz, Stefan Römer und Brigitte Weingart sowie für den Film Ekkehard Knörer in diesem Band). Im Kontext von Popstrategien der 1960er und 70er Jahre werden Zitate vorgefundener Bilder – insbesondere solcher Bilder, deren massenmediale Herkunft unübersehbar ist – häufig als Signale für kulturelle ›Niedrigkeit‹ eingesetzt. Sie werden damit in den Dienst einer programmatischen Durchkreuzung der kulturellen high/low-Unterscheidung gestellt, die traditionell mit der Dichotomie von Original und Kopie verbunden ist. Das gilt für Pop Art ebenso wie für zeitgleich entstehende Formen von Pop-Literatur, die mit Text-Bild-Relationen arbeiten (und wiederum für beide Tendenzen nur teilweise, denn das Ausstellen von ›Sekundarität‹ lässt sich auch schlicht als der visuelle Realismus der postmodernen Alltagskultur auffassen oder als eine Affirmation von Künstlichkeit als Authentizität zweiten Grades).

Demgegenüber setzen verschiedene Arbeiten, die unter dem Anfang der 80er Jahre geprägten Begriff der Appropriation Art subsumiert werden, dezidierter am Mythos der Originalität an, der – entgegen den berühmten Diagnosen Benjamins – auch im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit gerade im Kunstsystem und dem entsprechenden Markt nach wie vor beinahe ungebrochen wirksam ist. Wenn etwa die Künstlerin Sherry Levine seit Anfang der 80er Jahre zum Teil kanonische Kunstwerke, etwa von van Gogh, oder Fotografien von Walker Evans appropriert, indem sie zum Beispiel letztere abfotografiert und mit ihrem eigenen Namen und dem Titel *Untitled (after Walker Evans)* versieht, dann thematisiert *diese* Transkription das Verhältnis von Original und Kopie auf grundsätzliche Weise als eines, das durch Transkriptionsverhältnisse reguliert wird, indem die Schöpfung eines anschlussfähigen Neuen als Originalität sanktioniert wird: Während die Kategorie des Einflusses bzw. des Traditionsbegriffs im Kunstkontext durchaus legitim ist, weil sie als wieder-holende Variation (»*after...*«) das Original als solches bestätigt, vollzieht die ›bloße‹ Aneignung auch eine Zuspitzung dieser Logik im Zeitalter fortgeschrittener Reproduzierbarkeit. Damit setzt Levine natürlich auf einen Tabubruch, der mit dem Tabu auch die diskursive Konstruktion der Unterscheidung von Original und Kopie zum Vorschein bringt und sichtbar macht. Dieser Strategie entspricht die Auswahl männlicher Künstler, denn gerade im ästhetischen Feld wird Urheberschaft nicht nur genialistischen Einzelsubjekten zugeschrieben, sondern auch an Gender-Zuschreibungen gekoppelt. Formen weiblicher Kreativität sind dabei traditionell repro-

duktiv konnotiert, wie das Beispiel der anonymisierten Handarbeit verdeutlicht. Levines Provokation funktionierte, denn ihre ‚Nach-Bilder‘ wurden nicht nur als Parodie dieser Zuschreibungslogiken erkannt, sondern auch als illegitime Transkription aufgenommen – tatsächlich wurde sie des Diebstahls bezichtigt.

Gerade die Strategien der Appropriation verdeutlichen aber zugleich sowohl die oben erläuterte Bidirektionalität der transkriptiven Logik als auch den Wiedereintritt der Unterscheidung von Original und Kopie innerhalb jener Praktiken, die darauf abzielen, diese zu unterlaufen, indem sie dezidiert auf ‚Sekundarität‘ setzen. Denn die Strategien der Appropriation profitierten ihrerseits eine Zeitlang davon, neu und originell zu sein, und damit vom Wiedereintritt der Figur des Originals als Originalität innerhalb der Praktiken des Sekundären. Doch wenn heute auf einer Website Arbeiten von 2001 mit dem Titel *Untitled (AfterSherrie-Levine.com)* zu finden sind, die erwartungsgemäß eine Aneignung von Levines Aneignungen darstellen, provoziert das nicht nur den Einwand des Unoriginalen. Levines ‚Originalkopie‘ wird retrospektiv zum Original, das seine Kopien und Transkriptionen in gewissem Maße kontrolliert (bzw. von der Kunstkritik kontrollieren lässt, und sei es in Form der Ignoranz).

4.

Zitieren gehört zu den zentralen Techniken, anhand derer die Unterscheidung von Original und Kopie aktuell verhandelt wird. Die Diskussion um die konstitutiven Merkmale des Zitierens bleibt größtenteils auch heute noch dem schriftgebundenen Paradigma des quellenbezogenen Iterierens oder Verweisens verhaftet. Dabei wird der Hinweis auf die räumlich-zeitlichen ‚Ursprungs-Koordinaten‘ eines aktuell gewählten Ausschnitts zugleich mit einem Originalitätskonzept identifiziert, das erst im Zuge digitaler Medien auf dem Spiel zu stehen scheint. Tatsächlich offenbart aber bereits der Vergleich von Zitierweisen westlicher Schriftkulturen und nicht-schriftgeleiteter Sprachgemeinschaften Unterschiede in den Praktiken des Zitierens, die zur Neureflexion der Begriffe Original und Kopie zwingen und auf die Hybridfigur der Originalkopie verweisen. Am Beispiel strukturell mündlicher Gebärdensprachen lässt sich zeigen, dass das Originalitäts- und Ursprungskonzept keineswegs eine notwendige Voraussetzung von Zitierpraktiken darstellt, sondern als medienabhängige Diskursstrategie verstanden werden muss, die sich einer schriftgeprägten Zitierpraxis verdankt.

In schriftlichen Textzitaten – gleichgültig, ob es sich um Bilder, Klang- oder Sprachzeichen handelt – ist Zitieren einer raum-zeitlichen Verortung verpflicht-

tet, die den vermeintlichen Ursprungskontext präzisiert und zugleich als Original identifiziert, so dass der Prätex einholbar, auffindbar wird; gerade das unterscheidet das Zitieren von anderen Praktiken des Sekundären. Durch Segmentation und Rekombination wird das zitierte Element wiederholt, versetzt und logisch erst als Original geschaffen. Immer werden dabei Elemente aus dem Fluss der Zeichenverwendung herausgelöst und durch die Markierung als Zitat punktuell eingefroren, um sie als stillgestellte einem neuen Kontext einzuverleiben (auf dieses Verfahren hebt der Beitrag von Nils Plath ab). Der gewählte Ausschnitt fungiert dabei zugleich immer auch als Stellvertreter für den Quellkontext, auf den er exemplarisch zurückweist (vgl. zur Exempelfunktion des Zitats Stefan Willer in diesem Band). Ein wesentlicher Effekt des Transkriptionsprozesses besteht gerade beim Zitieren im ›schon einmal – schon wieder‹, durch das Vorausliegendes erst zum Bekannten, Wiederholtes also zur Zitervorlage (zum Skript) wird. Als solches verhält sich das Zitierte *nun* im Nachhinein gleichwohl ›ursprünglich‹ zum Transkript, dem Zitat. Dabei wird dem, was zitiert wird, als Skript zugleich das Recht zuteil, als Interventionsinstanz für die Transkriptionen (Zitationen) zu fungieren.

In westlichen Schriftgesellschaften hat die auf Zeit-, Orts- oder Personenreferenz reduzierte Markierung des Zitierten auch Eingang in die Zitierpraktiken der sekundären Mündlichkeit gefunden. Ursprung und Original werden zu Kategorien verallgemeinert, die das ausgewiesene Vorher/Nachher von Zeichen organisieren.

Konfrontiert man schriftbasierte Zitierpraktiken mit den diskursiven Praktiken schriftloser Gebärdensprachgemeinschaften, stellen sich die räumlich-zeitlich markierten Zitierpraktiken als *mediales* Verfahren westlicher Schriftkultur dar: In primär ›mündlichen‹ Gebärdensprachen setzt Zitieren nicht voraus, sondern schließt an: nicht Adressen, raum-zeitliche Verweise auf einen Prätex, sind relevant – der Kontext selbst ist bedeutsam; ihn gilt es als ›Originalkopie‹ zu rekonstruieren. Das kann einmal über kurze Schnitte wie etwa die Zitation von Schlüsselwörtern erfolgen, mit denen durch ›exemplarisches‹ Anzitieren über die Adressierung geteilten Wissens komplexe Kontexte aufgerufen werden. Dort, wo ein solch geteiltes Wissen nicht vorausgesetzt werden kann, müssen Schnitte hingegen möglichst breit gesetzt werden, um das Vorausliegende in der angezeigten Wiederholung gleichermaßen zu bewahren wie zu aktualisieren. Deshalb erinnert das mündliche Verfahren des Ziterens hier weniger an Formen der De- und Re-Kontextualisierung von stillgestellten Segmenten als an eine szenisch komplexe Rekonstruktion von situationalen Zusammenhängen. Das Wiederholte wird in der räumlichen Dimension der Gebärdensprache zwar formal über

räumliche Mittel markiert und damit als Zitat ausgewiesen, ist aber in der Regel nicht raum-zeitlich spezifiziert. Stattdessen werden zitierte Rede- und Handlungsausschnitte als erneuerte Kon-Texte inszeniert und häufig auch somatisch kommentiert. Die literale Praktik der dem Quellkontext verpflichteten Zitation kollidiert in dieser Hinsicht strukturell mit dem Verfahren primärer Mündlichkeit, das die Reaktualisierung des Erfahrungskontextes als inszenierte Augenzeugenschaft verlangt. Zitieren erweist sich so eher als Bindeglied zwischen Vorher und Jetzt denn als Relation von Original und Kopie.

5.

Als eine Form des Zitierens, die die Unterscheidung von Original und Kopie zu einem Schauplatz komplexer Transkriptionsprozesse macht, wird häufig auch das digitale Sampling in der Popmusik begriffen. Im Kontext der digitalen Klangverarbeitung bezeichnet Sampling (wie Susanne Binas in diesem Band erläutert) ein phonotechnisches Verfahren, das die Umwandlung eines analogen Signals in digitale Werte ermöglicht. Seit Ende der 1980er Jahre ist es dank erhöhter Abtastraten und gestiegener Speicherkapazitäten technisch möglich, jeden vorhandenen Sound in digitaler Form verfügbar zu machen und so zu reproduzieren, dass – im Unterschied zu früheren Aufnahmeverfahren – ein klanglich-qualitativer Unterschied zwischen dem gesampelten Originalsound und der digitalen Kopie, dem Sample, nicht mehr auszumachen ist. Über den Einsatz programmgesteuerter Bearbeitungsfunktionen können Samples zu grundlegenden Elementen der Musikproduktion werden: Es wird nicht nur möglich, einzelne Sounds oder Melodiefragmente – im Sinne eines Zitats oder auch nur als unbestimmtes Klangelement – in ein Stück zu montieren, seit Ende der 1980er Jahre werden auch Stücke produziert, die allein auf der Grundlage von sequenzialisierten und modulierten Samples basieren. Das vor allem im Hip Hop verbreitete Verfahren, die rhythmische Struktur von Stücken durch die Wiederholung gesampelter Schlagzeug-sounds (vor allem aus dem Funk und Soul der 1970er Jahre) allererst zu generieren, hat in mehrfacher Hinsicht die Aufmerksamkeit auf die Frage nach dem Verhältnis von Original und Kopie gelenkt. Was auf der einen Seite (häufig auf der Seite der Künstler/innen) als Hommage und Reminiszenz an teilweise verschüttete Traditionen afroamerikanischer Popmusik begriffen wird, die über das zitierende Sampling an die Originale erinnert oder diese überhaupt erst – durch den Transkriptionsprozess – als Originale konstituiert, wird auf der anderen Seite (häufig auf der Seite der Plattenindustrie und der Rechteinhaber) als illegitime

Verwendung verstanden und entsprechend vor Gericht verhandelt. Deshalb ist es mittlerweile üblich, dass Samples durch die Zahlung einer vorab vereinbarten Summe und die schriftliche Erwähnung des Originals auf der Plattenhülle ›geklärt‹ werden. Auf diese Weise manifestiert sich nicht nur das ›Interventionsrecht‹ des Skripts, das Original wird häufig erst durch diese ›Klärung‹ erkenn- und identifizierbar – und gegebenenfalls auch auf eine neue Weise vermarktbar.

Die Konzentration auf derartige Rechtsstreitigkeiten in den Diskussionen um das digitale Sampling verdeckt allerdings leicht eine weitere Dimension, die den in diesem Zusammenhang beobachtbaren Transkriptionsprozess oft ebenso nachhaltig bestimmt. Was aus juristischer und ökonomischer Perspektive als Verweis auf ein Original begriffen wird, kann in soundästhetischer Hinsicht gerade als Ablösung von einer Vorlage, als Verselbständigung eines Soundelements verstanden werden. Die Rekontextualisierung von Samples durch den Verweis auf ihre Quellen wird dabei durch einen Dekontextualisierungsprozess konterkariert, der durch die Wiederholung und Modulierung von Samples in repetitiven Loops ausgelöst wird. Vor allem in Techno-Tracks, die häufig nur ein Rhythmuspattern wiederholen und gegebenenfalls in der Wiederholung geringfügig variieren, lässt sich dieser Prozess beobachten. Auch dieses Verfahren arbeitet mit dem Verweis auf ein Primäres – allerdings nicht mehr auf ein außerhalb des Stückes identifizierbares Original, sondern auf eine durch die Wiederholung des Samples im Rahmen des Tracks immer wieder neu konstituierte Originalkopie – »alle 1,5 Sekunden wird auf den Moment vor 1,5 Sekunden verwiesen«.³ Die Effekte von Präsens und Präsenz, die Techno zugeschrieben werden, sind ebenso auf diese Wiederholungsstruktur zurückzuführen wie der ähnlich häufig formulierte Vorwurf der Monotonie oder, positiv gewendet, die Ausdifferenzierung ritualisierter Muster. In rhythmisierter, serialisierter und durch Verfahren der Reduktion immer auch abstrahierter Form lässt sich hier ein Prozess der Zeichenverwendung beobachten, der auf vergleichbare Weise auch andere Formen der Kommunikation bestimmt. Als Originalkopie kommt dem sequenzialisierten Sample, dem in Reihe geschalteten, in der Wiederholung aber zugleich modulierten Rhythmuspattern der ebenso grundlegende wie abgründige Status einer »iterierbaren Äußerung« zu, die – wie sich in der Konfrontation von Sprechakttheorie und Dekonstruktion gezeigt hat – Ereignishaftigkeit (in der Aktualität des kommunikativen Akts), Wiederholung (eines vorgegebenen Musters) und Differenz (in der Wiederholung) ineinander verschränkt.⁴

Wie das Zitat, das Sample oder die Form der Originalkopie lassen sich auch die in diesem Band diskutierten Praktiken des Sekundären als Modifikationen einer »allgemeinen Zitathaftigkeit«, einer »allgemeinen Iterabilität« begreifen (zum

Konzept der Iterabilität vgl. die Beiträge von Uwe Wirth und Heide Volkening in diesem Band), die nicht mehr über vermeintlich einfache Oppositionen – Original/Kopie, Ereignis/Wiederholung, Primäres/Sekundäres – zugeordnet und festgestellt werden können, sondern eine »differentielle Typologie von Iterationsformen« wünschenswert erscheinen lassen, über die »verschiedene Arten iterierbarer Zeichen« vergleichend untersucht werden können.⁵ Die radikale Kontextabhängigkeit der Praktiken des Sekundären, die, wie die folgenden Aufsätze zeigen, immer auch als Medienabhängigkeit verstanden werden muss, lässt die Möglichkeit einer abstrakten Typologie aber zugleich fraglich werden. Auch deshalb präsentiert der vorliegende Band keine ausformulierte Theorie und keine schematisierte Übersicht, sondern plädiert für eine enge, immer wieder neu zu sitzende Kopplung von Materialanalyse, Lektüre und theoretischer Reflexion.

Der Band ist hervorgegangen aus der Konferenz »Originalkopie. Praktiken des Sekundären«, die das Kulturwissenschaftliche Forschungskolleg (SFB/FK 427) »Medien und kulturelle Kommunikation« im Frühjahr 2003 an der Universität zu Köln veranstaltet hat. Für die Unterstützung bei der Organisation der Tagung möchten wir uns bei den Mitarbeiter/innen der Geschäftsstelle des Forschungskollegs bedanken, für die Hilfe bei der Einrichtung der Druckvorlage bei Marcus Krause.

1 Vgl. dazu Ludwig Jäger, der die »eigentümliche Beziehungslogik« transkriptiver Verfahren anhand der Begriffe »Prätext«, »Skript« und »Transkript« verdeutlicht: Ludwig Jäger: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: ders./Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002, S. 19–41 (hier: S. 30 und 33 ff.).

2 Vgl. dazu näher ebd., S. 33.

3 Diedrich Diederichsen: Hören, Wiederhören, Zitieren. Vorschlag einiger Elemente einer Zeichentheorie der Popmusik aus aktuellem Anlaß: Beck, Mike Ink, Rockers HiFi, in: Spex 1/1997, S. 43–46 (hier: S. 46).

4 Vgl. dazu Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: ders.: Limited Inc, Wien 2001, S. 15–45.

5 Ebd., S. 39 f.

Uwe Wirth

ORIGINAL UND KOPIE IM SPANNUNGSFELD VON ITERATION UND AUFPFROPfung

Was läge näher als einen Beitrag zum Thema Praktiken des Sekundären mit einem Zitat zu beginnen? In seinen 1760 auf deutsch erschienenen Gedanken über die Original-Werke fragt Edward Young: »Da wir nun als Originale gebohren werden, wie kommt es doch, dass wir als Copien sterben?«¹ Youngs Unterscheidung zwischen Original und Kopie verweist, wie Luhmann bemerkt, auf die Tendenz des 18. Jahrhunderts, »Individualität im Copierverfahren zu gewinnen«, das heißt, »sich Ziele, Anspruchsniveaus und Lebensart durch Copie zu beschaffen, also eine copierte Existenz zu führen«.² Dieser kopierten Existenzweise stellen die Ästhetiken von Young und Kant das Ideal des Original-Genies gegenüber.

Dabei greift die semantische Differenz zwischen Original und Kopie auf den Bildbereich des Gartenbaus zurück: Young beschreibt den kopierenden Nachahmer als jemanden, »der die Lorbeerzweige nur verpflanzt, welche oft bei dieser Versetzung eingehen, oder doch allezeit in einem fremden Boden schwächer fortkommen«.³ Dagegen hat der Original-Scribent »etwas von der Natur der Pflanzen an sich«. Das Original »schießt selbst aus der belebenden Wurzel des Genies auf; es wächst selbst, es wird nicht durch die Kunst getrieben«.⁴ Auch bei Kant wird Genie als angeborenes Vermögen, als Gabe der Natur ausgezeichnet.⁵ Doch bleiben wir bei Young: Er verdeutlicht die Differenz zwischen Original und Kopie durch die Gegenüberstellung von natürlichem Wachstum und künstlicher Verpflanzung. Die natürlichen Wurzeln des Genies wachsen selbst, der künstlich »verpflanzte« Lorbeerzweig wächst dagegen schwächer oder geht ganz ein.

1. SCHWÄCHEN ODER VEREDELN: DER PARASIT UND SEIN GASTGEBER

Bemerkenswerterweise rekurriert die semantische Differenz von Original und Kopie auf eine Pflanzenmetaphorik, die in einer der entscheidenden sprachphilosophischen Auseinandersetzungen des letzten Jahrhunderts zu neuer Blüte gelangt ist: Ich meine die Auseinandersetzung zwischen Derrida und Austin. Youngs Beschreibung des kopierenden Nachahmers erweist sich als »funktionale Analogie« zu Austins Rede vom *parasitären Gebrauch* »performativer Äußerungen«. Im »Normalfall« sind die Gelingensbedingungen performativer Äußerungen an das Wirken »illokutionärer Kräfte« gekoppelt. Diese Kräfte speisen sich aus ihrer institutionellen Autorisierung und werden durch den korrekten Vollzug bestimmt.

ter konventionaler Prozeduren bewahrt. Deshalb kann der Standesbeamte »Kraft seines Amtes« den Bund der Ehe schließen.⁶

Der parasitäre Gebrauch von Äußerungen führt dagegen zu einer »Einklammerung der illokutionären Kraft«, ja zu einer illokutionären *Entkräftigung*. Das auf der Bühne gegebene Heiratsversprechen ist außerhalb des Theaterrahmens ungültig.⁷ Auf der Bühne, in einem Gedicht, ja bei jeder fiktionalen Verwendung von Sprache werden die gebrauchten Ausdrücke gewissermaßen zwischen Anführungszeichen gesetzt, und die Interaktionsteilnehmer dadurch vom pragmatischen Druck der »handlungsfolgenrelevanten Verbindlichkeiten« entbunden.⁸ Jede Äußerung kann solch einen *Szenenwechsel* – Austin spricht von *sea-change* – erfahren. Dadurch wird die Äußerung nicht mehr im Normalmodus (*normal use*) verwendet, sondern *unernst* (*not seriously*). Diese Formen des Gebrauchs schließt Austin aus seiner Betrachtung aus und subsumiert sie unter die, wie er es nennt, »Lehre der Auszehrung« (*doctrine of etiolations*).⁹

Der Begriff der »etiolation« stammt aus dem Kontext der Botanik und bedeutet, »etwas durch Lichtmangel bleichen, vergeilen«, aber auch »schwächen«. Die Schwächung, die eine Pflanze erfährt, besteht darin, dass die Stengel »ins Kraut schießen«, saft- und kraftlos werden und deshalb keine Frucht mehr tragen. Der Tenor der Metapher vom parasitären Gebrauch ist also die Assoziation von Saft und Kraft. Der Parasit lebt vom Saft seiner Wirtspflanze, deren Kraft er dadurch schwächt. So besehen kann die parasitäre »etiolation« nicht nur als Metapher der »illokutionären Entkräftigung« von Äußerungen Verwendung finden, sondern sie steht auch in funktionaler Analogie zu Youngs Metapher vom Kopieren als Verpflanzen eines Lorbeerzweigs, der im »fremden Boden schwächer fortkomm[t]«.¹⁰ Die »doctrine of etiolation« ist mithin nicht nur auf die Differenz von normaler und unernster Verwendung beziehbar, sondern auch auf die Differenz von Original und Kopie.

Dies wird deutlich, sobald man sich das Gegenmodell zu Austins Metapher vom parasitären Gebrauch ansieht, nämlich Derridas Begriff der *Aufpropfung*. In »Signatur Ereignis Kontext« wird die Aufpropfung zur Metapher für die Zitathafigkeit und die »wesensmäßige Iterabilität« der Sprache.¹¹ Iterabilität bezeichnet zunächst einmal die Tatsache, dass jedes Zeichen »wiederholbar« sein muss,¹² damit es als Zeichen identifiziert werden kann. Iterabilität meint aber auch, dass jedes Zeichen »zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden« kann *und* dass jedes Zeichen »mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen« kann.¹³

Iterierbarkeit als Zitathafigkeit zeichnet sich so betrachtet durch eine, wie Derrida es nennt, »Kraft zum Bruch« aus.¹⁴ Vor dem Hintergrund dieser Prämissen

schließt Derrida Austins Performanzbegriff mit seinem eigenen Schriftbegriff kurz und kommt zu folgender Konklusion:

Aufgrund seiner wesensmäßigen Iterabilität kann man ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne dass es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genau genommen alle Möglichkeiten der ›Kommunikation‹ verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*. Kein Kontext kann es abschließen. Noch irgendein Code, wobei der Code hier gleichzeitig die Möglichkeit und die Unmöglichkeit der Schrift, ihrer wesensmäßigen Iterabilität (Wiederholung, Andersheit) ist.¹⁵

Das bedeutet zum einen, dass die »Möglichkeit des Herausnehmens und des zitthaften Aufpfropfens« – der *greffe citationelle*, wie es auf französisch heißt – »zur Struktur jedes gesprochenen oder geschriebenen Zeichens [marque] gehört«.¹⁶ Zum anderen macht der Aufpfropfbegriff explizit, was mit der »Kraft zum Bruch« gemeint sein könnte. Das »Herausnehmen« eines schriftlichen Syntagmas ist als metaphorisches Herausbrechen eines Zweiges aus einem Baum zu verstehen, der auf einen anderen Stamm gepfropft und damit in einen anderen Kontext bewegt wird.

Um diesen Vorgang noch etwas näher kennenzulernen, möchte ich aus dem für die Derrida-Lektüre recht nützlichen Garten-Ratgeber *Pfropfen und Beschneiden* zitieren. Dort heißt es:

Im Grunde besteht jeder Pfropfvorgang darin, dass man Teile von zwei Pflanzen verletzt und dann so zusammenfügt, dass sie miteinander verheilen. Der eine Teil wird als Unterlage bezeichnet. Er ist eine Art Gastgeber, der im Boden wurzelt und den anderen Teil, den Reis, mit Nährstoffen versorgt.¹⁷

Der »Gastgeber« ist nichts anderes als die ›Wirtspflanze‹, auf die der Reis als ›freundlicher Parasit‹ gepfropft wird. Hier offenbart sich die strategische Pointe, die Derrida mit der Einführung der Aufpfropfung als Gegenmetapher zum Parasitären geglückt ist: Mit der Aufpfropfung wird eine Umwertung des Begriffs parasitärer Sprachverwendung möglich. Die negativ konnotierte »Auszehrung« des Stammes wird zur positiv konnotierten »Veredelung« der Unterlage. Die Aufpfropfung führt gerade nicht zur *Entkräftung* des Stammes, sondern zu einer Po-

tenzierung der Wachstumskräfte, die Stamm und Pfropfreis miteinander verbinden. Dabei zeigt sich, dass die »Kraft zum Bruch«, die mit der Aufpropfungsmetapher ins Spiel kommt, nicht notwendigerweise »als Signatur eines unheilbaren Bruchs« zu deuten ist,¹⁸ sondern im Gegenteil, dass dank der Wundheilungskräfte ein Pfropfreis mit seiner Unterlage verwächst. Trotz des Verwachsens bleibt jedoch immer ein gewisses Restrisiko – so ist es möglich, dass ein gepropfter Baum oder eine gepropfte Rose selbst nach vielen Jahren noch »plötzlich an der Veredelungsstelle auseinanderbricht«.¹⁹

In *La Dissémination* geht Derrida so weit, nicht nur das Zitieren, sondern das Schreiben überhaupt mit der Aufpropfung gleichzusetzen: »Écrire veut dire greffe. C'est le même mot«, heißt es dort.²⁰ Dabei sollte nicht verschwiegen werden, dass *Greffé* auch die Bezeichnung für eine Schreibkanzlei ist. Der *Greffier* ist ein Schreiber, der Schriftstücke kopiert, registriert und archiviert.²¹ *Greffé* heißt also nicht nur im metaphorischen, sondern auch im wörtlichen Sinne soviel wie »Schreiben«.

Ein Grund, warum Derrida die Aufpropfung sowohl in *La Dissémination* als auch in »Signature Événement Contexte« ins Zentrum seines Schriftkonzepts rückt, liegt meines Erachtens darin, dass sich die Gelingensbedingungen des Ppropfens grundlegend von den Gelingensbedingungen im Sinne der Sprechakttheorie unterscheiden. Im Gegensatz zu den konventionalen, *quasi-notwendigen* Gelingensbedingungen der Sprechakttheorie sind die Gelingensbedingungen des Ppropfens von *kontingenten* Kontextfaktoren und vom Treiben unkontrollierbarer Wachstumskräfte abhängig. So heißt es in *Pfropfen und Beschneiden*:

[...] selbst wenn man alle Bedingungen sorgsam erfüllt und man genau nach Anweisung vorgeht, muß man feststellen, dass manche Pfropfungen gelingen, andere dagegen nicht. Warum dies so ist, weiß niemand genau – es ist ein Geheimnis, das derartigen Arbeiten einen zusätzlichen Reiz verleiht.²²

Aufgrund dieser irreduziblen Kontingenz eröffnet das Aufpropfungsmodell zum einen, wie von Derrida gefordert, die Möglichkeit, das Risiko des Scheiterns »als Gesetz« zu prüfen.²³ Zum anderen nivelliert das Aufpropfungsmodell die Differenz zwischen Original und Kopie. So betont Derrida in *La Dissemination*, dass die Aufpropfung nicht einfach »zum Eigen(tlich)en der Sache hinzu« kommt, also nicht bloß *supplementären* Charakter hat, sondern dass sie an die Stelle der Sache selbst tritt: »Das Sagen der Sache ist an das Aufgepfropft-Werden zurückgegeben worden«, heißt es etwas kryptisch, und, etwas weniger kryptisch:

»Es gibt genausowenig mehr eine Sache, wie es einen ursprünglichen Text [im Original steht hier ›texte original‹, U. W.] gibt«.²⁴ Der Grund, warum es keinen ›texte original‹ mehr geben soll, besteht darin, dass die sekundäre Praktik des ›zitationellen Aufpfropfens‹ für Derrida der ›Normalmodus‹ und damit der ›Originalmodus‹ der Sprachverwendung ist. Das heißt, alles Sprechen und Schreiben ist grundsätzlich als sekundäre Praktik zu verstehen. Was bedeutet das für das Verhältnis von Original und Kopie?

Bereits in der *Encyclopédie* wird die Aufpfropfung als »Triumph der Kunst über die Natur« (*triomphe de l'art sur la nature*) bezeichnet, denn mit Hilfe der Aufpfropfung wird es möglich, eine neue Pflanzenart zu erzeugen. Um diesen Effekt zu erzielen, zwingt man die Natur (*on force la nature*), ihre Formen zu ändern (*changer ses formes*) und fügt ihr das Gute, das Schöne und das Große hinzu (*suppléer*).²⁵ Mit dem Begriff der Aufpfropfung wird dem »Sea-change« im Sinne Austins, dem »Szenenwechsel«, der in die auszehrende »doctrine of etiolation« mündet, das *changer ses formes*, also der künstlich erzwungene Formwechsel, gegenübergestellt, der zu einem Gattungswechsel führt. In dieser Möglichkeit die Gattung zu wechseln liegt die paradoxe Pointe der Aufpfropfung: Die Aufpfropfung bewirkt als ›sekundäre Praktik‹ einen ›botanischen Szenenwechsel‹, der ein neues Original entstehen lässt.

Diese paradoxe Pointe birgt jedoch einige Schwierigkeiten, insbesondere dann, wenn man die Aufpfropfung als Metapher des Schreibens und Zitierens in Dienst nimmt. Eine Schwierigkeit besteht darin, dass Derridas These, es gebe keinen ursprünglichen ›texte original‹ mehr, durch die Implikationen der Aufpfropfungsmetapher teilweise wieder dementiert wird. Die Aufpfropfung ist ja, wie gerade festgestellt wurde, ein Verfahren, um neue Originale hervorzu bringen. Diesem Einwand könnte man entgegnen, dass Derrida die Idee eines natürlichen, ›primären Originals‹ durch die Idee eines künstlichen, ›sekundären Originals‹ ersetzt.

Doch auch dann bleibt noch die Schwierigkeit, dass Derrida Aufpfropfung, Iterabilität und Zitat in einer Weise gleichsetzt, die in zwei konkurrierende Zitatbegriffe mündet. Betrachtet man die ›zitationelle Aufpfropfung‹ als Verfahren, um aus zitierten Fragmenten ein neues Original herzustellen, dann wird an einem bestimmten Punkt die Differenz zwischen Zitat und Original hinfällig, sobald nämlich Unterlage und Ppropfreis miteinander verwachsen sind. Dagegen ist das Zitieren als »In- Anführungszeichen-Setzen«²⁶ ein Verfahren, das ostentativ auf die Differenz zwischen Original und Wiederholung des Originals hinweist. Diese Differenz wird durch die ›Funktion Anführungszeichen‹ gekennzeichnet.²⁷

2. TYPE ODER TOKEN: »WHAT IS IT THAT GETS ITERATED?«

Die eigentliche Schwierigkeit betrifft die Frage, was beim Zitieren wiederholt wird.²⁸ Was bedeutet es, dass eine Zeichen-Kette als Zitat wiederholt wird? Sind die Zeichen, die zwischen den Anführungszeichen stehen und den so genannten »Anführungskomplex« darstellen,²⁹ Wiederholungen eines Zeichen-Types oder Wiederholungen eines Zeichen-Tokens?³⁰ Zu Recht weist Searle in »Literary Theory and its Discontents« darauf hin, dass die Identitätskriterien für Types und Token verschieden sind. Nur die Types, so Searle, »allow for repeated instances of the same«.³¹ Auch wenn Searle dabei außer Acht lässt, dass physische Token als Kopien, genauer – als phonisch, oder graphisch aufgezeichnete Kopien von Token – sehr wohl wiederholbar sind: Um die Frage »What is it that gets iterated?« kommt man nicht herum. Dabei spielt die Relation von Type und Token meines Erachtens in der Tat eine entscheidende Rolle.

Die Differenzierung zwischen Type und Token stammt von Charles Sanders Peirce, der damit eine begriffliche Unschärfe verdeutlichen will, nämlich die des Wortes »Wort«, das man gleichermaßen dafür verwenden kann, einen Wort-Type oder ein Wort-Token zu bezeichnen. Während der Type ein Abstraktum darstellt, ist das Token ein »single event which happens once and whose identity is limited to that one happening«.³² Nehmen wir zum Beispiel das Wort »der«. Bis jetzt wurde es in diesem Aufsatz 73 Mal verwendet. Das heißt, es wurden 73 Token ein und desselben Wort-Typs gebraucht. Die Frage ist nun, ob diese Art der Wiederholung als Zitat zu fassen ist. Derrida scheint in der Tat dieser Ansicht zu sein. So heißt es in »Signatur Ereignis Kontext«:

Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine ›codierte‹ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als ›Zitat‹ identifiziert werden könnte?³³

Hier lassen sich drei Beobachtungen machen. *Erstens* verwendet Derrida an dieser Stelle den Begriff des »Zitats« in ganz besonderer Weise: Er bezieht sich auf die von der Sprechaktheorie ins Spiel gebrachte Differenz zwischen »Gebrauch« und »Erwähnung«, die mit Hinweis auf die *Iterabilité* nivelliert werden soll. Dabei soll das Iterierte »in gewisser Weise« als »Zitat« identifizierbar werden. *Zweitens* deutet der Umstand, dass der Ausdruck »Zitat« selbst in Anführungszeichen steht,

darauf hin, dass Derrida den Begriff des »Zitats« an dieser Stelle in einem metaphorischen oder ironischen, jedenfalls in einem »weiteren Sinne« verwendet. *Drittens* deutet die Formulierung »iterierbares Muster« – im Original steht *modèle itérable*³⁴ – darauf hin, dass Derrida, genau wie Peirce, von einem Type-Token-Modell ausgeht. Der französische Ausdruck »modèle« lässt sich nämlich nicht nur mit »Muster«, sondern auch mit »Typ« übersetzen. Hieraus schließe ich, dass Derrida an dieser entscheidenden Stelle davon spricht, dass jedes Zeichen einem ›iterierbaren Typ‹ konform sein muss.

Die Gleichsetzung von *modèle itérable* und Wort-Type ist keineswegs so skandalös, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, denn Derrida und Peirce gehen von den gleichen Prämissen aus. Wie Derrida betont Peirce, dass jedes Zeichen wiederholbar zu sein hat: »The mode of being« jedes Zeichens, schreibt Peirce, »is such that it is capable of repetition«³⁵ Dies gilt in besonderer Weise für das sprachliche Zeichen: Es ist als wiederholbares Zeichen immer die *Replica* eines Types. Mit dem Begriff »Replica« bezeichnet Peirce eine spezielle Art von Token, das die »*Instance of Application*«³⁶ eines Types ist: Das *Replica*-Token ist die *wiederholbare* Verkörperung eines Types. Jedes Vorkommnis des Wortes »Mann« ist, so Peirce, ein *Replica*-Token des allgemeinen Wort-Typs »Mann«, das nur dadurch zu einem bedeutungsfähigen Zeichen wird, dass seine Replicas im Anwendungsfall als auf die Vorstellung »Mann« verweisend interpretiert werden: »The word and its meaning are both general rules; but the word alone of the two prescribes the qualities of its replicas in themselves«³⁷

Hier ist nun zu fragen, ob und inwiefern sich das Derridasche Iterationsmodell und das Peircesche Replikationsmodell wechselseitig bereichern können: insbesondere, ob der Begriff der *Replica* eine *iterierbare Relation* zwischen einem Type und einem Token impliziert. Dies würde bedeuten, dass die Iterabilität des sprachlichen Zeichens durch seine ›Replizierbarkeit‹ ausgezeichnet ist. Betrachtet man die replikative Type-Token-Relation als Explikation dessen, was Derrida als *modèle itérable* bezeichnet, dann muss geklärt werden, worauf sich der Begriff des Type beziehen soll. Ist der Type das ›Urbild‹, das ›Original‹, während das *Replica*-Token die Kopie ist? Oder ist der Type eine codierte Regel, die die Bedingungen der Anwendbarkeit eines Wortes determiniert? Aber worin besteht dann die Differenz zwischen dem Type und der Type-Token-Relation als *modèle itérable*? Wäre dann nicht eher der Type selbst das *modèle itérable*?

Meines Erachtens changiert der Begriff des Type zwischen den folgenden beiden Thesen. Die erste These besagt, dass der Type als *Proto-Type* aufzufassen ist, das heißt, als ein ›mustergültiges Token‹, das durch einen vorgängigen deklarativen Sprechakt zum Type erklärt wird, dessen Status als effektiver Type jedoch

durch den faktisch vollzogenen Prozess der Replikation erst noch etabliert werden muss. Während die ›Proto-Type-These‹ einem deduktiven Modell folgt, das durch die nachfolgende Praxis der Replikation eingelöst wird, geht die zweite These von einem induktiven Modell aus. Danach stellt der Type eine Abstraktion der Summe aller bisherigen Anwendungsergebnisse dar. Der Type verdankt sich der Gewohnheit eines Gebrauchs, die durch wiederholtes Auftreten ähnlicher Zeichenvorkommnisse entstanden ist: Er ist ein ›Archiv‹ der bisherigen Verwendungsweisen. Ein Archiv, das sich der Gewohnheit qua Iterabilität und der Abweichungen von der Gewohnheit qua Alterität verdankt. Ich denke, man muss davon ausgehen, dass der Type eine Regel ist, die im Spannungsfeld des Regelbegriffs der ›Proto-Type-These‹ und des Regelbegriffs der ›Archiv-These‹ steht. Eine Regel, die mit der Möglichkeit der Iteration auch die Möglichkeit der Alteration offenhält,³⁸ aber dem Zeichen keineswegs äußerlich ist, sondern »im Inneren« des Replikationsverfahrens mitwirkt, das heißt, das Zeichen *parergonal* rahmt.³⁹ Der Type ist der dynamische, parergonale Rahmen des Zeichens in Form einer (deduktiven respektive induktiven) »theoretischen Fiktion«,⁴⁰ die erst durch den jeweiligen replikativen Vollzug der Type-Token-Relation pragmatisch »wahr«, das heißt als Regel eines »Wiederholungsgeschehens«⁴¹ effektiv wird.⁴²

Halten wir fest: Die Type-Token-Relation qua *Replikation* ist ein *modèle itérable*, bei dem der Type als pragmatische Direktive fungiert, wie eine Gewohnheit oder ein Prototype reproduziert werden müssen, damit man sie wiedererkennen kann. Zudem impliziert der Begriff des Replica-Token als »Instance of Application« eines Zeichen-Type in verschiedenen Anwendungskontexten, dass die Replikation ein *modèle itérable* ist, bei dem der medial-performativen Akt der Verkörperung thematisiert wird,⁴³ da Peirce die Begriffe »Replica« und »Embodiment« synonym verwendet.⁴⁴ Die Replica ist durch ihre Möglichkeit zu einer wiederholten Verkörperung ausgezeichnet. Ihre medialen »Gelingensbedingungen« sind ihre Reproduktionsbedingungen. Dabei betrifft die Dynamik der Iteration die Type-Token-Relation, während sich die Alterität – zumindest im Akt der Verkörperung – auf die materiale Differenz der Token in ihrem jeweiligen Äußerungskontext bezieht. Jedes Replica-Token besitzt nämlich eine spezifische, tonale Differenzqualität.⁴⁵ Dadurch steht die allgemeine, repetitive Dynamik der Iterabilität im Spannungsverhältnis zur Alterität des jeweils iterierten Token.

Nun gibt es neben der Replikation auch noch andere Typen der Iteration. Zwar muss jedes Zeichen wiederholbar sein, aber nicht jedes Zeichen muss *als Replica* wiederholbar sein. Während jedes geäußerte Wort ein wiederholbares Replica-Token ist, manifestiert sich ein Gemälde als »single event«,⁴⁶ als singuläres, einmaliges Zeichenvorkommnis. Dieses Zeichenvorkommnis kann nur wie-

derholt werden, indem man es *als Token* kopiert. Um mit Goodman zu sprechen: »Replik-sein und Kopie-sein« sind »zwei ganz verschiedene Angelegenheiten«,⁴⁷ wobei es sich um eine mediale Differenz handelt, die in der Verschiedenartigkeit der Wiederholbarkeit begründet liegt.⁴⁸

Kommen wir noch einmal zurück zu Derrida: Es gibt noch einen zweiten Beleg dafür, dass mit der Formulierung *modèle itérable* nichts anderes gemeint sein kann als der Zeichen-Type im Peirceschen Sinne, nämlich das Verfahren der Aufpfropfung selbst. Die im Rahmen der Ppropf-Prozedur arrangierten Pflanzenfragmente, die Unterlage und der Ppropfreis, haben jeweils den semiotischen Status von Replica-Token: Sie sind Fragmente von Pflanzen, die sich einem natürlichen Reproduktionsprozess – und das heißt in diesem Fall auch: Replikationsprozess – verdanken. Die Aufpfropfung erzeugt aus diesen beiden Replica-Token auf künstlichem Wege ein zusammengesetztes Token, das durch das Zusammenwachsen den Charakter eines neuen Types – genauer gesagt eines Prototypes – erhält. Mit Hilfe der Ppropf-Prozedur wird also nicht nur eine »neue Gattung« bzw. ein neues Original erzeugt, sondern es wird eine neue Type-Token-Relation gestiftet, die *reproduzierbar* respektive *replizierbar* ist.⁴⁹

4. REPLIKATION UND REPRODUKTION. TECHNIKEN DER ITERATION

Indem ich die Begriffe *Replikation* und *Reproduktion* quasi synonym setze, drängt sich die Frage nach einem Phänomen auf, das das Verhältnis von Original und Kopie grundlegend verändert hat: das Phänomen der »technischen Reproduzierbarkeit«. Nach Benjamin bewirkt die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken, dass die Frage nach ihrer Echtheit, die Frage nach dem »Hier und Jetzt des Originals« nicht mehr relevant ist, denn »[d]er gesamte Bereich *der Echtheit entzieht sich der technischen [...] Reproduzierbarkeit*«.⁵⁰

Diese Feststellung ist keineswegs als Klage über den Auraverlust zu verstehen, sondern im Gegenteil, als Jubel über die Befreiung von einer obsoleten Ideologie des Originalen.⁵¹ So schreibt Benjamin: »die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual«.⁵² Diese Emanzipation findet jedoch nur unter der Voraussetzung statt, dass es sich um ein Kunstwerk handelt, das »auf Reproduzierbarkeit angelegt[]« ist – Benjamin nennt die Photographie und schreibt als Begründung: »Von der photographischen Platte z. B. ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn«.⁵³

Die Möglichkeit einer »Vielheit von Abzügen« ist nichts anderes als die Mög-

lichkeit, Replica-Token zu erzeugen – und eben diese Möglichkeit emanzipiert das Kunstwerk vom »parasitären Dasein am Ritual«.⁵⁴ Während das auratische Original-Kunstwerk als singuläres Zeichenereignis an einem ganz bestimmten Ort zu einer ganz bestimmten Zeit vorgezeigt wird, also einer ›rituellen Iterabilität‹ folgt, zeichnet sich das reproduzierbare Kunstwerk durch eine ›technische Iterabilität‹ aus, die wesentlich auf der Idee der Replikation gründet: Alle Replica-Token des technisch reproduzierbaren Kunstwerks sind gleichwertige Verkörperungen des Originals.

Diesen Vorzug der technischen Reproduzierbarkeit teilen die Photographie und der Film mit dem gedruckten Buch. Das ›Buch‹ als zum Druck gegebenes Manuskript, das in eine Druckvorlage moduliert wird, ist ein Type, von dem im Prinzip unendlich viele Exemplare als Replica-Token hergestellt werden können. Dabei ist jedes Replica-Token zugleich als Kopie (im Englischen heißt das Buch-Exemplar *copy*) und als Original zu werten. Jede *copy* des Buches ist die gleichwertige, wenn auch keineswegs identische, Verkörperung des Originals.

Das heißt aber auch: Die technische Reproduzierbarkeit ist eine ›Technik der Wiederholung‹, die es erlaubt, massenhaft Originale hervorzubringen. Dies ist aber nur deshalb möglich, weil die Frage: Was wird wiederholt? Type oder Token? mit der Frage: Was ist original? Type oder Token? gekoppelt wird. Unter dem Vorzeichen der technischen Reproduzierbarkeit lautet die Antwort auf beide Fragen: Wiederholt wird weder Type noch Token, sondern die Type-Token-Relation, das heißt, die ›Replikationsregel‹. Diese Replikationsregel determiniert das technische Kopierverfahren und wird seinerseits durch das institutionelle, ›parergonale Rahmungsverfahren‹ des *Copyright* determiniert.⁵⁵ Das *Copyright* ist das Recht, im Namen des Autors ›originale Replica-Token‹ herzustellen.⁵⁶ Geschieht dies nicht im Namen des Autors, so handelt es sich um einen unautorisierten Nachdruck, also um eine Raubkopie.

Die Tatsache, dass die Replikationsregel selbst als eine Art von Original zu werten ist, legt den Schluß nahe, dass die ›Technik der Reproduktion‹ in funktionaler Analogie zur ›Technik der Aufpropfung‹ steht: Beides sind Techniken, um im Rahmen von Kopier- und Reproduzierverfahren Originale herzustellen. Dies lässt sich an Jean Pauls Roman *Leben Fibels* zeigen.⁵⁷ Der Roman erzählt die fiktive Entstehungsgeschichte der Bienrodischen Abc-Fibel, die, so die auf einem *metonymischen misreading* basierende Grundidee des Romans, von einem gewissen Herrn Fibel verfasst worden ist. Die Verwandlung des Herrn Fibel von einem kopierenden Abschreiber zu einem vermeintlichen Original-Autor ist dabei einzig dem *Akt des Druckens* geschuldet. Nachdem Fibel durch sein Abc-Buch bereits zu Ruhm und Ehre gelangt ist, will er seine Autorschaft potenzieren, und zwar durch

aneignende Akte *pffropfender Einschreibung*, die als Akte des Eindruckens vollzogen werden. Fibel ersteigert Werke »jedes Fachs und Idioms, welche auf den Titelblättern ohne Namen der Verfasser waren; in diese Blätter druckte er nun seinen Namen so geschickt ein, daß das Werk gut für eines von ihm selber zu nehmen war«.⁵⁸ Erlernt hat Fibel die Technik des *pffropfenden Eindruckens* übrigens von einem gewissen Magister Pelz, dessen Name Programm ist: »Pelzen« heißt, wie man aus Zedlers *Universallexikon* erfahren kann, nichts anderes als »Pffropfen«.⁵⁹ Noch in einer zweiten Hinsicht führt *Leben Fibels* das Verfahren der Aufpffropfung vor: Der Roman ist die Darstellung der Wiedereinschreibung der inzwischen zerrissenen, zerschnittenen und zerstreuten Biographie Fibels, deren Fragmente vom fiktiven Herausgeber mühsam zu einem neuen Ganzen zusammengeklebt werden. *Leben Fibels* verdankt sich mithin einer collagierenden Technik der Aufpffropfung.

5. SCHNEIDEN UND KLEBEN. TECHNIKEN DES PFROPFENS

Hier kommen zwei Aspekte der ›Technik der Aufpffropfung‹ ins Spiel, die bislang unberücksichtigt blieben: der Aspekt des Klebens und der Aspekt des Schneidens. Das Gelingen der Aufpffropfung ist ohne eine »Technik des Schnitts« undenkbar.⁶⁰ Ohne Derrida zu erwähnen, beschreibt Antoine Compagnon in *La seconde main ou la travail de la citation* den Akt des Zitierens als *Greffé*. Compagnon versteht den Begriff der *Greffé* allerdings nicht als Verpflanzen im botanischen Sinne, sondern als Transplantation von Organen.⁶¹ Diese transplantierende *Greffé* ist seine Metapher für die »empirischen Interventionen« des Künstlers, dessen Artefakte sich einer »archaischen Geste des Schneidens und Klebens« (*geste archaïque du découper-coller*) verdanken.⁶² Schneiden und Kleben sind die beiden Techniken, durch die das Zitat als *corps étranger* in den eigenen Text transplantiert wird. Techniken, die den Künstler zu einem Chirurgen werden lassen.

Damit eröffnet sich ein zweites Mal die Möglichkeit, auf Benjamins *Kunstwerkaufsatz* Bezug zu nehmen, nämlich auf seinen Vergleich des Kameramanns mit dem Chirurgen. Der Kameramann erzeugt, so Benjamin, ein »vielfältig zerstückeltes« Bild, »dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden«.⁶³ Dieses neue Gesetz ist offensichtlich das Gesetz des Schnitts. So ist, wie Benjamin feststellt, die »illusionäre Natur« des Films »eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts«.⁶⁴ Hier offenbaren sich zwei Gemeinsamkeiten zwischen Film und Aufpffropfung: Beide haben eine »Natur zweiten Grades«, sind mithin sekundäre Praktiken, beide sind »Ergebnis des Schnitts«. Tatsächlich ähnelt die analoge Technik des Schnitts bei Filmen und Tonbändern einer Form

der Aufpropfung, die man als »Kopulation« bezeichnet. Bei der »Kopulation« haben der Reis und die Unterlage ungefähr die gleiche Dicke und werden diagonal zugeschnitten.⁶⁵ Die Analogie zwischen Schnitt und ›kopulierender Aufpropfung‹ ist evident: Die beiden Enden des Films oder des Tonbands werden diagonal zugeschnitten, sanft aneinander gepresst, so dass zwischen ihnen keine Lücke bleibt, und dann mit einem Klebestreifen verbunden. In den digitalen Schnittprogrammen werden aus diesen ›diagonalen Schnittstellen‹ Blenden, im einfachsten Fall Kreuzblenden.

Auch in den digitalen Textverarbeitungsprogrammen begegnet uns das Modell der Aufpropfung: *Cut and paste*, jene segensreiche Funktion, die den Akt des Zitierens zu einer doppelten performativen Geste von Zeige- und Mittelfinger werden lässt, heißt nichts anderes als »Schneiden und Kleben«. Schneiden und Kleben sind die analogen Metaphern für das ›collagierende Aufpropfen‹. Im Zusammenspiel von Schneiden und Kleben entstehen neue textuelle Zusammenhänge, und zwar sowohl auf der Ebene der Wort-Token als auch auf der Ebene der Semantik. Eben dabei zeigt sich, dass das Ppropfen in hohem Maße der Gefahr des Scheiterns ausgesetzt ist – dann nämlich, wenn Textfragmente, ohne Rücksicht auf die Anschlussfähigkeit der zugeschnittenen Passagen miteinander verbunden werden und das Arrangement der wiedereingeschriebenen Wort-Token kein neues semantisches Ganzes ergibt. In diesem Fall offenbart sich die Aufpropfung als äußerliche Geste, als iterativer Automatismus, der dem Ideal des »organischen Zusammenhangs« des Textkörpers widerspricht und eine ›komische Alterität‹ offenbar werden lässt: Der »corps étranger« geht nicht in seinem neuen Kontext auf, sondern bleibt diesem fremd, das heißt, er wird zur Markierung einer Bruchstelle, die keine Veredelungsstelle ist.

Damit sind wir beim letzten Aspekt von Iteration und Aufpropfung angelangt: der komischen Aufpropfung von Replica-Token. Bekanntlich definiert Bergson in *Le Rire* das Komische als eine besondere Form der Iteration, bei der das Lebendige durch etwas Mechanisches überlagert wird.⁶⁶ Dies ist auch dann der Fall, wenn der ›Körper‹ als »unbeweglicher Stoff« erscheint, »den man einer lebendigen Kraft aufpropft«. Der Eindruck des Komischen, so Bergson weiter, »wird sich einstellen, sobald wir dieses Aufgepropftsein deutlich als solches empfinden«.⁶⁷ Dies gilt meines Erachtens nicht nur für den menschlichen Körper, sondern auch für den ›Wort-Körper‹. Die Aufpropfung führt zu einem komischen »excess of utterance«⁶⁸ des ›Wort-Körpers‹, der sich nicht in das neue Sinngefüge einfügen will.

Doch was wäre ein komisches Scheitern der Aufpropfung, das nicht zugleich als witzige Re-Inszenierung gelingen könnte? Solche Aufpropfungen er-

scheinen – durchaus auch im Jean Paulschen Sinne – als »witzige Kopulation«.⁶⁹ Ein Beispiel für solch eine kopulierende Aufpfropfung ist das folgende, von Robert Gernhardt und Peter Knorr stammende Arrangement zweier Goethe-Gedichte mit dem Titel *Und überhaupt*:

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
 Röslein auf der Heiden,
 War so jung und morgenschön,
 Lief er schnell, es nah zu sehn,
 Sah's mit vielen Freuden.
 Warte nur, balde
 Ruhest du auch.⁷⁰

Die letzten beiden Zeilen dieser Collage, die sich einer »archaischen Geste« des Schneidens und Klebens verdankt, sind die letzten beiden Zeilen aus *Wandrers Nachtlied*. Sie bilden die »Unterlage«, auf die die ersten fünf Zeilen aus dem *Heideröslein* aufgepfropft sind. Der witzige Effekt entsteht dadurch, dass die aufgepfropften Zeilen eine interpretative Neurahmung der Unterlage vornehmen. Durch den Kontextwechsel wechselt die Äußerungsbedeutung des Satzes »Warte nur, balde, ruhest du auch«: Dieser ist nicht mehr Ausdruck lebensmüder Todessiehsnsucht, die in die Ankündigung einsamen Entschlafens mündet, sondern wird zur frivolen Prognose gemeinsamen Zu-Bett-Gehens. Damit hat der Kontextwechsel aus *Wandrers Nachtlied* eine andere Art von Gedicht gemacht – und eben dieser Wechsel der Art macht die Pointe jeder gelungenen Aufpfropfung aus.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich mit dem Modell der Aufpfropfung das Verhältnis von Original und Kopie grundlegend verändert. Ging Young davon aus, dass wir als Originale geboren werden und als Kopien sterben, so müsste man nunmehr fragen: Wie kommt es doch, daß wir auch noch im Vollzug der Akte des Zitierens, Kopierens, Replizierens und Reproduzierens in der Lage sind, Originale zu erzeugen – etwa in Form origineller Arrangements?

1 Edward Young: *Gedanken über die Original-Werke*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1760 (aus dem Englischen übersetzt von H. E. von Teubern), Heidelberg 1977, S. 40.

2 Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus, in: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, Frankfurt/M. 1989, S. 149–258 (hier: S. 221).

3 Young: *Gedanken über die Original-Werke* (Anm. 1), S. 16.

4 Ebd., S. 17.

5 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. 10, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1974, S. 241 f.

- 6 Vgl. Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, S. 9–60, (hier: S. 10 ff.).
- 7 Auch wenn man mit Genette argumentieren kann, dass ein Versprechen im Rahmen des Theaterstücks eine *intrafiktionale* Gültigkeit besitzt. (Vgl. Gérard Genette: *Fiktionsakte*, in: ders.: *Fiktion und Diktion*. München 1992, S. 41–64, hier: S. 62f.)
- 8 Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M. 1985, S. 236.
- 9 Vgl. John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny*, Stuttgart 1979, S. 43 f.; im Original: ders.: *How to do Things with Words*, Oxford 1975 [1962], S. 22. Begründet wird der Ausschluss damit, dass es sich beim *parasitären Gebrauch* um eine *sekundäre Praktik* handelt, die über die normalen, konventionalen Verwendungsweisen hinausgeht, wobei dem Ausdruck der *etiolation* eine Schlüsselfunktion zukommt.
- 10 Young: Gedanken über die Original-Werke (Anm. 1), S. 16.
- 11 Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders.: *Limited Inc*, Wien 2001, S. 15–45 (hier: S. 27).
- 12 Offensichtlich koppelt Derrida dabei den Begriff der Iteration an den Begriff der Repetition. Vgl. Jacques Derrida, »Signature Événement Contexte«, in: ders.: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 365–393 (hier: S. 375): »La possibilité de répéter et donc d'identifier les marques est impliquée dans tout code«.
- 13 Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (Anm. 11), S. 32.
- 14 Ebd., S. 27.
- 15 Ebd., S. 27 f. Im Original: *Signature Événement Contexte* (Anm. 12), S. 377: »On peut éventuellement lui en reconnaître d'autres en l'inscrivant ou en le *greffant* dans d'autres chaînes. Aucun contexte ne peut se clore sur lui. Ni aucun code, le code étant ici à la fois la possibilité et l'impossibilité de l'écriture, de son itérabilité essentielle (répétition/altérité)«.
- 16 Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (Anm. 11), S. 32; im Original (Anm. 12) S. 381.
- 17 Oliver E. Allen: Ppropfen und Beschneiden. *Time-Life Handbuch der Gartenkunde*, Amsterdam 1980, S. 62. Der Ausdruck »Gastgeber« impliziert als Pendant den Begriff des Parasiten im antiken Sinne – den Parasiten als »edlen Mitesser«.
- 18 Waltraud Wiethölter: Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung. Zum Phänomen frühromantischer Zyklus, in: DVjs 4, 75 (2001), S. 587–656 (hier: S. 613).
- 19 Allen: Ppropfen und Beschneiden (Anm. 17). S. 64.
- 20 Jacques Derrida: *La Dissémination*, Paris 1972, S. 431, deutsch: ders.: *Dissemination*, Wien 1995, S. 402. So besehen kann man mit Sarah Kofmann behaupten: »Alle Schriften Derridas formulieren die Theorie der textuellen Ppropfung«. (Sarah Kofman: *Derrida Lesen*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1987, S. 14).
- 21 Vgl. Stichworte »Greffee« und »Greffier«, in: *Encyclopédie*, hg. v. Jean Le Rond D'Alembert und Denis Diderot, Bd. 7, Paris 1757: »Greffier (scriba, actuarius, notarius, amanuensis) (Jurisprud.) est un officier qui est préposé pour recevoir & expédier les jugemens & autres actes qui émanent d'une jurisdiction; il est aussi chargé du dépôt de ces actes qu'on appelle *le greffe*«. (S. 924).
- 22 Allen: Ppropfen und Beschneiden (Anm. 17), S. 63.
- 23 Vgl. Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (Anm. 11), S. 36.
- 24 Derrida: *Dissemination* (Anm. 20), S. 402.
- 25 Vgl. Stichwort »Greffe (Jar.)«, in: *Encyclopédie*, Bd. 7 (Anm. 21), S. 921.
- 26 Vgl. Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (Anm. 11), S. 32.
- 27 Folgt man der von Searle vertretenen »Gebrauchstheorie des Zitierens«, so sind die Anführungszeichen Signale für die illokutionäre Entkräftung dessen, was zwischen den Anführungszeichen steht (vgl. John R. Searle: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay* [1969], Frankfurt/M. 1971, S. 118). Folgt man Davidsons »Zeigetheorie des Zitierens«, so fungieren die Anführungszeichen als *deiktische*, singuläre Termini, die zum einen wie Demonstrativpronomen auf das referieren, was sie anführen, und zum anderen auf sich selbst, auf ihre eigene Rahmungsfunktion, verweisen (vgl. Donald Davidson: *Quotation*, in: *Theory and Decision* 11 (1979), S. 27–40, hier: S. 37). Unabhängig davon, welche der zahlreichen Zitiertheorien man vertritt: das »In-Anführungszeichen-setzen« kann man in jedem Fall als performative Geste fassen, die durch die Institution des *Copyright* geprahmt wird (vgl. Ulrike Dünkelbühler: *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München 1991, S. 74). Das Recht zu Kopieren ist das Recht, etwas in einen anderen Kontext zu verpflanzen und zu wiederholen.

- 28 Vgl. John R. Searle: Literary Theory and its Discontents, in: *New Literary History* 25 (1994), S. 637–665 (hier: S. 642 f.): »What is it that gets iterated?«
- 29 Vgl. hierzu Arnold Günther: Der logische Status des Anführungszeichens, in: *Zeitschrift für Semiotik* 14 (1992), S. 123–140 (hier: S. 131 ff.) sowie Volker Pantenburg: Zur Geschichte der Anführungszeichen, in: Volker Pantenburg/Nils Plath: *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld 2002, S. 25–44 (hier: S. 29 ff.).
- 30 Vgl. hierzu auch Davidson, dessen »Zeigetheorie des Zitierens« letztlich vor der gleichen Frage steht. Nach Davidson ist das, was es uns in einem Zitat erlaubt, auf einen bestimmten Ausdruck zu referieren, »which we may take to be an abstract shape«, die Tatsache, dass wir etwas wahrnehmen, »that has that shape – a token, written or spoken«. (Davidson: Quotation (Anm. 27), S. 32).
- 31 Searle: *Literary Theory and its Discontents* (Anm. 28), S. 643.
- 32 Charles Sanders Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Bd. I–VI, hg. v. Charles Harsthorne und Paul Weiss, Cambridge 1931–35. Zitiert wird nach Band und Abschnitt, hier: 4.537.
- 33 Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (Anm. 11), S. 40.
- 34 Vgl. Derrida: *Signature Événement Contexte* (Anm. 12), S. 388 f.
- 35 Peirce: *Collected Papers* (Anm. 32), 5.138. Vgl. hierzu noch einmal Derrida: *Signature Événement Contexte* (Anm. 12), S. 375, wo von der »possibilité de répéter« die Rede ist.
- 36 Peirce: *Collected Papers* (Anm. 32), 2.246.
- 37 Ebd., 2.292.
- 38 Vgl. hierzu die sehr ausführliche und differenzierte Diskussion von David Weber, was es mit Blick auf Wittgenstein und Derrida heißt, einer Regel zu folgen. (David Weber: Normativ, dekonstruktiv. Manuskript, präsentiert auf dem DFG-Workshop »Normativität und Zeitlichkeit«, Berlin, 25. Januar 2003, mit freundlicher Genehmigung des Autors, S. 8 f.).
- 39 Vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 74.
- 40 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* [1900], Studienausgabe Bd. II, Frankfurt/M. 1972, S. 572.
- 41 Weber: Normativ, dekonstruktiv (Anm. 38), S. 9.
- 42 Zugleich ist der so gefaßte Begriff eines Types, der Rahmungsfunktion hat und dennoch ständig der umrahmenden Modifikation offen steht, der erste Schritt auf dem Weg zu einer »Programmatologie«, wie sie Derrida in einer Fußnote zum Nachwort von »Limited Inc« vorschlägt. (Vgl. Jacques Derrida: Nachwort. Unterwegs zu einer Ethik der Diskussion, in: ders.: *Limited Inc* (Anm. 11), S. 171–238, hier: Endnote 22, S. 262).
- 43 Vgl. Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität und Mediätät, in: *Paragrana* 7, Kulturen des Performativen, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch, Berlin 1998, S. 33–57 (hier: S. 43).
- 44 Peirce: *Collected Papers* (Anm. 32), 2.292.
- 45 *Tone* haben laut Peirce »einen unbestimmten, bezeichnenden Charakter (an indefinite significant character)«, als Beispiel nennt er den »*Ton* einer Stimme, der weder als *Type* noch als *Token* bezeichnet werden kann« (ebd., 4.537).
- 46 Ebd.
- 47 Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M. 1988 [1978], S. 66.
- 48 Ihren Ausdruck findet diese mediale Differenz in den folgenden beiden Anekdoten. Die erste erwähnt Thomas Deeecke: »Giorgio De Chirico hatte Besuch in seinem Atelier und zeigte einen wunderbaren Rubens. Der Besucher war begeistert und fragte: ›Ist der echt?‹ Aber selbstverständlich antwortete de Chirico, ›Ich habe ihn doch selbst gemalt!‹« (Thomas Deeeke: Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartsgeschichte – eine wirklich verwirrende und fast unendliche Geschichte, in: ders. (Hg.): *Originale echt/falsch, Ausstellungskatalog Neues Museum Weserbrug Bremen*, Bremen 1999, S. 11). Die zweite Anekdote stammt von Borges. In »Pierre Menard, Autor des Quijote«, wird der Plan Menards vorgestellt: »Er wollte nicht einen anderen *Quijote* verfassen – was leicht ist – sondern den *Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, dass er niemals eine mechanische Transkription des Originals ins Auge fasste; er wollte es nicht kopieren. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war es, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten« (Jorges Luis Borges: »Pierre Menard, Autor des Quijote«, in: ders.: *Gesammelte Werke. Der Erzählungen erster Teil*, hg. v. Gisbert Haefs und Fritz Arnold, München 1999 [1988], S. 119–129, hier S. 123).
- 49 Vgl. auch Kants Hinweis auf die Aufpropfung im Zusammenhang mit seiner Abhandlung über die Naturzwecke in Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 5), S. 318.

- 50 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders. *Illuminations*, Frankfurt/M. 1977, S. 136–169 (hier: S. 139 f.).
- 51 Freilich bleibt die Frage nach der Echtheit auch unter den Bedingungen technischer Reproduzierbarkeit virulent, sobald sie den Menschen in seiner Auseinandersetzung mit dem technisch Reproduzierten betrifft. Auch technisch Reproduziertes kann »echte Gefühle« auslösen. Überhaupt ist die Kategorie des Gefühls in diesem Zusammenhang von Interesse, wie Philip K. Dicks Roman *Blade Runner* beweist. Die Differenz zwischen »echten« Menschen und androiden Robotern, den sogenannten »Andies«, die im Film *Replikanten* heißen, besteht in der menschlichen Fähigkeit Gefühl »zu haben«. Die Andies können Gefühle allenfalls zeitverzögert simulieren (vgl. hierzu Jean Baudrillard: *Das Original und sein Double*, in: *Die Zeit* Nr. 12, 12.3.1997, S. 67).
- 52 Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Anm. 50), S. 144.
- 53 Ebd., S. 145.
- 54 Hier ist natürlich auch auf den performativen Charakter des Rituals hinzuweisen: Rituale sind an »strikte Repetition gebunden« (vgl. Sybille Krämer: Sprache, Sprechakt, Kommunikation, Frankfurt/M. 2001, S. 143), haben also iterativen Charakter. Dieser iterierbare Charakter betrifft die performative Geste, mit der das auratische Kunstwerk als originales, »einmaliges Zeichenereignis« wiederholt vorgeführt bzw. ausgestellt wird.
- 55 Vgl. Dünkelsbühler: Kritik der Rahmen-Vernunft (Anm. 27), S. 75.
- 56 Dieses Recht ist nicht nur als Recht zur Vervielfältigung aufzufassen, sondern auch als Schutz des Originals unter den Bedingungen der technischen Reproduzierbarkeit. So dreht sich die Ende des 18. Jahrhunderts geführte Auseinandersetzung um Rechtmäßigkeit des Büchernachdrucks um die Frage, ob man mit dem Kauf eines Buchexemplars zugleich das Recht erwirbt, dieses Exemplar zu kopieren. Auf der einen Seite wird argumentiert, wer ein Gemälde kaufe, erwerbe damit auch das Recht, davon Kopien zu machen, also sei auch der Nachdruck von Büchern erlaubt. Dagegen vertritt die andere Seite, etwa der Verleger Philipp Erasmus Reich, die Ansicht, der Verkauf eines Buches sei nur eine unvollständige Veräußerung, der Verleger trete nur das Recht auf das verkaufte Exemplar ab. (Vgl. Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft, Paderborn 1981, S. 39 und S. 51).
- 57 Vgl. Uwe Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*, in: Martin Stingelin (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreiben von der Frühen Neuzeit bis 1850, München 2004 (im Erscheinen).
- 58 Jean Paul: Leben Fibels [1812], in: Werke in zwölf Bänden, hg. v. Norbert Miller, Nachwort von Walter Höllerer, Bd. 11, München 1975, S. 478.
- 59 Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Nachdruck der Ausg. Halle und Leipzig 1723 ff., Graz 1961–1964, Bd. 27, Stichwort »Pelzen«, S. 220.
- 60 Vgl. Allen: Ppropfen und Beschneiden (Anm. 17), S. 64.
- 61 Vgl. Compagnon: La seconde main ou le travail de la citation, Paris 1979, S. 31.
- 62 Ebd., S. 17.
- 63 Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Anm. 50), S. 158.
- 64 Ebd., S. 157.
- 65 Vgl. Allen: Ppropfen und Beschneiden (Anm. 17), S. 67.
- 66 Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Darmstadt 1988, S. 52.
- 67 Ebd., S. 40.
- 68 Vgl. Shoshana Felman: The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages, Ithaca 1983, S. 112. Zum Problem der performativen Verkörperungsbedingungen mit Blick auf das Konzept der Aufpropfung siehe Uwe Wirth: Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen, in: Dieter Mersch (Hg.): Performativität, München 2003 (im Erscheinen).
- 69 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: Werke, Bd. 9, hg. v. N. Miller, München 1980, S. 173.
- 70 Eckhard Henscheid/F. W. Bernstein (Hg.): Unser Goethe. Ein Lesebuch, Zürich 1982, S. 303.

Heide Volkening
PARODIE ITERATION TYPOLOGIE

Im folgenden sollen zwei Texte im Mittelpunkt stehen, die sich beide mit sprachlichen bzw. literarischen Phänomenen des Sekundären auseinandersetzen. Es handelt sich dabei um Gérard Genettes Klassifikationen einer *Literatur auf zweiter Stufe* in *Palimpseste* von 1982¹ und Jacques Derridas Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie in dem zuerst 1972 erschienenen Aufsatz *Signatur Ereignis Kontext*.² Eine vergleichende Lektüre beider Arbeiten steht dabei von vornherein unter dem Verdacht, Äpfel mit Birnen zu vergleichen, denn die Überlegungen Genettes und Derridas sind in zwei verschiedenen Registern verortet: Genettes Untersuchungsgegenstand sind literarische Texte, Derridas Bezugsgröße ist Kommunikation im Allgemeinen bzw. »die eigentlich philosophische Interpretation der Schrift«.³ Die grundlegenden Gesten beider Texte könnten kaum unterschiedlicher sein – auf der einen Seite Genettes groß angelegter Versuch der Klassifikation als Auffächerung von Differenzen, die terminologische Trennung von sekundären Textformen wie Parodie, Pastiche, Travestie und Persiflage. Auf der anderen Seite Derridas Rückführung sprachphilosophischer Fragestellungen der letzten 2500 Jahre auf eine iterative Struktur. Dennoch ergeben sich hinsichtlich der Phänomene der Wiederholung und Doppelung, hinsichtlich des Verhältnisses von Original und Kopie in Parodie und Iteration ähnlich gelagerte Fragestellungen und Überlegungen, die unter anderem in das Thema der Klassifikation oder Typologie münden. Äpfel und Birnen sind nicht nur verschieden. Trotz unterschiedlicher Gegenstände und Verfahren greifen die Problembereiche, die von Derrida und Genette angesprochen und verhandelt werden, ineinander. Dies soll zunächst anhand eines dritten Textes demonstriert werden.

1. MUTTERKOPIE

Einer der kulturwissenschaftlichen Zusammenhänge, in denen der Begriff der Parodie in den letzten Jahren prominent diskutiert wurde, ist Judith Butlers *Gender Trouble*, auf deutsch *Das Unbehagen der Geschlechter*.⁴ Butlers Analyse der Matrix zwanghafter Heterosexualität zielt, neben anderem, auf eine neue Lektüre der Imitation heterosexueller Verhaltensmuster und -stile in homosexuellen Kontexten. Diese werden nicht mehr als Kopie eines vorgängigen Originals verstanden, sondern als eine Entlarvung oder Zurschaustellung des »durch und durch

konstruierten Status des sogenannten heterosexuellen ›Originals‹ [...]. Denn gay verhält sich zu straight *nicht* wie die Kopie zum Original, sondern eher wie die Kopie zur Kopie.⁵ Butch und Femme erweisen Mann und Frau als nur vermeintliche Originale, diese sind selbst Kopie eines Originals, das als intelligible Norm unerreichbar – unkopierbar bleibt. Der Terminus »Originalkopie« scheint geeignet, die Position der Heterosexualität zu bezeichnen, insofern es sich hierbei um die selbst schon kopierte und kopierende Vorlage für eine weitere Kopie handelt – anders gesagt: um eine sogenannte Mutterkopie. Butler geht es jedoch an dieser Stelle nicht um eine eingehendere Untersuchung dieser Zwischenposition einer Kopie, die sich als Original mißversteht und zu verstehen gibt, sondern um den Nachweis, dass es sich bei ihr nicht um ein Original handelt: »Die parodistische Wiederholung des ›Originals‹ [...] offenbart, daß das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist.«⁶ In der Kopplung von Original und parodistischer Wiederholung verschränkt Butler die Kopie mit der Parodie und setzt sie an deren Stelle: Heterosexualität ist als Originalkopie selbst ›nur‹ Kopie und damit eine »unvermeidliche Komödie«, »eine fortgesetzte Parodie ihrer selbst«.⁷ Die Begriffe »Kopie«, »Imitation«⁸ und »Parodie« werden von Butler als austauschbare Bezeichnungen für die Struktur performativer Wiederholung verwendet, denen ein Moment des Komischen zugesprochen wird.⁹ Das gemeinsame Merkmal dieser Begriffe liegt darin, dass mit ihnen nicht mehr von der vorgängigen Identität eines Originals oder einer Vorlage ausgegangen werden kann, das heißt, sie sind Kopie der Kopie, Imitation der Imitation, Parodie der Parodie und Wiederholung der Wiederholung: »Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (*gender parody*) setzt nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren. Vielmehr geht es gerade um die Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem.«¹⁰

Im politischen Kontext von *Gender Trouble* ist das Geschlecht als Parodie immer schon durch Störung und Subversion gekennzeichnet: »Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten.«¹¹ Selbst wenn die parodierte Bedeutung des Geschlechts misogyn gefärbt ist, so Butler, impliziert der Akt des Parodierens selbst einen destabilisierenden Effekt, insofern er der Naturalisierung von Geschlecht entgegenarbeitet. Dieses subversive Moment äußert sich in *Gender Trouble* in einer Rhetorik der Entlarvung und Enthüllung: die Kopie ›enthüllt‹, ›deckt auf‹, ›entlarvt‹, oder ›zeigt‹, dass das vermeintliche Original auch nur Kopie war. Andererseits betont Butler explizit, dass »die Parodie an sich [...] nicht subversiv«¹² sei, und fragt insbesondere gegen Ende ihres Textes, wie zwischen affirmativen und subversiven,

zwischen stabilisierenden und störenden Formen der Wiederholung oder Parodie unterschieden werden kann.¹³ An dieser Stelle kommt die Frage der Klassifikation oder Typologie als eine Option ins Spiel, gegenüber der sich Butler zurückhaltend verhält: »Eine Typologie der Akte wäre hier eindeutig nicht ausreichend, weil die parodistische Verschiebung, das parodistische Gelächter von dem Kontext und der Rezeption abhängen, die die parodistische Verwirrung zu fördern vermögen.«¹⁴ Eine Typologie performativer Akte der Parodie ist eine zwar nahegelegte, nicht grundsätzlich abgelehnte, aber doch distanzierte Möglichkeit der Beurteilung der potentiell verstörenden Wirkungen. Statt auf die Typologie zu setzen, betont Butler den Kontext des einzelnen performativen Aktes, die jeweilige Wiederholung. An diese Gegenüberstellung von Typologie und spezifisch kontextualisiertem Akt lassen sich die Überlegungen Derridas und Genettes anschließen.

2. ITERABILITÄT IM KONTEXT

Entsprechend der ambigen Semantisierung der parodistischen Akte als enthüllende, aber nicht generell subversive, mußte Butler sich gegenüber ihren Kritikern vor allem in zwei Richtungen wehren: Gegen den Vorwurf des Determinismus, der Unausweichlichkeit der von ihr beschriebenen Normen einerseits und gegen die Vorstellung der freien Wahlbarkeit von Geschlecht im Sinne der Entscheidung über den Akt andererseits.¹⁵ Diese einander widersprechenden Vorwürfe ergeben sich aus der Parodie als einer Figur der gleichzeitigen Wiederholung und Verschiebung. Linda Hutcheon spricht in diesem Zusammenhang von der Parodie als »authorized transgression«.¹⁶ Die paradoxale Bewegung von gleichzeitiger Verspottung und Anerkennung einer Norm sei für die Parodie kennzeichnend: »[P]arody's transgressions ultimately remain authorized – authorized by the very norm it seeks to subvert. Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence.«¹⁷ Fredric Jameson hat die paradoxale Struktur der Parodie als einen dreigliedrigen Prozess beschrieben, an dem neben Original und Parodie-Kopie eine außerhalb dieser Texte bestehende Norm beteiligt sei. Die satirische literarische Parodie imitiert einen Original-Text, so Jameson, indem sie seinen spezifischen Stil mit einer Norm kontrastiert und auf diese Weise zwar das Original konterkariert, die Norm aber bestätigt.¹⁸ Überträgt man dieses Modell auf Butlers Konzept der Geschlechter-Parodie, so zeigt sich die Beziehung zwischen Original und Kopie zwar als Kopie der Kopie, das Verhältnis der Kopie zur bestehenden Norm bleibt davon jedoch unangetastet.¹⁹

In der Erläuterung und Verteidigung ihrer Thesen aus *Gender Trouble* lässt Butler mit der abgewehrten Typologie auch den Begriff der Parodie fallen und setzt stattdessen auf Derridas Konzept der Iterabilität. An bestimmten neuralgischen Punkten, das heißt, wenn es darum geht, Handlungsfähigkeit ohne Rekurs auf den Willen des Subjekts zu erläutern, kommt sie auf eine bestimmte Passage aus *Signatur Ereignis Kontext* zurück – eine Passage, die gleichzeitig erlaubt, den Zusammenhang von Kopie und Veränderung zu erklären. Butler zitiert sie zuerst unter dem Titel *Für ein sorgfältiges Lesen* in einer Replik auf Seyla Benhabib und Drucilla Cornell,²⁰ wenig später in dem Abschnitt *Performativität als Zitatförmigkeit* aus der Einleitung zu *Körper von Gewicht*²¹ und schließlich in ihrer Auseinandersetzung mit Austin in *Hafß spricht*:

›Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine ›codierte‹ oder iterierbare Äußerung wiederholte, mit anderen Worten, wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbarem Muster konform, wenn sie also nicht in gewisser Weise als ›Zitat‹ identifizierbar wäre. [...] In dieser Typologie wird die Kategorie der Intention nicht verschwinden, sie wird ihren Platz haben, aber von diesem Platz aus nicht mehr den ganzen Schauplatz und das ganze System der Äußerung beherrschen können.‘²²

Butler zitiert diese beiden Sätze wiederholt. Aufgrund der Auslassung Butlers, »[...]«, taucht das Wort »Typologie« inhaltlich unvorbereitet auf, der Artikel »diese« hat keinen grammatischen Bezug. In welchem Kontext steht »diese Typologie« bei Derrida?

Die zitierten Sätze Derridas sind seiner Auseinandersetzung mit John L. Austin entnommen. Während Austin bestimmte, von Derrida als zitathafte zusammengefaßte Äußerungen von Sprechakten als »unernst«²³ aus seinen Überlegungen ausschließt, tritt Derrida im Gegenzug an, Zitathaftheit oder genauer: Iterabilität als wesenhafte Eigenschaft von Sprache überhaupt zu beschreiben. Der performative Sprechakt kann nur deshalb gelingen, so Derrida, weil er iterierbar, das heißt »wiederholbar« und »strukturell lesbar« ist.²⁴ Iterabilität, das sei zur Erinnerung noch einmal erwähnt, ist durch die Verknüpfung der »Wiederholung mit der Andersheit« gekennzeichnet.²⁵ Es ist diese Verknüpfung, die Iterabilität für Butler so interessant macht, weil mit ihr sowohl Beharren und Insistieren wie auch Unterbrechung und Störung der Geschlechter-Ordnung erklärt werden können. Als Wiederholung besitzt Iterabilität eine gewisse Nähe zum Code: denn in-

sofern das Zeichen oder der performative Sprechakt wiederholt werden kann, ist es identifizierbar und damit Teil eines Codes verstanden als »kommunizierbares, übermittelbares, entzifferbares Raster«.²⁶ Als geschriebenes Zeichen, das heißt im Sinne der radikalen Abwesenheit von Empfänger und Sender, verfügt das Zeichen aber auch über eine »Kraft zum Bruch«,²⁷ die verhindert, dass es je zu einer Sättigung des Kontextes und damit zu einer identischen Wiederholung des Zeichens kommen kann.²⁸ Das Zeichen kann immer aus seinem aktuellen Kontext gelöst und an anderer Stelle aufgepropft werden. Aus dieser Möglichkeit der Aufpropfung ergibt sich die je spezifische Kontextgebundenheit des Zeichens, das nicht durch einen originären oder ursprünglichen Kontext bestimmt wird. »Das heißt nicht, daß das Zeichen [*marque*] außerhalb eines Kontexts gilt, sondern ganz im Gegenteil, daß es nur Kontexte ohne absolutes Verankerungszentrum gibt.«²⁹ Mit dieser »Verabsolutierung« variabler Kontexte, die das Absolute auflöst, wendet sich Derrida sowohl gegen die Vorstellung eines singulären Ereignisses als auch gegen die eines bestimmenden, allgemeinen Codes. Iterabilität zeichnet sich aus als eine Struktur der »Verdoppelung oder Doppelheit«,³⁰ die eine »Spaltung und Ablösung von sich selbst«³¹ ohne Ursprung, ohne Originäres denkt.

Vor diesem Hintergrund ist das Überraschende an der von Butler zitierten Passage vor allem Derridas Bezugnahme auf ein »Muster« der Konformität – die Tauf- oder Hochzeitsformel, so Derrida, müsse als »einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar« sein. Was wäre ein Muster in dieser allgemeinen Struktur der Iterabilität?³² Was wäre ein iterierbares Muster im Verhältnis zu einem iterierbaren Zeichen? Handelt es sich dabei um eine bestimmte und spezifische Koppelung von Zeichen? Derrida spricht von einer »relative[n] Spezifität« unterschiedlicher »Arten«³³ von Iteration innerhalb einer allgemeinen Zitathaftigkeit und bringt damit die Typologie ins Spiel, die an die Stelle von Austins dualistischer Gegenüberstellung von ernstem Gebrauch und unernstem Zitat tritt: »Es gilt also nicht so sehr, das Zitat oder die Iteration der Nicht-Iteration eines Ereignisses entgegenzusetzen, als vielmehr eine differentielle Typologie von Iterationsformen zu konstruieren, unter der Voraussetzung, daß dieses Vorhaben durchführbar sei und einem erschöpfenden Programm stattgeben könne, eine Frage, die ich auf später verschiebe.«³⁴

Es ist nicht eindeutig, ob Derrida hiermit eine Typologie »fordert«,³⁵ und es ist ebenfalls nicht eindeutig, an wen eine solche eventuelle Forderung des »es gilt« adressiert ist. Als Einwand gegen Austins Ablehnung des Zitathaften formuliert, könnte es auch die Sprechakttheorie sein, der diese Aufgabe der Typologie zugewiesen wird. Offen bleibt auch, ob die Typologie »durchführbar« ist, oder ob sich nicht vielleicht in dem Zweifel an ihrer Durchführbarkeit bereits eine Absage an

ihre Möglichkeit artikuliert, die dazu führt, dass man die Typologie auf später verschiebt und in dieser Situation des Aufschubs belässt. Die Typologie träte an die Stelle der Opposition von Singularität und Sekundarität, Original und Wiederholung. In Butlers Derrida-Zitat taucht diese Dimension des Typologischen auf, ohne ernsthaft in Betracht gezogen zu werden. Eine Typologie distinkter Arten der Iteration, der Wiederholung oder der Geschlechter-Parodien ist deshalb problematisch, weil der jeweilige Kontext die Wiederholung affiziert. Butlers vorsichtige Zurückweisung der Typologie ist gewissermaßen die Kehrseite von Derridas gleichermaßen vorsichtiger Befürwortung – beide bleiben als Gesten notwendig ambivalent.

3. PARODIETYPLOGIE

In dieser kritischen Distanz gegenüber der Typologie unterscheiden sich Derrida und Butler von Genettes Unternehmung in *Palimpseste*, dessen Programm ein klassifikatorisches ist. Gegenstand seiner poetologischen Arbeit ist die »*Transtextualität*«, das heißt die »textuelle Transzendenz des Textes«.³⁶ Mit Transzendenz ist hier keine über das Textuelle hinausgehende oder sie verlassende Referenz gemeint, sondern die Vorstellung angesprochen, dass ein Text nie für sich allein steht. Jeder Text, so Genette, unterhält »»manifeste und geheime Beziehungen««³⁷ zu anderen Texten – »»es gibt keinen Text ohne textuelle Transzendenz««.³⁸ Genette unterscheidet fünf Typen der *Transtextualität*,³⁹ wobei nur die Hypertextualität im Zentrum seiner Untersuchung steht. In der Definition seiner Kategorie der Hypertextualität wird sehr schnell deutlich, inwiefern es zwischen Derrida und Genette Berührungspunkte gibt. Die Figur der Aufpfropfung ist für Genette im Hinblick auf die Unterscheidung von Hypertext und Hypotext wesentlich: Unter Hypertextualität fasst er »»jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist««.⁴⁰ Die Übersetzung variiert zwei wichtige Wörter: sie verschweigt, dass über Text A explizit geäußert wird, dass er vorgängig ist, Text A ist der »»texte antérieur«. Zweitens ist »»überlagern«« die Übersetzung von »»se greffe«« – also von »»aufpfropfen««,⁴¹ was für Genette nicht unwichtig ist: »Wie aus der Metapher *sich überlagern* [aufpfropfen, H. V.] und der negativen Bestimmung ersichtlich, handelt es sich hier um eine provisorische Definition.«⁴² Alles, was im weiteren Verlauf gesagt wird, und das ist angesichts der nun losbrechenden Typologisierungswut oder -lust nicht unwichtig, steht also mit der Metapher des

Aufpfropfens unter dem Vorzeichen des Provisorischen, Vorläufigen. Während Derrida die Typologie auf einen Zeitpunkt verschiebt, an dem die Frage ihrer Möglichkeit geklärt sein könnte (oder auch nicht), setzt Genette in dieser Situation des Provisorischen an: er sieht und läuft schon mal voraus. Er verhält sich als »Provisor«, das heißt, als Verwalter des Bestehenden und als Vorhersehender gleichzeitig.

Dass diese Ausgangssituation eine durchaus ernst gemeinte ist, lässt sich nicht zuletzt daran erkennen, dass Genette mit der Definition von Transtextualität seine ältere Kategorie der Architextualität mit den Worten »[i]nzwischen ist mir jedoch etwas Besseres – oder Schlechteres: die Entscheidung liegt bei Ihnen – eingefallen« verabschiedet und gleichzeitig die neuen klassifikatorischen Begriffe deutlich als vorläufige markiert: »Heute (am 13. Oktober 1981) glaube ich fünf Typen transtextueller Beziehungen unterscheiden zu können«.⁴³ Wenn Genette nach seinem Durchgang durch historische poetologische Abhandlungen der Parodie schließlich sein eigenes Ordnungstableau entwirft, bezeichnet er es als »vorläufig endgültiges Schema«, als Schema »provisoirement définitif«.⁴⁴ Endgültig oder definitiv ist es jedoch nicht einmal, wenn man das so sagen kann, für die Dauer seines Buches – das sich selbst als auflösender Kommentar versteht: »Alles, was nun folgt, wird in gewisser Weise nichts anderes als ein langer Kommentar dieses Schemas sein, der es, wie ich hoffe, nicht nur bestätigt, sondern auch dazu führen wird, daß es verschwindet, allmählich zurücktritt und schließlich völlig verschwindet.«⁴⁵ Die explizite Datierung der poetologischen Kategorien setzt diese nicht nur ihrer zukünftigen Modifikation im Sinne der Optimierung aus, sondern einer grundlegenden Vorläufigkeit. Es kann Genette immer nur um ein »vollständigeres«⁴⁶ Schema gehen, nicht um ein vollständiges. Die Klassifikation wird zum Ausgangspunkt einer Lektüre gemacht, deren Ziel die gleichzeitige Bestätigung und Auflösung der Klassifikation ist.⁴⁷

Aus diesem Grund ist die Aufnahme von Genettes Kategorien in literaturwissenschaftliche Lexika nicht ganz unproblematisch. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Hypotext als vorgängiger Text in die Position des Originals, der Hypertext als Aufpfropfung oder Überlagerung, als Text B, der »in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte«,⁴⁸ auf unterschiedliche Weise in die Position der Kopie rückt. Das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* bezeichnet den Hypotext »als eine Sonderform des Prätexthes«.⁴⁹ Damit ist eine Vorgängigkeit des Hypertextes konstatiert, die nicht nur für die Parodie als Bedingung gesetzt wird. Die vorläufigen, provisorischen Definitionen Genettes werden fixiert und in ein starres Begriffssystem überführt, das sich auf bestimmte textuelle Phänomene beliebig anwenden lässt. In *Palimpseste* lassen sich jedoch immer wieder Passagen

finden, an denen die eingangs festgelegte Beziehung von Hypo- und Hypertext implizit oder explizit problematisiert wird, an denen Genette am Verschwinden seiner Ausgangsunterscheidung arbeitet.

Das erste Beispiel bezieht sich auf die Parodie im engeren Sinn, es steht im Kontext von Genettes Erläuterung der Etymologie des Wortes Parodie und dessen Situierung in der Antike – es geht also um den »Ursprung der Parodie« bzw. die »Geburt der Parodie«.⁵⁰ Parodie als Zusammensetzung aus Para: längs/neben und Ode: Gesang sei als »Daneben-Singen«, »falsche[r] Gesang« oder auch »Gesang in einer anderen Stimme« zu übersetzen.⁵¹ Die Ausgangssituation ist nicht zuletzt aufgrund der schlechten Überlieferungslage durch eine, so Genette, »Begriffsverwirrung«⁵² gekennzeichnet, die den Terminus Parodie auf ganz unterschiedliche textuelle Strategien anwendet. Als ihr gemeinsames Merkmal kann jedoch die Verspottung des Epos ausgemacht werden. Seit dem 16. Jahrhundert wird vermutet, dass sich die Urform der Parodie in einer Verdrehung und Bedeutungsverschiebung des Epos durch den Vortrag des Rhapsoden findet. Der Rhapsode unterbricht das Epos, indem er in seinen Gesang leicht abgewandelt und ins Komische oder Lächerliche gezogene Passagen des Epos einbaut. Die Parodie ist daher, so berichtet Genette, in Scaligers Poetik auch als »Tochter der Rhapsodie« bezeichnet worden. Genette situiert dieses Prinzip der Verdrehung als Prinzip der Parodie jedoch – ohne ihren komischen Effekt – im Epos selbst, das aufgrund seiner repetitiven Struktur des Selbstzitats in den Epitheta, aber auch »in jenen verstreuten Stereotypen, Halbversen, Hexametern oder Versgruppen, die der Sänger in mal ähnlichen, mal stark unterschiedlichen Zusammenhängen bedenkenlos wiederverwendet«,⁵³ als Parodie seiner selbst beschrieben werden kann. Hieraus ergibt sich eine Form der Minimalparodie, die »in der wörtlichen Wiederholung«⁵⁴ dem Wiederholten eine neue Bedeutung gibt, wobei diese neue Bedeutung sich allein durch die Kontextverschiebung ergeben kann. Genette geht davon aus, »daß sogar die wörtlichste Abschrift eine Neuschaffung durch Verschiebung des Kontextes ist«.⁵⁵ Parodie wird somit zu einer Art Äquivalent des Zitats: »Die eleganteste, weil sparsamste Parodie ist somit nichts anderes als ein aus seinem Zusammenhang gerissenes Zitat«.⁵⁶ Für das homerische Epos ergibt sich daraus folgende Besonderheit: Insofern in seinen rekurrenten Formeln Hypotext und Hypertext im gleichen Text angesiedelt sind, löst sich ihre Verteilung auf die Positionen von Original und Kopie genauso auf wie der Ursprung der Parodie: »Als Tochter der Rhapsodie wächst die Parodie immer schon in deren Mutter schoß heran, und die Rhapsodie, die sich ständig und wechselseitig von ihrem eigenen Sprößling ernährt, ist [...] die Tochter ihrer Tochter. Die Parodie ist die Tochter der Rhapsodie und umgekehrt.«⁵⁷

Das zweite Beispiel kehrt nicht nur die Relation von Original und Kopie um, es betrifft gleichzeitig das Verhältnis von literarischem und wissenschaftlichem Text. Es handelt sich um eine Kategorie der Parodie, für die es – so legt Genette nahe – womöglich nur ein einziges Beispiel gibt. Eine Typologie mit Klassen, die aus einem Einzelfall bestehen, die nicht als Ausnahme markiert wird, sondern in die Klassifikation einbezogen wird, droht das Klassifikationsprinzip selbst ad absurdum zu führen. In diesem Fall scheint das singuläre Beispiel darüber hinaus auch zu einem allgemeinen Prinzip der Hypertextualität zu werden. Es handelt sich dabei um Jean Tardieus Komödie *Un mot pour un autre*.⁵⁸ Nach Genettes Beschreibung besteht das Prinzip dieses Dramas seinem Titel entsprechend in einer lexikalischen Transformation ohne einheitliche Regel; bestimmte Wörter werden willkürlich durch andere ersetzt, so dass der entstandene Text wörtlich verstanden nur Unsinn ergibt.⁵⁹ Der Hypotext dieses Hypertextes bestünde in der Rekonstruktion eines »ursprünglichen« Textes buchstäblicher Bedeutung, er bestünde in der Rekonstruktion einer, wie Genette sagt, »»normale[n]« Aussage, die der Autor zweifellos im Sinn hatte«.⁶⁰ Dieser Hypotext ist im Hypertext potentiell verborgen, so dass sich die seltsam verkehrte Formation ergibt, dass der Hypotext aus dem bereits vorhandenen Hypertext nachträglich abgeleitet werden muß: »Der Hypotext ist hier in dem Text enthalten, aus dem wir ihn ableiten. Dies bedeutet im vorliegenden Fall, daß der Hypertext seinen Hypotext aus sich selbst ableitet.«⁶¹ Der Hypotext ist hier in den Worten Genettes eine hypothetische, »nachträglich erstellte Übersetzung«.⁶² Obwohl Tardieus Drama in seiner Art womöglich, wie Genette einräumt, einzigartig ist, wird für ihn eine neue Klasse des parodistischen Hypertextes eröffnet, die Klasse der Hypertexte, »de- ren Hypotext nirgendwo anders als in ihnen selbst existiert: die Klasse der Hypertexte mit ›eingebautem‹, d. h. implizitem Hypotext«.⁶³ Trotz ihrer Ausnahmeposition wird diese Klasse von Hypertexten in besonderer Weise aufgewertet. Insofern die Erkennbarkeit ihrer Hypertextualität nicht mehr auf »von außen kommende, zusätzliche Informationen« angewiesen sei, sei sie »sowohl theoretisch als auch in ihrer Sparsamkeit den anderen Klassen deutlich überlegen«.⁶⁴

Un mot pour un autre bleibt nur genau so lange das einzige Beispiel seiner Klasse, solange »man nicht jeden figürlichen Text, hinter dem sich ein früherer Hypotext in seiner wörtlichen Bedeutung entschlüsseln läßt, als solchen versteht«.⁶⁵ Hier verschiebt sich der Schwerpunkt von der Untersuchung hypertextueller Phänomene hin zur allgemeinen Frage der Interpretation, für die die Metapher in ihrer klassischen aristotelischen Fassung einsteht. »Die interpretative Literaturkritik [...] hat immer schon eine Fülle von Hypertexten, ›Hypogrammen‹ oder imaginären oder hypothetischen ›Matrizen‹ hervorgebracht, da für sie *ein*

Wort immer schon *anstelle eines anderen* dastand.⁶⁶ Die metaphorische Ersetzung nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und Analogie verführt nicht nur dazu, sich selbst als Erklärung für Ersetzungsprozesse aller Art immer wieder aufzudrängen, sie führt indirekt auch dazu, dass sich der Interpret zu derjenigen Instanz aufschwingt, die über die Hypertextualität eines Textes entscheidet. Sich »noch im fortgeschrittenen Alter« gegen diese »Hermeneutik des Hypertexts« verwahrend, unterscheidet Genette zwischen Texten, die ihre Hypertextualität offensiv deklarieren und denjenigen, denen sie nur zugeschrieben wird: »Ich kann in jedem beliebigen Werk die partiellen, lokalisierten und flüchtigen Echos irgendeines anderen, früheren oder späteren, Werks verfolgen.⁶⁷ Dann, so Genette, verschwindet die »Gesamtheit der Universalliteratur im Feld der Hypertextualität«, was ihre klassifikatorische Sortierung verunmöglichen würde. Um diese aufrecht zu halten, ist Genette also gezwungen, zwischen wirklicher Verwandtschaft und bloßer Ähnlichkeit, zwischen Mutter und Kindermädchen zu trennen: »Alles kann in irgendeiner Form allem anderen ähnlich sehen, so wie den Leuten auf der Straße das Baby im Kinderwagen immer der Mutter aus dem Gesicht geschnitten erscheint, selbst wenn es von einem Kindermädchen begleitet wird.⁶⁸

Der dritte Fall betrifft die Transformation des Hypotextes: Grundsätzlich entsteht der Hypertext durch eine Operation der Transformation am Hypotext, die nach Genette zwei Formen annehmen kann. Die einfache und direkte Form der Transformation, die Transformation im engeren Sinne, ändert einzelne Bestandteile des Textes ab – ihre radikalste Form ist das »Herausreißen einiger Seiten« aus einem Buch.⁶⁹ Der einfachen Transformation sind die Parodie und die Travestie zuzuordnen. Pastiche und Persiflage sind komplexe und indirekte Transformationen, die unter dem Begriff der Nachahmung oder, ab Seite 107, unter dem des Mimetismus gefaßt werden,⁷⁰ sie setzen eine Vermittlungsstufe voraus: Vor der »Erzeugung einer unbeschränkten Zahl mimetischer Performanzen« liegt »die Erstellung eines Modells der [...] Gattungskompetenz«.⁷¹ Hier findet sich in dem Begriff des Modells so etwas wie ein »Muster« wieder, als dessen Sonderfall der Hypotext erkannt werden muß, um nachgeahmt werden zu können. Für die Nachahmung muß das Typische im Singulären herauspräpariert werden. Es handelt sich dabei, so Genette, um eine allgemeine, wiederholbare Struktur, die sich zwischen Hypotext und Hypertext schiebt und auf diese Weise die Singularität des Hypotextes in Mitleidenschaft zieht, bzw. seinen Status als Original empfindlich tangiert: »Denn in der Literatur wie anderswo setzt die Nachahmung [...] die vorherige Erstellung (die bewußt und freiwillig sein kann oder nicht: nachahmende Erstlingswerke zeugen meist von einem Einfluß, dem der Autor unterliegt) eines Kompetenzmodells voraus, dessen Nachahmung jedes Mal ei-

nen eigenen Akt der Performanz darstellt«.⁷² Das Kompetenzmodell – oder der Stil, das Idiom⁷³ – vertritt gewissermaßen die freigewordene Position des Originals, während das Original selbst als erste Performanz dieses Modells erscheint.

Damit beschreibt Genette für Pastiche und Persiflage eine Operation, die Butler in *Gender Trouble* als Parodie gefaßt hat. Das Kompetenzmodell, von dem Genette als zu erststellendem spricht, findet seine Entsprechung in der intelligiblen Norm des Geschlechts, deren Kopien oder Nachahmungen sowohl auf der Seite des vermeintlichen Originals wie auf der Seite der Kopie zu finden sind. Ohne damit wie Butler auf einen politischen Kontext abzuzielen, weist Genette eindringlich darauf hin, dass diese Form der Nachahmung im Pastiche die (literarische) Gattung immer wieder bestätigt. Unabhängig von unterschiedlich kontextualisierten Performanzen ist das Objekt der Nachahmung immer ein allgemeines Strukturmodell – »weil es unmöglich ist, einen Text nachzuahmen, oder, was auf dasselbe hinausläuft, weil man nur einen Stil nachahmen kann, d.h. eine Gattung«.⁷⁴

4. ÄPFEL, BIRNEN UND

Allen drei aufgelisteten Beispielen ist gemeinsam, dass sie die Ausgangsunterscheidung Genettes auf die eine oder andere Weise unterlaufen. Das Verhältnis von Hypertext und Hypotext lässt sich in diesen Fällen nicht mehr als Verhältnis von Kopie und Original bzw. Sekundärem und Primärem fassen. Inwiefern diese Auflösung Teil der erklärten Absicht Genettes ist, seine klassifikatorische Tabelle bis zu dem Punkt ernst zu nehmen, an dem sie sich aufzulösen beginnt, oder ob sie Genette unterläuft, wie die Unterscheidung von Kindermädchen und Mutter nahezulegen scheint, kann letztlich offen bleiben. Die Trennung von Kindermädchen und Mutter etabliert eine ›natürliche‹ Ordnung der Literatur, sie zielt auf Linien der Abstammung, die aus dem tatsächlich feststellbaren Einfluß eines Autors auf den anderen resultieren und damit eine klare Abfolge von Original und Kopie nahelegen. Nicht nur bei Genette ist auffällig, dass da, wo die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei Texten im Vordergrund steht, diese in der Metaphorik von Mutter und Tochter beschrieben wird. Eine Metaphorik, die für die Parodie erst dann verlassen wird, wenn – wie z. B. bei Linda Hutcheon – statt der Ähnlichkeit die Unterschiede in den Mittelpunkt rücken: »Parody is normative in its identification with the Other, but it is contesting in its Oedipal need to distinguish itself from the prior Other.«⁷⁵ Diese Zuordnungen setzten sich nicht nur in der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung fort,⁷⁶ sondern wurden auch in der

feministischen Literaturwissenschaft beibehalten, einem berühmten Diktum Virginia Woolfs entsprechend: »Denn wir denken durch unsere Mütter zurück, wenn wir Frauen sind.«⁷⁷ Die Zuordnung von Ähnlichkeit und Differenz zu den Filiationsverhältnissen von Mutter/Tochter einerseits und Vater/Sohn andererseits scheint selbst dann nicht durchbrochen, wenn man sich in die Botanik begibt.⁷⁸ »Der Apfel liegt zu weit vom Stamm.«⁷⁹ Das Bestreben, die Trennung von Original und Kopie aufrecht zu halten, könnte nach diesem Muster selbst als ödipales Begehrten beschrieben werden, sei es als Beharren des Vaters auf seinem Status als Original, sei es als Beharren des Sohnes auf seiner Verschiedenheit und Eigenständigkeit.

Genettes Umgang mit der Typologie, der Versuch, sie als provisorische zu formulieren, führt einerseits vor, worin die bei Butler und Derrida geäußerte ambivalente Distanzierung klassifikatorischer Unternehmungen begründet ist: Jeder performative Akt (oder: jeder literarische Text) ist durch die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Abweichung gekennzeichnet. Am Ende von *Gender Trouble* äußert sich diese Ambivalenz als dringliche Frage nach der Bestätigung oder der Subversion der herrschenden Ordnung des Geschlechtlichen, deren Beantwortung in einer möglichen Deskription und Benennung von subversiven im Gegensatz zu affirmativen Praktiken des Zitierens offen bleiben muß: »[T]he positive normative vision of this text, such as it is, does not and cannot take the form of a prescription: ›subvert gender in the way that I say, and life will be good.‹«⁸⁰ Die Beschreibung des Subversiven in einer Typologie der Akte, so Butler, wäre selbst eine normative Geste, die das Feld möglicher Beschreibungen des Geschlechtlichen begrenzt.

Die Unterscheidung von deskriptiven und normativen Konzepten der Gattungstheorie ist für das literaturwissenschaftliche Selbstverständnis Genettes nicht unerheblich und findet sich in verdichteter Form in der Kategorie der provisorischen Typologie und der Gegenüberstellung von Gattung und Werk. Die Auswahl der seine Tabelle illustrierenden Beispiele sei »zufällig und sogar ungerecht«, so Genette, »weil ein einzelnes Werk glücklicherweise immer einen komplexeren Status hat als die Gattung, der man es zuordnet«.⁸¹ Die Komplexität des Werks ist es daher auch, die die schematische Ordnung immer wieder durchbrechen können soll, allerdings nur soweit, dass die Unterscheidung einer Literatur erster und zweiter Ordnung nicht aufgegeben werden muß. Deshalb trennt Genette – wie in der Erläuterung zum zweiten Beispiel gezeigt – zwischen Texten, die ihre Hypertextualität »massiv«⁸² deklarieren und den Texten, denen Hypertextualität nur unterstellt wird, und setzt damit eine normative Entscheidung an den Beginn seiner provisorischen Typologie. Diese Trennung wird jedoch nicht

nur implizit wieder eingezogen, wenn wie im dritten Beispiel von der unbewußten Nachahmung eines Autors die Rede ist, sondern auch explizit am Ende des Textes, wenn sich unter dem Etikett der Hypertextualität das Feld der gesamten Literatur öffnet: »Die Hypertextualität ist nur einer der Namen dieser fortwährenden Zirkulation der Texte, ohne die die Literatur nicht eine Stunde der Mühe wert wäre.«⁸³

- 1 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [1982], übers. v. Wolfram Bayer/Dieter Hornig, Frankfurt/M. 1993.
- 2 Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* [1972], übers. v. Werner Rappl unter Mitarbeit v. Dagmar Travner, in: ders.: Limited Inc, Wien 2001, S. 15–45.
- 3 Ebd., S. 19.
- 4 Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990; dies.: *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. v. Kathrina Menke, Frankfurt/M. 1991.
- 5 Ebd., S. 58. Übersetzung modifiziert, H. V.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 181.
- 8 »Indem drag die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.« (Ebd., S. 202, Übersetzung modifiziert H. V.)
- 9 Das Komische wird von Butler als ein Effekt der Normdurchbrechung verstanden: »Freilich kann der Verlust des Normalitätsgefühls selbst zum Anlaß des Gelächters werden, besonders wenn sich das ›Normale‹ oder das ›Original‹ als ›Kopie‹ erweist, und zwar als eine unvermeidlich verfehlte, ein Ideal, das niemand verkörpern kann. In diesem Sinne bricht das Gelächter aus, sobald man gewahr wird, daß das Original immer schon abgeleitet war.« (Ebd., S. 204).
- 10 Ebd., S. 203.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 204.
- 13 Das Folge-Buch von Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. v. Karin Wördemann, Berlin 1995, hat diese Problematik wieder aufgenommen. Vgl. dazu: Cordula Lemke: *Widerstandsfähigkeit des Zitierens in Judith Butlers Bodies that Matter und Howard Barkers Judith*, in: Andrea Gutenberg/Ralph Poole (Hg.): *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*, Berlin 2001, S. 123–135.
- 14 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 4), S. 204.
- 15 Fast zehn Jahre nach dem ersten Erscheinen von *Gender Trouble* hat Butler im Vorwort zur Neuauflage von 1999 diese Rezeptionsmissverständnisse erneut auszuräumen versucht, vgl. Judith Butler: *Preface* (1999), in: dies.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1999, S. vii–xxvi. Im gleichen Jahr war eine in dieser Richtung argumentierende kritische Polemik von Martha Nussbaum gegen Butlers Position erschienen, die sich im Begriff der Parodie zuspitzt: Martha Nussbaum: *The Professor of Parody*, unter: http://www.md.ucl.ac.be/eblm/scientific/Recherche/BioethFem/Nussbaum_NRO.htm (12.11.2003). Ohne den Begriff der Parodie noch zu benutzen, und ohne Nussbaums Angriff zu erwähnen, arbeitet der Text Butlers dessen Vorwürfe ab.
- 16 Linda Hutcheon: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York/London 1985, S. 101.
- 17 Ebd., S. 75.
- 18 Fredric Jameson: *Postmodernism and Consumer Society*, in: Hal Foster (Hg.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle 1983, S. 111–125 (hier: S. 113f.).
- 19 Butler selbst vergleicht ihr Modell mit Jamesons Auffassung des Pastiche, in dem die für die Parodie wesentliche kontrastive Norm verloren gegangen ist (vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 4), S. 203 f. und 226). Auf diese Weise verwischt Butler den Unterschied zwischen Original und Norm, der für ihr Modell jedoch zentral ist – beide, Kopie und vermeintliches Original, streben nach der Realisierung einer intelligiblen Norm, eines Ideals.

- 20 »Derrida verbindet in seinem Aufsatz ›Signature, Event, Context‹ den Begriff der Performanz mit dem des Zitats und der Wiederholung: ›Könnte eine performative Äußerung zum Erfolg kommen, wenn ihre Formulierung nicht eine >kodierte<, wiederholbare Äußerung bedeuten würde, wenn mit anderen Worten die Formel, die ich ausspreche, um etwa eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff vom Stapel laufen zu lassen oder jemanden zu verheiraten nicht erkennbar wäre als einem wiederholbaren Modell konform, wenn sie also nicht irgendwie als >Zitat< erkennbar wäre?> Und er fährt fort: In einer solchen Typologie wird die Kategorie der Intention nicht verschwinden; sie wird ihren Platz haben, aber von diesem Platz aus wird sie nicht länger fähig sein, die gesamte Bühne und das System der Äußerungen zu regieren.« (Judith Butler: Für ein sorgfältiges Lesen, übers. v. Barbara Vinken, in: dies./Seyla Benhabib/Drucilla Cornell/Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt/M. 1993, S. 122–132 (hier: S. 124). Zitat im Zitat nicht nachgewiesen, Auslassung Butler).
- 21 »›Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine >kodierte< oder iterierbare Äußerung wiederholte, mit anderen Worten, wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster *konform*, wenn sie also nicht in gewisser Weise als >Zitat< identifizierbar wäre. [...] In dieser Typologie wird die Kategorie der Intention nicht verschwinden, sie wird ihren Platz haben, aber von diesem Platz aus wird sie nicht mehr den ganzen Schauplatz und das ganze System der Äußerung [l'énonciation] beherrschen können.« (Butler: Körper von Gewicht (Anm. 13), S. 36. Zitat im Zitat: Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, übers. v. Donald Watts Tuckwiller, in: ders.: Randgänge der Philosophie, Frankfurt u. a. 1976, S. 124–155 (hier: S. 150), Auslassung Butler). Eine weitere, kürzere Fassung des Zitats findet sich im selben Band auf Seite 299: »An dieser Stelle sollten wir uns daran erinnern, daß ständige Wiederholungen niemals einfach Ausfertigungen desselben sind. [...] >Könnte eine performative Äußerung gelingen<, so fragt Derrida, >wenn ihre Formulierung nicht eine >kodierte< oder iterierbare Äußerung wiederholte [...] wenn sie also nicht in gewisser Weise als >Zitat< identifizierbar wäre?«
- 22 Judith Butler: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, übers. v. Kathrina Menke/Markus Krist, Berlin 1998, S. 77. Zitat im Zitat: Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: ders.: Randgänge der Philosophie, übers. v. Donald Watts Tuckwiller, Wien 1988, S. 291–314 (hier: S. 310), Auslassung Butler.
- 23 John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to Do Things With Words), übers. v. Eike v. Savigny, Stuttgart 1972, S. 44.
- 24 Derrida: Signatur Ereignis Kontext (Anm. 2), S. 24. Wiederholbarkeit und Lesbarkeit werden synonym gebraucht, um ein Spezifikum der Schrift zu bezeichnen: »Sie muß wiederholbar – iterierbar – sein in *absoluter* Abwesenheit des Empfängers oder der Gesamtheit der empirisch bestimmbarer Empfänger. [...] Eine Schrift, die nicht über den Tod des Empfängers hinaus strukturell lesbar – iterierbar – wäre, wäre keine Schrift.« (Ebd.)
- 25 Ebd. In der Iteration verbinden sich »Ereignishaftigkeit (in der Aktualität des Sprechakts), Wiederholung (eines Musters) und Differenz (in der Wiederholung)«. (Eckhard Schumacher: Performativität und Performance, in: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/M. 2002, S. 383–402, hier: S. 386).
- 26 Derrida: Signatur Ereignis Kontext (Anm. 2), S. 25.
- 27 Ebd., S. 27.
- 28 In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Wiederholung verstanden als Iterabilität von der Wiederholung im Code, denn Iterabilität impliziert »letztendlich die Durchschlagung der Autorität des Codes als geschlossenes Regelsystem; gleichzeitig die radikale Zerstörung jedes Kontextes als Protokoll des Codes« (ebd. S. 25).
- 29 Ebd., S. 32.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 28.
- 32 Uwe Wirth schlägt in seinem Beitrag in diesem Band vor, dieses Muster als type im Sinne der type/token-Unterscheidung von Charles Sanders Peirce zu verstehen. Da Derrida jedoch von einem »iterierbaren Muster« spricht, unterliegt das Muster selbst dem Prozess der Iteration und kann somit nicht erfüllen, was für den type kennzeichnend ist – die wiederholbare Einheit *desselben*. Derrida leitet umgekehrt eine relative Einheit aus der Iterabilität ab (Derrida: Signatur Ereignis Kontext (Anm. 2), S. 28f.).

- 33 Ebd., S. 40.
- 34 Ebd. Im Hinblick auf die Klassifikation ist abwechselnd von »modèle«, »type«, »espèces« und »formes d'itération« die Rede, vgl. Jacques Derrida: *Signature événement contexte*, in: ders.: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 365–393 (hier: S. 389). Die terminologische Unbestimmtheit signalisiert die ambivalente Haltung Derridas gegenüber der Typologie.
- 35 Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: ders. (Hg.): *Performanz* (Anm. 25), S. 9–60 (hier: S. 21).
- 36 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 9.
- 37 Ebd. Zitat im Zitat: Gérard Genette: *Introduction à l'architexte*, Paris 1979, keine Seitenangabe.
- 38 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 19. Auch wenn Genette vorwiegend differenzierend operiert, zeigt sich in Sätzen wie diesem – »es gibt keinen Text ohne...« – eine ähnliche Geste der Verallgemeinerung wie bei Derrida.
- 39 Neben der näher ins Auge gefassten Hypertextualität an Position 4 handelt es sich dabei um folgende Beziehungen zwischen zwei oder mehr Texten: 1. Intertextualität – verstanden als Anwesenheit eines Textes in einem anderen; 2. Paratextualität – verstanden als textuelle Rahmung des eigentlichen Textes; 3. Metatextualität – verstanden als Kommentierung eines Textes durch einen anderen; 5. Architextualität – verstanden als offen benannte oder unausgesprochene Zugehörigkeit eines Textes zu einer Gattung (vgl. ebd., S. 9–14).
- 40 Ebd., S. 14f.
- 41 »J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.« (Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, S. 11f.)
- 42 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 15. Auf französisch heißt es: »Comme on le voit à la métaphore *se greffe* et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire.« (Genette: *Palimpsestes* (Anm. 41), S. 12).
- 43 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 9f.
- 44 Ebd., S. 44 und Genette: Palimpsestes (Anm. 41), S. 36.
- 45 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 44f.
- 46 Ebd., S. 44.
- 47 Eine vergleichbare Tendenz ist auch bei Austin zu beobachten. Shoshana Felman hat gezeigt, inwiefern er seine eigene Argumentation, den eigenen Versuch der Kategorisierung, performativ unterläuft: Shoshana Felman: *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, übers. v. Catherine Porter, Ithaca 1983. Vgl. dazu: Schumacher: Performativität und Performance (Anm. 25), S. 387–390.
- 48 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 15.
- 49 Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 1998, Stichwort: Hypotext, S. 222f. (hier: S. 222).
- 50 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 26 und S. 24.
- 51 Ebd., S. 21.
- 52 Ebd., S. 24. Diese Begriffsverwirrung wie der Versuch ihrer Klärung hält bis heute an, vgl. Wido Hempel: *Parodie, Travestie, Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 15 (1965), S. 150–176; Wolfgang Karrer: *Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977; Margaret A. Rose: *Parody //Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London 1979; Hutcheon: *A Theory of Parody* (Anm. 16); Margaret A. Rose: *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge u. a. 1993.
- 53 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 27.
- 54 Ebd., S. 29.
- 55 Ebd., S. 30.
- 56 Ebd., S. 29. Wenn das Zitat als Minimalform der Parodie gilt, tritt es, so Brigitte Weingart, in »Bedeutungskonkurrenz« zum Original-Text, die zu einem »Rückkopplungseffekt der ›Kopie‹ auf das ›Original‹« führt. Weingart stellt ausgehend von dieser Stelle eine Verbindung zwischen Genette und Butler her, aus der sie ihr Modell der »Praktiken des Sekundären« ableitet, vgl. Brigitte Weingart: *Praktiken des Sekundären*, in: dies.: *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Frankfurt/M. 2002, S. 45–50 (hier: S. 49).
- 57 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 28.
- 58 Jean Tardieu: *Un mot pour un autre*, Paris 1951.

- 59 Zwei Beispiele seien zum besseren Verständnis kurz erwähnt: Im dramatischen Dialog tritt *salsifis* (*Schwarzwurzel*) an die Stelle von *ca suffit (das genügt)*, und *limande* (*Plattfisch*) wird benutzt, um ein leeres Portemonnaie zu bezeichnen. Genette widerspricht seiner eigenen Einschätzung des Willkürlichen wenig später, wenn er eine Typologie der Ersetzungen erstellt und Homophonie, Metaphorizität, Verschiebung von Stereotypen als ihre Prinzipien ausfindig macht.
- 60 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 71.
- 61 Ebd., S. 73f.
- 62 Ebd., S. 73.
- 63 Ebd., S. 74.
- 64 Ebd.
- 65 Ebd., S. 75.
- 66 Ebd., S. 76. Zur Metapher als Figur der Lesbarkeit vgl. David Martyn: Die Autorität des Unlesbaren. Zum Stellenwert des Kanons in der Philologie, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man, Frankfurt/M. 1993, S. 13–33 (hier: S. 15 f.).
- 67 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 20.
- 68 Ebd., S. 71.
- 69 Ebd., S. 16.
- 70 Gegen den Terminus »Nachahmung« spricht, so Genette, »seine mangelnde Technizität und (das ist dasselbe) seine irreführende Transparenz«. Ein weiterer Grund für die Umbenennung ist die Kohärenz der Wissenschaftssprache: »Als Krönung unserer Wortfamilie auf -*ismus* könnte einem ein fachlicherer Begriff vorschweben, der stärker seine ›Wissenschaftlichkeit‹ konnotiert und dessen Endung an die der anderen Begriffe anklängt und sich mit ihnen reimt.« (Ebd. S. 106) Diese augenzwinkernde, sich ihrer eigenen Definitionsmacht bewußte Ironie Genettes ist die immer drohende, unangenehme Kehrseite der provisorischen Typologie.
- 71 Ebd., S. 16.
- 72 Ebd., S. 109.
- 73 In diesem Punkt treffen sich Derridas und Genettes Überlegungen hinsichtlich des Idiolektls bzw. des Idiomatischen: »Darin besteht das Paradox des Idiolektls: sobald er verwendet wird, erlöschen die Eigentumsrechte an ihm.« (Ebd., S. 105) »Sobald es aber eine Markierung gibt, das heißt die Möglichkeit zur Wiederholung, sobald es eine Sprache gibt, tritt auch die Allgemeingültigkeit auf, und das Idiom geht einen Kompromiß mit etwas nicht Idiomatischem ein; mit einer gemeinsamen Sprache, mit Begriffen, Gesetzen und allgemeinen Normen.« (Jacques Derrida: »Es gibt nicht den Narzissmus« (Autobiographien), in: ders.: Auslassungspunkte. Gespräche, Wien 1998, S. 209–227, hier: S. 213).
- 74 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 109. Das Verhältnis von Zitation als Iterabilität auf der einen und Nachahmung als theatraler Mimesis auf der anderen Seite bleibt in *Gender Trouble* weitgehend unbestimmt, vgl. dazu Maren Möhring: »... ein nackter Marmorleib«. Mimetische Körperkonstitution in der deutschen Nacktkultur oder: Wie läßt sich eine griechische Statue zitieren? In: Gutenberg/ Poole (Hg.): Zitier-Fähigkeit (Anm. 13), S. 215–233. Diese Unbestimmtheit liegt jedoch, so deutet Butler im Vorwort der Neuauflage von 1999 an, in der Sache: »Moreover, my theory sometimes waffles between understanding performativity as linguistic and casting it as theatrical. I have come to think that the two are invariably related, chiasmically so, and that a reconsideration of the speech act as an instance of power invariably draws attention to both its theatrical and linguistic dimensions.« (Butler: Preface (1999) (Anm. 15), S. xxv).
- 75 Hutcheon: A Theory of Parody (Anm. 16), S. 77. Vgl. auch Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 530: »Niemand wird jedoch behaupten, unsere ganze Moderne sei hypertextuell: Der Nouveau Roman zum Beispiel ist dies manchmal, aber auf eine Weise, die für ihn sicherlich kontingen ist; seine Modernität verläuft über andere Wege, die sich bekanntlich jedoch ebenfalls gern durch die Opposition zum realistischen ›Vater‹ (›Balzac‹ hat einen breiten Buckel) und durch die Berufung auf einige bevorzugte Onkel oder Ahnen definieren.«
- 76 Harald Bloom: Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, New York 1973 und ders.: A Map of Misreading, New York 1975.
- 77 Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein [1928], übers. v. Renate Gerhardt, Frankfurt/M. 1981, S. 85. Für einen Überblick über diese Diskussion vgl. Andrea Gutenberg/Ralph Poole: Einleitung: Zitier-Fähigkeit. Findung und Erfindung des Anderen, in: dies. (Hg.): Zitier-Fähigkeit (Anm. 13), S. 9–38 (hier: S. 20 f.).

- 78 Die, wie Birgit Mersmann in ihrem Beitrag zu diesem Band erwähnt, beim Prozess der Zellteilung von Mutter- und Tochterzellen spricht.
- 79 Woolf: Ein Zimmer für sich allein (Anm. 77), S. 85.
- 80 Butler: Preface 1999 (Anm. 15), S. xxi.
- 81 Genette: Palimpseste (Anm. 1), S. 44.
- 82 Ebd., S. 20.
- 83 Ebd., S. 535.

Stefan Willer

WAS IST EIN BEISPIEL? VERSUCH ÜBER DAS EXEMPLARISCHE

Was »Praktiken des Sekundären« angeht, können Philologen eine spezifische Kompetenz beanspruchen, denn sie beschäftigen sich ja mit dem Verfassen von »Sekundärliteratur«. Mindestens ebenso sehr wie eine Kompetenz scheint dieser Begriff allerdings einen Makel zu kennzeichnen, den nämlich, dass sich die Philologie als eine *bloße* Praxis des Sekundärenrettungslos in einem Defizit gegenüber dem Primären ihres Gegenstands befindet. Es gibt vielleicht überhaupt kein Wort, in dem das ästhetische Dogma der Originalität so deutlich zur Formel gerinnt wie in dem Begriff Sekundärliteratur. Darin zeigt sich die Hypothek, die die Philologie von einer Ästhetik der Originalität übernommen hat.

In der Konstitution und Kanonisierung ihres Gegenstands konstruiert die Textphilologie seit Beginn des 19. Jahrhunderts einen engen Bezirk des Primären, wodurch sie ihre eigene Legitimität zugleich begründet und in Zweifel zieht. Gerade daher ist es von Interesse, zu beobachten, wie die Philologie mit dem Primären, Originalen verfährt. Grundlegend dafür ist der Vorgang des Zitierens: Philologische Texte kopieren sich das Primäre in ihre Sekundär-Äußerungen herein. Die Zitierpraxis ist ein Testfall philologischer Repräsentation (also der Art und Weise, wie die Philologie ihre Objekte repräsentiert, das heißt: wie sie liest). Mit Recht hat daher Erhard Schüttelpelz die »Zitierfähigkeit« als zentrale Leistung der Philologie gekennzeichnet und festgestellt, dass gerade im Zitieren der Objektbezug der Philologie und ihre Verfahren konvergieren.¹ Damit überschreitet zugleich die Philologie ihre engen Disziplinengrenzen: »jeder Zitatnachweis, der verschriftlicht, ist philologisch. Auch bei Bildern, Musikstücken oder was auch immer.«²

Novalis hat im *Allgemeinen Brouillon*, seiner 1798/99 erstellten Materialsammlung zur Enzyklopädistik, unter der Überschrift »Philologie« an die Praxis des Zitierens die der Beispieldbildung angeschlossen: »Beispiele«, so heißt es dort, »sind eine Art von Citaten.«³ Damit kommentiert Novalis nicht zuletzt die eigene Technik der Materialakkumulation. Sein *Brouillon* versammelt Versatzstücke aus allen erreichbaren Wissensgebieten, die nicht systematisch gruppiert, sondern gleichsam nur anzitiert werden, gerade in dieser philologischen Form aber *exemplarisch* für das frühromantische Konzept enzyklopädischen Wissens stehen sollen. Dabei gehört entscheidend zu diesem Projekt, dass es über den Status der ausufernden Sammlung nicht hinausgekommen ist. Dieses Moment des Unvollständigen benennt Novalis ebenfalls mit der Kategorie des Beispiels: »Wenn

mein Unternehmen zu groß in der Aufführung werden sollte – so geb ich nur die Methodik des Verfahrens – und Beispiele – den *allgemeinsten* Theil und Bruchstücke aus den Besondern Theilen.«⁴ Da außerdem in der Schreibweise des *Brouillons* diese Sonderung nach Allgemeinem und Besonderem gar nicht statt hat, lässt sich pointieren, dass jedes Besondere, also jedes einzelne Notat, als Exemplarisches gleichzeitig allgemein ist. Somit kann die von Novalis als Wissenschaft des Zitierens und der Beispielbildung verstandene Philologie geradezu als die verborgene Leitdisziplin des Enzyklopädistik-Projekts aufgefasst werden.

»Beispiele sind eine Art von Citaten«: Diese Definition soll im Folgenden aufgegriffen, das heißtt, die Frage nach dem Zitat als Frage nach dem Beispiel verstanden werden. Kann also das, was man zitiert, exemplarisch stehen für das, woraus man zitiert? Ist diese Exemplarität vielleicht sogar die unausgesprochene Behauptung eines jeden Zitationsakts, nicht nur in der orthodox-hermeneutischen Logik von Teil und Ganzem, sondern auch noch in der antihermeneutischen Emphase einer freien Zitierbarkeit? In jedem Fall handelt es sich beim Beispiel geben um eine der unabdingbarsten, gängigsten, aber gerade daher auch unausgewiesensten Praktiken des Sekundären. Den Vorgang des Zitierens zu spezifizieren, indem man sich über Beispielbildung Gedanken macht, kann entscheidende Hinweise auf die Funktion des Sekundären in der Verfertigung des Wissens liefern – nicht nur des philologischen.

Es folgen einige Erwägungen zur Epistemologie und Poetik des Beispiels, die seinen Stellenwert systematisch und historisch annäherungsweise bestimmen sollen, bevor das Problem philologischer Beispielbildung genauer behandelt wird. Dass der vorliegende Versuch dabei kurSORisch verfährt und seinerseits immerfort Beispiele herbeizitiert, mag als methodisch fragwürdige Mimesis an seinen Gegenstand erscheinen. Wenn im Folgenden allerdings von einer gewissen Unabdingbarkeit des Exemplarischen die Rede ist, so betrifft das eben auch die Art, wie hier geredet wird – zumal gezeigt werden soll, dass sich selbst die entgegengesetzte Option einer Rede ohne Beispiele (und über Beispiellosigkeit) des Exemplarischen nicht ohne weiteres entledigen kann. Eine größere Studie zur Theorie und Geschichte des Exemplarischen müsste jedoch historisch genauer differenzieren⁵ und auch eingehend die Verknüpfungen von Wissen, Autorität und Legitimation untersuchen, die in jedem Akt des Zitierens immer mitverhandelt werden.⁶ Im Unterschied dazu möchte ich die verfahrenstechnische Frage erörtern, wie und wo überhaupt jene Schnitte gesetzt werden, mit denen man Zitate präpariert. Genau an solchen Schnittstellen, so die These, greift das Exemplarische; und nur um allgemeine poetologische Hinweise auf die Techniken der Beispielbildung soll es in diesem Versuch gehen.

1. ZUR WISSENSPOETIK DES BEISPIELS

Einige Aufmerksamkeit ist dem Beispiel in letzter Zeit in der politischen Theorie zuteil geworden. In den Bemerkungen zur Logik der Souveränität, die seine Studie *Homo sacer* einleiten, bezieht Giorgio Agamben das Beispiel auf die Dialektik von Regel und Ausnahme. Die Ausnahme, so heißt es, stehe in einer symmetrischen Position zum Beispiel und bilde *ein System mit ihm*. Bei der Ausnahme (im Sinne des Schmittschen Ausnahmezustands⁷) handelt es sich nach Agamben um eine »einschließende Ausschließung«.⁸ Gerade weil sie nicht zum Normalfall gehört, muss sie souveränitätstheoretisch in ihn eingeschlossen werden; der Ausnahmezustand ist »nicht das der Ordnung vorausgehende Chaos«,⁹ sondern der exemplarische Fall von Souveränität: »Es ist nicht die Ausnahme, die sich der Regel entzieht, [...] die Regel setzt sich als Regel, indem sie mit der Ausnahme in Beziehung bleibt.«¹⁰ Umgekehrt wird das Beispiel als »ausschließende Einschließung«¹¹ einzig und allein durch seine Isolierung exemplarisch, schließt sich also aus der Regelmäßigkeit des Normalen gerade deshalb aus, »weil es seine Zugehörigkeit zur Schau stellt. Es ist tatsächlich *parádeigma* im etymologischen Wort Sinn, das, was ›sich daneben zeigt‹; eine Klasse kann alles beinhalten, nur nicht das eigene Paradigma.«¹²

Zu dem von Agamben konstatierten »etymologischen Wortsinn« sei kurz angemerkt, dass dieser im *parádeigma* ein etwas anderer ist als im *Beispiel*, das zwar die Kennzeichnung des »dabei«, »daneben« teilt, aber wortgeschichtlich ebensowenig auf *deixis*, »Zeigen« verweist wie auf »Spiel«, sondern auf mhd. *spel*, »Erzählung«, also »Dazu-Erzähltes« meint.¹³ Wieder anders ist es im *exemplum*, das auf *ex-imere*, »herausnehmen«, verweist – und damit auch auf die Ausnahmelogik des Beispiels. Für Agamben jedenfalls sind, angesichts des komplizierten Verhältnisses von Ausschließung und Einschließung, »Ausnahme und Beispiel korrelierte Begriffe, die letztlich ununterscheidbar werden«.¹⁴ Die gesamte von Agamben entwickelte biopolitische These, derzufolge der souverän bestimmte Ausnahmezustand vor allem in der Verfügung über das »nackte Leben« der als Exemplare verstandenen Individuen besteht,¹⁵ bezieht sich auf diese Ununterscheidbarkeit, also darauf, dass die Beispiel-Dialektik zum Paradox neigt.

Die Relevanz dieser weitgreifenden Überlegungen für eine Wissenspoetik des Beispiels zeigt sich darin, dass Agamben das Problem von Beispiel und Ausnahme zunächst in der Sprache am Werk sieht – genauer: in der Sprachwissenschaft.¹⁶ Er zitiert einen Aufsatz des französischen Linguisten Jean-Claude Milner, in dem einerseits die Prämissen getroffen wird, über sprachliche Gegebenheiten lasse sich linguistisch überhaupt nur durch Reihenbildung räsonnieren, und diese

Reihenbildung beruhe notwendig auf Beispielen; in dem es andererseits aber heißt, exemplarisch stehe das Beispiel eigentlich nur für seinen eigenen Gebrauch und dieser sei immer singularisch bzw. singulär. Diese Singularität schließt die Anwendung auf Regeln und Klassifikationen streng genommen aus.¹⁷ Die Orientierung der Grammatik an Sprachnormen, das Konzept einer normalen Sprache überhaupt, gerät somit genau an der Stelle ins Wanken, wo die Verfahren linguistischer Beschreibung zur Debatte stehen.¹⁸

Milners und Agambens Überlegungen sind deshalb so instruktiv, weil sie deutlich machen, dass die Regel, die Normalität, die ›Sache selbst‹ angesichts des Beispiels ihren Status des Primären einbüßt – wenn sie nicht überhaupt ihre Konturen verliert. Diesem Problem könnte man ausführlich in Ludwig Wittgensteins Überlegungen zum Problem des Beispiels nachgehen. Von den Vorlesungen der 1930er Jahre bis zu den *Philosophischen Untersuchungen* wird dort immer wieder das Anführen von Beispielen als der einzige gangbare Weg vorgestellt, um überhaupt Aussagen über Regeln treffen zu können. Dabei schlägt die methodologische Aussage in eine systematische um: Regeln sind als solche schlechthin unbegründbar, sie können nur über die Progression von Beispielreihen induktiv ermittelt werden.¹⁹ Mit einer solchen Umgewichtung von Primärem und Sekundärem ist es aber bei Wittgenstein noch nicht getan: Es finden sich auch Hinweise auf ein völliges Aussetzen der Regel im Beispiel. In den *Philosophischen Untersuchungen* tauchen dahingehende Überlegungen im Umkreis des Spiel-Begriffs auf, namentlich in der Frage der Definierbarkeit von Spiel-Regeln. So heißt es:

Ist nicht mein Wissen, mein Begriff vom Spiel, ganz in den Erklärungen ausgedrückt, die ich geben könnte! Nämlich darin, daß ich Beispiele von Spielen verschiedener Art beschreibe; zeige, wie man nach Analogie dieser auf alle möglichen Arten andere Spiele konstruieren kann [...].²⁰

Entscheidend ist die Bemerkung, dass das Wissen vom Spiel *ganz* in den Beispielen enthalten ist. Man kann das Spiel im Wittgensteinschen Sinn *nur* durch Beispiele erklären, denn, wie es an einer anderen Stelle heißt: »Das Exemplifizieren ist hier nicht ein *indirektes* Mittel der Erklärung, – in Ermangelung eines Besessern.«²¹ Das betrifft auch und gerade den sprachphilosophischen Einsatz Wittgensteins. An die Stelle eines Redens über Sprache tritt in den *Philosophischen Untersuchungen* die Beschreibung von »Sprachspielen«, deren Mannigfaltigkeit man sich nach Wittgenstein nur exemplarisch klarmachen kann: »Führe dir die Mannigfaltigkeit der Sprachspiele an diesen Beispielen, und anderen, vor Augen: [...].«²² Ganz auffällig konvergieren hier Sprachspiel und Beispiel, insofern beide

in ihrer Performanz die Nichtreduzierbarkeit der Sprache auf Funktionen der Beschreibung und Darstellung verdeutlichen. Beide sind Spiele (ungeachtet des etymologisch ›inkorrekt« Bezugs von »Beispiel« auf »Spiel«), in dem Sinn, dass sie nicht über feststehende »Gemeinsamkeiten« bestimmt werden können. Statt logisch-definitorischer Anstrengungen lautet die Prämissen zu ihrer Erkundung: »denk nicht, sondern schau!«²³ Erneut begegnet hier der Gedanke einer Singularität der Beispiele. Miteinander ergeben sie »ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten« – auch von »Familienähnlichkeiten« spricht Wittgenstein in diesem Kontext –, »die einander übergreifen und kreuzen.«²⁴ Problematisch wird angesichts dessen die Explizierbarkeit von Regeln: Sie erscheinen geradezu als von den Beispielen hervorgebrachtes Simulacrum. Die Frage ist dann allerdings, wie angesichts eines solchen Aussetzens der Regel überhaupt von Beispielen die Rede sein kann.

Dieses Problem hat einen historischen Index, der um einiges früher liegt als Wittgensteins radikalisierende Überlegungen, nämlich in der Abdankung exemplarischer Wissensordnungen im späten 18. Jahrhundert. Deutlichstes Zeichen dieses Bruchs dürfte eine Veränderung in der Zeit- und Geschichtserfahrung sein – von der topisch organisierten, am Exempel orientierten *historia* hin zu einem Konzept der Verzeitlichung, Innovation und Unwiederholbarkeit.²⁵ Dieser Umbruch hat unmittelbar mit der Frage nach Original und Kopie zu tun: Mit dem Problem des Exemplarischen ist das des Originalen eng verknüpft. Programmatisch parallelisiert wird beides in Kants Konzeption des Genies in der *Kritik der Urteilskraft*. Demnach ist Genie die Art von Talent, zu der sich »keine bestimmte Regel geben lässt« und die folglich durch »Originalität« ausgezeichnet ist, die aber – da es nach Kant »auch originalen *Unsinn* geben kann« – zugleich mustergültig sein muss, also »exemplarisch«. Diese Verbindung von unmittelbarer Originalität und Exemplarität fasst Kant in die Formel, dass das Genie »als *Natur* die Regel gebe«.²⁶ Exemplarität in diesem Verständnis ist also eine Kategorie der Nachkommenchaft des Genies, nicht seiner eigenen Generierung. Das Genie, als originales, das sich nicht als Paradigma einer vorgängigen Ordnung ableiten lässt, wird zur Figur der Innovation schlechthin, die das Neue und zugleich »die Bedingung der Möglichkeit der Regelhaftigkeit dieses Neuen«²⁷ schafft, und somit wird es auch zur Instanz einer Kritik der Kopie.²⁸

Diese Kritik trifft vor allem eine Rhetorik der Ähnlichkeit, die vorher – noch in der Frühaufklärung – mit dem Exemplarischen eng verknüpft war. So setzt Johann Christoph Gottsched in seiner *Ausführlichen Redekunst* das Exempel als Erläuterungsgrund in dieselbe Reihe wie »Gleichnisse, Zeugnisse, [...], ähnliche Fälle, das Widerspiel, gute Einfälle«.²⁹ Für Gottsched liegt es nahe, dass das Exem-

pel, von dem »jeder weis, daß man dadurch eine ähnliche Begebenheit versteht, die zum Behufe des abzuhandelnden Satzes angeführt wird«,³⁰ eine »große Verwandtschaft« mit den »sogenannten SIMILIA oder *ähnlichen Fälle[n]*«³¹ aufweist. Das ist noch eine deutliche Erinnerung an den Stellenwert des Exempels in der frühneuzeitlichen Topik mit ihrem Ideal der Fülle und Ausführlichkeit. Man hat die frühe Neuzeit geradezu als »age of exemplarity« bezeichnet,³² wobei sich der Bereich des Exemplarischen mit Volkhard Wels durchaus weitläufig bestimmen lässt als »alles, was an Ähnlichem, Unähnlichem oder Gegensätzlichem an das, was glaubwürdig gemacht werden soll, herangetragen wird«.³³ Wichtig ist in diesem Zusammenhang zum einen die Überschneidung dialektischer *inventio* mit den Verfahren rhetorischer *elocutio*: Die Glaubwürdigkeit, die mit der Heranziehung eines Exempels erreicht werden soll, ist von seinem illustrativen oder auch digressiven Charakter nicht scharf zu trennen. Zum anderen verweist der Vorrat der Exempla, aus denen eine solche Topik sich speist, auf die Verfahren der Inventarisierung zurück, auf die Methode also, »sich einen Index oder ein Verzeichnis von den topoi zusammenzustellen, nach denen sich die exempla einteilen lassen.«³⁴

In einer solchen topischen Ordnung etwas Originales zu definieren, ist kaum möglich, aber auch nicht nötig. Damit kehrt sich dann auch die Richtung des Beispiels um: Es gibt nicht erst den Sachverhalt, zu dem dann Beispiele herangezogen werden, sondern das Wissen, aus dem sich alle Sachverhalte erst konstituieren, wird von Grund auf exemplarisch angelegt. Das Verfügen über Exempla verdankt sich also einer ganz bestimmten Leseweise – und von hier aus kommt erneut die Philologie in den Blick: Dass es ums Lesen geht, zeigt einmal mehr ihre entscheidende Rolle in diesem Zusammenhang. »So wird unser Student wie eine fleißige Biene durch alle Gärten der Autoren fliegen (*per omnes autorum hortos*), wird auf jeder Blüte landen und dort ein wenig Nektar sammeln, den er in seinen Bienenstock bringt« – so Erasmus in *De copia verborum ac rerum*.³⁵ Dass die »Kopie«, als bloß Sekundäres, etymologisch auf die *copia* verweist, auf den Vorrat, die Fülle, die Menge der zusammengelesenen Wörter und Dinge, macht schlagartig deutlich, um welche Umsetzung im Konzept des Exemplarischen es hier geht. Wenn mit der Wende zur Originalität die exemplarische Wissensordnung hinfällig wird, ist das einzelne Exemplum nicht mehr Anzeichen der Fülle, sondern verwandelt sich in eine Störgröße.³⁶

2. PHILOLOGISCHE BEISPIELBILDUNG

Unter diesen Voraussetzungen lässt sich das Problem philologischer Exemplarität nun genauer betrachten. Das Konzept der Originalität erhebt die Ganzheit und Unverwechselbarkeit der Werke zur entscheidenden regulativen Idee der Philologie als einer Textwissenschaft in hermeneutischer Hinsicht. Damit einher geht eine Zurückweisung des Blätterns, der isolierenden Stellenlektüre, des Herausreißens der Sätze aus ihrem Zusammenhang.³⁷ Dieses Problem der Dekontextualisierung wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts wohl am strengsten von Schleiermacher formuliert. In seiner *Zweiten Akademierede* heißt es, »daß ganz falsche Vorstellungen mit einzelnen Sätzen eines Schriftstellers verbunden werden, wenn man die Sätze aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen nun als Belege oder Beweisstellen einem andern Zusammenhang einverleibt, und es kommt auch so häufig vor, daß nur zu verwundern ist, wie diese Treue der Citatoren noch nicht sprüchwörtlich geworden ist.«³⁸

Allerdings ist philologische Arbeit ohne Dekontextualisierung überhaupt nicht praktizierbar. Da das Originale und Primäre *als ganzes* nicht zu haben ist, bleibt die philologische Arbeit auf *Stellen* angewiesen. Wenn der vorgängige Zusammenhang einer Stelle als Original aufgefasst wird, kommt es darauf an, die Stellen so zu finden, dass sie für diese Originalität einstehen, dass sie sie repräsentieren können. Wenn es aber wiederum um die Darstellung dieses Repräsentationsverhältnisses im philologischen Text geht, also um die Art und Weise, wie die Schlüsselstellen präpariert werden, dann berührt sich die hermeneutische Logik der repräsentativen Stelle erneut mit der des Exemplarischen.

Die damit verbundenen Schwierigkeiten registriert Friedrich Schlegel in seinen Notizen *Zur Philologie* aus dem Jahr 1797. Dort heißt es an einer Stelle: »Alle Beispiele weggelassen. Dieß würde ins Unermeßliche führen.«³⁹ Kurz darauf lautet die Überlegung genau gegenläufig: »Sollten nicht zur Belebung einige Beispiele angeführt werden, wenn auch nicht viele?? ›Ohne das wird der Aufsatz keinen rechten Nerv [haben].« Als erneutes Gegenargument wird hier hinzugefügt: »Doch ist die Isolazion gut, um die Philosophie, so nöthig ist, desto mehr zu wecken und zu schärfen.«⁴⁰ Das Beispiel (woraus und wofür wird hier nicht gesagt) ist also das, was ins Unermessliche tendiert, zur Gesamtmenge alles Erreichbaren, das heißt Zitierbaren, und daher das gefährdet, was als »isoliertes«, auf Beispiele grundsätzlich nicht angewiesenes Denken mit »Philosophie« konnotiert wird. Zugleich ist das Beispiel die Instanz einer »Belebung« der Philologie: einer Philologie, die Schlegel, nicht nur hier, als das andere der Philosophie klassifiziert – als das, was irgendwie beim Philosophieren stört.

Die treibende Kraft dieser Störung ist das Beispiel. Auch in den Versuchen ihrer hermeneutischen Eingrenzung bleibt Beispielbildung notwendig eine Praxis des Kopierens, und insofern transportiert sie *copia*, statt die Einzigartigkeit und Unantastbarkeit der jeweils gelesenen Texte darzustellen oder zu garantieren. Es ist also die Philologie, die wie keine andere wissenschaftliche Disziplin für das Weiterwirken exemplarischer Denk- und Wissensformen einsteht und die daher auch für eine Ambivalenz in der Originalitätsästhetik sorgt, obwohl sie diese selbst tradiert. Damit hängt ein weiteres Charakteristikum philologischer Gelehrsamkeit zusammen: die Auffälligkeit nämlich, dass – in mehr oder weniger ausschweifender Weise – die Beispiele immerfort aus dem Original *heraus*, von der Sache selbst *wegführen*. Dass Philologie mit Polymathie, mit Vielwissen zu tun hat, gehört zu den Topoi ihrer Selbstbeschreibung und -problematisierung um 1800, bei Friedrich August Wolf oder August Boeckh;⁴¹ es ist aber in der Tat auch Kennzeichen ihrer Praxis, und zwar bis heute. Der Blick auf Literaturverzeichnisse und Fußnotenapparate zeigt, dass selbst aus dem dichtesten *close reading* Verweise abzweigen; und gerade dort, wo es um Einübung in den wissenschaftlichen Habitus geht, macht die Philologie die Suche nach Entsprechungen, Verweisen, Anschlüssen und somit eine Praxis der Dekontextualisierung zu ihrem Geschäft. Ihre Ökonomie beruht auf *copia*.

Was das Pramat des Originals besonders nachhaltig in Frage stellt, ist der Umstand, dass ›Primäres‹ und ›Sekundäres‹ fortwährend miteinander verschaltet werden. Das jeweilige Zitat als Ort dieses Übergangs ist zwar – wie oben mit Agamben dargelegt – in seiner Isolierung immer singulär; zugleich zeigt es aber eine doppelte Kontextbindung: im Hinblick auf den Text, dem das Zitierte entnommen ist, und im Hinblick auf den neuen Aggregatzustand, den es im Text gewonnen hat, in den es hineinzitiert worden ist. Beim Zitat geht es grundsätzlich um Dekontextualisierung *und* Rekontextualisierung, und eben aus diesem Viererspiel, das es unweigerlich und unbeendbar in Gang bringt, entsteht Exemplarität als wechselseitiger Verweis zwischen Original und Kopie.

In dieser Doppelheit ist das Zitat zugleich auratisch und verdächtig. Das wussten vor allem die miszellenproduzierenden Neuphilologen des späten 19. Jahrhunderts, denen die Schriften der gerade erst kanonisierten Dichter – Goethe allen voran – in eine Unmenge von Stellen zerfielen, die grundsätzlich alle relevant, das heißt kommentierungsfähig oder -bedürftig waren. In der Technik des Kommentars rücken unweigerlich solche Phänomene des philologischen Texts in den Mittelpunkt, an denen er seinen spezifisch philologischen, seinen mikrologischen Charakter am deutlichsten zeigt: das Zitat und die Anmerkung, Randphänomene also, die schon zur Paratextualität tendieren – Stellen als Schnittstellen

zwischen Gelesenem und Lesendem. Der erste und herausragende der genannten Miszellen-Philologen, Michael Bernays, hat in seiner *Lehre von den Citaten und Noten* eine ausführliche Methodik der Schnittstelle entworfen, in der immer wieder von »Beispielen« die Rede ist⁴² und der man entnehmen kann, dass nichts so wie die einzelne Stelle dazu angetan ist, die generalisierende Figur der philologischen Lektüre darzustellen.

Die philologischen Fußnoten-Chiffren dafür lesen sich »vgl.« oder lateinisch »cf.« (*confer*) – auch Hinweise wie »besonders« und »hier« wären zu nennen, »u. ö.«, »usw.« sowie natürlich »z. B.«.⁴³ In der imperativischen Aufforderung, eine bestimmte Stelle zu konsultieren oder etwas anderes, Zusätzliches herbei-zu-tragen (*conferre*), erklärt man dieses für *vergleichbar* mit dem, worum es gerade geht. Somit sind es in der Tat Verfahren der Ähnlichkeits- und Gleichnisbildung, mit denen man philologisch zu einem Beispiel gelangt; in den bereits zitierten Formulierungen von Gottscheds Rhetorik also »Gleichnisse«, »ähnliche Fälle« und »Widerspiele«. Die philologischen Verweise befördern diese Rhetorik der Ähnlichkeit, und sie tun das in durchaus persuasiver Form. Auch wenn sie ihren auffordernden Charakter latent halten (indem die Imperative abgekürzt werden) – es geht um eine durchaus funktionierende und wirksame Art der Herstellung und Vernetzung von Wissen.

Ihre Gängigkeit beruht wohl nicht zuletzt darauf, dass man sich streng genommen nicht fragen muss, was man tut, wenn man »vgl.« schreibt. Im jederzeit möglichen Einblenden eines Verweises gibt sich die Philologie insgesamt als eine komparative Wissenschaft zu erkennen, die auf allgemeiner Vergleichbarkeit beruht und in einem allgemeinen Verweisungsraum existiert. Die Vergleichbarkeit, die in der Anweisung »Vergleiche!« sowohl behauptet als auch gestiftet wird, kann also funktionieren, ohne dass man erläutern muss, worin sie jeweils begründet liegt – was etwa das *tertium comparationis* wäre zwischen vorliegendem Sachverhalt und zitiertem Verweisungsgegenstand. Es handelt sich, mit anderen Worten, um eine Herstellung von Evidenz auf der Basis von Ähnlichkeiten, mit dem »Vergleiche!« als zugehöriger Geste. Ziemlich genau konvergiert dieses Verhältnis von Ähnlichkeit, Evidenz und Sprachhandlung mit dem Wittgenstein-schen Verständnis des Beispiels als Sprachspiel. Ein Beispiel geben wäre demnach eine Operation nach dem Muster »denk nicht, sondern schau!«⁴⁴

In dieser zugespitzten Operationalisierung der philologischen Tätigkeit werden nun nochmals die Spannungen zu einer Ästhetik der Unverwechselbarkeit und Originalität des je gelesenen Textes deutlich. An dieser Stelle ist es geboten, genauer zu schauen – exemplarisch –; ich möchte daher das unabgegoltene Problem des Beispiels an zwei philologischen Texten diskutieren, die in mancher-

lei Hinsicht entgegengesetzte Extreme sind, sich aber gerade daher vielleicht auch berühren: Peter Szondis *Traktat über philologische Erkenntnis* und Axel Fliethmanns *Stellenlektüre*.

Der 25seitige *Traktat*, der Szondi 1967 erschienene *Hölderlin-Studien* einleitet, behandelt Fragen des Gegenstandsbezugs im philologischen Wissen. Es geht um das Verhältnis von »objektiver Tatsachenforschung und subjektiver Erläuterung«⁴⁵ und um das »Fehlen eines hermeneutischen Bewußtseins in der deutschen Literaturwissenschaft«⁴⁶ – es geht aber auch um das Exemplarische. Schon zu Beginn wird zustimmend Wittgenstein mit dem Satz zitiert, ein philosophisches Werk bestehe wesentlich aus Erläuterungen,⁴⁷ und passend dazu liest man zwei Seiten weiter den Satz: »Diese Fragen, die für die Erkenntnisproblematik der Literaturwissenschaft von entscheidender Bedeutung sind, können nur an einem konkreten Beispiel untersucht werden.«⁴⁸ Warum das *nur so* geht, sagt Szondi nicht – bemerkenswert in diesem Traktat, der sich ganz der methodologischen Selbstvergewisserung verschrieben hat. Es fällt allerdings bald auf, dass das gewählte Beispiel seinerseits mit Beispielbildung zu tun hat. Szondi diskutiert die erste Strophe von Hölderlins *Friedensfeier* und die Frage, ob darin eine Landschaftsmetaphorik vorliege oder nicht, und wendet sich auf diese Weise dem philologischen Problem der »Parallelstelle« zu.⁴⁹

Der Kommentar der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, den Szondi zitiert, sagt zur fraglichen Strophe unter anderem: »Wäre indes eine Metapher gemeint, so stünde sie in Hölderlins gesamtem Werk ohne Beispiel da«, und liefert als Gegenbeweis die ausdrücklichen Landschafts-Vergleiche in anderen Hymnen Hölderlins.⁵⁰ Szondis Replik auf dieses Beweisverfahren lautet, dass das argumentierende Gegeneinanderhalten von Textpassagen nicht von der »einzelnen Stelle« oder der »stilistischen Eigenart des ganzen Gedichts« ausgehe, sondern unzulässigerweise »von einem Stellenkatalog, in dem sich die verwandten Belege gegenseitig stützen, den Einzelgänger aber verfemen.«⁵¹ Dass eine bestimmte Stelle »ohne Beispiel« interpretatorisch nicht anschließbar sein soll, ist nach Szondi eine naturwissenschaftliche Denkfigur: In den Naturwissenschaften gehe es um »allgemeine Gesetze«, folglich könne dort das Beispiellose nur als Abnormität verstanden werden, »die als solche noch auf die Norm verweist«, oder als Wunder, vor dem »die Naturwissenschaft dann die Waffen streckt.«⁵² Die Literaturwissenschaft hingegen interpretiere jeden einzelnen Beleg für sich: »Denn die Texte geben sich als Individuen, nicht als Exemplare.«⁵³

Indem Szondi das Verfahren der Beispielbildung als naturwissenschaftliches kennzeichnet (ja diskreditiert), arbeitet er an einer Profilierung philologischer Erkenntnis als einer Epistemologie des Beispiellosen. Damit unterschreitet

er noch das Postulat von Ganzheit und Originalität des *Werkes*, indem er die einzelne *Stelle* auratisiert. So wie der Text als ganzer, soll auch die isolierte Stelle individuell sein, nicht exemplarisch. Doch genau diese Auratisierung der Stelle verhindert, dass Szondi seine eigene Praxis der Beispieldbildung in ihrer Dialektik von Norm und Normdurchbrechung thematisiert, dass er also registriert, wie er selbst die Hölderlin-Stellen als exemplarische isoliert (in der Wendung: »Diese Fragen [...] können nur an einem konkreten Beispiel untersucht werden«): und zwar nicht als exemplarisch für den Text Hölderlins, sondern als exemplarisch für seine, Szondis, Methode und Methodologie.

Axel Fliethmann scheint, wenn auch unausgesprochen, auf Szondi zu replizieren, wenn er in seinem 2001 erschienenen Buch *Stellenlektüre* die Stelle als den Ort beschreibt, an dem sich die philologische Lektüre – die er als »dargestellte Lektüre« bezeichnet – selbst stabilisiert, und zugleich als den »blinde[n] Fleck« der Philologie.⁵⁴ Seine Untersuchung hat das große Verdienst, dass Fliethmann diesen blinden Fleck selbst zu einem Suchfeld werden lässt, also mit der Stellensuche Ernst macht, indem er einen stellenweisen Vergleich des anscheinend kaum Vergleichbaren vornimmt: Adalbert Stifters *Nachsommer* und Michel Foucaults *Les mots et les choses*. In einer durchgehend analogischen Lektüre liefert dabei ein Text die Beispiele für den anderen und umgekehrt. Stifter und Foucault sekundieren sich gegenseitig; der eine ist immer die Sekundärliteratur des anderen. Es handelt sich um ein radikal konstellierendes Verfahren, um ein Lesbarmachen von und in Parallelstellen. Fliethmann selbst geht dabei sehr wohl von einer strukturell-inhaltlichen Vergleichbarkeit beider Texte aus;⁵⁵ von Interesse ist aber vor allem, wie er konkret ihre Stellen organisiert und als beispielhafte präpariert. Dabei ist zu bedenken, dass jede von ihm hergestellte Konstellation immer auch einen Beleg für die Machbarkeit einer solchen Stellenlektüre liefert. Charakteristisch ist das unverbundene Gegeneinanderhalten von Erörterung und (doppeltem) Zitat. Ich zitiere Fliethmann beim Kommentieren und Zitieren (zuerst Stifter, dann Foucault), mitsamt den von ihm gesetzten Anführungs- und Auslassungszeichen:

Trotz der vielen Gärten und Diskurse: kein gepflanzter Baum der Erkenntnis; kein entwurzelter. Keine künstlichen Früchte der Literatur, keine natürlich bösen Äpfel, die einer Wissenschaft oder Kunst durch Erkennen eines Irrtums die Bahn einer Entwicklung vorschreiben. Gerade wegen der Gärten und Diskurse: Zweige und Wege: »Ich lehnte das Anerbieten ab, und sagte, daß ich mit dem Vorhandenen schon zufrieden sei, und wenn ich mich außer Humboldt mit noch andern Buchstaben beschäftigen wolle, so habe ich in meinem Ränzchen schon Vorrat, um teils

etwas mit Bleifeder zu schreiben, teils früher Geschriebenes durchzulesen und zu verbessern, welche Beschäftigung ich auf meinen Wanderungen häufig abends vornehme.« »(Humboldt ist nicht nur Zeitgenosse von Bopp – er kannte sein Werk sogar im Detail): [...].«⁵⁶

Die in dieser Weise durchgeführte Lektüre mündet in eine Parallele des Konzepts der Stelle selbst, wie es sowohl bei Stifter als auch bei Foucault verhandelt wird: als topische Raum- und Wissensordnung. Wie Fliethmann auf diese meta-topologische Parallele aufmerksam macht, illustriert nochmals sein Verfahren der Stellenlektüre:

Die vergleichbare Ausgangslage aus dem Blickwinkel der Archäologen stellt für den *Nachsommer* und die *Ordnung der Dinge* die Frage nach der Stelle im Kontext eines Archivs:

»Wie ist überhaupt an einer Stelle gerade dieser Stoff entstanden und nicht ein anderer?«

»[...] wie kommt es, daß eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?«⁵⁷

Die Stiftersche und die Foucaultsche Aussage zur »Stelle« werden in der Weise – und zweifellos auch aus dem *Grund* – zusammengestellt, dass sie einen analogen Umgang mit Fragen der Topik bei Stifter und Foucault zu philologischer Evidenz bringen sollen. Sie sind also zwar jeweils, um nochmals Schleiermacher zu zitieren, »aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen«, aber funktionieren gerade daher exemplarisch. Um so auffälliger ist es, dass Fliethmann in der Frage der Exemplarität keine Stellung bezieht. Am Ende seiner einleitenden systematischen Überlegungen zu Fragen der Lektüre heißt es zwar ganz ausdrücklich, dass hier zwei zueinander *passende* Texte miteinander gelesen werden;⁵⁸ die ›Stelle‹ ist also nicht die Instanz einer isolierenden Auflösung des Textganzen (und damit erscheint Fliethmann letztlich methodisch konservativer als Szondi). Aber über die eigentliche Art und Weise, *wie* man Textstellen als Beispiele für diese Passung findet, wird programmatisch nichts gesagt: »Eine theoretische Ebene, die einer Findungslehre für diese gesuchten Vergleiche die Regel gäbe, ist nicht erwartbar, die Lektüre ist die erste Begegnung.«⁵⁹

Damit wird ein vor- oder untheoretisches, gleichsam wildes Lesen und damit auch wieder ein *Primäres* hypostasiert, das das Charakteristische der Stellenlektüre eigentlich nicht trifft. Mit einer bloßen Emphase des Lesens – die wohl anschließt an Foucaults Wendung vom »wilde[n] und beherrschende[n] Sein der

Wörter⁶⁰ in der Literatur nach dem epistemologischen Bruch um 1800 –: mit einer solchen Emphatisierung wäre wenig gewonnen. Denn die Möglichkeit der Beispielbildung in den konzeptuell so unterschiedlichen Lektüren Szondis und Fliethmanns zeigt, dass die Philologie sehr wohl eine methodologische Basis besitzt, auf der sie Evidenz herstellen kann, ohne sich der Herrschaft eines vermeintlich Primären zu unterwerfen: eine Poetik exemplarischen Wissens.

- 1 Sartor Resartus [d. i. Erhard Schüttelpelz]: Zitierfähigkeit. Ein philologisches Kompendium, in: Volker Pantenburg/Nils Plath (Hg.): Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren, Bielefeld 2002, S. 89–104 (hier: S. 93, »Zusammenfall von Thema und Operation der Philologie«).
- 2 Ebd., S. 90.
- 3 Novalis: Das Allgemeine Brouillon, in: ders.: Werke, Tagebücher und Briefe, hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, München/Wien 1978, S. 473–720 (hier: S. 532, Nr. 324).
- 4 Ebd., S. 593, Nr. 526.
- 5 Vgl. als historische Längsschnitte bislang nur die folgenden Lexikonartikel: Günther Buck: Beispiel, Exempel, exemplarisch, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel 1971 ff., Bd. 1, 1971, Sp. 818–823; Josef Klein: Beispiel, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1992 ff., Bd. 1, 1992, Sp. 1430–1435; ders.: Exemplum, in: ebd., Bd. 3, 1996, Sp. 60–70. Vgl. außerdem Michael Eggers: Zum Beispiel. Kulturwissenschaftlichkeitsrhetorik, in: Gerald Echterhoff/Michael Eggers (Hg.): Der Stoff, an dem wir hängen. Faszination und Selektion von Material in den Kulturwissenschaften, Würzburg 2002, S. 119–129.
- 6 Vgl. Sibylle Benninghoff-Lühl: Figuren des Zitats. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede, Stuttgart 1998; Andrea Gutenberg/Ralph J. Poole: Einleitung, in: ders. (Hg.): Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen, Berlin 2001, S. 9–38; Bettine Menke: Zitierfähigkeit. Zitieren als Exzitation, in: ebd., S. 153–171.
- 7 Carl Schmitt bestimmt Souveränität als einen »Grenzbegriff« mit der berühmten Formel »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.« (Carl Schmitt: Politische Theologie [1922], Berlin 1996, S. 13).
- 8 Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt/M. 2002, S. 31.
- 9 Ebd., S. 27.
- 10 Ebd., S. 28
- 11 Ebd., S. 31
- 12 Ebd., S. 32.
- 13 »[...] denn mit spel ludus hat das wort nichts zu schaffen, es stammt aus spell sermo, narratio«. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854 ff., Bd. 1, 1854, Stichwort: Beispiel, Sp. 1394f. (Jacob Grimm bietet hier auch die Definition »erzählung des gerade am wege liegenden«). Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. v. Elmar Seibold, Berlin/New York²³ 1995, S. 94.
- 14 Agamben: Homo sacer (Anm. 8), S. 32.
- 15 Vgl. ebd., S. 127–189.
- 16 Ähnlich hat Hans Blumenberg in seiner Auseinandersetzung mit dem Kuhnschen Paradigma-Begriff (Thomas S. Kuhn: The Structure of Scientific Revolutions, Chicago 1962) auf die funktionale Entsprechung der wissenschaftsgeschichtlichen Kategorie des Paradigmas mit der des »Schulbeispiels in der Grammatik« hingewiesen: Hans Blumenberg: Paradigma, grammatisch [1971], in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt/M. 2001, S. 172–176 (hier: S. 174).
- 17 Vgl. Jean-Claude Milner: L'exemple et la fiction, in: Tibor Papp/Pierre Pica (Hg.): Transparence et opacité. Littérature et sciences cognitives, Paris 1988, S. 173–181 (hier: S. 179, »son propre emploi«; »l'emploi est toujours singulier«).
- 18 Das Problem des Beispiels in der Sprachwissenschaft wird in einem Band der Reihe *Poetik und*

- Hermeneutik* diskutiert, der schon in seinem Titel deutlich macht, dass es auch hier um Fragen von Einschluss und Ausschluss geht: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität*, München 1975 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 6), vgl. die Kurzbeiträge von Dieter Wellershoff: Zur Frage der linguistischen Beispielsätze, S. 437; Manfred Fuhrmann: Die linguistische Pragmatik und die rhetorische Status-Lehre, S. 437–439; Harald Weinrich: Präsuppositionen in Sätzen und Beispielsätzen, S. 439 f.
- 19 Vgl. Thomas Macho: »Wer aber diese Begriffe noch nicht besitzt, den werde ich die Worte durch Beispiele und durch Übung gebrauchen lernen«. Funktionen des Beispiels in Wittgensteins Philosophie, in: Wolfgang Schäffner/Sigrid Weigel/Thomas Macho (Hg.): »Der liebe Gott steckt im Detail«. Mikrostrukturen des Wissens, München 2004 (in Vorbereitung). Zur Kritik der Beispielsätze, die Wittgenstein seinerseits vorträgt, vgl. Herbert Marcuse: *Der eindimensionale Mensch*, Berlin/Neuwied 1967, S. 191 f.
- 20 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* [1945/1953], in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1984, S. 225–580 (hier: S. 282 f., § 75).
- 21 Ebd., S. 280, § 71.
- 22 Ebd., S. 250, § 23.
- 23 Ebd., S. 277, § 66.
- 24 Ebd., S. 278, § 66 (über »Familienähnlichkeiten« vgl. § 67).
- 25 Zum Zusammenhang von Exemplarität und Historie vgl. Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte* [1967], in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1984, S. 38–66; Karlheinz Stierle: Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte, in: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 5), S. 347–375.
- 26 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790/1793], in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 8: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Darmstadt 1983, S. 406 (B 182). Vgl. auch Günther Buck: *Kants Lehre vom Exempel*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 148–183.
- 27 Bernhard Greiner: Genie-Ästhetik und Neue Mythologie. Versuche um 1800, das Neue als Neues zu denken, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002, S. 39–53 (hier: S. 43).
- 28 So die gleichsam offizielle Position zum Thema Genie und Originalität – über sein komplexes Verhältnis zu Kopie und Nachkommenschaft wäre weitaus mehr zu sagen. Das Genie hat immer durch sein generatives Vermögen fasziniert, steht aber gerade darum in Bezügen zum ›Leben‹ und seiner Reproduktion, die mit dem Konzept voraussetzungsloser Originalität nicht vollständig erfasst sind. Vgl. dazu Stefan Willer: »Eine sonderbare Generation«. Zur Poetik der Zeugung um 1800, in: Sigrid Weigel/Ohad Parnes/Ulrike Vedder/Stefan Willer (Hg.): *Genealogie der Generation*, München 2004 (in Vorbereitung).
- 29 Johann Christoph Gottsched: *Ausführliche Redekunst* [1736/1759], in: ders.: *Ausgewählte Werke*, hg. v. P.M. Mitchell, Bd. 7.1: *Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil*, Berlin/New York 1975, S. 194.
- 30 Ebd., S. 200.
- 31 Ebd., S. 203.
- 32 John D. Lyons: *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton/New Jersey 1989.
- 33 Volkhard Wels: *Triviale Künste. Die humanistische Reform der grammatischen, dialektischen und rhetorischen Ausbildung an der Wende zum 16. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 176. Zu einer Funktionsbestimmung frühneuzeitlicher Exemplarität vgl. Christoph Daxelmüller: *Narratio, Illustratio, Argumentatio. Exemplum und Bildungstechnik in der frühen Neuzeit*, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Exempel und Exempelsammlungen*, Tübingen 1991, S. 77–94; Manuel Braun: *Unzuverlässige Zeugen. Exemplum und Geschlechterverhältnis im 16. Jahrhundert*, in: *Scientia Poetica* 6 (2002), S. 1–27.
- 34 Wels: *Triviale Künste* (Anm. 33), S. 182.
- 35 Desiderius Erasmus: *De copia verborum ac rerum* [1512/1534], in deutscher Übersetzung zit. nach Wels: *Triviale Künste* (Anm. 33), S. 183.
- 36 Nochmals ist darauf hinzuweisen, dass der vorliegende Beitrag keine historische Explikation des

- Exemplums liefern soll. Bei der Gegenüberstellung von frühneuzeitlicher Topik und Kantscher Originalitätsästhetik geht es nicht um die Behauptung einer kontinuierlichen Entwicklung, sondern um den eher typologischen Kontrast zweier Wissensformen, die im Moment des Exemplarischen vergleichbar werden.
- 37 Vgl. Georg Stanitzek: Brutale Lektüre, »um 1800« (heute), in: Joseph Vogl (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 249–265.
 - 38 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Hermeneutik, hg. v. Heinz Kimmerle, Heidelberg 1959, S. 143.
 - 39 Friedrich Schlegel: Zur Philologie, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler, Bd. 16: *Fragmente zur Poesie und Literatur I*, Paderborn u. a. 1981, S. 33–81 (hier: S. 37, Nr. 32).
 - 40 Ebd., S. 38, Nr. 37.
 - 41 Vgl. Friedrich August Wolf: Darstellung der Altertums-Wissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth, Berlin 1807, S. 13f. (hier mit einiger Distanznahme: »andere gestanden, es scheine bei dem genauen Bande, welches altertümliche Philologie mit vielen heutigen Wissenschaften verknüpfe, kaum recht möglich, jener ein gesondertes Gebiet und sichere Grenzen anzusegnen«); August Boeckh: *Enzyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften [1809/1877]*, hg. v. Ernst Bratuschek, Darmstadt 1966, S. 10 (»Hiernach scheint die eigentliche Aufgabe der Philologie das *Erkennen* des vom menschlichen Geist *Producirten*, d. h. des *Erkannten* zu sein. [...] Die Geschichte aller Wissenschaften ist also philologisch«). Vgl. auch Friedrich Schlegels Notiz: »Vielheit der Kenntnisse ein Zweck der Philol[ogie]. Mikrologie« (Schlegel: Zur Philologie (Anm. 39), S. 35, Nr. 5).
 - 42 Michael Bernays: Zur Lehre von den Citaten und Noten [1892], in: ders.: *Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte*, hg. v. Georg Witkowski, Bd. 4: *Zur neueren und neuesten Litteraturgeschichte II*, Berlin 1899, S. 253–347 (vgl. zum »Beispiel«: S. 258, 293, 297, 333, 345 u. ö.).
 - 43 Vgl. z. B. die vorangehende Fußnote.
 - 44 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen (Anm. 20), S. 277, § 66.
 - 45 Peter Szondi: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis [1967], Frankfurt/M. 1970, S. 14f.
 - 46 Ebd., S. 13.
 - 47 Ebd., S. 12f.
 - 48 Ebd., S. 15.
 - 49 Ebd., S. 29.
 - 50 Zit. nach ebd., S. 16.
 - 51 Ebd., S. 17f. Der politische und existenzielle Beiklang in der Wendung vom verfemten Einzelgänger ist dabei nicht zu überhören.
 - 52 Ebd., S. 20.
 - 53 Ebd., S. 21.
 - 54 Axel Fliethmann: Stellenlektüre. Stifter/Foucault, Tübingen 2001, S. 17.
 - 55 Vier Aspekte der Vergleichbarkeit werden genannt: 1) die Schwierigkeiten der Genre- und Fachzuordnung beider Bücher, 2) das Problem der Ordnung des Wissens, 3) das der Unterscheidbarkeit von Wissenschaft und Kunst, 4) das »Umstellen« beider Texte von »rationaler Argumentation« zu »Lektüre« (und somit, wird man ergänzen dürfen, ihr Verweis auf das Verfahren von Fliethmanns Studie): ebd., S. 38f.
 - 56 Ebd., S. 70 (dort werden in der Fußnote Stifter und Foucault aus den gebräuchlichen Taschenbuchausgaben, dtv und stw, nachgewiesen).
 - 57 Ebd., S. 126.
 - 58 In der Formulierung, das Problem weiterer Stellenlektüren nach seinem Muster sei, dass man »nicht für jeden modernen Roman einen passenden wissenssoziologischen Text finden« werde: ebd., S. 37.
 - 59 Ebd.
 - 60 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966], Frankfurt/M. 1995, S. 365.

Nils Plath

ZUR »FORTSETZUNG, FORTSETZUNG, FORTSETZUNG, FORTSETZUNG«.
ROLF DIETER BRINKMANNS »SCHNITTE« ZITIEREN

»Warum ausschneiden? Für wen?«¹

»Ich versuche mir vorzustellen, was Zeit ist,
und denke immer nur das eine ... ›Zeit ist Zeit war.‹²
»Wie Du das *alles* zusammenkriegst, ist Deine Sache.«³

Zitieren bekommt mit der Zeit ein Problem. Auf Dauer erweist es sich für das Zitieren als Problem, die Autorität der Zeit anzuerkennen. Denn versteht man Zitate als Vergegenwärtigung von etwas, was in einer Vergangenheit geschrieben wurde, kann dann doch nicht übersehen werden, dass in Zitaten ein vorausgesetztes Zeitverständnis abgebildet wird, durch das sich Lesen wie Schreiben bestimmt finden. So wird im Zitieren immer schon, und auch weiterhin, das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart zum Gegenstand. Das zeigt sich spätestens, wenn man die Zukunft ins Spiel bringt. Und danach fragt, in welcher Form Zitate in Texten als Reaktualisierung von Vergangenheit zu lesen versucht werden, um sicherzustellen, dass die Versetzung von Textstellen von Kontext zu Kontext einer Verfahrensordnung entsprechend zu gelingen hat, die sich über die Zeit zu behaupten meint. Zitate werden dabei zu Garanten einer Leseordnung gemacht, die ein fragwürdiges Geschichtsbild fortschreiben hilft, in dem sich Gegenwart aus der Vergangenheit erklären lässt und in der diese nichts mehr ist als die Vergangenheit einer bestimmt kommenden Zukunft. Sich dagegen zeigen zu lassen, wie die Praxis des Zitierens zum fortgesetzten Fragen nach dem Verhältnis der eigenen Darstellungsform gegenüber der Zeit zwingt, wird zu einer unvorhersehbaren Fortsetzungsgeschichte, wo jene Texte weitergeschrieben werden, durch die sich Lektüre herausgefordert sehen konnte.

Von Anfang an hängt alles davon ab, wie man den Anfang gestaltet, um etwas darzustellen. Oder eben eine Vorlage zitiert, die an den Anfang platziert wird. Die liefert in diesem Fall William S. Burroughs. Rolf Dieter Brinkmann zitiert ihn wiederholt in seinen Aufsätzen und Aufzeichnungen.⁴ Das Titelblatt von Brinkmanns Text-Bild-Assemblage »Schnitte« (Abb. 1) verweist, wenn dazu das Cover des *Time Magazine* vom 5.3.1973 zum Montagematerial wird, welches für eine Porträtgeschichte von Carlos Castaneda im Inneren wirbt, auf mehreren Ebenen auf Vorlagen: Zum einen wird ein bereits colliertes Bild zu einem Bildträger, auf



Abb. 1

dem weitere Bilder und Schrift so montiert werden, dass sie sich zu einer neuen Bildcollage zusammensetzen. Das massenvervielfältigte Vorbild mit der Funktion, als Titelblatt die Leser anzusprechen und einen Teil des Inhalts der Zeitschrift zu annoncieren, rückt vom Vorder- in den Hintergrund, vor dem und unter dessen Einbeziehung sich auf dem Titel von »Schnitte« ein neues Bild fixiert findet. Jene auf der ersten Umschlagseite des Nachrichtenmagazins Wiedererkennbarkeit und Zusammenhang signalisierenden Gestaltungselemente – das festgelegte Format, die Farbgebung, die Nennung und Gestaltung des Zeitschriftennamens und weitere für eine Titelseite übliche Angaben wie Erscheinungsdatum, Preis und Vertriebsländer –, finden sich in einer Weise transformiert, die danach fragen lässt, was in der Vorlage dazu dient, die Wahrnehmung der ersten

Seite – das heißt im Weiteren auch: das Lesen – von außen her abzuschließen und zu umgrenzen. Die Übernahme der Titelseite fordert dazu auf, sich damit zu konfrontieren, was als Formatvorgabe Lektüren ihren Rahmen setzt.

Zum anderen wird in der gewählten Form der Montage William S. Burroughs Geste wiederholt, die Titelseite einer Zeitschrift zu verwenden und diese in umgestalteter Form zur Zeitkritik werden zu lassen.⁵ Unter Verwendung der *Time*-Titelseite vom 30. November 1963, auf der ein Porträt Mao Tse-tungs zu sehen ist, und einer Illustration aus dem »Modern Living«-Teil hatte William S. Burroughs 1965 eine Art eigener Version des amerikanischen Nachrichtenmagazins collagiert und ihm den Titel »Time« gegeben: sechsundzwanzig Seiten Typoskript aus Cup-Up Texten, Fotos, vier Zeichnungen von Brion Gysin (Abb. 2).⁶ Das Titelblatt von Brinkmanns »Schnitte« zitiert zum einen also das Format eines Zeitschriftenmagazins – und damit eine spezifische Form der Verschriftlichung

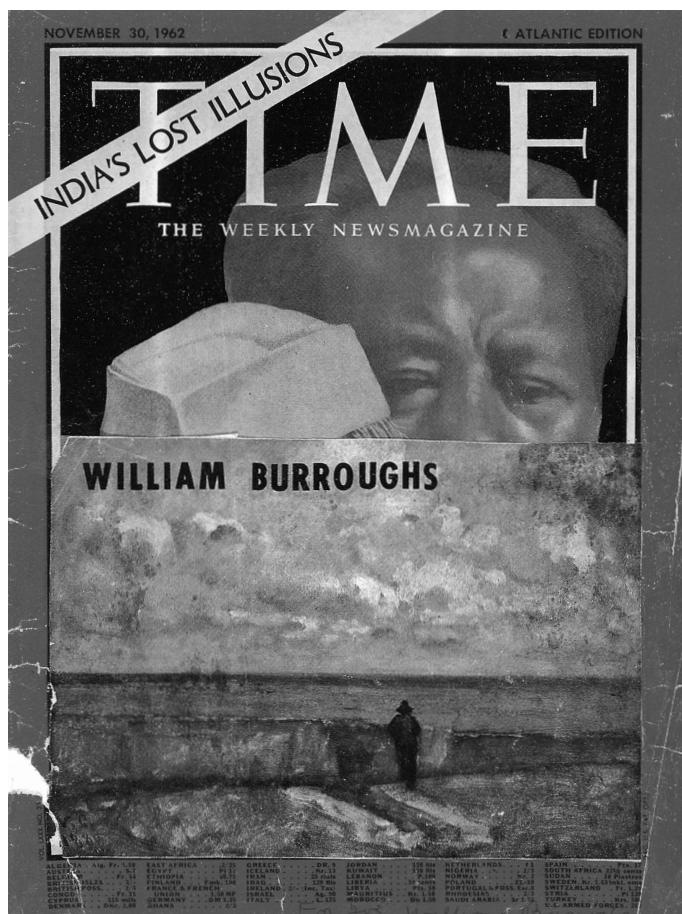


Abb. 2

von Gegenwart – und zum anderen zugleich ein sich als anti-literarisch versteckendes Montageprinzip, das als Kritik an eben dieser Vereinnahmung von Zeit gemeint ist.

Davon auszugehen, dass Zitate als Fremdstellen anzusehen sind, die, aus einem anderen ausgeschnitten, im gegenwärtigen Textzusammenhang auftauchen, dabei immer ordnungsgemäß markiert und in einen Ursprungskontext rückführbar, setzt voraus, auch die Autorität dessen anzuerkennen, was Zitieren nach herkömmlichem Verständnis überhaupt erst gelingen lässt: die gesicherte Bestimmung von eigenem und fremdem Text. Für den Zitatgebrauch als einer Inbesitznahme von etwas, was *eigentlich* an einen anderen Ort gehört, da vorgefunden und in einen gegenwärtigen Kontext übertragen wurde, um nun hier etwas Eigenes zu repräsentieren, ist diese Unterscheidung grundlegend. Sie verspricht Verfahrenssicherheit, wo Zitate gelesen werden. Das erklärt, warum sich jene als normativ zu verstehende Regel so erfolgreich reproduziert, der gemäß Zitate als Einfügungen konventionsgerecht markiert sich in jenem Text zu erkennen geben müssen, in dem sie als fremd angesehen werden sollen. Zitate sind diesem Verständnis nach nichts mehr als Belegstellen. Betrachtet man Zitieren aber als ein Text-Kontext-Verhältnisse produzierendes, auf Unterscheidungen setzendes Operieren, das eine Verfahrensordnung für die jeweilige Interpretation abbildet, die den Text überhaupt erst in der vorliegenden Form schreiben half, dann ergibt dies eine Möglichkeit, die jeweiligen Textstellen auf das hin zu beobachten, was die Wahl des Ausschnitts motivierte.⁷

Man stößt dann auf die Notwendigkeit, das Augenmerk auf die anhand von Zitaten im Text getroffene Unterscheidung zwischen Präsentem und Abwesendem zu richten – und sie nicht einfach als gegeben vorauszusetzen. Sieht man es so, ergibt sich dort, wo zitiert wird, ein besonderes Spannungsverhältnis zwischen Gegenwärtigem und Abwesendem, zwischen Vergangenem und Kommandem. Der unumgänglichen Stillstellung des Zitierten im Augenblick eines unablässigen montierenden Schreibens steht das In-Bewegung-Versetzt-Werden in einer nachfolgenden Lektüre gegenüber, das zu einer Folge von Versetzungen führt, wenn man die Aufgabe der Rekontextualisierung des zitierten Materials nicht einfach in einer Verortung in gegebenen, historisch bestimmbaren Zusammenhängen sehen will. Zitieren als einen Prozess zu betrachten, in dem Texte aus der Vergangenheit fortgesetzt in die Gegenwart geholt werden, wo sie sich als gegenwärtig aktuell erweisen müssen – und sich dabei weniger selbstverständlich als vermeint durch den anderen Ort, ihren so genannten ursprünglichen Kontext bestimmt zeigen –, eröffnet schließlich die Möglichkeit, auch das eigene Zitier-

verfahren in einer fortlaufend sich umschreibenden Gegenwart dem kritischen Blick auszusetzen. In Zitaten kann man dementsprechend ablesen, wie Schreiben darauf angewiesen ist, in der Gegenwärtigkeit des Umgangs mit dem vorgefundenen, Vergangenheit repräsentierenden Material Zukunft vorauszusetzen, ohne dass sicher wäre, wozu die Übersetzungsprozesse in einer stets nur als unvorhersehbar zu begreifenden Zukunft führen werden. Zitieren ist nicht nur als eine Re aktualisierung von Vergangenheit zu begreifen, sondern markiert in Texten die Unbehagen bereitende Frage, ob eine Zukunft gesichert erwartbar ist, in der die Zitate gelesen werden. Diese Unsicherheit kennzeichnet jenes Spannungsverhältnis, das Zitate in Texte einschreiben. Wie damit umzugehen ist, beweisen die Texte. Das sich angesichts von Zitaten zu vergegenwärtigende Lektüreproblem muss folglich darin bestehen, Möglichkeiten einer künftigen Anschlussfähigkeit von Text zu Text zu beobachten und zu beschreiben. Jede Lektüre wird, so betrachtet, wiederholt zu einer Reflexion über die Möglichkeit zur Fortsetzung.

Bei Rolf Dieter Brinkmanns »*Schnitte*« handelt es sich in mehrfacher Hinsicht um eine Fortsetzungsgeschichte. Geschrieben und montiert zwischen Winter 1972 und Sommer 1973, wurden die 151 faksimilierten und nachpaginierten Seiten erst posthum 1988 veröffentlicht, unvollständig geblieben zu einem Buch gemacht.⁸ Eine Fortsetzungsgeschichte auch, da hier eigene Tagebücher und Notizkonvolute zum Montagematerial für einen weiteren Text werden,⁹ in Teilen inkorporiert, wiederholt, zusammengeschnitten und collagiert mit unterschiedlich langen Ausschnitten aus Texten anderer Autoren, unmarkierten Zitatpassagen oder einzelnen Sätzen, denen stellenweise Autorennamen oder auch nur Initialien zugeordnet werden,¹⁰ dazu Bilderfolgen, Illustrationen, Postkartenabbildungen von Stadtbildern und Landschaften, einzelne Wörter in verschiedenen Sprachen, Schriftgrößen, Farben und Typographien, Überschriften und Bildunterschriften, Werbeabbildungen und Fotos. Eine Fortsetzungsgeschichte auch der Gestaltung nach: In ihr werden Montageverfahren fortgeführt, die Vorbilder in die Gegenwart des Schreibens übertragen und dort konfrontiert werden mit einer sich als im wahrsten Sinne unüberschaubar darstellenden Bilderwelt wie mit den Verwertungszusammenhängen, die die Verarbeitung und das Prozessieren der Reproduktion aller Ansichten und Deutungsversuche dieser Zeichenwelt bestimmen. Eine Fortsetzungsgeschichte als Auseinandersetzung mit der Darstellung von Gegenwart: in anderen Texten und Bildern wie in der eigenen Form.¹¹ Ohne selbst Vorgaben zu machen, wohin das Versetzen und Deplatzieren zu führen hat: Ausgangspunkt für weitere Fortsetzungsgeschichten, fremde und eigene Texte, durch jedes »*Schnitt:& Forts.*«, »*Fortsetzung*«, »*Schnitt*«, »*Forts.*«, von denen sich der Text durchlaufend markiert findet. Allein die sich durch diese Lese-



Abb. 3

markierungen so in die Serie von Bildseiten einschreibende Vorstellung, immer wieder neu in der Gegenwart beginnen zu müssen, um Geschichte zu schreiben, immer wieder neu anzusetzen, wenn man einen Eindruck des Momentanen zu geben versucht, nie schon fertig zu sein mit der Gegenwart und nicht von einer aus den Bildern der Vergangenheit bestehenden Zukunft in der Wahrnehmung bereits bestimmt zu sein, gibt über das so provozierte wiederholte Neuansetzen die Garantie für eine Fortsetzungsgeschichte, die ihr Ende noch nicht kennt.¹² »Die letzte Seite« – auf der Titelseite bereits wird diese Seitenüberschrift zitiert, um im Folgenden leitmotivisch mehrfach aufzutreten – ist immer erst noch zu schreiben oder, sofern schon geschrieben, wiederholt zu revidieren: Gegenwart stellt sich nicht anders denn als eine unabsließbare Fortsetzung von Anfängen

dar, selbst dort, wo der Begriff der Entropie als Zustandsbeschreibung der Gegenwart herhalten muss.¹³

Brinkmanns »Schnitte« bietet sich somit nicht nur an, als ein Text herbeizitiert zu werden, »der im genauen Sinn nicht abbildet oder nichts abbildet als – Schnitte.«¹⁴ »Schnitte« ist geeignet, mehr als nur als illustratives Anschauungsmaterial angeführt zu werden, an dem sich emblematische und intermediale Strukturelemente aufzeigen lassen,¹⁵ die von »programmatischer Multimedialität und -perspektivität« als dem Gestaltungsprinzip bei Brinkmann sprechen lassen,¹⁶ um ihn so in eine Reihe mit Namen zu stellen, die belegen helfen sollen, warum die Collage als



Abb. 4

formell innovativste künstlerische Ausdrucksform des 20. Jahrhunderts gilt.¹⁷ Als Loseblattsammlung im Nachlass zur Veröffentlichung in ein Buchformat gebracht, zeigt Brinkmanns Text, wie sich die fortgesetzte Wahrnehmung von Gegenwart in Bildern und Worten organisieren lässt, ohne sich auf eine narrative Linie bringen und sich zu einer Abschlusssetzung zwingen zu lassen. Immer wieder wird in Text und Bild auf das Schneiden und Umschneiden als vorherrschendem Schreibprinzip aufmerksam gemacht. Das Fixieren des Materials durch das Montiertwerden ist ganz augenscheinlich Resultat einer immer wieder unterbrochenen Re-Lektüre von Gelesenem und Gesehenem, das zur Wiederverwendung gesammelt und als re-präsentierbar archiviert wurde. »*Schnitte*« präsentiert sich eben gerade nicht als Ergebnis einer unmittelbaren Aufzeichnung von Sinneseindrücken oder Erlebtem und zeigt, dass die *Darstellung* von Gegenwart notwendigerweise immer nachträglich stattfindet, als Arbeit am und mit dem Material, das schon da ist, wenn die Darstellungspraxis es sich aneignet. Schon der Titel bezeichnet das umgesetzte Programm gleich in doppelter Weise, in dem sich das Wort »*Schnitte*« in Anführungsstriche gesetzt findet, die traditionell als Zeichen für ein uneigentliches Sprechen, für eine Distanzierung und damit für eine selbstbewusste Reflexion der eigenen Praxis zu lesen sind.¹⁸ Schnitte bestimmen die Bildcollage, die tatsächlich keines ihrer Gestaltungselemente unbeschnitten lässt, und macht das eigene Montageverfahren sichtbar zum Gegenstand der Darstellung (vgl. Abb. 3, 4, 5, 6).

Das Ausschneiden, Zerschneiden und Zerreißen von Zusammenhängen und die simultan sich vollziehende Produktion von neuen Zusammenhängen durch die Zitierweise in »*Schnitte*« zielen auf die Herstellung von Konstellationen und Bildern, die immer weit über sich hinaus weisen. Sie machen sichtbar, in welchem Maße die Produktion von Bild- und Schrift-Sinn von Wahrnehmungsweisen bestimmt wird, die sich der Reproduktion von Sichtverhältnissen verdanken, welche im Text durch das Gestaltungsprinzip als statisch, überholt, konventionell und kontrollierend zu kennzeichnen versucht werden. Gegen dauerhafte Festlegungen, die sich nach Brinkmann in klassifikatorischen Begriffen fest-schreiben, behauptet dieser Text mit anderen Worten und mit anderen Bildern eine eigene Sichtweise, die sich nur als Reproduktion von reproduzierten Bildern und Texten präsentiert. Montiert aus Prosatext-Passagen, die in verschiedenen Schreibmaschinentypen niedergeschrieben, teilweise in Textkolumnen zwischen die Bilder eingefügt, teilweise als seitenfüllende Blöcke gesetzt sind, aus einzelnen ausgeschnittenen Worten, aus Überschriften in verschiedenen Schrifttypen und Sprachen, aus Illustrierten- und Tageszeitungsfotos, Abbildungen aus Pornomagazinen, Zeitungsartikeln, Postkarten, nachkolorierten Stadtansichten, beschrif-

teten Karten, Geldscheinen, Briefmarken, Reklamen, Schnappschussaufnahmen von urbanen und ländlichen Räumen und Stadtarchitektur sowie einzelnen Fotos, mit denen die Figur des Autors selbst ins Bild gesetzt wird, handelt es sich um Ergebnisse eines montierenden Aufzeichnens, das fortgesetzt an der Reaktualisierung von Eindrücken und Zusammenhängen arbeitet, dabei einer Fixierung des Blicks entgegenarbeitet, der Eindrücke dauerhaft still stellen will. In Brinkmanns »*Schnitte*« werden auch die Entstehungsbedingungen Teil der Darstellung dieser Text-Bild-Collage. Als Resultat eines manuellen, noch nicht unter Bedingungen der digitalen Reproduzierbarkeit ausgeführten Cut-and-paste-Schreibverfahrens und als zeittypischer Ausdruck einer gegen Einheitsdoktrinen gestellten Unabgeschlossenheit muss sich der montierte Text, der den Eindruck von Uneinheitlichkeit und fehlender Kohärenz hinterlässt, als ein solcher dabei aber doch keineswegs schon als eine gelungene Absage an bestimmte Lektürekonventionen verstehen lassen, die ohnehin alle Versuche, das Scheitern herkömmlicher und auf Linearität setzender Textlektüren zu provozieren, durch die Einordnung in eine Traditionslinie einzufrieden gelernt haben.

»*Schnitte*« führt vor, als wie herausfordernd es sich für Lektüren erweisen muss, Zitiertes zitiert zu finden und selbst zu zitieren. Und wie problematisch es ist, sich *ein Bild* von »*Schnitte*« zu machen, um so mittels »*Schnitte*« *ein Bild* zu reproduzieren. Um das zu zeigen, braucht man nicht viel mehr als nur zu zitieren. Denn es ist eigentlich wie so oft: In einer Nachbemerkung wird einem vorgesagt, was man zu lesen bekommen hat. So wird im Nachwort der »*Schnitte*« unter Verweis auf mündliche Äußerungen und Eintragungen zur Werkplanung mitgeteilt, der Autor Rolf Dieter Brinkmann habe beabsichtigt, diese aus »eigener Prosa und Fremdtexten, Fragmenten aus Comics, Collagen aus ›Bildfetzen‹, Pressematerial und Postkarten, eigenen Fotos, Geldscheinen und Fundstücken« erstellte »Farb-Collage« als »eigenständigen abgeschlossenen Roman zu veröffentlichen«.¹⁹ Die editorische Notiz ist von Bedeutung. Zeigt sie doch zweierlei: Zum einen legitimiert sie die Veröffentlichung in ihrer vorliegenden Form durch den Verweis auf eine als belegbar bezeichnete Publikationsabsicht des Autors. Zum anderen macht der Hinweis darauf, dass es sich bei »*Schnitte*« um ein nur umständehalber noch unfertiges und stellenweise fragmentarisch gebliebenes Werk handelt, diese Abfolge von ungebundenen Seiten überhaupt erst zitierbar. Die Frage, ob es sich bei diesem Text tatsächlich überhaupt um *einen* Text handelt oder ob diese erst nachträglich zum Buch gebundene und damit erst in eine Form gebrachte Sammlung von geordneten Blättern eine letztlich unbestimmbare Vielzahl von Texten – oder gar von Einzelbildern – darstellt,²⁰ die so nebeneinander wie nacheinander



72

Abb. 5

stehen, mag auf den ersten Blick keinen großen Unterschied machen. Tatsächlich erweist es sich aber als entscheidend, ob man »Schnitte« als einen Text, als ein organisiertes Kunstwerk betrachtet, in dem ein eigenständiges und rekonstruierbares Montageprinzip ins Werk gesetzt wird, oder eben als eine lose Reihe von vielfachen Leseabbruchunternehmen und Neuansetzungen. Die Vorstellung von der Einheit eines Werkes und seines Autors als Zurechnungsadresse sind untrennbar miteinander verbunden. Nur Autorschaft hält das Werk zusammen, nur durch das Werk lässt sich Autorschaft belegen.²¹ Da macht es Sinn, Brinkmann als Autor posthum zum Bürgen der Einheit von »Schnitte« zu machen. Und »Schnitte« als Werk des Autors Brinkmanns zu zitieren. So wird noch dort, wo »Schnitte« als Ausdruck eines negativen Bildes der Gegenwart, als eine sezierende Kultur-

und Zivilisationskritik beschrieben wird, der Autor als derjenige in Szene gesetzt, der letztlich die Kontrolle über das Dargestellte besitzt.²² »Schnitte« wird dann zitierbar als die ausdrucksstärkste Illustration des Schreibverfahrens dieses als sprachkritisch bezeichneten Autors, wenn es heißt, der Text liefere eine »kaum zu überbietende Variation der bekannten brinkmann'schen Themenkreise Sex, Geld und Tod«,²³ und übersetze diese zugleich in die »letzte, avancierteste, aber auch verzweifelste Form eines Aufbegehrens, das mit ästhetischen Mitteln anzeigt, was ästhetisch nicht zu erledigen ist.«²⁴ Den Autor auf diese Weise zu einer Figur werden zu lassen, die den ihm zugesprochenen Text beherrscht, der von der Kritik als beispielhaft für den Konventionsbruch präsentiert wird, erscheint nicht allein in Bezug auf Brinkmanns Arbeiten eine bezeichnende Geste der Interpre-



Abb. 6

tation zu sein. Ist sie doch augenscheinlich oft dort am Werk, wo sie in Literatur Form- und Repräsentationskritik zum Ausdruck gebracht sieht. Denn Interpretationen gehen gern aufs Ganze, wo immer sie auf Schwierigkeiten stoßen, die sie selbst betreffen. Dann werden ausgewählte Stellen in den Texten zu Kennzeichen einer einheitlichen ästhetischen Handschrift eines Autors erklärt, zu Spuren einer originären Urheberschaft, zu Beispielen einer individuellen Perzeption, die allgemeine kollektive Wahrnehmungsverzerrungen oder verdeckte tradierte Vorstellungen offen legen. Dem, was gelesen und zitiert wird, wird damit ein Werkcharakter zugesprochen, der für seinen Autor spricht. Und jedes Zitat reproduziert im Weiteren nur ein Bild, in dem das Werk hinter das Bild des Autors rückt.

Zitieren aber kann auch beunruhigende Effekte für eine Lektüre mit sich bringen. Diese Schwierigkeiten für die Lektüre, mit Zitaten umzugehen, machen sich bemerkbar, unternimmt man selbst den Versuch, »*Schnitte*« zu zitieren. Re-Zitation steht stets vor der Entscheidung, entweder einzelne Passagen auszuwählen, um *an* ihnen etwas zu zeigen. Oder aber *ein* Bild zu entwerfen, wozu Belegstellen gesucht werden, um *mit* ihnen etwas zu zeigen. Wo zitiert wird, geschieht meist beides. Und mehr noch. Zitate nämlich sollen die Sicherheit der Rahmenbedingungen garantieren: solange jedenfalls, wie man Anführen als ein Auftauchen-Lassen in einem als begrenzbar begriffenen Kontext und als Darstellen unter funktionellen Bedingungen versteht, das in jedem Akt der Zitierens erneut die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem ins Recht setzt. Alle Zitate besitzen daher etwas Plakatives, das Interessen sichtbar werden lässt. Der Blick auf ein plakatives Zitat von »*Schnitte*« kann das zeigen (Abb. 7).

Auf dem zum Erscheinen von »*Schnitte*« aufgelegten Werbeplakat wird eine gerahmte Schrift-Bildfläche zum Hintergrund des Autorbildes. Auf dem Rand provoziert ein Zitat in kalkulierter Unverständlichkeit die Aufmerksamkeit.²⁵ Jahreszahlen, die leicht als Lebensdaten des Autors zu lesen sind, sorgen für Platzierbarkeit auf einer Zeitleiste; der Verlagsname verweist auf den Veröffentlichungskontext in einem Programm und signalisiert das Distributionsangebot der zur Ware gewordenen vervielfältigten Schrift und Bilder. Als Blickfang dient ein in der rechten Plakathälfte eingefügtes Porträt: die Reproduktion eines abwehrenden Blicks, das Angesicht des inzwischen toten Autors, das den öffentlichen Blick anziehen soll. Brinkmann bietet den Betrachtern die Stirn. Sein Konterfei, auf dem Plakat bläulich eingefärbt und damit in einer Farbe abgesetzt, die in Brinkmanns Gedichten wiederholt zur Kennzeichnung des Zustands einer von ihm als Utopie gesuchten wörterlosen Stille herangezogen wird, ist ein zumin-



Abb. 7

dest zweifacher Verweis: das ist zum einen der Rückverweis auf das gängige Bild Brinkmanns als sich Arrangements und Rücksichtnahmen verweigernden Autors und damit die Re-Präsentation eines von ihm existierenden öffentlichen *images*. Zum anderen ist dies aber auch der werbestrategische Hinweis auf die bei Auflage des Plakats aktuelle Taschenbuchausgabe von Brinkmanns erstem und einzigm Roman *Keiner weiß mehr*, auf dessen Umschlag sich eben dieses Porträt des Autors abgedruckt findet. Der Kopf des Autors beherrscht das Gesamtbild, das darunter liegende, nach hinten gerückte Textbild, eine Doppelseite aus »*Schnitte*«, erscheint wie eine Plakatwand. Was hier in ein Werbemittel übertragen zitiert wird, ist ein Ordnungsschema, das die Interpretationen und Kommentierungen von »*Schnitte*« wie auch anderer Texte Brinkmanns weitgehend bestimmt: der Autor als ein ›Original‹, als Figur ein singuläres Exemplar, tritt aus dem Text, vor den Text. Inszenatorisch ins Bild gesetzt wird diese Autorfigur als eine zweifache Zurechnungsadresse: Sich vom Angesicht des Autors fixiert zu sehen, ermöglicht es dem Betrachter, sich von diesem angesprochen und in ein direktes Korrespondenzverhältnis mit dem Autor gesetzt zu meinen, ohne dabei den Umweg über die Texte zu nehmen, die einem die Illusion einer Unmittelbarkeit nehmen könnten. Im gleichen Moment wird die Figur vor dem Text zu dessen ordnender Instanz. In einen Ordnungszusammenhang von Blick und Text-

kontrolle gestellt, wird die nicht auf einen beschreibbaren Nenner zu bringende Form der Darstellung in »*Schnitte*« erfassbar gemacht. Dazu dient die repräsentativ ins Bild gebrachte eine Doppelseite aus »*Schnitte*«, die auf dem Plakat nur Hintergrunddekor bleibt, eben nicht wie der *Time*-Umschlag auf dem Titel mit den anderen Bestandteilen auf der Seite zu einer mehrdimensionalen Collage wird. Eine Doppelseite aus »*Schnitte*« wird angeführt, um beispielhaft ein Ganzes zu repräsentieren (und kann doch eigentlich gar nicht als repräsentativ für das Text-Bild-Konvolut gelten, denn nur zwei weitere Doppelseiten in »*Schnitte*« wurden in vergleichbarer Weise gestaltet). »*Schnitte*« wird, indem es auf dem Plakat zitiert wird, zu einem exemplarischen Bestandteil eines Gesamtwerks hinter dem Autor. Und dieses Werk wird seinerseits als ein ganzes, dabei von Heterogenität gekennzeichnetes Werk zur Illustration einer Einheit der Tradition zitierfähig, in die der Autor dann gestellt werden kann. Das Werk wird im Ganzen zu einer Belegstelle, die den Autor in eine Genealogie zu platzieren erlaubt, die sich – so paradox wie überzeugend – durch ihre fortschreitende Selbstinfragestellung als jene dauerhafte Fortsetzungsgeschichte erweist, die in der Unterscheidung zwischen organischem und organisiertem Kunstwerk ihren Anfang genommen hat.²⁶ So ist dann »*Schnitte*« schließlich zitierbar, um beispielhaft eine Traditionslinie der Traditionsbücher zu bebildern und einer erfolgreichen historischen Fortsetzungsgeschichte der Infragestellung von Darstellungskonventionen ganz konventionell ein weiteres Kapitel hinzuzufügen. Das *eine* Bild, das nach einer solchen Interpretation Bestand hat, ist das des Autors. Die eine gezeigte Doppelseite ist dann buchstäblich die letzte Seite, die man überhaupt zu betrachten hat, denn die anderen werden einem auch nicht mehr zu sagen haben.

Indem aber »*Schnitte*« die eigene Materialität so deutlich in den Vordergrund rückt – und damit neben den die eigene Form bestimmenden Reproduktionsbedingungen auch die eigene Zeitlichkeit sichtbar macht, die eigene Gegenwart nämlich als Vergangenheit im Moment des Gelesen- oder Wahrgenommenwerdens in einer antizipierten Zukunft als ungesichert ausstellt –, kann der Text das Zitieren nicht länger wie eine Selbstverständlichkeit aussehen lassen. Schon gar nicht auf Dauer. Zitieren, das keinen Text und kein Bild unbeschnitten hinterlässt, lässt auch keinen Kontext als dauerhaft erscheinen. Wie ließe sich auch mit Sicherheit sagen, wie in »*Schnitte*« Brinkmanns eigener Text zu bestimmen wäre, in den sich die Zitate als Fremdkörper einzufügen hätten? Wo sind Brinkmanns Texte und Bilder, welche Textstellen sind hier als Zitate zu lesen? Und wie ließe sich in der eigenen Darstellung überhaupt noch erkennbar und nachvollziehbar machen, wem an welcher Stelle welcher Text gehört? Wie sich zeigt, macht eine Sortierung, die zu einer Wiederherstellung von Sinneinheit führen soll, buchstäblich

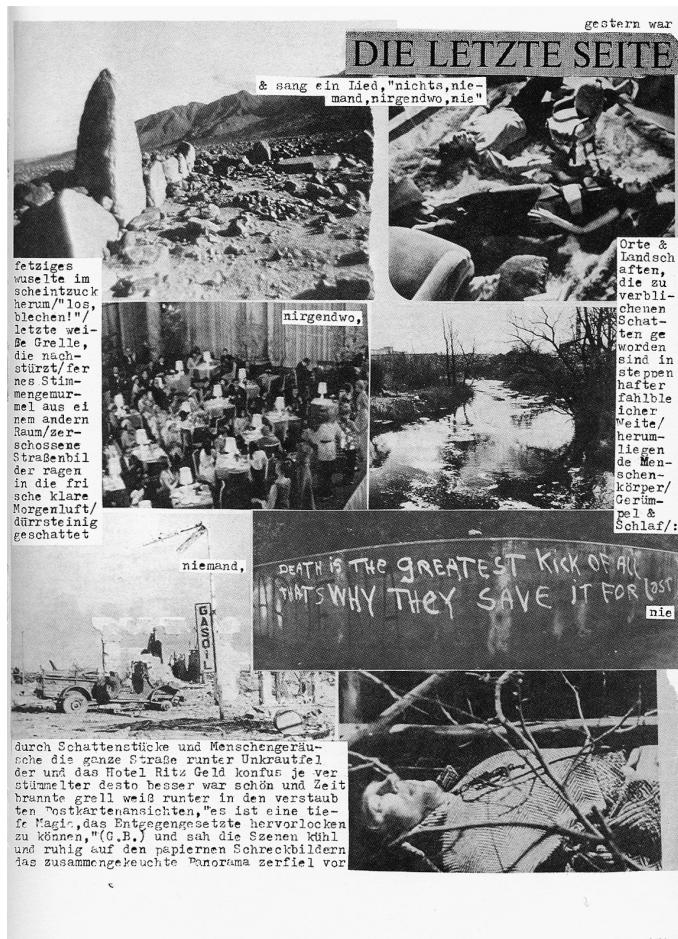


Abb. 8

153

keinen Sinn mehr. Eine Rekonstruktion von Entnahmekontexten, deren erklärt Ziel die Verortung der Bild- und Textquellen ist, um so zu Aussagen über eine Aussage des Textes zu kommen, geht hier fehl. Schreiben und Montieren, das führen die Zitate vor, sind Ergebnis einer fortgesetzten Lektüre. Einer Lektüre, die ihrerseits auf Fortsetzung setzt. Was vermag ein Herkunftsachweis der zahlreichen eingearbeiteten Zitate aus Büchern von Jean Paul zu erhellen? Was der Hinweis auf das eine wiederholte unausgewiesene Zitat von Arno Schmidt? Worin liegt die Aussage, wenn man Textstellen ausmacht, bei denen es sich um unmarkierte Passagen von Rimbaud handelt,²⁷ und dabei weiß, dass William S. Burroughs, in einem Interview von 1966 nach seiner Cut-up-Technik befragt, Rimbaud herbeizitiert und eine Seite weiter auf den von Brinkmann in anderen Texten wiederholt angeführten Korzybski hinweist?²⁸ Deutlich wird: Jedes der

Zitate führt unweigerlich aus dem einen Text heraus, in dem es vorgefunden wird: macht ihn kenntlich als Teil eines Textes, der sich nicht ohne Weiteres durch jene konventionellen Lektüresteuzeichen rahmen lässt, die aus Texten die Werke von Autoren werden lassen.²⁹

Die in »*Schnitte*« sichtbare Brechung der wirkungsmächtigen Illusion, Zitieren nach liebgewonnenen Gegensatzfiguren begreifen zu können, mag dazu führen, im Zitieren allgemein auch den autoritären Gestus verloren gehen zu sehen, der sich auf das Eigene am eigenen Text beruft.³⁰ So bleibt immer die Frage, wer einem Autor (nachträglich und in Berufung auf Konventionen, die das gegenwärtige Verständnis von Eigentum und Urheberrecht weiter bestimmen) vorzuschreiben versucht, sich als Eigentümer des eigenen Textes ansehen zu lassen und zu verantworten. Der Zweifel daran, sagen zu können, für wen dieser Text eigentlich spricht, ist »*Schnitte*« selbst eingeschrieben. Bereits in jenem »Wer spricht?«, das auf der Titelseite der »*Schnitte*« mottohaft als Hinweis auf eine nicht mehr zu klärende Autorschaft auftaucht, findet sich die als Sortierhilfe dienende Unterscheidung – hier des Autors eigene Erinnerungsfragmente, innere Monologe, tagebuchähnliche Aufzeichnungen, Aphorismen, Einzelwörter, Situationsschilderungen und Skizzen der Stadttopographie, dort die fremden Zitate aus Literatur und Philosophie, Fotos und Zeitungsausschnitte – in Frage gestellt.

Und doch zeigt sich, dass dort, wo – wie auch hier – ein Text als Ganzes in den Blick zu nehmen versucht wird, die Lektüre jenen Vorannahmen, gegen die sie sich richtet, letztlich nicht zu entkommen weiß. Die Beobachtungen am Text werden schließlich doch zur Fortsetzung eines Interpretationsunternehmens, das ganz konventionell Stellenlese betreibt, um Belege für Aussagen anzuführen, die es als eigene ausgeben kann. Was bleibt? Nur das fortgesetzte Autorenporträt? Nur die Genealogie? Gibt es wieder kein Fortkommen, keine Fortsetzungsgeschichte, die wegführt von der Wiederholung des Gegebenen, der Reproduktion von Bildern, die einen beim Lesen immer schon erwarten?

Ein Vorschlag zur Lektüre lautet daher einfach, sich von »*Schnitte*« zeigen zu lassen, dass dort, wo Zitaten in Interpretationen ihre Funktion diktieren wird, als Garanten für die Einheit von Eigenem und Fremdem an jeweils benennbaren Orten Dienst zu tun und als sichtbare Hinweise auf ein vorgeblich sicheres Referenzverhältnis zwischen Entnahmekontext und Platzierungszusammenhang lesbar zu sein, überwältigende Konventionen am Werk sind. Konventionen, die die Beziehungen zwischen Texten und zwischen Bild und Text in Szene setzen. Konventionen, die sich in den Zitaten als Kontrollnormen beim Kommentieren und Weiterzitieren fortschreiben. Konventionen, die nur dann zum Ausgangspunkt für

eine tatsächliche Fortsetzung der Lektüre werden können, wenn man sie am Ende sieht. Denn »Die letzte Seite« ist, wie gesagt, immer die erste.

- 1 Jacques Derrida: +R (zu allem Überfluß), in: ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*. Aus dem Französischen von Michael Wetzel, Wien 1992, S. 218.
- 2 Andy Warhol: Zeit, in: Carl Haenlein (Hg.): *Andy Warhol. Bilder 1961 bis 1981*. Aus dem Amerikanischen von Eva Brückner-Pfaffenberger, Don W. Tuckwiller unter Mitwirkung von Gerhard Ahrens, Hannover 1981, S. 25 (Original in: Andy Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, San Diego/New York/London 1975, S. 109).
- 3 Rolf Dieter Brinkmann: Briefe an Hartmut 1974–1975, Reinbek 1999, S. 80.
- 4 Nicht nur in »Spiritual Addiction«, Brinkmanns Besprechung von Burroughs' Roman *Nova-Express*, die 1971 in der Stuttgarter Zeitung unter dem Titel »Laßt das Stille. Virus frei« erschien, sondern an vielen Stellen verstreut in seinen Materialbüchern (*Rom. Blicke, Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch)*) und Aufsätzen werden einzelne Stellen unter anderem aus *The Naked Lunch* (1959), *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Explored* (1962), *Nova Express* (1964) teilweise in Wiederholung zitiert.
- 5 »They stick pins in someone's image and then show that image to millions of people. You can see how easy it is, if you own a newspaper, to start slipping in non-existing events; this has been and is being done all the time – by TIME especially, in fact. Starting with being a week ahead, they literally write the news before it happens; which is why they print so many false statements that they have to retract.« (William S. Burroughs: *Ten Years and a Billion Dollars*, in: ders.: *The Adding Machine: Collected Essays*, London 1985, S. 49).
- 6 Als Mitarbeiter dieser Ausgabe von *Time*, die bei ›C-Press erschien, listet das Impressum Ted Bergman, Ron Pagett und Joe Brainard auf – alle drei waren auch vertreten in der von Brinkmann mit herausgegebenen Anthologie *Acid. Neue amerikanische Szene* (Berlin/Schlechtenwegen 1969). Dort wird im Anmerkungsteil auch Burroughs' ›Time‹ erwähnt. Burroughs' Zeitkritik erwies sich, nicht erst retrospektiv, als ganz zeitgemäß: auch anderen Künstlern und Schriftstellern der Zeit diente das *Time Magazine* neben weiteren Zeitschriftentiteln als ein Adressat für die Reflexion und Kritik an einer in den Massenmedien vorgegebenen Wahrnehmung von Zeit und Wirklichkeit, vgl. Robert Heineckens Collagenarbeit »Time Magazine« (1969), Andy Warhols Arbeiten aus der »Daily News« von 1962, die Zeitungsfotos zur Vorlage nehmen, oder Robert Smithsons Collage, für die er eine Ausgabe der Zeitschrift *Look* neu montierte (»Look«, 1970).
- 7 »Texte sind Konstruktionen von Beobachtern, die mit Unterscheidungen operieren, die sich mit wiederum anderen Unterscheidungen beobachten lassen. Immer handelt es sich um eine *Selektion* aus einem Repertoire möglicher Unterscheidungen, die unter ›Beobachtungsdruck‹ steht: warum diese und nicht jene?« (Georg Stanitzek: *Systemtheorie? Anwenden?*, in: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek 1992, S. 650–663 (hier: S. 650)).
- 8 Handschriftliche Anmerkungen auf freigelassenen Seiten weisen auf Stellen, an denen zusätzliche Einfügungen aus bereits geschriebener Prosa, aus den Tagebüchern der Jahre 1970/71 und zusätzlichen Tagebucheintragungen aus der Zeit des Aufenthalts in Rom vorgesehen waren.
- 9 Neben einzelnen vorhandenen Seiten aus weiteren Materialbänden – *Sommer 1972* und *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* – sowie der nahezu kompletten Übernahme des ebenfalls im Frühjahr 1973 entstandenen Tagebuchbandes *Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom. Worlds End*, der im selben Jahr als Druck der Villa Massimo in Rom erschien, finden sich in »Schnitte« Passagen aus anderen Texten Brinkmanns wie dem Hörspieltext »Besuch in einer sterbenden Stadt« eingearbeitet.
- 10 Namentlich sind dies Wilhelm Reich, Giordano Bruno, William S. Burroughs, Joseph Conrad, Paul Éluard, James Hilton, Hans Henny Jahnn, Adriaan Kortlandt, Jean Paul, Jean Rimbaud.
- 11 Tatsächlich können sich Rolf Dieter Brinkmanns Texte als eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit dem Begriff der Gegenwart und der Vergegenwärtigung lesen lassen, mit der Schwierigkeit, jeden Moment darzustellen, der seine Vergänglichkeit zugleich antizipiert und verdrängen muss, um sich als Ausdruck einer absoluten Präsenz zeigen zu können. Sie scheinen gekennzeichnet durch die »offensive Beschränkung auf die Gegenwart«, »deren Relevanz nicht durch perspektivierende

- Positionierung zwischen Vergangenheit und Zukunft bestimmt ist, sondern durch die Fixierung auf eine Form von Aktualität, die sich im Akt des Schreibens und im Akt des Lesens immer wieder neu realisieren muß« (Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/M. 2003, S. 75f.). Wo sich in Brinkmanns Gedichten der erwünschte Effekt der Präsenz durch die Reflexion auf Verfahren der Verzeitlichung sogar noch zu verstärken mag (vgl. ebd., S. 87), wird in »*Schnitte*« noch etwas anderes vorgeführt: »Schreiben unter den Vorzeichen einer gegenwartsfixierten Ästhetik konstituiert sich, wie Brinkmann immer wieder betont, über den ›Gebrauch‹ von vorgefundem Material, das aufgenommen und inventarisiert, aber zugleich auch wiederverwendet und weiterprozessiert wird.« (ebd., S. 96) Als gegenwartsbezogenes Schreibverfahren kann die Text-Bild-Montage, die nach der Vorlage von Cut-Up- und Collagetechniken das aus historischen Kontexten ausgeschnittene Fundmaterial in neue und überraschende Konstellationen stellt und zugleich zeigt, das dieses Material eben nie »einfach nur da« ist (vgl. Rolf Dieter Brinkmann: *Der Film in Worten*, in: ders.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965–1974*, Reinbek 1982, S. 236), wo es präsentiert wird, selbst nicht ohne Fortsetzung bleiben: »*Schnitte*« muss weiter machen. Und organisiert sich entsprechend durch die eigene Gestalt viele mögliche Fortsetzungen.
- 12 »Hätte ich eine Theorie anzubieten,« schreibt Brinkmann in Erläuterungen zu seinen Gedichten, »ein Weltbild, eine Ansicht, ein Ideologie, wäre mir zu schreiben leichter gefallen. So aber ist nichts außer dem einen Augenblick, an dem ich schrieb, da gewesen. Und so ist immer der jeweils zuletzt geschriebene Satz ein Ende gewesen, von dem ich mit jedem Mal neu beginnen musste, also lauter Endpunkte, aber genausogut und zutreffend ist, Anfänge, und diese Anfänge ausweiten, gehen, fortgehen. Zusammenhänge sehe ich keine. Außer den bestehenden Zusammenhängen, den politischen und wirtschaftlichen Zwängen, was für Zusammenhänge sind noch da? Die Sprache, sagen sie, überall. Ja, aber die Sprache heute wird von den Massenmedien bestimmt, von Verwaltungen, Ämtern, den sogenannten Kulturinstituten wie Schulen und Geschäft.« (Rolf Dieter Brinkmann: *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten*, in: Hermann Peter Piwitt/Peter Rühmkorf (Hg.): *Literaturmagazin 5. Das Vergehen von Hören und Sehen. Aspekte der Kulturvernichtung*, Reinbek 1976, S. 228–248 (hier: S. 235)).
- 13 Vgl. Brinkmann: *Briefe* (Anm. 3), S. 199: »sinkende Temperatur: Vorgang der Entropie, Bewegungslosigkeit (›die neue Eiszeit?‹)«.
- 14 Hans-Thies Lehmann: *SCHRIFT/BILD/SCHNITT. Graphismus und die Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann*, in: Maleen Brinkmann (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann (Literaturmagazin Sonderheft Nr. 36)*, Reinbek 1995, S. 182–197 (hier: S. 183).
- 15 Vgl. Andreas Moll: *Emblematische und intermediale Strukturen in der Lyrik und in den Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*, in: Gudrun Schulz/Martin Kagel (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns – Vechta 2000, Vechta 2001*, S. 304–310 (hier: S. 308).
- 16 Vgl. Karsten Hermann: *Bewusstseinserkundungen im „Angst- und Todesuniversum“*. Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher, Bielefeld 1999, S. 233.
- 17 Vgl. Hertha Wescher: *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Köln 1968; Burkhard Leismann, Thomas Schriefers (Hg.): *CollageWelten 2. Die Utopie. Zur Collage im 20. Jahrhundert*, Ahlen 2003.
- 18 Vgl. hierzu Volker Pantenburg: *Zeichen setzen. Zur Geschichte der Anführungszeichen*, in: Volker Pantenburg/Nils Plath (Hg.): *Anführen Vorführen Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld 2002, S. 25–44. Auf dem Titelblatt der Buchausgabe von »*Schnitte*« sind die Anführungsstriche, die das Wort »*Schnitte*« auf der Titelseite des Manuskripts (vgl. Abb. 1) einfassen, verschwunden. Mit den Anführungsstrichen kann man das gelöscht sehen, was gleichzeitig als Zeichen von Distanz und dabei für einen »aufs Äußerste geschärften Sinn für die *Geschichte* zeugt, für die *Geschichte der Begriffe* natürlich, und unter anderem für die Geschichte von Begriffen, die von denjenigen akkreditiert werden, die so leichtfertig glauben, dass sie wüssten, worüber sie sprechen, wenn sie ›die Geschichte‹, ›die Gesellschaft‹, ›die Realität‹ und ähnliche Dinge beschwören«. (Jacques Derrida: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*. Deutsch von Susanne Lüdemann, Berlin 1997, S. 31).
- 19 Maleen Brinkmann: *Nachbemerkung*, in: Rolf Dieter Brinkmann: *Schnitte*, Reinbek 1988, S. 158–160 (hier: S. 158).
- 20 Vgl. zu der Frage nach dem Bildbegriff angesichts medialer Prozesse, in denen das Bild sein tra-

dierteres Abbildverhältnis aufgibt: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich 2001.

- 21 Vgl. Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, Paderborn u.a. 1981; dagegen kurz: »Gerade dann, als Autorschaft im Sinne des ›Copyright‹ beginnt, zerstört die Philologie in Gestalt der Textkritik jede Autorisation, verzeitlicht sie, bricht ihre klassizistischen Gestalten (Ausgabe letzter Hand) auf. Keine editorische ›Autorisierung‹ eines Textes, die ein Autor in den letzten 250 Jahren behauptet hat und noch behaupten wird, wird von der Philologie anerkannt. [...] Moderne Philologie heißt: Autorschaft ist keine Werkherrschaft.« (Erhard Schüttpelz: *Sartor Resartus. Zitierfähigkeit. Ein philologisches Kompendium*, in: Pantenburg/Plath (Hg.): *Anföhren* (Anm. 18), S. 89–104, hier: S. 99). Wie immer ist es weiterhin an der Zeit, die Selbst-Autorisierungsstrategien der Philologie unter Beobachtung zu stellen, um zu sehen, wo sie sich ihrerseits des Autors als stabiler Referenzfigur bedienen.
- 22 »Obgleich der Einsatz der genannten Mittel [der sprunghafte Wechsel zwischen Dialogen, Selbstgesprächen, deklamatorischen, beschreibenden und narrativen Darstellungsarten, N.P.] im Ganzen den Eindruck des Unkontrollierten entstehen lässt, so bleibt dennoch jedes Detail von Brinkmanns Bewußtsein der Dekomposition kontrolliert.« (Michael Strauch: Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montagetechnik, Tübingen 1998, S. 108).
- 23 Thomas Groß: *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. Stuttgart/Weimar 1993, S. 263.
- 24 Ebd., S. 267.
- 25 Auf dem Plakat wird philologisch unkorrekt zitiert, wenn dort zu lesen ist: »Der Verstand in der Gegenwart zu einer Art Pornografie geworden macht nachdenklich Warum?«. An der Fundstelle des Zitats heißt es: »(Der Verstand in der Gegenwart zu einer Art Pornografie geworden macht nachdenklich Warum?????? [...]. Die Stelle findet sich nicht in »Schnitte«, sondern in Brinkmanns 1971 entstandenem, 1987 veröffentlichtem Tagebuch (Rolf Dieter Brinkmann: Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: REISE ZEIT MAGAZIN (Tagebuch), Reinbek 1987, S. 84).
- 26 Bezeichnend, dass Brinkmanns Texte wiederholt in eine Reihe mit der avantgardistischen Kunstproduktion gestellt werden: »Mit seinen Bild-Text-Montagen knüpft er hier an die dadaistische Montagetechnik eines John Heartfield oder George Grosz an, indem er die Signatur der Gegenwart über ihre Symbole ins Bild setzt.« (Sibylle Späth: Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1989, S. 114); »Brinkmann's arguments are certainly not verbal rationalisations, they are directed towards our emotions. Strong parallels are evident in a similar technical approach within the DADA movement and, in particular, in the montage techniques of George Grosz and John Heartfield.« (Herman Rasche: *Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann's Schnitte*, in: Jeff Morrison/Florian Krobb (Hg.): *Text Into Image: Image Into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995*, Amsterdam/Atlanta 1997, S. 241–247 (hier: S. 246)); »Brinkmann spätes Schreiben folgt [...] einem Prinzip der montierenden Reihung, das Peter Bürger als konstitutives Merkmal des avantgardistischen, nichtorganischen Kunstwerks beschrieben hat.« (Groß: Alltagserkundungen, S. 261 (Anm. 21)). Auf diesen festgeschriebenen Gegensatz zwischen organisiertem und montiertem Kunstwerk wird auch gebaut, um angesichts von Montage und Collage den Werkbegriff zu zementieren, wenn vom Zitieren die Rede ist: »Material also sind Zitate aus individuellen Kunstprodukten, aber auch aus kollektiven Wirklichkeitsprodukten [...]. Solches Material lässt sich immer dann im Umgang des Empfängers mit dem Werk als Zitat begreifen und demnach auch begrifflich als Zitat bezeichnen, wenn es die Bedingung erfüllt: als definites und definierbares Bruchstück einzustehen fürs Ganze einer ebenso definiten und definierbaren Größe, die dem Empfänger geläufig ist. Wo die Randschärfe des Bruchstücks wie des Ganzen fehlt, liegt kein Zitat vor.« (Volker Klotz: *Zitat und Montage in neuer Literatur und Kunst*, in: Sprache im technischen Zeitalter 59 (1976), S. 259–277, hier S. 265). Sieht man es so, wird in »Schnitte« eigentlich an keiner Stelle zitiert.
- 27 Vgl. Lehmann: *Schrift* (Anm. 14), S. 193 f.
- 28 Das 1966 mit Conrad Knickerbocker für *Paris Review* geführte Interview ist wiederabgedruckt in: William S. Burroughs: *The Third Mind*, New York 1978, S. 3 ff. Wie sich Alfred Korzybskis Maxime »When in perplexity, read on!« in Texten von Brinkmann übersetzt findet (vgl. Brinkmann: *Briefe* (Anm. 3), S. 142), zeigt Eckhard Schumacher: »In Case of Misunderstanding, read on!« Pop, Literatur, Übersetzung, in: Jochen Bonz (Hg.): *Popkulturtheorie*, Mainz 2002, S. 25–44.

- 29 »Ich möchte vorschlagen, das, was an den Text als anderer Text je anschließbar ist, als Kontext zu fassen. Kontext ist also auch Text, virtualiter alle *anderen* Texte, also etwas, das sich nicht begrenzen läßt. Jeder Zugang zu Texten hat es dann damit zu tun, daß hinter jedem einzelnen Text eine prinzipiell unendliche Reihe weiterer Texte steht, eben Der Text. Und jeder Zugang zu Texten erhält sein Spezifikum durch die Art, in der er mit der Differenz von einem Text und Dem Text umgeht.« (Jürgen Fohrmann: Textzugänge. Über Text und Kontext, in: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 1/1997, S. 207–223, hier: S. 208).
- 30 Zu Zitat und Zitieren aus Sicht des Rechts vgl. die Anmerkungen in meinem Beitrag »Prozeßmit-schrift« in Pantenburg/Plath (Hg.): Anführen (Anm. 18), S. 129–162.

Karin Krauthausen
BATMAN ODER DIE LOGIK DER DATENBANK

»The world only makes sense when you force it to«
 Batman

1. ORIGINALITÄT / KOPIE

Aus heutiger Sicht hat die Comic-Figur Batman 1939 – zusammen mit dem ein Jahr früher in Aktion tretenden Superman – in Amerika das Genre des Superhelden-Comics begründet.¹ Der Comic *Batman* ist in den über 60 Jahren seines Bestehens nicht nur zu einem wiedererkennbaren Markenartikel geworden, er hat auch einen narrativen und visuellen Erwartungshorizont ausgebildet. Für seine Rezipienten scheint *Batman* ein Original, eine wiedererkennbare Größe mit Ereignischarakter – dem Ereignischarakter des Neuen, aber auch des Unverwechselbaren und des Generischen.²

Doch als der Superheld Batman seinen Kampf gegen das Verbrechen beginnt, ist der Comic nicht viel mehr als ein Konglomerat aus Zitaten und Anspielungen, er entsteht aus der Übernahme von inhaltlichen wie formalen Elementen aus Filmen und Pulp-Geschichten.³ Explizit stellt sich der *Batman*-Comic zunächst in die Tradition der Kriminalgeschichten von Arthur Conan Doyle: Hinter der Maske des Batman verbirgt sich der wohlhabende Junggeselle Bruce Wayne, der – wie Conan Doyles Held Sherlock Holmes – karierte Anzüge trägt, Pfeife raucht und die Kriminalfälle mit Wissen und Scharfsinn löst. Während hier ein literarisches Vorbild und eine bestimmte Narrationsform deutlich erkennbar zitiert werden, handelt es sich bei den Übernahmen aus Filmen und Pulp-Geschichten zumeist um unmarkierte Wiederholungen. Bei diesen geht es nicht darum, den ursprünglichen Kontext bewusst zu erkennen und etwa die Verpflanzung einzelner Elemente in einen neuen Kontext zu genießen, also einen expliziten Dialog zwischen verschiedenen kulturellen Produkten herzustellen. Eher trifft hier die Kategorie der Kopie zu, wie sie Umberto Eco in einem Aufsatz zur Serialität in der Massenkultur definiert: »Die Kopie besteht im Neuformulieren einer Erfolgsgeschichte, gewöhnlich ohne den Konsumenten darüber ins Bild zu setzen.«⁴

Im Falle des *Batman* wird jedoch keine ganze Geschichte wiederholt, sondern Elemente aus verschiedenen erfolgreichen Geschichten. Die expliziten Zitate wie die unterschwelligen Wiederholungen – gleichsam Zitate unterhalb der

Bewusstseinsschwelle – situieren die Figur bei ihrem ersten Erscheinen im bereits Bekannten, sie eröffnen Erwartungshorizonte und Anschlussmöglichkeiten. Es scheint paradox, aber die Behauptung der Novität und Originalität, mit der *Batman* antritt, bedarf eines Horizontes aus identifizierbaren oder zumindest bekannten Elementen, um sich überhaupt etablieren zu können. Der Ereignischarakter des Comics ruht auf symbolischen Verfahren der Repetitivität und Iteration, er ruht auf einem Verweisungszusammenhang, der nicht selbst bewusst werden muss. Eine solche grundlegende Funktion der Wiederholung geht jedoch über die Symptomatik der Massenmedien hinaus. Repetitivität in diesem Sinne ist eine Funktionsweise im Feld der Kultur, durch die Bedeutung ebenso gestiftet wie weitergegeben wird. Und: Bedeutung ereignet sich unabhängig von der Frage, ob der Wiederholende wirklich weiß, was er wiederholt. »Wer zitiert, muß nichts wissen, sondern nur kennen« – so lautet eine griffige Formulierung von Joseph Vogl für die Verbindung von Wiederholung und Kultur:

Wer zitiert, muß nichts wissen, sondern nur kennen; wer zitiert, vergißt zwangsläufig Sinn und Zusammenhang und produziert – wie grazil auch immer – durch endloses Kopieren und Wiederholen jenen Schlagschatten, den man Kultur nennen kann. Kultur heißt Wiederkäuen, Abschreiben und Nachsprechen, Kultur heißt Zusammenkürzen und Reproduzieren, Parodieren und Persiflage [...].⁵

Die Wiederholung aktualisiert einen virtuellen Zusammenhang und perpetuiert selbst in der Verkürzung Kultur. Wiederholen und Kopieren sichert aber nicht nur den kulturellen »Schlagschatten«, aus ihnen kann – das führen die *Batman*-Comics vor – auch Neues entstehen. Originalität und Wiederholung bedingen einander und doch machen sie sich gegenseitig unsichtbar in dem Wechselgestus eines Vexierbildes: Ist die Immersionskraft des Comics stark genug, dann verschwindet das Bewusstsein für die kopierten Anteile und *Batman* wird zum Ereignis.

Was im Mai 1939 begründet wird, kann jedoch erst im Nachhinein als Original identifiziert werden. Erst im Rückblick wird der *Batman*-Comic ein neues Genre begründet haben. Bei seinem ersten Erscheinen ist er eine Montage aus bereits bekannten Elementen, er ist Fragment, Verkürzung, Wiederholung, Kopie – Zitate, die nicht identifiziert und wiedergefunden, sondern zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden wollen.

2. SERIALITÄT / WIEDERHOLUNG

Die einzelnen *Batman*-Geschichten waren zunächst in sich abgeschlossen und erschienen in monatlichen Abständen in der Heftreihe *Detective Comics*. Diese Serialität eröffnete die Möglichkeit, von Folge zu Folge Elemente zu wiederholen und so Genre und Bildsprache des Comics zu konsolidieren. Es entstand ein Erwartungshorizont, der auf der Repetition narrativer Muster, auf Gestaltwiederholungen und Logobildung aufbaute. Der *Batman*-Comic differenzierte visuelle und narrative Module aus und entwickelte sich zum unverwechselbaren ›Original‹.

Visuelle Module

Wesentlich für die Ausprägung des *Batman*-Comics ist die Hauptfigur mit ihrem Mythos des unerschrockenen Kämpfers gegen das Böse. Die Konsolidierung der Figur geschieht vor allem visuell, indem der Comic Embleme entwickelt, die den Mythos visuell-prägnant vertreten. Eine wichtige Rolle kommt hierbei den Titelbildern zu, die die Hauptfigur in prototypischer Aktion, also zumeist im Kampfgeschehen, zeigen.⁶ Die Titelseite funktioniert in einem traditionellen Sinne als Emblem, insofern sie einen Wechselbezug von Überschrift (Batman), Sinnbild (Kampfszene) und Epigramm (Legende der Hauptfigur) herstellt, der den systemischen Zusammenhang *Batman* vertritt. Ein solcher Zusammenhang wird bereits mit dem ersten Comic behauptet, obwohl er zu diesem Zeitpunkt allenfalls ein Projekt sein kann. Es ist die Summe aller *Batman*-Versionen (das heißt alle narrativen und visuellen Module sowie alle medialen Präsentationen), die den Verweisungszusammenhang *Batman* ausmacht, das System existiert als konkrete Sammlung wie als Potential für weitere Geschichten. Jeder neu erscheinende Comic, jede Fernsehfolge, jeder Film und jedes Spiel fügt sich dem System hinzu und aktualisiert es.

Eine ähnliche Funktion wie die Titelbilder hat das Motiv der Sprung- und Flugbewegungen Batmans, das ihn nachts, beim Licht des Vollmondes und über den Dächern von Gotham City zeigt. Diese Bilder sind nicht immer in ein Kampfgeschehen eingebunden, sondern leiten stellenweise auch nur von einer Szene zur nächsten über wie ein Grundmotiv, das die Geschichte durchläuft und ihre divergenten Teile verknüpft. Die visuelle Typik des Motivs und seine symbolische Qualität (die Flugbewegungen stehen für die Kraft und Waghalsigkeit der Hauptfigur) machen es auch für Mediensprünge geeignet. Tatsächlich finden sich die Sprung- und Flugbewegungen sowie das Setting über den Dächern der Stadt sowohl in den Comics wie in den *Batman*-Filmen und den *Batman*-Computerspielen.

Die visuelle Wiedererkennbarkeit des Flugmotivs zeigt sich im vergleichenden Blick auf die Abbildungen 1 und 2 und dies trotz des sehr unterschiedlichen Stils der Zeichner und des zeitlichen Abstands zwischen den Comics *Batman: The Dark Knight Returns* von Frank Miller (1986) und *Batman: The Long Halloween* von Jeph Loeb und Tim Sale (1996/97). In Abb. 1 ist die Konnexfunktion des Flugmotivs erkennbar, das hier hinter und um die Handlung in den Fernsehbildschirmkästchen gelegt ist und zudem zwei Szenen (auf den Seiten vorher und nachher) zusammenbindet.

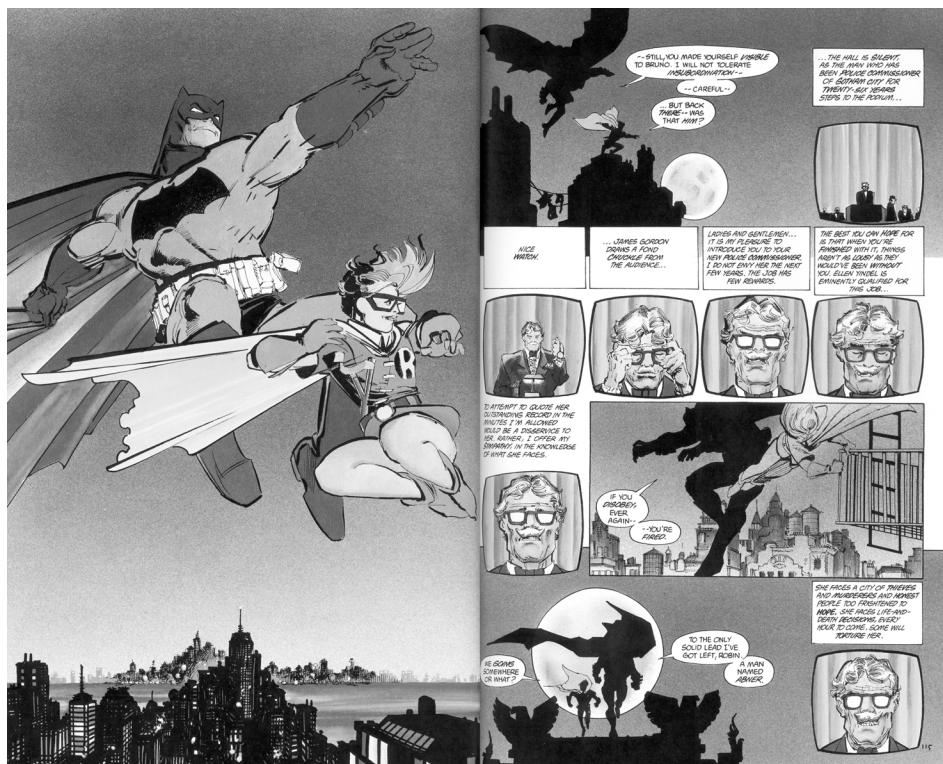


Abb. 1
Flugmotiv in *Batman: The Dark Knight Returns* von Frank Miller (1986, Reprint von 1996)

Das wichtigste Element für die Ausgestaltung des Mythos *Batman* sind jedoch die Kampfszenen, die die Geschichten rhythmisieren und Spannung generieren. Sie funktionieren vor allem visuell, da der *Batman*-Comic eine eigene Kampfkionografie ausbildet, zu der auch die Sprung- und Flugbewegungen gehören. Die Voraussetzung für eine solche Kampfkionografie sind Konventionen zur Darstellung von Bewegung und Kraft, also eine Bildsprache des Comics.



Abb. 2
Flugmotiv in *Batman: The Long Halloween*
von Jeph Loeb und
Tim Sale (1996/97,
Reprint von 1998)

Vergleicht man den zweiten *Batman*-Comic von Bob Kane vom Juni 1939 (*Detective Comics* Nr. 28) und Frank Millers legendären Comic von 1986 (Abb. 3 und 4), dann kann man die Entwicklung ermessen, die die Bildsprache in 47 Jahren durchlaufen hat. In *The Bat-Man* von Bob Kane (Abb. 3) wird alles Geschehen in den gleichförmig großen Bilderreihen an die Worte zurückgebunden. Der Ablauf des Kampfes wird in den Textspalten über den Bildern beschrieben und verdeutlicht, als wäre dem Bild allein nicht zu trauen. Auch der Plot, eine konventionelle Kriminalgeschichte, wird ausschließlich über verbale Informationen (im

Dialog oder in Textspalten) vorangetrieben. Die verbalen Beschreibungen und das Kriminalgenre sind hier Kontrollinstanzen für das Comic-Bild und den noch wenig ausgeprägten Mythos *Batman*.

Abbildung 4 zeigt eine Seite aus *Batman: The Dark Knight Returns* von Frank Miller. Hier erklären die Worte nicht mehr, was zu sehen ist. Sie gehören zum inneren Monolog Batmans und akzentuieren das Geschehen zusätzlich zur visuellen Dramatisierung. Visuell entsteht Dramatik zum einen aus der Detailarmut der Zeichnung, wie im Fall des überbordenden roten Flecks, der die blutiggeschlagene Nase symbolisiert, oder der Striche und Linien, die die schnelle Bewegung der



Abb. 3
Kampfikonografie
in *The Bat-Man* von
Bob Kane (1939).
Reprint von 1998)



Abb. 4
Kampfikonografie in
*Batman: The Dark
Knight Returns* von
Frank Miller (1986,
Reprint von 1996)

Fäuste und die Wucht der Schläge entsprechend der Bildsprache des Comics darstellen. Der Eindruck eines schnell ablaufenden Kampfgeschehens resultiert zum anderen aus den brüsken Perspektivwechseln: Während wir im ersten und zweiten Bild im Moment des Schlags und aus großer Nähe von hinten auf den getroffenen Gegner Batmans blicken, wird im dritten Bild die entgegengesetzte Perspektive gewählt und wir sehen – jetzt nahezu aus der Perspektive Batmans – die Konsequenzen des Schlags, das heißt die blutige, offenbar zertrümmerte Nase und der von der Wucht des Schlags zur Seite geworfene Kopf. Zwischen diesen beiden Bildern liegt kaum zeitliche Entwicklung, aber eine erhebliche Differenz

des Bildraumes. Diese Lücken oder Sprünge fordern vom Leser nicht nur ein selbstverständliches Wissen um die Konventionen der Comic-Sprache, sondern auch Aufmerksamkeit – der Bildbetrachter wird in der Lektüre der Bilder engagiert, das Gesehene erzeugt Spannung. Eine solche Einbindung des Rezipienten geschieht auch bei den kleinformatigen Bildern der dritten Zeile, die eine starke Nahsicht einnehmen, also keinen Überblick gewähren.

Die abgebildete Comic-Seite ist aber nicht nur in Hinsicht auf ein lesbares Sujet gestaltet, sondern sie wird auch rein formal rhythmisiert und gegliedert: Diagonale Linien wechseln mit geschlossenen Formen (den schattenrissartigen Körpern) und erzeugen so eine abstrakte Opposition aus Bewegung und Ruhe. Zudem finden sich auf der gesamten Seite Formkorrespondenzen, die sie zu einer visuellen Einheit verknüpfen, z. B. werden die ersten drei Reihen durch die diagonal die Ecken ausfüllenden Capelinien (in der ersten Reihe links oben und der dritten Reihe rechts unten) in einen Zusammenhang gebracht und gegen das breitformatige Bild am Ende der Seite abgegrenzt. Im horizontal wegschwingenden Cape des besieгten Batman fällt die formale Gestaltung mit dem Inhalt des Geschehens zusammen. Die starke Horizontale bricht mit der Senkrechten, die die Bilderreihen über ihr symmetrisch teilt, und schließt nicht nur die Seite, sondern auch den Kampfab. Die Sukzessivität des Handlungsablaufes wird gehemmt.

Frank Millers Comic *Batman: The Dark Knight Returns* steht für eine hochentwickelte Comic-Sprache und Kampfikonografie im *Batman*-Comic. Diese vergleichsweise realistische Kampfdarstellung aus dem Jahre 1986 ist durch den Comic *Batman: Child of Dreams* von Kia Asamiya aus dem Jahre 2000 (deutsche Ausgabe 2001) zu ergänzen, der stellvertretend zeigt, wie sehr die Bildsprache im *Batman*-Comic gerade in den Kampfszenen an Freiheitsgraden gewonnen hat. In diesem ersten *Batman* für den japanischen Markt werden stürzende Linien und strahlenförmig angeordnete Striche das vorherrschende Darstellungsmittel für Bewegung und Schnelligkeit (Abb. 5). Die Figuren sind in dem Kampfgeschehen nur schwer zu identifizieren, auch von einem Ablauf des Geschehens kann hier kaum noch gesprochen werden. Es gibt keine Beschleunigung von Bild zu Bild, sondern das Tempo ist gleichmäßig, und das heißt: gleichmäßig schnell. Dramatik entsteht nicht aus dem Wechsel der Tempi, sondern aus der Auflösung der Identifizierbarkeit und dem Vorherrschenden energetischer Striche. Die Kampfszenen werden so zu zunehmend abstrakten und insofern rein visuellen Ereignissen, was ihren Action-Charakter verstärkt.⁷ Die Identifizierbarkeit der Hauptfigur beschränkt sich in diesen Szenen auf wenige Details, auf Cape und Maske. Es sind diese reduzierten Insignien, die Asamiyas Darstellungen in die Kampfikonografie des *Batman* einreihen und das System bestätigen.



Abb. 5
Kampfikonografie
in *Batman: Child
of Dreams* von Kia
Asamiya (2001). Lese-
richtung. Von rechts
oben nach links unten.

Narrative Module

Neben den visuellen Modulen sind es die narrativen Grundmuster, durch die der *Batman*-Comic sich ausdifferenziert. Dazu gehört zunächst vor allem die Verortung im klassischen Kriminalgenre, dessen Rätselplot ein strenges Narrationsformat vorgibt. Die Kriminalerzählung im Stil von Arthur Conan Doyle überbetont die Entwicklung von einem Anfang zu einem Ende, da am Ende die Auflösung jedes Rätsels lockt, das die Erzählung von Beginn an motiviert. Dieses Versprechen auf Enthüllung lässt den Leser neugierig auf das Ende zueilen und dabei auch unvermittelte Szenenwechsel akzeptieren – er weiß, das Ende wird rückblickend Sinn stiftend. Der Leser engagiert sich in einem Narrationsformat, das – trotz der

Konventionalität des Kriminalgenres – erstaunliche Freiheitsgrade aufweist, da die Szenen nicht eine aus der anderen entwickelt werden müssen.⁸

Die Geschichten der frühen *Batman*-Comics nützen diese Mischung aus rigidem Genregerüst und Freiheit der Verknüpfung. In den Anfängen des *Batman*-Comics scheinen Zeichner und Autoren weder der Aussagekraft der Bilder noch dem Mythos *Batman* allein zu trauen. Je mehr sich eine Bildsprache sowie Topoi und typische Mininarrationen entwickeln, um so mehr können überlieferte Formate verlassen oder nur noch spielerisch anzitiert werden.

Der Grundplot aller *Batman*-Comics, der in der Wiederholung von Folge zu Folge stets aufs Neue bestätigt wird, ist Batmans unermüdlicher Kampf gegen das Verbrechen. Dieses Grundmuster wird weiter ausdifferenziert durch Mininarrationen, die den Ursprung dieses Kampfes erklären oder Gegenspieler und neue Freunde Batmans in den Comic einführen. Freunde wie Feinde mit ihren dazugehörigen Geschichten können dann immer wieder im *Batman*-Comic auftauchen.

Die Ursprungssage, die in *The Batman Wars Against the Dirigible of Doom* (*Detective Comics* Nr. 33, November 1939) das erste Mal erzählt wird, findet sich relativ häufig in den *Batman*-Comics. Das Motiv der Ermordung der Eltern, der das Kind Bruce Wayne zusehen musste, ist in seiner ersten Ausführung eine knapp berichtete Legende. In Frank Millers *Batman: The Dark Knight Returns* von 1986 wird das Motiv hingegen zu einem sorgfältig entwickelten Erzählstrang. Batman ist durch das Kindheitstrauma zu einem düsteren und gespaltenen Menschen geworden, dessen Gewalt gegen Verbrecher einem verzweifelten Versuch gleicht, den erlebten Verlust in einer nachträglichen Sinnstiftung aufzuheben: »The world only makes sense when you force it to.«⁹ Auf diese psychologische Interpretation des Batman greifen in der Folge sehr selbstverständlich andere Zeichner und Autoren zurück. Explizit geschieht eine solche Übernahme zudem in den beiden *Batman*-Filmen von Tim Burton, wo die zerrissene Psyche Batmans sein Verhältnis zu der weiblichen Hauptfigur bestimmt.¹⁰

Auch die Geschichten, mit denen Batmans Gegenspieler eingeführt werden, sind in über 60 Jahren *Batman*-Comics immer wieder erzählt worden. Wenn die Figuren auftreten, erscheint mit ihnen eine Erwartung an eine bestimmte Atmosphäre oder einen Grundkonflikt, und diese Erwartung wird dann durch die aktuelle Erzählung bestätigt oder erweitert. Auf diese Art ist eine unabgeschlossene und wandlungsfähige Sammlung von narrativen Modulen entstanden, die neben bestätigenden Wiederholungen auch eine unüberschaubare Zahl an Variationen hervorgebracht haben.

Man kann innerhalb des *Batman*-Kosmos von visuellen und narrativen Modulen sprechen, die das Grundmuster des Kampfes gegen das Verbrechen ausdif-

ferenzieren. Sowohl das Grundmuster wie auch die ergänzenden Module können von Comic zu Comic endlos wiederholt und variiert werden. Eine solche Repetitionsstruktur könnte man als Verdammung zur Wiederholung und insofern als zwanghaftes Verhalten begreifen, wie das Joseph Vogl für den Comic-Helden Superman suggeriert:

Ähnlich wie etwa Superman von Episode zu Episode voranstürzt, macht sich ein Sisyphos in brüderlicher Nähe unermüdlich und stets neu an die Aufhebung dessen, was immer wieder und hoffnungslos fällt. Noch die christliche Hölle kennt diese Buße und diese Prozedur: Verdammung heißt Wiederholung und umgekehrt.¹¹

Als kulturelle Invariante beurteilt auch Umberto Eco den Wiederholungscharakter des Seriellen in der Massenkultur:

In der Serie glaubt der Konsument, sich an der Neuheit der Geschichte zu erfreuen, während er faktisch die Wiederkehr eines konstanten narrativen Schemas genießt und sich freut, bekannte Personen wiederzufinden, mit ihren charakteristischen Ticks, ihren feststehenden Redeweisen, ihren immer gleichen Techniken zur Lösung der Probleme... In diesem Sinne entspricht die Serie dem infantilen, aber darum nicht krankhaften Bedürfnis, immer wieder dieselbe Geschichte zu hören, Trost zu finden an der (oberflächlich maskierten) Wiederkehr des Immergeleichen.¹²

Obwohl Eco an dieser Stelle mit dem Adjektiv »infantil« dem Wiederholungsbedürfnis der erwachsenen Rezipienten eine regressive Tendenz zuschreibt, räumt er im selben Text ein, dass sich in der Massenkultur eine besondere ästhetische Sensibilität ausbilden kann, die qua Wiederholung die reine Form genießt. Die Repetitivität in den Massenmedien wird dann nicht als Eintönigkeit empfunden, weil es bei diesen Wiederholungen nicht um das geht, *was* wiederholt wird, sondern um »die Art und Weise, wie die Komponenten eines Textes segmentiert und codifiziert werden, um ein System von Invarianten zu etablieren«.¹³

Für den *Batman*-Kosmos lässt sich von einer strukturellen Notwendigkeit der Wiederholung und einem Wiedererkennungsverhalten der Rezipienten sprechen. In den Comics und Filmen kann man ein narratives Grundmuster und ein reiches Arsenal an visuellen wie narrativen Modulen ausmachen, die im Wechsel von Zeichner zu Zeichner bzw. von Autor zu Autor und sogar im Medienwechsel identifizierbar bleiben. Doch erstaunlich an diesem Kosmos sind eben nicht nur

die unablässigen Wiederholungen, sondern auch die überraschende Variationsbreite und Widersprüchlichkeit der Erscheinungsweisen und Geschichten.

Für diese Vielfalt aus über sechzig Jahren gibt es keine Meta-Narration, die die Versionen ordnet. Batman kann ohne Erklärung in der einen Folge alt, in der anderen jung, in der einen Folge nahezu schizophren und in der nächsten ein Kämpfer ohne jeden Zweifel sein, ohne dass dafür Rechtfertigungen gefunden werden müssen. Irregularitäten dieser Art sind für den Leser offenbar kein Kognitionsexperiment, sondern eine selbstverständliche und spielerische Erfahrung.

Jim Collins spricht im Zusammenhang mit den *Batman*-Comics schon 1991 von der grundsätzlichen Hybridität der Populärnarrationen und davon, dass dem Leser diese Hybridität bewusst ist.¹⁴ Spätestens seit den 1980er Jahren hat sich der Leser in einen »instinctive semiotician«¹⁵ verwandelt und *Batman* ist nur ein weiterer »mobile signifier«¹⁶ in einem »hyperconscious discourse«.¹⁷ Jeder neu erscheinende *Batman*-Comic funktioniert als eine Rekonfiguration des bereits vorhandenen Spektrums und entfaltet dabei ein Arsenal an Codes, die eine Parallelwelt zur erzählten Geschichte aufmachen: »the simultaneity of the array, then, produces a form of narrative which is itself an array of narrative and visual codes that tells the story of the superheroes but also tells in the process the history of their cultural significance«.¹⁸

Der Rezipient der *Batman*-Comics und *Batman*-Filme – so lässt sich Collins' These hier paraphrasieren – weiß als instinktiver Semiotiker sowohl die konformen Wiederholungen wie die Sprünge und Widersprüche in einem Verweisungszusammenhang *Batman* zu organisieren. Hierfür muss der Leser aber die jeweils aktuelle Geschichte verlassen, er muss Korrespondenzen zu anderen Comics und Medien herstellen. Die Geschlossenheit der einzelnen Narration, ihre Überzeugungskraft als Fiktion und abgeschlossene Sinnkonfiguration, wird relativiert.

Der Comic *Batman: The Long Halloween* von Jeph Loeb und Tim Sale scheint dieser These von der Relativierung der Narrationslogik auf den ersten Blick zu widersprechen, da er den Stil der Kriminalgeschichten von Arthur Conan Doyle wiederaufnimmt und die Genrekonventionen geradezu übergangsweise erfüllt. Doch diese erzählerische Sorgfalt ist Teil einer nostalgischen Ästhetik, die vor allem visuell, in großformatigen Bildern und durch eine opulente Gestaltung, entwickelt wird. Die Motto-Bilder, mit denen die einzelnen Kapitel eingeleitet werden, ebenso wie die – in Abbildung 6 in den kurvig ausgreifenden Capelinien sichtbare – ornamentale Gestaltung erinnern zudem an Buchillustrationen der Jahrhundertwende.

Dieses bewusst altmodische Erscheinungsbild des Comics lässt sich zudem als atmosphärisches Zitat des zweiten *Batman*-Films von Tim Burton, **BATMAN RETURNS**, lesen. Burton kreiert dort eine malerische oder graphische Bildoberfläche, er vermeidet eine typisch filmische Indexikalität und verleiht dem Film dadurch eine homogene Künstlichkeit des Bildeindrucks. Der Film verleugnet gewissermaßen seine mediale Verfassung, er gibt sich den Anschein der Malerei und wirkt darin nostalgisch.

In ähnlich distanzierender Weise übersetzt *Batman: The Long Halloween* Filmtechniken wie Schnitt-Gegenschnitt und Zoom in die Bildsprache des Co-



Abb. 6
Ornamentale Gestaltung in *Batman: The Long Halloween* von Jeph Loeb und Tim Sale (1996/97). Reprint von 1998



Abb. 7
Filmtechnik (Zoom)
in *Batman: The Long
Halloween* von Jeph
Loeb und Tim Sale
(1996/97, Reprint
von 1998)

mics. Die Zoom-gleiche Bildabfolge in Abbildung 7 zeigt, dass diese Filmmodi im Comic viel Platz in Anspruch nehmen und das Geschehen verlangsamen, während eine verdichtende Bewegungsdarstellung wie in Kia Asamiyas *Batman: Child of Dreams* (vgl. Abb. 5) auf eine Steigerung des Tempos zielt. Zoom und Schnitt-Gegenschnitt werden im Comic von Jeph Loeb und Tim Sale zu altmodischen Techniken, die eher an das Phenakistiskop oder das Daumenkino erinnern als an schnelle Action-Darstellungen.

Auch der Retro-Look von *Batman: The Long Halloween* hat amalgamierende Qualitäten, er schafft eine homogene Oberfläche für das Spektrum der Comic-fremden Assoziationen Buchillustration, Kriminalerzählung, Film. In dem nostalgischen Gestus liegt eine Distanzierung zu den Organisationsmodi, die übernommen werden – trotz der detailgenauen Inszenierung rückt der Comic Kriminalerzählung und filmische Präsentationstechniken in eine historische Ferne. Film und Narration werden in ihrer medialen Evidenz relativiert, sie bekommen Materialcharakter, werden Teil einer ästhetischen Strategie im Comic.

Batman: The Long Halloween schließt sich über die homogene Oberfläche visuell zu einer Einheit, während die eingelagerten Wiederholungen und Zitate auf den *Batman*-Kosmos und darüber hinaus verweisen. Der Rezipient geht über die Geschichte hinaus und übt sich in der Erstellung von Zusammenhängen, er übt sich in dem, was Collins den »hyperbewussten Diskurs« nennt. Dabei genießt der Leser, wie die Geschichte präsentiert wird, doch er muss dies nicht im Sinne von Umberto Eco tun: als strenge Stilübung, die qua Wiederholung und minimaler Variation die Idee der reinen Form kultiviert. Das Integrationspotential des Systems *Batman*, seine Fähigkeit Widersprüchliches ebenso wie Redundantes zu codieren, ist erstaunlich groß und *Batman* erweist sich von Folge zu Folge als ein »wucherndes« System mit stets offenen Anschlussmöglichkeiten, eine potentiell endlose Sammlung von visuellen und narrativen Modulen, von Stilen und Medien.

3. NARRATION / DATENBANK

Eine potentiell endlose Sammlung von Bildern und Texten – das ist nach Lev Manovich auch eine zutreffende Beschreibung der gegenwärtigen Kultur. In *The Language of New Media* spricht er von einem grundlegenden Wandel in der Organisation von Wissen und Erfahrung, der sich mit der Entwicklung und Verbreitung der neuen digitalen Medien vollzogen hat. Sein Fokus gilt dabei nicht Partialanalysen eines einzelnen Mediums, sondern er erklärt die Software, den digitalen Code, zu einer Art universaler Medienmaschine, die alle neuen Medien prägt. Die umfassenden kulturellen Veränderungen durch diesen digitalen Code zeigen sich zum einen darin, dass kulturelle Kategorien und Themen in neue Diskurse und Begrifflichkeiten übersetzt werden.¹⁹ Neben dieser Herausbildung einer neuen Sprache, der *language of new media*, die eine Neubewertung von klassischen Formaten wie z. B. dem Roman impliziert, kommt es außerdem zur Ausprägung neuer Formate:

Many new media objects do not tell stories; they do not have a beginning or end; in fact, they do not have any development, thematically, formally, or otherwise that would organize their elements into a sequence. Instead, they are collections of individual items, with every item possessing the same significance as any other.²⁰

Zu den prominentesten Formaten in diesen »new media objects« gehört die Datenbank, die in den Computer-Wissenschaften als eine variabel strukturierte Daten-Sammlung definiert wird. Manovich erweitert diese technische Bestimmung der Datenbank und erklärt sie zu einer ›symbolischen Form‹: Die Datenbank wird ihm zum paradigmatischen Vertreter und Modell für eine Welt, die wie eine willkürliche und sich unablässig verändernde Sammlung von Elementen erscheint.²¹

Manovichs Beschreibung der Datenbank erinnert an Umberto Ecos Untersuchung der Serialität in den Massenmedien, insofern beide ein ähnliches Strukturmerkmal hervorheben. Ecos These, dass die serielle Massenkultur eine neue Ästhetik ausprägt, die durch den Verlust von Einzigartigkeit gekennzeichnet ist und sich als »Triumph einer Struktur selbständiger Versatzstücke«²² generiert, findet in Manovichs Beschreibung der Datenbank-Logik gewissermaßen ihre Fortsetzung und Aktualisierung.

Dabei ist die Datenbank – das stellt Manovich klar – im Grunde keine neue Form der Organisation von Texten, Bildern u. a., sondern die zeitgenössische Ausprägung von traditionellen Ordnungen wie der Sammlung oder des Archivs. Der digitale Code fügt diesem Prinzip aber neue Aspekte hinzu, z. B. Modularität und Programmierung. Traditionell steht die Datenbank-Organisation der Narration gegenüber, die ebenfalls Wissen und Erfahrung in eine Form bringt:

As a cultural form, the database represents the world as a list of items, and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to make meaning out of the world.²³

Datenbank und Narration sind konkurrierende Ordnungsvorstellungen, die jedoch zumeist verknüpft auftreten und endlose hybride Konstellationen hervorgebracht haben. In der Kultur der neuen digitalen Medien hat sich aber der Schwerpunkt von der sukzessiven, abgeschlossenen und kausalitätssetzenden

Sinnkonfiguration der Narration hin zu der eher niederschweligen Organisation der Datenbank verschoben, die über Gleichwertigkeit, Variabilität, Unabgeschlossenheit und Benutzerabhängigkeit charaktisiert ist. Diese Hegemonie zeigt sich u. a. darin, dass die klassischen Narrationsformen in die Sprache der neuen Medien übersetzt werden, das heißt die Narration wird als Datenbank betrachtet, die vom Leser entsprechend den vom Autor gesetzten *links* durchquert wird – die Narration erscheint nurmehr als Sonderfall eines »new media object«.²⁴

Neben diesem Übergreifen des Diskurses der neuen digitalen Medien auf traditionelle Medien spricht Manovich noch von einer weiteren sehr konkreten Veränderung, an der die Hegemonie der Datenbank ablesbar wird: Während in den literarischen und filmischen Werken der Moderne die Narration explizit war und die Datenbank implizit, kehrt sich dieses Verhältnis in den neuen Medien um. In einer Datenbank-Logik hat jede erstellte Sinnkonfiguration – wie z. B. die Narration – einen bloß vorläufigen Charakter, ihr ist die eigene Wiederholbarkeit und die Simultaneität anderer Möglichkeiten eingeschrieben. In diesem Sinne materialisiert sich die Datenbank und die Narration wird fakultativ.

Manovichs Interpretation der Datenbank in ihrer Bedeutung für die Organisation von Wissen und Erfahrung lässt sich als Versuch fassen, eine Sinnorganisation zu denken, die weder einem Genealogiedenken noch der Idee des Einzigartigen verpflichtet ist, eine weitgehend nicht-hierarchische und insofern auch akausale, eine offene Form. Diese Art der Sammlung funktioniert nicht gerichtet und ausschließend, sondern additiv und fakultativ, sie wuchert. Um zugänglich zu bleiben, braucht eine solche Datenbank »information-aesthetics«²⁵, eine Art Interface, das die Informationen vermittelt und das psychologische Engagement der Benutzer ermöglicht. Diese Informationsästhetik kann die Form einer Narration annehmen, die die Immersion der Benutzer sicherstellt, so wie der primitive Plot vieler Computerspiele *Töte alle Feinde* die Spieler dazu animiert, aus dem Material der Datenbank ihre eigene Verknüpfung zu erstellen.²⁶ Die Narration bleibt also vorhanden, sie wirkt sinnstiftend, aber zugleich gilt, was Eco angesichts der Austauschbarkeit der Geschichten in der seriellen Kultur prognostiziert: »Müssen wir an die Geburt eines neuen Publikums denken, dem die erzählten Geschichten, die es eh schon alle kennt, gleichgültig sind [...]?«²⁷

Die Datenbank als symbolische Form führt die Variabilität jeder Organisation vor Augen und propagiert eine sich endlos erweiternde und wandlungsfähige Anlage, die sowohl Wiederholungen wie Widersprüche integrieren kann und zudem die Idee eines Ursprungs relativiert. Den *Batman*-Kosmos mit seiner endlosen Vielfalt an widersprüchlichen oder wiederholt erzählten Geschichten, an unterschiedlichen visuellen Erscheinungsweisen und Medien kann man nach

diesem Modell der Datenbank begreifen – und das gerade in der Spannung des Datenbankmodus zu einer Logik der Narration.

Bereits in den einzelnen Comics wird die Narration als Rahmen und Organisationsmodus irritiert. Grundlegend geschieht dies, da der Comic den diegetischen Zusammenhang der Narration in Bilder unterteilt. Das Bild präsentiert innerhalb eines Rahmens bzw. simultan mit anderen Bildern auf einer Seite. Es geht also nicht in der Diegese auf und sein Organisationsmodus ist deutlich nicht-linear.²⁸ In einzelnen *Batman*-Comics finden sich zudem Elemente, die die Narrations-Logik explizit relativieren, z. B. durch die Privilegierung von abstrakten visuellen Ereignissen wie in Kia Asamiyas *Batman: Child of Dreams* oder durch das nur noch nostalgische Spiel mit dem Genre Kriminalerzählung in Jeph Loeb und Tim Sales *Batman: The Long Halloween*.

Für den *Batman*-Kosmos schließlich lässt sich gar keine übergreifende Narration mehr ausmachen, die die Sammlung der Comics, Filme und Spiele, etwa im Sinne einer Biografie des Batman, ordnet. Hier sind alle Ebenen und Elemente gleichwertig und die narrativen Module können ebenso wie die visuellen Module oder die unterschiedlichen medialen Präsentationsmodi zueinander in Relation gebracht, sie können verändert oder ergänzt werden. Explizit werden solche Relationen, wenn Zeichner und Autoren Material aus der *Batman*-Datenbank neu arrangieren und z. B. eine mediale Präsentationsform zitieren, wie Jeph Loeb und Tim Sale das in *Batman: The Long Halloween* mit der Reinszenierung filmischer Techniken vorführen.

Für die Leser, Betrachter, Benutzer, Zuschauer der *Batman*-Geschichten bedeuten die Widersprüche und Wiederholungen, das Unabgeschlossene und Metamorphotische des Kosmos keine Störung. Der *Batman*-Kosmos ist in dieser Hinsicht ein Beispiel für den von Manovich indizierten Wandel in der Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts hin zu einer Logik der Datenbank. Dabei verwundert es, dass die Logik der Datenbank trotz ihres anti-genealogischen Charakters bisher nicht die Wiedererkennbarkeit des *Batman* und seinen Status als Original angegriffen hat. Doch die Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit des *Batman* wird von der Rechtsabteilung des Verlages DC Comics gesichert, die unautorisierte Nachahmungen verfolgt und Richtlinien für Zeichner und Autoren entwirft. Die Kreativität der Zeichner und Autoren muss also eingeschränkt, das Variationspotential für Ikonografie und narrative Gestaltung des *Batman*-Comics begrenzt werden. Einzig juridisch – so scheint es – ist der Diffusion des Originals vorzubeugen.

Frank Millers neuesten Comic *Batman: The Dark Knight Strikes Again* aus den Jahren 2001/02 kann man als Spiegel dieser Gefährdung des *Batman*-Comics

begreifen. Fünfzehn Jahre nach seinem wegweisenden *Batman: The Dark Knight Returns* hat Miller eine Fortsetzung veröffentlicht, die sich in Bildgestaltung und Dramaturgie stark von seinem Erstling unterscheidet.

Die Trilogie *Batman: The Dark Knight Strikes Back* setzt kaum auf eine dramatische Entwicklung und beginnt stattdessen sofort mit dem Ausnahmezustand. Miller entwirft bereits auf den ersten drei Seiten das Szenario eines totalitären Polizeistaates, gegen den Batman als ein ebenso düsterer wie anarchistischer Terrorist antritt. Dabei scheint das Kampfgeschehen allein dazu da, eine Idee des Superhelden zu beleben, die diesen als ein Wesen, das nicht mit menschlichen Maßen gemessen werden kann, affiniert. Der ohne Unterbrechung durch den gesamten Comic hindurch anhaltende Kampf schafft einen Raum, in dem Miller über sechzig Jahre Superhelden-Comics Revue passieren lassen kann.

Der dritte Band, das Finale von *Batman: The Dark Knight Strikes Back*, gibt die Narration als Kausalitätssetzung und dramatische Entwicklung nahezu ganz auf. Wie in Abbildung 8 zu sehen, sind die Superhelden in der nicht enden wollenden Apokalypse kaum noch zu identifizieren und gehen nach kurzem Kampf verloren. In das Geschehen sind – gleich sich überlappenden Windows-Fenstern auf einem Computerbildschirm – Kästchen hineinmontiert, die stets andere Bewohner von Gotham City und Metropolis sowie Nachrichtensprecher und Showmoderatoren zeigen. Ihr einmaliges Auftreten ist durch keine Geschichte gebunden, sie entwickeln sich deshalb auch nicht zu Figuren, sondern bleiben eine Ansammlung von karikaturhaften »Talking heads«²⁹, die die Superhelden kommentieren und dann ›weggeklickt‹ werden.

Die narrativen Irritationen in diesem Comic werden zusätzlich dadurch verstärkt, dass viele der typischen Requisiten der Batman-Figur fehlen: Batman ist immer wieder ohne Gesichtsmaske zu sehen und das Geheimnis seiner Doppelidentität also obsolet. Auch in der Bildsprache verzichtet Miller weitgehend auf eine Wiedererkennbarkeit durch Logos und Emblematik. Er gibt sogar die Kampfikonografie auf: Batman ist über weite Teile des finalen Geschehens ohnmächtig an eine Kraftwand gefesselt und kämpft also gar nicht. Stattdessen zeichnet Miller Batman als greisen Popstar auf einer Bühne.

Die narrative Logik von *Batman: The Dark Knight Strikes Back* bleibt wenig überzeugend, sie strukturiert den Comic nicht wirklich und das Auftreten der Superhelden gerät zur infernalischen Nummernshow. Getragen wird der Comic stattdessen vor allem von den Bildern, die als Gesamtkomposition auf den Doppelseiten sowie über das ganze Heft hinweg funktionieren. Dabei sind die einzelnen Bilder sehr unterschiedlich gestaltet, es finden sich größere Bilder aus digital bearbeitetem Photomaterial, die eine eher sphärische Ausstrahlung besitzen. Die-

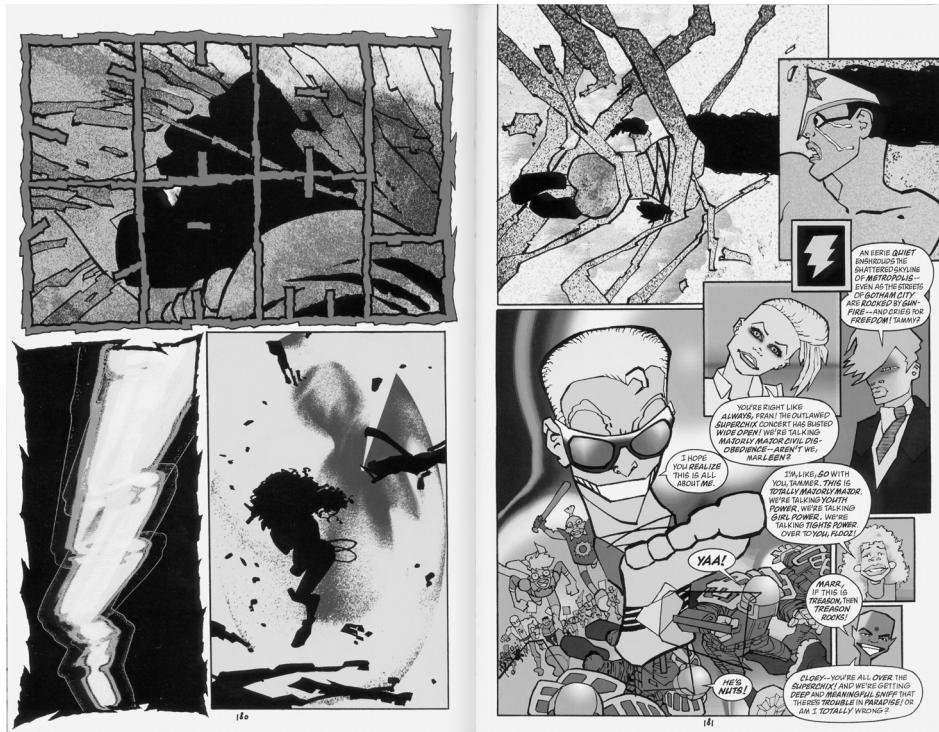


Abb. 8

Kampfikonografie in *Batman: The Dark Knight Strikes Back*
von Frank Miller (2001/2002, Reprint von 2002)

se Blickfänger werden gebrochen durch Doppelseiten mit dicht gedrängten, kleinformatigen Kästchenfolgen, deren Inhalt kaum zu identifizieren ist. Grundsätzlich wechselt die visuelle Erscheinung im Comic immer wieder zwischen der poppigen Farbigkeit und Flächigkeit im Stil von Flash-Animationen und Seitengestaltungen, die mit bewusst grobem Strich bzw. Tuschepinsel gezeichnet sind.

Die auffällige Heterogenität der Bilder wird allein gebunden durch morphologische Korrespondenzen und Kontraste, durch Stilwiederholungen innerhalb des gesamten Comics, die der wenig ausgeprägten narrativen Ebene eine dominante visuelle Ebene und eigene Struktur entgegensetzen. Den Comic *Batman: The Dark Knight Strikes Back* rhythmisieren vorwiegend die visuellen Ereignisse – die Bilder kommunizieren miteinander, und das unabhängig von der Identifizierbarkeit der auftretenden Figuren und unabhängig auch von dem narrativen Geschehen. Die freigesetzten Figuren und rein morphologischen Relationen sind vielleicht die genaueste Umsetzung einer Datenbank-Logik, die ohne Narration auskommen möchte. Insofern ist Millers neuestes Revival des Mythos *Batman* auch ein Kommentar zur Gestalt des gesamten *Batman*-Kosmos: eine weitge-

hend akausale und dennoch (noch) konsistente Welt aus Bildern und Texten, ein metamorphotischer virtueller Zusammenhang, ein verwildertes System, eine Datenbank.

- 1 Amerikanische Comic-Serien wie *The Phantom* (von Lee Falk, erscheint ab 1936) und *Flash Gordon* (von Alexander Raymond, ab 1934) enthalten bereits typische Elemente des Superhelden-Genres. Dennoch wird vor allem das Erscheinen des *Superman*-Comics als Beginn des Superhelden-Genres gesehen, da sich an seinem Modell eine ganze Legion späterer Superhelden orientiert. Vgl. dazu Wolfgang J. Fuchs/Reinhold C. Reitberger: Das große Buch der Comics. Anatomie eines Massenmediums, Gütersloh o. J., S. 101–129.
- 2 Der Begriff des Originals impliziert hier ein Genealogiedenken: Der *Batman*-Comic setzt bei seinem ersten Erscheinen einen Ursprung, der dann fortgesetzt wird. Dieser Ursprung soll aber kein stillschweigender Anfang sein, ihm eignet der Impetus der Neuheit und das Versprechen des Einmaligen, weil noch Unbekannten: »Starting this issue: The amazing and unique adventures of the Batman!« – so die Ankündigung des ersten *Batman*-Comics auf der Titelseite der Reihe *Detective Comics*, in der *Batman* zusammen mit anderen Comics erscheint (vgl. *Detective Comics*, Nr. 27, Mai 1939, wiederabgedruckt in: *Batman Archives. Volume I*: Bob Kane, New York, 1990, S. 7).
- 3 Will Brooker hat einige der Inspirationen aufgezählt: Zu den Quellen gehören Filme wie Tod Browning's DRACULA (USA 1931), Fred Niblos THE MARK OF ZORRO (USA 1920) und die Gangsterfilme der frühen 1930er Jahre. Der Autor und Zeichner Bob Kane selbst erwähnt zudem Leonardo da Vinci's Skizze eines Mannes in einer fledermausähnlichen Flugmaschine als Vorbild für das Fledermauskostüm seines Comic-Helden. Auch bei den kriminellen Gegenspielern von Batman finden sich Anregungen aus Filmen. So ist z. B. der Joker mit seinem entstellten Gesicht, in dem das Lachen eingefroren scheint, von dem Schauspieler Conrad Veidt in Paul Lenis Film THE MAN WHO LAUGHS (USA 1928) inspiriert und die ebenso erotische wie gefährliche Catwoman von Jean Harlow in Howard Hughes' HELL'S ANGELS (USA 1930). Vgl. Will Brooker: Batman. One life, many faces, in: Deborah Cartmell/Imelda Whelehan (Hg.): Adaptations. From text to screen, screen to text, London/New York 1999, S. 185–198 (hier: S. 185f.).
- 4 Umberto Eco: Die Innovation im Seriellen, in: ders.: Über Spiegel und andere Phänomene, München 1990, S. 155–180 (hier: S. 159).
- 5 Joseph Vogl: Deleuze aux Enfers. Wie Martin tom Diecks Comic in die komische Unterwelt führt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.3.2001, Nr. 71, Berliner Seiten, S. 8. Vogl kommentiert dort Martin tom Diecks Comics über den Philosophen Gilles Deleuze.
- 6 Da *Batman* zunächst in der Reihe *Detective Comics* erscheint, findet sich eine kleinere, titelähnliche Darstellung innerhalb des Heftes zu Beginn der eigentlichen *Batman*-Geschichte. Die Figurendarstellung dort entwickelt zunehmend Logo-Qualitäten und wird mit dem Titel *Batman* und einem kurzen erklärenden Text, der Legende der Hauptfigur, kombiniert. Ab *Detective Comics* Nr. 38 vom April 1940 wird aus diesem Einführungsbild eine eigene Titelseite.
- 7 Kia Asamiya geht hierin mit japanischen Action-Mangas wie z. B. *Xenon* von Kanzagi konform, die mit stark reduzierter Narration auskommen. Die Geschichten werden dort durch die zahlreichen Kampfszenen rhythmisiert, die mit explodierenden Liniengefügen Dynamik erzeugen. Es sind abstrahierte visuelle Ereignisse, die die durchaus redundanten Geschichten gliedern. Vgl. zur Gegenüberstellung von japanischer und amerikanischer Comic-Kultur auch: Kia Asamiya Special Interview, in: Kia Asamiya: Batman: Child of Dreams 1, Nettetal-Kaldenkirchen 2001, o. S.
- 8 Vgl. Peter Nusser: Der Kriminalroman, Stuttgart 1980, S. 37 und Peter Brooks: Freud's Masterplot, in: Yale French Studies, Nr. 55/56 (1977), S. 280–300 (hier: S. 283).
- 9 Frank Miller: Batman: The Dark Knight Returns. Tenth Anniversary Edition, New York 1996, S. 192. Millers Version von 1986 steht für eine Reaktualisierung des Mythos *Batman*. Der Titel des Comics, *The Dark Knight Returns*, ist in dieser Hinsicht doppelt zu lesen, denn Miller interpretiert die Hauptfigur neu und gibt ihr dafür gewalttätige Anteile zurück, die zu Beginn des *Batman*-Comics vorhanden waren, aber nach der freiwilligen Selbstzensur der Comic-Verlage im Jahre 1954 völlig zurückgenommen wurden.
- 10 So verliebt sich Batman in BATMAN (USA 1989) in eine Psychologin, für die er ebenso sehr Studien-

- wie Liebesobjekt ist. In *BATMAN RETURNS* (USA 1992) führt Batmans Liebesgegenüber wie er selbst ein geheimes Doppel Leben: Selina Kyle kämpft in der Maske von Catwoman gegen Batman, während sie sich in ihrer bürgerlichen Identität nichtsahnend in Bruce Wayne (Batmans bürgerliches Ich) verliebt.
- 11 Vogl: *Deleuze aux Enfers* (Anm. 5), S. 8.
- 12 Eco: *Die Innovation im Seriellen* (Anm. 4), S. 160.
- 13 Ebd., S. 175.
- 14 Jim Collins: *Batman: The Movie, Narrative: The Hyperconscious*, in: Roberta E. Pearson/Uricchio (Hg.): *The Many Lives of Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*, New York 1991, S. 164–181.
- 15 Ebd., S. 170.
- 16 Ebd., S. 167.
- 17 Ebd., S. 179.
- 18 Ebd., S. 171.
- 19 Lev Manovich spricht von einem »transcoding«, einer Übersetzung in ein anderes Format. Die Computerisierung der Kultur ersetzt frühere kulturelle Kategorien und Konzepte und die neuen digitalen Medien sind Ausdruck und Motor eines generellen Prozesses der kulturellen Rekonzeptualisierung. Vgl. Lev Manovich: *The Language of New Media*, Cambridge, Mass. 2001, S. 47.
- 20 Ebd., S. 218.
- 21 Vgl. ebd., S. 219. Manovich übernimmt den Begriff »symbolische Form« von Erwin Panofsky, der ihn von Ernst Cassirer adaptiert und in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Bei Panofsky verknüpft die symbolische Form einen geistigen Bedeutungsinhalt mit einem konkreten sinnlichen Zeichen in der Art, dass dieser Inhalt dem Zeichen wesentlich zugeeignet erscheint. Vgl. Erwin Panofsky: *Die Perspektive als »symbolische Form«*, in: Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hg.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*, Berlin 1992, S. 99–167 (hier: S. 108).
- 22 Eco: *Die Innovation im Seriellen* (Anm. 4), S. 176.
- 23 Manovich: *The Language of New Media* (Anm. 19), S. 225. Eine solche Gegenüberstellung von Narration und Datenbank ist – ähnlich wie die Gegenüberstellung von Narration und Hypertext – problematisch, da sie der Narration ein Potential abschneidet und ihre formale Ordnung als Abfolge von einem Anfang zu einem Ende buchstäblich nimmt. Für Manovich sind aber sowohl die Datenbank wie die Narration Modelle, das heißt, es geht ihm nicht darum, eine Sinnkonfiguration gegen die andere auszuspielen, sondern die unterschiedlichen Ordnungsvorstellungen zu akzentuieren, die sie implizieren.
- 24 Ebd., S. 227.
- 25 Ebd., S. 217.
- 26 Manovich spricht hier von Algorithmus und nicht von rudimentärem Plot, da es um genau festgelegte Schritte geht (vgl. ebd., S. 221 ff.). Ich würde dies aber mit einer strengen und erwartbaren Form von Narration gleichsetzen.
- 27 Eco: *Die Innovation im Seriellen* (Anm. 4), S. 177.
- 28 Vgl. zu einer solchen Spannung zwischen Bild und Diegese im Comic Roland Barthes: *Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990, S. 47–66 (hier: S. 65).
- 29 *The Comics Journal Library, Volume Two*: Frank Miller, Seattle 2003, S. 116.

Claudia Gerhards

TV COPY CULTURE – FERNSEHUNTERHALTUNG UND IMITATIONSPROZESSE IN DER ENDLOSSCHLEIFE

»Deutschland ist Weltmeister! Keiner kopiert so viele Fernsehsendungen aus dem In- und Ausland«.¹ So titelt die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* im Juni 2002. Viele der quotenträchtigen Shows im deutschen Fernsehen sind lizenzierte Kopien anglo-amerikanischer Formate. *Wer wird Millionär* (RTL) basiert auf dem britischen Format *Who wants to be a millionaire*, die Castingshow *Deutschland sucht den Superstar* (RTL) fußt auf dem britischen Vorbild *Pop Idol*, das in lizenziertter Kopie u. a. in die USA, nach Südafrika, Polen und Belgien verkauft wurde. Bezeichnend für die heutige Copy Culture ist, dass die »Fähigkeiten zur Reproduktion rasant anwachsen« und zugleich »kaum eine Existenzweise geringer bewertet wird als die der Reproduktion«.² Es verwundert daher nicht, wenn die Praktiken des Kopierens von Medienkritikern meist abgewertet und mit der Einfallslosigkeit und mangelnden Fantasie der Programmacher erklärt werden.³ Solche Erklärungsansätze greifen jedoch zu kurz. Genauso ist es ein Irrtum zu glauben, der deutsche TV-Markt stagniere, da er ständig in- und ausländische Formate kopiert. Das Fernsehsystem ist – wie wir sehen werden – auf das ständige Reproduzieren von Formaten angewiesen. Mit Luhmann lässt sich die Fernsehunterhaltung als ein autopoietisches System begreifen, das sich in zirkulären, selbstbezüglichen Prozessen erneuert. Die Formatkopien nehmen dabei eine Schlüsselrolle ein. Mittels derer reproduziert sich das Fernsehsystem permanent neu. Einmal in den medialen Zirkulationsprozess eingefügt, sind die Kopierprozesse unabschließbar. Wie ist jedoch ein System überlebensfähig, das in erster Linie bereits Bekanntes reproduziert? Welche Prozesse ermöglichen Erneuerungen? Mit welchen Strategien wertet das Fernsehsystem die Kopien, die gemeinhin als minderwertige Derivate gelten, auf und macht aus ihnen Ereignisse? Und wie ist das Verhältnis zwischen Original und Kopie zu beschreiben?

AM ANFANG WAR DAS ORIGINAL – ÜBERLEGUNGEN ZUR KATEGORIE DES URSPRUNGS

Der Begriff des Originals ist in den letzten Jahren vielfach einer Revision unterzogen worden. Ausgehend davon, dass ein »Paradigmawechsel von der die Moderne beherrschenden Ethik des Originals«⁴ zur postmodernen Copy Culture stattgefunden hat, steht der Begriff des Originals auf dem Prüfstand. Die Kategorie des

unhintergehbaren Anfangs, wie sie im Begriff des Originals impliziert ist, gilt zunehmend als ein Behelfskonstrukt, das in Zeiten der Repro-Kultur fraglich geworden ist. Luhmann zufolge ist die Kategorie des Anfangs ein Konstrukt, das nicht an sich existiert, sondern erst in der Operation des Beobachtens und Beschreibens produziert wird. »Es gibt [...] keinen Anfang und kein Ende als Tatsachen, die man unabhängig von einem Beobachter beschreiben könnte.«⁵ Die Kategorie des Anfangs ist »konditionierte Willkür«,⁶ denn sie versteht sich nicht von selbst, sondern »muss gemacht werden.«⁷ Wenn die Kategorie des Anfangs ein Konstrukt ist, das nicht per se existiert, dann muss für den Begriff des Originals Ähnliches angenommen werden. Denn dieser operiert wie kein zweiter mit der Gedankenfigur des Anfangs. Der Begriff des Originals impliziert, dass es einen identifizierbaren, unhintergehbaren Anfang gibt, der dann als Referenzpunkt für Kopier- und Imitationsprozesse dient.

Diese Annahme ist jedoch in Zeiten, in denen man ohnehin im ›Zitat‹ lebt, fragwürdig geworden: »Es gibt keinen Ursprung, keinen Nullpunkt, an dem eine Idee, ein origineller Gedanke entstehen kann. Das Originelle ist nur noch zu denken als Kombination und Umgestaltung des Vorhandenen.«⁸ Dabei geht es nicht darum, Originalität an sich zu leugnen, sondern vielmehr »die absolute, unhintergehbare, als Schöpfung aus dem Nichts verstandene Originalität als Mythos«⁹ zu entlarven. Damit wird jedoch auch die Vorstellung hinfällig, das Original sei das Primäre und die Kopie das Sekundäre. Nicht nur gilt: ohne Original keine Kopie, sondern auch: ohne Kopie kein Original. Der Begriff des Originals lässt sich immer nur vor dem Hintergrund der Erfahrung von Kopien bilden. Ohne die Kopie ist ein Original überhaupt nicht als ein Original identifizierbar. »So aber hebt sich der Unterschied von Original und Kopie auf, weil beide sowohl als Ursprung wie als Folge für die je andere Kategorie fungieren.«¹⁰

Wie lassen sich dann aber Original und Kopie überhaupt noch voneinander unterscheiden? Gar nicht – so zumindest argumentiert Umberto Eco,¹¹ der die Praktiken des Seriellen und Wiederholenden im TV-System untersucht. Ihm zufolge sind Echtheit und Originalität in einer Kultur des Imitierenden und Fortsetzenden nicht mehr eindeutig auszumachen. Es kann nicht mehr zwischen dem Wiederholten und dem Variierten unterschieden werden. Wo die Wiederholung nicht mehr differenziert werden kann von der Variation, also dem Neuen, da kann auch nicht mehr zwischen einem Original und seiner bloßen Kopie unterschieden werden.

Wie schwierig es ist, im Kopiersystem des Fernsehens ein Original auszumachen, zeigt sich am Beispiel der nicht-lizenzierten TV-Kopien der Talkshows. 1992 ging die erste deutsche tägliche Talkshow *Hans Meiser* (RTL) auf Sendung.

Als Vorbild wird immer wieder *Oprah Winfrey* genannt, deren Bühnendekoration sogar für die erste *Meiser*-Staffel nachgebaut wurde. Doch *Oprah Winfrey* ist nur eine Station in der langen Ahngalerie der US-Talkshows. Den Anfang machte Phil Donahue, der 1967 erstmals nicht-prominente Talkgäste in seine Show einlud. Talkshows wie z. B. *Sally Jesse Raphael* folgten, bevor *Oprah Winfrey* 1986 mit ihrer Sendung startete. *Oprah Winfrey* ist also Nutznießer einer jahrzehntelangen US-Talkshowtradition. Kann man in diesem Fall aber dann noch von *dem* Original sprechen, das für die deutsche Kopie *Hans Meiser Pate* stand? Und wie verhält es sich mit den Kopien späterer Generationen? *Arabella*, *Oliver Geissen*, *Vera am Mittag & Co.* – alle zehren sie von Talkshows, die vor ihnen bereits etabliert waren, und organisieren sich als Kopien von bereits bestehenden Kopien. Als 1998 die Talkshow *Birte Karalus* (RTL) auf Sendung ging, war sie als ein Duplikat der erfolgreichen Talkshow *Bärbel Schäfer* angelegt, die bereits seit 1995 auf Sendung war. Die Moderatorin wurde nicht nur von ihrem Look her auf eine Bärbel-Schäfer-Kopie getrimmt, auch das Konzept wurde übernommen. *Bärbel Schäfer* ihrerseits war jedoch die deutsche Kopie der US-Talkshow *Ricki Lake*, die es mit ihrem Debüt im Jahr 1993 erstmals in der amerikanischen Talklandschaft verstanden hatte, gezielt die Werbekundenzielgruppe der 18- bis 34-Jährigen anzusprechen. An diesen Beispielen zeigt sich, dass sich die Kopierprozesse im Fernsehen offenbar nur noch in seltenen Fällen auf ein Original zurückführen lassen. Die Spur verliert sich im Feld der sich selbstreferentiell organisierenden Kopien. Nicht die Originale, sondern die anderen Kopien organisieren ab einem gewissen Zeitpunkt die Produktion jeder neuen Kopie. Wie dies genau vonstatten geht und welche Folgen damit für das System der Fernsehunterhaltung verbunden sind, darauf werden wir später ausführlicher zu sprechen kommen.

Dass die Dichotomie Original/Kopie brüchig geworden ist, heißt aber nicht, dass der Mythos des Originals nicht weiter fortleben würde. Das Unhintergehbarre und Einzigartige gewinnt in dem Maße an Faszination, wie das Fernsehsystem an seiner Tilgung arbeitet. Mit dem Verlust des Originals wird zugleich dessen Fetschisierung betrieben. Im Fernsehsystem dient dazu der Lizenzhandel. Der Lizenzgeber (z. B. *Celador* im Falle von *Who wants to be a millionaire*) erklärt sich, indem er die Lizenzen eines TV-Formates verkauft, zum Besitzer eines Originals, das nicht weiter hintergeht ist. Der Lizenzgeber autorisiert sich, indem er ein Format zum Verkauf anbietet, als Rechteinhaber und Eigentümer eines Originals. Auf den großen internationalen Verkaufsmessen der MIP in Cannes und der NATPE in New Orleans bzw. Las Vegas treten Hunderte von Lizenzgebern auf, die mit dem Anbieten von Formatlizenzen zugleich erklären, dass sie die Eigen-

tümer von Original-TV-Shows sind. Nur wer im Besitz eines Originals ist, kann auch die dazugehörige Lizenz zum Verkauf anbieten. Im Lizenzhandel wird die Kategorie des Originals unhinterfragt vorausgesetzt. Tatsächlich ist das Original im Fernsehsystem aber ein Mythos, ein Konstrukt, das noch nicht einmal durch den juristischen Diskurs abgesichert ist. Dieser besagt nämlich, dass ein Fernsehformat als Ganzes überhaupt nicht geschützt werden kann, sondern – wenn überhaupt – nur einzelne Teile. Zu diesen Teilen zählen die bühnenmäßige Ausstattung, Musikjingles und der Titel einer Sendung, nicht aber z. B. gängige Grundmuster und Spielregeln von Quiz- und Gameshows.¹² Genauso wenig unterliegen Fernsehideen dem Urheberrecht. Auch die schriftliche Fixierung von Fernsehideen wird in der Regel nicht als eigenständige geistige Schöpfung im Sinne des Urhebergesetzes angesehen, sondern gilt als Hinweis zur Umsetzung einer Idee und bleibt damit nicht-schutzhafte Anweisung. Dass es im Fernsehsystem keinen umfassenden Formatschutz gibt, ist kein Zufall. Auf diese Weise wird sichergestellt, dass der Kopierprozess ungehindert forschreiten kann. Die fehlende juristische Regelung ermöglicht es, dass sich das System qua Kopien ständig reproduziert.

Für den Formathandel ergibt sich damit jedoch eine paradoxe Situation. Hier wird mit Lizzenzen gehandelt, obwohl das Urheberrecht im Falle von TV-Sendungen keine schutzhafte Originale kennt. Ein Fernsehformat kann nach gelgendem Recht nicht geschützt werden. Das bedeutet: »Wo die Rechtsordnung keine Rechte gewährt, [können] solche auch nicht übertragen werden.«¹³ Trotzdem boomt das Lizenzgeschäft mit den »angeblich übertragenen Rechten«, die »keinen Bestand haben«.¹⁴ Damit dient – pointiert gesagt – der Formathandel in der Hauptsache einem Zweck: den Mythos vom Original virulent zu halten. Auch wenn der Formathandel sich rechtlich gesehen auf fragwürdigem Terrain bewegt, erfüllt er im System der Fernsehunterhaltung doch eine wichtige Funktion: Das TV-Lizenzgeschäft kanalisiert den Kopierprozess, indem es nur *einem* Lizenznehmer *pro Land* erlaubt, kontrolliert ein Original zu kopieren. Es dürfen von einem Original nicht beliebig viele Kopien erstellt werden, sondern nur eine limitierte Anzahl. Damit verfügt das System der Fernsehunterhaltung über einen Mechanismus der Kopierregulierung.

Die Fetischisierung des Originals geht im Lizenzhandel so weit, dass das Konstrukt mit all seiner Autorität disziplinierend auf weitere Kopierprozesse einwirkt. Das Original ist Kraft seiner hervorgehobenen Stellung im Lizenzgeschäft eine Größe, die autoritär und domestizierend in Form einer »diskursiven Polizei« (Foucault) über die weiteren Kopierprozesse bestimmt. Nirgendwo lässt sich das besser demonstrieren als am Beispiel von *Who wants to be a millionaire*. Hier wird

vom Lizenzgeber *Celador* strengstens darauf geachtet, dass Original und Kopie möglichst deckungsgleich sind. Egal ob die Sendung in Deutschland, Japan, Mexiko oder auf den Philippinen ausgestrahlt wird – die Show gleicht sich überall bis ins kleinste Detail. In den Lizenzverträgen wird festgeschrieben, dass Original und Kopie sich nicht unterscheiden dürfen.¹⁵ Die originaltreue Umsetzung in den verschiedenen Ländern überwacht das britische *Celador*-Team. Das kontrolliert, ob bei den TV-Kopien das Logo, die Musik, die Bühnen Deko, der Ablauf und die Kameraeinstellungen (samt der Vorliebe für Close-ups) deckungsgleich mit denen des Originals sind. Lediglich der Quizmaster und die Kandidaten dürfen von Land zu Land variieren. Nicht anders verhält es sich auch bei dem britischen Format *Pop Idol*, das in der lizenzierten deutschen Version *Deutschland sucht den Superstar* (RTL) heißt und auch in die USA (*American Idol – the search for a superstar*), nach Südafrika (*Idols*), Polen (*Idol*) usw. verkauft wurde. Die britische Produktionsfirma *Fremantle Media* teilt sich die TV-Lizenz mit *19TV*, der Firma des eigentlichen *Pop-Idol*-Erfinders Simon Fuller. Dass die Kopien nicht wesentlich von der Originalvorlage differieren, dafür sorgen die Lizenzgeber: Der Chief Executive Producer der Firma *19TV*, Nigel Lythgoe, war nicht nur bei der amerikanischen Kopie *American Idol – the search for a superstar* stets vor Ort, sondern zugleich auch deren Co-Executive Producer. Auch die deutsche Kopie muss sich an der Vorlage orientieren: Die Gestaltung der Bühne, des Vorspanns, des Logos, der Musikjingles – alles ist festgelegt. Genauso wie der Ablauf der einzelnen Sendungen.

KOPIE UND ANSCHLUSSKOPIE – AUTOPOIESIS IM SYSTEM DER FERNSEHUNTERHALTUNG

Fernsehunterhaltung ist – mit Niklas Luhmann gesprochen – ein System, das sich selbstreferentiell steuert und mittels autopoeitischer Prozesse erneuert. Was ist damit gemeint? Bezeichnend für die jeweiligen Teilsysteme in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft ist, dass sie sich durch verschiedenartige Sinnstrukturen unterscheiden: Das, was als Kunst gilt, wird nach kunstimmmanenten Kriterien entschieden und nicht nach religiösen Maßstäben. Wissenschaftliches Handeln richtet sich nach wissenschaftsimmanenten Kriterien und nicht nach politischer Macht oder Geldzahlung. Zwischen den einzelnen Teilsystemen gibt es durchaus Verflechtungen. Entscheidend ist aber, dass Umweltinformationen jeweils nach einer eigenen systemspezifischen Rationalität abgearbeitet werden, so dass die selbstreferentielle Geschlossenheit der Teilsysteme gewahrt bleibt. Das gilt auch für das System der Fernsehunterhaltung:

Unterhaltungssendungen des Fernsehens beziehen ihre Funktion daraus, dass sie selbst geschaffene Probleme, die außerhalb des Fernsehens entweder keine Bedeutung haben oder aber gar nicht erst vorkommen, einer Lösung zuführen. Die Frage etwa, ob jemand mit einer benzinbetriebenen Kettensäge in zwei Minuten zwanzig Bierflaschen öffnen kann, ohne sie zu zerstören, ob Saint Tropez mehr Einwohner hat als Antibes oder in welchem Ort die Popgruppe ABBA seinerzeit den Schlagerwettbewerb gewann, ist irrelevant. Sie ist nur in dem Rahmen ein Problem, in dem sie auch gelöst wird, innerhalb einer Fernsehsendung. Ebenso verhält es sich in den fiktionalen Formaten. Der Kriminalfilm etwa lebt von der Lösung eines Falls, den er selbst aufgibt.¹⁶

Erneuerungen innerhalb der Teilsysteme geschehen mit Hilfe der Autopoiesis. Autopoietisch verhält sich ein System, das nicht von außen umgebaut wird, sondern diese Aufgaben in selbstbezüglichen Prozessen erfüllt. Im System der Fernsehunterhaltung stehen dazu unterschiedliche Instrumentarien bereit.¹⁷ Zu diesen zählen u. a. die ständigen Kopierprozesse. Mittels derer reproduziert sich das System in unendlichen Schleifen der Selbstverweise. Kopien sind in dem autopoietisch zirkulär angelegten Fernsehsystem ein ideales Instrument der Selbstreproduktion, da sie ein wichtiges Kriterium schon per definitionem erfüllen – das der Anschlussfähigkeit. Kopien nehmen immer Bezug auf etwas anderes (das zeitlich gesehen vorgelagert ist), und jede Kopie zieht selbst wiederum Folgekopien nach sich. Sie bergen eine potenzielle Multiplizität in sich und garantieren so unabsließbare Zirkulationsprozesse.

Anhand des Formates *Vorsicht Kamera* lässt sich exemplarisch zeigen, wie ein typischer Kopierprozess im System der Fernsehunterhaltung aussieht. Am 10. August 1948 startete beim amerikanischen Sender ABC *Candid Microphone*, ein Format, das ursprünglich für den Hörfunk entwickelt worden war und von dessen Erfinder Allen Funt für das Fernsehen übertragen wurde. Das Ziel der Sendung war es, *everyday people* in komischen und außergewöhnlichen Situationen mit einer versteckten Kamera zu filmen. 1949, als das Format zu NBC wechselte, wurde es umbenannt in *Candid Camera*. In Deutschland adaptierte der NDR 1961 erstmals das Format und strahlte es unter dem Titel *Vorsicht Kamera* (moderiert von Chris Howland) auf ARD aus. Jahrzehnte später setzte eine wahre Kopierflut ein: Den Anfang machte 1980 die Sendung *Verstehen Sie Spaß?* (ARD; damals moderiert von Kurt Felix, später dann von Harald Schmidt, Frank Elstner usw.), die sich – laut ARD-Internetseite – ausdrücklich in der Folge von Chris Howlands *Vorsicht Kamera* versteht. 1996 zog das ZDF mit einer eigenen Kopie nach und

sendete *Versteckte Kamera* (moderiert von Thomas Ohrner). 1997 dann der vorläufige Höhepunkt in der Kopierreihe: SAT.1 bringt die Sendung *Vorsicht Kamera – das Original* (moderiert von Fritz Egner) auf den Schirm.

Das Beispiel zeigt, dass ab einem gewissen Zeitpunkt die Kopien sich nur noch aufeinander beziehen und das Original seine Rolle als Referenzobjekt verliert. Die Kopie *Vorsicht Kamera* von 1961 ist Referent für weitere (deutsche) Kopien und nicht mehr die amerikanische Vorlage *Candid Microphone*. Jede Kopie dient damit als Abschluss und als Anschluss. Jede Kopie ist ein Kompositum, das an vieles anzuknüpfen versteht, sich aber gerade in der Differenz zu anderen Kopien im TV-System als unverwechselbare Einheit präsentiert. So strukturiert, schließt die Kopie an bestehende Kopien an und bietet dann selbst wieder jene Größe, auf die erneut Bezug genommen werden kann. An dem oben erwähnten Beispiel ist aber noch mehr zu erkennen: Kopien der späteren Generationen beginnen irgendwann, sich als »Original« auszugeben – wie man im Falle der SAT.1-Sendung *Vorsicht Kamera – das Original* sieht. Als Kopie der späteren Generation präsentiert sich *Vorsicht Kamera – das Original* knapp 50 Jahre nach Ausstrahlung von *Candid Microphone* und den sich daran anschließenden Kopien der ersten Generationen als »Original«. Mit Umberto Eco gesprochen ist die Kopie »hyperreal« geworden. Eco versteht darunter Kopien, die echter und originaler wirken wollen als das Original, und untersucht das Phänomen der »außer Rand und Band geratene[n] Hyperrealität«¹⁸ am Beispiel von Reproduktionsprodukten, wie sie in nordamerikanischen Museen und im Disneyland vorzufinden sind. Doch Ähnliches lässt sich auch von den TV-Kopien sagen. Auch sie tendieren dazu, ihren Kopierstatus zu verschleiern und sich als »Original« auszugeben.

DIE KOPIE UND DAS NEUE – INNOVATIONEN IM KONTEXT DES FORMATLEBENSZYKLUS

Zu fragen ist nun, ob in einem System Neuerungen auftreten können, wenn es doch in der Hauptsache von Kopierprozessen lebt. Zunächst soll jedoch geklärt werden, was unter Neuerungen zu verstehen ist. Denn: »Die Kritik unserer Zeit hat zu Recht die Möglichkeit angezweifelt, dass der Mensch wirklich neue Dinge aus dem Nichts oder aus einem ihm unmittelbar zugänglichen Ursprung erschaffen kann.«¹⁹ So wie die Kategorie des Originals, des unhintergehbaren Ursprungs fraglich geworden ist, so verhält es sich auch mit der Kategorie des Neuen. Das Neue kann immer nur aus Altem bestehen, »aus Zitaten, Verweisen auf die Tradition, Modifikationen und Interpretationen des bereits Vorhandenen«.²⁰ Folgt man der Argumentation Boris Groys', dann besteht das Neue nicht darin, »dass etwas

zum Vorschein kommt, was verborgen war, sondern darin, dass der Wert dessen, was man immer schon gesehen und gekannt hat, umgewertet wird. Die Umwertung der Werte ist die allgemeine Form der Innovation.²¹ Das bedeutet: Innovationen sind keine Schöpfungen aus dem Nichts, sondern meinen die Um- schichtung von bereits Vorhandenem: Das vormals als wertvoll Geltende wird abgewertet und das früher als wertlos Angesehene wird aufgewertet. Auch das Fernsehsystem arbeitet mit solchen Umwertungsprozessen. Auf diese Weise wird sichergestellt, dass das System nicht an der permanenten Reproduktion des Immergeleichen kollabiert, sondern auch Neuerungen zulässt.

Diese Umwertungsprozesse erfolgen mit Hilfe des Formatlebenszyklus. Angelehnt an das Modell des Produktlebenszyklus, das in der Betriebswirtschaftslehre eine wichtige Rolle spielt, kann man davon ausgehen, dass jedes Produkt – und damit auch jedes Fernsehformat – bestimmte Phasen über das gesamte Zeitintervall ab seiner Einführung durchläuft.²² Grob gesprochen, sind dabei fünf Phasen zu unterscheiden: 1. *die Einführungsphase*, in der nur geringe Umsätze (bzw. Einschaltquoten) verbucht werden; 2. *die Wachstumsphase*, in der die Umsätze (bzw. die Quote) überproportional steigen; 3. *die Reifephase* mit allmählich fallenden Wachstumszahlen; 4. *die Sättigungsphase*, in der der Umsatz (bzw. die Quote) stagniert; 5. *die Degenerationsphase*, in der der Umsatz (bzw. die Quote) sinkt. Jedes serielle Fernsehformat – egal, ob es sich um eine Quizshow, eine Talkshow, eine Realityshow oder eine Comedyshow handelt – durchläuft diese Stationen.

Am Beispiel von *Big Brother* sieht man, wie ein typischer Lebenszyklus aussieht. Mit der ersten Staffel gelang es dem Format, Elemente, die bis dahin in der ereignis- und eventorientierten Fernsehunterhaltung als wertlos, ja sogar als verpönt galten, ins Wertvolle umzumünzen: Die »authentische Langeweile«²³ wurde zum Prinzip der Sendung erklärt, in der es darum ging, 10 Kandidaten in einem Wohncontainer mit Dutzenden von Kameras zu beobachten. Gezeigt wurden die Kandidaten bei ihren alltäglichen Verrichtungen: beim Schlafen, Lesen, Reden, Kartoffelschälen, Sonnenbaden, Putzen, Kochen, Essen usw. Und das rund um die Uhr. Statt temporeicher Unterhaltung wurde gähnende Langeweile geboten. Das war in der Tat ein Novum. Die Grundprinzipien jeder erfolgsorientierten Fernsehunterhaltung wurden über Bord geworfen, also entwertet, und durch das, was bis dahin als wertlos und erfolglos galt, ersetzt. Das so umgewertet Neue hatte Erfolg: Die Ereignislosigkeit und die Banalität des Gezeigten wurden zum Faszinosum für Millionen von Zuschauern. Die erste Staffel von *Big Brother* startete im März 2000 mit durchschnittlich 14,7 % Marktanteil bei den 14- bis 49-jährigen Zuschauern und ging schnell in die Wachstumsphase über: Im April 2000 belief

sich der durchschnittliche Marktanteil auf 20,2 %, einen Monat später waren es bereits 21,2 % und im Abschlussmonat Juni gar 22,6 %. Doch der Erfolg währte nicht lange: Mit dem Ende der ersten Staffel wurde bereits die Sättigungsphase erreicht. Die zweite Staffel, die im Herbst 2000 ausgestrahlt wurde, leitete den Abwärtstrend ein und erreichte nur noch einen durchschnittlichen Marktanteil von 16,8 %. Die dritte Staffel aus dem Jahr 2001 versank schließlich vollkommen in der Degeneration und erzielte nur noch einen Marktanteil von 8,1 %.²⁴

Jedes Fernsehformat gelangt irgendwann in die Degenerationsphase. Dann beginnt der Umwertungsprozess wieder von neuem: Das vormals neue, aber jetzt degenerierte Format wird entwertet und vom Markt verdrängt – zugunsten eines neuen Formates, das selbst wiederum die unterschiedlichen Phasen des Lebenszyklus durchläuft. Einer der Gründe für das schnelle Eintreten *Big Brothers* in die Degenerationsphase dürfte der Umstand gewesen sein, dass einhergehend mit dem einsetzenden Reality-Boom elementare Bestandteile der Sendung von zahlreichen anderen Formaten übernommen und kopiert wurden. Im August 2000 startete die Reality-Show *Das Inselduell* (SAT.1), im September 2000 *Expedition Robinson* (RTL II) und im Januar 2001 folgten *Girlscamp* (SAT.1), *Der Frisör* (RTL) und *To Club* (RTL II) – alles Reality-Sendungen, in denen jungen Menschen mit Kameras beobachtet wurden und das Rauswählen von Kandidaten (durch andere Kandidaten bzw. durch den Zuschauer) eine zentrale Rolle spielte. Die große Anzahl von Reality-Formaten, die zentrale Ideen von *Big Brother* kopierten, führte dazu, dass nicht nur *Big Brother* schnell in die Degenerationsphase eintrat, sondern auch die Kopien an Zuschauern verloren und schließlich vom Bildschirm verschwanden.

Wie dieses Beispiel zeigt, tragen exzessive Kopierprozesse zur Entwertung des Neuen bei. Je größer die Anzahl der Kopien ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass ein Format (samt seiner Kopien) nur einen verkürzten Lebenszyklus aufweist und schnell in die Sättigungs- und Degenerationsphase eintritt. Kopierprozesse entwerten Neues, aber sie fördern zugleich auch Neues. Erst dann, wenn Neues entwertet worden ist, kann Neues wiederum auf den Markt treten. Kopierprozesse haben so gesehen eine reinigende Wirkung: Indem sie die Degeneration von Formaten vorantreiben, sorgen sie dafür, dass der Weg zur Markteinführung neuer Formate geebnet wird. Anders gesagt: Innovation zieht Imitation nach sich, und Imitation treibt zu neuer Innovation.

Den Kopien kommt im Fernsehsystem nicht nur eine wichtige Rolle als Motor der Erneuerung zu, sie haben auch einen speziellen Ereigniswert. Kopien neigen dazu, ihren Kopierstatus zu verschleiern. Sie wollen vergessen machen, dass sie letztlich nur von der Wiederholung leben. Um diese Spuren zu verwischen,

wendet das Fernsehsystem besondere Strategien der Aufwertung an. Es stilisiert die Kopien zu etwas ganz Besonderem: einem Ereignis.

DIE KOPIE UND DAS EREIGNIS – METHODEN DER AUFWERTUNG

Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass Ereignisse nur dann Bedeutung haben, wenn sie auch medial vermittelt sind: »Die Form des Mediums und die Tatsache medialer Berichterstattung entscheiden darüber, was ein Ereignis ist und was nicht. Ereignisse ohne medialen Widerhall finden demnach praktisch nicht statt oder sind scheiternde Ereignisse.«²⁵ Eine der provokantesten und meist diskutierten Thesen geht noch einen Schritt weiter: Jean Baudrillard zufolge sind Ereignisse in einer medial vollkommen überdeterminierten Welt, in der die Berichte die Vorkommnisse generieren, erst gar nicht mehr möglich.²⁶ Sie treten in einen Streik. Verantwortlich dafür sind zwei Faktoren: die Ereignisverweigerung und der Ereignisexzess. Die exzessive Variante geht davon aus, dass sämtliche Vorkommnisse medial zu Ereignissen stilisiert und einem Beschleunigungsprozess unterzogen werden, der bewirkt, dass nichts mehr stattfindet. Die Zentrifugalkraft der Beschleunigung, so Baudrillards Metapher, schleudert die Ereignisse aus ihrem Orbit. Die zweite Variante – die Ereignisverweigerung – entsteht dadurch, dass Ereignisse, bedingt durch die vollkommene mediale Kontrolle, berechenbar und vorhersehbar geworden sind. Das Eintreten von Ereignissen wird genau dadurch jedoch unterbunden. Wie Kritiker zu Recht aufzeigen, lässt sich in der konkreten Fernsehrealität aber weder die Ereignisverweigerung noch der Ereignisexzess in der von Baudrillard beschriebenen Form feststellen, wenn man von gelegentlichen Ansätzen einmal absieht. Kennzeichnend für das Fernsehen ist vielmehr – so Lorenz Engell –, dass der »Unterschied zwischen Ereignis und Nicht-Ereignis, zwischen Ereignisdichte und Ereignislosigkeit«²⁷ aufgehoben wird. Das Warten auf ein Ereignis – das ist das eigentliche Fernsehereignis. Seit dem Ur-Modell aller Fernsehereignisse, der Mondlandung vom 13. August 1969, »bestehen Fernseh-Großereignisse darin, dass man sie nicht sieht und dass es nichts zu sehen gibt, dass der Ereigniswert auf das [...] zwecklose Zuschauen übergeht, und zwar das Zuschauen weitgehend ohne Betrachtungsobjekt.«²⁸

Fernsehereignisse entstehen jedoch nicht nur aufgrund des Wartens auf Ereignisse, sondern auch, weil sich das TV-System selbst Ereignisse schafft. Dies geschieht, indem es sich selbstbezüglich auf seine Programme und seine Formate bezieht und insbesondere solche Formate kopiert, die einen hohen Ereigniswert versprechen. Das ist z. B. bei *Pop Idol* der Fall, der Vorlage von *Deutschland sucht*

den Superstar. 14 Millionen Zuschauer sahen die Finalsendung in Großbritannien, in der Will Young seinen Konkurrenten Gareth Gates ausstach. Auch die lizenzierten Kopien avancierten zu Fernsehgroßereignissen. In den USA verfolgten 22,8 Millionen Zuschauer am 4. September 2002 das Finale von *American Idol*. In Deutschland waren es 12,8 Millionen. Das Besondere an solchen TV-Großereignissen ist, dass sie überhaupt erst durch das Fernsehen entstehen. Hier wird nicht auf Ereignisse der Systemaußenwelt Bezug genommen, hier wird das Ereignis selbst geschaffen. Die Frage, wer von den drei Teenies Daniel, Alex oder Juliette am besten singt, ist außerhalb des Fernsehens irrelevant. Nur im Rahmen der deutschen TV-Kopie wird sie zu einem (Groß-)Ereignis. Um den Ereigniswert zu verstärken, arbeitet das Fernsehsystem mit den selbstbezüglichen Verweisen der *Cross Promotion*: Neuigkeiten rund um die RTL-Show *Deutschland sucht den Superstar* und deren Kandidaten werden z. B. in den Hauptnachrichten und Magazinen des Senders gezeigt und so in einen ganz speziellen Ereigniszusammenhang gebracht: Das TV-Ereignis steht gleichberechtigt neben Berichten zum »Kampf gegen den Terror« oder zum »Krieg im Irak«. Der Makel, nur die Doublette eines ausländischen Formates zu sein, der der Show *Deutschland sucht den Superstar* innewohnt, gerät so in Vergessenheit. Das selbstreferentiell arbeitende Fernsehsystem macht aus Kopien Ereignisse und verwischt auf diese Weise die Spuren des Kopierens.

Eine andere Form, Kopien aufzuwerten, findet sich in der Zelebrierung von Fernsehpreisen. Sie dienen im selbstreferentiellen TV-System dazu, den Kopierstatus von Kopien vergessen zu machen und sie nicht nur als wertvoll, sondern sogar als originell und neu erscheinen zu lassen. So erstaunt es nicht, dass bei der Verleihung der 38. *Goldenen Kamera* am 4. Februar 2003 in der Kategorie »Das originellste Showkonzept 2002« drei Kopien nominiert waren: *Die 80er Show* (RTL), *Deutschland sucht den Superstar* (RTL) und *Verstehen Sie Spaß?* (ARD). Obgleich alle drei Formate Kopien älterer ausländischer Shows sind, werden sie qua Fernsehpreis in den »Ritterstand« des Originellen erhoben. Dasselbe geschah auch beim *Deutschen Fernsehpreis*. Der kürte 2002 als »Beste tägliche Sendung« die Gerichtsshow *Barbara Salesch*, mit der Begründung, sie sei als »Mutter aller TV-Gerichte« besonders hervorhebenswert. Damit wurde die Show zu einem Original aufgewertet und die Tatsache ausgeblendet, dass *Barbara Salesch* nichts anderes ist als eine Kopie, die sich aus der Tradition der amerikanischen *Courtshows* speist.

Die Skandalisierung von Formaten ist ein weiteres Mittel, Kopien einen Ereigniswert zukommen zu lassen. Formate, die im Ausland bei der Erstausstrahlung für einen Skandal sorgten, sind auch als Kopien mit einem besonderen Ereignis-

wert versehen. Bei dieser Form der Ereignisproduktion werden jedoch nicht – wie bei den oben beschriebenen Beispielen – die Spuren des Kopierens verwischt. Hierbei wird vielmehr betont, dass es sich um eine Kopie handelt, und zwar eines Formates, das in anderen Ländern bereits für Furore gesorgt hat. Die Sendung *Ich heirate einen Millionär*, die am 3. Januar 2001 bei RTL ausgestrahlt wurde, war so ein Fall. Als Vorlage diente die amerikanische Show *Who wants to marry a millionaire*, in der sich 50 Frauen einem Millionär anpriesen, der am Ende der zweistündigen Sendung eine zur Braut wählte. Nach der Ausstrahlung der US-Sendung am 16. Februar 2000 kam es zu einem handfesten Skandal. Der vermeintliche Millionär Rick Rockwell entpuppte sich als armer Schlucker, der sich als Provinz-Stand-up-Comedian seinen Lebensunterhalt verdient hatte und sich zudem auch noch als gewalttätig erwies. Die Ehe mit der Fernsehbraut wurde daraufhin sofort geschieden. Der Skandal war jedoch die ideale Promotion für die deutsche Kopie. Deren Ausstrahlung wurde zum TV-Ereignis stilisiert. Die Kopie bekam aber nicht allein deshalb einen Ereigniswert zugesprochen, weil sie sich auf die skandalumwitterte US-Vorlage bezog, sondern auch, weil der Kopierprozess im Vorfeld selbst zum Skandalon avancierte. Das Format wurde in Deutschland von den beiden konkurrierenden Sendern RTL und Sat.1 zeitgleich kopiert (unter den Titeln *Ich heirate einen Millionär* und *Wer heiratet den Millionär?*) und der Wettstreit, wer als Erstes seine Kopie auf den Schirm bringt, wurde zum großen Fernsehreignis stilisiert.²⁹

Eine Methode, Kopien einen Ereigniswert zu verschaffen, besteht offensichtlich darin, das Procedere um die Kopierprozesse selbst zum Thema und damit zum Ereignis zu machen. Der bekannteste Rechtsstreit läuft derzeit in den USA, in dessen Mittelpunkt die beiden Gameshowformate *The Chair* (ABC) und *The Chamber* (Fox) stehen. Der Sender ABC und die neuseeländische Produktionsfirma Touchdown Pictures werfen dem Sender Fox vor, nach einem *Pitch* die Idee zur Show *The Chair* unerlaubterweise kopiert und in dem Format *The Chamber* umgesetzt zu haben. Im Januar 2002 folgte dann der große Showdown: Welcher Sender schafft es (noch vor Klärung durch ein Gericht), als Erster sein Format zu produzieren und auszustrahlen? Der Kopier-Wettstreit zwischen den beiden Sendern wurde zum eigentlichen Ereignis. Wie sich an diesen Beispielen zeigt, verfügt das Fernsehsystem über zahlreiche Wege, Kopien zu einem Ereignis aufzuwerten. Der Makel, eben kein Original, sondern nur ein Derivat zu sein, wird so wettgemacht. In Zeiten, in denen Konzeptionen des Einzigartigen, Unwiederholbaren und Ursprünglichen obsolet geworden sind, operiert das Fernsehsystem mit Kompensationsstrategien, die aus Kopien zwar keine Originale, aber doch Ereignisse machen.

FAZIT

Originale sind längst keine Selbstverständlichkeit mehr. Exzessive Kopierpraktiken, wie sie für das Fernsehsystem charakteristisch sind, beschleunigen das Ende des Originals. Je mehr Kopierprozesse das Fernsehsystem bestimmen, die sich auf andere Kopien beziehen, desto mehr gerät die Kategorie des unhintergehbaren Anfangs-Originals ins Hintertreffen. Einhergehend mit dieser Verlustentwicklung ist zugleich eine Fetischisierung des Originals zu beobachten, die sich u. a. im Formatlizenzhandel manifestiert. Das Unhintergehbare und Einzigartige gewinnt in dem Maße an Faszination, wie das TV-System an seiner Tilgung arbeitet. Im Lizenzhandel wird mit der Kategorie des Originals operiert, obgleich das Urheberrecht keinen umfassenden Formatschutz und damit auch keine TV-Originale kennt. Qua Formathandel wird so der Mythos des Originals virulent gehalten. Zu beobachten ist, dass das Fernsehsystem über zahlreiche Methoden verfügt, die Kopien aufzuwerten und zu Ereignissen zu stilisieren. In Zeiten, in denen die Kategorie des Einzigartigen brüchig geworden ist, dient das zur Entlastung von den Zumutungen der Repro-Kultur. Wenn schon die Kategorie des Originals zunehmend verlustig geht, dann werden die Kopien zu Ereignissen erhoben. Kopien sind – entgegen der landläufigen Ansicht – kein Indiz für einen stagnierenden Fernsehmarkt, sondern ein notwendiger Bestandteil innerhalb des Fernsehsystems. Das TV-System ist auf das ständige Reproduzieren von Formaten angewiesen. Vermehrte Kopierprozesse treiben die Degeneration von Formaten voran und sorgen dafür, dass diese nur einen verkürzten Lebenszyklus aufweisen. Dadurch ebnen sie den Weg zur Markteinführung neuer Formate. Kopien fungieren so gesehen als Motor der Erneuerung und halten so das autopoietische Fernsehsystem in Gang. Ins Hintertreffen geraten dabei die Kategorien ›Anfang‹ und ›Ende‹. Sie verlieren in der Makrostruktur des zirkulären und sich selbstreferentiell steuernden TV-Systems zunehmend an Bedeutung und werden abgelöst durch die Kategorie des ›Anschlusses‹. Nur das wird in den medialen, unabsließbaren Zirkulationsprozess eingelassen, was auch Anschlusspotenzial bietet. Auf diese Weise verewigen sich die Kopien in der Endlosschleife des Systems. »Die Reproduktion tötet – und sie gibt ein ewiges Leben: zwischen diesen beiden Überzeugungen schwankt die Repro-Kultur ständig hin und her.«³⁰

1 Stefan Niggemeier: Deutschland ist Weltmeister! Keiner kopiert so viele Fernsehsendungen aus dem In- und Ausland, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 16.06.2002, S. 33.

2 Hans-Jürgen Seemann: Copy. Auf dem Weg in die Repro-Kultur, Weinheim/Basel 1992, S. 42.

3 Vgl. Niggemeier: Deutschland ist Weltmeister (Anm. 1), S. 33.

4 Stefan Römer: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001, S. 13. Vgl. auch den Beitrag von Stefan Römer in diesem Band.

- 5 Niklas Luhmann: Anfang und Ende: Probleme einer Unterscheidung, in: ders./Karl Eberhard Schorr (Hg.): Zwischen Anfang und Ende. Fragen an die Pädagogik, Frankfurt/M. 1990, S. 11–23 (hier: S. 13).
- 6 Ebd., S. 12.
- 7 Ebd., S. 11.
- 8 Kathrin Ackermann: Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur, Heidelberg 1992, S. 32.
- 9 Ebd.
- 10 Seemann: Copy (Anm. 2), S. 40.
- 11 Vgl. Umberto Eco: Reise ins Reich der Hyperrealität, in: ders.: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen, München 1987, S. 155 ff.
- 12 Ausführlich dazu: Helmut Kohl: Rechtliche Determinanten für neue Sendeformen, in: Gerd Hallenberger (Hg.): Neue Sendeformen im Fernsehen. Ästhetische, juristische und ökonomische Aspekte. Siegen 1995, S. 45–55; Wolf Schwarz: Schutz und Lizenzierung von Fernsehshowformaten, in: Andreas Scheuermann/Angelika Strittmatter (Hg.): Urheberrechtliche Probleme der Gegenwart. Festschrift für Ernst Reinhardt zum 70. Geburtstag, Baden-Baden 1990, S. 203–224.
- 13 Kohl: Rechtliche Determinanten (Anm. 12), S. 54.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. Julia Hansen: Fernseh-Licensing am Beispiel von »Wer wird Millionär«, in: Hans W. Geißendörfer/Alexander Leschinsky (Hg.): Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung, Neuwied 2002, S. 332–335 (hier: S. 332 f.).
- 16 Lorenz Engell: Das Geräusch der Zeit, in: Claudia Gerhards/Renate Möhrmann (Hg.): Daily Talkshows. Untersuchungen zu einem umstrittenen TV-Format. Frankfurt/M. u. a. 2002, S. 97–113 (hier: S. 98).
- 17 Dazu zählt z. B. die Strategie, bereits ausgestrahlte Sendungen in einem neuen Kontext wieder zu verwerten. *TV total*, die erfolgreichste Sendung bei Pro7, lebt vom Recycling anderer TV-Sendungen. Genauso die Comedy-Sendung *Krüger sieht alles* (RTL), in der die skurrilsten TV-Ausschnitte aus aller Welt präsentiert werden. Zu weiteren autopoitischen Elementen der Fernsehunterhaltung vgl. Michael Frieske: Selbstreferentielles Entertainment. Televisionäre Selbstbezüglichkeit in der Fernsehunterhaltung, Wiesbaden 1998, S. 52 ff.
- 18 Eco: Reich der Hyperrealität (Anm. 11), S. 40. Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt/M. 1999, S. 67.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Vgl. Rüdiger Pethig/Sofia Blind: Programmformenentwicklung im Wettbewerbsprozeß: Innovations- und Imitationszyklen, in: Gerd Hallenberger (Hg.): Neue Sendeformen im Fernsehen. Ästhetische, juristische und ökonomische Aspekte, Siegen 1995, S. 57–77.
- 23 Klaudia Brunst: Was passiert schon wirklich? Über medienpädagogische Debatten und darüber, was »echt« ist und was nicht, in: *tv diskurs* 4/12 (2000), S. 62–67 (hier: S. 65).
- 24 Quotenangaben nach AGF/GfK Fernsehpanel pc#tv.
- 25 Lorenz Engell: Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis, Erzählung, in: *montage* a/v 5/1 (1996), S. 129–153 (hier: S. 137).
- 26 Vgl. Jean Baudrillard: Agonie des Realen, Berlin 1978.
- 27 Engell: Amedium (Anm. 25), S. 144.
- 28 Ebd., S. 145. So wie bei der Mondlandung das Warten auf das Ereignis selbst zum Ereignis wurde, tendieren auch Kriegsereignisse dazu, dass man von den eigentlichen Kriegshandlungen wenig sieht, sondern der Ereignischarakter auf die Vorbereitung und die dazugehörige Berichterstattung übergeht. Besonders der Irakkrieg von 1991 zeichnete sich durch ein Bildervakuum aus, bedingt durch die Militärzensur. Die Fernsehsender warnten vor dem vorgebliebenen Wahrheitsgehalt der zensierten Bilder. Dadurch wurde zugleich auf die ungezeigten »wahren« Bilder und Ereignisse verwiesen. Der Irakkrieg von 2003 bestach zwar durch eine wahre Bilderflut, nicht zuletzt produziert durch die »eingebetteten« Journalisten, doch auch hier war das Warten auf das Ereignis das eigentliche Ereignis: Das Warten auf die Einnahme Bagdads und auf die Gefangennahme Saddams standen im Vordergrund. Trotz Bilderflut blieb der Blick auf die eigentlichen Kriegsereignisse verwehrt: Man sah wochenlang z. B. nicht, was sich im Inneren der umlagerten Stadt Basra abspielte.
- 29 RTL machte das Rennen und strahlte am 3. Januar 2001 seine Kopie aus, vier Tage vor SAT.1. Vgl. dazu auch Claudia Gerhards/Stephan Borg/Bettina Lambert (Hg.): Fernsehskandale. Konstanz 2005 (in Druck).
- 30 Seemann: Copy (Anm. 2), S. 10.

Riccardo Nicolosi

DIE ÜBERWINDUNG DES SEKUNDÄREN IN DER MEDIALEN REPRÄSENTATION STALINS. VERSUCH ÜBER DIE POLITISCHE THEOLOGIE DER STALINZEIT

Was passiert, wenn ein Herrscher nicht vollständig stirbt, wenn er den symbolischen Status eines ›lebendigen Leichnams‹ bekommt? Wie vollzieht sich in diesem Fall die Trennung zwischen *seinem* ›natürlichen‹ Körper und *dem* ›politischen‹ Körper, die nach der bekannten These von Ernst Kantorowicz die Kontinuität der Macht garantiert?¹ Welche Auswirkung hat dies auf die Nachfolge? Diese Fragen stellen sich für die politische Theologie der Stalinzeit, in der die Legitimität der Macht sich gewissermaßen auf der Basis der einbalsamierten Leiche Lenins und ihrer symbolischen Dimension konstituiert. Der Stalinkult entsteht und entwickelt sich bekanntlich in einem symbiotischen Verhältnis zum Leninkult: Dies impliziert aber auch, wie zu zeigen sein wird, dass dem Stalinbild ein unabdingbarer Status des Sekundären anhaftet, zu dessen (letztlich aber immer partiellen) Überwindung verschiedene Strategien entwickelt wurden. Ein unauflösbares Oszillieren zwischen Bezugnahme auf und Absetzung von Lenin bestimmt die mediale Repräsentation Stalins zwischen dem Ende der 1930er Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 1953. Im Folgenden soll in einem ersten Schritt das Problem des Sekundären im Stalinkult unter Rückgriff auf die politische Theologie nach Kantorowicz verdeutlicht werden, um dann in einem zweiten Schritt die Strategien darzulegen, die zur Überwindung dieser Sekundarität angewandt wurden. Dabei werden vor allem visuelle Medien wie Malerei, Plakat- und Filmkunst untersucht, die in der Sowjetkultur der Stalinzeit eine zentrale propagandistische Rolle spielten.²

1.

Eine zentrale Komponente im Leninkult, an dessen Konstruktion Stalin selbst mitwirkte, war sein oxymoraler Status eines lebendigen Toten. Die Einbalsamierung der Leiche und ihre Ausstellung im Mausoleum sollten die Überwindung der Vergänglichkeit des Todes symbolisieren, das Anhalten der Zeit, die paradoxe Transformation der Trauer in eine unendliche Feier der Lebendigkeit Lenins.³ Nach Majakovskijs bekanntem Aphorismus wurde Lenin nach seinem Tod zum ›lebendigsten aller Lebenden‹⁴ auf den sogar Anschläge bzw. ›Mordversuche‹ verübt wurden⁵ und auf dessen Gesundheit Stalin 1936 anstoßen ließ.⁶ Wie Mi-

chail Jampol'skij überzeugend dargelegt hat,⁷ bedeutete die verlebendigende Erhaltung des toten Körpers Lenins eine Abkehr von den traditionellen königlichen Begräbnisritualen, in denen gerade das Verschwinden bzw. ›Entsorgen‹ der Leiche des Monarchen die Bedingung für den Übergang ins Symbolische darstellte.⁸ Die Symbolisierung der Herrschaft bedeutete traditionell die Trennung des ›politischen‹ vom ›natürlichen‹ Körper des Königs und sicherte die Kontinuität der Macht. Nach der These von Ernst Kantorowicz besaß der mittelalterliche und frühneuzeitliche König zwei Körper, die eine »unteilbare Einheit«⁹ bildeten: Einen »natürlichen«, der wie bei jedem anderen Menschen sterblich war, und einen »politischen«, korporativen bzw. kollektiven, von dem der König den Kopf und die Untertanen die Glieder darstellten, der in seiner Unsterblichkeit dem natürlichen Körper überlegen war. Das Sterben eines Königs bedeutete die Trennung der beiden Körper und die Übertragung bzw. »Übersiedlung« des politischen Körpers auf einen anderen natürlichen Körper. Der Ruf »Der König ist tot – es lebe der König«, der beim Begräbnis der französischen Könige zu hören war, deutete auf die Unsterblichkeit der Königswürde hin, die von der Sterblichkeit der aufeinanderfolgenden natürlichen königlichen Körper nicht tangiert wurde. Die häufige, auf die römische Antike zurückzuführende Verdoppelung des Körpers des Königs durch seine Abbildung im Begräbnisritual symbolisierte die Doppelnatur des Monarchen:¹⁰ Wenn das kirchliche Ritual der »Erbärmlichkeit« des sterblichen Menschen »im Sarg« galt, feierte das Staatsritual »im Abbild die unsterbliche königliche Dignität *auf* dem Sarg«.¹¹ Auf der Folie dieser Konzeption, die ihre Gültigkeit jenseits des Mittelalters und der Frühen Neuzeit auch für das 20. Jahrhundert beansprucht,¹² zeigt sich, dass im Falle von Lenin eine Trennung zwischen dem natürlichen und dem politischen Körper *nicht* stattfand: Gerade die einbalsamierte Leiche Lenins garantierte gewissermaßen die Unsterblichkeit seines politischen Körpers und damit das Fortleben des Leninismus und der Sowjetunion.

Es gilt aber zunächst zu fragen, ob es sich hier tatsächlich um eine ›Abweichung‹ von einer politischen Theologie handelt, die als anthropologische Konstante akzeptiert wird.¹³ Für Slavoj Žižek beispielsweise stellt das Lenin-Mausoleum das anschauliche Beispiel für eine andere Art der Doppelleiblichkeit des Königs dar, die der These von Kantorowicz widerspricht: Es gehe »nicht einfach um die Spaltung zwischen der empirischen Person des Königs und seiner symbolischen Funktion. Der springende Punkt [ist] vielmehr, dass diese symbolische Funktion *den Körper des Königs verdoppelt*, indem sie eine Spaltung einführt zwischen dem sichtbaren, materiellen, vergänglichen Körper und einem anderen Körper, einem sublimen Körper«.¹⁴ Die Besessenheit, mit der der tote Körper Lenins »intakt« gehalten wurde und wird, sei nur dadurch zu erklären, dass »der

Körper des Führers nicht nur ein vergänglicher, normaler Körper ist, sondern ein Körper, der in sich selbst verdoppelt ist, eine Umhüllung des sublimen Dings«.¹⁵ Aus dieser Perspektive wäre die Mumifizierung Lenins und seine permanente Ausstellung im Mausoleum die letzte Konsequenz einer schon immer vorhandenen Spaltung des Körpers des Königs, in den die metaphysische Dimension der Herrschaft eingeschrieben sei.

Auch die Geschichtsschreibung liefert Einwände gegen die Gültigkeit der Konzeption von Kantorowicz für die russische Herrscherkultur. Nach Michael Cherniavsky etwa habe das russische Mittelalter weniger die Spannung zwischen der sakralen und der menschlichen Natur des Herrschers als vielmehr die Spannung zwischen der sakralen Natur der Macht und der heiligen Natur des Zaren als Menschen aktualisiert.¹⁶ Da die Identifikation des Staates mit der Zarenperson – besonders nach den Petrinischen Reformen – absolut war, habe sich in Russland auch kein abstrakter Staatsbegriff (und ebenso kein positiver Rechtsbegriff) entwickeln können.¹⁷ In diesem Sinne – so könnte man diese These weiterdenken – wäre die Untrennbarkeit des Leninismus, der die ideologische Grundlage der Sowjetunion bildete, vom toten Körper Lenins die groteske Radikalisierung einer in Russland traditionellen ›Einverleibung‹ des Staates durch den Herrscher.

Wenn man aber die Geschichte der Leiche Lenins in die synchronische Perspektive der totalitären Regimes im 20. Jahrhundert stellt, ergeben sich daraus neue Interpretationsmöglichkeiten. In den totalitären Systemen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt sich eine grundlegende Wende in der Auffassung von Herrschaft, insbesondere in ihrer körperlichen Dimension. Bei den im Sinne Max Webers »charismatischen«¹⁸ Herrscherfiguren Lenin, Hitler und Mussolini ist die politische Dimension der Macht an den natürlichen Körper des Herrschers so rückgebunden, dass eine Trennung des natürlichen vom symbolischen Körper nicht mehr möglich ist. Wie Cornelia Klinger in Anlehnung an Claude Lefort¹⁹ behauptet, enthält der Begriff des Körpers in totalitären Systemen »eine Äquivalenz, durch welche eine entscheidende Differenz zwischen dem *Leib* des geistlichen oder weltlichen Herrn und dem *Körper* des Führers verdeckt wird. Während der König nach Kantorowicz *zwei* Körper haben sollte, nämlich einen sakralen, metaphysischen, also ewigen und einen natürlichen, also sterblichen Körper, fehlt beim totalitären Körper die metaphysische Dimension, die Verankerung in einer religiösen Glaubensüberzeugung.«²⁰ Die Körperlichkeit des Herrschers konstituiert nun die Essenz seiner Macht.²¹ Die chamäleonartige, schauspielhafte Inszenierung des Körpers Mussolinis bietet zahlreiche Beispiele für dieses Phänomen, das in der öffentlichen Schändung seiner Leiche nach der Hinrichtung seinen beinahe gesetzmäßigen Höhepunkt erreichte. Eine der Konsequenzen dieser

Rückbindung der politischen Dimension der Macht an den natürlichen Körper des Führers war die Problematisierung der Nachfolge. Die Kontinuität der faschistischen Herrschaft beispielsweise schien unauflöslich verbunden mit dem omnipotenten und omnipräsennten Körper Mussolinis, der kein Alter und keine Krankheiten kennen durfte.²²

Nach der Theorie von Kantorowicz kannte das Moment der Nachfolge nichts Sekundäres, da der neue König eine Verkörperung des politischen Körpers war, der per se unsterblich und deshalb unveränderlich war. Sekundär war der natürliche Körper des Königs in bezug auf den politischen: Der Fall Stalin zeigt deutlich, dass in den totalitären Regimes am Anfang des 20. Jahrhunderts der Nachfolger eines charismatischen Herrschers nun selber sekundär ist in bezug auf seinen Vorgänger, dessen Körper unüberwindbar bleibt. Deshalb konnte Stalin seine Macht nur auf der Basis seines sekundären Status in bezug auf Lenin aufbauen: Die Omnipräsenz Lenins in der medialen Repräsentation Stalins garantierte seine Legitimität als Führer der Sowjetunion.

Ein Grund für diese Verkörperung der Macht durch die Person des totalitären Herrschers und für die damit verbundene Unmöglichkeit, den Staat als Abstraktum zu denken, ist in dem Umstand zu vermuten, dass Lenin, Hitler und Mussolini sich als *arche* einer neuen Herrscherordnung inszenierten, als Ursprung einer (faschistischen oder kommunistischen) revolutionären Bewegung, die als noch nie da gewesene Alternative zur demokratischen, ›plutokratischen‹ Ordnung konzipiert wurde. Es sind die neuen Führer, die den politischen Körper ihrer jeweiligen Systeme konstituieren, ohne ihn von einem Vorgänger geerbt zu haben. Zugleich haben wir es hier mit einer Art Archaisierung der Herrscherrepräsentation zu tun, das heißt mit einer Rückkehr zu vormodernen Verkörperungsmechanismen der Macht, in denen die Unterscheidung zwischen physischer und metaphysischer Körperlichkeit nicht vorhanden ist.²³

Dass das Herrschaftsmodell der zwei Körper des Königs eine Rolle bei der Inszenierung von Macht nach dem Tod Lenins gespielt hat, zeigt die Tatsache, dass der Versuch einer Trennung des politischen Körpers vom Leib Lenins zunächst durchaus unternommen worden war. Lenins Beerdigung am 27. Januar 1924 verlief nach einem der westlichen Tradition ähnlichen Ritual: Nachdem der Sarg mit den Überresten Lenins in die Gruft gebracht wurde, sendeten alle Radio- und Telegraphenstationen im ganzen Land gleichzeitig folgende Mitteilung: »Lenin ist tot, aber der Leninismus lebt«. Am selben Tag veröffentlichte die Pravda einen Artikel, in dem die Rede von den »zwei Personen« Lenins war, dem sterblichen Ilič und dem unsterblichen Lenin.²⁴ Der Versuch, sich ein Weiterleben der Sowjetunion ohne den natürlichen Körper des Führers vorzustellen, schlug aber

fehl: Wenige Tage nach der Beerdigung wurde die Entscheidung getroffen, die Leiche Lenins zunächst für vierzig Tage zu konservieren und aufzubahren,²⁵ dann dauerhaft einzubalsamieren und ein Mausoleum zu bauen, das als Pilgerstätte das symbolische Zentrum der Sowjetunion konstituieren sollte.²⁶ Die ›Auslöschung‹ des Körpers des Königs fand nicht mehr statt.

2.

Die Omnipräsenz Lenins in der Ikonographie des Stalinkults, welche die Legitimität Stalins als Führer der Sowjetunion garantierte, ist also auf die oben dargelegte Entwicklung der politischen Theologie der sowjetischen Kultur zurückzuführen. Vor allem in seiner Funktion als einziger treuer Schüler Lenins war Stalin in der Lage – so die propagandistische Botschaft in Literatur, Film und darstellender Kunst –, die Revolution zu vollenden, den Sozialismus aufzubauen und den Weg zum Kommunismus zu ebnen. Die Koexistenz der beiden revolutionären Führer in der medialen Repräsentation mündete aber zugleich in die Entwicklung bestimmter Strategien zur Überwindung des hierarchischen Verhältnisses zwischen einem primären Lenin und einem sekundären Stalin. Dabei spielen Verfahren wie Überbietung²⁷ und Usurpation eine zentrale Rolle, deren Verflechtung ein Plakat aus dem Jahr 1951 illustriert (Abb. 1).

»Im Namen des Kommunismus« – so die Überschrift – handeln Lenin und Stalin in den beiden symmetrisch aufgebauten Teilen des Bildes. Stalin als Nachfolger Lenins wiederholt dessen Geste bei der Planung der Elektrifizierung des Landes: In der gleichen Körperhaltung und mit einem ähnlichen roten Stift zeichnen die beiden sowjetischen Führer Orte auf der Landkarte. Aber diese auf der Bildoberfläche offensichtliche, plakative Betonung des Ähnlichen (fast Identischen) wird durch eine ganze Reihe von Details unterminiert: Der Epigone Stalin entpuppt sich als ein usurpierender ›Doppelgänger‹, der seine Sekundarität gegenüber dem Original Lenin zu tilgen bzw. auf den Kopf zu stellen versucht. Zeichnet Lenin auf der Landkarte den Ort eines zukünftigen Wasserkraftwerks, das noch in Planung ist (worauf das Projekt des Wasserkraftwerks, das an der Wand hinter Lenin hängt, hinweist), und hält er selber den Plan für die Elektrifizierung des Landes aus dem Jahr 1920 in der Hand, so überbietet Stalin diese Ausgangssituation auf verschiedenen Ebenen. Er ist umgeben von Landkarten, die Hintergrund und Vordergrund der ganzen rechten Bildhälfte bilden: Sie stellen eine bereits realisierte, flächendeckende Elektrifizierung des Landes dar, die im roten, auf dem



Abb. 1

Tisch liegenden Buch dokumentiert ist. Stalin zeichnet kein Wasserkraftwerk wie Lenin, sondern er streicht mit dem Stift eine breite Fläche im mittleren Asien, die Wüste in Turkmenistan, durch: Damit wird auf eine nächste Phase des Aufbaus des Sozialismus hingewiesen, die der Bewässerung von Wüstengebieten. Die gigantischen Dämme, die unter Stalin gebaut wurden, haben nun eine doppelte Funktion: Sie dienen nicht nur der Stromproduktion, sondern auch der Befruchtung des Landes. Hält Lenin den Plan für die Elektrifizierung Russlands in der Hand, so hält Stalin unter dem Arm eine Zeitung, deren Überschrift auf den sozialistischen Frieden nach dem gewonnenen Zweiten Weltkrieg hinweist. Damit nicht genug: Durch die Realisierung des Projekts und durch andere Errungenschaften seiner Amtszeit überbietet der Vollender des Leninistischen Plans nicht nur seinen Lehrer; er usurpiert sogar die Urheberschaft des ganzen Planes. Denn auf der Landkarte neben der Hand Lenins liegt ein Brief, der die Unterschrift Stalins trägt. Damit wird suggeriert, dass Stalin an der Konzeption des Elektrifizierungsplans aktiv teilgenommen habe, vielleicht sogar, dass die ursprüngliche Idee dazu von ihm stammte. Nicht von ungefähr steht der Brief Stalins am linken Bildrand: Seine Position stellt die chronologische Anordnung der Bildteile auf den Kopf. Der chronologisch sekundäre Stalin steht plötzlich am Anfang der hier erzählten Geschichte der Elektrifizierung der Sowjetunion und raubt Lenin seine Rolle als *arche*. In bester literarischer Tradition, so könnte man es auch formulieren, usurpiert der Doppelgänger die Identität des Originals: Der wahre Lenin – so die implizite Botschaft des Bildes – ist eigentlich Stalin.

In der Inszenierung seiner historischen Rolle schwankt das Bild Stalins zwischen einem Status der Epigonalität und dem Primat des Neuen. Seine Sekunda-

rität besteht unter anderem darin, dass er am Ende der kommunistischen emblematischen Reihe steht, die mit Marx und Engels ansetzt und in Lenin ihren revolutionären Wendepunkt findet. Andererseits ist er aber der Vollender der Revolution, derjenige, der als erster den Sozialismus aufbaut und die Sowjetunion in den Kommunismus führt. Gern ließ sich Stalin als neuer Peter der Große stilisieren, als Umgestalter des Landes, als Städtegründer und Modernisierer. Sekundär ist Stalin dann, wenn er als Schüler Lenins und treuer Umsetzer seiner Ideen dargestellt wird. Zugleich aber ist Stalin auch der Vollender eines historischen Prozesses, in dem Lenin selbst nur eine Etappe gewesen ist. In dieser Hinsicht kennt das Stalinbild keine Sekundarität, da hier die gesamte Vergangenheit als bloße Vorbereitung auf die ›glücklichste‹ Epoche in der Geschichte der Menschheit präsentiert wird.

In diesem Zusammenhang kommt der Schrift, genauer der Opposition zwischen gesprochenem und geschriebenem Wort, eine zentrale Rolle zu. Als Wendepunkt in der Geschichte der Sowjetunion wurde in der Stalinzeit die Verfassung von 1936 deklariert. Diese Verfassung, die Stalin wie ein neuer Moses dem Volk schenkt, sollte den Aufbau des Sozialismus konsolidieren und vollenden. Die Inszenierung dieses Ereignisses beinhaltet insofern ein Moment der Überbietung, als die Einführung der stalinistischen Verfassung die mit Lenins Namen verbundene revolutionäre Phase in der Geschichte der Sowjetunion abschließt und zugleich überwindet. Ein Plakat zur Verfassung (Abb. 2) zeigt das Profil Stalins nicht wie üblich in partieller Überlappung mit dem Profil Lenins, sondern allein auf dem Gesetzbuch, das vom Volk auf Händen getragen wird, während Lenin im Hintergrund kaum noch sichtbar ist. Er schwebt nun in unerreichbarer Höhe in Form einer monströsen Statue auf dem Palast der Sowjets, die, wäre das Gebäude wirklich gebaut worden, bei schlechtem Wetter in den Wolken verschwunden wäre.²⁸ Die Überbietung besteht hier aber mehr noch darin, dass Stalin zum Mann der Schrift stilisiert wird, der den ›Tribun‹ Lenin als Mann des gesprochenen Wortes ablöst.²⁹ Stalin der Denker führt die Sowjetunion in eine Epoche, die durch die Verfassung als schriftfundiert und stabil dargestellt wird und die die ›chaotische‹, mündliche Revolutionskultur Lenins definitiv überwindet.

Mit der Opposition von gesprochenem und geschriebenem Wort operieren unter anderem auch die Filme über die Oktoberrevolution und über das Jahr 1918, das Jahr des Attentats auf Lenin, die Ende der dreißiger Jahre gedreht wurden und die die Geschichte im Sinne Stalins regelrecht umschrieben.³⁰ Die filmische Fiktion der Stalinzeit kann die Geschichte umschreiben, weil es zwischen Fiktion und Geschichte keinen Unterschied mehr gibt: Die sozrealistische Kunst ist im-



Abb. 2

mer Widerspiegelung der Realität, in ihr lösen sich die Grenzen zwischen Fakten und Fiktion – auch dank Darstellungsverfahren, die auf Similarität abzielen, wie die doppelgängerische Ähnlichkeit zwischen den historischen Figuren und ihren Darstellern – in der Dimension des Mythos auf. Besonders in dem Film LENIN IM JAHR 1918 wird Stalin als wortkarger Mann der Taten dargestellt, während Lenin als der Volkstribun erscheint, der die Masse rhetorisch bewegen, aber die Probleme nicht wirklich lösen kann.³¹ Hier beschränkt sich das Sprechen Stalins – der im Film mehr in der Rede anderer Figuren als in natura präsent ist – auf das Notwendigste, oft nur auf das Diktieren von Telegrammen und findet damit eine un-

mittelbare Umsetzung in die Schrift.³² Umgekehrt scheint es so, als ob das Handeln Lenins sich auf das reine Sprechen reduzieren würde, aber ohne dass daraus konkrete Taten resultierten. Stalin, der in den damaligen Ereignissen im Vergleich zu Lenin oder Trockij eine Nebenrolle gespielt hatte, wird nun als der heimliche Motor der Revolution dargestellt, als derjenige, der Lenin handeln lässt, als der wahre, verborgene Anfang der Revolution. Im Alleingang gewinnt Stalin den Bürgerkrieg, er rettet Moskau vor dem Hunger, indem er Caricyn verteidigt und die Verbindungswege zum Süden freihält, während Lenin nach dem Attentat in Moskau ohnmächtig im Bett liegt. Die Umschreibung der Geschichte betrifft hier nicht nur die Usurpation der Rolle Lenins, sondern schließt auch diejenige Trockij's mit ein: Die Verteidigung Caricyns, des zukünftigen Stalingrads, wird als entscheidendes Ereignis im Bürgerkrieg dargestellt, wobei Trockij, der den Krieg in Wirklichkeit gewonnen hatte, seiner Verdienste beraubt und als Konterrevolutionär stilisiert wird. Die Usurpation der militärischen Rolle Trockij's koinzidiert mit der Usurpation der politischen Rolle Lenins, der ohne Stalin nicht in der Lage gewesen wäre, die Revolution zu verteidigen: Was von Lenin hier übrig bleibt, ist eine symbolisch entleerte Hülle, die zwischen Logorrhöe und Delirium schwankt.

Bezeichnenderweise wird diese symbolische Entleerung der Figur Lenins in den späteren Filmen so fortgesetzt, dass Stalin immer mehr auch Lenins rhetorische Kompetenz usurpiert. Im Film **DIE VERTEIDIGUNG VON CARICYN** (Teil 1) der Gebrüder Vasil'ev beispielsweise, der die Ereignisse von Caricyn als den eigentlichen Mittelpunkt der Revolution erscheinen lässt, wiederholt sich die Szene aus dem Film **LENIN IM JAHR 1918**, in der Stalin mit den Generälen über die Notwendigkeit der Verteidigung der Stadt diskutiert,³³ allerdings mit dem Unterschied, dass die Rede Stalins nun länger und eloquerter ausfällt. Kurz darauf telegrafiert Stalin mit Lenin, um ihn über die Lage zu informieren: Dem langen, druckreichen Monolog begegnet Lenin, ohne im Bild zu erscheinen, mit einer knappen Antwort, in der er Stalin Entscheidungsvollmacht erteilt; seine funktionale Legitimationsrolle wird auf ein Minimum reduziert.

Diachronisch gesehen lässt sich feststellen, dass die permanente Konfrontation mit dem Leninbild im Stalinkult nach dem Zweiten Weltkrieg etwas nachlässt.³⁴ Der Sieg über Nazideutschland und die Durchsetzung des Sozialismus in Osteuropa verleihen dem Stalinbild eine Autonomie, die ihn wiederum in den neuen sozialistischen Ländern zum Generator von neuen Repräsentationsmotiven macht: Hier wird Stalin zur Legitimationsfigur für die neuen Führer, die mit ihm nach dem emblematischen Muster Lenin/Stalin dargestellt werden. Dass aber die Notwendigkeit einer (fast rituellen) Legitimierung der Macht Stalins

durch den Verweis auf die Nachfolgerschaft Lenins auch nach dem Krieg aktuell bleibt, zeigt der Film *DER SCHWUR* von Michail Čiaureli (1946), in dem Stalin als ›Reinkarnation‹ Lenins repräsentiert wird. Der Gedanke des Weiterlebens Lenins in Stalin³⁵ knüpft zunächst an die traditionelle Vorstellung einer Übertragung der Königswürde an, die einen hierarchisierenden Vergleich Vorgänger/Nachfolger, Urbild/Abbild, primär/sekundär ausschließt, da hier ein funktionales Identisch-Sein vorausgesetzt wird. Darüber hinaus verkörpert Stalin kein Abstraktum, keine Königswürde, da er vielmehr die Reinkarnation eines Menschen ist, der nicht wirklich gestorben ist.

In den Anfangsszenen des Films empfängt Stalin allein die Leninsche Pfingstbotschaft nach dem Tod des Führers und wird anschließend vom Volk als ›Lenin‹ erkannt bzw. ›gekrönt‹. Die Erscheinung des ›Geistes‹ Lenins (Abb. 3) und die Übergabe des an Lenin gerichteten Briefes an Stalin (Abb. 4) sprechen für eine Strategie der Machtübergabe durch Reinkarnation. Aber eine solche Strategie war im Grunde genommen inkompatibel mit dem Weiterleben Lenins nicht nur als Geist in Stalin, sondern auch als lebendiger Leichnam. Deshalb wird in der Lenin-Stalin-Repräsentation konsequent mit der Opposition Leninstatue oder Lenibild vs. lebendiger Stalin operiert. In den Anfangsszenen von *DER SCHWUR* erscheint Lenin zunächst in einer dokumentarischen Aufnahme (Abb. 3), die in ihrer photographischen Natur einem Urbild, einer nicht von Menschenhand geschaffenen Ikone, nahe kommt, während Stalin von seinem Doppelgänger, dem georgischen Schauspieler Gelovani, dargestellt wird. Die Authentizität, die die dokumentarische Aufnahme für sich beansprucht, überträgt sich in der Szene des



Abb. 3



Abb. 4

kollektiven Schwurs auf dem Roten Platz auf die filmische Fiktion, die zur wahrheitstreuen geschichtlichen Darstellung wird. Hier wird nun der lebendige Stalin mit einem Porträt Lenins in Verbindung gebracht (Abb. 5): Die Opposition statische Abbildung vs. dynamische Darstellung Stalins unterstreicht die stattgefundenen Übergabe der Macht nach dem Schwur.

Die progressive Versteinerung Lenins in der Herrscherrepräsentation der Stalinzeit kommt einem erneuten Sterben gleich: Nicht zufällig beginnt die Darstellung

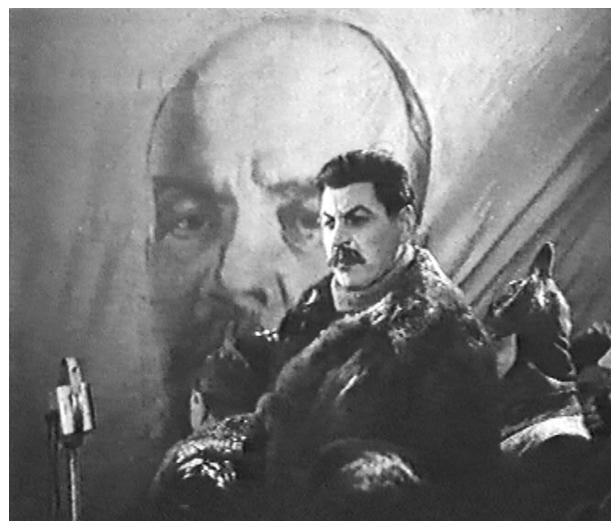


Abb. 5

der historischen Ereignisse in dem Film **DER SCHWUR** mit dem Tod Lenins.³⁶ In vielen Gemälden der Stalinzeit findet sich dieses Verfahren der gleichzeitigen Präsenz einer Leninstatue oder eines Lenainporträts und einer Darstellung Stalins als lebendiger Mensch. Wie beispielsweise im Gemälde von G. M. Šegal *Führer, Lehrer und Freund* (1937) (Abb. 6) steht häufig eine überdimensionierte Statue Lenins im Hintergrund, während auf den ›lebendigen‹ Stalin im Vordergrund die Blicke aller Anwesenden gerichtet sind. Lenin, der ›lebendigste aller Menschen‹, ist erstarrt und entrückt in eine andere Dimension, weit weg von der menschlichen, die von Stalin allein dominiert wird.

Das Bild von A. M. Gerasimov *Hymne auf den Oktober* (1942) (Abb. 7) enthält eine interessante Variation des gleichen Motivs: Im fiktiven Raum eines Prunksaals befinden sich nicht nur der lebendige Stalin und die überdimensionale Statue Lenins, sondern auch eine Abbildung Stalins selbst. Bezeichnend ist hier



Abb. 6

neben der hierarchischen Anordnung der drei Elemente (Stalin ist nicht mehr nur unter, sondern auch über Lenin) insbesondere die Verdoppelung Stalins in einem fiktiven Raum als Abbildung eines Bildes. Dies ist ein Verfahren, das vor allem für die späteren Stalinfilme typisch ist. Ein Beispiel dafür liefern die Anfangszenen des Films *DER FALL VON BERLIN* von Michail Čiaureli (1948–50), der die Geschichte des sowjetischen Sieges im Zweiten Weltkrieg aus der Perspektive eines Paares aus dem Volk, einem Metallarbeiter und einer Lehrerin, deren Liebe von Stalin regelrecht gestiftet wird, erzählt. Der ständige sowohl bildliche als auch verbale Verweis auf Stalin am Anfang des Filmes – in fast jedem Raum hängt ein Stalinporträt – evoziert die Existenz eines Originals jenseits der Kopien, das aber unerreichbar bleibt: In ihrer Laudatio auf den Metallarbeiter, die gleichzeitig eine Lobrede auf Stalin ist, äußert die Lehrerin den »unmöglichen« Wunsch, dem Führer persönlich die kollektive Dankbarkeit zu übermitteln (Abb. 8). Das für die fiktiven Figuren überraschende Erscheinen des lebendigen Stalins vermittelt wiederum den Eindruck der unmittelbaren Präsenz dieses Originals.

Durch die Verdoppelung der Kopien Stalins – mit den Porträts einerseits und dem doppelgängerischen Filmdarsteller andererseits – wird auf ein Original jenseits der Filmfiktion verwiesen, auf einen Stalin, der jenseits der filmischen Abbilder existiert, genauso wie der ›lebendige‹ Stalin im Film jenseits der Porträts existiert. Dieses Original war aber zu dem Zeitpunkt schon nicht mehr sichtbar, da Stalin fast nur noch in seiner medialen Repräsentation existierte: Dokumentarische Filmaufnahmen wurden ab Ende der 30er Jahre sehr selten, genauso wie seine öffentliche Auftritte.³⁷ Das Urbild Stalins geht in den vermehrten Abbil-



Abb.7



Abb. 8

dern fast vollständig auf. Die verdoppelten Stalinbilder verweisen also nicht so sehr auf ein existierendes Original, sondern vielmehr auf eine Leerstelle. Diese abwesende Referenz jenseits der Zeichenflut besitzt die Aura eines Über-Originals, eines nicht mehr sichtbaren Urbildes. Hier zeigt sich eine letzte, paradoxale Strategie der Überwindung des Sekundären im Stalinbild, bei der nun ohne den Bezug auf Lenin ausschließlich mit den Stalinbildern selbst operiert wird: Was von Stalin übrig bleibt, ist seine mediale Repräsentation, also das Sekundäre seiner selbst. Die Vermehrung und Vervielfältigung des Sekundären konstruiert die Aura des abwesenden Originals, die mit der Aura des primären Lenin, der für alle sichtbar im Mausoleum liegt, in Konkurrenz tritt.

1 Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.

2 Ausgangspunkt für den vorliegenden Text war ein Seminar, das ich zusammen mit Prof. Jurij Murašov, dem hier mein Dank für wertvolle Anregungen gilt, im Wintersemester 2002/03 zum Thema »Der Körper des Herrschers im 20. Jahrhundert« an der Universität Konstanz gehalten habe.

3 Vgl. Nina Tumarkin: *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, Mass./London 1983.

4 In der Nachdichtung von Hugo Huppert heißt die Zeile aus dem Poem *Vladimir Ilič Lenin*: »Lenin ist heute lebender, als die am Leben sind«. (Vladimir Majakovskij: *Werke*, hg. von Leonhard Kossuth, Bd. II: *Poeme*, Berlin 1969, S. 243).

5 Den ersten Versuch unternahm 1934 ein Kolchosebauer, der die Leiche Lenins mit einem Revolver erschießen wollte. Weitere Attentate (mit Hammer, Bombe, Molotowcocktail usw.) folgten in den Jahren 1959, 1960, 1973, 1987, 1990 und 1995. Vgl. Ilya Zbarski: *Lenin und andere Leichen. Mein Leben im Schatten des Mausoleums*, München 2000, S. 100, S. 219 f.

6 Vgl. Oksana Bulgakowa: *Der Mann mit der Pfeife oder Das Leben ist ein Traum. Studien zum Stalinbild im Film*, in: Martin Loiperdinger u. a. (Hg.): *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München/Zürich 1995, S. 210–231 (hier: S. 215).

- 7 Michail Jampol'skij: Der feuerfeste Körper. Skizze einer politischen Theologie, in: Jurij Murašov/Georg Witte (Hg.): Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre, München 2003, S. 285–308 (hier: S. 292–295).
- 8 Wenn das Einbalsamieren der Leiche des verstobenen Herrschers in der europäischen Kultur keine Seltenheit war – das Begräbnisritual der russischen Zaren im 19. Jahrhundert sah zum Beispiel ein vorübergehendes Einbalsamieren des Leichnams vor (vgl. Alexander Pantschenko: Unverweste Reliquien und nackte Gebeine. Der Tod in der russischen Kultur, in: Constantin von Barloewen (Hg.): Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen, München 1996, S. 331–343, hier: S. 336) –, stellt die permanente Ausstellung des königlichen Leichnams ein Novum in der Geschichte dar, welchem später andere sozialistische Länder folgten. Zur Praxis und kulturellen Semantik der Einbalsamierung und Ausstellung von Leichen in der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts vgl. Konstantin Bogdanov: Vrači, pacienti, čitateli. Patografičeskie teksty russkoj kul'tury XVIII–XIX vekov, Moskau 2004 (im Druck).
- 9 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs (Anm.1), S. 33.
- 10 Vgl. Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt/M. 2002, S. 101–113.
- 11 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs (Anm. 1), S. 420. Vgl. auch Ralph E. Giesey: The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France, Genf 1960.
- 12 Kantorowicz definiert sein Buch als »einen Versuch, zu begreifen und nach Möglichkeit zu demonstrieren, mit welchen Mitteln und Methoden sich im späteren Mittelalter gewisse Axiome einer politischen Theologie zu entwickeln begannen, die mutatis mutandis bis zum 20. Jahrhundert gültig bleiben sollten« (Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs (Anm.1), S. 22).
- 13 Die zahlreichen Studien, die in der Nachfolge Kantorowiczs die Doppelnatürlichkeit von Herrschaft in ihrer körperlichen Dimension untersucht haben, haben die Produktivität dieser Konzeption als Denkmödell gezeigt und sie historisch präzisiert. Vgl. zum Beispiel neuerdings zur Doppelnatürlichkeit des Körpers des Königs und zu seinem Status als *homo sacer* in der französischen Revolution Friedrich Balke: Wie man einen König tötet oder: *Majesty in Misery*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75/4 (2001), S. 657–679. Zur Rolle von Körperlückigkeit und Herrschaft in der französischen Revolution vgl. Dorinda Outram: The Body and the French Revolution. Sex, Class and Political Culture, New Haven/London 1989.
- 14 Slavoj Žižek: Die Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes, Köln 1993, S. 126.
- 15 Ebd., S. 130.
- 16 Michael Cherniavsky: Tsar and People. Studies in Russian Myths, New York 1969, S. 29.
- 17 Ebd., S. 72–100. Dies erkläre auch die Schwierigkeiten, ein stabiles Sukzessionsrecht vor allem im 18. Jahrhundert zu etablieren; ein Problem, das erst Nikolaus I. durch die »Mythologisierung der Kaiserfamilie als moralischen Emblems des Staates« löste. Vgl. Richard S. Wortman: Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, Bd. 1, Princeton 1995, S. 405 f.
- 18 Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, hg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen 1990, S. 140–142.
- 19 Claude Lefort: The Image of the Body and Totalitarianism, in: ders.: The Political Forms of Modern Society, Cambridge 1986, S. 292–306.
- 20 Cornelia Klinger: Corpus Christi, Lenins Leiche und der Geist des Novalis, oder: die Sichtbarkeit des Staates. Über ästhetische Repräsentationsprobleme demokratischer Gesellschaften, in: Hans Belting u. a. (Hg.): Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 217–232 (hier: S. 228). In diesem Zusammenhang macht Klinger auf einen entscheidenden Unterschied zwischen demokratischen und totalitären Systemen aufmerksam: »Die wichtigste Differenz zwischen nicht-totalitären Formen moderner Repräsentation und ihrer totalitären Verfehlung liegt darin, dass das moderne Gemeinwesen seine Einheit nicht anschaulich machen kann und daher in seinen Symbolen und Ritualen nur auf einen leeren Ort verweisen kann, während in totalitären Systemen auf der Körperlückigkeit, der physischen Präsenz der Machthaber insistiert wird, obwohl die metaphysische Basis dafür unwiederbringlich verloren ist« (ebd., S. 228 f.).
- 21 Vgl. Sergio Luzzatto: Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria, Torino 1998, S. 16 f.
- 22 Zur körperlichen Dimension des Mussolini-Mythos vgl. Simonetta Falasca-Zamponi: Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy, Berkeley 1997, S. 42–88. Zur Problematisierung

- der Nachfolge Mussolinis und zur Kopplung seiner Gesundheit mit dem Schicksal Italiens vgl. Luzzatto: *Il corpo del duce* (Anm. 21), S. 23 f.; S. 34 f.
- 23 Vgl. Peter Metcalf/Richard Huntington: *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge²1991, S. 162–188.
- 24 Vgl. Tumarkin: *Lenin Lives!* (Anm. 3), S. 160–169.
- 25 Offensichtlich ist hier die (beabsichtigte oder nicht beabsichtigte) Analogie zur sogenannten »mytarstva«, das heißt dem Schwebezustand der Seele zwischen Himmel und Erde nach dem Tod, der nach der russisch-orthodoxen Tradition vierzig Tage andauert.
- 26 Zum Lenin-Mausoleum vgl. auch Boris Groys: *Lenin und Lincoln. Zwei Gestalten des modernen Todes*, in: ders.: *Die Erfindung Russlands*, München/Wien 1995, S. 180–186.
- 27 Überbietung ist hier im Sinne der rhetorischen *aemulatio* zu verstehen, als Übertrumpfung bei gleichzeitiger Nachahmung. Anders als die *imitatio* impliziert die *aemulatio* das Überschreiten des hierarchischen Verhältnisses zwischen Folie und neuem Text, da sie die Möglichkeit der Überbietung des Alten voraussetzt. Hier überwindet der jüngere Autor seine epigonale Sekundärität gegenüber dem älteren Autor, wobei das Primäre im Sekundären als Vergleichsfolie immer erkennbar bleibt. Vgl. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. 1990, S. 308.
- 28 Zum Palast der Sowjets vgl. Peter Noever (Hg.): *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit*, München/New York 1994, S. 51–54; S. 151–164.
- 29 Zu Stalin als »Herrn der Schrift« vgl. Jurij Murašov: *Fatale Dokumente. Totalitarismus und Schrift bei Solženicyn, Kiš und Sorokin*, in: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 46 (1995), S. 84–91 (hier: S. 86 f.).
- 30 Es handelt sich um die Filme Lenin im Oktober von Michail Romm (1937), Der Mann mit dem Gewehr von Sergej Jutkevič (1938), Das grosse Morgenrot von Michail Čiaureli (1938), Die Vyborger Seite von Gogorij Kozincev und Leonid Trauberg (1938–39) und Lenin im Jahre 1918 von Michail Romm (1939). Zum Stalinbild im Film vgl. u. a. Oksana Bulgakowa: *Herr der Bilder. Stalin und der Film*, Stalin im Film, in: Hubertus Gassner u. a. (Hg.): *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Bremen 1994, S. 65–69; dies.: *Der Mann mit der Pfeife* (Anm. 6); Evgenij Dobrenko: *Do samych do okrain*, in: *Iskusstvo kino* 4 (1996), S. 97–102; Nikolas Hülbusch: *Im Spiegelkabinett des Diktators. Stalin als Filmheld im sowjetischen Spielfilm (1937–1953)*, Alfeld 2001. Zum Leninbild im Film vgl. Sheila Och: *Lenin im sowjetischen Spielfilm. Die Revolution verfilmt ihre Helden*, Frankfurt/M. 1992.
- 31 Hierzu sind u. a. zwei Szenen des Films von Bedeutung: In der einen wird die rhetorische Gabe Lenins vor Augen geführt, nämlich als der Proletarier, der mit dem Mord an Lenin während einer Kundgebung beauftragt worden war, den Konterrevolutionären gesteht, dass er nicht schießen konnte, weil ihn die Rede Lenins so beeindruckt habe. In einer anderen Szene wird das rhetorische Können Lenins zwar noch einmal hervorgehoben, aber zugleich wird auch seine Ohnmacht gegenüber der Hungersnot in Moskau auf subtile Art und Weise entlarvt: Während seiner Rede in einer Fabrik unmittelbar vor dem Attentat von Fanny Kaplan fragt ihn eine Arbeiterin, was er gegen die Lebensmittelknappheit zu tun gedenkt. Darauf verspricht Lenin eine Antwort zu geben, tut es aber nicht mehr; die (konkrete) Antwort wird später Stalin geben, der aus dem Süden Getreide schicken und somit Moskau und die Revolution retten wird.
- 32 In den wenigen Szenen, in denen Stalin präsent ist – Stalin erscheint erst im letzten Viertel des Films –, spielt das Motiv des Telegrafierens eine zentrale Rolle: In dem Moment, in dem Stalin sich telegrafisch nach Lenins Gesundheitszustand erkundigt, wechselt die Szene von Moskau nach Cacircyn; Stalin teilt telegrafisch die Nachricht seines Sieges nach Moskau mit; in der letzten Szene des Filmes telegrafieren Stalin und Lenin gemeinsam, wobei hier Stalin die Siegesnachricht an die Bevölkerung formuliert, während Lenin sie lediglich durch eine Floskel ergänzt.
- 33 Zur Praxis, Szenen oder Erzählstränge aus anderen historischen Filmen über die Revolutionsjahre zu wiederholen, fortzuführen oder umzuschreiben vgl. Oksana Bulgakowa: *Ton und Bild. Das Kino als Synkretismus-Utopie*, in: Murašov/Witte (Hg.): *Die Musen der Macht* (Anm. 7), S. 173–186 (hier: S. 181 f.).
- 34 Vgl. dazu für das Medium der Fotografie Rosalinde Sartorti: »Großer Führer, Lehrer, Freund und Vater«. Stalin in der Fotografie, in: Loiperdinger u. a. (Hg.): *Führerbilder* (Anm. 6), S. 189–209 (hier: S. 197).
- 35 Der pseudo-folkloristische Dichter Džambul, der in der Stalinzeit eine große Popularität genoss, schrieb zum Beispiel: »In Stalin der unsterbliche Lenin lebt« (Džambul: *Pesnja o vypolnennoj klijat-*

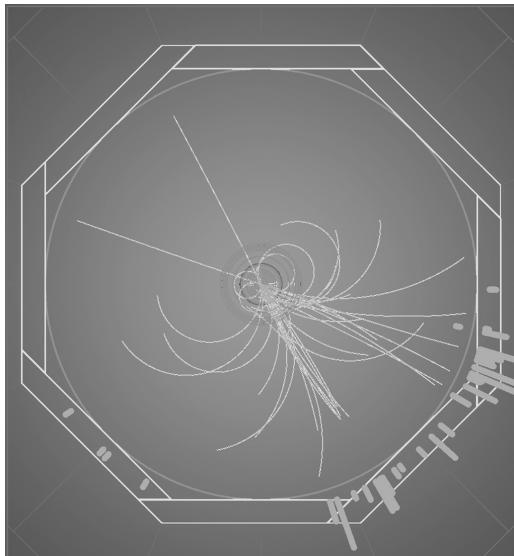
ve [Lied über den gehaltenen Schwur], in: ders.: Izbrannoe [Ausgewählte Werke], Moskau 1949, S. 18–20, hier: S. 20) oder: »In [Stalin] Lenins Feuer lebt und brennt« (Džambul: Im Leninmausoleum, in: Und danken wir ihnen das Lichte Jahrtausend. W. I. Lenin und J. W. Stalin im Werk sowjetischer Schriftsteller, Berlin 1995, S. 217–219, hier: S. 219).

36 Ursula Justus behauptet anhand der sowjetischen pseudo-folkloristischen Dichtung, dass die erneute Thematisierung der Trauer um den Tod Lenins Ende der 30er Jahre den Übergang vom Lenin- zum Stalinkult kennzeichnen würde (vgl. Ursula Justus: Vtoraja smert' Lenina: Funkcii plača v period perechoda ot kul'ta Lenin k kul'tu Stalina, in: Hans Gunther/Evgenij Dobrenko (Hg.): Socrealističeskij kanon, St. Petersburg 2000, S. 926–952. Der Topos der Lebendigkeit Lenins bleibt aber meiner Meinung nach auch nach dem Krieg weiterhin Bestandteil des Stalinkutes, auch wenn er dabei eine geringere Rolle spielt.

37 Vgl. Bulgakowa: Ton und Bild (Anm. 33), S. 174.

Jens Schröter

COMPUTER/SIMULATION. KOPIE OHNE ORIGINAL ODER DAS ORIGINAL KONTROLIERENDE KOPIE?



*Oder man schafft einen anderen Raum,
einen anderen wirklichen Raum,
der so vollkommen, so sorgfältig,
so wohlgeordnet ist wie der unsrige
ungeordnet, mißraten und wirr ist.*
Michel Foucault, 1967.¹

*Simulation is »In«.*²
John Raser, 1972.

Abb. 1
Visualisierung einer Simulation
eines Higgs-Ereignisses

So – oder so ähnlich – soll er also aussehen (Abb. 1): Der heilige Gral der Quantenphysik. Es gibt – z. B. im Internet – noch weit mehr solcher Bilder, die alle etwas zeigen, was noch gar nicht stattgefunden hat, aber so oder so ähnlich stattfinden soll, ja sogar muss, wenn die gegenwärtige Elementarteilchenphysik nicht in eine missliche Situation geraten will. Sie zeigen Visualisierungen *simulierter* Teilchenstossereignisse, bei denen sich laut der Theorie das so genannte Higgs-Boson gebildet hat. Die von der Theorie vorhergesagten Ereignisse finden in der Form solcher Computersimulationen sozusagen schon statt, bevor sie sich wirklich ereignen. *Simulationen* sind für die Quantenphysik schlechthin unverzichtbar.³ Aber auch viele andere Natur- oder sogar Sozialwissenschaften und vor allem das Militär, die Ökonomie sowie die Politik haben sich nach 1945 in stets steigendem Maß auf Simulationen gestützt, um überhaupt Daten und Theorien zu erhalten, Vorhersagen und Strategien entwerfen zu können. Dutton und Starbuck beschreiben am Beispiel der Computersimulation von menschlichem Verhalten den explosiven Anstieg der diesbezüglichen Literatur nach 1945 und insbesondere ab 1960.⁴ Diese Inflation kann jederzeit durch eine kleine Literaturrecherche geprüft werden – bei der Eingabe von ›Simulation‹ als Stichwort im *Karlsruher Virtuellen Katalog* werfen manche Bibliotheksverbünde als Antwort ›Zu viele Treffer‹ aus,

in der TIB Hannover bekommt man 16 702, bei der Deutschen Bibliothek immerhin noch 5141 Hits.⁵

Dieser explosive Anstieg lässt den Schluss zu, dass die Computersimulation nicht nur »one of the main fields of application of digital computers«⁶ ist, vielmehr muss sie als ein *entscheidendes* Instrument hegemonialer diskursiver Praktiken nach 1945 verstanden werden. Um 1967 bezeichnete der Informatiker J. C. R. Licklider die Entstehung rechnergestützter Simulationen gar als das wichtigste Ereignis für Wissenschaft und Technologie seit der Erfindung des Schreibens.⁷ Das mag übertrieben sein, aber dennoch könnte man mit Fug und Recht die Zeit nach 1945 zur ›Ära der Simulation‹ ausrufen – aber in einem etwas anderem Sinn, als es die bekannt gewordenen Thesen Jean Baudrillards suggerieren.

Mit Blick auf die massenmediale Erzeugung von ›hyperrealen‹ Images ohne referenziellen Bezug definierte Baudrillard die Simulation oder genauer das Simulakrum als ›Kopie ohne Original‹.⁸ Durch die Proliferation solcher Simulakren drohte die Überdeckung, ja Auflösung der Wirklichkeit. 1983 erschien in New York sein Band *Simulations* und die Übersetzung eines für die Simulationsdebatten wichtigen Aufsatzes von Gilles Deleuze in der für die Kunstszene bedeutenden Zeitschrift *October*.⁹ Diese Anregungen wurden bald von der manchmal auch *Simulationismus* genannten *Appropriation Art* der achtziger Jahre aufgegriffen.¹⁰ So wurde der Begriff der ›Simulation‹ schnell populär und gehörte Ende der achtziger Jahre zum Standardjargon der Kunstkritik und der so genannten postmodernen Theoriebildung. Obwohl die Kritik an der Überformung und vielleicht sogar Verdrängung eines angeblich ›Realen‹ durch die Inflation massenmedialer Images und Styles sicher notwendig und richtig war, so war sie doch überpunktiert. Baudrillards These, dass das »Simulationsprinzip [...] das Realitätsprinzip«¹¹ mittlerweile überwunden ist zunächst darin problematisch, dass letztlich die Wirkmächtigkeit, also *Realität*, nur auf ›die Simulation‹ verschoben wird.¹² Außerdem schien (vielleicht passend zum Wirtschaftsboom und der Y yuppie-Kultur dieser Zeit) die Realität der ›Realität‹ bzw. die Historizität der Geschichte allzu sehr unterschätzt zu werden.¹³ Seine Überlegungen zum ›Simulationsprinzip‹ bezogen sich keineswegs nur auf die televisuellen Massenmedien, sondern – meist eher metaphorisch – auch auf Computer.¹⁴ In Anschluß an Baudrillards anti-realistisches Konzept der Simulation wurde so auch bald abgeleitet, digitale Zeichen hätten – darin von ihren fotografischen Vorläufern verschieden – keinerlei Weltbezug mehr.¹⁵ Diese einseitige Betonung verdeckt aber die Funktionen der Computersimulation für hegemoniale Diskurse. Denn mit Computersimulationen werden – jedenfalls zunächst – mitnichten Kopien ohne Original erzeugt: Vielmehr produzieren Simulationen formale, dynamische und gleichsam antizipative

Kopien, *Modelle*, die der Kontrolle des Originals dienen sollen. Diese im Sinne Foucaults produktive Machtfunktion der Computersimulation, deren ungleiche Entwicklung eine Rolle für die Wiederkehr der Geschichte, d. h. das Ende des Ost/West-Konflikts gespielt hat, soll im Folgenden skizziert und mit den Funktionen anderer Praktiken des Sekundären kontrastiert werden.

1. ZU GESCHICHTE UND VERFAHREN DER COMPUTERSIMULATION

Simulationen sind nicht nur das wichtigste, sondern – neben der Kryptoanalyse – auch eines der ersten Einsatzgebiete digitaler Computer.¹⁶ 1943 wurde am MIT die Arbeit an einem *Airplane Stability Control Analyzer* aufgenommen, der zunächst als analoges Computersystem konzipiert war. Ab 1945 entschloss sich Jay Forrester, die gerade entwickelten Möglichkeiten digitaler Rechner zu nutzen – der ENIAC war Anfang 1946 fertiggestellt worden, um einen universalen Flugsimulator zu bauen. Dieser sollte je nach Bedarf verschiedene Flugzeuge simulieren – langfristig eine enorme Kostenersparnis für die zivile Luftfahrt, aber auch für die Militärs.¹⁷ In dem *Whirlwind* genannten Projekt wurden erstmals Kathodenstrahleröhren als grafisches Display benutzt. Dabei entwickelte man um 1949 auch den ersten Vorläufer der Computerspiele: Ein hüpfender ›Ball‹ (ein Punkt auf dem Display) musste durch richtige Wahl entsprechender Parameter in ein ›Loch‹ der x-Achse gelenkt werden. Entscheidend ist, dass dieser ›Ball‹ *annähernd wie ein realer Ball* hüpfte. Woolley bezeichnet dieses Ereignis als den Beginn der Computersimulation.¹⁸ Im (letztlich allerdings unvollendeten) *Whirlwind*-Projekt wurden in der Tat zum ersten Mal die Potentiale der Computersimulation mit der Ansteuerung eines Displays verbunden. Überdies war die Simulation hier – bei Flugsimulatoren nahe liegend – interaktiv, was nicht für jeden Typ von Simulation notwendig ist, wie sich zeigen wird. Allerdings hat Woolley in einem Punkt unrecht: Die Nutzung von Computersimulationen begann bereits im Dezember 1945 auf dem ENIAC im Rahmen der amerikanischen Forschung an der Wasserstoffbombe. Da im Bereich der Kernfusion – bis heute – kaum kontrollierte Laborexperimente möglich sind, anders als übrigens bei der Kernspaltung (dem Bau der Atombombe gingen ab etwa 1942 Fermis Versuche mit dem ersten Atomreaktor voraus), wurde der ENIAC für stochastische Simulationen, so genannte Monte Carlos, eingesetzt. Nur so war die Konstruktion der H-Bombe möglich.¹⁹

An der H-Bombe wie an der Flugsimulation zeigt sich, dass bestimmte, überspitzte Thesen Baudrillards, wie z. B. »die Ära der Simulation« zeichne sich durch »Liquidierung aller Referentiale«²⁰ aus, problematisch sind. Ohne Bezug

auf eine ›Realität‹ macht das Konzept der Simulation, zumindest so wie es sich nach 1945 ausgehend von der militärischen Forschung entwickelt hat, schlecht-hin keinen Sinn, wie Churchman schon 1963 betonte. Und »auch Lehrbücher der reinen Mathematik [kommen] beim Kapitel ›Simulation‹ plötzlich auf eine Wirklichkeit und deren Gefahr zu sprechen.«²¹ Bei der Erstellung von Computersimulationen wird Realität strikt *operational* begriffen: Es muss ein Beobachtungsausschnitt eingegrenzt und dessen Input- und Outputbedingungen beobachtet werden.

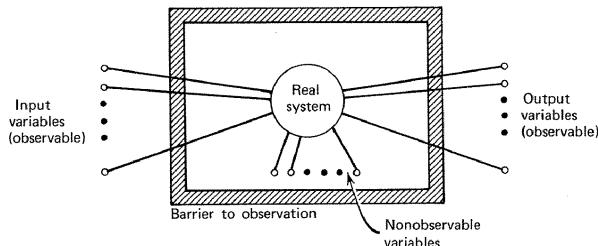


Abb. 2
Das »Realsystem«

So wird bei Simulationen ein operational definierter »reale[r] Prozeß [...] in Mathematik abgebildet [...], um dann mittels Algorithmen im Rechner simuliert werden zu können.«²² Das heisst auf der Basis von gesammelten oder abgetasteten Daten *verschiedener* Art kann man Gesetz- oder wenigstens Regelmäßigkeiten des Verhaltens eines Objekts oder Prozesses, eine *Theorie* (›base model‹), ableiten – im Fall des *Whirlwind*-Balles: das Verhalten eines elastischen Körpers unter dem Einfluss einer bestimmten Schwerkraft. Das Basismodell wird dann in ein vereinfachtes, rechnerausführbares mathematisches Modell übersetzt (›lumped model‹). Dieses formalisierte Modell muss dann, im Abgleich mit experimentellen Daten oder den Ergebnissen vorheriger und alternativer Simulationen, validiert werden.²³

Der unter Umständen sehr schwierige Prozess der formalisierten Modellbildung erfuhr eine Vereinfachung, als Gordon 1962 einen *General Purpose Systems Simulator* vorstellte, der es ermöglichte ein Modell in Form eines Blockdiagramms darzustellen – ein Verfahren, das auch heute noch benutzt wird. Abb. 4 zeigt ein Blockdiagramm aus seinem Text, bei dem es ausgerechnet um eine Simulation des so genannten ›Supermarkt-Problems‹ geht, d. h. um die Frage, wie der Fluss von Konsumenten durch den Supermarkt, die Verteilung der Einkaufskörbe, die Zahl der Kassen etc. optimal aufeinander abgestimmt werden können.

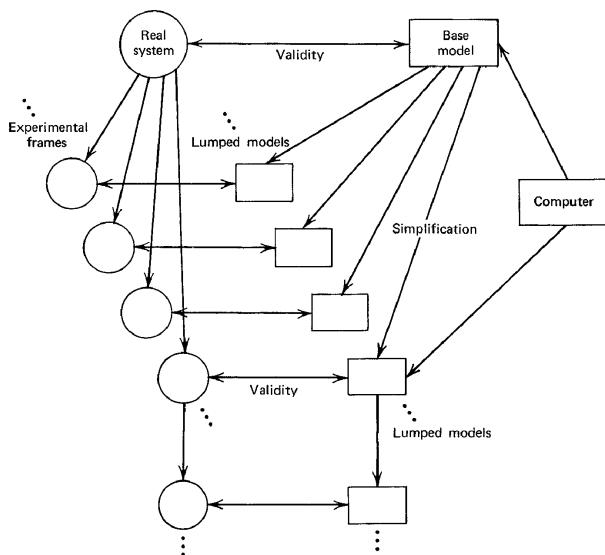


Abb. 3
Schematische Darstellung der Elemente einer Simulation

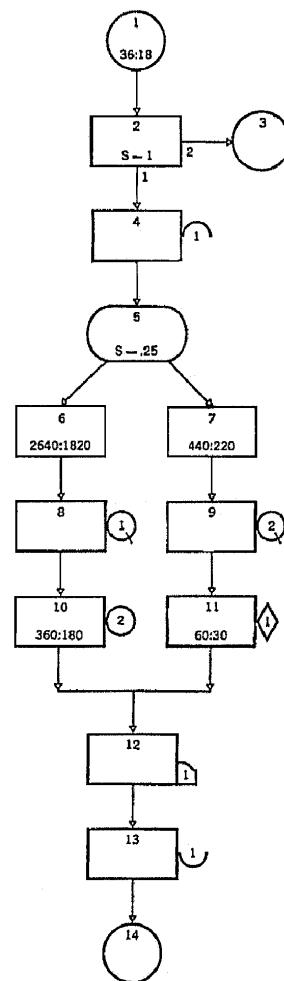


Abb. 4
Blockdiagramm des »Supermarket Problems«

Infolge dieser vereinfachten Konzeption, verbunden mit der zunehmenden Ausbreitung immer preiswerterer und immer leistungsfähigerer Computer und – last, but not least – durch gewichtige politische, militärische und ökonomische Umstände (s. u.), kam es ab Mitte der sechziger Jahre zu der exponentiellen Steigerung der Nutzung von Simulationen.

2. KOPIE, REPRODUKTION UND DIE ZWEI FORMEN DER SIMULATION

Simulationen als Modellierungen sind erstens immer nur *approximativ*, schon weil die theoretischen Beschreibungen diskretisiert, also auf eine überschau- und

vor allem berechenbare Menge von Raum- und Zeitstellen reduziert werden müssen. Simulationen sind zweitens *selektiv*, da sie sich, je nach Fragestellung, nur auf bestimmte Aspekte der Strukturen des realen Phänomens beziehen. Lackner hat daher schon 1962 von der unumgänglichen ›Weltanschauung‹ gesprochen, die jedem Simulationsmodell zugrunde liegt.²⁴ Folglich kommen für verschiedene Problemstellungen verschiedene Typen von Simulation bzw. Simulationssprachen zum Einsatz.²⁵ Eine vollständige Verdoppelung eines gegebenen Phänomens, eine Implosion der Differenz zwischen Realem und Simulation (in einer ›Hyperrealität‹), ist also nicht nur unmöglich,²⁶ sondern auch explizit unerwünscht – sie widerspricht vollkommen dem Gedanken der Modellierung. Eine totale und vollständige Flugsimulation z. B. wäre eine Absurdität, denn sie würde ja auch den möglichen Tod durch Abstürzen einschließen.

Um die historische Spezifität der Simulation genauer zu konturieren, sei im Folgenden der Versuch eines Vergleichs mit anderen Praktiken des Sekundären gewagt. *Kopien* können als die Nachahmung eines Originals in annähernd ähnlicher Form und Materie beschrieben werden – Beispiele wären Gipskopien von Skulpturen, gemalte Kopien von Gemälden oder Fotokopien von Texten auf Papier.²⁷ *Reproduktionen* erscheinen demgegenüber als Ablösung bestimmter Information von der Materie des Originals bei gleichzeitiger Unterwerfung unter eine andere, spezifische Materie. Ein Beispiel wäre eine fotografische Reproduktion eines Gemäldes, die die Bildinformation zwar teilweise von der Materie des Gemäldes löst, aber nur um sie den spezifischen Limitationen fotografischer Materialität zu unterwerfen. Es sei erwähnt, dass Kopien und Reproduktionen immer schon zur Kontrolle des Originals dienten. So wurden z. B. Skulpturen durch Gipskopien substituiert, um das wertvolle Original nicht der Öffentlichkeit aussetzen zu müssen; ein anderes Beispiel ist die von Malraux analysierte Rolle der fotografischen Reproduktion für die Konstruktion der kunsthistorischen ›Wahrheit‹ der Originale.²⁸

Simulationen hingegen bestehen darin, dass je nach Fragestellung und Mess- bzw. Abtastverfahren unterschiedliche, mathematisch formalisierbare Strukturen von der Materie des Objekts oder Prozesses ›abgelöst‹ werden, um dann als Grundlage eines numerischen, *virtuellen Modells* zu dienen.²⁹ Frei nach Deleuze ist »[d]ie Struktur [...] die Realität des Virtuellen«.³⁰ Natürlich hängt die Leistungsfähigkeit einer Simulation von der Rechengeschwindigkeit der Hardware und von den verfügbaren formalen Beschreibungen (Software) ab, aber die Simulation wird damit keiner *spezifischen* Materie unterworfen, sondern nur den Grenzen der Wandelbarkeit einer gerade *unspezifischen* Materie – der im Rahmen des Formalisierbaren universellen Maschine Computer. So gesehen kann der

Fortgang von Kopie zu Simulation als zunehmende Dematerialisierung und Formalisierung des Sekundären umschrieben werden.³¹ Diese Steigerung erlaubt eine Operationalisierung, die den bisherigen Kopier- und Reproduktionsverfahren nur begrenzt zugängig war.

Denn sofern Simulationen auf Modellen realer Phänomene beruhen, sind sie in gewisser Weise noch *Ab-Bilder*.³² Die mathematischen Modelle können aber nun genutzt werden, um *zukünftige* und/oder *alternative* Zustände des Phänomens zu erzeugen. Das meint: Entweder lässt man – geleitet von theoretischen Extrapolationen – das Modell sich relativ ›eigenständig‹ entwickeln, was im Übrigen auch erhebliche Zeitkompressionen erlaubt, um zu sehen, wie das modellierte Phänomen mutmaßlich sein *wird*; und/oder es werden von Anfang an bestimmte Parameter modifiziert, etwa um zu prüfen, wie sich das Phänomen unter anderen Bedingungen verhalten würde.³³ Im Unterschied zur traditionellen Modellzeichnung bzw. zum Modellbau – die ja auch Zukünftiges vor-bilden – können Simulationsmodelle also eigendynamische *Prozesse* darstellen, weswegen oft von ›dynamic modeling‹ gesprochen wird.³⁴

In dieser Hinsicht könnte tatsächlich von ›Kopien ohne Original‹ gesprochen werden, weil solche *dynamischen* Simulationen ja computererzeugte Darstellungen von Phänomenen sind, die zwar nicht existieren, denen aber unterstellt wird, dass sie im Prinzip real existieren *könnten* – andernfalls wäre die Simulation eben bloße Fiktion. So gesehen sind sie »vorbildender Anblick«³⁵ eines Originals, das noch nicht gefunden wurde und überdies nur dank der simulierten Nachstellung – wenn überhaupt – gefunden werden kann (siehe etwa die Rolle von Simulationen in der Teilchenphysik). Dies scheint an bestimmte Formulierungen Baudrillards anschließbar zu sein, so wenn dieser über die »Simulakren der dritten Ordnung«, die aus »Modellen« durch eine »leichte Modulation von Differenzen« hervorgingen, schreibt:

Nur die Zugehörigkeit zum Modell ergibt einen Sinn, nichts geht mehr einem Ziel entsprechend vor, alles geht aus dem Modell hervor, dem Referenz-Signifikanten, auf den sich alles bezieht, der eine Art von vorweggenommener Finalität und die einzige Wahrscheinlichkeit hat.³⁶

Tatsächlich ist gerade die Quantenphysik ein gutes Beispiel dafür, dass ›Realität‹ nur mehr in Bezug auf Modelle bzw. Simulationen bestimmt werden kann. Je-doch erzeugen die Modelle keine Wirklichkeit, denn sie müssen an empirischen Daten (oder auch in Bezug auf alternative Simulationen) validiert werden. Das Higgs-Boson wurde durch die Simulation ja nicht einfach in die Welt gesetzt;

vielmehr muss es in leider sehr realen und vor allem immer teureren Beschleunigerexperimenten erst noch gefunden werden. Wenn kein zur Simulation passendes Ereignis entdeckt werden kann, dann sind Simulation, Modell, Theorie *schlicht falsch*. Ein Verlust des Realitätsprinzips ist hier also nicht zu beklagen, vielmehr handelt es sich um eine neue Form der wissenschaftlichen Vorhersage, die wie jede andere im Prinzip experimentell falsifiziert werden kann.³⁷ Simulationen sind ein neuartiger, dritter Fall zwischen *Theorie und Experiment*. Schon in einem der frühesten Texte zur ›Monte Carlo‹-Simulation taucht eine seltsame Formulierung auf: »These experiments will of course be performed not with any physical apparatus, but theoretically«.³⁸ Dies ermöglicht die Durchführung ansonsten gefährlicher, zu teurer, unter anderen Bedingungen unwiederholbarer oder praktisch unmöglichener Experimente und Tests.³⁹ Das macht Simulationen für die Wissenschaften interessant: Bei der Entwicklung der H-Bombe wurden sie bemüht, weil eine analytische Lösung mit Differentialgleichungen kaum zu leisten war. Die stochastische Simulation erlaubte hingegen Näherungen.

Von der *dynamischen* unterschied schon Licklider die *interaktive* Simulation.⁴⁰ Man bekommt eine solche, wenn mehrere Parameter des Modells durch Inputdaten *in Echtzeit* modifiziert werden, wie z. B. in Flugsimulatoren. Das Subjekt – etwa das Verhalten des Piloten – wird selbst einer der Parameter der Simulation. Und dadurch wirkt diese, insofern sie zum Milieu, zum Raum geworden ist, wieder auf das Subjekt zurück. In *dynamischen* Simulationen ist der Raum der Simulation gegenüber den Beobachtern relativ geschlossen, der Prozess läuft ab, um Daten für *Voraussagen* über das Verhalten realer Phänomene zu treffen – z. B. darüber, wie hoch die Wahrscheinlichkeit für das Auftreten von Tornados in einer bestimmten Region ist. In *interaktiven* Simulationen ist der Beobachter *Teil* der Simulation, sie dienen meist eher dazu, den oder die Beobachter/in, die/der dann kein solcher mehr ist, zu verändern. Z. B. indem diese/r lernt, wie er/sie auf ein im Flugsimulator nachgestelltes Unwetter, das sich zwar annährend wie ein ›wirkliches‹ Unwetter verhalten soll, aber natürlich kein spezifisches reales Ereignis voraussagt, zu reagieren hat.

3. DYNAMISCHE, INTERAKTIVE SIMULATIONEN UND DER KALTE KRIEG

Ausgehend von dieser Unterscheidung seien im Folgenden die Funktionen der verschiedenen Simulationstypen für spezifische diskursive Praktiken skizziert. Die ersten Computersimulationen waren offenkundig den Zielsetzungen des beginnenden Kalten Krieges untergeordnet. Die Wasserstoffbombe sollte die

USA vor der (tatsächlichen oder vermeintlichen) Katastrophe des Kommunismus schützen.⁴¹ Simulationen wurden in Zeiten der drohenden thermonuklearen Konfrontation, aber vor allem auch der ökonomischen Systemkonkurrenz, schnell zu einer zentralen Technik der Prognose und Kontrolle.

1. *Prognose*: Nur mit Hilfe von Simulationen sind angesichts der enormen Komplexität nationaler oder globaler militärischer, ökonomischer und politischer Prozesse Entscheidungen möglich.⁴² In dieser Hinsicht basieren dynamische Simulationen auf einer viel älteren Tradition – etwa der Kriegsspiele und anderer ›scientific gaming‹-Verfahren.⁴³ Die rasche Ausbreitung von Simulationen hatte also gute Gründe: Zwischen Mitte der fünfziger und Mitte der sechziger Jahre eskalierte der Kalte Krieg (Sputnik-Schock, Berliner Mauer, Kubakrise). Die Komplexität der Probleme und die Risiken bei Fehlentscheidungen – entweder vom feindlichen System überrannt oder gleich nuklear ausgelöscht zu werden – waren einfach zu groß.⁴⁴ Angetrieben von der Systemkonkurrenz versuchten beide Blöcke ihre Entscheidungs- und Planungsprozesse zu optimieren. 1957, also etwa zeitgleich zu jenem Sputnik-Schock, der die USA an der Überlegenheit ihres Gesellschaftssystems zweifeln ließ, wurde die erste Simulationsstudie des amerikanischen Wirtschaftssystems erstellt – man hoffte auf Voraussagen und damit mögliche Optimierungen.⁴⁵ Und nicht zufällig war eine der treibenden Kräfte bei der Entwicklung der Computersimulation und ihrer Visualisierungen in den sechziger Jahren *General Motors*.⁴⁶ Denn Simulationen erleichtern das Produktionsdesign, also die Erzeugung von Modellen, aus denen dann reale Produkte generiert werden. Obwohl von sowjetischen Wissenschaftlern schon früh als zentrales Prognose- und Steuerungsinstrument gerade der Planwirtschaft erkannt, wurde die Kybernetik (und mit ihr mathematische Modellierungsverfahren) bis zur um 1956 langsam einsetzenden Entstalinisierung verdammt.⁴⁷ Aber selbst nach dieser Wende fehlte es – trotz immer wiederholter Forderungen⁴⁸ – sowohl an hinreichend leistungsfähigen Computern als auch an Zuverlässigkeit der ökonomischen und demographischen Daten. Diese Unfähigkeit, effiziente Simulationen zu entwickeln, dürfte ein Grund für die Niederlage der UdSSR im Kampf der Systeme gewesen sein.⁴⁹

Im Feld der amerikanischen Innenpolitik erregten Computersimulationen ab 1961 große Aufmerksamkeit, als im Zusammenhang mit der Präsidentschaftswahl in den USA das so genannte *Simulmatics-Project* in Angriff genommen wurde. Ithiel de Sola Pool und sein Team sammelten Daten über die Verhaltensmuster von verschiedenen Wählertypen und die von ihm erstellte Computersimulation sagte das tatsächliche Wahlergebnis genauer voraus als jede andere Prognose.⁵⁰ Die politische Klasse ist seitdem an Simulationen hochinteressiert – schon deswegen, weil

sich durch Veränderung des Modells möglicherweise ableiten lässt, wie das Wahlergebnis z. B. bei anders gewichteten Wahlkampfthemen ausgefallen wäre, was letztlich eine beunruhigende Perspektive eröffnet: »[I]ssues could be so androitly selected and presented as to achieve mass persuasion more dicriminating and potent than anything Goebbels ever imagined.«⁵¹ Übrigens wurde diese spektakuläre Entwicklung schon bald in der Literatur reflektiert, so z. B. in Eugene Burdicks Roman *The 480* von 1964.

2. *Kontrolle*: Nach 1945 wurden ständig neue Hochrisikotechnologien (Kernkraft, Hochgeschwindigkeitszüge, Flugzeuge, Raumfahrt etc.) entwickelt, die die militärische Macht und ökonomische Hegemonie der Blöcke sichern sollten. Diese rasante Entwicklung erzwingt geradezu die parallele Bereitstellung von virtuellen »control environment[s]«⁵², die Menschen zu funktionalen Bestandteilen, Bedienern dieser Maschinen machen – sonst drohen technologische Großkatastrophen. Diese geschehen allerdings immer noch und wieder, was auf die Grenzen der Simulation – und sei es schlichtes »menschliches Versagen« – verweist. Flugsimulationen trainieren z. B. direkt die Körper. Foley beschreibt Testreihen mit Versuchspersonen, die belegen, dass ein gesteigerter Realismus des Displays zu schnelleren Reaktionen seitens der User führt: eine Disziplinierungs-technologie.⁵³ Dies steht einerseits in Kontinuität zum Einsatz von Fotografie und Film: Historisch zwingendstes Beispiel dafür sind arbeitswissenschaftliche Bewegungsstudien, etwa diejenigen von Frank Bunker Gilbreth.⁵⁴ Andererseits gibt es zwischen der fotografischen Arbeitswissenschaft und der computerbasierten Flugsimulation auch eine deutliche Differenz, die vor allem in der *Interaktivität* letzterer gründet. In der Arbeitswissenschaft werden Bewegungen von Arbeitenden möglichst genau aufgezeichnet und analytisch zerlegt, um einen optimierten Bewegungsablauf zu erzeugen, der dann den Arbeitenden zur Nachahmung anempfohlen oder aufgezwungen wird. Demgegenüber schafft die Flugsimulation ein veränderliches »control environment«, in dem das Subjekt sich *selbst* anpassen, verändern muss. Das erste Verfahren erzeugt Gehorsam durch das Kopieren von Verhalten, das zweite, in dem eine immaterielle Umgebung die Bedingungen für eine dynamische Genese des richtigen Verhaltens bereitstellt – oder um es diesmal mit Baudrillard zu sagen: »Die Dispositive der Macht und des direkten Zwangs machen überall den diffuseren Dispositiven des Ambientes Platz.«⁵⁵ So könnte man auch die heutigen Computerspiele, die in mancher Hinsicht Abkömmlinge der Flugsimulation sind, als Trainingsdispositive bezeichnen, welche die Hand/Auge-Koordination und den raschen Umgang mit sich verändernden Interfaces einüben. In indirekterer Form zeigt sich dies an Simulationen, mit deren Hilfe die Strukturen von Unternehmen oder Einkaufszentren etc. geplant

werden. Ausgehend von reichem Datenmaterial über Informations- und Kommunikationsflüsse, Verhaltensmuster etc. sollen die Environments optimiert und so die scheinbar zwanglose Lenkung und Optimierung von Subjekten ermöglicht werden – nicht zufällig wählte Gordon als Beispiel für seine generelle Simulator-sprache das bereits erwähnte Supermarkt-Problem: Wie optimiert man den Verkauf?

4. EXKURS: TOTALE SIMULATION?

Dieses ›Dispositiv des Ambientes‹, das Bestreben, ein kontrolliertes Environment zu erzeugen, bringt das Phantasma eines vollkommen generierten und so gesehen total kontrollierten Raumes hervor – etwas, das sich Goebbels wohl wirklich nicht erträumt hätte. Das jüngste Beispiel ist der Kinofilm THE MATRIX (USA 1999, Larry und Andy Wachowski). Zur Handlung: Der Krieg zwischen den Menschen und fortgeschrittenen Künstlichen Intelligenzen ist hier zugunsten letzterer entschieden. Die Menschen dienen nur noch als Energiequelle. Sie leben ›schlafend‹ in Tanks voller Nährösung, angeschlossen an Systeme, die ihre vegetativen Funktionen aufrechterhalten, und sind vernetzt mit einem gigantischen Simulationssystem (der ›Matrix‹), welches ihren Bewusstseinen vorspiegelt, ein ganz normales Leben im späten 20. Jahrhundert mit all seinen Wonnen und Widrigkeiten zu führen.⁵⁶

In THE MATRIX wird Computersimulationen etwas als selbstverständlich unterstellt, was sie gar nicht können und in ihren wissenschaftlichen, militärischen etc. Verwendungen meist auch nicht einmal sollen, selbst wenn es möglich wäre: nämlich die so genannte ›Realität‹ oder jedenfalls Segmente aus ihr komplett zu verdoppeln. Übrigens folgt auch Baudrillard dieser irrgen Annahme (an einer der wenigen Stellen, wo er sich auf konkrete Simulatoren bezieht), wenn er unterstellt, dass »die Simulatoren von heute versuchen, *das Reale, das gesamte Reale*, mit ihren Simulationsmodellen zur Deckung zu bringen«.⁵⁷ In THE MATRIX wird eine Opposition zwischen einer ›falschen‹, simulierten und einer ›wahren‹, realen Welt konstruiert, denn es geht ja um nichts anderes, als aus der Simulation in die ›reale Welt‹ zu kommen – obwohl es sich dort eigentlich weit unangenehmer lebt. Diese in der Tradition des Kalten Kriegs zur Flucht in die ›freie Welt‹ aufgebauschte Dichotomie verdeckt aber gerade die zunehmende Voraus-Regulation der realen Welt (der Kinozuschauer) durch selektive Computersimulationen, die man mit Heidegger als eine Form der »Steuerung und Sicherung des Bestandes« bezeichnen kann, welche im Zeitalter des »Ge-stells« alles

»Entbergen« präge.⁵⁸ Nicht nur wird in operationalen Computersimulationen keineswegs angestrebt, eine gegebene Realität einfach zu verdoppeln, da dies überflüssig wäre. Sondern es ist ebenso sinnlos, außer in eskapistischen Entertainment-Parks, eine vollkommen *irreale* Scheinwelt zu errichten, denn Subjekte sollen mit Simulationen ja für ihren Einsatz in der *realen* Welt optimiert werden.⁵⁹

5. FAZIT

Baudrillard bemerkte 1976: »Die wirkliche Definition des Realen lautet: *das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann.*« Er bezog sich dabei auf die Laborexperimente der Wissenschaft, »die postuliert, dass ein Vorgang unter gegebenen Bedingungen exakt reproduziert werden kann«.⁶⁰ Erst durch eine Kopie wird die Realität des zunächst als Ereignis vorauslaufenden Originals bestimmbar. Heidegger aber hatte schon 1938 die Signatur der kommenden ›Ära der Simulation‹ genauer erfasst. Er bemerkte:

Die Forschung verfügt über das Seiende, wenn es dieses entweder in seinem künftigen Verlauf vorausberechnen oder als Vergangenes nachrechnen kann. In der Vorausberechnung wird die Natur, in der historischen Nachrechnung wird die Geschichte gleichsam gestellt. [...] Nur was der-gestalt Gegenstand wird, *ist*, gilt als seiend.⁶¹

Wichtiger noch als das Experiment ist also der *mathematische Charakter* der Wissenschaft, durch den jene Vorhersagen erstellt werden können, die im Experiment gegebenenfalls zu validieren oder falsifizieren sind.⁶² Aus diesem mathematischen ›Grundriß‹ ist mit der Computersimulation eine neuartige Form zwischen Theorie und Experiment hervorgegangen. Wenn man so will, können mit Simulationen – insofern jedes »Realobjekt einen seiner Teile im Virtuellen« hat »und darin wie in einer objektiven Dimension eingelassen«⁶³ ist – Kopien von (gegebenenfalls zukünftigen oder alternativen) Originalen erstellt werden. Wenn das Original erscheint, ist sein Raum bereits operational eingeräumt. Es ist kontrolliert, *bevor* es existiert.

Doch Simulationen sind – ob dies nun beruhigt oder beunruhigt – nur so gut wie die Theorien und Modelle, die hinter ihnen stehen und so schnell wie die Rechner, auf denen sie ablaufen. Noch stehen Computer »einer kontinuierlichen Umwelt aus Wolken, Kriegen und Wellen gegenüber«.⁶⁴ D. h. es gibt sowohl ex-

trem komplexe Naturphänomene (die Wolken) wie erst recht soziale Prozesse (die Kriege), die sich kaum formalisieren, simulieren, vorhersagen und somit kontrollieren lassen.⁶⁵ Es mag ein zusätzlicher Schrecken des unvorhergesehenen 11.09.2001 gewesen sei, dass ausgerechnet aus dem blauen Himmel mit seinen amorphen Wolken ein bislang ungekannter Krieg in Form zweier Flugzeuge auf die zwei Türme des binären World Trade Center hereinbrach – gleich einer schrecklichen Metapher für die Grenzen der Kontrollier- und Stabilisierbarkeit der ›Neuen Weltordnung‹ durch die digitale Simulation. Es gibt – frei nach THE MATRIX – doch noch *eine Wüste des Realen*.⁶⁶

Es sei Bernhard Ebersohl für Korrekturen, Scans und Recherchen und Christian Spies für kritische Anmerkungen gedankt.

- 1 Michel Foucault: *Andere Räume* [1967], in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, S. 34–46 (hier: S. 45).
- 2 John Raser: *Simulation and Society. An Exploration of Scientific Gaming*, Boston 1972, S. ix.
- 3 Vgl. Peter Galison: *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*, Chicago/London 1997, S. 746–752.
- 4 Vgl. William H. Starbuck/John M. Dutton: *The History of Simulation Models*, in: dies.: *Computer Simulation of Human Behavior*, New York u. a. 1971, S. 9–102. Der größte Teil dieses Textes (ab S. 31) ist eine selektive (!) Bibliographie zur Simulation menschlichen Verhaltens (also zu im weiteren Sinne soziologischen, psychologischen und anthropologischen Simulationen) bis 1969.
- 5 Alle Bibliotheksangaben vom 18.04.2003. Recherchiert über <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>.
- 6 J. C. R. Licklider: *Interactive Dynamic Modeling*, in: George Shapiro/Milton Rogers (Hg.): *Prospects for Simulation and Simulators of Dynamic Systems*, New York/London 1967, S. 281–289 (hier: S. 282).
- 7 Ebd., S. 289.
- 8 Wörtlich scheint dieser vielbenutzte Ausdruck bei Baudrillard nicht zu finden zu sein. Er spricht z. B. eher von »Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität«, vgl. Jean Baudrillard: *Die Präzession der Simulakra*, in: ders.: *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 7–69 (hier: S. 7). Vgl. übrigens schon Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* [1956], München 1980, S. 191, der in vielem Baudrillards Thesen – auch die einer Quasi-Auslöschung der Wirklichkeit – bereits vorwegnimmt.
- 9 Vgl. Jean Baudrillard: *Simulations* [1981], New York 1983 (dies ist eine unvollständige Übersetzung von *Simulacra et Simulation*, welches 1981 in Paris bei den Editions Galilée erschien; die vollständige amerikanische Übersetzung erschien als Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor 1994) und Gilles Deleuze: *Plato and the Simulacrum*, in: *October 27* (Winter 1983), S. 44–56. Zwischen Baudrillard und Deleuze gibt es hinsichtlich des Konzepts der Simulation aber Differenzen, vgl. dazu Brian Massumi: *Realer than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari*, in: Copyright 1/1987, S. 90–97.
- 10 Vgl. Eleanor Heartney: *Simulationism*, in: *Art News* 86/1 (1987), S. 130–137 (insb.: S. 133).
- 11 Vgl. Jean Baudrillard: *Die Simulation*, in: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 153–162 (hier: S. 162).
- 12 Vgl. Georg Christoph Tholen: *Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele zwischen Mensch und Maschine*, in: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg-Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*, München 1994, S. 111–135 (hier: S. 117).
- 13 So behauptete Baudrillard 1984 ausgerechnet in Berlin, dass in »den kommunistischen Regimen [...] die Geschichte endgültig stillsteht« (Jean Baudrillard: *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin 1990, S. 27).

- 14 Vgl. schon 1976 in Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod* [1976], München 1982, S. 90, 91, 110 (wo das Binärprinzip als die »göttliche Form der Simulation« bestimmt wird), 115 und passim. Der Bezug auf Computer wurde auch in Texten zur »Simulation Art« hergestellt, vgl. Rosetta Brooks: *From the Night of Consumerism to the Dawn of Simulation*, in: *Artforum* 23/1985, S. 76–82 (hier: S. 80).
- 15 Vgl. zum Beispiel Thomas Wimmer: *Die Fabrikation der Fiktion*, in: Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt/M. 1991, S. 519–533. Wimmer spricht von »pure[r] Selbstreferentialität der digitalen Zeichen« (S. 529). Das ist schon deswegen absurd, weil ein pur selbstreferentielles Zeichen gar kein Zeichen ist.
- 16 Simulationen wurden zuvor auch auf analogen Computern durchgeführt, die sogar für bestimmte Fragestellungen geeigneter sind, vgl. z. B. Walter W. Soroka: *Analog Methods in Computation and Simulation*, New York u. a. 1954.
- 17 Vgl. Karl Wildes/Nilo A. Lindgren: *A Century of Electrical Engineering and Computer Science at MIT, 1882–1982*, Cambridge, MA/London 1986, S. 280–301.
- 18 Vgl. Benjamin Woolley: *Die Wirklichkeit der virtuellen Welten*, Basel/Boston/Berlin 1994, S. 46.
- 19 Vgl. Galison: *Image and Logic* (Anm. 3), S. 692–727.
- 20 Baudrillard: *Die Präzession der Simulakra* (Anm. 8), S. 9. Zur Kritik an Baudrillard vgl. auch Lorenz Engell: *Das Gespenst der Simulation. Ein Beitrag zur Überwindung der »Medientheorie« durch Analyse ihrer Logik und Ästhetik*, Weimar 1994.
- 21 Friedrich Kittler: *Fiktion und Simulation*, in: Barck u. a. (Hg.): *Aisthesis* (Anm. 1), S. 196–213 (hier: S. 207). Vgl. C. West Churchman: *An Analysis of the Concept of Simulation*, in: Austin Curwood Hog-gatt/Frederick E. Balderston (Hg.): *Symposium on Simulation Models: Methodology and Applications to the Behavioral Sciences*, Cincinnati u. a. 1963, S. 1–12.
- 22 Helmut Neunzert: *Mathematik und Computersimulation. Modelle, Algorithmen, Bilder*, in: Valentin Braitenberg/Inga Hosp (Hg.): *Simulation. Computer zwischen Experiment und Theorie*, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 44–55 (hier: S. 44).
- 23 Vgl. Eric Winsberg: *Sanctioning Models: The Epistemology of Simulation*, in: *Science in Context* 12/2 (1999), S. 275–292.
- 24 Vgl. Michael R. Lackner: *Toward a General Simulation Capability*, in: *Proceedings of the Joint Computer Conference* (1962), S. 1–14 (hier S. 1 und 3). Lackner schreibt »Weltansicht« (im Original deutsch), was aber im Deutschen besser mit »Weltanschauung« wiedergegeben ist. Stanislaw Ulam: *On General Formulations of Simulation and Model Construction*, in: George Shapiro/Milton Rogers (Hg.): *Prospects for Simulation and Simulators of Dynamic Systems*, New York/London 1967, S. 3–8 (hier S. 4) weist darauf hin, dass Modelle dem »Referenzsystem« keineswegs vollständig entsprechen müssen. Er nennt diese »schwache« Äquivalenz » ϵ -Morphismus«. Zur grundsätzlichen Definition und dazu, dass Modelle notwendig approximativ und selektiv sind, vgl. Herbert Stachowiak: *Allgemeine Modelltheorie*, Wien/New York 1973, insb. S. 341 zum Simulationsmodell.
- 25 Vgl. H. S. Krasnow: *Dynamic Presentation in Discrete Interaction Simulation Languages*, in: *Digital Simulation in Operational Research: A Conference under the Aegis of the Scientific Affairs Division of NATO*, Hamburg 6–10.9.1965, London 1967, S. 77–92. Zu den verschiedenen Formen von Computersimulation, vgl. auch Michael M. Woolfson/G. J. Pert: *An Introduction to Computer Simulation*, Oxford u. a. 1999.
- 26 Eine Ausnahme ist die Möglichkeit ein genau bestimmtes diskretes System (z. B. einen Computer) vollständig zu simulieren – solche Fälle werden in Absetzung von der stets approximativen Simulation meistens *Emulation* genannt.
- 27 Weswegen es nur bei Kopien von – im Sinne Nelson Goodmans – autographischen Medien Fälschungen geben kann. Nur dort kann die Kopie als das Original auftreten. Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst* [1968], Frankfurt/M. 1995, S. 101–124.
- 28 Vgl. André Malraux: *Das imaginäre Museum* [1947], Frankfurt/M./New York 1987.
- 29 Im Übrigen können so auch andere Medien *simuliert* werden. Bei der heute im Special Effects-Kino geschätzten »fotorealistischen« Computergrafik wird ja nicht die optische Erscheinung einer oder mehrerer Fotografien *kopiert*, sondern es werden die materiellen Strukturen und die dadurch gegebenen Verhaltensweisen fotografischer Apparate aufgrund gesammelter Daten mathematisch formalisiert und somit simuliert – in diesem ausgezeichneten Sinne sind Computer universelle Medien. Vgl. Jens Schröter: *Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computerge-*

- nerierten Bildern, in: *Fotogeschichte* 23/88 (2003), S. 3–16. Dort sind auch detailliertere Informationen zur Genese des Diskurses des ›Virtuellen‹ in der Informatik zu finden.
- 30 Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung [1968], München 1997, S. 264. Mithin steht das Virtuelle anders als das Fiktive nicht dem Realen gegenüber, sondern dem Aktuellen. Die Unterscheidung real/fiktiv und die Unterscheidung aktuell/virtuell liegen quer zueinander, vgl. Elena Esposito: Fiktion und Virtualität, in: Sybille Krämer (Hg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt/M. 1998, S. 269–296.
- 31 Eine gewisse Dematerialisierung spielte schon bei Fotografie eine Rolle. So bemerkte 1859 Sir Oliver Wendell Holmes über stereofotografische Bilder: »Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht mehr von großem Nutzen, ausgenommen, sie dient als Vorlage, nach [der] die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will« (Das Stereoskop und der Stereograph, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, München 1980, S. 114–122 (hier: S. 119)). Auch die Formalisierung war bereits angelegt – es sei auf die Vermessungsfotografie verwiesen.
- 32 »Abbild« soll im Folgenden nicht auf Visualität eingeengt, sondern als (zumindest so verstandene) relativ isomorphe Relation aufgefasst werden – so wie eine Partitur als Vorbild einer Aufführung und diese als (mehr oder weniger isomorphes) Abbild der Partitur bezeichnet wird.
- 33 Die Veränderung der Modelle erlaubt buchstäblich *Unerhörtes*: In der elektronischen Musik werden seit etwa 1983 Instrumente virtuell simuliert. Die Abwandlung ihrer Parameter erlaubte am Horizont »eine Riesentrompete oder eine auf dem Mond gestrichene Balalaika« (Claudius Brüse: Das Modell und der Spieler – Physical Modeling – Die neue Klangsynthese, in: *Keyboards* 4/1994, S. 44–73, hier: S. 60).
- 34 Vgl. Licklider: Interactive Dynamic Modeling (Anm. 6), S. 281: »A ›dynamic‹ model is a model that performs [...].« Vgl. auch Lackner: General Simulation (Anm. 24), S. 1 und Raser: Simulation and Society (Anm. 2), S. 10.
- 35 Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik [1929]. Bd. 3 der Gesamtausgabe, Frankfurt/M. 1991, S. 92.
- 36 Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod (Anm. 14), S. 89.
- 37 Vgl. grundsätzlich Karl Raimund Popper: Logik der Forschung. Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft, Wien 1935.
- 38 Nicholas Metropolis/Stanislaw Ulam: The Monte Carlo Method, in: *Journal of the American Statistical Association* 44/247 (1949), S. 335–341 (hier: S. 337). Vgl. Galison: Image and Logic (Anm. 3), S. 738–746 zu den Auseinandersetzungen über den ›Weltbezug‹ von stochastischen Simulationen (gegenüber analytischen Lösungen). Vgl. auch Eric Winsberg: Simulated Experiments: Methodology for a Virtual World, in: *Philosophy of Science* 70/2003, S. 105–125.
- 39 Der Verfasser ist zur Zeit Mitarbeiter des Forschungsprojektes ›Virtualisierung von Skulptur‹ im Rahmen des Forschungskollegs 615 »Medienbrüche« der Universität Siegen. In diesem Rahmen ist u. a. vorgesehen, die Skulpturengruppen Gianlorenzo Berninis in der Villa Borghese (Rom) zu scannen und sie so in dem ebenfalls virtuell zu rekonstruierenden Raum der Villa frei nachzubilden. So könnten die Gruppen frei verschoben werden, um kunsthistorische Fragen nach ihrer ursprünglichen Aufstellung zu klären – ein in Wirklichkeit wohl kaum durchführbares Experiment.
- 40 Vgl. Licklider: Interactive Dynamic Modeling (Anm. 6). Die Unterscheidung ist etwas unglücklich, denn natürlich sind auch interaktive Simulationen dynamisch.
- 41 Vgl. als Zeitdokument das vehement Eintreten des Chemikers Harold Urey für den Bau der H-Bombe (Harold Urey: Should America Build the H-Bomb?, in: *Bulletin of Atomic Scientists* 6/1950, S. 72 f.).
- 42 Vgl. als Beispiele aus der nachgerade unüberschaubaren Literatur Thomas H. Naylor: Computer Simulation Experiments with Models of Economic Systems, New York 1971, insb. S. 12: »As a tool for testing the effects of alternative managerial or governmental policies on the behavior of particular economic systems, simulation has achieved a noteworthy record in only a short period of time.« Vgl. auch D. Meadows/J. M. Robinson (Hg.): *The Electronic Oracle: Computer Models and Social Decisions*, New York 1985 und S. M. Bremer (Hg.): *The Globus Model. Computer Simulation of Worldwide Political and Economical Developments*, Boulder 1987.
- 43 Zur Vorgesichte der Simulationsverfahren im Scientific Gaming vgl. Raser: Simulation and Society (Anm. 2), S. 46–65.

- 44 Vgl. Ithiel de Sola Pool/Allan Kessler: The Kaiser, the Tsar and The Computer: Information Processing in a Crisis, in: American Behavioral Scientist 8/9 (1965), S. 31–39. Dort geht es um die Simulation von eventuell kriegsauslösenden Entscheidungsprozessen. Als Beispiel ziehen die Autoren (S. 33) den Konflikt USA – Kuba heran, was drei Jahre nach der beinahe zu einem Atomkrieg eskalierten Kubakrise nicht erstaunt.
- 45 Vgl. Guy H. Orcutt/Martin Greenberger/John Korbel/Alice M. Rivlin: Microanalysis of Socioeconomic Systems. A Simulation Study, New York 1961.
- 46 Vgl. Fred N. Krull: The Origin of Computer Graphics within General Motors, in: Annals of the History of Computing 16/3 (1994), S. 40–56.
- 47 Vgl. zur Verdammung der Kybernetik Slava Gerovitch: From Newspeak to Cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics, Cambridge, MA/London 2002, S. 118–131. Vgl. Igor A. Apokin: The Development of Electronic Computers in the USSR, in: Georg Trogemann/Alexander Y. Nitussov/Wolfgang Ernst (Hg.): Computing in Russia. The History of Computer Devices and Information Technology Revealed, Braunschweig/Wiesbaden 2001, S. 76–104, hier: S. 78: »The rejection of the theoretical foundations of cybernetics really did cause unreasonable difficulties [...] with the modeling of social or economical processes with the use of computers.«
- 48 Vgl. Abel Aganbegyan: Econometrics Vital to Economic Expansion, in: Soviet Cybernetics Review 2/2 (1972), S. 42–47.
- 49 Vgl. Manuel Castells: Das Informationszeitalter, Bd. 3: Jahrtausendwende, Opladen 2003, S. 27–39.
- 50 Vgl. Ithiel de Sola Pool/Robert Abelson: The Simulmatics Project, in: Public Opinion Quarterly 25/2 (1961), S. 167–183.
- 51 Raser: Simulation and Society (Anm. 2), S. 92.
- 52 S. R. Ellis: Nature and Origins of Virtual Environments. A Bibliographical Essay, in: Computing Systems in Engineering 2/4 (1991), S. 321–347 (hier: S. 327).
- 53 Vgl. James D. Foley: Interfaces for Advanced Computing, in: Scientific American (October 1987), S. 82–90 (hier: S. 90).
- 54 Vgl. Frank Bunker Gilbreth: Motion Study: A Method for Increasing the Efficiency of the Workman, New York 1911.
- 55 Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod (Anm. 14), S. 113.
- 56 Ein sehr ähnliches Thema hat der 1964, also zur Zeit des ersten Booms der Computersimulation, entstandene Roman *Simulacron-3* von Daniel Galouye: *Simulacron-3* [1964], München 1983. So brandneu ist die Idee von THE MATRIX also nicht.
- 57 Baudrillard: Präzession der Simulakra (Anm. 8; Hervorhebung J.S.), S. 8. Übrigens wird in THE MATRIX offen auf Baudrillard angespielt. Es gibt zu Beginn eine Szene, in der Neo illegale Drogen aus einem Versteck holt – dieses Versteck ist ein innen leerer Buch, das Titelblatt ist >Simulacra and Simulation< ...
- 58 Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik [1955], in: ders.: Die Technik und die Kehre, Pfullingen 1991, S. 5–36 (hier: S. 27).
- 59 Und ist es nicht eine bezeichnende Pointe von THE MATRIX, dass die Mitglieder der Untergrundbewegung in der ›realen‹ Welt Computersimulationen nicht nur als Trainingsumgebungen für Kampf, sondern auch – wie aber nur am Rande erwähnt wird – als Übungsräume zum Erlernen der Steuerung ihres Schiffs (der ›Nebukadnezar‹) einsetzen.
- 60 Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod (Anm. 14), S. 116 (Herv. im Orig.). Siehe kritisch zur Idee der Wiederholbarkeit von Experimenten Ian Hacking: Representing and Intervening. Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science, Cambridge, MA u. a. 1983, S. 229–232.
- 61 Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes [1938], in: ders.: Holzwege, Frankfurt/M. 1994, S. 75–114 (hier: S. 86/87).
- 62 Vgl. ebd., S. 78–80.
- 63 Deleuze: Differenz und Wiederholung (Anm. 30), S. 264.
- 64 Friedrich Kittler: Es gibt keine Software, in: ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig 1993, S. 225–242 (hier: S. 240).
- 65 Zur Problematik der Simulation von Kriegen, vgl. Gustaaf Geeraerts: War, Hypercomplexity and Computer Simulation, Brüssel 1994. Zu den generellen Problemen der Simulation extrem komplexer Naturphänomene vgl. Michael Conrad: The Price of Programmability, in: Ralf Herken: The Universal Turing Machine. A Half-Century Survey, Wien/New York 1995, S. 261–282.
- 66 Vgl. Slavoj Žižek: Welcome to the Desert of the Real, London/New York 2002, S. 33: »[T]he shattering

impact of the bombings can be accounted for only against the background of the border which today separates the digitalized First World from the Third World >desert of the Real<.« Vgl. Baudrillard: Der symbolische Tausch (Anm. 14), S. 110f. zur Binariät des WTC und Baudrillard: Die Präzession der Simulakra (Anm. 8), S. 8, wo er von der »Wüste des Realen« spricht.

Petra Löffler

AFFEKTBILDER ANALOG/DIGITAL: REPRÄSENTATIONEN VON MIMIK ZWISCHEN MIMESIS UND SIMULATION

1. MIMIK ALS SEKUNDÄRER EFFEKT

Zwischen Mimik und Mimesis etabliert schon ihre gemeinsame Etymologie eine Beziehung, die den Schauspieler – den Mimus – zur Darstellung von Affekten durch die Nachahmung ihrer körperlichen Effekte verpflichtet.¹ Analog wird auch der Mimik selbst ein mimetisches Verhältnis zu den Affekten unterstellt: Die Mimik gilt als sekundärer Effekt eines vorgängigen Affekts, der sich in sichtbaren Bewegungen des Körpers zeigen muss. Diese evidente Sichtbarkeit körperlicher ›Reaktionen‹, die in medizinischer Lesart als Anzeichen – Symptome – des Affekts verstanden werden, gestattet es umgekehrt, Affekte einer inkommensurablen, weil unsichtbaren ›menschlichen Natur‹ zuzuschreiben. Von der antiken Affektenlehre stammt die bis in die moderne Anthropologie getragene Überzeugung, Affekte ließen sich wegen der Plötzlichkeit und Heftigkeit, mit der sie ausbrechen, nicht beherrschen. Die mimetische Auffassung der Mimik propagiert also zugleich eine kausale Beziehung zwischen ›primärem‹ Affekt und ›sekundärem‹ Ausdruck.

Wie prekär jedoch das Verhältnis von Mimik und Mimesis ist, lässt sich nicht zuletzt an der Figur des Schauspielers und seiner Darstellung von Affekten selbst verdeutlichen. Deshalb gilt es, die Setzung einer Inkommensurabilität des Körpers zu hinterfragen. Die Verpflichtung auf Mimesis wird nämlich dann problematisch, wenn man wie die anthropologisch orientierte Schauspieltheorie des späten 18. Jahrhunderts erkennt, dass auch gespielte Affekte nicht nur ›natürlich‹ wirken, sondern auch den Affekt selbst hervorrufen können.² Die Ununterscheidbarkeit von ›echten‹ und ›simulierten‹ Affekten in ihren sichtbaren körperlichen Effekten hat Denis Diderot in seiner prominenten Schrift über *Das Paradox des Schauspielers* behandelt.³ Dort diskutiert er die Möglichkeiten einer Simulation von Affekten durch bewusstes Nachahmen ihrer mimischen Anzeichen und kehrt damit das Verhältnis von verursachendem Affekt und resultierendem Ausdruck geradewegs um: Der Schauspieler kann gar nicht anders, als Affekte vorzutäuschen, weil er sie *darstellen* muss. Diese Auffassung des Affektausdrucks setzt jedoch eine Semiotisierung der Affektanzeichen voraus, die wiederholbar und damit konventionalisierbar sein müssen. Erst ihre Kodierbarkeit ermöglicht mimische Kommunikation und führt zur Ausprägung einer kulturellen Semantik mimischer Expressivität.⁴

Die Darstellbarkeit der affektiven Mimik wurde außer in der Schauspieltheorie auch in der Poetik behandelt. Bekanntermaßen unterscheidet Lessing in seinem *Laokoon* Malerei und Poesie hinsichtlich ihrer Darstellungsmöglichkeiten: Das Transitorische des Affekts könne nur die Sprache bewältigen, der Malerei hingegen gelinge nur die Darstellung simultan-räumlicher und nicht sukzessiv-zeitlicher Zusammenhänge.⁵ Lessings Unterscheidung und Privilegierung der Dichtung hebt jedoch seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Bilddiskurs auf, der sich – armiert durch technische Bildmedien – der Visualisierung und Fixierung dieses Transitorischen von Körperbewegungen und damit auch der flüchtigen Anzeichen von Affekten verschrieben hat.

Der Physiologe Duchenne de Boulogne begann um 1850, die Affektmimik experimentell zu untersuchen.⁶ Er induzierte auf den Gesichtern seiner Probanden mittels eines Wechselstromgenerators und eines Paars Elektroden, die er auf deren Gesichtsmuskeln anlegte, ausschließlich die mimischen Effekte von Affekten und suchte sie zugleich fotografisch zu fixieren (Abb. 1). Duchenne legte Wert darauf, dass seine Versuchspersonen dabei keinerlei Schmerzen zu erleiden hätten.⁷ Mit der fotografischen Erfassung und Fixierung der mimischen Bewegungen des Gesichts als *Bild* gerät zugleich die Behauptung einer Kausalität zwischen Affekt und Ausdruck in eine Krise. Denn die fotografischen Affektbilder, die Duchenne de Boulogne aufgenommen hat, kehren das Verhältnis von Ursache und Wirkung, von ›originärem‹ Affekt und ›sekundärer‹ Mimik, nicht einfach um: In

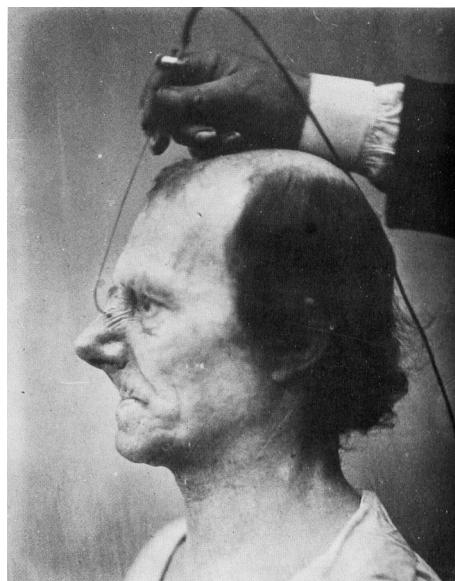


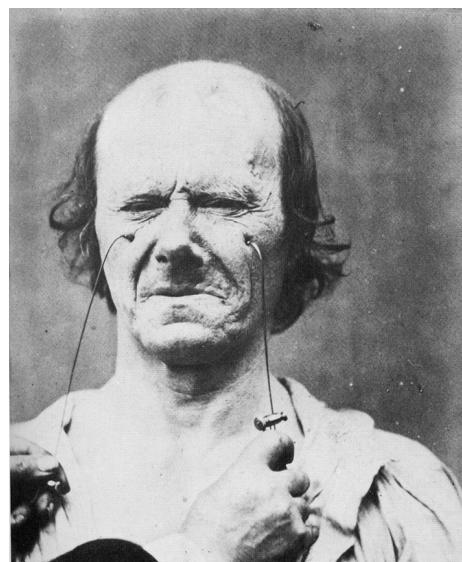
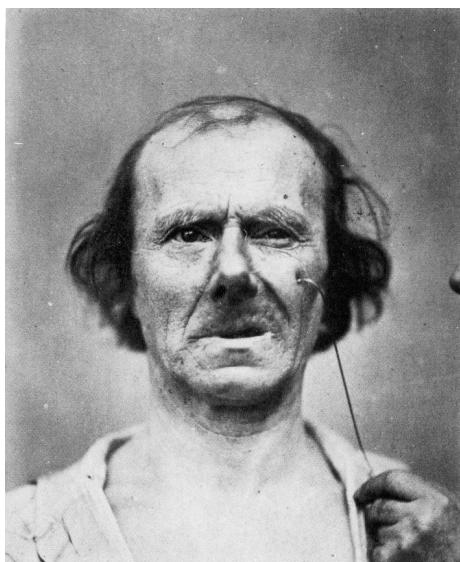
Abb. 1
Duchenne de Boulogne:
Kontraktion des m. nasalis
(Muskel der Wollust)

seinen Experimenten ersetzen die ›sekundären‹ (äußerlich sichtbaren) Symptome die ›primäre‹ (innere) Erregung. Sein Experimentalsystem generiert also die Mimik eines Affekts, ohne diesen selbst auslösen zu müssen. Der Affekt wird so zum bloßen Supplement der fotografischen Aufzeichnung. Diese Inversion der mimetischen Logik des Affektausdrucks ist mit dem ereignishaften Zusammen treffen von elektrophysiologischem Experiment und fotografischer Aufzeichnung verknüpft.

Duchenne untersuchte auch Steigerungsmöglichkeiten von Affekten (Abb. 2a/b) sowie pathologische Verzerrungen der Mimik und öffnete dadurch dem Wissen über das bis dahin im kulturellen Verständnis anders als Grimasse nicht Signifizierbaren einen Raum.⁸ Die eigenen Interpretationen seiner avancierten wissenschaftlichen Experimente bewegen sich jedoch gänzlich im Rahmen einer kulturellen Semantik von Expressivität: So vergleicht Duchenne ein Affektbild, das den moderaten Tränenfluss des Mitleids zeigen soll (Abb. 2a), mit dem kathartischen Effekt des bürgerlichen Trauerspiels: »Such is the expression of pity seen in the theater on the faces of spectators moved by a touching scene.«⁹ Duchennes »Orthographie«¹⁰ der Mimik verbindet damit wissenschaftliche Genauigkeit im Experiment mit Konventionen der theatralen Wirkungsästhetik. Auch er verfolgt letztlich eine bürgerliche Affektoordnung, deren Wiedererkennbarkeit ihr auch jenseits der Wissenschaft Anerkennung verschaffen soll.

Abb. 2a/b

Duchenne de Boulogne: Steigerung des Affektausdrucks von Pathos (Mitleid, Leid, Kummer)



Durch die elektrophysiologische Simulation und fotografische Fixierung glaubte Duchenne jedoch, eine objektive Darstellung der mimischen Anzeichen von Affekten zu erreichen. Die Allianz von Elektrophysiologie und Fotografie, von naturwissenschaftlichem Experiment und apparativer Visualisierung, sollte die Objektivität der simulierten Affektbilder beglaubigen.¹¹ Seine fotografischen Erkundungen der Gesetzmäßigkeiten der Affektmimik stellte Duchenne zudem in einem Bilderatlas zusammen, der visuell die Kohärenz der fotografischen Bilderserie stiftet. Dieser Bildatlas kann so als Wissensform eingesetzt werden (Abb. 3). Duchennes fotografische Tableaus zeigen die Diversifizierung des Affekts in einer Bildfolge. Der Affektverlauf wird nicht nur visuell in unterscheidbare Stadien aufgegliedert, der Affekt wird durch seine Steigerbarkeit zugleich dissoziiert – statt *eines* »Originals« geben Duchennes fotografische Serien von Affektbildern eine Vielzahl von Singularitäten zu sehen. Der Logik seines Experiments entspricht diese Serialisierung von Affektbildern; ihrer Wiederhol- und Reproduzierbarkeit ist die Differenz zu einem vermeintlichen Original eingeschrieben: Die eindeutige Zuordnung von Affekt und Ausdruck, die die Affektenlehre propagiert hatte, wird so abgelöst von einer offenen Kette von Verweisungen.

Diese fotografisch generierten, »sekundären« Bilder sollen Affekte visuell lesbar machen und eine funktionale Wissensordnung des Affektausdrucks begründen. Die vermeintliche Vorgängigkeit des Affekts erweist sich somit als Effekt einer medialen Transkription, die jedoch solange unsichtbar bleibt, wie fotografische Bilder selbst als »wahre« Reproduktionen einer angeblich »objektiven« Realität angesehen werden. Weil und so lange Fotografien als (analoge) Spuren des »Realen« behandelt werden, wiederholt sich auf der Ebene der Visualisierung eine epistemische Konstellation, die im fotografischen Bild den Affekt selbst erkennen will und damit – indem sie die experimentelle Logik der Affektsimulation erneut umkehrt – wiederum Mimesis am Affekt betreibt.¹²

Denn die analoge Fotografie gehorcht einer Idee der Repräsentation, die die Übereinstimmung von Gegenstand und Bild in der objektiven Wiedergabe von Realität verankert. Deshalb konnte sie gezielt zur Beglaubigung wissenschaftlicher Erkenntnisse herangezogen werden. Bezogen auf Duchenes Visualisierungspraxis heißt das: Elektrophysiologie und Fotografie stehen in einem chiastischen Verhältnis. Während das elektrophysiologische Experiment die »sekundäre« Mimik zum »primären« Objekt der Untersuchung erklärt, restituiert die fotografische Aufzeichnung den Affekt in seinem »objektiven« Bild. Das analoge fotografische Bild sanktioniert die »Wahrheit« des simulierten Affektausdrucks. Die elektrophysiologisch induzierten und fotografisch fixierten Affektbilder stehen somit



Abb. 3
Duchenne de Boulogne: *Synopsis der Leidensmimik*

für eine wahrhafte menschliche ›Natur‹ ein, die sie gar nicht beglaubigen können, weil sie ihre mediale Konstruiertheit verleugnen.

2. VON DER ANALOGIE ZUM ALGORITHMUS: KULTUR DER SIMULATION

Diese Epistemologie der Fotografie scheint jedoch dort an ihr Ende zu gelangen, wo die digitalen optischen Medien mit Informationsverarbeitung und Interaktion in Echtzeit gleichgesetzt werden.¹³ Denn als Reproduktionsmedium ist die analoge Fotografie an die Nachzeitigkeit ihrer Artefakte gebunden. In diesem Sinne sprach Walter Benjamin davon, der fotografische Apparat habe »dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock« erteilt.¹⁴ Dagegen beruht das digitale Bild auf dem mathematischen Algorithmus diskreter Ziffernfolgen sowie auf

Rechenoperationen, die die indexikalische Referentialität analoger Bilder außer Kraft setzen.

Das Spurparadigma ist jedoch bereits im Medium der analogen Fotografie selbst hinterfragt worden. Jürgen Klauke etwa stellt in seiner 1976 entstandenen mehrteiligen Fotoarbeit *Die Philosophie der Sekunde* die Auffassung des fotografischen Bildes als Spur zur Disposition (Abb. 4). In der Manier eines Tableaus zeigen Klaukes Fotografien mimische Bewegungen von unterschiedlicher Intensität. Wenn man die Aufnahmen nacheinander betrachtet, lässt sich eine Steigerung von Aufnahme zu Aufnahme hin zu unsinnigen Affektmimiken erkennen. Diesen Effekt einer sukzessiv zunehmenden Unlesbarkeit erreicht Klauke durch einen fototechnischen Trick: der Dehnung des Aufnahmemoments. Diese künstliche Verlängerung der Belichtungszeit stellt das epistemische Apriori der analogen Fotografie auf den Kopf, drang diese doch auf deren stetige Verkürzung, gerade um – wie im Falle Duchenne de Boulognes – die flüchtigen mimischen Bewegungen überhaupt fixieren zu können. Die Verzögerung der Belichtung mimisch bewegter Gesichter führt hingegen zu einer Überblendung verschiedener Gesichtsausdrücke, zu einer Verunklarung der fotografischen Spur. Damit betont Klauke das indexikalische Moment der Fotografie und entlarvt es zugleich als Ideologem.

Klaukes *Philosophie der Sekunde* zeigt, wie brüchig die fotografische Repräsentation ist und von Anfang an war: Der Gegenstand und sein Bild sollen für einen Moment zur Deckung gelangen und verfehlten sich im Verrücken dieses Kairos. In seinem Fototableau wird nicht nur die Mimik als simulatorischer Akt, sondern zugleich der prekäre Status der (analogen) Fotografie kenntlich gemacht, die als Spur die Evidenz eines Affektbildes beglaubigen soll und zugleich Medium einer kulturellen Semantik mimischer Expressivität ist. Denn Klauke *mimt* Gesichtsausdrücke, er posiert wie ein Schauspieler vor dem Spiegel – oder besser: vor der Fotokamera; nicht umsonst bezeichnet das französische Wort *la pose* Körperstellung und fotografische Belichtung mit ein und demselben Begriff.

Klaukes Mimiktheater bricht auch die Kohärenzstiftende Funktion facialer Wissensordnungen im Medium der Fotografie selbst auf. Besonders die Einsicht in die Manipulierbarkeit der Bilder hat die Frage nach dem repräsentationalen Status der Fotografie und der Kontextabhängigkeit der fotografischen Bedeutung verschärft: Dass Fotografien ›Realität‹ nur reproduzieren – sprich: kopieren –, erweist sich als ideologischer Effekt. Wie durch Anordnung und Beschriftung die Bedeutung von Fotografien manipuliert werden kann, verdeutlicht Klaukes Fototableau *Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch-nervöser Prozesse*. Durch das Alternieren zweier Fotografien, die konträre Gesichtsausdrücke wiedergeben, und durch ihre unterschiedliche Beitelung konterkariert Klauke zugleich das

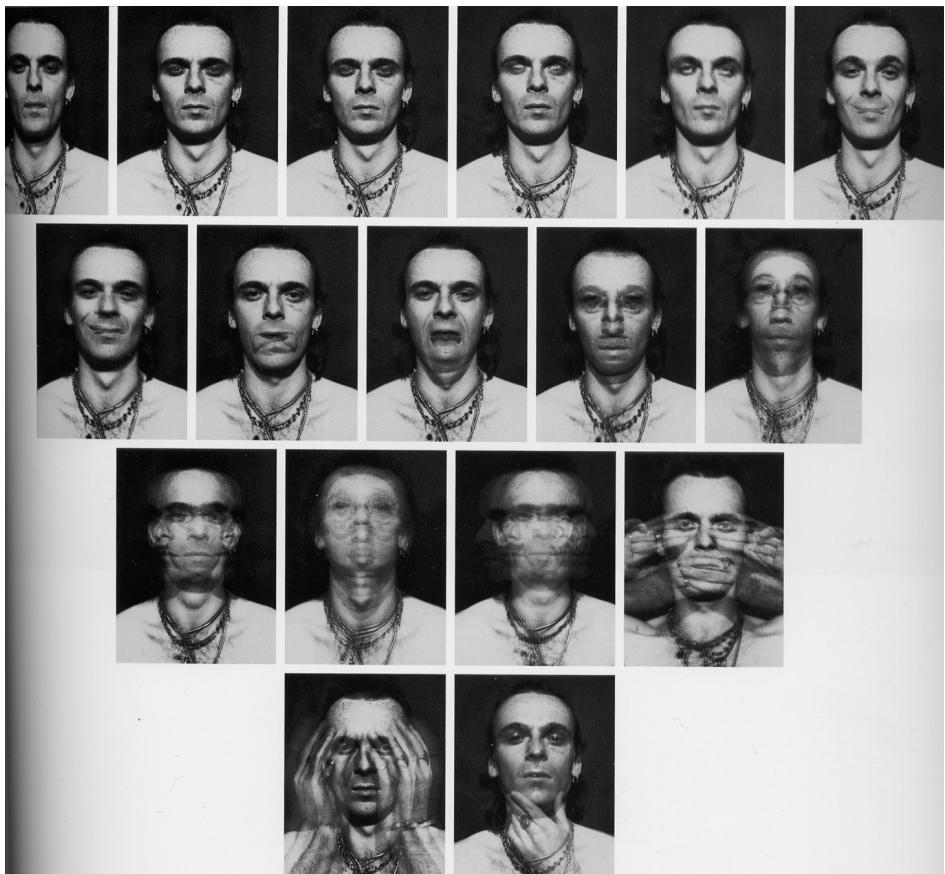


Abb. 4

Jürgen Klauke: Philosophie der Sekunde (1976, 17-teiliges Fototableau auf Barytpapier)

fotografische Tableau als Wissensform: Im Unterschied zu Duchennes synoptischen Tafeln, die seine physiologische »Orthographie« der Affektmimik auf der Basis fotografischer Serien beweisen sollten, macht Klauke durch die stereotype Wiederholung gleichartiger Gesichter klar, dass Bedeutungsgenerierung von Aussagesystemen abhängig ist. Der Eindruck, den Fotografien gerade von Gesichtern scheinbar unwillkürlich hervorrufen, ergibt sich in dieser Sichtweise nicht aus dem Bild selbst, sondern hängt von seiner Repräsentationsform und den kulturellen Bedingungen seiner Lesbarmachung ab. Unter dieser Prämisse wird auch die kausale Logik von ›primärem‹ Affekt und ›sekundärer‹ Mimik selbst hinfällig.

Die Digitalisierung hat diesen Riss, der die fotografische Repräsentationslogik durchzieht, verstärkt. Glaubt man den Beschwörungsformeln von Medien-

wissenschaftlern wie Künstlern, dann scheint die digitale Revolution geradezu das Schicksal des analogen Bildes besiegelt zu haben: »Fotografien oder der Fotoapparat liefern nur noch digitalisierbare Daten, die vom Computer digitalisiert und daher beliebig verändert werden können.«¹⁵ Der Manipulierbarkeit des Bildes seien nun keine Grenzen mehr gesetzt. Als Simulacrum stelle das digitale Bild eine Kopie ohne Original dar, denn es bestehe nur aus Information: »Bei der Digitalisierung muß es weder Original noch Negativ geben – nur Kopien, nur ›Information‹.«¹⁶ An die Stelle des analogen fotografischen Abbildes trete eine Kultur der Simulation, die elektronische Bilder aus Informationsverarbeitung emergieren lässt. Timothy Druckrey kommt deshalb zur entscheidenden

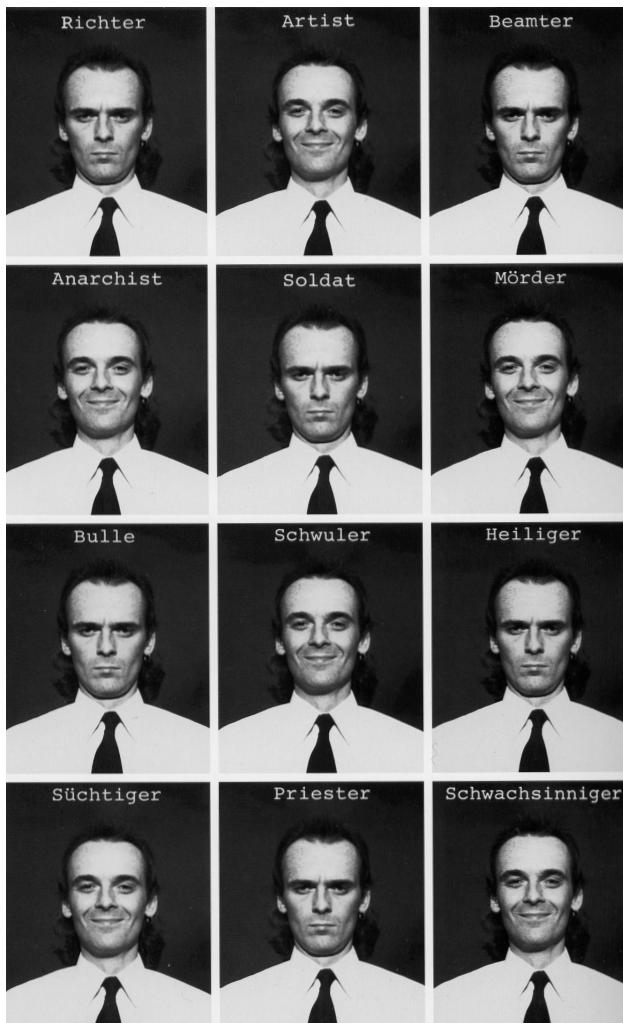


Abb. 5
Jürgen Klauke:
Das menschliche Antlitz
im Spiegel soziologisch-
nervöser Prozesse
(1976/77, 12-teiliges
Fototableau)

Schlussfolgerung: »Elektronische Bilder legitimieren das Fotografische nicht mehr. In der Tat vereinnahmen und rekonstituieren sie das Analoge als Algorithmisches.«¹⁷

Eine solche Argumentation macht sich jedoch verdächtig, weil sie die Differenz von analogem und digitalem Bild absolut setzt. Dagegen spricht, dass auch digitale Bilder referentiell sind; sie sind ikonisch und sollen ›Realität‹ als Effekt erzeugen. Lev Manovich hat auf diese paradoxale Logik des digitalen Bildes aufmerksam gemacht: Als algorithmisches breche es einerseits radikal mit älteren Formen der analogen visuellen Repräsentation, als ikonisches verstärke es andererseits diese Formen aber auch durch die ›genuine‹ computertechnischen Möglichkeiten der Modellierung.¹⁸ Den technischen Bildmedien eröffnen sich durch die Digitalisierung in gesteigertem Maße Möglichkeiten der Wirklichkeitssimulation – allerdings mit dem Effekt, dass die computersimulierten Bilder oftmals zu viele Bildinformationen enthalten und deshalb nicht mehr als realistisch wahrgenommen werden.¹⁹

Auch die menschliche Mimik wird digital rekonstruiert. Künstlerische wie wissenschaftliche Projekte eignen sich mimische Schemata an und machen sie mittels digitaler Medien für Affekt-Simulationen verfügbar. Die digitale Modellierung von Mimik bildet das prekäre Verhältnis von ›primärem‹ Affekt und ›sekundärer‹ Mimik, von Original und Kopie noch einmal ab und wiederholt gewissermaßen die Geschichte der analogen Fotografie, indem sie – wie Duchenne de Boulogne in seinen elektrophysiologischen Experimenten – Gesichter durch die Simulation von Affekten mit Bedeutung versieht. Diese Koinzidenz ist mehr als nur zufällig: Der experimentelle Charakter digitaler Modellierungen von Mimik soll über ihren repräsentationalen Charakter hinwegtäuschen. Digitale Affektsimulationen machen also einerseits die Unterscheidung zwischen ›Original‹ und ›Kopie‹ hinfällig und prozessieren andererseits durch ihren Darstellungsrealismus das mimetische Verhältnis, das beide angeblich unterhalten.

Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass digitale Simulationen von Mimik gezielt die Authentifizierung der vorgetäuschten Affekte unterstützen. Kirsten Geislers Computerinstallation *Watching Me – Watching You* von 1998 (Abb. 6) greift visuelle Parameter der mimischen Interaktion wie Kopfhaltung, Bewegung der Augen und des Mundes auf, um den Betrachter in eine vermeintliche Kommunikationssituation zu verwickeln. Per Knopfdruck kann er eine standardisierte mimische Reaktion des computeranimierten dreidimensionalen Kopfmodells auslösen, die unspezifisch genug ist, um in einer großen Anzahl möglicher Kommunikationen eingesetzt werden zu können. Diese mimischen Reaktionen werden plausibilisiert durch den Wiedererkennungseffekt, die solche, auf Konven-

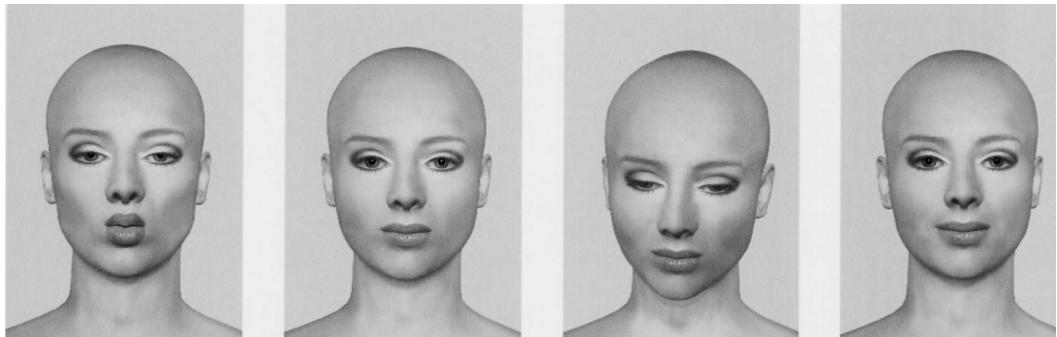


Abb. 6
Kirsten Geisler: *Watching Me – Watching You* (interaktive Video-
installation mit 3D-Computeranimation, 1998)

tionalisierung qua Wiederholung angelegte mimische Muster besitzen. Die interaktive Computersimulation ahmt Standardreaktionen nach, die auch die Kommunikation Anwesender begleiten. Sie simuliert deren Effekte und stellt sie zugleich durch ihre Übertreibung aus, denn nicht nur sind die Reaktionen des Modells im Unterschied zur Face-to-Face-Kommunikation zufällig, auch laufen seine scheinbar menschlichen Reaktionen wie Augenzwinkern oder Lachen wegen ihrer Isolation vom konkreten situativen Kontext ins Leere und wirken deshalb zumeist künstlich.²⁰ Geislers Spiel mit den Realitätseffekten digitaler Modellierungen von mimischer Kommunikation bleibt daher in der Schwebe und lässt offen, ob man diese für authentisch halten kann.

Computersimulationen wie Kirsten Geislers *Watching Me – Watching You* stützen sich auf die dynamischen mimischen Affektzeichen, die seit Duchenne de Boulogne immer wieder visualisiert wurden: Die Simulacra des Affekts, die jeden Ursprung in einer menschlichen ›Natur‹ leugnen, werden in Bewegung gebracht, und allein durch die Simulation mimischer ›Reaktionen‹ vermögen Beobachter ein gesprächsbereites Gegenüber zu erkennen, das sich mit ihrer menschlichen ›Natur‹ in irgendeiner Weise als verwandt erweist. Die computertechnische Simulation mimischer Bewegungen leistet so einer Renaturalisierung des Affekts Vorschub: Sie macht deutlich, dass allein die mimischen Effekte ausreichen, um den Eindruck einer Affektbewegung beim Beobachter zu erzeugen, der aus Kopien ohne Original wieder ›sekundäre‹ Ausdrucksformen ›primärer‹ Affekte macht – allein aufgrund der latenten Stereotypie visueller Eindrucksbildung. Deshalb möchte ich dafür plädieren, das Verhältnis von Original und Kopie als Kippfigur zu betrachten, die zu einem Sehen des Paradoxons zwingt. Mit dieser Kippfigur soll die Rhetorizität der medialen Erfassung von Affekten in ihren Bil-

dern, die Affektivität medialer Übersetzungen mimischer Affekt-Bilder in den Blick genommen werden. So problematisch sich das vermeintlich Sekundäre der Mimik als unterstellte kausale Wirkung eines verursachenden Affekts erwiesen hat, genauso problematisch ist umgekehrt die Annahme einer ursprungslosen Simulation. Wir haben es vielmehr mit einer Figur zu tun, die resistent bleibt gegenüber eindeutigen Zuschreibungen: Mimik steht zwischen Mimesis und Simulation und lässt diese Differenz als strategische Option wissenschaftlicher, ästhetischer oder medientheoretischer Diskurse aufscheinen.

3. RENATURALISIERUNG DES AFFEKTS

Dass gerade digitale Medien versprechen, Affekte in ihrer *ganzen* ›Natur‹ zu zeigen, lässt sich immer wieder beobachten. Ein schlagendes Beispiel für diese Visualisierungsstrategie stellt ein Projekt des amerikanischen Künstlers Bill Viola dar.²¹ Er arbeitet seit 2000 an einer Serie von Videoarbeiten mit dem Titel *The Passions*, die Schauspieler in extremen Affektsituationen zeigen.²² Viola lässt etwa die Darsteller von *The Quintet of the Astonished* in kürzester Zeit ein ganzes Spektrum einander ablösender Affekte wie Mitleid, Wut oder Freude mimen und zeichnet diese extremen Mimiken zumeist auf 35 mm-Film mit einer Hochgeschwindigkeitskamera auf, die 300 Bilder pro Sekunde erfasst. Die Filme werden anschließend digitalisiert, bearbeitet und als Videoinstallationen mit extrem verlangsamter Geschwindigkeit (30 Bilder pro Sekunde) abgespielt.²³ Aus den etwa einminütigen Szenen werden so ›Zeitlupendramen‹ von zehnfacher Länge.²⁴

Durch dieses zweiteilige Verfahren – beschleunigte Filmaufzeichnung einerseits und verlangsamte Projektion andererseits – sollen noch die kleinsten Veränderungen im Gesichtsausdruck der Darsteller beobachtet werden können. Um den Realitätseffekt noch zu steigern, verwendet Viola für seine Videoinstallationen neueste Bildschirmtechnik. Flüssigkristall- und Plasmabildschirme lassen im Unterschied zu herkömmlichen Kathodenröhren keine Bildzeilen mehr erkennen und damit das elektronische Bild als kontinuierliches – sprich: analoges – erscheinen. Nicht zuletzt deshalb wirken die Projektionen der simulierten Affekte angeblich so »lebendig« und »lebensähnlich«.²⁵ Zugleich soll die technische Aufbereitung der Filmbilder darüber hinwegtäuschen, dass Violas Akteure Schauspieler sind, die auf Wunsch Affekte mimisch darstellen.

Viola erklärt, seine Absicht sei es gewesen, »an unseen world of feeling« zu erforschen.²⁶ Dieser unsichtbaren Welt ist er in den Bildwerken der neuzeitlichen Malerei auf die Spur gekommen, wo er beobachtet hat, wie insbesondere extreme



Abb. 7
Bill Viola: *The Quintet of the Astonished* (Videoinstallation, 2000)

Affekte visualisiert werden. Auch seine Darstellungen von Affekten wie Schmerz, Trauer oder Freude sind von Gemälden alter Meister inspiriert, z. B. *The Greeting* (1995) von Pontormos *Visitatione* (1528–29). Ihn habe jedoch interessiert, was die alten Meister *nicht* gemalt hätten – »those steps in between«.²⁷ Diese Zwischen-schritte im mimischen Ausdruck von Affekten, die kein Gemälde, sondern nur technisch bewegte Bilder wiedergeben können, will Viola mittels avancierter Videotechnik sichtbar machen. Nicht umsonst hat Paul Virilio das elektronische Bild als »ein Werkzeug zum Sehen des Unsichtbaren« bezeichnet.²⁸

Viola nimmt damit Lessings Paragone zwischen Malerei und Poesie die Spitze: Der flüchtige Affekt ist da ganz bei sich selbst, wo Hochgeschwindigkeitskameras noch jede mimische Nuance fixieren und Zeitlupen sie in größtmöglicher Präzision wiedergeben. Er setzt damit gewissermaßen ein Vorhaben fort, das Duchenne de Boulogne mit der fotografischen Visualisierung der affektiven Mimik begonnen hatte. Wie Duchenne geht auch er von der Existenz einer ›natürlichen‹ mimischen »Orthographie« aus, die die Kamera bloß noch offenbaren muss. Das Transitorische des Affekts wird mit großem technischem Aufwand gedoppelt: Die filmisch aufgezeichneten, für gewöhnlich unsichtbaren Nuancen und Übergänge sollen die ganze ›Wahrheit‹ des Affekts aufdecken. Das Unsichtbare wird zur Funktionale des technisch Machbaren.

So verwendet Viola das filmische Verfahren der Zeitlupe gezielt, um die Mienen und Gesten seiner Schauspieler in diskrete Momente aufzugliedern und damit jede Veränderung in Körperhaltung und Gesichtsausdruck sichtbar zu machen. Auf diese Weise werden die Nuancen und Steigerungsstufen des Affekts selbst bei extremen Affektausbrüchen wie in *The Silent Mountain* (2001) erfasst. Dennoch entsteht durch das extrem verlangsame Abspielen der aufgenommenen Szenen als filmischer Effekt ein kontinuierlicher Bewegungsfluss – ein langsames Hinübergleiten von einem Affektausdruck zum nächsten. Fast erscheinen die Videobilder wie eine Serie von Einzelaufnahmen, die an chronofotografische Bewegungsstudien des 19. Jahrhunderts erinnern. Dem Hyperrealismus der Videobilder wirkt daher die in hohem Maße künstlich erscheinende Verlangsamung der Abspielgeschwindigkeit in gewissem Maße wieder entgegen.

Diese programmatiche Verlangsamung der flüchtigen Mimik gewährleistet erst die semantische Kohärenz der Affektbilder. Sie verdeckt zugleich, dass Violas Schauspieler mit dem schnellen Wechsel von Kummer, Schmerz, Wut, Angst und Entzücken unmotivierte Affekte und deren Übergänge mimen, die in keinem Handlungszusammenhang stehen. Diese gespielten Affektwechsel werden durch eine hochentwickelte Videotechnik sichtbar gemacht und als ›pure‹ Affektbewegungen inszeniert. Auch die Präsentation der Installationen in verdunkelten Räumen untersteht dieser Ideologie der Purifizierung – das Absehen von möglichen situativen Kontexten soll die Kontemplation des Betrachters wie vor einem kulturellen Bild befördern: »Expressions and gestures change so gradually that we observe nuances of feeling that would barely be noticed in real time or real life. The video transfer is so vivid and clear and steady that at first it resembles a brightly lighted painting.«²⁹

Violas Videoinstallationen suchen bewusst die Ähnlichkeit zu den Wahrnehmungseffekten der Malerei. Sie simulieren deren farbliche Brillanz und Klarheit, adaptieren aber auch die Oberflächenreize der Farbfotografie. Die hohe Auflösung der Videoprojektionen soll die gespielten Szenen eines Affektausbruchs als ›hyperreal‹ erscheinen lassen.³⁰ Diese ästhetische Aufbereitung des Bildmaterials steigert noch die investigative Rolle der Kamera, die auch solche mimische Nuancen sichtbar macht, die in der mimischen Alltagskommunikation für gewöhnlich nicht wahrgenommen werden. Der gesuchte Realismus der Videoprojektionen soll vergessen machen, dass die Affekte von professionellen Schauspielern bzw. Performancekünstlern für die Kamera gemimt und d. h. simuliert wurden.

So berichteten Schauspieler von den Schwierigkeiten, die sie mit dem Spiel ohne Augenkontakt und physische Interaktion hatten als von einer »total anti-theater experience«.³¹ Sie mussten nämlich die jeweiligen Affektmimiken – etwa

die Übergänge von Mitleid, Wut und Freude – allein für die Kamera entwickeln. Violas *Passions*-Serie experimentiert mit den speziellen Anforderungen, die das Spiel vor der Kamera für den Schauspieler bedeutet. Schon Walter Benjamin hat die Aufnahmesituation im Filmstudio mit psychologischen Tests verglichen, denn die schauspielerische Leistung werde allein an der filmischen Wirkung bemessen.³² Auch Viola hat die optische Evidenz der simulierten Mimiken in Probeaufnahmen eigens getestet. Wie Duchenne de Boulogne geht es ihm in erster Linie um die mimischen Effekte, in die dann der Betrachter die Affekte projizieren kann, die seine Schauspieler vortäuschen müssen. Auch für Viola beglaubigt die filmische Aufzeichnung die simulierten Affektmimiken als ‚wahres‘ Bild des Affekts.

Violas Videoprojektionen bringen die Simulation von Affekten selbst wiederum in eine paradoxale Situation: Sie zeigen von Schauspielern vorgetäuschte Affekte ohne jede Erklärung, ohne konkreten Handlungskontext oder Kommunikationssituation, und betreiben durch ihre Bildverfahren eine Renaturalisierung des Affekts. Viola postuliert eine ‚universale‘ Natur des Affektausdrucks, die technische Medien nur sichtbar zu machen brauchen, damit ihre ‚Wahrheit‘ evident wird. Die vermeintliche Lebensähnlichkeit simulierter Affekte resultiert jedoch aus einem medialen Effekt: Die schauspielerische Darstellung wird durch die Deregulierung des Wahrnehmungskontextes bzw. die Zeitlupenprojektion unsichtbar gemacht, um die Empathie der Betrachter zu provozieren: »Although it is actors they are watching and they know it, many viewers undergo the same temporary loss of boundaries they experience at the movies, and their emphatic response may actually be increased by the slowness of the replay.«³³ Viola implementiert durch die simulatorische Renaturalisierung des Affektes Medientechnik in das Drama der Affekte: Wie beim bürgerlichen Trauerspiel oder beim melodramatischen Film soll der Betrachter in den *black boxes* seiner Videoinstallationen Furcht und Mitleid als therapeutischen Effekt erleiden: »Something therapeutic is evidently going on«,³⁴ befindet John Walsh mit kaum verborgener Anerkennung.

Violas *Passions*-Serie sucht den Betrachter physisch zu überwältigen – gemäß des Diderotschen Paradoxons, dass gerade die ‚vorgetäuschten‘ Affekte ihre Wirkung nicht verfehlten. Außerdem machen seine Erkundungen des Unsichtbaren mimischer Nuancen und Übergänge das Medium dieser Entdeckungen gezielt unsichtbar. Die Renaturalisierung des Affekts durch die digitale Bildaufbereitung und Modellierung hebt so letztlich die Unterscheidbarkeit von ‚Original‘ und ‚Kopie‘, von Mimesis und Simulation von Affekten, auf und rückt stattdessen wiederum einen Körper ins Bild, dessen Ausagieren von Affekten als inkommensurabel erscheinen soll.

Mimische Affektbilder als Kippfiguren zu beschreiben, die zwischen Mimesis und Simulation oszillieren, bedeutet deshalb, die Analyse in beide Richtungen offen zu halten und die jeweiligen Allianzen zwischen Diskursen und Medien zu untersuchen. Die Frage nach dem Verhältnis von Mimesis und Simulation betrifft ja nicht nur ein repräsentationslogisches Problem, bei dem die zeichenlogisch *bestimmbare* Distanz zu einer angenommenen ursprünglichen Sache (Affekt), der Unterschied zwischen mimetischem Bild (Mimik) und Trugbild (gespielte oder modellierte Mimik) verhandelt wird. Denn die für diese Unterscheidung zentrale Annahme einer *substanziellen* Differenz zwischen Mimesis und Simulation, zwischen Abbild und Simulacrum, lässt sich gerade auf der Ebene der Bilder des Affekts nicht aufrechterhalten, weil beide gleichermaßen auf der Zeichenlogik der Ähnlichkeit, der Analogie beruhen. Verschärft wird dieses Problem der Darstellung zusätzlich dadurch, dass erst die Bilder den Affekt beglaubigen. Daraus ziehen nicht nur Künstler wie Bill Viola Nutzen, indem sie bewusst diese unbestimmte Differenz zwischen Mimesis und Simulation benutzen, um ihre Rezipienten zu überwältigen.

Zu fragen wäre demnach zugleich danach, welche hegemoniale Bildpolitik Wissenschaftler wie Künstler einsetzen bzw. bedienen, wenn menschliche Beobachter dahin gedrängt werden, von mimischen Effekten auf ein affektbewegtes Humanum zu schließen und zwar auch dann noch, wenn dieser Umkehrschluss mittels einer Ästhetik der Negation aufgekündigt wird. Das Spiel mit den Verweisungsmöglichkeiten auf ein inkommensurables Signifikat – von Wissenschaftlern und Künstlern mit gleicher Hingabe gespielt – ist eben auch ein Spiel mit eingebürgerten Regeln, das sich zugleich immer wieder und durch Berufung auf genau diese Inkommensurabilität als Disziplinierungsmaschine erwiesen hat. Dabei werden nicht zuletzt Deutungshoheiten über die ›Natur‹ des Menschen aufrechterhalten, die der Anthropologie in den letzten 200 Jahren zur Hegemonie im kulturellen Diskurs verholfen haben. Diese Hegemonie beruht nicht zuletzt auf der Unterstellung einer universalen Lesbarkeit von Affekten, die zugleich die Annahme eines homogenen Subjekts und verallgemeinerbarer Gesetze und Normen des Affektausdrucks impliziert.

Mimik als Kippfigur zu beschreiben bedeutet dagegen, die je historischen diskursiven und medialen Bedingungen ihrer Repräsentation ins Kalkül zu ziehen. Damit geraten gleichermaßen die jeweiligen medialen Übersetzungsvorgänge sowie ihre Rhetoriken bzw. Ideologien in den Blick. Denn nur die je besondere Art dieser Verbindungen von kulturellem Wissen und medialer Erfassung bringt jenes Oszillieren von Mimesis und Simulation immer wieder zur Geltung, dessen sich der anthropologische Diskurs nur zu gern bedient, um seine Deu-

tungsmacht zu behaupten. Und genau dieses Oszillieren begründet die anhaltende Faszination für die Bilder des Affekts, die ja immer auch Menschenbilder sind.

- 1 Mimik (lat. *vultus*, frz. *mimique*, it. *mimica*) umfasst Gesichtsausdruck, Gesichtszüge, Miene und Blick; Mimus (gr. μῆμος: Nachahmer) heißt in der griechischen Antike der maskenlose Darsteller derber Szenen, der sich einer ausgeprägten Mimik und Gestik bedient; vgl. Hartwig Kalverkämper: Mimik, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 5, Tübingen 1996, Sp. 1327–1360 (hier besonders: Sp. 1334).
- 2 Vgl. dazu Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992; Alexander Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur *>eloquentia corporis* im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995.
- 3 Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler [1773], in: ders.: Erzählungen und Gespräche, übers. von Katharina Scheinfuß, Frankfurt/M. 1981, S. 289–362.
- 4 Zur Mimik als theatralem Kode vgl. Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Tübingen 1983.
- 5 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766], hg. und mit einem Nachwort versehen von Kurt Wölfel, Frankfurt/M. 1988. Zu Lessings Strategie der Genreunterscheidung vgl. W. J. T. Mitchell: Space and Time. Lessing's *Laokoon* and the Politics of Genre, in: ders.: Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago/London 1986, S. 95–115.
- 6 Vgl. Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne: Mécanisme de la Physiognomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, Paris 1862. Im Folgenden zitiere ich die leichter zugängliche englische Übersetzung von R. Anthrew Cuthbertson: G.-B. Duchenne de Boulogne: The Mechanism of Human Facial Expression, ed. by R. Anthrew Cuthbertson, Cambridge 1990, hier: S. 43.
- 7 Deshalb bevorzugte Duchenne als Probanden einen alten Mann, der wegen einer Anästhesie besonders unempfindlich war: »I was able to experiment on his face without causing him pain, to the extent that I could stimulate his individual muscles with as much precision and accuracy as if I were working with a still irritable cadaver« (ebd., S. 43).
- 8 Vgl. zur Pathologisierung extremer Affekte Petra Löfller: Mimische Störungen. Zum Bild der Grimasse, in: Albert Kümmel/Erhard Schüttelpelz (Hg.): Signale der Störung, München 2003, S. 173–197.
- 9 Duchenne de Boulogne: The Mechanism of Human Facial Expression (Anm. 6), S. 84.
- 10 Ebd., S. 35: »I have formulated [...] the rules of the *orthography* of facial expression, using this method of exploration.«
- 11 Vgl. zum Postulat fotografisch erzeugter Objektivität Lorraine Daston/Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002, S. 29–99.
- 12 Die indexikalische Auffassung der analogen Fotografie als »Spur des Realen« erweist sich als besonders resistent gegen Anfechtungen, die das fotografische Bild für manipulierbar und kontextabhängig halten, weil die apparative Erfassung des Augenblicks, die Aura des »Es-ist-so-gewesen«, als technisches Apriori unumgänglich erscheint (vgl. die prominente Studie von Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/M. 1989).
- 13 Vgl. stellvertretend für diese Position Florian Rötzer: Betrifft: Fotografie, in: Hubertus von Amelunxen/Stefan Iglhaut/Florian Rötzer (Hg.): Fotografie nach der Fotografie, Dresden/Basel 1995, S. 13–25.
- 14 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1991, S. 605–653 (hier S. 630).
- 15 Rötzer: Betrifft: Fotografie (Anm. 13), S. 19.
- 16 Martha Rosler: Bildsimulationen, Computermanipulationen: einige Überlegungen, in: von Amelunxen/Iglhaut/Rötzer (Hg.): Fotografie nach der Fotografie (Anm. 13), S. 36–57 (hier: S. 45).
- 17 Timothy Druckrey: Fatale Aussicht, in: von Amelunxen/Iglhaut/Rötzer (Hg.): Fotografie nach der Fotografie (Anm. 13), S. 81–87 (hier: S. 87).
- 18 Vgl. Lev Manovich: Die Paradoxien der digitalen Fotografie, in: von Amelunxen/Iglhaut/Rötzer (Hg.): Fotografie nach der Fotografie (Anm. 13), S. 58–66.

- 19 Vgl. ebd., S. 65.
- 20 Vgl. Kirsten Geisler: Watching Me – Watching You, in: Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur, hg. vom Ludwig Forum für Internationale Kunst (Aachen), Stuttgart 1999, S. 66 f.
- 21 Viola benutzt seit den 1960er Jahren Videotechnik. Er setzt auch Verfahren der Bildmanipulation und -montage ein und ist versiert im Film- und Soundediting (vgl. John Walsh: Emotions in Extreme Time. Bill Viola's *Passions* Project, in: Bill Viola: The Passions, ed. by John Walsh, Los Angeles 2003, S. 25–63).
- 22 Frühe Videoarbeiten wie *The Space Between the Teeth* (1976) schließen an Duchennes elektrophysiologische Experimente wie den *Facial Expression Film* aus der Ära des *Cinema of Attraction* an.
- 23 Das Editing beschränkte sich in der Regel auf Reframing und Farbkorrekturen.
- 24 Viola adaptiert mit Großaufnahme und Zeitlupe zwei filmische Dispositive aus der Ära des »stummen« Films.
- 25 Walsh: Emotions in Extreme Time (Anm. 21), S. 25: »[T]hey are vivid, lifelike, and silent [...] they are never still, but always changing.«
- 26 Ebd.
- 27 Ebd., S. 36.
- 28 Zitiert nach Druckrey: Fatale Aussicht (Anm. 17), S. 81.
- 29 Walsh: Emotions in Extreme Time (Anm. 21), S. 29 f.
- 30 Walsh zitiert eine Stelle aus einem Notizbuch Violas, wo er die Darstellungsweise seiner Videoprojektionen als »displayed in high resolution, pristine, hyper-real« beschreibt (ebd., S. 33).
- 31 Ebd., S. 36.
- 32 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935/36], in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1991, S. 431–508 (hier besonders: S. 449–451).
- 33 Walsh: Emotions in Extreme Time (Anm. 21), S. 58.
- 34 Ebd.

Brigitte Weingart

BEING RECORDED – DER WARHOL-KOMPLEX

Der Zusammenhang zwischen Ereignis und Aufzeichnung wird häufig als Verhältnis der Nachträglichkeit problematisiert, bei dem die Aufzeichnung oder Transkription dem Ereignis folgt. Dass dabei Übersetzungsprobleme konzediert werden, ändert in dieser Perspektive nichts an der grundsätzlichen Einschätzung von Aufzeichnung als einer *sekundären Praxis*. Innerhalb dieser Logik entspricht das authentische Ereignis einem Original, dem sich die Aufzeichnung als ledigliche Kopie, welche die Möglichkeit künftiger Wiederholung sichert, nur hinzufügt.

In der folgenden Skizze wird ein Feld von »Praktiken des Sekundären« in den Blick genommen, in dem sich das Verhältnis zwischen Ereignis und Aufzeichnung beinahe umgekehrt gestaltet, da nämlich das Ereignis durch die Aufzeichnung mithervorgebracht, zumindest aber die Aufzeichnung an ihrem Gegenstand maßgeblich und bewusst beteiligt wird. Die aus den Wissenschaftsstudien, aber auch aus Debatten über Dokumentarfilm und Ethnografie relativ geläufige Einsicht, dass sich der Gegenstand der Beobachtung durch das Beobachtetwerden und durch die Anwesenheit von Medien verändert, wird in dem umfassenden Aufzeichnungsdispositiv, mit dem Andy Warhol in den 1960er Jahren in seiner *Factory* herumexperimentiert hat, zum Programm – gemäß der Devise: »trying to figure out what was happening – and taping it all«, wie Warhol retrospektiv formuliert.¹ Dabei bezieht sich dieses Zitat zwar auf die im *Factory*-Umfeld verbreitete Mode, buchstäblich ›alles‹ auf Tonband aufzunehmen.² Doch in Warhols Experimenten kommen eine ganze Reihe weiterer Aufzeichnungsmedien zum Einsatz, vom Film, zum Beispiel für *Screen Tests*, über Fotografie bis hin zu Telefon-Dates, also keineswegs nur – oder in erster Instanz – technische Apparate.

1. GEGENÜBERTRAGUNG

Wenn im Titel dieses Beitrags von einem Komplex die Rede ist, so bezieht sich das nicht nur auf die Tatsache, dass Warhols diverse Aufzeichnungsverfahren »ein Ganzes« zu bilden scheinen, »dessen Teile vielfältig miteinander verknüpft sind« – gemäß der ersten Wortbedeutung, die ein Lexikon für den Hausgebrauch unter dem Begriff ›Komplex‹ verzeichnet.³ Ein Zitat aus dem 1975 erschienenen

Buch *The Philosophy of Andy Warhol* könnte verdeutlichen, warum auch die sich aufdrängende psychologische Konnotation von Komplex⁴ vielleicht nicht allzu weit hergeholt ist:

So in the late 50s I started an affair with my television which has continued to the present, when I play around in my bedroom with as many as four at a time. But I didn't get married until 1964 when I got my first tape recorder. My wife. My tape recorder and I have been married for ten years now. When I say 'we', I mean my tape recorder and me. A lot of people don't understand that.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass dieser 'Liebesgeschichte' der Bericht über eine kontaktarme Kindheit und über ein erstes Date mit einem Psychiater vorausgeht, der nicht zurückrief, um eine zweite Sitzung zu arrangieren... Doch das ist jetzt ohnehin nicht mehr nötig:

The acquisition of my tape recorder really finished whatever emotional life I might have had, but I was glad to see it go. Nothing was ever a problem again, because a problem just meant a good tape, and when a problem transforms itself into a good tape it's not a problem any more. An interesting problem was an interesting tape. You couldn't tell which problems were real and which problems were exaggerated for the tape. Better yet, the people telling you the problems couldn't decide any more if they were really having the problems or if they were just performing [Hervorhebung B. W.].⁵

Diesem Statement zufolge können also die therapeutischen Wirkungen des Tonbands den Psychiater ersetzen. Allerdings ist dabei zu bedenken, dass das Statement seinerseits das Ergebnis einer Mitschrift bzw. eines Mitschnitts ist. Wie alle ('schriftlichen' bzw. Text-) Bücher Warhols ist es nämlich durch die Aufzeichnung von Gesprächen entstanden, die von Mitarbeitern transkribiert und gewissermaßen in Buchform gegossen wurden. Seine wichtigste Mitarbeiterin in diesem Prozess war Pat Hackett, die nicht nur an *The Philosophy of Andy Warhol*, sondern auch an *POPism. The Warhol '60s* (1980) sowie an zwei posthum veröffentlichten Büchern, nämlich *Andy Warhol's Party Book* (1988) und den *Diaries* (1989), beteiligt war.⁶ Und zwar konstitutiv beteiligt: keineswegs als bloße 'Tippse', sondern eher schon als Ghostwriter.⁷

Im Fall der *Philosophy* gestaltete sich diese Beteiligung so, dass Pat Hackett die Tonbandmitschnitte von acht Interviews, die sie selbst mit Warhol geführt

hatte, sowie von Gesprächen mit den Mitarbeitern Bob Colacello und Brigid Berlin zu Telefongesprächsepisoden zwischen A wie Andy und verschiedenen Bs weiterverarbeitete.⁸ Das legt nahe, das zitierte Statement auf Andy Warhol selbst anzuwenden: Schwer zu sagen, ob es sich bei besagtem Komplex um ein ›wirkliches‹ oder um ein fürs Tape produziertes Problem handelt – »just performing«. Das Verhältnis zwischen Warhol und seinem Tonband kann als Übertragung offensichtlich auch im psychoanalytischen Sinne gelten, bezeichnet diese doch »den Vorgang, wodurch die unbewussten Wünsche an bestimmten Objekten [...] aktualisiert werden«, und zwar »im Rahmen eines bestimmten Beziehungstypus, der sich mit diesen Objekten ergeben hat«.⁹ Klassischerweise handelt es sich bei diesem Beziehungstypus um die Behandlungssituation, aber Warhol hat ja den Analytiker bereits durch andere Medien ersetzt. Schon der Untertitel des Buchs weist jedoch darauf hin, dass hier nicht nur Verhältnisse der Übertragung dokumentiert werden, sondern auch solche der Gegenübertragung: *From A to B and Back Again*. Versteht man unter Gegenübertragung die unbewussten Reaktionen und Projektionen des Gegenübers auf die Übertragung des Analysanden, von B auf A, so scheint dies genau die Situation zu sein, die Warhol ins Auge fasst, wenn er feststellt, die Leute könnten nicht mehr entscheiden, ob sie die Probleme, von denen sie in Anwesenheit des Tapes erzählten, wirklich hätten oder sie nur aufführten – »if they were just performing«.

Warhols Aufzeichnungsdispositiv setzt gezielt auf diesen Effekt der Gegenübertragung, wobei mitunter eine Ersetzung des Anderen (B) durch das Aufzeichnungsmedium selbst stattfindet, das aber als solches immer schon zu einem Stellvertreter des Gegenübers wird – denn was wäre eine Aufzeichnung, wenn sie nicht potentiell abhörbar/lesbar/sichtbar ist? Die unhintergehbare performative Dimension jeder vermeintlich ›bloßen‹ Aufzeichnung und jeder ›bloßen‹ Transkription einer Aufzeichnung¹⁰ wird nicht unterschlagen, sondern im Gegenteil zur Methode erhoben. Die Ununterscheidbarkeit von Performance und Authentizität verweist dabei, wie sich zeigen wird, nicht nur auf deren gelegentliche Verwechselbarkeit, sondern sehr viel grundsätzlicher auf die Anwesenheit eines Anderen im Moment der ›Livehaftigkeit‹ selbst. Insofern geht es im ›Warhol-Komplex‹ auch um eine Zurückweisung der Mythen über Subjektivität als medienfreier Selbstpräsenz.¹¹ Auf der Strecke bleibt dabei die Vorstellung von einer primären Natürlichkeit, der sich Künstlichkeit und Verstellung (als Sekundäres) nur hinzufügen. Vielmehr geht es in Warhols gesamtem Projekt eher um eine Perspektive auf Künstlichkeit als zweiter Natur. Dementsprechend steht in den Experimenten der Aufzeichnung letztlich das »just« in »just performing« auf dem Spiel.

Die psychoanalytische Verwendung der Begriffe Übertragung bzw. Gegenübertragung ist in diesem Zusammenhang nicht nur metaphorisch gemeint. Vielmehr ist die Reformulierung zu bedenken, der etwa Jacques Lacan das Konzept des Anderen unterzogen hat, und dies gerade auch im Hinblick auf Fragen der intersubjektiven Blicktechnologie. Lacan beerbt dabei Merleau-Ponty um den Hinweis, »dass wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind«.¹² Und das gilt auch für Andy Warhol – in einem doppelten Sinne: Zum einen trägt er dem fundamentalen Angeschautwerden Rechnung, indem er die Einverleibung des Blicks durch dessen übertriebene Auslagerung in mediale Dispositive vorführt. Zum anderen macht Warhol sich selbst zum Objekt dieses Dispositivs. Denn die Experimente mit *Tapes* aller Art umfassen nicht nur Filme und Tonbandmitschnitte, aus denen wiederum Bücher entstehen, sondern auch eine weitreichende, systematische Selbsttechnologie, die Unterwerfung unter alltägliche Formalismen der Aufzeichnung, wie sie sich in den Telefonterminen, welche die *Diaries* dokumentieren, und in der Archivpraxis der *Time Capsules* niederschlägt.

2. ABWEICHUNG: »TRANSMUTATIONS« VS. »TRANSMISSIONS«

Warhols Verfahren des vermeintlich bloßen Aufzeichnens setzen, ebenso wie jene des bloßen Kopierens, auf die *Abweichung* der Aufzeichnung vom Ereignis, respektive der Kopie vom Original, und dies gilt sowohl medienübergreifend, wie dabei andererseits medienspezifische Bedingungen und Rhetoriken zum Tragen kommen. Wenn daher im folgenden gelegentliche Überblendungen von Kategorien der Aufzeichnung bzw. Transkription mit solchen der Reproduktion bzw. Kopie vorgenommen werden, so geschieht dies nicht aus Ignoranz gegenüber Mediendifferenzen, sondern zugunsten des Arguments, dass hier strukturelle Analogien am Werk sind.

Um dies zu verdeutlichen, sei zunächst an einen der ersten Filme erinnert, die im Kontext der *Factory* entstanden sind, an *EAT* von 1964. Der Maler Robert Indiana, als Pop Artist auch zu diesem Zeitpunkt schon relativ bekannt durch seine *Sign*-Bilder, darunter solche mit der Aufschrift »EAT«¹³, ist 45 Minuten lang dabei zu sehen, wie er einen Pilz verspeist (Abb. 1–3).

Warhols Regieanweisung an den Darsteller für diesen Film war: »Eat this one mushroom« – und das 9 Filmbänder, also rund 30 Minuten lang.¹⁴ Dass der Film letztendlich 45 Minuten dauert, hängt mit der besonderen Projektionsweise zusammen: Die Filmaufnahmen (im Format 16 mm ohne Ton) wurden von Warhol verlangsamt projiziert, auf 16 statt 24 Bilder pro Sekunde gedrosselt, so dass



Abb. 1–3
Robert Indiana in »Eat« (1964)

ein Zerdehnungseffekt – aber noch keine Zeitlupe – entsteht. Vom Ergebnis dieses sparsamen Settings ausgehend lassen sich drei Prinzipien festhalten, die das Verhältnis von Aufzeichnung und Abweichung in Warhols Arbeiten durchgehend zu bestimmen scheinen:

A. Die Aufzeichnungssituation als solche verändert das Ereignis auf eine Weise, die nicht als akzidentiell oder sekundär gelten kann, sondern als konstitutive Beteiligung. Das bedeutet aber nicht eine einfache Umkehrung, also dass das mediale Dispositiv an die Stelle des Primären rückt und das Ereignis gewissermaßen darin aufgeht – ein solcher Umkehrschluss hieße, die gewollte Kontingenz zu unterschlagen, die in der Situation am Werk ist. Die Aufzeichnung ist im Ereignis schon vorhanden, oder, in die Kategorien von Original und Kopie übersetzt, die Kopie im Original. Insofern handelt es sich bei Indianas Essen des Pilzes bereits um eine *Originalkopie*, die das primäre Ereignis und die sekundäre Aufzeichnung miteinander verschweißt. Im Agieren Indianas manifestiert sich diese Situation als Schlingern zwischen Selbstvergessenheit und bewusster Performance, deren Grenze der Zuschauer wohl kaum zu bestimmen wüsste. Vielmehr kennzeichnet die Blicksituation ein gleichzeitiges Vermeiden und Bedienen des Kamerablicks, ein Oszillieren zwischen Entzug und Pose auf Seiten des Gefilmten.¹⁵

B. Die Transkription im engeren Sinne, also das Weiterverarbeiten der Aufzeichnungen bzw. die Bearbeitung der ersten Originalkopie (im oben genannten Sinne), wird als gezielte Abweichung gehandhabt bzw. inszeniert. Genau an dieser Stelle kommt im Feld des Sekundären die gute alte Originalität ins Spiel. Diese gezielte Abweichung, das regelrechte Provozieren von Störung im Prozess der Transkription, wird in *The Philosophy of Andy Warhol* als bewusste Strategie dargestellt, die sich ihrerseits anderer Leute Unbewusstheiten zunutze macht:

Something that I look for in an associate is a certain amount of misunderstanding of what I'm trying to do. Not a fundamental misunderstanding;

just minor misunderstandings here and there. When someone doesn't quite understand what you want from them, or when they didn't quite hear what you told them to do, or when the tape is bad, or when their own fantasies start coming through, I often wind up liking what comes out of it all better than I liked my original idea. Then if you take what the first person who misunderstood you did, and you give that to someone else and tell them to make it more like how they know you would want it, that's good, too. If people never misunderstand you, and if they do everything exactly the way you tell them to, they're just transmitters of your ideas, and you get bored with that. But when you work with people who misunderstand you, instead of getting *transmissions* you get *transmutations*, and that's much more interesting in the long run.¹⁶

»Transmutations« statt (*just*) »transmissions« – Warhol formuliert hier ein Programm der produktiven Störung, mit dem sich Missverständnisse, Medienprobleme (»when the tape is bad«), aber auch Gegenübertragung (»when their own fantasies start coming through«) in einen ästhetischen Mehrwert ummünzen lassen. Genau mit diesem Effekt arbeitet Warhol bekanntlich auch innerhalb seiner berühmten Siebdruck-Serien, die ja gerade davon ›leben‹, dass kein Element dem anderen haargenau gleicht (vgl. Abb. 4, 5).¹⁷

Wenn im Sinne Derridas jede Wiederholung eines Zeichens als Iteration aufzufassen ist – im etymologischen Sinne dieses Wortes (*iter*, ›nochmals‹, kommt aus dem Sanskrit, von *itara*, ›anders‹) als »Logik, die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft«¹⁸ –, so können Warhols gezielte Re-inszenierungen des Wiederholten als Abweichung beinahe als Parodien dieser Struktur gelten. Der performative Überschuss *jeder* Transkription, Reproduktion oder Kopie gegenüber dem Original wird nicht als Unfall behandelt, sondern mitausgestellt. (Ohnehin ist keine reine Transkription oder Kopie denkbar, die nicht zumindest vom Konzepthaften der Kopie profitierte, also davon, dass jede ›bloße Kopie‹ als Statement, etwa gegen die Vorstellung vom Originalgenie, gelten kann.)¹⁹ Ein dazu analoges Verfahren besteht darin, den formalen Rahmen beizubehalten und das Motiv zu verändern, wie Warhol dies mit seinen fotografischen Portraits praktizierte – zunächst in den 1960er Jahren mittels Passfotoautomat, dann mit dem konstant durchgehaltenen Kopf-/Schulter-Ausschnitt seiner Polaroid-Portraits.

Als Ergebnis dieser Strategie lässt sich in Warhols Arbeiten eine medienspezifische Rhetorik der Störung beobachten – dass diese minimalistisch verfährt, ändert nichts am ihrem Status als Rhetorik. Zum wiederkehrenden Vokabular ge-

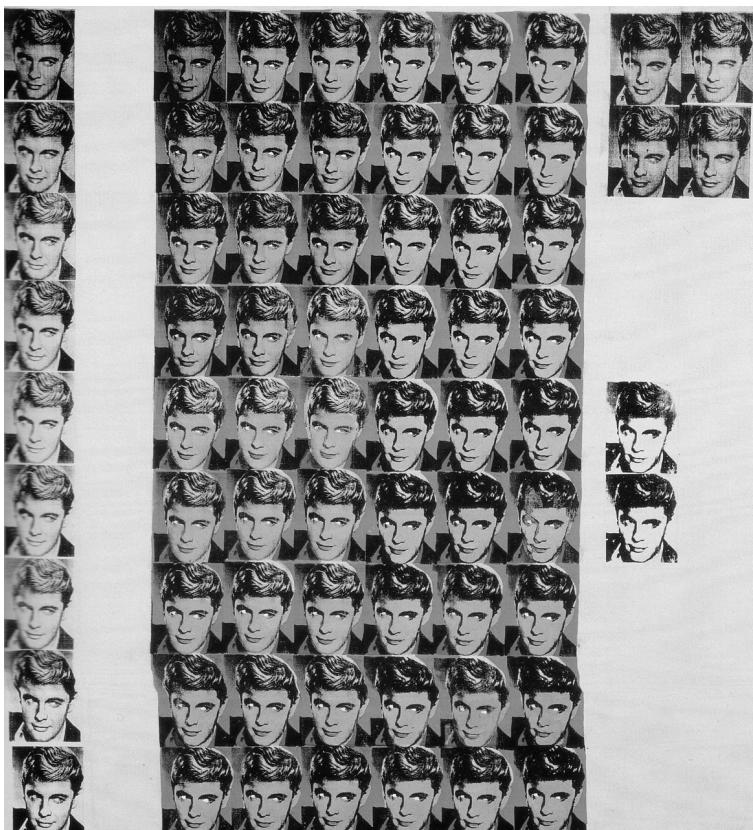


Abb. 4
Troy, 1962

hören in den Siebdruck-Serien die Farbschlieren und ›schlechten‹ Drucke; im Film die weißen Übergänge beim Wechsel der Rollen, die weißen Sprenkel (Abb. 3), die vermutlich von der Perforation am Bandanfang herrühren (und nicht identisch sind mit dem gezielten Eingriff des *strobe cuts*),²⁰ aber auch die zerdehnte Vorführung sowie im Fall von EAT die Vertauschung in der Reihenfolge der Filmrollen – mit dem Effekt, dass manche Zuschauer des Films Indianas mehrere Pilze haben essen sehen.²¹ Gleichzeitig ist mit Bezug auf die Produktivität der Störung jedoch eine eigentümliche Ambivalenz festzuhalten, die sich schon in der zitierten Transmutations-Programmatik äußert: Einerseits wird Kontrolle zugunsten von Kontingenzen aufgegeben, andererseits ist diese Kontingenz als solche bestellt – und wird wiederum kontrolliert.

Spätestens an dieser Stelle drängt sich ein Zusammenhang auf zwischen dem Thema der Aufzeichnung und dem Problem *wissenschaftlicher* Transkriptionen, der ›Zurichtung‹ der Gegenstände im Dienste der Überbrückung von Medienwechseln und nicht zuletzt der eigenen Performances. Denn der Versuch, die



Abb. 5
Blue Liz as Cleopatra,
1962

bewegten Bilder des Films im Medium des Buchs zu fixieren, ist natürlich in hohem Maße voreingenommen, was sich etwa in der Auswahl der Stills und dem Setzen ‚bedeutsamer‘ Schnitte manifestiert. So beziehen sich die Bild-Zitate im vorliegenden Fall vor allem auf das Blickverhältnis Indianas zur Kamera (Abb. 1, 2) und auf den Aspekt der Störung (Abb. 3), wohingegen etwa auf Momente des ‚Rauschens‘ – des weißen Bildschirms beim Wechsel des Bands, der den Film mehrfach unterbricht und dadurch rhythmisiert –, verzichtet wurde. Doch anstelle einer Bildkombination, die auf tendenziell übertriebene Weise die Veränderung der Sequenz in den Blick rückt, ließe sich genauso plausibel eine Folge von Einzelbildern in bzw. als Serie zitieren (vgl. etwa am Beispiel eines anderen Film-ausschnitts die Zitierweise in Abb. 7).

Es sind aber gerade diese Formen der Störung, in denen die Materialität des Mediale zum Vorschein kommt und die Transparenz der Übertragung unterlaufen wird, die den Produkten ‚bloßer Aufzeichnung‘ oder ‚bloßer Reproduktion‘ ihr besonderes Appeal verleihen. Sie verdeutlichen, dass gerade die gezielte Ab-

weichung als ein Ort des Wiedereintritts von Originalität ins Feld der sekundären Praktiken gelten kann. Dabei kommt das Veralten von Medien dieser Wirkung extrem zugute: Im Zeitalter von Video und Dicicams produziert schon die als solche erkennbare filmische Materialität regelrechte Kunst-Effekte. Entsprechend lässt sich innerhalb der Warhol-Rezeption die Tendenz beobachten, dass dessen Verfahren als um so ›künstlerischer‹ gelten, je älter sie werden.²² Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die jeweils an neue Medien gekoppelten *high/low*-Codierungen sich retrospektiv verschieben und die jeweils älteren Reproduktionstechniken re-auratisiert werden.

C. Als dritter Aspekt, der das Verhältnis zwischen Aufzeichnung und Abweichung im Warhol-Komplex charakterisiert, wäre demnach eine Rekursionsfigur festzuhalten: Die Kategorie des Originals, die im Feld des Sekundären – im Setzen auf ›bloße‹ Aufzeichnung, Transkription, Kopie – vermeintlich verabschiedet wird, tritt in dieses wieder ein: sei es als Originalität (wie in Punkt B ausgeführt), sei es, indem die Kopie selbst in den Status eines Originals einrückt und von dort aus weitere Kopien kontrolliert. Den normativen Status einer solchen Originalkopie hat Warhol selbst am Beispiel von Fotografien beschrieben, die den darauf sichtbaren Schönheiten zu Vor-Bildern werden: »*Beauties in photographs are different from beauties in person. It must be hard to be a model, because you'd want to be like the photograph of you, and you can't ever look that way. And so you start to copy the photograph.*«²³

Bevor dieses Zitat wieder aufgegriffen wird, um die normative Dimension an einem plakativen Beispiel zu diskutieren, ist noch einmal explizit auf die Interferenzen zwischen Warhols Programmatik bzw. Praxis des Sekundären und dem Problem zurückzukommen, dass sich mit deren Transkription selbst stellt – und damit nicht zuletzt mit der Herstellung dessen, was man auch ›Sekundärliteratur‹ nennt. Zugespitzt formuliert, könnte man Warhols Setzen auf Abweichung zum Vorbild nehmen für einen Umgang mit dem Status der eigenen Operationen der Beobachtung, Aufzeichnung und Transkription, der seiner gegenstandskonstitutiven Funktion stärker Rechnung trägt und sie sogar als produktives Moment in Anschlag bringt. Das hieße, die performative Dimension von Transkriptionen, wie sie in den Medien- und Kulturwissenschaften ständig vorgenommen werden, um die flüchtigen, nicht-diskursiven oder auf welche Weise auch immer der Medialität der Schrift sich sperrenden Gegenstände in Vortrags- und Textformen zu bringen, nicht zu unterschlagen. Natürlich operiert der Warhol-Komplex im Kunstsystem, aber wenn gerade die Aufzeichnung von Ereignissen und ihre Transkription auf die Durchlässigkeit von Kunst und Wissenschaft aufmerksam macht – warum dann nicht, statt diese Tatsache zu verunsichtbaren, eine Metho-

de daraus machen? Das gilt darüber hinaus auch für Textwissenschaftler/-innen, die ja diesseits von Medienwechseln durchaus vor ähnlichen Probleme stehen, wenn sie komplexe Texte paraphrasieren oder auf exemplarische Stellen reduzieren müssen.²⁴ In diesem Sinne zurück zum Zitat:

3. BEOBACHTUNGEN: SCREEN TESTS

Photographs usually bring in another half-dimension. (Movies bring in another whole dimension. That screen magnetism is something secret – if you could figure out what it is and how you make it, you'd have a really good product to sell. But you can't even tell if someone has it until you actually see them up there on the screen. You have to give screen tests go find out.)²⁵

Die *Screen Tests*, deren Reproduktion in diesem Text einmal mehr vor Transkriptionsprobleme stellt,²⁶ führen prägnant vor Augen, inwiefern Warhols Aufzeichnungsexperimente tatsächlich als Dispositiv gelten können. Zwischen 1964 und '66 wurde so ziemlich jeder und jede, der oder die sich in der *Factory* einfand, der circa dreiminütigen Prozedur unterzogen, sich möglichst bewegungslos der laufenden Kamera auszusetzen. So entstanden rund 500 Filmporraits, natürlich von Warhols »Superstars«, aber auch von einer Reihe anderer mehr oder weniger illustrierer Persönlichkeiten (vgl. Abb. 6–8).

Apropos Transkription sei zu den Filmstills angemerkt, dass sich daran sehr gut das Umschlagen transkriptiver Hilfsmittel in ein eigenes künstlerisches Genre beobachten lässt. So hat Roland Barthes am Beispiel der »Fotogramme S. M. Eisensteins« die Spezifik dieser Form gewürdigt, die ursprünglich als Hilfsmittel im Dienste von Werbung und Filmphilologie zum Einsatz kamen.²⁷ Auch Warhol hat mit dieser Form der Fixierung durch Stills bewusst gearbeitet; nach Auskunft von Gerard Malanga sind die ersten *Screen Tests* entstanden, weil er Illustrationen für ein Buch brauchte und mit dem Abdruck von Stills, bei denen die Perforationskante mitabgebildet war, gute Erfahrungen gemacht hat.²⁸

Die *Screen Tests* wurden u. a. in den Filmen *THIRTEEN MOST BEAUTIFUL GIRLS* und *THIRTEEN MOST BEAUTIFUL BOYS* weiterverwendet; auch hier arbeitete Warhol mit dem bereits erwähnten Zerdehnungseffekt, der durch die verlangsamte Projektion erzielt wird. Viele Kommentatoren von Warhols Filmen haben sich mit der Wirkung auf den Zuschauer beschäftigt – nicht zuletzt wegen der Strapazen, die auf dieser Seite vermutet werden. Warhol selbst hat seine Filme in den 1960er Jahren häufig als »Experimentalfilme« bezeichnet, und zwar

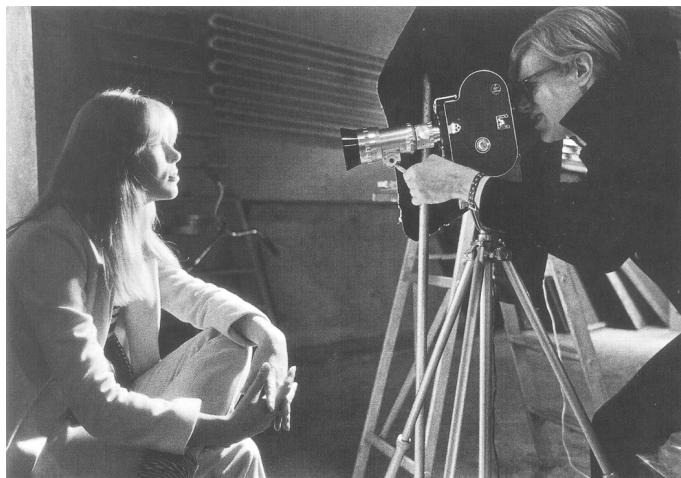


Abb. 6
Warhol filmt Nico für
»Screen Tests«, 1966

gerade auch in dem Sinne, dass es sich um »Testfilme« auf die Reaktionen des Publikums handele.²⁹ Aber gerade die *Screen Tests* legen nahe, nicht nur die Beobachtung der Beobachtung, sondern die Aufzeichnungssituation selbst in den Blick zu nehmen.

Ein Beispiel: Die Schriftstellerin Pat Buchanan fängt an zu weinen vor jener Kamera, die von einem zeitgenössischen Kritiker, der auch ihre »Gewaltsamkeit« betonte, nicht zufällig als »Wachtpostenkamera« bezeichnet wurde.³⁰ Eine solch drastische Reaktion, das ›grundlose‹ Weinen vor der Kamera, rückt aber nur jene Übertragung besonders in den Blick, die das Bewusstsein, gesehen zu werden, notwendig auslöst. Die Kamera wird in dieser Situation zum Stellvertreter dessen, in Anlehnung an eine Formulierung Lacans, ›dem unterstellt wird zu wissen‹, also in der klassisch psychoanalytischen Situation dem Psychoanalytiker und in einem erweiterten Sinne dem ›großen Anderen‹.³¹ Dabei spielt für das Funktionieren dieser Logik gegenseitiger Projektion keine Rolle, dass sie das Ergebnis eines Verkennens ist. Allein die Konzeptualisierung der Situation als »Test« sichert der Kamera bzw. dem Blick, den sie verkörpert, das Privileg einer regelrechten Interpellation im Sinne Althussters: einer ideologischen Anrufung. Der oder die derart Getestete wird zur menschlichen Skulptur, die sich – und das ist das entscheidende – unter diesem Blick selbst modelliert.³²

Aber wessen Blick verkörpert die Kamera? Ein Kommentator hat kürzlich behauptet, als »Parodien von Tests zur nuklearen Verteidigung« würden Warhols *Screen Tests* danach fragen, »was es heißt, ein guter, nachweisbarer, sichtbarer Bürger zu sein«, eine Frage, die sich nicht nur den Gefilmten, sondern auch uns selbst als Betrachtern stellte.³³ Dem ist zunächst auch insofern zuzustimmen, als



Abb. 7

»The good looks that helped make Jane Holzer a Girl of the Year are captured in one of Warhol's three-minute Screen Tests, 1965«

die *Screen Tests* an Warhols spezifische Tradition des (Selbst-)Portraits anschließen, nämlich an die bereits erwähnten Bilder aus dem Anfang der 1960er Jahre in der *Factory* aufgestellten Passfotoautomaten (Abb. 9).

Demzufolge gehörte der besagte Blick also einerseits ›dem Staat‹, die Kamera zum Dispositiv der Registratur und Identifikation. Wie Roland Barthes formuliert: »nichts ist besser als ein ›objektives‹ Photo wie das Automatenphoto dazu geeignet, aus jedem ein steckbrieflich gesuchtes Subjekt zu machen.«³⁴ Anderer-

Abb. 8

Stills aus Screen Tests. Von links oben im Uhrzeigersinn:
Gerard Malanga, Donyala Luna, »Baby« Jane Holzer, Dennis Hopper, James Rosenquist, Cass Elliot.



seits stehen diese Aufnahmen mit einem weiteren ›großen Anderen‹ insofern in Kontakt, als die Fotokabine verschiedene Besucher der *Factory* an einen Beichtstuhl erinnerte.³⁵ Beides, die Registratur wie der Anreiz zur Beichte, sind Formen jener Machtausübung, die den Analysen Michels Foucaults zufolge Disziplinarmaßnahmen in die Körper der Subjekte hinein verlegen, auf dass diese sie an sich selbst exerzieren.

Die Perspektive auf bestimmte Weisen fotografischer Aufzeichnung als Registratur, als disziplinatorische Erfassung legt auch Warhols seinerzeit zensierter Beitrag zur New Yorker Weltausstellung von 1964 nahe, die Außenwandinstallation von 25 Siebdrucken mit dem Titel *Thirteen Most Wanted Men*. Dabei handelt es sich um partielle Reproduktionen von Steckbriefen der vom FBI meistgesuchten Kriminellen (Abb. 10). In diesem Zusammenhang ist übrigens ein undatiertes Foto vielsagend, das Warhol von einem Deutschlandbesuch als Souvenir mit nach Hause nimmt (Abb. 11).



Abb. 9
Andy Warhol, um 1963



Abb. 10
Details aus Thirteen Most Wanted Men, 1964. Oben: Most Wanted Men, No. 6; unten: Most Wanted Men, No. 10.

Spätestens an dieser Stelle kommt allerdings auch eine ganz andere Dimension der von Warhol inszenierten bzw. reproduzierten Blickregimes ins Spiel: Schließlich verweist »Most Wanted« nicht zuletzt auf jenen für Homosexualität in den 1960er Jahren sehr maßgeblichen Zusammenhang von Kriminalisierung und Begehren, der vermutlich auch den Hauptgrund für die Zensur der Arbeit darstellt.³⁶ Nahezu ausbuchstabiert wird dieser Zusammenhang, oder, wie Richard Meyer formuliert, der »Kurzschluss zwischen dem Bild des Verbrechers und Warhols verbrecherischem Begehr nach diesem Bild«³⁷, durch das Filmprojekt **THIRTEEN MOST BEAUTIFUL BOYS**, entstanden 1964–65, in dem nun wiederum die *Screen Tests* verarbeitet werden. Nur erwähnt werden kann an dieser Stelle die Beziehung zwischen dem Komplex von Gleichheit, Abweichung etc. und Homosexualität, die erfordert, Warhols Praktiken der Wiederholung und Serialisierung in Bezug zu setzen zu dem, was Leo Bersani die »homoness of homosexuality« genannt hat.³⁸ Was dabei für die Frage nach der Inkorporation von Beobachtung als (Selbst-)Kontrolle eine wesentliche Rolle spielt, ist die erkennbare Gegentendenz zu den disziplinierenden Effekten des dargestellten Blickregimes: die Tatsache, dass der begehrende Blick der Kamera vom Zur-Schau-Gestellten auch genossen werden kann. Wie ja auch Robert Indiana in **EAT** offensichtlich nicht nur seinen Pilz genießt, sondern auch den auf ihm ruhenden Blick.

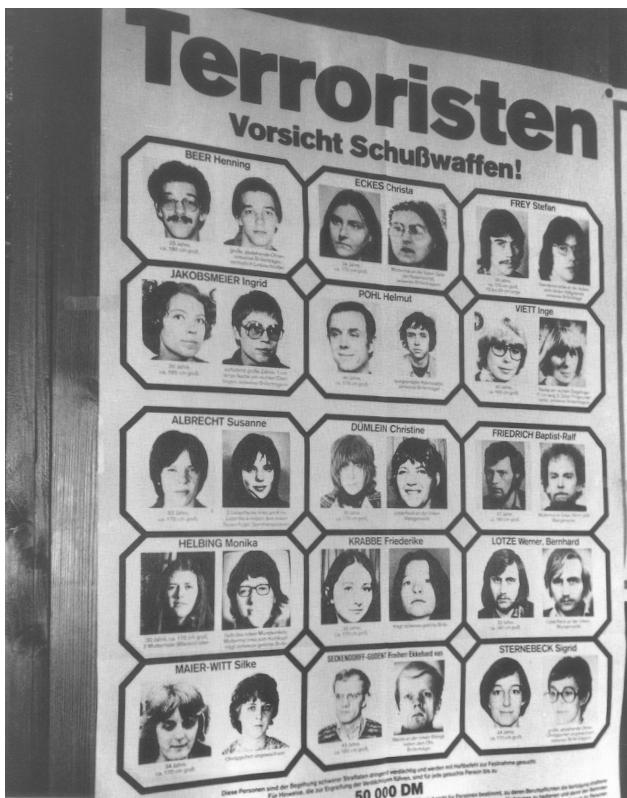


Abb. 11
»Terroristen« Poster
(undatiert)

4. PARODIE UND PANOPTISMUS

Sind nun also die *Screen Tests* tatsächlich als Parodie der Subjektivierungs- und Interpellationsstrategie »Test« aufzufassen, oder als deren Verlängerung? Man kann diese Frage am besten beantworten, indem man die Parodie ihrerseits als Genre der Ambivalenz ins Recht setzt. Zwar setzt sie im Unterschied zur Kopie gezielt auf die Abweichung, um um die Eigenheiten des Originals auszustellen (auf »transmutation« statt auf »transmission«), bleibt diesem jedoch immer auch verhaftet. Anders ausgedrückt: Man muss einen Gegenstand sehr gut kennen, um ihn zu parodieren.

Warhols Experimente der Aufzeichnung, so ein vorläufiges Ergebnis der bisherigen Beobachtungen, fördern ein spezifisches Wissen über das Verhältnis von Ereignis und medialem Dispositiv zutage – ein Wissen um die Produktivität, aber auch um die Torturen des »being recorded« im allgemeinen und des Gesehenwerdens im besonderen. Diese Ambivalenz ist nicht das Ergebnis von Unentschlossenheit, sondern Warhols Wissen, wie immer implizit, besteht genau darin, diese

Ambivalenz zum Vorschein zu bringen. Denn was die Aufzeichnungen vorführen, sind gerade die Komplizenschaften eines ›guten‹, bestätigenden und ermächtigenden Wahrgenommenwerdens mit dem flexiblen Panoptismus zeitgenössischer Überwachungsdispositive. Damit ist jene Fortführung der Logik von Jeremy Bentham's Panopticon als einer idealen Architektur der Überwachung gemeint, die Machtausübung in die Subjekte selbst hineinverlegt, indem sie diese ständig der Sichtbarkeit aussetzt, wie sie Foucault in *Überwachen und Strafen* analysiert hat. Dass es dabei weniger auf das architektonische Modell ankommt als auf die Wirkungen des potentiellen Gesehenwerdens, macht das Panopticon zum »verallgemeinerungsfähige[n] Funktionsmodell [...], das die Beziehungen der Macht zum Alltagsleben der Menschen definiert«.³⁹ Die zeitgenössische Version kann insofern als flexibel gelten, als die Beweglichkeit und ›Komplexität‹ medialer Dispositive auch die Anpassung an sich verändernde Normalitätsgrenzen gewährleistet.

Das dem Warhol-Komplex der Aufzeichnung inhärente Wissen über die Effekte des Gesehenwerdens beschränkt sich daher nicht auf die Warhol einschlägig attribuierten Kenntnisse über *Celebrity*-Status und *Fame*. Allerdings rückt es gerade die Kategorie des *Glamours*, als Fähigkeit zum Bestehen vor der Kamera, vor dem Tape, als Effekt von Disziplinierung *und* von Kontrollverlust bzw. Medienvergessenheit in den Blick.⁴⁰ Insofern wird im Warhol-Komplex eine Feststellung Foucaults eng geführt, die offenbar als Abgrenzung von Guy Debords Diagnose einer »Gesellschaft des Spektakels« gemeint ist: »Unsere Gesellschaft ist nicht eine des Schauspiels, sondern eine Gesellschaft der Überwachung. Unter der Oberfläche der Bilder werden in der Tiefe die Körper eingeschlossen.«⁴¹ Die menschlichen Skulpturen, welche die von Warhol inszenierten Blickregimes hervorbringen, zeugen von dieser (Selbst-)Modellierung, aber eben immer auch von der Möglichkeit des Entzugs – qua Abweichung, Verstellung, Performance.

Warhols Experimente ersetzen den Anderen durch Medien der Aufzeichnung, den Blick durch die Kamera. Wenn sich dabei zeigt, dass Authentizität und Verstellung ununterscheidbar werden (»just performing«), so lässt sich diese Tatsache nicht ›nur‹ auf die Anwesenheit technischer Medien begrenzen. Vielmehr gelangen – zum Teil dank der offen parodistischen Übertreibung, zum Teil durch ihre unbewusste Reproduktion – im Warhol-Komplex Prozesse zur Sichtbarkeit, die nicht nur für Konzeptionen von Ereignishäufigkeit, sondern auch für die ›Originalität‹ von Subjekten weitreichende Konsequenzen haben. Denn diese erweisen sich aus der hier skizzierten Perspektive selbst als Originalkopien, ferngesteuert mittels Gegenübertragung von Kopien ihrer selbst, deren Status nicht durch Nachträglichkeit bestimmt ist, sondern durch Verinnerlichung und Vorwegnahme von »records« – im Sinne von Aufzeichnungen ebenso wie von Akten.

Was bleibt, ›for the records‹, ist die Ambivalenz, dass sich diese Antizipation ebenso als vorauseilender Gehorsam erweisen kann wie als gezielte Abweichung, als schlechte Kopie, die wiederum Rückwirkungen hat auf die Autorität des vermeintlichen Originals.

Thanks to Adam Butler for being on the other end of the line. – Dank an Jasmina Haskic für Tips und Tapes.

- 1 Andy Warhol/Pat Hackett: POPism. The Warhol '60s, New York 1980, S. 291.
- 2 Dieses Phänomen war in dieser Zeit offenbar tatsächlich sehr verbreitet; man denke etwa an die Tonband-Experimente von William Burroughs und dessen Aufforderung, »Tonbandparties« zu geben (Burroughs: Akademie 23, in: ders.: Der Job. Gespräche mit Daniel Odier [1969], Frankfurt/M., Berlin 1986, S. 155).
- 3 Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, 6., neu bearb. Aufl. 1998.
- 4 Vgl. stellvertretend aus dem Eintrag »Komplex«, in: J. Laplanche/J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. '1996, S. 252: »Organisierte Gesamtheit von teilweise oder ganz unbewußten, stark affektbesetzten Vorstellungen und Erinnerungen. Ein Komplex entsteht auf der Grundlage der zwischenmenschlichen Beziehungen der Kindheitsgeschichte; er kann alle psychologischen Ebenen strukturieren; Emotionen, Haltungen, angepaßte Verhaltensformen.«
- 5 The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again) [1975], San Diego/New York/London 1977, S. 26f. (dt.: Die Philosophie des Andy Warhol. Von A bis B und zurück, München 1991).
- 6 Warhol/Hackett: POPism (Anm. 1); dies.: Andy Warhol's Party Book, New York 1988; Andy Warhol: The Andy Warhol Diaries, ed. by Pat Hackett, New York 1989. (dt.: Das Tagebuch, hg. v. Pat Hackett, München 1989). Transkriptionen von Tonbandmitschnitten liegen auch Warhols erstem Roman zugrunde: a. A Novel, New York 1968. (dt.: a. Ein Roman, Köln 1971).
- 7 Zur Rolle von Frauen in Aufzeichnungszusammenhängen und speziell zur Rolle von Hackett im Warhol-Komplex vgl. Klaus Theweleit: Buch der Könige 2: Recording Angels' Mysteries, Frankfurt/Basel 1994, S. 424–599 (hier: S. 459 ff.).
- 8 Vgl. Phyllis Rose: Literary Warhol, in: The Yale Review, Vol. 79, No. 1 (Autumn 1989), S. 21–33 (hier: S. 22).
- 9 Aus dem Eintrag »Übertragung«, in: Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse (Anm. 4), S. 550.
- 10 Vgl. dazu Brigitte Weingart: Flüchtiges Lesen: TV-Transkripte (Goetz, Kempowski, Nettelbeck), in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002, S. 91–114.
- 11 Insofern gibt es Parallelen zu den Subjekt- und Medientheorien, an denen beinahe zeitgleich sowohl Jacques Derrida als auch Jacques Lacan gearbeitet haben, wie immer sich deren Ansätze im einzelnen unterscheiden.
- 12 Vgl. Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI [1964], Weinheim/Berlin '1996, S. 81.
- 13 Vgl. dazu Callie Angell: The Films of Andy Warhol: Part II, Andy Warhol Film Project/Whitney Museum of American Art 1994, S. 13.
- 14 Vgl. dazu David Bourdon: Warhol, New York 1989, S. 171.
- 15 Dieser Diskrepanz kommt auch die Tatsache zugute, dass sich EAT wie fast alle der ersten Warhol-Filme (SLEEP, KISS, BLOW JOB etc.) ›nur‹ um basale bzw. banale körperliche Verrichtungen dreht.
- 16 Warhol, The Philosophy of Andy Warhol (Anm. 5), S. 99.
- 17 Zu diesem Verhältnis von Ähnlichkeit und Differenz in den Bilderserien vgl. stellvertretend Hal Foster: The Return of the Real, in: ders.: The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century, Cambridge/MA 1996, S. 127–170; Richard Meyer: Warhol's Clones, in: Yale Journal of Criticism 7/1 (1994), S. 79–109. Zumindest erwähnt sei an dieser Stelle auch, dass selbst im Falle einer nicht ›sichtbar‹ abweichenden Wiederholung diese einen Unterschied macht.
- 18 Vgl. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: ders.: Limited Inc, Wien 2001, S. 15–45 (hier: S. 24). Vgl. dazu auch die Beiträge von Uwe Wirth und Heide Volkenning in diesem Band.
- 19 Vgl. dazu Weingart, Flüchtiges Lesen (Anm. 10), S. 104 f., sowie den Beitrag von Ekkehard Knörer in diesem Band.

- 20 Der »strobe cut«, zu deutsch Röhrenblitz-Schnitt, ist ein Verfahren, das Warhol seit 1966 verwendet hat – dem Zeitgenossen Gene Youngblood zufolge als »eine Art Brechtisch-Godardscher List« und »zur Ausstattung seines Werks mit Kamera-Gegenwart« (zit. nach: Enno Patalas (Hg.): *Andy Warhol und seine Filme. Eine Dokumentation*, München 1971, S. 75; zur Technik des Verfahrens vgl. Patalas: Nachwort, ebd., S. 109–129, hier: S. 120).
- 21 Vgl. Bourdon, Warhol (Anm. 14), S. 172. Die Text-Bücher Warhols provozieren den Eindruck, als seien hier die Transmutationseffekte stärker abgeschliffen oder tendenziell verunsichtbar zugunsten einer glatten Leseoberfläche. Dies gilt zumindest für die von Pat Hackett transkribierten und redigierten Texte; etwas anders präsentiert sich die Textur von Warhols erstem Buch *a. A Novel* (Anm. 6).
- 22 Dies haben etwa die Reaktionen auf eine Retrospektive gezeigt, die 2001 unter anderem in der Berliner Neuen Nationalgalerie zu sehen war. Zur Kritik an der Konstruktion eines klassizistischen Warhols, die ihn nicht nur als autonomes Künstlersubjekt aufbaut, sondern mit dem Umfeld der *Factory*-Subkultur auch seine Homosexualität ausblendet, vgl. die Besprechung von Marc Siegel: *Doing it for Andy*, in: *Texte zur Kunst*, 12. Jg., H. 45 (März 2002), S. 171–180.
- 23 Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol* (Anm. 5), S. 63.
- 24 Vgl. dazu den Beitrag von Stefan Willer in diesem Band.
- 25 Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol* (Anm. 5), S. 63.
- 26 Eine Auswahl der Screen Tests war zu sehen im Rahmen der Ausstellung *Andy Warhol's Time Capsules*, Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main, 27.9.2003–29.2.2004. Im Ausstellungskatalog wird das Transkriptionsproblem mit Bezug auf die *Time Capsules* dadurch gelöst, dass der gesamte Inhalt einer Box abgebildet wird.
- 27 Roland Barthes: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins [1970], in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990, S. 47–66.
- 28 Vgl. Gerard Malanga im Interview mit Christoph Heinrich: Bewegte Bilder einfrieren, in: *Andy Warhol Photography*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Thalwil/Zürich, New York 1999, S. 115–122 (hier: S. 117).
- 29 Vgl. Andy Warhol in einem Gespräch mit Gretchen Berg: Nichts zu verlieren, in: Patalas (Hg.): *Andy Warhol und seine Filme* (Anm. 20), S. 11–20 (hier: S. 17).
- 30 Parker Tyler: Drugtime, dragtime, in: Patalas (Hg.): *Andy Warhol und seine Filme* (Anm. 20), S. 39–54 (hier: S. 44 u. S. 39).
- 31 Zum »*sujet supposé savoir*« vgl. Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Anm. 12), S. 244.
- 32 Vgl. dazu auch die Ausführungen über das Posieren vor der Kamera von Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie [1980], Frankfurt/M. 1989, S. 18 ff.
- 33 »Parodies of nuclear defense tests, Warhol's screen tests interrogate what it means to be a good, tractable, visible citizen.« (Wayne Koestenbaum: Andy Warhol: Screen Tests, in: *Artforum XLII*, no. 2 (Okt. 2003), S. 166/S. 198 f. (hier: S. 166; Übers. im Fließtext von B. W.)).
- 34 Barthes: Die helle Kammer (Anm. 32), S. 20.
- 35 Vgl. zu dieser Assoziation Marc Francis: Stilleben. Andy Warhols Photographie als eine Form der Metaphysik, in: *Andy Warhol Photography* (Anm. 28), S. 19–24 (hier: S. 20).
- 36 Vgl. dazu ausführlicher Douglas Crimp: Getting the Warhol we deserve, in: *Texte zur Kunst*, 9. Jg., H. 35 (September 1999), S. 45–65 (hier bes. S. 56 ff.) sowie Siegel, Doing it for Andy (Anm. 22), S. 174 f.
- 37 »the circuitry set up between the image of the outlaw and Warhol's outlawed desire for that image [...] and for these men« (Meyer: Warhol's Clones (Anm. 17), S. 83, Übersetzung zit. nach Crimp, Getting the Warhol we deserve (Anm. 36), S. 59).
- 38 Vgl. auch dazu Crimp: Getting the Warhol we deserve (Anm. 36), S. 56 f.
- 39 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [1975], Frankfurt/M. 1992, S. 263. Apropos Experiment: An anderer Stelle ist davon die Rede, dass das Panopticon »als eine Art Laboratorium der Macht« funktioniert (ebd., S. 262).
- 40 Vgl. dazu Tom Holert: Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit, in: ders. (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000 [Jahresring 47. Jahrbuch für moderne Kunst], S. 14–33 (hier: S. 31 f.).
- 41 Foucault: Überwachen und Strafen (Anm. 39), S. 278.

Ekkehard Knörer

REMAKE PASTICHE. GUS VAN SANTS PSYCHO

1. WARUM?

Einem nicht sehr interessanten Buch über Remakes entnehme ich, in vorsätzlicher Wahllosigkeit, eine Liste unterschiedlicher Formen dessen, was Remake heißen kann:

Das Remake eines Stummfilms als Tonfilm. Das Remake eines Spielfilms als Fernsehfilm. Ein Remake, das den kulturellen Hintergrund des Films verändert. Ein Remake, das das Geschlecht der Hauptfigur verändert. Ein Remake, in dem derselbe Star dieselbe Rolle spielt. Ein Remake des Sequels eines Films, der selbst Gegenstand mehrerer Remakes ist. Pornografische Remakes. Ein Remake eines ausländischen Films als Hollywood-Film. Das Remake eines Hollywood-Films anderswo. Das Remake eines Tonfilms durch denselben Regisseur im selben Land. Das Remake eines Tonfilms durch denselben Regisseur in einem anderen Land, in dem die selbe Sprache gesprochen wird. Und so weiter.¹

Die Liste, die ich unvollständig zusammengefasst habe, ist um Vollständigkeit bemüht. Sie beschreibt das Remake in Änderungskategorien. Das Remake kopiert, seiner Logik nach, nicht das Original, sondern macht es anders neu. Der Fall dagegen, um den es mir gehen wird, scheint gerade das: die Kategorien des Änderns in gewisser Weise ad absurdum zu führen. Bevor ich jedoch auf diesen Fall, Gus van Sants PSYCHO, komme, ein anderes Beispiel, mit dem man sich der – in diesem Fall recht vertrackten – Logik dessen nähert, was Gérard Genette Pastiche nennt, nämlich die Nachahmung eines Originals nicht als Kopie, sondern als Imitation des Stils, der als charakteristischer herausgearbeitet und zur Wiedererkennbarkeit verdeutlicht wird. Ich zitiere Genette:

Es ist somit unmöglich, *weil zu einfach und damit bedeutungslos*, einen Text direkt nachzuahmen. Er läßt sich nur indirekt nachahmen, indem sein Idiolekt zum Vorbild genommen und auf einen anderen Text angewandt wird; dieser Idiolekt kann nur dadurch erschlossen werden, daß der Text als Modell, d. h. als Gattung behandelt wird.²

Nun ist die Logik des Remake zunächst nicht notwendig die der – direkten oder indirekten – Nachahmung und beider Logik in der Regel eine andere als, im engeren Sinne jedenfalls, die der Kopie eines Originals.

Die Pointe aber von Todd Haynes' in Deutschland in diesem Jahr im Kino gezeigten Film *FAR FROM HEAVEN* (2002) trifft Genettes Theorie des Pastiche recht genau. Schon mit dem ersten Blick auf das Technicolor der herbstlich gefärbten Blätter begibt sich Haynes hinein in seine Welt, die nicht seine ist, sondern reines, wenn man das sagen kann: *reines*, Pastiche. Rekonstruktion nicht einer historischen Realität, sondern des Sirkschen Melodramas (vor allem *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*), das mit Akribie nachgemalt und dupliziert wird. Aufgenommen werden die Technicolor-Farben der Sirkschen Filme, Motive aus seinen Melodramen der 50er-Jahre, aber nicht nach Art der verändernden Wiederholung des Plots oder der Dialoge. Der Text ist ein anderer, der Stil aber, als ›Sirkismus‹, wie man mit Genette sagen könnte, im Pastiche derselbe. Und auch wieder nicht, denn was im Sirkschen Melodram nur angedeutet blieb, untergeordnet, könnte man sagen, den Momenten des Melodramatischen: die soziale Unterdrückung in ihrer ganzen Brutalität, wird bei Haynes ausgesprochenes Thema. Oder, genauer, nicht so sehr ausgesprochen wie hineingeschrieben in einer bewussten Verfremdung dessen, was als Sirkismus rekonstruiert wurde. Ins Pastiche hinein schreibt *FAR FROM HEAVEN*, als Remake-Pastiche, ohne den Bruch zu suchen und in Vermeidung aller Ironie, seine eigene Geschichte. Oder der Film liest, kommentierend auf der Ebene der Erzählung, erzählend heraus aus den Geschichten, was ihre Latenz gewesen sein könnte. Er exponiert Konflikte, die einst nur versteckter thematisiert werden konnten. Das Pastiche als Kommentar als Original. Denn das ist *FAR FROM HEAVEN*, wie alle Kritiken betont haben, auf dem Wege der Transformation, im Insistieren auf der Gültigkeit der Probleme, noch heute, dann auch: Ein Film eigenen Rechts; nicht denkbar natürlich ohne das Original, das er in Form des Pastiche nachahmt, aber in seinem ernst gemeinten gesellschaftskritischen Impetus mehr als nur radikalisierende Lektüre eines Originals.

Noch einmal zurück zu der anfangs erwähnten Liste und ihren Auslassungen und damit weiter zu dem Film, um den es in erster Linie gehen soll: Was in der Liste auch nicht vorkommt, ist das Remake eines Films, das sich nicht um Veränderung bemüht, sondern um weitgehende Duplikation des Originals. Ein Remake also, das nicht nur den Plot übernimmt oder die Namen der Personen, sondern Fabel und Sujet mit Haut und Haaren kopiert; das Einstellung für Einstellung und Dialogzeile um Dialogzeile nach identischer Nachahmung des Films strebt, als dessen Remake es sich begreift; ein Remake als Kopie, das die Originalmusik neu einspielen lässt und den gleichen Szenen die gleichen Motive unterlegt;

eine Kopie, die den Vorspann der verstorbenen Legende Saul Bass von der lebenden Legende der Vorspannkunst, Pablo Ferro, duplizieren lässt; ein Film, in dem Autos, um ein wenig mehr ins Detail zu gehen, die gleichen Nummernschilder haben und Polizisten die gleichen Sonnenbrillen tragen. Ein derartiges Remake gab es 1998 noch nicht, als das Buch erschien, das die Liste enthält; im selben Jahr aber entstand es, mit Gus van Sants PSYCHO. Ein Einzelfall, ein Sonderfall, ein Remake wie kein anderes. Ein Original, könnte man paradox formulieren, genau darin, dass es als einziges Exemplar seiner Art möglichst vollständig hinter dem Original verschwinden will als reine Kopie.

Es stellen sich angesichts eines solchen Unterfangens Fragen. Die erste, fast könnte man sagen, selbstverständliche Reaktion lautet: Wozu das Ganze? In der Internet Movie Database hat es dieser Kommentar, diese Frage in einem einzigen Wort »Why?« gar in die von der Datenbank ausgewiesenen Credits geschafft, hinter Regisseur (»Gus van Sant«), Autoren (»Robert Bloch«, »Joseph Stefano«), Genre (»Horror«/»Thriller«), Tagline (»A recreation of the nightmare that started it all«) und Plot Outline (»A young female embezzler arrives at the Bates Motel which has terrible secrets of its own«) steht – noch vor den Darstellern (in der nächsten Zeile, der Rubrik »User Comments«, schlicht und einfach eben: »Why?«)³ Das ist natürlich nicht die Frage nach Gründen für Remakes (obwohl auch sie immer wieder gestellt wird). Dass es Remakes gibt, ist eine Selbstverständlichkeit, so selbstverständlich wie die Existenz von Sequels (zu PSYCHO gibt es zwei, eines davon unter der Regie des Norman-Bates-Darstellers Anthony Perkins) oder auch Sequels als Prequels (das ist PSYCHO IV über Norman Bates' Jugend, fürs Fernsehen entstanden). Sequels und Prequels machen – abgesehen von kommerziellen Aspekten – Sinn als Antworten auf die allem Erzählen zugrunde liegenden Fragen: Was passierte nach den Geschehnissen, von denen erzählt wird und wie kam es zu ihnen? Und Remakes machen Sinn unter der Prämissen, dass sie das Original neu denken, wie es Steven Soderbergh für sein OCEAN'S-ELEVEN-Remake formuliert hat:

Die beste Analogie wäre, wenn man mit einem Blick auf das Material herauskommt, der einen jede Einzelheit des Filmes revidieren und neu imaginieren lässt. Es ist ungefähr das Äquivalent zu Joe Cockers Version von *With a Little Help From My Friends*. Ein großartiger Originalsong, immerhin von den Beatles, man möchte da lieber nicht dran rühren. Aber seine Version ist erstaunlich und komplett verschieden vom Originalsong (und so, denke ich, muss man da rangehen. Man muss alles von Anfang an und von Grund auf neu bauen.⁴

Alles von Anfang an und von Grund auf neu bauen: das beschreibt in sehr präziser Weise die Logik des Remakes als Veränderung des Originals. Und das Gegenteil des Unternehmens von Gus van Sant. Die Frage nach dem »Warum?« im Falle der PSYCHO-Kopie, die das Remake als Veränderungsverweigerung ist, ist daher eine Frage genau nach der Identität und Differenz von Original und Kopie, von Originalität und Nachahmung, oder, alteuropäisch formuliert: auch eine Frage nach Autorschaft.

2. WANN?

Begibt man sich mit Hilfe der Suchmaschine Google auf die Suche nach einschlägigen Hinweisen auf das Verhältnis von Original und Kopie, ist das erste Resultat eine Adresse mit dem schönen Namen www.originalkopie.de. Folgendes ist da zu lesen:

Mit original:kopie biete ich Kunstliebhabern, die sich keine Museums-Stuecke leisten koennen, eine ueberaus preiswerte Moeglichkeit, eine grosse Auswahl expressionistischer Gemaelde, Aquarelle, Zeichnungen und Holzschnitte als originalgetreue Kopie zu erwerben. Die Originale haengen groesstenteils unerreichbar in Museen in aller Welt oder vagabundieren weltweit durch die Auktionen – zu horrenden Preisen! Ich konzentriere mich auf die Expressionisten, die auch wirklich kopiert werden duerfen – das ist in der Regel 70 Jahre nach ihrem Tod der Fall) und deren Stil mit meinen kuenstlerischen Fertigkeiten konform geht.⁵

Es geht also um Kunst. Oder gerade nicht. Denn mit Kunst hat das originalgetreue Kopieren großer Meister nach gängigem Verständnis nichts zu tun. Im Museum hängt Egon Schiele und nicht Heiko Grosche, der – Zitat – das »Original« vom Original herstellt (Preis auf Anfrage). Noch an meiner Wohnzimmerwand spräche ein Grosche gegen meinen Kunstverständ: ein anderer Fall wäre was von Sherrie Levine oder Richard Prince (freilich unbezahlbar). Im Museum dagegen hängt (außer Schiele und Levine oder Prince) im besten Falle ein Elmyr, also ein Bild im Stil der großen Meister unter dem Namen der großen Meister (und wollen wir Orson Welles' »F for Fake« glauben, sind die Museen voller Elmyrs), aber nicht gemalt von den großen Meistern: also, klarer Fall, ein Pastiche als Fälschung. Echte Elmyrs sind allerdings auch nicht ganz billig, nicht ganz zu Unrecht, denn,

wie Genette schreibt: »Selbstverständlich ist es künstlerisch (und gewiss auch technisch) schwieriger und eindrucksvoller, einen falschen Vermeer zu malen, als eine perfekte Kopie der *Ansicht von Delft*.⁶

Nun ist Gus van Sants PSYCHO kein falscher Hitchcock, kein Elmyr, sondern ein Remake, das sich als Kopie gibt und dieses Verhältnis festhält. Im Vorspann wird der Name des Regisseurs genannt, Gus van Sant, die letzten Zeilen des Abspanns aber rufen ausdrücklich den Autor, oder sagen wir besser: »auteur«, des Originals ins Gedächtnis: »In Memory of Alfred Hitchcock«. PSYCHO ist also weder gewöhnliches Remake noch Originalkopie noch Fälschung. Aber, das wäre die andere Frage, ist er vielleicht Kunst?

Wann aber ist Kunst? Und wann ist Film? Und, hier wird es nun interessant, wann ist Film Kunst (nicht Filmkunst, sondern Kunst)? Diedrich Diederichsen hat in einem *taz*-Artikel kürzlich gefragt: »Kommt das Kino vom Mars und die Bildende Kunst von der Venus?«⁷ Es stellte sich also, um daran anzuknüpfen, die Frage: Gehört Gus van Sants PSYCHO womöglich auf einen anderen Planeten? Ist er Kunst und im Kino fehl am Platz? Von der Filmkritik jedenfalls wurde er höchst ungünstig aufgenommen. Dass sich angesichts von van Sants Unternehmung die Frage »Warum?« stellt, gilt hier offensichtlich nicht als Ausweis dafür, dass dieser Fall unter theoretischen Gesichtspunkten interessant ist; stattdessen scheint es, als sei er mit der als rhetorisch verstandenen Frage »Warum?« sofort erledigt. Der rein konventionelle Unterschied, um Diederichsen knapp zu paraphrasieren (und auch ein wenig zu modifizieren), zwischen Film und Kunst wäre einer der Rahmung der Rezeption. Das Publikum sieht, wenn es Filme sieht, nur den Film (und, wäre zu ergänzen, diverse Accessoires wie Stars und Kassenerfolg), nicht aber den Rahmen, der den Film zum Film macht (und nicht etwa zu »Kunst« oder Wirklichkeit). Der Film hat als Komplize der Publikumserwartung den Rahmen verschwinden zu machen (natürlich ein Trug): Die Leinwand wird zur Welt für sich, umlagert nur vom unsichtbaren Rahmen der Selbstverständlichkeit der Rezeptionssituation. Der Rahmen bleibt, buchstäblich, im Dunkeln. Kunst, als »Film« im hellen »white cube« namens Museum, wäre dagegen Inblicknahme des Rahmens, ganz typisch dann, wenn im Film, den man sieht, nichts passiert. Oder wenn die Möglichkeit der Rezeption als Film ausgehebelt ist durch, wenn man so will, die Maßlosigkeit der Dauer. Nehmen wir, der Zufall gibt dieses perfekte Beispiel an die Hand: Douglas Gordons 24 HOUR PSYCHO von 1993, die Streckung und Dehnung von Hitchcocks Original – an einer Kopie, einer technischen Reproduktion des Originals auf Video! – auf, wie der Titel schon sagt, einen ganzen Tag. Film als Kunst, die – wie gelungen das auch immer sein mag – den Film zur Kunst macht (das heißt zur Rezeption als Kunst auffordert), indem sie ihm das

Erzählen austreibt und die Spannung, die im Plot liegt. Es bleibt nur Einzelbild für Einzelbild, verlangsamt zum Beinahe-Stillstand. Im Kino wäre das so wenig zu ertragen wie eine stundenlange Einstellung auf das Empire State Building (und Gordons 24 HOUR PSYCHO gibt es auch nur im Museum. Kein Remake, sondern eine Kopie, die im Zugriff auf den Parameter Aufführungsdauer das Original verändert, indem sie einzelne Momente großkopiert und damit aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen reißt: das Einzelbild, den Übergang, die Zeit. Es verschwindet die Bewegung, es erscheint die Dauer.

Typischerweise fühlt sich in ähnlichen Fällen das Publikum im Forum der Berlinale (wo es jedes Jahr mindestens ein derartiges Film-Kunst-Objekt zu sehen gibt) vor den Kopf gestoßen. Der Documenta-Besucher dagegen ist glücklich. Er sucht, wie es scheint, den reflexiven Bezug auf den Rahmen, im Kino dagegen wird, wie selbstverständlich, erwartet, dass der Film sich erfüllt in dem, was man sieht, in Bezügen also, die intern sind und nicht Reflexion auf das Verhältnis von Internalität und Externalität. Diese Internalität schließt als seit längerem beobachtbare Konvention den verweisenden, zitierenden Bezug auf Filmgeschichte mit ein – aber nur in den seltensten Fällen (interessanterweise vor allem in Komödien wie DIE NACKTE KANONE) so, dass das Moment des Verweisens konstitutiv wäre für das Verständnis des Films. Der Rahmen ist also erweiterbar (was nur zeigt, dass es um nichts als Konventionen der Rezeption geht); was als Film nicht goutiert wird, was den Film zur Kunst macht, ist einzig der ausgestellte Bruch.

3. FILM ALS KUNST

Was aber wäre PSYCHO als Kunst? Wenn man den Film also, im Gedankenversuch, für den Moment im anderen Rezeptions-Raum des Museums installierte, auf einem Monitor – daneben möglicherweise das Hitchcocksche Original. In diesem versuchsweise imputierten Kontext wären die Fragen, die der Film stellt oder zu stellen ermöglicht, zunächst wohl die nach dem Rahmen, in dem er sich, als Möchtegern-Kopie, auf ein Original bezieht. Der Affront gegen die Selbstverständlichkeit, dass Remakes etwas, was auch immer und mit welcher Absicht auch immer, *anders machen wollen* als das Original, ermöglichte so zunächst die Reflexion auf die filmspezifische Idee der Nachahmung als Wiederaufnahme charakteristischer Muster der Narration, des Replotting des Plots, der Reinszenierung eines in sich abgeschlossenen Texts.

Der Sinn läge also, konzeptuell, in der filmspezifischen Verdopplung des Originals. Filmspezifisch wäre sie darin, dass sie sich scheinbar der Logik des

Remakes bedient, diese aber umkehrt. Kopiert statt ändert. Ein durchgestrichenes Remake. Die Frage wäre nur: Was passiert im Akt der Durchstreichung? Zunächst gerät das Verhältnis zwischen Original und Remake in Bewegung durchs Herausstreichen der Reproduzierbarkeit des Originals, gerade durch die Steigerung der Sekundarität der Remake-Kopie. Als programmatisch unkritische Arbeit am »Ikonischen« der Vorlage entstünde ein Zwischenraum der sinnlosen Überähnlichkeit der Kopie, der dann, auf diesem Umweg, das Original affizierte und darüber hinaus den Status von Originalität schlechthin. Es ließen sich die Absichten der *appropriation art* etwa Sherry Levines oder Elaine Sturtevants unterstellen, die Originale nimmt und (buchstäblich) kopiert (auch: abfotografiert), um emphatische Stil- und Autorbegriffe zu demontieren und zugleich mit der identischen Kopie von Bildern den Blick auf die Kontexte – also: den Rahmen – zu lenken: die Arbeit hermeneutischer Sinnproduktion durch Interpretation ebenso wie die Etablierung von Autor und Werk, (männlich dominierter) Autorschaft und Werkherrschaft mit angeschlossenen Konjunkturen kommerzieller und kultur- und kritikbetriebsspezifischer Wertschätzungen. Freilich ist das Remake keine Kopie, kann es niemals sein. Auch in der Durchstreichung eigener Meisterschaft und Leistungen bleibt die Differenz, bleiben – anders als in der schieren, appropriierten Kopie – Differenzen, aus der Logik des Remake heraus unvermeidliche Unterschiede, die sich an den kleinsten Details anlagern können. Eben daran, an Unterschieden im Detail, mangelt es PSYCHO, wie spätestens der zweite Blick zeigt, keineswegs. Und streng genommen ist natürlich jedes Moment der Kopie im Remake unsauber; jede noch so kleine Differenz macht das Remake, der Geste der Durchstreichung zum Trotz, zum anderen Text. Zwischen Original und Remake liegen, oder eher: zwischen Original und Remake geraten in der Unmöglichkeit des schlichten Kopierens, Welten.

Was aber wäre die Geste der Durchstreichung als gelungene (ein Phantasma, wie gesagt, dem freilich die enttäuschten Kinogänger auf den Leim gegangen sind, die glaubten, in Gus van Sants PSYCHO nichts anderes zu sehen als in Alfred Hitchcocks PSYCHO)? Es wäre vor allem eine Geste der ausgestellten Demut, das Remake als Hommage, die bewundernd auf Änderungen verzichtet, um das Original umso heller, leuchtender strahlen zu lassen, ein 2-Stunden-Ereignis *in memory of* Alfred Hitchcock: eine Auffrischung der Erinnerung an PSYCHO, markiert in aller Deutlichkeit durch die Farbigkeit des Remakes, die dem Schwarz-Weiß des Originals verlebendigend zu Hilfe eilt (das dadurch aber, in der Erinnerung, selbst Farbe abbekommt; das Remake verändert das Original). Die Durchstreichung eigener Autorschaft als Phantasma der Auslöschung aller Differenzen ist im Übrigen überdeutlich markiert durch das Engagement einer

ganzen Reihe von Meistern ihres Fachs, die gerade im Modus der Unterdrückung der ihnen sonst eigenen Handschriften und Markenzeichen arbeiten, sei es der durch die Filme Wong Kar-Weis berühmt gewordene Kameramann Christopher Doyle, der Filmkomponist Danny Elfman oder der erwähnte Vorspannmeister Pablo Ferro. Ein Versuch, wie der des Pierre Menard in der Erzählung von Borges, den Quixote noch einmal zu schreiben, als Remake, das Wort für Wort dem Original gleicht, aber alles andere als die Arbeit eines Kopisten ist, das Paradox eines Pastiche, das mit dem Original zur Deckung kommt, ohne im Entferntesten mit ihm identisch zu werden. Ein Phantasma, wie gesagt, dem die Logik des Remake, noch im Versuch ihrer Durchstreichung, widerspricht.

Natürlich wäre die schlichte technische Kopie möglich – als die gängigste Praxis der durch und durch reproduktiven Kunst Film. Selbst die künstliche Markierung des Kopierens – etwa dadurch, dass der Film von Hand Frame für Frame fotografiert würde und wieder zusammengesetzt und vorgeführt – sorgte für ganz andere Effekte als die approprierende Kopie des in fester Abzugzahl hergestellten und immer allein ausgestellten Fotos. Die rechtlichen Gründe, die das Vorführen einer solchen Kopie, unter dem Namen zum Beispiel Gus van Sants, im Kino unmöglich machten, wenn auch vermutlich nicht im Museum, sprechen nur für die eingespielte Differenz von Kunst und Kino als eine der konventionellen Rahmungen. Und die Tatsache, dass Gus van Sants PSYCHO ein Remake ist und keine solche Kopie, bedeutet natürlich nur, dass er ganz zu Recht im Kino gefahren ist. Der Status des durchgestrichenen Remakes aber bleibt unklar, als der einer Hommage, die Kopie einer Kopie, die Hommage sein möchte. Diese Unklarheit produziert, so meine These, als Schönheitsfehler einen Überschuss, indem die Differenzen, nachdem sie dem Konzept zufolge gerade ausbleiben sollen, sich nicht nur notwendig einschleichen, sondern mutwillig dann doch wieder eingetragen werden. Gus van Sants PSYCHO erschöpft sich nicht in der notwendig fehlgehenden Absicht, Kopie zu sein. An mehr als einer Stelle fällt der Film zurück in die Logik des Remake als Logik der Veränderung. Und es hakt an den deutlichen Eingriffen (auf den verblüffendsten komme ich gleich), die Forderung nach Sinn, nach Hermeneutik, zuletzt wieder ein, zoomt an die Veränderungen heran, auf der Suche nach tieferer Bedeutung. In die Differenzen, die sich, als solche der Darstellung, der Ausstattung, der Einstellung, der Requisiten, der formalen »devices« etc. mit Notwendigkeit ergeben, die hier aber bewusst untermarkiert bleiben, werden zuletzt doch wieder, wenn auch nur an wenigen Stellen, Markierungen eingetragen und mit diesen Markierungen restituiert sich, wie leer auch immer, und sei es nur als Bestimmbarkeit des Absichtlichen, wieder so etwas wie eine Instanz von Autorschaft.

4. AUTORSCHAFT

Gus van Sants PSYCHO wäre, als auf möglichst identische Wiederholung versessenes Remake, als alle eigenen Handschriften durchstreichende Möchtegern-Kopie, und darin wenn nicht als »Kunst«, dann doch als »Experiment«, im Widerstand gegen die gängige Logik des Remake ein fast singulärer Fall in Hollywood. Als Präzedenzfall – für einen »Experimentalfilm« in Hollywood – käme, nicht ganz unpassend, Hitchcocks ROPE in Betracht, der seine Kriminalgeschichte, wie es scheint, experimentell schnittlos erzählt, in einer Einstellung von neunzig Minuten und, des Experiments wegen, den Blick lenkt auf den Trick, der nicht zu sehen ist: die Schnittstellen verbergen sich im Rücken der Figuren, die die Kamera zum Rollenwechsel als intradiegetische Schwarzblende nutzt. Mit einer unmöglichen Einstellung, der digitalen Verbergung eines Schnitts, beginnt auch das Remake von PSYCHO: Aus dem langen Zoom vom *establishing shot* aufs Häusermeer von Phoenix schneidet Hitchcock noch zweimal, wenngleich fast unmerklich, auf eine Fahrt durchs Fenster hinein ins Hotelzimmer der ersten Szene zwischen Marion Crane und ihrem Liebhaber. Das Remake aber löscht – im digitalen Trick – den Schnitt, entfernt an dieser Stelle den Saum und will so, könnte man vermuten, die Intention des Originals vollstrecken durch Perfektionierung. Wenn es bei Gus van Sants PSYCHO um Arbeit am Ikonischen gehen sollte, wäre es an dieser Stelle eine sich selbst verborgende, den Schnitt des Originals ins Unsichtbare ausbügelnde Imitation. Es wird aber, an dieser Stelle geradezu paradox, durch Abweichung als Verbergung der im Original noch sichtbaren filmischen Mittel, überdeutlich: Das Remake PSYCHO wird der Vorlage dann doch in mehr als den notwendigen Hinsichten untreu. Gus van Sant veranschlagt die Identitätsentsprechung zum Original auf 95% (was als Zahlangabe natürlich Unsinn, als Eingeständnis bewusster Abweichungen aber interessant ist). Es gibt einige wenige explizite Aktualisierungen, die vielleicht auch Kommentare sind. Vor allem aber, scheint mir, entstehen in der ganz unentschlossenen Bewegung, die die historischen Differenzen von fast vierzig Jahren – und zwar von der ersten Szene des heimlichen Treffens im Hotel an – beinahe unkommentiert lässt, Überlagerungen und Unschärfen, die im Remake als eine Anmutung der Remakehaftigkeit wirksam werden, die in paradoyer Weise ziemlich genau dem entspricht, was nun Fredric Jameson, in postmoderner Abweichung von Genette, »Pastiche« nennt – allerdings, in der Nähe zu Baudrillards »Simulakrum«, gerade nicht auf ausdrückliche Remakes anwendet, sondern auf etwas, das man Remakes ohne Vorbild nennen könnte, mit dem Effekt, dass das Geschehen sich »beyond real historic time⁸ abzuspielen scheint. Die Zeit von Alfred Hitchcocks PSYCHO ist klar da-

tiert, es sind die frühen 60er-Jahre; die Zeit von Gus van Sants PSYCHO dagegen verschwimmt zwischen oberflächlich klarer Datierung in der Gegenwart und der in das Verhalten der Figuren, aber auch in die Form des Films eingetragenen Zeit des Originals. PSYCHO wäre so das Remake als zielloses, in den an der Oberfläche liegenden Abgrund einer bloßen Remakehaftigkeit hineinziehende Pastiche – ganz unabhängig davon, dass in diesem Fall ein Original existiert. Der Pastiche-Schwindel von PSYCHO wäre also eine Steigerung noch des Paradoxons vom Remake ohne Original, die Anmutung eines Raums schierer, auf kein bestimmtes Original bezogener Kopiertheit, einer Unschärfe, die nicht mehr das Original markiert, sondern den eigenen, jetzt aber: wie leeren Pastiche-Charakter.



Arbogasts Tod in »Psycho« (1960)



Arbogasts Tod in »Psycho« (1998)

Diesem kaum dingfest zu machenden Eindruck einer Remakehaftigkeit, in der jeder direkte Bezug zum Original sich aufzulösen scheint, als gäbe es keines, stehen deutliche, manifeste Eingriffe und Veränderungen gegenüber, die das Verhältnis von Original und Remake sofort wieder, wenn auch als problematisches, stabilisieren. In zwei Szenen nämlich fügt das Remake, über das bloße Abweichen hinaus, dem Original ganz ausdrücklich etwas hinzu. Beide Male, das verbindet sie, geht es um Darstellungen eines Mordes. Die erste Stelle ist die berühmteste aller PSYCHO-Szenen, nämlich der Mord in der Dusche, die zweite der Mord am Versicherungsdetektiv Arbogast. Es *geschieht* in beiden Filmen dasselbe, in beiden Fällen jedoch verschneidet Van Sant die Szene des Originals mit eigenen Zutaten. Bilder der Natur, aufgewühlte Gewitterlandschaft in der Duschszene, die im Original auf den engen Raum des Badezimmers begrenzt bleibt.⁹ In der zweiten Szene, zunächst, als nüchterne Markierung: ein zweiter Schnitt. Das Messer fährt im Original einmal, im Remake aber, als sollte dessen Sekundarität markiert werden, ein zweites Mal über Arbogasts Gesicht. Der Verschnitt, der folgt, und zwar im Fallen, ins Fallen hinein, ist anderer Art: ein Insert von Bildern, die innerhalb des Films ohne diegetischen Bezug bleiben.



Insert in die Szene von Arbo-gasts Tod in »Psycho« (1998)

Eine beinahe nackte Frau mit Maske. Eine Kuh. Es mag psychologisch gemeint sein, es mag sich um nicht näher identifizierbares Zusatzmaterial handeln, das auf dem Schneidetisch geblieben ist und nur im blitzartigen Auftauchen einen Überschuss ahnen lässt.¹⁰ Diese Bilder aber sind, als Inserts, in anderer Weise als die bloßen Abweichungen, dem Original ganz fremd. Ein Zusatz, in dem sich zuletzt, so meine These, doch wieder etwas wie Autorschaft manifestiert, und sei es als bloße, leere, ins Leere gehende Geste. Die Kopie will – für einen Moment – Original sein, oder jedenfalls: produziert im Moment des Inserts eine Allegorie von Originalität, van Sant ritzt seine »leere« Signatur in die prägnantesten Momente des Films. Wo der größte Teil des Films der Intention der Kopie untersteht und Pastiche wird, verändert dieser Moment des Inserts, der gewaltsame Einfügungs-Schnitt, den Status von PSYCHO und macht das Remake, das sonst Kopie sein will, im Akt der Signatur zu Gus van Sants PSYCHO. Die Geste war freilich, da waren sich Publikum und Kritik einig, nicht genug. Im Rahmen des Kinos, in der Logik des Remake, herrscht die Sucht nach Differenz als *lesbarer* Äußerung, nicht nach allegorischer Einsetzung, eines Autors. Die Frage nach dem *Warum* hat sich, das ist der Imperativ des im Dunkeln bleibenden Rahmens, durch lesbare Veränderungen zu beantworten: im Werk. Van Sants Signatur ist offenkundig, als leere Geste des Verschnitts, keine im Kino gültige Signatur. Er kommentiert das mit der – sei es ironisch oder im Ernst – geäußerten Aussicht auf Besserung, auf Klarstellung in einem Remake, das nicht mehr Kopie sein will, Pastiche werden kann und nur leere Autorschaftsgesten produziert, sondern den Namen verdient:

Frage: Would you ever remake a film again, like you did with »Psycho«?

Gus van Sants Antwort: »Psycho« was great, a huge kind of grand experiment project. Very trial by fire. It met with a lot of criticism – but we managed to keep afloat, I think we broke even. But no, I wouldn't remake another movie again, however, I'm thinking of remaking »Psycho« again. Doing a

third remake. The idea this time is to really change it – we're talking about doing a Punk rocker setting.¹¹

Für hilfreiche Kritik und Anregungen danke ich Stefanie Diekmann, Rembert Hüser, Bettine Menke und Holt Meyer.

- 1 Andrew Horton/Stuart Y. McDougal (Hg.): *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley 1998, S. 111. (Meine Übersetzung, E. K.).
- 2 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übersetzt nach der ergänzten 2. Auflage, Frankfurt/M. 1993, S. 112 (Hervorhebung im Original).
- 3 <http://imdb.com/title/tt0155975> (1.4.2004).
- 4 Frank Arnold (Hg.): *Experimente in Hollywood. Steven Soderbergh und seine Filme*, Mainz 2003, S. 89.
- 5 <http://www.originalkopie.de> (1.4.2004), S. 1.
- 6 Genette: *Palimpseste* (Anm. 2), S. 112.
- 7 Diedrich Diederichsen: *Von den Aufgaben der Bilder. Kommt das Kino vom Mars und die Bildende Kunst von der Venus?*, in: *taz* 16.4.2003, S. 15.
- 8 Vgl. Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991, S. 21.
- 9 Gewiss ist die Duschszene selbst, im Original nach einem Storyboard des Vorspanndesigners Saul Bass entstanden, in den Einstellungen wie im Schnittrhythmus verändert – dies liegt jedoch auf der Linie der sonstigen Abweichungen und scheint mir etwas qualitativ anderes als der Verschnitt, den die Inserts darstellen.
- 10 Mehr von diesem Material findet sich im Trailer, der – als Trailer – in der 1999 bei Universal erschienenen Video- und DVD-Neu-Edition des Hitchcockschen Originals zu finden ist.
- 11 Interview mit Gus van Sant, geführt von Clint Morris, unter: <http://www.moviehole.net/news.php?newsid=1000> (7.8.2003), S. 1.

Stefan Römer

CONCEPTUAL ART UND ORIGINALITÄT

»Today our culture can be summed up by these two words:

Authentic and Karaoke. They both sit well together

but you have to be an artist to make that happen.«

(Malcolm McLaren)¹

1. VOM ORIGINALGENIE ZUR ORIGINALKOPIE

Folgt man dem Titel dieses Buchs, so scheint mir zunächst eine historische Einbettung hilfreich. Nicht jedoch, um die Frage nach dem Verhältnis zwischen »Original« und »Kopie«, zwischen Ursprung/Quelle und Reproduktion/Kopie zur Ruhe zu bringen, sondern ganz im Gegenteil, um ihre Relevanz als eine kulturelle Grundfrage zu unterstreichen und zum Fließen zu bringen: Gegenwärtig scheinen Kunst- und Kulturtheorien generell kaum noch ohne Definitionen und historische Genealogien auszukommen, die Vorschläge machen, wie diverse Retrobewegungen und Parodien auf Vor-Bilder referieren oder wie kulturelles Kopieren überhaupt funktioniert. Ich beziehe mich etwa auf Malcolm McLaren's »Karaoke-Theorie«² und die Ausstellungen »Cover-Theory«³ oder »Kunst nach der Kunst«.⁴

Die scheinbar uneingeschränkte Verfügbarkeit von Informationen (Bilder, Filme, Musik, Texte), die vor allem durch die Neuen Medien fließen, macht in der Wissensgesellschaft die alten Begriffe der Nachahmung hinfällig. Die Theorien der Neuen Medien tauschen den Begriff der »technischen Reproduzierbarkeit« – wie er zumeist kulturpessimistisch nach Walter Benjamins Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* verstanden wurde – in den des informatischen Texts; da hier alle Informationen in Textform vorliegen, können sie auf der Codeebene leicht kopiert werden. In Hugh Kenners *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox* (1968) und vor allem in Marshall McLuhans *Understanding Media* (1964) erfolgte eine oft unkritische Affirmation von kulturellen Kopierprozessen durch Medien; in der Nachfolge erfuhr dies durch die informatische Reproduzierbarkeit noch eine Verstärkung. In diesen Diskussionen werden Fragen nach Autorschaft, Authentizität, Tradition, Nachahmung und dem Neuen verschoben und oft auch verschliffen. Wie dies im Einzelnen auch immer aussieht, es bedeutet eine grundsätzliche institutionelle Veränderung des kulturellen Paradigmas vom »Originalgenie« – Original, Autorschaft, Werk – hin zur »Originalkopie« – referentielle Praxis, strategische Autorschaft, inszenierte Rezeption.

Ein Grund für diese wichtige theoretische Verschiebung war auch, wie der Soziologe Pierre Bourdieu gezeigt hat, die Umorientierung von der klassischen »Kunst nach der Natur« zur »Kunst nach der Kunst«.⁵ In einer linearhistorischen Konstruktion können die Konzeptkunst und ihre Vorläufer (Minimal- und Pop Art, Fluxus und Konkrete Kunst) als Vorspiel zu dieser postmodernen Wende begriffen werden: Die Konzeptkunst fand auf der Schwelle zwischen dem modernistischen Avantgarde-Kult des Neuen und der postmodernen Strategie der referenziellen Reproduktion statt, wobei es theoretisch vor allem um die Kritik des modernistischen Ideals der Originalität ging. Meine Hypothese lautet, dass dies jedoch zur Etablierung einer neuen, folgenreichen konzeptuellen Originalität geführt hat. Diese besteht darin, dass eine Kunstbegrifflichkeit und Praxis durchgesetzt wurde, die sich zwar grundsätzlich von allem Vorherigen unterscheidet, trotzdem jedoch als Kunst erkannt wurde und schließlich sogar erstmals ein künstlerisches Copyright formulierte.

Entsprechend kann man aber auch fragen, ob von einer neuen Originalität die Rede sein kann, wenn man bedenkt, dass der Begriff immer auf das überkommene »Original« mit seiner Quellenmetaphorik referiert. Es ist vermutlich einfacher, ein »Original« zu bestimmen, als die Frage der nebulösen »Originalität« zu beantworten, mit der auch Begriffe wie Ursprünglichkeit, Einzigartigkeit, Ausgefallenheit oder Apartsein konnotiert werden. Dabei scheint oftmals eine Referenz auf eine Ursprünglichkeit vorzuliegen, wie sie im Kult ums Original als Subjekt wie auch als dessen Objekt gepflegt wurde.

Insofern scheint das – immer auch historisierende – Verhältnis zwischen dem »Original(genie)« in der Kunst und dem kulturellen Attribut der »Originalität« nicht überwunden zu sein. In der gegenwärtig populären Rhetorik des Neuerfindens wird es allgemein eingesetzt – interessanterweise jenseits der früheren *high/low*-Hierarchisierung –, um kulturelle Leistungen nach wie vor hervorzuheben und somit aufzuwerten. Mir scheint es sich hier noch mehr um eine implizite Entscheidung des sprechenden Subjekts zu handeln als bei anderen wertenden Begriffen im Feld der Kunst.⁶ Denn obwohl der Begriff der Originalität die poststrukturalistische Kritik durchlaufen hat, erfährt er heute eine breite Verwendung, ohne dass er bewusst auf das Konzept des Originalgenies bezogen würde. Zu fragen wäre, ob nicht die gesamte Institution Kunst nur auf scheinbaren Innovationen beruht und es zum verfälschenden Charakter der Kulturindustrie gehört, dass sie nur behauptet, sie erfinde sich permanent neu. Insofern wird der Begriff der Originalität mit seinen ideologischen Grundbehauptungen gesamtkulturell unterschätzt. Dies scheint mir Grund genug, den für aisthetische Prozesse wichtigen Begriff einer Revision zu unterziehen. Meine zweite Hypothese ist, dass sich gera-

de mit der Konzeptkunst, die sich als ein Bruch mit der modernistischen Ästhetik verstand, besondere Aussagen über die Originalität treffen lassen.

2. DER DISKURS ÜBER DIE ORIGINALITÄT

Im künstlerischen Feld drehen sich die Diskussionen immer wieder um die Effekte des Originals, das sowohl als künstlerische Originalität als auch als juristische Kategorie der Echtheit seine Aktualität und Brisanz behält. Man kann hier fragen, ob nicht das Thema des Originals und der Originalität für die Institution Kunst traditionell die zentrale Frage darstellt, und ob nicht gar der gesamte Mythos der Kunst auf diesem Konstrukt beruht.⁷ Immerhin ging die traditionelle Genieästhetik davon aus, dass die Hand des Genius das Werk berührt und seine nobilitierende Signatur zurücklässt, die die Originalität seiner Handschrift auf das Werk überträgt und es beurkundet.⁸ Die Trias Idee, Komposition und Expression galt traditionell als Gradmesser für die Originalität,⁹ wobei die Signatur biologistisch als Abdruck des Originals verstanden wurde. Das Verhältnis zwischen Signatur und Kunstwerk sieht Nelson Goodman als diskursiv erzeugten Effekt des Originellen, denn er belegt, dass in der Betrachtung mit dem Wissen, eins von zwei identischen Kunstwerken sei falsch, eine unmittelbar ästhetische Bewertung hervorgerufen wird.¹⁰

Aus dieser Formation resultiert der Sonderstatus des modernen Kunstwerkes, der nur dann mit »auktorialer Authentizität«¹¹ ausgestattet ist, wenn er in diesem Sinn einen nichtreproduzierbaren Unikatcharakter hinsichtlich seines Ursprungs und seiner formalen und materialen Komplexität aufweist. Ein Verstoß gegen diese Ordnung, zum Beispiel in Form einer Fälschung, liegt vor, so Umberto Eco, »wenn ein Gegenstand mit der Absicht hergestellt – oder nach der Herstellung verwendet oder zur Schau gestellt – wird, jemanden glauben zu machen, er sei identisch mit dem Unikat«.¹² Diese Intention lässt sich jedoch nicht immer so einfach nachweisen.¹³ Hugh Kenner formuliert dagegen in seiner affirmativen Fälschungstheorie, dass die Fälschung der Signatur nicht durch das falsche Schreiben, sondern durch Zurücknahme des eigenen Namens entsteht.¹⁴ Der unverwechselbare künstlerische Stil – als symbolische Konstruktion aus dem Original, der Handschrift und der Geste der Signatur – ist somit sowohl für die Kunstgeschichte als auch für den Markt der Mehrwertproduzent. In dieser Kombination wird in der Moderne auf mythische Weise der Charakter und die ontologische Verfasstheit des Künstlersubjekts lokalisiert, weshalb es nach dieser Auffassung eine radikal subjektive Spur zeichnet. Da diese Subjektivität nur als von

der Norm abweichende zu konstruieren ist, kann sie nur als Effekt oder als Projektion des Standards verstanden werden und wirft die Frage nach der Anwesenheit des Autors auf.¹⁵ In diesem Sinne wird auch die juristische Kategorie der Echtheit einzig von der Authentizität der Signatur abhängig gemacht. Eine Entscheidung über die Echtheit sowie über die Originalität wird von der Institution also immer und immer noch als Relation zwischen Autor und Werk entschieden.

Auch der amerikanische Agitator des Modernismus, Clement Greenberg, begründet seine Rede von der »höchste[n] Qualität« mit dem »Faktor der Neuheit oder Originalität«, um zu einem Begriff der Avantgarde zu gelangen, der nur »die ersten« anerkennt.¹⁶ Dem stellt sich die aktive Parteinahme der Kunsthistorikerin Rosalind Krauss zu Anfang der 1980er Jahre entgegen. Mit der Kritik des Avantgardismus¹⁷ ging es ihr um eine theoretische Abgrenzung gegenüber dem damals in den USA etablierten Modernismus und um die Durchsetzung eines neuen künstlerischen Paradigmas. Mit der Appropriation Art wurde unter anderem von Krauss zu Anfang der 1980er Jahre eine postmoderne Kritik forciert, in dem Bemühen, den modernistischen Modus der Originalität, wie er vor allem von Greenberg vertreten wurde, zu verlassen. Etwa zur gleichen Zeit wie Krauss leitet der Kunsthistoriker Craig Owens die typisch postmodernistischen Verfahrensweisen aus der Allegorese her. Dabei verfolgt er einerseits unter Berufung auf Walter Benjamin und Paul de Man die theoretische Rehabilitierung der künstlerisch allegorischen Verfahrensweisen und andererseits die Fundierung der postmodernistischen Aneignungspraktiken zu Anfang der 1980er Jahre. Da die »Allegorie sowohl Haltung als auch Technik, sowohl Wahrnehmung als auch Verfahren« ist, beschreibt Owens ihre komplexe Funktion »in Kommentar und Exegese« folgendermaßen: »Die allegorische Bedeutung verdrängt eine vorgängige; sie ist Supplement.«¹⁸

Mit dem Begriff des »Supplements« bezieht sich Owens unmittelbar auf Jacques Derridas dekonstruktivistische Philosophie, die sich mit der Rhetorik der Quelle und des Ursprungs kritisch auseinandersetzt.¹⁹ Hier lässt sich eine Verbindung zwischen dem Originalitätsbegriff und dem Begriff der Schrift untersuchen, die in der Kunst seit der Conceptual Art erheblich an Bedeutung gewonnen hat. Bekanntlich setzt Derridas Theorie bei einer spezifischen Differenz zwischen Schrift und Gesprochenem bzw. Stimme an.²⁰ Man kann sogar soweit gehen, die Originalität auf diese Differenz zu beziehen: Wie bei dem von Derrida vorgeführten Akt der Signatur, »der als wahrer nicht möglich ist (denn die Einmaligkeit wird reproduziert)«, resultiert diese »rätselhafte Originalität« einer »allgemeine[n] Jetztheit« »aller Namenszüge« in ihrer mysteriösen »Verbindung zum Ursprung«.²¹ Es liegt hier nahe, die im theoretischen Diskurs über die Kunst her-

gestellte Originalität auf eine gewisse Iterierbarkeit²² dieses vermeintlich authentischen Ereignises zu beziehen. In Anlehnung an Derridas Theorie der differierenden Schrift und an Pierre Bourdieus Definition der Institution Kunst als Code²³ lässt sich die künstlerische Originalität somit als eine iterierte Codestruktur verstehen. Denn die ihr eigene Innovation beschränkt sich auf geringfügige Verschiebungen, die zwei Bedingungen gewährleisten müssen: dass sie als Kunst wieder erkannt wird – weil sie den Code iteriert – und dass sie dabei eine erkennbar innovative Differenz markiert. Die Innovation darf innerhalb dieses Code-denkens nicht so grundsätzlich oder radikal sein – das heißt den Code unlesbar werden lassen –, dass sie nicht mehr innerhalb des institutionellen Erkenntnis-systems bleibt. Die künstlerische Originalität verbindet deshalb eine Iteration institutioneller Bedingungen mit Innovation. So wie die Signatur sich immer auf eine ursprüngliche Quelle des Persönlichen beruft, obwohl sie nie komplett identisch ist, stellt das Kunstwerk und seine theoretische Verfassung eine Iteration der institutionellen Bedingungen der Kunst dar, zu denen letztlich auch die Auszeichnung mit Originalität gehört – auch wenn dies im ersten Moment dem Begriff zu widersprechen scheint.

Allen rebellischen Posen und allem Dissidenzchic, wie er als strategische Originalität auch in der Popkultur zu Markenzeichen geformt wird, liegt dieses Prinzip also zugrunde. In diesem Sinne positioniert der Kunsthistoriker Richard Shiff drei Modelle der Originalität, die historisch parallel existieren:

Poststructuralists argue that belief in originality as conceived in the Western tradition entails isolating a central origin; this is to privilege one term above all others from within what must be a continuously reconfigured matrix of language and representation, a system without a center. When the center is not evident, both classicists and modernists assume it nevertheless exists, but is hidden or has been ‚lost‘. It therefore becomes the object of an artistic search. For classicists, the center, origin, or privileged representational term might be God, nature, community, or truth; for modernists, it might be true feeling, unmediated experience, individuality, or the essential self.²⁴

3. DIE ORIGINALITÄTSKRITIK DER CONCEPTUAL ART

Mit einem Blick auf Joseph Kosuths Bild *Original* (1967), das zu dem Zyklus *Art as Idea as Idea* gehört, sei auf sein gegenwärtiges Erscheinen hingewiesen: Die

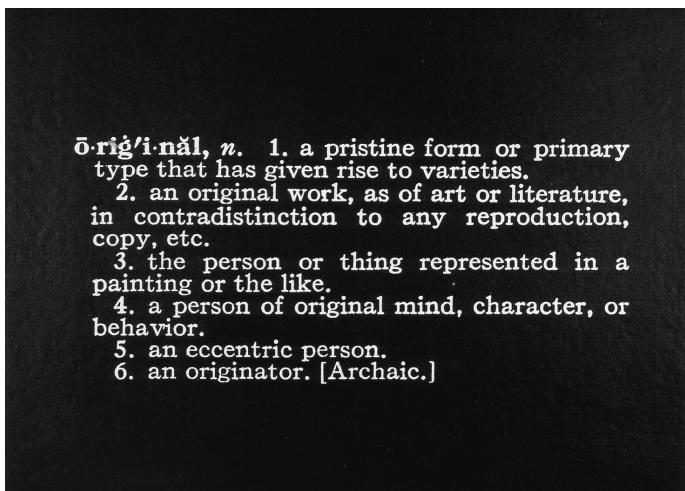


Abb. 1

vorliegende Abbildung stammt aus einem Sotheby's Katalog von 2002. Für diesen Zyklus zog Kosuth schwarze Fotokopien auf Leinwand auf.

An dieser Abbildung eines Texts lassen sich drei Aspekte verdeutlichen: Erstens verweist sie auf die gegenwärtige Zirkulation von Kosuths Arbeit; zweitens wird so ihr Wert auf dem Kunstmarkt angezeigt; drittens kann man es als wörtliche Ironie bezeichnen, wie die Differenz zwischen der Bedeutung/Aussage des Texts und dem materialisierten konzeptuellen Kunstwerk spielt, für dessen Hauptcharakteristik problematischerweise seine Immaterialität gilt. Seit Lucy Lippards Text *The Dematerialization of Art* (1973) entwickelte sich eine bis heute anhaltende Diskussion, ob die Andersartigkeit der Conceptual Art sich in ihrer Immaterialität begründet oder ob dies ein Missverständnis ist, da es sich nun lediglich um andere Materialien oder Medien handelte, die vorher der Kunst nicht geläufig waren und eine Umakzentuierung vom künstlerischen Ausdruck zu gedanklichen, reflexiven oder körperlichen Handlungen des Publikums vornahmen. Auch scheint keine billigere Art der Reproduktion möglich als eine Fotokopie, was als Enthierarchisierung gewertet wurde; außerdem war die Nutzung dieser Technik zu dieser Zeit innovativ und wird von dem Kunsthistoriker Alexander Alberro als wichtiges Element von Kosuths anti-ästhetischer Strategie betrachtet.²⁵ Der Fotokopierer kann als ein epistemologischer Einbruch in das Gutenbergzeitalter bezeichnet werden, der Hugh Kenner sogar dazu veranlasste, von der »Kunst im Zeitalter von Xerox« zu sprechen.²⁶ Kosuth's Darstellung der lexikalischen Definition von »Original« entwickelt eine spezifische Art der Selbstreferenzialität eines Kunstwerks.²⁷ Dies muss in Differenz zu Kosuth's bekanntem Zyklus der *Second Investigations* gesehen werden, bei dem jeweils ein Gebrauchs-

objekt mit seiner lexikalischen Definition und einer Fotografie des Objekts an der Wand gruppiert wird. Dieses dreidimensionale linguistische Referenzsystem reflektiert eher den Prozess der Repräsentation zwischen Objektwelt, Sprache der Fotografie und Schrift/Text.

Im Bild *Original* referiert das Bild der lexikalischen Definition auf seinen eigenen Status als Kunstobjekt und seine scheinbar selbstidentische Funktion, die ironisch präsentiert wird. Es ist wohl nicht möglich, ein Objekt, seine Definition und sein fotografisches Bild auf redundantere Art zu zeigen, als es hier geschieht. Zwar scheint hier die von Greenberg als Qualität eines modernistischen Kunstwerks geforderte Selbstreferenz zu einer Entfaltung zu kommen, die schon barock zu nennen ist, doch verweist sie dabei vor allem auf das linguistische System, in dem es gefangen ist, und kritisiert somit die ästhetische Selbstreferenz als Kriterium Greenbergs, falls sie nicht in eine kritische Reflexion überführt wird.

Im Folgenden (re)produzierte Joseph Kosuth gemäß seinem Text *Art after Philosophy* (1969), der stark von Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* beeinflusst ist, in seinen Werkzyklen eine Anti-Ästhetik des »logischen Positivismus«²⁸, die mittels ihrer häufigen fotografischen Reproduktion in Kunstdokumentationen eine hohe Wiedererkennbarkeit erreicht hat. Seine doppelte Praxis in theoretischen und praktischen Arbeiten prägte ein künstlerisches Image als ›Künstler nach der Philosophie‹. Auf diese Weise kombiniert er – im Sinne der Iteration-Innovations-Strategie – eine maximale Differenz zu anderen künstlerischen Bewegungen, die meist in Stile formiert werden (wie figurative Skulptur, Hard Edge-Malerei, aber auch Pop- und Minimal Art seiner Zeit) mit einem spezifischen Spiel der Referenz auf und Differenz zu anderen konzeptuellen Praktiken, wie beispielsweise jenen von Lawrence Weiner oder von Sol LeWitt innerhalb der Conceptual Art. Aber genau in diesem Modus beschreiben die Arbeiten Kosuth' die selbsterfüllende Prophezeiung von Sol LeWitts *Paragraphs on Conceptual Art*, die besagt: »The idea becomes a machine that makes the art.«²⁹

Kosuth' *Art as Idea as Idea* kann auch auf ein legendäres konzeptuelles Statement von Lawrence Weiner von 1969 bezogen werden:

- If for to exist within a cultural context
- 1. An art may be constructed by an artist
- 2. An art may be fabricated
- 3. An art need not to be built

A reasonable assumption would be that all are equal and consistent with the condition of art and the relevant decisions as to condition upon receivability are not.³⁰

Jenseits der Akzentuierung des künstlerischen Einfalls, der vermutlich erstmals in der Geschichte der Kunst unabhängig von seiner Form oder Realisierung eine Eigenbedeutung erhält, geht es auch um eine Hervorhebung der Idee im platonischen Sinn. Der Zusatz am Ende weist der künstlerischen Praxis eine Identität mit den Bedingungen des Kunstfeldes zu, wie sie der Künstler konstruiert, wie sie maschinell erzeugt wird oder eben in einem immateriellen Zustand verharrt. Weiner bewertet jedoch anscheinend diese künstlerischen Entscheidungen, die für die Bedingungen der Kunst relevant sind, höher als diejenigen, die sich mit der Rezeptionssituation beschäftigen.

Vielleicht war diese Konzentration auf den künstlerischen Einfall der Conceptual Art nur deshalb möglich, weil die Strategie von Seth Siegelaub, des Galeristen und Promoters der New Yorker Conceptual Künstler, dazu ergänzend eine Vermittlungsfunktion anstrebte, wie sie in der Kunst niemals zuvor formuliert wurde: Wie Alberto Alberro gezeigt hat, auf dessen Ausführungen ich mich hier beziehe, basierte dies auf der Grundannahme, dass die Präsentation von Kunstpraxis und die Praxis der Kunst nicht dasselbe sind.³¹ Dies wurde in der Unterscheidung zwischen »primärer« und »sekundärer« Information von Siegelaub als Werbestrategie formuliert:

According to Siegelaub, it was now possible to split the artwork into what he referred to as ›primary information‹ (the essence of the piece, its idealistic part) and the ›secondary information‹ (the material information by which one becomes aware of the piece, the raw matter, the fabricated part, the form of presentation). This idealist conception of meaning as an a priori construct existing before its embodiment in form raised the issue of substitution and exchange in a social and economic sphere. For Siegelaub the separation of art ideas that are abstract by their very nature from the raw matter on which primary information relies for presentation meant that linguistic and graphic information presented in the catalogue or other forms of printed media played a potentially unprecedented role in artistic communication.³²

Während sich hier also die traditionelle Unterscheidung zwischen Idee und Materialisierung im platonischen Sinn findet, die jedoch bei der Konzeptkunst als Reflexion ihres Mediums und in lancierten Artikeln und Katalogen³³ als Diskurs über diese Fragen angelegt ist, fragt der Titel des vorliegenden Buchs, *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, nach etwas anderem: Es geht um das kommunikative Verhältnis einer Kopie zu einem anderen, früheren oder wie auch immer an-

gelegten Ereignis (Bild, Handlung, Text, Ton etc.). Allerdings kann die von einigen Konzeptkünstlern geäußerte Unzufriedenheit mit der Kunst ihrer Gegenwart in den 1960er Jahren auch in diesem Sinne verstanden werden, dass man – um diese sekundäre Bezüglichkeit aufzusprengen – beabsichtigte, so genannte neue, ganz andere Praktiken zu entwickeln.³⁴

So sehr die spezifische Anti-Ästhetik im Sinne von Kosuth' logischem Positivismus bis heute das Bild der konzeptuellen Bewegung bestimmt, bedeuten ihre theoretischen Reflexionen über die künstlerische Praxis, das Künstlersubjekt und seine Institution epistemologische Verschiebungen der traditionellen Funktion der Originalität. In der Form jedoch, wie sie institutionell standardisierte Modi der Präsentation und der Kunstoffentlichkeit umcodieren, können sie zwar als Kritik, jedoch auch als typisch falsche Produkte der Kulturindustrie oder des Felds der Kunst verstanden werden. Wenn es sich nicht so verhalten würde, könnten sie nicht als Kunst bezeichnet werden. Genau hierin liegt die Widersprüchlichkeit des Begriffs der Reproduktion, der sich ebenso wie der der Originalität immer auf einen gesellschaftlichen Kontext bezieht. Doch trotz der multiplen Referenz des Kontexts kann von ihm ein gewisser Einfluss ausgehen.

In diesem komplexen Kontext erarbeiten die Konzeptkünstler künstlerisch eine Zeichenbedeutung und ein Rezeptionsmodell für ihre Kunst, »in dem die Möglichkeit einer substitutiven Beziehung zwischen zwei bereits *bekannten* Elementen *erkannt* wird«³⁵, wie etwa zur gleichen Zeit Michel Foucault die Voraussetzung einer Rezeptionsarbeit für jedes Zeichen beschrieben hat.³⁶ Konnten die Zeichen der Pop Art auf breite Lesbarkeit und die Zeichen der Minimal Art auf die enthierarchisierte körperliche Erfahrung hin decodiert werden, so besteht die besondere Originalität des Zeichens in der Conceptual Art in seiner Herausforderung einer kritischen Betrachterpartizipation am Erkenntnisprozess des Kunstwerkes, das auf diese Weise als Objekt durch eine zeichenkonstituierende Praxis ersetzt wird. Diese, die Kunst verkomplizierende Ausdehnung des Kunstwerkbe- griffs auf eine spielerisch-intellektuelle und institutionelle Reflexion, bedeutet eine prozessuale Aneignung und gleichzeitige Beteiligung an einer künstlerischen Praxis für die Rezeption: Die Selbstdreferenz wird durch eine Involvierung der Rezipienten in eine Selbstreflexion verschoben. Dazu können hier die exemplarisch vorgestellten Arbeiten der New Yorker Conceptual Art nur einen Einblick, nicht jedoch einen Überblick über die Konzeptkunst bieten, die eher mit globalen, jeweils lokal differierenden Conceptualismen zu beschreiben ist.³⁷

4. KONZEPTUELLE KRITIK UND ITERATION DER ORIGINALITÄT – EIN COPYRIGHT FÜR DIE KUNST

Wenn es also stimmt, dass konzeptuelle Praktiken sich von anderer Kunst dadurch unterscheiden, dass sie ihre eigenen künstlerischen und erkenntnistheoretischen Quellen und Prozesse reflektieren und diese Analyse selbstreflexiv erfahrbar machen/visualisieren, dann müsste es möglich sein, diese spezifische Form der Reproduktion/Iteration von Originalität – oder: diese Kombination aus Wiederholung (von Altem) und Erfindung (von Neuem) – zu isolieren.

In der Kritik der Originalität durch die Conceptual Art zeigt sich, weshalb sie unmittelbar mit dem kunsttheoretischen Diskurs und der künstlerischen (Selbst-)Darstellung als Strategie verbunden ist. In diesem Rahmen macht die kritische Untersuchung des Kunsthistorikers Alexander Alberro *Conceptual Art and the Politics of Publicity* das günstige Zusammenwirken der Marketingstrategie des ersten New Yorker Konzeptkunstgaleristen, Seth Siegelaub, sowie das synchrone Interesse bei innovationsbewussten amerikanischen Wirtschaftsmanagern für den langfristigen Erfolg dieser ideenzentrierten Kunstpraktiken³⁸ verantwortlich. Siegelaubs Marketingstrategie ergänzte sich perfekt mit den einzelnen künstlerischen Positionen, so dass sich die Konzeptkunst überhaupt als Bewegung durchsetzen konnte.³⁹ Gerade die Kriterien der Konzeptkunst – die Relativierung des Autorbegriffs, die Aufwertung der künstlerischen Idee zugunsten der medialen Reproduzierbarkeit sowie die Verleugnung der traditionellen Kategorie »Inhalt« – stellen eine Negation des traditionellen Originalitätsverständnisses dar, weil auf einen auktorialen Gestus oder eine Handschrift verzichtet wurde: »[I]t is possible to question the originality of a work if it does not ›show its author's personality«.⁴⁰

Dass es letztlich doch um den institutionspolitischen Kampf um eine spezifisch konzeptuelle Originalität ging, belegen die historisierenden Diskussionen um Ein- und Ausschlüsse, wer dazu gehört und wer mit welchen Theorien berechtigt ist, die Geschichte zu schreiben.⁴¹ Siegelaub selbst bedient sich typischer traditioneller Kriterien der Originalität, wenn er später Kosuth in Schutz nehmend behauptet, dass der Kunsthistoriker und -kritiker Benjamin Buchloh im Bereich der Duchamp-Rezeption selbst »keine originäre Forschung über diese Periode geliefert«⁴² habe. Auch in diesem originalitätskritischen Diskurs bestätigt sich wieder das Zusammenspiel von institutioneller Iteration und künstlerischer Innovation.

Um die Identität dieser künstlerischen Bewegung wie einen Markennamen zu demonstrieren, veröffentlichte Siegelaub zur ersten Gruppenausstellung eine Fotografie der Beteiligten.⁴³



Abb. 2

Diese in Kunstdokumentationen vielfach reproduzierte Fotografie (Abb. 2) nahm eine wichtige Rolle innerhalb der Öffentlichkeitsstrategie der New Yorker Conceptual Art ein. In dieser Form der (Selbst-)Darstellung, die im Kontrast steht zur kritischen Relativierung der Autorschaft der konzeptuellen Kunst, findet sich allerdings jene modernistische Präsentationsweise, die in Katalogen und Ausstellungen den Werken oder Abbildungen Portraits der Künstler/-innen hinzufügt, womit im Sinne der traditionellen Originalität und Autorschaft eine anthropomorphe Beglaubigung mittels der Abbildung des Künstlerporträts bewirkt werden sollte. Dies wird durch aktuelle Marketingtheorien und ihre Kritik bestätigt, die noch immer anstreben, ein unverwechselbares Image einer Marke oder eines Labels durch diese Form der Personalisierung hervorzurufen.

Dazu passte Joseph Kosuth' Imagestrategie: Kosuth strebte eine vielschichtige Praxis an, er schreibt unter Pseudonym Kunstkritiken und publiziert unter einem Pseudonym mit seinen Galeriekollegen vorformulierte Interviews, er verfasst kunsttheoretische Schriften, in denen er mit der Argumentation, dass nur Praktiken der Negation relevant seien, eine Anti-Ästhetik fordert,⁴⁴ und er passt sein Aussehen unterschiedlichen Imagestrategien an (Abb. 3). Er hatte erkannt, dass seit Andy Warhol das Image des Künstlers im Sinne von Publicity zumindest genauso wichtig wurde wie das Kunstwerk.⁴⁵ Dies rief auch eine gewisse Polemik auf den Plan: »Joe Kosuth at his typewriter in the act of creation! [...] If Conceptual Art is not photogenic, certainly the artist themselves are.«⁴⁶

Alberro sieht den springenden Punkt in Siegelaubs Entwicklung als Galerist, Promoter und Public Relations-Manager historisch in jener Zeit, als das *Vogue*-Magazin ihn »as one of the most likely to succeed in the upcoming decade« aus-

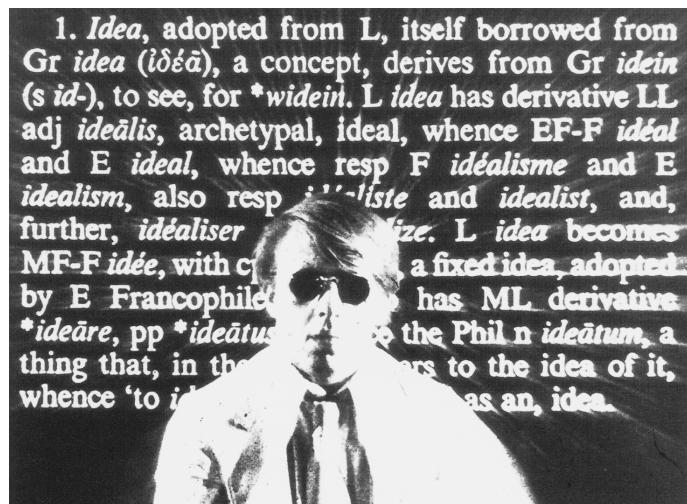


Abb. 3

wählte und das Magazin *Mademoiselle* schrieb, dass »the essence of the Siegelaub idea [...] is: the idea is the work of art«.⁴⁷ Siegelaubs Aktivitäten wurden in den Zusammenhang mit künstlerischen Praktiken – eine Zuschreibung, der er widersprach – sowie den Protestbewegungen gebracht. Tatsächlich wurde er mehr und mehr in die *Art Workers Coalition* involviert, in der auch einige der Konzeptkünstler aktiv waren, die er vertrat. Mit diesem Engagement wuchs auch das Interesse, die zum Teil leicht reproduzierbaren Konzeptkunstarbeiten urheberrechtlich zu schützen.⁴⁸ Nach zweijähriger Entwicklungszeit brachte Siegelaub mit Hilfe des Rechtsanwalts Robert Projansky einen Vertrag in Umlauf. Dieser mehrseitige Vertrag über den Schutz der künstlerischen Interessen bedeutet ein absolutes Novum in der Geschichte der Kunst. Künstler wie Hans Haacke benutzen ihn noch heute und Maria Eichhorn macht ihn immer wieder zur Grundlage ihrer Arbeiten, wie zuletzt bei der Documenta 11. Es geht unter anderem darum, dass die Künstler/-innen bei jedem Verkauf informiert und an der Wertsteigerung ihrer Arbeit beteiligt werden; darüber hinaus wird im Kontrakt zwischen Künstler/-in und Besitzer/-in die Verfügungsgewalt über die künstlerische Arbeit geregelt, was vor allem für Ausstellungsausleihen ausschlaggebend sein kann.

Alberro kommt schließlich jedoch zu einem ernüchternden Urteil: »In this transformation, the signature of the artist and its associative sign value once again became the primary product. In the absence not only of iconicity but also of any kind of discernible metaphor or allusion, the artist's signature now came to be what the work signified. In the process, the attack carried out by conceptual art upon the cultural system in the preceding years was negated.«⁴⁹ Und was für die diskursive Formation der konzeptuellen Praxis von Bedeutung ist: Alberro sieht

hier eine Wiedereinführung der Auratisierung der Signatur, was für die Konzeptkunst als abgeschafft galt.

Es gilt noch eine andere Perspektive zu berücksichtigen: Siegelaub scheint einer schwerwiegenden Fehleinschätzung hinsichtlich der institutionellen Differenz der Conceptual Art zu unterliegen, wenn er glaubt, dass das »Museum diesen Arbeiten nicht gerecht werden kann, weil es ihren Geist verfälscht«.⁵⁰ Und er behauptet, dass er bestimmen oder kontrollieren kann, wann eine konzeptuelle Arbeit richtig gezeigt wird, das heißt, ein Original ist. Mittlerweile kann die Konzeptkunst jedoch als absolut durchgesetzt gelten, was nicht nur durch den Verkauf von Kosuth' Fotokopie *Original*, sondern auch durch die Präsenz in vielen bedeutenden Museen dokumentiert wird.

Bis einschließlich des Modernismus der 1960er Jahre wurde Originalität als impliziter Effekt eines Originals betrachtet, das die unverwechselbar authentische Handschrift des künstlerischen Schöpfers trug. Die Kritik dieser Überlegungen durch Marcel Duchamps Ready made, die industriell gefertigte Serialisierung der Kunstobjekte in der Minimal Art, die enthierarchisierende mechanische Reproduktion von Images in der Pop Art und die diskursorientierte Reflexion des Objektstatus in der Conceptual Art wurde schließlich in der Appropriation Art durch die Verschiebung der Autorschaft, des Neuigkeitswerts und der Referenz zu Vor-Bildern in einer Kritik des institutionellen Codes formuliert; diese Originalitätskritik galt so genannten kontextuell orientierten Kunstpraktiken, wie sie in den 1990er Jahren auftraten, als Reflexionsbasis. Im Gegensatz dazu wird Originalität seit Mitte der 1990er Jahre wieder von erfolgreichen Praktiken auf dem Kunstmarkt als Spielfeld der Innovation benutzt, selbst wenn sich dies – sei es durch kulturelles Vergessen, sei es durch naive Ironie bedingt – oft als unbewusste Wiederholung geriert. Als differenzierende Strategie, die von Effekten der Neuigkeit begleitet wird, die sich mehr oder weniger reflektiert auf frühere Modelle beziehen – man kann dies im Sinne des Titels dieses Buchs als »sekundäre Praxis« bezeichnen⁵¹ –, werden diese Praktiken durch die oben dargestellte Iteration des institutionellen Codes der Originalität als innovative Verschiebung charakterisiert.

Begreift man diese Diskussionen um die Originalität als entscheidend wichtig für den Status der künstlerischen Praktiken innerhalb der Institution Kunst und somit der gesellschaftlichen Öffentlichkeit, dann versteht man, dass es sich bei der Herausbildung und der Kritik von Originalität um eine politische Praxis handelt. Ging es bei der Durchsetzung der New Yorker Conceptual Art um den Galeristen Siegelaub noch um Imagebildung, so kann man konstatieren, dass es heutigen Karaoke- oder Cover-Theorien um die Reflexion ihrer Referenzen, Be-

zugnahmen und Ableitungen geht, die jedoch immer mittels ihres institutionellen Kontexts eine Authentizität verliehen bekommen. Die Originalität hat sich demnach von der Bedeutung der Einmaligkeit, die sich mythisch aus einer ursprünglichen Quelle speiste, zu einer Kombination der bewussten Referenz mit theoretischer Reflexion verschoben. Daraus lässt sich schließen, dass die Iteration, die Reproduktion oder die Wiederholung die Ausgangspunkte sind für die Originalität.

- 1 Malcolm McLaren: It's a Karaoke World, in: nu: The Nordic Art Review, No. 2 (1999), S. 68–73 (hier: S. 70).
- 2 »Today we live in a Karaoke world. A world without any particular point of view: where high culture and low culture have had their edges blurred. Karaoke is mouthing the words of other people's sounds, singing someone else's lyrics. Karaoke is an amateur performance of other people's ideas. It is a virtual replay of something that has happened before.« (Ebd.).
- 3 »Cover Theory, a book and an exhibition, not only tends to extend the musical concept of the cover to the field of visual arts, but also to demonstrate that this is a much wider trend than simple citation, variations on themes, or the *d'après*. In all these cases the relationship with the original is historic-cultural in nature, a relationship in which we are well aware of the distance between the present and the starting point or inspiration. But the contemporary situation is, if anything, the opposite of this historical condition. To go back to the words of Deutsch [David Deutsch, The Fabric of Reality. The Science of Parallel Universes and Its Implications, New York 1997], in the universe-cover no copy can demonstrate that it has a favored position, and there is no Platonic world of ideals that can function to guarantee absolute reality.« (Marco Senaldi: Cover Theory. L'arte contemporanea come re-interpretazione, kuratiert von M. Senaldi, Piacenza (11.3.–29.7.2003), Milano, S. 169–172, hier: S. 170).
- 4 Kunst nach der Kunst, kuratiert von Peter Friese, Neues Museum Weserburg, Bremen 11.8.–3.11.2002; vgl. zur Lineage dieser Thematik: Stefan Römer: Künstlerische Strategien des Fake – Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001, S. 91–93.
- 5 Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [1979], Frankfurt/M. 1987, S. 22.
- 6 Vgl. ebd., S. 23.
- 7 Vgl. unter Bezug auf Roland Barthes' »Mythen des Alltags«: Jack Burnham: Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation (The Structure of Art, 1971), Köln 1973, S. 9.
- 8 Edward Young formuliert, dass das Genie nicht durch Einsicht in die Kunstregeln, sondern durch instinktive Eingebungen seine Originale hervorbringt; vgl. Edward Youngs Gedanken über die Originalwerke in einem Schreiben an Samuel Richardson (1760), Bonn 1910, S. 9.
- 9 Vgl. Nadia Walravens: The Concept of Originality and Contemporary Art, in: Daniel McClean/Karsten Schubert (Hg.): Dear Images. Art, Copyright and Culture, London 2002, S. 171–195 (hier: S. 178).
- 10 Vgl. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf zu einer Symboltheorie [1976], Frankfurt/M. 1995, S. 105.
- 11 Vgl. Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation (1990), München/Wien 1992, 224f.
- 12 Ebd., S. 25.
- 13 Vgl. zur Schwierigkeit, den Sinn und die künstlerische Absicht aus dem Kunstobjekt zu lesen: Erwin Panofsky: Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, S. 7–35. (hier: S. 18f.); und aus juristischer Sicht: John Henry Merryman: Counterfeit Art, in: International Journal of Cultural Property, Nr. 0, Vol. 0 (1992), Berlin/New York, S. 31f.
- 14 »Man fälscht eine Unterschrift, indem man seine eigene Handschrift aufgibt.« (Hugh Kenner: Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox [1968], Dresden/Basel 1995, S. 166).
- 15 Vgl. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: ders.: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 312.

- 16 »Und schon immer war die höchste Qualität in der Kunst ganz entscheidend von dem Faktor der Neuheit oder Originalität abhängig. Doch nie zuvor ist der Unterschied zwischen entschiedener Neuerung und allem anderen in der hohen Kunst so auffällig gewesen wie in Frankreich nach 1860. Und nie zuvor hatte sich das Kunstmuseum so entschieden dem Neuen widersetzt. Damals entstand der heutige Begriff der Avantgarde.« (Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam/Dresden 1997, S. 386f.).
- 17 Dazu fokussiert Krauss den Begriff der Avantgarde: »Die Originalität der Avantgarde meint nicht nur die Ablehnung oder Auflösung der Vergangenheit, sondern einen Ursprung im buchstäblichen Sinne, einen Neubeginn bei Null, eine Geburt. [...] Das Ich als Ursprung ist vor der Verunreinigung durch die Tradition sicher, weil es eine Art originäre Naivität besitzt. [...] Der Anspruch der Avantgarde liegt gerade in diesem Anspruch auf Originalität.« (Rosalind Krauss: Die Originalität der Avantgarde [1981], in: dies.: Die Originalität der Moderne und andere Mythen der Moderne, Dresden/Basel 2000, S. 197–219 (hier: S. 205)).
- 18 Craig Owens: Der allegorische Impuls: Zu einer Theorie des Postmodernismus [1980], in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. II, 1940–1991, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1308–1317 (hier: S. 1310).
- 19 Vgl. das Kapitel »Vom Supplement zur Quelle: Die Theorie der Schrift«, in: Jacques Derrida: Grammatologie [1967], Frankfurt/M. 1983, S. 459–541, und das Kapitel »Das Supplement des Ursprungs«, in: ders.: Die Stimme und das Phänomen [1967], Frankfurt/M. 1979, S. 145–165.
- 20 Auf der Suche nach dem Gehalt der Kunst bewegt sich Derrida vom Kunstwerk zum Rahmen und relativiert schließlich den Inhalt durch die den Kontext differenzierende Funktion des Rahmens (vgl. Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, S. 56ff.).
- 21 Derrida: Signatur Ereignis Kontext (Anm. 15), S. 312.
- 22 Ebd., S. 304.
- 23 Vgl. Pierre Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen [1970], Frankfurt/M. 1983, S. 173; und: ders., Die feinen Unterschiede (Anm. 5), S. 19 f.
- 24 Richard Shiff: Originality, in: Robert S. Nelson/Richard Shiff (Hg.): Critical Terms for Art History, Chicago/London 1996, S. 103–105 (hier: S. 105).
- 25 Vgl. Alexander Alberro: Conceptual Art and the Politics of Publicity, Cambridge/London 2003, S. 47.
- 26 Vgl. zur Geschichte des Fotokopierers das Kapitel »Ditto«, in: Hillel Schwartz: The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles, New York 1996, S. 211–257.
- 27 Vgl. zu diesem Themenkomplex in Bezug auf die modernistische Forderung Greenbergs nach »radikaler Selbstkritik« Stephen Melville: Aspects, in: Ann Goldstein/Anne Rorimer (Hg.): 1965–1975. Reconsidering the Object of Art, Los Angeles 1996, S. 228–245 (hier: S. 235).
- 28 Vgl. ebd., S. 234.
- 29 Sol LeWitt: Paragraphs on Conceptual Art, in: Gerd de Vries (Hg.): Über Kunst. Künstlertexte zum Verständnis nach 1945, Köln 1974, S. 176.
- 30 Ebd., S. 248.
- 31 Vgl. Seth Siegelaub, in: Alberro: Conceptual Art (Anm. 25), S. 56.
- 32 Ebd., S. 56.
- 33 Vgl. ebd., S. 57.
- 34 »That is maybe the difference with other art. It came about during a total stagnation at that point in the art world. People were doing piano concerts on a theme from so and so that was based on a theme from so and so. That is not going to answer the need of a generation who wants to understand again that basic: ›Who the hell am I? Why am I born? and what am I doing here?‹ The only way to do that is to figure out how you relate to who is in bed with you. How you relate to the objects that you use during the day and how you relate to the natural consequences of what is going on in the environment.« (Lawrence Weiner, in: Carol Tisdall/Louwrien Wijers/Ike Kamphof (Hg.): Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy. Stichting Art for Peace, Amsterdam 1990, S. 234–245 (hier: S. 239), zit. nach: Gregor Stemmrich: Rezeptionsmodelle. Kunst als Reflexionsform ihrer Geschichte, in: Kunst nach der Kunst (Anm. 4), S. 13).
- 35 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M. 1994, S. 93.
- 36 »Eine Aufgabe, die darin besteht, nicht – nicht mehr – die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als

- Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen.« (Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt/M. 1988, S. 74).
- 37 Vgl. das Interview des Mitorganisators der Ausstellung »Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s« (Los Angeles 1999): Dada-Situationismus-Fluxus-Tupamaro-Konzeptualismus! Ein Interview mit Luis Camnitzer von Sabeth Buchmann, in: Texte zur Kunst, Heft 50 (Juni 2003), S. 114–129.
- 38 Vgl. den Zusammenhang zwischen Konzeptkunst und Ideenfindung bei Managern: Stefan Römer: »Nicht ohne Marx, keine Zukunft ohne Marx.« (Jacques Derrida), in: Annette Weisser und Ingo Vetter: Was zählt, ist nicht, die Gegensätze aufzulösen, sondern gleichzeitig einzunehmen, hg. v. Kulturreferat (Förderpreise Monographien), München 1998, o. S.
- 39 Vgl. Alberro: Conceptual Art (Anm. 25), S. 15 f.
- 40 Walravens: The Concept of Originality and Contemporary Art (Anm. 10), S. 176 f.
- 41 Angeführt seien hier nur zwei Beispiele: Benjamin Buchloh: From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique, in: *L'art conceptuelle, une perspective*, Paris 1990, S. 41–54; Jeff Wall: Dan Grahams Kammerspiel [1982], in: ders.: Szenarien im Bildraum. Essays und Interviews, Amsterdam/Dresden 1997, S. 89–187.
- 42 Maria Eichhorn und Ute Meta Bauer im Gespräch mit Seth Siegelaub, in: Maria Eichhorn: Abbildungen, Interviews, Texte 1989–96, München 1996, S. 152–158 (hier: S. 158).
- 43 Die Bildunterschrift lautet: »The four participating artists in ›January 5–31, 1969‹, rented office space at 44 East 52nd Street, New York, organized by Seth Siegelaub. Left to right: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, and Lawrence Weiner. Courtesy The Siegelaub Collection & Archives. Photo Seth Siegelaub.«
- 44 Vgl. Alberro: Conceptual Art (Anm. 25), S. 47.
- 45 Vgl. ebd., S. 41 f.
- 46 John Perreault: It's only words, in: Gregory Battcock (Hg.): Idea Art. A critical anthology, New York 1973, S. 138.
- 47 Zitiert nach: Alberro: Conceptual Art (Anm. 25), S. 160.
- 48 Vgl. ebd., S. 164.
- 49 Ebd., S. 169.
- 50 Eichhorn und Meta Bauer im Gespräch mit Siegelaub (Anm. 42), S. 158.
- 51 Hinsichtlich der bewussten künstlerischen Verwendung gefundener oder angeeigneter Bilder mit institutionskritischem Akzent schlage ich den Begriff des *Fake* vor, da er eine kunststrategische Kritik des Verhältnisses von Original und Fälschung und somit der institutionellen Funktionen impliziert (vgl. Römer: Künstlerische Strategien des *Fake* (Anm. 4)).

Thomas Locher

FRAGMENTE DER MENSCHENRECHTE

1

40/144. Declaration on the human rights of individuals
who are not nationals of the country in which they live

Article 1. (2002/2003)

2

Convention relating to the Status of Refugees

Article 33. Prohibition of expulsion or return (2002/2003)

3

UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS

Article 14/1. (2002/2003)

4

UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS

Article 14/2. (2002/2003)

FRAGMENTS OF ...

DECLARATION ON THE **HUMAN RIGHTS**
OF INDIVIDUALS WHO ARE NOT NATIONALS
OF THE COUNTRY IN WHICH THEY LIVE

PROCLAIMED BY
THE GENERAL ASSEMBLY OF THE UNITED NATIONS,
RESOLUTION 40/144 OF 13 DECEMBER 1985

the text (or whatever) has a responsibility for this assertion

ARTICLE 1

things have developed in such a way
that no one is content with any answer...

what cannot be
communicated?

In this text?
outside of
the text?

**FOR THE PURPOSES OF THIS
DECLARATION, THE TERM "ALIEN"
SHALL APPLY, WITH DUE REGARD
TO QUALIFICATIONS MADE IN
SUBSEQUENT ARTICLES, TO
ANY INDIVIDUAL WHO IS NOT
A NATIONAL OF THE STATE IN
WHICH HE OR SHE IS PRESENT.**

a continuity (an existence)
is interrupted.

(movable limits!)

THE GENERAL HAS ONLY ONE PARTICULAR.

the form of the sentence is
determined by the sentence...
or
... is determined by the form:
THE WHOLE IS ALWAYS ITS OWN PART.

foreigner
stranger
resident alien
expatriate
migrant
immigrant
émigré
exile
refugee
outcast
pariah
outsider
untouchable
expellee
deportee
displaced person
homeless
stateless
uninvited guest
~~in our midst~~
stranger
in our midst

the expectation
of a specific
definition

what cannot
be said.

FIRST
SECOND
THIRD

FRAGMENTS OF ...

**CONVENTION
RELATING TO THE STATUS OF REFUGEES**

ADOPTED ON 28 JULY 1951 BY THE UNITED NATIONS CONFERENCE OF PLENIPOTENTIARIES ON THE STATUS OF REFUGEES AND STATELESS PERSONS CONVENED UNDER GENERAL ASSEMBLY RESOLUTION 429 (V) OF 14 DECEMBER 1950
ENTRY INTO FORCE 22 APRIL 1954, IN ACCORDANCE WITH ARTICLE 43

ARTICLE 33. PROHIBITION OF EXPULSION OR RETURN ("REFOULEMENT")

1. NO CONTRACTING STATE SHALL

EXPEL OR RETURN A REFUGEE

that will be the case until...

when the exception becomes the rule...

**IN ANY MANNER WHATSOEVER
TO THE FRONTIERS OF TERRITORIES**

movable frontier

**WHERE HIS LIFE OR FREEDOM
WOULD BE THREATENED ON
ACCOUNT OF HIS RACE, RELIGION,
NATIONALITY, MEMBERSHIP OF**

to what is there a connection here ...?

its entire existence reduced to...
a political existence
...passed into another state.
impossible to say something about it...

A PARTICULAR SOCIAL GROUP

OR POLITICAL OPINION.

this word demands something?

that cannot be negotiated

...if the word is reduced
to what it means,
we suffocate...

abandoned
another explanation
another word
another sentence

whatever one might say about that...
everything that goes beyond commentary...
...neither before nor after anything else.

FRAGMENTS OF . . .

UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS

ADOPTED BY
THE GENERAL ASSEMBLY OF THE UNITED NATIONS,
RESOLUTION 217 (III) OF 10 DECEMBER 1948

ARTICLE 14

who or what is...?

1. EVERYONE HAS THE RIGHT TO SEEK AND TO ENJOY IN OTHER COUNTRIES ASYLUM FROM PERSECUTION.

measured against truth

THIS SENTENCE DEMANDS SOMETHING.

except for a very few things...
we have said everything
we want to say...

the least
the minimum
that absolutely
necessary
+
THIS WORD DEMANDS
SOMETHING.

IN THE NAME OF TRUTH,
ITS ONLY REFERENCE...
AN ASSERTION, FIRST OF ALL...
BUT WHAT KIND OF ASSERTION...

the other is present and still future at the same time...

the impossibility of choosing one's place...

IN EVERY WORD, ALL WORDS.

IN EVERY SENTENCE, ALL SENTENCES.

what is the meaning of that...? what does one say by that?
what does one write by that? what does one assert by that?
what does one demand by this assertion?
where are you present here? does the future have a future?

Inside and outside are indistinguishable.

FRAGMENTS OF . . .

UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS

ADOPTED BY
THE GENERAL ASSEMBLY OF THE UNITED NATIONS,
RESOLUTION 217 (III) OF 10 DECEMBER 1948

ARTICLE 14

2. THIS RIGHT MAY NOT BE INVOKED IN THE CASE OF PROSECUTIONS GENUINELY ARISING FROM NON-POLITICAL CRIMES OR FROM ACTS CONTRARY TO THE PURPOSES AND PRINCIPLES OF THE UNITED NATIONS.

- that precedes doubt.
a sentence whose content is doubted.
[I doubt] . . . , what cannot be doubted?

- what is expected of me? that I assent?
that I understand the sentence? that I agree
with the sender of the message?
- if he has no objections to the
explanatory sentence, he accepts
the meaning of the sentence.
or not; then he must give another
explanation of the case,
another expression.

WHAT THE TEXT SAYS
AND
WHAT IT WANTS TO SAY.
a) THE TRUE CONTENT
b) A CHAIN OF MEANINGS

AN INTERLINKING
OF MEANINGS.
AN INTERLINKING
OF SENTENCES.

assign them a role
in which they will
not find themselves
again. one cannot
preserve distance
from it.

politics is
deciding about
the nonpolitical.
where? everywhere?
at every time?

what does the text have
to be in order to preserve
its status? the concept stands
for something? for something
that goes beyond its content?

that is little -
almost nothing at all.

Birgit Mersmann

**BILD-FORTPFLANZUNGEN. MULTIPLIKATIONEN UND MODULATIONEN
ALS ITERATIVE KULTURPRAKTIKEN IN OSTASIEN**

Aus westlicher Perspektive stellt sich die zunehmende Aufwertung und Verbreitung von Praktiken des Sekundären medienabhängig dar, das heißt als eine Folgeerscheinung ›neuer‹ Reproduktionstechnologien. Der Blick auf die ostasiatische Kultur gibt Anlass zu einer gewissen Relativierung: Denn dort sind Verfahren wie Wiederholung, Paraphrase, Imitation und Kopie nicht tendenziell pejorativ besetzt wie traditionellerweise im Westen; sie genießen einen Status der Selbstverständlichkeit, der es angemessen erscheinen lässt, sie ihrem herausgehobenen Stellenwert gemäß als Primärpraktiken einzustufen. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass die Unterscheidung zwischen Original und Kopie, Produktion und Reproduktion in Ostasien keine kategorisch strenge, geschweige denn ästhetisch wertende ist. Welch relative Indifferenz gegenüber den Kategorien von ›Originalität‹, ›Authentizität‹ und ›Urheberschaft‹ als absoluten Wertansprüchen in der ostasiatischen Kultur herrscht, welch wichtige Kohärenzstiftende Funktion dem Zusammenspiel von Vorgefundenem und Neu-Gefundenem zukommt, kann mit Blick auf die Produktionsverfahren im Bereich der Bildkultur belegt werden.

Lothar Ledderose hat in seiner wegweisenden Abhandlung *Ten Thousand Things*¹ den Modulcharakter als Grundzug der chinesischen Kunst und Kultur und als Voraussetzung für Massenproduktionen herausgearbeitet. Beeindruckend ist die Konsequenz und Kontinuität, mit der sich das Modulsystem durch die verschiedenen Medien-, Kunst- und kunsthandwerklichen Fertigungsbereiche zieht: Zu erwähnen sind die Schrift, der Buchdruck, die Architektur, die Porzellanmanufaktur, die Kalligraphie sowie die Tuschemalerei.

Ein markantes Beispiel für die Anwendung des Modulprinzips ist die berühmte Terracotta-Armee, die für die Nekropolis des ersten Kaisers der Qin-Dynastie (221–207 v. Chr.) geschaffen wurde. Die unter seiner Regentschaft erfolgende Einigung des chinesischen Reichs ging mit einer Standardisierung einher, welche die unterschiedlichsten soziokulturellen Bereiche wie z. B. die Gesetzgebung, die Schrift und die technische Produktion erfasste. Im Bereich der Guss-, Präge- und Drucktechnik wurden hierdurch Massenproduktionen von bis dahin ungekannter Stückzahl ermöglicht. Die mehr als 7000 Kriegerfiguren der tönernen Armee konnten nur deshalb in verhältnismäßig kurzer Zeit geschaffen werden, weil man die Figuren aus Modulen fertigte und auch den Produktionsprozess

arbeitsteilig gestaltete, das heißt jede Arbeitseinheit – wie dies heute in der Automobilfertigung wieder üblich geworden ist – an der Herstellung einer Figur in allen ihren Produktionsphasen beteiligte. Standardisierung erfolgte mit Hilfe menschlicher Arbeitskraft als manuelle Produktion. Dass jede einzelne Figur individuell gestaltet sei, wie gerne aus westlicher Sicht behauptet wird, verzerrt die Tatsachen ein wenig. Natürlich ist es richtig, dass individuelle Handgriffe der Figur eine gewisse persönliche Note geben. Dennoch setzt die Fertigung nicht auf individuelle Menschenschöpfung, sondern auf Serien- und Massenproduktion. Durch Kombination und Permutation einer begrenzten Anzahl von Prototypen kann eine unbegrenzte Anzahl unterschiedlicher Modelle erzeugt werden. Welch vernachlässigenswerte Rolle das Künstlerisch-Schöpferische und welch dominante Rolle das Technisch-Reproduktive bei der Schaffung der Terracotta-Armee spielte, kommt unter anderem dadurch zum Ausdruck, dass Seriennummern vergeben wurden. Diese dienten vor allem zur Qualitätskontrolle. So konnte bei schadhaften Teilen bzw. Fehlproduktionen umgehend die beauftragte Werkstatt ausfindig gemacht und zur Verantwortung gezogen werden. Auch wenn Namenssigel auftauchten, fungierten diese nicht als Aushängeschilder für herausragende künstlerische Leistungen, sondern als Herkunfts nachweise und Zertifizierungen. An der Güte technischer Reproduktion, nicht an der Originalität künstlerischer Produktion bemaß sich die ›Größe‹ und ›Mannigfaltigkeit‹ eines Werkes. Kleine, bei der Reproduktion entstehende Abweichungen wurden geduldet, zumal sie der Menschlichkeit des Unternehmens Ausdruck verliehen und Einheit als kollektive Identität erst in der Differenz sichtbar besiegt werden konnte.

REPRODUKTION ALS MULTIPLIKATION

Welche Vorstellung von Vervielfältigung der ostasiatischen Kultur eigen ist, darüber können die berühmten Anfangsverse des 42. Kapitels aus dem Daodejing Aufschluss geben:

Das Dao bringt die Einheit hervor.
Die Einheit bringt die Zweiheit hervor.
Die Zweiheit bringt die Dreiheit hervor.
Die Dreiheit bringt die zehntausend Dinge hervor.²

In der daoistischen Vorstellung wird Vielfalt durch Multiplikation der Einheit produziert. Da die Ziffer Eins unteilbar ist, symbolisiert sie die Einheit als Allein-

heit. Die Iteration eines Moduls schafft Zweiheit, unterliegt aber dennoch der Einheit. Da die Einheit die Zweiheit auflöst, steht sie – so Marcel Granets Interpretation des Dao³ – für Nicht-Präsenz, Leere; die Zweiheit bedeutet demgegenüber Präsenz. Die Verbindung aus Einheit und Zweiheit bringt die Dreiheit hervor (Einheit plus Zweiheit). Das sowohl eine Einheit als auch eine Binärität darstellende Ganze findet sich in allen ungeraden Zahlen wieder, als erstes aber in der Drei. Daher entfaltet sich mit der Dreiheit die Mannigfaltigkeit der Welt. Wollte man zum leichteren Verständnis eine Brücke zum westlichen Denken schlagen, so ließe sich als Erklärung hinzufügen, dass Mannigfaltigkeit, wie sie hier im Daoismus definiert wird, der Riemannschen Definition von Mannigfaltigkeit sehr nahe kommt. Der deutsche Mathematiker Bernhard Riemann, Erfinder der Geometrie des gekrümmten Raums, hatte in seiner Schrift *Ueber die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen* erstmals den Begriff einer einfach, zweifach bis n-fach ausgedehnten Mannigfaltigkeit entwickelt.⁴ Als Ergänzung zu Riemanns Begriff der Mannigfaltigkeit kann die Deleuzesche Erklärung angeführt werden:

Die Ideen sind Mannigfaltigkeiten, jede Idee ist eine Mannigfaltigkeit, eine Varietät. In diesem riemannschen Gebrauch des Worts ›Mannigfaltigkeit‹ (das von Husserl und von Bergson aufgegriffen wurde) muss man die größte Bedeutung der substantivischen Form beimessen: Die Mannigfaltigkeit darf nicht eine Kombination aus Vielem und Einem bezeichnen, sondern im Gegenteil eine dem Vielen als solchem eigene Organisation, die keinerlei Einheit bedarf, um ein System zu bilden.⁵

Das Verhältnis zwischen Einheit, Zweiheit, Dreiheit und Mannigfaltigkeit ist im Daoismus nicht als Schöpfungsverhältnis aufzufassen. Hans-Georg Möller hat darauf hingewiesen, dass das Daodejing im Westen lange Zeit fälschlicherweise als ›Schöpfungsgeschichte‹, das Dao selbst als Schöpfungsmacht gedeutet wurde, was auf die Übersetzung aus der Feder des christlichen Missionars Richard Wilhelm zurückzuführen sei.⁶ Der Daoismus kennt keine Schöpfungsmacht und auch keinen Ursprung als absolute vorgängige Setzung, von dem aus alles entsteht und auf den sich alles rückbezieht. Alles, was existiert, existiert von selbst. Auch das Dao existiert nur in und mit der Welt. Weil der Daoismus Ursprünglichkeit als Unhintergebarkeit nicht kennt, ist auch die Frage nach dem Original zweitrangig. Alles existiert in- und miteinander – nicht nacheinander. Es gibt kein Primäres als absoluten Beginn, da alles gleichzeitig da ist. Der Fluch der Nachträglichkeit und Nachbildunglichkeit, der früh in der Mimesis-Kategorie aufscheint, der

permanente Wahn, den Ursprung und mit ihm Authentizität und Wahrheit einholen zu müssen, ist ein Charakteristikum der abendländischen Kultur(geschichte). Wo alles bereits von vornherein existiert, da herrscht All- und Omnipräsenz und mit ihr die Determination der Vorgängigkeit. Wenn der Sinologe François Jullien die Feststellung macht, dass am Anfang der chinesischen Kulturgeschichte kein Epos als Ursprungsmythos steht, sich daher auch keine feste Theatertradition und mimetische Kunst herausbilden konnte,⁷ bestätigt er diese Sicht aus einer anderen Perspektive. Der Bezug zum Präexistenten bestimmt das Entstehende. Produktion bedeutet daher grundsätzlich immer ReProduktion, ist Wiedereinholen des Vorgängigen, Rückholen in die Gegenwart.

REPRODUKTION ALS VEGETATIVE UND GENEALOGISCHE FORTPFLANZUNG

Lothar Ledderose hat in der genannten Abhandlung über Module und Massenproduktion in der chinesischen Kunst darauf aufmerksam gemacht, dass sich Produktion an den Reproduktionsstrategien der Natur orientiert. Nicht die Natur selbst wird nachgeahmt, sondern ihr Reproduktionssystem. Vorbildfunktion besitzt vor allem die vegetative Fortpflanzung, die durch Längs- und Querteilung oder Abschnürung erfolgt. Bei der Zellteilung spaltet sich eine Mutterzelle in zwei oder mehrere gleichwertige Tochterzellen auf. In kürzester Zeit können so bei günstigen Wachstumsbedingungen ungeheure Nachkommenzahlen entstehen. Umgekehrt können sich Einzelzellen von vielzelligen Organismen abspalten und Tochterindividuen hervorbringen, was man Sporenbildung nennt. Auch abgeschnürte vielzellige Gebilde können zu eigenständigen Organismen heranwachsen.⁸ Diese Formen der ungeschlechtlichen Vermehrung von Lebewesen nennt man Klonen. Nachkommen, die über exakt dieselbe Erbinformation wie ihr Vorbild verfügen, sind bekanntlich Klone.

In der vegetativen Fortpflanzung erfolgt Multiplikation durch Teilung bzw. Abspaltung. An diesem Reproduktionsprinzip orientieren sich in Ostasien Produktion und Produktivität. Anschaulich wird diese Fortpflanzungsstrategie an der Statue des chinesischen Mönchs Hôshi.

Das Gesicht spaltet sich auf, entfaltet und vervielfältigt sich. Aus dem einen Gesicht wachsen mannigfaltige Gesichter. Die Vielarmig- und Vielköpfigkeit, die uns vor allem in indischen und tibetischen Götterfiguren entgegentritt, folgt demselben Prinzip. Auch die *Tausend Buddhas* stehen für natürliche Reproduktion durch Aufsplitterung und Bildung von Ablegern. Wie pflanzliche Ableger mit der Mutterpflanze in Verbindung stehen, obwohl sie sich vollständig abge-



Abb. 1

spalten und zu selbstständigen Tochterpflanzen ausgebildet haben, so handelt es sich bei den vielen tausend Buddhas um eigenständige und dennoch mit dem Hauptbuddha substanzell verbundene Buddhaindividuen. Die Vorstellung von den Tausend Buddhas geht auf eine der berühmten Wundererzählungen von Shravasti zurück, in der berichtet wird, wie sich Shakyamuni nach allen Richtungen vervielfachte. Am Beispiel der *Tausend Buddhas* im koreanischen Tempel von Taehung-sa wird manifest, dass die Bild-Fortpflanzungen in der Gestalt Buddhas nach dem Prinzip der ungeschlechtlichen Vermehrung, des Klonens, verfahren.

Trotz Vervielfachung durch Aufsplitterung des einen Buddha, trotz der Replikation als Wiederaufrollen, als iteratives Entfalten derselben Substanz, verhalten sich die einzelnen Buddhafiguren zueinander nicht isomorph. Keine Buddhafigur ist in ihrer äußeren Erscheinung mit einer der anderen absolut identisch – vergleichbar mit den Blättern einer bestimmten Pflanze, die über dieselbe genetische Information verfügen, sich aber in Abhängigkeit von den Umweltbedingun-



Abb. 2

gen mit leichten Abweichungen entfalten. Das Wiederholte tritt als Repetiertes, zeitlich und räumlich Verschobenes immer in einer neuen Konstellation und Verfasstheit auf. Iteration als Replikation fächert Identität deshalb immer auch in Differentialität auf, so dass Mannigfaltigkeit kontinuierliche Vielheit und unbegrenzte Vielfalt miteinander verschränkt.

Neben der vegetativen, ungeschlechtlichen tritt auch die geschlechtliche Fortpflanzung als Reproduktionspraktik in der ostasiatischen Kultur in Erscheinung. Die geschlechtliche Fortpflanzung führt zur Umordnung der genetischen Information; sie erschöpft sich nicht in der Vermehrung der Individuenzahl, sondern beruht vielmehr auf der ständigen Rekombination des Erbgutes in den Nachkommen, wodurch die genetische Variabilität gesichert wird. In der ostasiatischen Kultur schafft das Modulsystem, wie gezeigt, die Grundlage für permanente Rekombinationen. Durch Umordnung des Bestehenden ergeben sich neue Konfigurationen. Ziel ist die Sicherung und Mehrung des Bestehenden durch Weitergabe. Wenn Schriftsteller und Künstler exzessiv ihre Vorläufer zitieren und re kombinieren, so sichern sie Fortpflanzung durch Verpfanzung bzw. Umpflanzung. Transplantation wird zu einem Akt der Überlebenssicherung, der Aufrechterhaltung der Herkunftslinien durch Erzeugung von Nachkommen sowie der Eingliederung in die Ahnenreihe. Sicherlich haben der Schamanismus als mystische und der Konfuzianismus als säkulare Lebensphilosophie ihren Teil zur Ausbildung eines solchen genealogischen Reproduktionsmodells als Fortpflanzungsstrategie beigetragen. Generierung als Akt der Hervorbringung ist Genese,

verdankt sich den Generationen, der Geschlechterfolge. Reihenbildung ist ihr immanent. Während dem Ursprung als Nullpunkt etwas Punktuelles anhaftet, fügt sich Herkunft in Linien permanenter Rekurrenz.

Natürlich hat auch der Buddhismus hohen Anteil an der Ausprägung von iterativen Praktiken. Im Sinne der buddhistischen Lehre ist das Leben zyklisch durch den Kreislauf von Geburt und Tod bestimmt. Das Lebensrad versinnbildlicht diesen Wiedergeburtenkreislauf. Karma und Wiedergeburt sind miteinander verkettet. Bewusstsein und Existenz sind Ergebnis bzw. Folge von Ursachen und Bedingungen, welche in vergangenen Leben durch unwissendes Handeln geschaffen wurden. Die Ursachen im gegenwärtigen Leben wiederum bestimmen die Art der Wiedergeburt. Vorgängiges wirkt in Gegenwärtiges, Gegenwärtiges in Zukünftiges. Die kreisförmige Kette steht für Samsara; sie hat keinen Anfang, und nur, wenn man sie sprengt, kann man ihr ein Ende setzen. Sie zu erkennen bedeutet, von der endlosen Wiedergeburtenfolge befreit zu sein. Umgekehrt stellt sich mit der Wiederkehr im Laufe der Zeit auch ein Wiedererkennungseffekt ein. Daher wird der Pfad der Erleuchtung auch als Aufstieg in Stufen dargestellt. Die Pagode verleiht diesem Gedanken mit ihren Stockwerkgesimsen Ausdruck. Mit jeder nächsthöheren Stufe führt die Iteration näher an die Befreiung von der Wiedergeburt heran. Die auf die Spitze getriebene Iteration bringt Entleerung – und damit Eingang ins Nirwana.

BILD-FORTPFLANZUNGEN IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KOREANISCHEN KUNST

Anhand der zeitgenössischen koreanischen Kunst kann exemplarisch vorgeführt werden, mit welcher Kontinuität sich die dargestellten Reproduktionsstrategien bis in die Gegenwart hinein fortgepflanzt haben. Multiplikation und Modulation gelangen in Ik-Joong Kangs *Kölner Pagode* (2001) zur Anschauung.

Kunstharzkuben finden als standardisierte Module Verwendung; sie dienen dem Aufbau einer Pagode, die zugleich auf ihren historischen Vorläufer, den Wachturm verweist und auf die Grenzsituation an der Demarkationslinie zwischen Nord- und Südkorea anspielt. Dass das Reihungs- und Bauprinzip modularer Produktion als Reproduktion im Bild der Pagode vorgeführt wird, ist nicht zufällig, denn, wie bereits erläutert, stehen Form und Bedeutung der Pagode für modulare Vervielfältigung. Die Pagode, ursprünglich aus dem Grabhügel entstanden, ist das zentrale sakrale Symbol des Buddhismus; sie dient als Aufbewahrungsort von Reliquien. Auf diese Funktion nimmt Kang Bezug, wenn er zahlreiche Fundstücke und Sammelobjekte in die Kunstharzkuben einschließt.



Abb. 3

Das Fundament der Kölner Pagode bildet das Gefundene, Vorgefundene, Aufgelesene, Angesammelte, Aufgereihte. Aus den alten Überresten entsteht durch Zusammenfügung Neues. »Wirf alles zusammen und füge etwas hinzu«, lautet ein Ausspruch von Kang, den dieser in Anlehnung an das koreanische Nationalgericht Bibimbap geprägt hat, um sein künstlerisches Verfahren zu charakterisieren, sich auf Vorgefundenes einzulassen und durch Modulation Neues zu schaffen. In den Steinsetzungen wie zum Beispiel in Tapsa, die eine Art Ersatzfunktion für Pagodenbauten übernehmen, gelangt dieses Prinzip noch deutlicher zum Ausdruck. Fundsteine werden zu Hügeln und Türmen aufgeschichtet. Der Sinn besteht darin, einen Stein auf den anderen zu setzen, ohne das Gleichgewicht der Gesamtkonstruktion zu gefährden. Das repetitive Element dieser Aufschichtungsaktion ist unübersehbar. Die Pagode folgt im architektonischen Aufbau, der

Gesimsstaffelung, demselben iterativen Prinzip: Ihre Stufungen versinnbildlichen den Wiedergeburtenkreislauf, den permanenten Aufschub des Endes durch Rückkehr zum Anfang, die Verkettung von Ursache und Wirkung, Vorgängigem und Nachfolgendem, aber auch den stufenweisen Aufstieg als Befreiung von der Wiedergeburtenfolge.

Indem Kang mit seiner Kölner Pagode einen historischen Pagoden-Prototyp, nämlich die um 751 erbaute dreistöckige Pagode Seokgatap im Bulguksa Tempel in Kyongju, in welcher der bisher älteste gedruckte Text gefunden wurde, kopiert, setzt er nicht nur sich und sein Werk als legitimen Nachfolger einer bereits bestehenden Traditionskette ein, sondern verbindet er auch das in der Pagode religions- und naturphilosophisch verkörperte ReProduktionsprinzip mit einem technischen Reproduktionsverfahren: dem Druck – und liefert damit einen Beleg für das Ineinandergreifen von kulturell bestimmter, genealogischer und medien-technischer Reproduktion.

Wie kulturelle und geschlechtliche Reproduktion zusammen spielen, wird in den Werken der koreanischen Künstlerin Lee Bul manifest. Die Installation *Majestic Splendor* (1997) bedient sich des Prinzips der Multiplikation durch Iteration.

Kleine Plastiktüten aus Klarsichtfolie sind in repetitiver Reihung auf einer Wand aufgebracht, so dass sich der visuelle Eindruck eines Rasters bzw. einer Matrix einstellt. In den versiegelten Plastiktüten befinden sich echte Fische, deren ›Schuppenkleid‹ mit Pailletten, Perlen und anderen Dekorteilchen bestückt wurde. Der glitzernde Paillettenschmuck kontrastiert stark mit der Fleischlichkeit des Fisches. Die Welt des Glamours und schönen Scheins, des Artifiziellen und Superfiziellen kollidiert mit dem existenziellen Sein, mit Natur und Materie. Während das Natürliche dem Verfall und der Verwesung preisgegeben ist, bleibt das Künstliche von Transformationsprozessen unberührt. Während der Fisch sich mit der Zeit, das heißt innerhalb des Ausstellungszeitraums zersetzt und dabei einen unerträglichen Verwesungsgestank verströmt, bleibt neben dem Skelett der nutzlose billige Glitter als einziger Überdauerndes zurück. Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur, Organischem und Artifziellem könnte kaum drastischer zur Anschaugung gebracht werden. Der bestialische Gestank, der sich mit der Zeit im Ausstellungsraum verbreitet – und der dazu führte, dass die Ausstellung vorzeitig abgebrochen werden musste – erinnert den Betrachter auf unerbittliche Weise daran, dass es hinter dem äußeren Bild, der Erscheinung noch eine andere Realität gibt: die der unhintergeharen Materialität und Vergänglichkeit, des biologisch Organischen. Visuelle Wahrnehmung als kulturell kodierte und konventionalisierte wird durch das Olfaktorische unterminiert. Der Geruchssinn rächt sich am



Abb. 4

Gesichtssinn, ruft den Körper als lebendigen und vergänglichen Organismus, als Ort der Geburt und des Todes in Erinnerung; er setzt ihn in Opposition zum Körperfild, der Verbildlichung als Verbildung und Ausblendung des Körpers in seiner organischen Substanzialität, seiner Natürlichkeit. Die Natur des Körpers wehrt sich gegen das Bild, in das sie gezwängt, das ihr aufgesetzt wird.

Dieser rebellische Gestus lässt sich auch auf einer zweiten Bedeutungsebene wiederfinden. In Korea ist der Fisch traditionellerweise visuelles Symbol für die weibliche Fruchtbarkeit. Indem das Motiv des bauchigen und geschmückten Fisches wieder und wieder reproduziert wird, sich das einmal gemachte Bild in endlosen Variationen fortpflanzt, konvergieren künstlerische, kulturelle und geschlechtliche Reproduktion. Im iterierten Bild des Fisches scheint Feminität als Inkarnation einer sich permanent reproduzierenden Natur auf. Der Frau obliegt in der koreanischen Kultur die Verantwortung, die Fortpflanzungskette nicht abreißen zu lassen – eine Fortpflanzungskette, in der die Frau, so will es die konfuzianisch geprägte koreanische Gesellschaft, auf das biologische Geschlecht festgelegt und reduziert wird, der Mann aber das Privileg auf ein soziokulturelles Geschlecht besitzt – wodurch sich Genealogie und Gender kurz schließen. *Majestic Splendor* lässt sich daher auch als Angriff auf die phallozentrisch strukturierte koreanische Gesellschaft verstehen, in der Frauen unter dem von männlicher Seite erzeugten Druck zur Reproduktion stehen. Das Bild der Frau als Matrix und Mutterboden, auf dem männliche Nachkommenschaft wächst und gedeiht, ist ein anrüchiges Bild geworden, das »zum Himmel stinkt«. Der majestätische Glanz

des traditionellen, Weiblichkeit und Natürlichkeit in eins setzenden Modells ist verblichen. Die Austreibung des Natürlich-Biologischen aus dem Weiblichen ist als fortwährender Zerfallsprozess iterativ ins Bild gesetzt. Deutlich gemacht wird dadurch, dass Gender nicht festgesetzt, fixiert werden kann, sondern sich permanent verschiebt, substituiert, entsprechend der Definition von Judith Butler, die Gender als in einer Signifikantenkette gleitend lokalisiert und damit den Kopiencharakter von Gender herausstellt.⁹ Auch Marie-Luise Angerer hat diese radikale Nachträglichkeit von Gender wiederholt betont.¹⁰ Naturalisierung wird als Vernichtungsakt präsentiert – und damit der Nichtigkeit überführt.

REPRODUKTIONSPRAKTIKEN IN DER WESTLICHEN MODERnen UND ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

In der westlichen Kunst lässt sich mit dem Auftreten medialer Bildreproduktionsverfahren sowie industrieller Fertigungstechniken ein exponentieller Anstieg von iterativen Praktiken verzeichnen. Claude Monets Bilderserien (z. B. seine Variationen über die Kathedrale von Rouen) sowie Andy Warhols Bildmultiplikationen verdanken sich dem Zeitalter der medientechnischen Reproduktion. Mit Blick auf die massenhafte Ausbreitung der Praktiken des Iterativen lassen sich zwei Stoßrichtungen erkennen: Ritualisierung und Auratisierung auf der einen Seite, Rationalisierung und Egalisierung auf der anderen Seite. Der durch technische Reproduzierbarkeit erlittene Aura-, Bedeutungs- und Sinneswahrnehmungsverlust, Nichtigkeit und Entleerung können durch Iteration vorgeführt, aber sie können auch durch Repetition als rituelle Praktik kompensiert werden. Die Logik der Wiederholung initiiert die Wiederkehr des Rituellen. Brancusis *Unendliche Säule* kann als Inbegriff des modernen Serialismus gelten. Die Verbindung zum Unendlichen, Numinosen wird durch Repetition wieder hergestellt. Vom Künstler selbst stammt der Ausspruch, dass die *Unendliche Säule* die mythische Weltachse darstellt, die, »wenn man sie vergrößert, den Bogen des Firmaments tragen wird.«¹¹ Die Nähe zur Symbolik der Pagode als Mittlerin zwischen Erde, Mensch und Himmel ist unübersehbar, aber auch die Verwandtschaft im modularen Aufbau. Brancusis Säule setzt sich insgesamt aus fünfzehn ganzen und zwei halben vorgefertigten Modulen zusammen, die – wie bei einer Perlenkette – einzeln auf eine im Boden befestigte Stange aufgefädelt wurden. Die Serie als Kette wird zum Symbol der Verknüpfung der fädelbaren, aufgelesenen Elemente zu einem Ganzen.

Holistische Gebilde zu schaffen aus multiplen Einzelteilen, ohne die Autonomie derselben zu tangieren, dieses Ziel verfolgen Künstler des Minimalismus wie zum Beispiel Donald Judd mit modularen Serienproduktionen. Unterschied-

liche Wertigkeiten zwischen den Einzelteilen, Unter- und Überordnungen dürfen nicht entstehen. Iteration schafft Egalisierung, die Wiederkehr des Gleichen geht ein Bündnis mit Gleichheit als Gleichwertigkeit ein. Identität bleibt in der Kopie gewahrt. Ermöglicht wird dies durch eine weitgehende Ablösung der künstlerischen Produktion durch technische Reproduktion, den Einsatz industriell vorgefertigter Module, sogenannter Prototypen, die an die Stelle des Originals rücken.

Der demokratische Anspruch auf Gleichwertigkeit spitzt sich in den Multiples, die Ende der 50er Jahre aufkommen, weiter zu. Die Definitionen, die sich um den Begriff und das Phänomen des Multiple ranken, sind vielfältig, zum Teil auch irreführend. Häufig wird unter Multiples in Auflagen bzw. Serie produzierte Kunst verstanden, die gegen den herausgehobenen Status des Einzelstücks aufbegehrt, sich dem Unikat verweigert. Natürlich hat diese Sichtweise eine gewisse Berechtigung, aber dennoch verfehlt sie das eigentliche Prinzip der Multiples, das in der Regel darauf gerichtet ist, Unikate in Serie herzustellen – so paradox dies auch klingen mag. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Äquivalenz der Einzelstücke; kein Stück ist mehr wert als das andere, trotz möglicher physischer Differenzen. Die Kluft zwischen Original und Kopie ist geschlossen. Gleichwertigkeit kann erst dann garantiert werden, wenn der Terminus Multiple nicht mehr auf eine kunsthistorische Gattung, beispielsweise die serielle Kunst bezogen ist, sondern auf Objekte und Realisierungen, die sich jenseits ästhetischer Maßstäbe bewegen. Denn ein Multiple definiert sich nicht über die Qualität, die aus irgendeiner Materialeigenschaft bzw. ästhetischen Vorstellung abgeleitet ist, sondern allein über seine Etikettierung, durch die es als Distributionsartikel kenntlich gemacht wird. Multiples müssen als Multiples ausgewiesen sein. Deshalb ist die einzige zulässige Definition des Multiples diejenige, die Friedrich Tietjen in Anlehnung an Gertrude Stein gibt: Ein Multiple ist ein Multiple ist ein Multiple.¹² Trotz Multiplikation soll die Identität des Einzelstücks als unverletzbare Egalität gewahrt bleiben. Die Multiplikation, aus der das Multiple seine Legitimation bezieht, schafft kontinuierliche serielle Vielheit, nicht aber Vielfalt als Mannigfaltigkeit, Verschiedenartigkeit. Multiple Vervielfältigung mündet in Vielzähligkeit, dient der Verbreitung. Das Multiple ist ein Medium der Distribution; es verdankt seine Entstehung den Gesetzen und Auswirkungen einer kapitalistischen Markt- und Konsumgesellschaft, die auf Massenproduktion und auf Massenverbrauch setzt. Quantitativ in Zahlen messbare Vielheit wird angestrebt, nicht Vielfalt als unendlicher Variantenreichtum, als kombinatorische Potenzialität.

Die Produktionsidee des Multiples beruht auf Iteration, und zwar Iteration des Identischen, Äquivalenten. Produktion ist immer schon ReProduktion. Der

zeitliche Riss zwischen dem Vorgängigen und Nachträglichen ist zum Verschwinden gebracht. Multiplizität als Aufhebung der Grenze zwischen Produktion und Reproduktion tritt dort in Erscheinung, wo das Original seinen Unikatstatus durch mediale und technische Reproduzierbarkeit einbüßt. Der Bedeutungsverlust des Originals hat mit der Entwicklung immer perfekterer Reproduktionstechnologien stetig und rapide zugenommen. Digitalität und Gentechnologie haben den langlebigen Kult um das Original als unhintergehbare Größe nachhaltig erschüttert. Wo der Mensch Welten künstlich erschaffen kann, wo er selbst künstlich erzeugt werden kann, da ist die Frage nach dem Original als Frage nach dem Ursprung redundant – oder reaktionär. Reproduktionsverfahren wie Copy und Paste regeln die Produktion, Praktiken des Multiplen gewinnen den Status des Primären. Auch die Genderkategorie bewegt sich, wie bereits erwähnt, im Feld der zweiten Bearbeitung, der Praktiken des Sekundären. Eingefangen wird dieser Kopiencharakter von Gender in Katharina Fritschs *Tischgesellschaft* (1988).

Im Bild der gentechnischen Reproduzierbarkeit, dem geklonten Menschen, wird die Reproduktion männlicher Stereotype vorgeführt und bloßgestellt. Geschlechterbilder pflanzen sich gleich Klonen fort; darin liegt ihre Repräsentationsautorität, aber auch ihre Monstrosität. Die Replikation erzeugt einen geschlossenen Zirkel. Jeder ist des anderen Wi(e)dergänger, jeder erkennt sich im anderen als Klon wieder, wird in seiner singulären Originalität in Frage gestellt. In dem Maße, in dem der Mann durch den Akt der Iteration als Individuum, als unteilbare Einzelperson ausgelöscht wird, das heißt durch die absolut identische Kopie seiner Identität verlustig geht, löst er sich im Stereotyp der Männlichkeit auf. Die Aufsplitterung und Vervielfachung des einen Modells verschmilzt Masse und Macht mit dem Männlichen. Die iterative Strategie schwemmt den männlichen Archetypus an die Oberfläche, sorgt für dessen Auratisierung und Mythisierung, konfrontiert aber zugleich mit der Angst vor schöpfergottgleicher Omnipräsenz und Omnipotenz. Der kulturellen Reproduktion von Geschlechterbildern lässt sich auch im Zeitalter der gentechnischen Reproduzierbarkeit nicht entkommen.

THE MAKING OF DIVERSITY

Dass sich die ostasiatische Kultur, die dem Originalitäts- und Unikatgedanken eher indifferent gegenüber steht, leicht dort in die westliche Kultur einfügen kann, wo die Differenz zwischen Original und Kopie durch neue, immer ausgefeilte

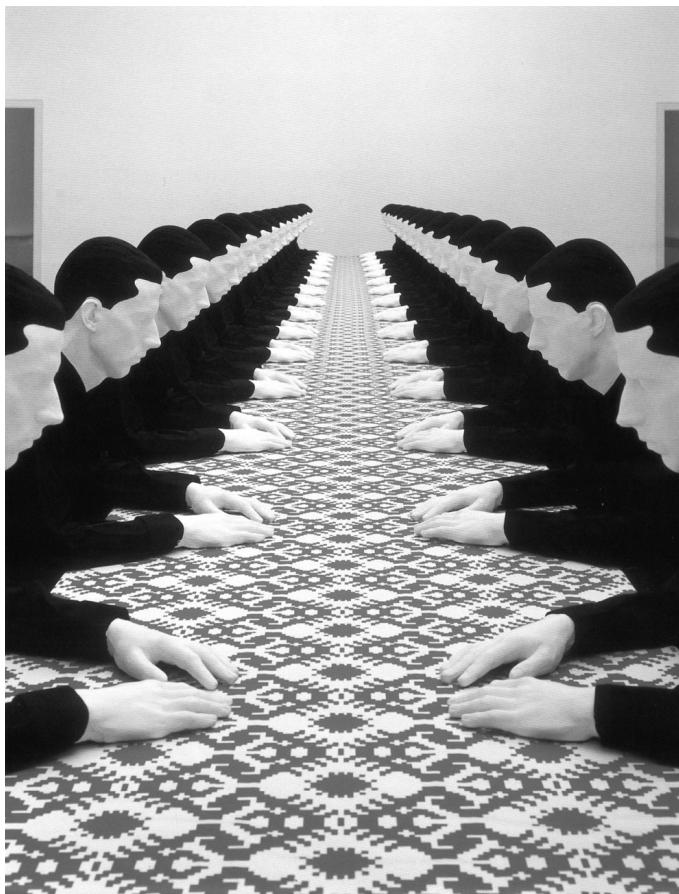


Abb. 5

Reproduktionstechniken verwischt wurde, wird nun erklärlich. Die Frage, wer wen kopiert, Ostasien den Westen oder aber der Westen Ostasien, scheint eine müßige zu sein. Bedeutungsvoller ist die Feststellung, dass im Zeitalter der Kopie und der Praktiken des Sekundären die westliche und ostasiatische Kultur bis zu einem gewissen Grad konvergieren – ohne dass ein direkter kausaler Zusammenhang bestünde. Viele neue Fragen werden durch diese partiellen Überschneidungen aufgeworfen: War die modulare Struktur der chinesischen Schrift, ihre Ideogrammatik einer frühen Entwicklung von Reproduktionsstrategien und -techniken förderlich? Dass China und Korea über die ältesten gedruckten Texte verfügen, könnte als ein erster Beleg gelten. Erzwang die Massenkultur in China, das Streben nach einer Zusammenführung des weit Verzweigten, nach einer Einheit der Vielheit, schon früh Massenproduktionen, für deren Bewältigung effektive Reproduktionstechniken wie beispielsweise das Modulsystem entwickelt

werden mussten? Oder ist der *a priori* an Reproduktion als Multiplikation gekettete Produktionsbegriff einem Verständnis von Natur, Kultur und Immanenz geschuldet, das Vielheit aus Einheit und Ganzheit aus Partikularität entfaltet? Leitet die durch neue Reproduktionstechnologien evozierte Inflation von Praktiken des Sekundären bzw. Multiplen im Westen eine transkulturelle Wende ein?

Das Multiple hat die mit der europäischen Neuzeit aufgekommene und in ihrer historischen Nachfolge bis zur Moderne zementierte Idee einer uneinholbaren Differenz zwischen Original und Kopie ad absurdum geführt, indem es der Kopie Unikatstatus zuerkannte. Auch wenn unhinterfragt feststeht, dass die Kopie das Original nie ganz aushebeln kann, da sie kategorial an dieses gekettet ist, signalisiert der Inversions- als Unterminierungsakt dennoch eine radikale Verschiebung, die auf ein Obsolet(geworden)sein des bestehenden Kategoriengefüges, womöglich auf dessen Unzulänglichkeit hindeutet.

Éliane Escoubas hat darauf aufmerksam gemacht, dass eine Ästhetik des Multiplen, wie sie von Benjamin in seinem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* medientheoretisch konzeptualisiert und problematisiert wurde, mit einer Ästhetik des Ereignisses, wie sie in Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* entworfen wird, kompatibel ist, weil beide auf das reziproke Verhältnis zwischen Einheit und Vielheit, Identität und Differenz, Kontinuität und Diskontinuität abheben. Indem die Autorin das scheinbar Unvereinbare als im Grunde vereint vorführt, das heißt technische Reproduktion und visuelle Perzeption in einer Ästhetik des Multiplen zusammenführt, bahnt sie den Weg für eine gewandelte Sicht auf das Verhältnis zwischen Produktion und Reproduktion, Original und Kopie, wie es sich vom westlichen Blickwinkel aus darstellt – und impliziert damit die interkulturell bedeutsame Frage, inwieweit die medientechnischen Reproduktionsverfahren im Westen dazu beigetragen haben, eine neue Wahrnehmungs-, Gestaltungs- und Kunsttheorie auszuprägen, die sich jenseits oppositioneller Zuordnungen im Bereich des Intersubjektiven, Multiplikativen und Immanenten verortet.¹³ Als Ästhetik des Tausches und der Kombinatorik unterläuft eine Ästhetik des Multiplen die Dualismen zwischen Original und Kopie, Subjekt und Objekt, Solipsismus und Kollektivismus, Sehen und Gesehenwerden. Zum Zerrbild transformiert das Multiplikative dort, wo es auf die perfekte Kopie reduziert wird, auf die Einfältigkeit des Gleichförmigen, die Differenzlosigkeit des seriell reproduzierten Identischen, wie sie uns in Katharina Fritschs *Tischgesellschaft* als monströse Zukunftsvision menschlicher bzw. männlicher Reproduzierbarkeit vorgeführt wird. Dies gilt vor allem für eine Kultur wie die westliche, die auf der Unverwechselbarkeit des Individuellen gründet. Dass das Multipl(ikativ)e auch qualitative Mannigfaltigkeiten erzeugt, ist eine These, die sich auf die gesamte westliche Kultur ausdehnen könnte.

tigkeit bedeuten kann, dass Vervielfachung als Reproduktion nicht mit Authentizitätsverlust einhergehen muss, sondern auch als eine bewusste Zugewinnstrategie betrieben werden kann, um Vielfalt freizusetzen, ohne Einheit aufs Spiel zu setzen, haben die kulturellen und künstlerischen Reproduktionspraktiken als Primärpraktiken in Ostasien bewiesen.

Ist es Zufall, dass das Konzept des Mannigfaltigen dort als neues Paradigma entwickelt wird, wo das Schreckgespenst von der ›Kopie der Kopie‹ letzte Residuen des langlebigen Kults um die Unhintergehrbarkeit des Originals zu erschüttern droht? Dass man sich zur definitorischen Beschreibung des Mannigfaltigen an Modellen der Natur orientiert, mag in diesem Zusammenhang nicht verwundern. Das Rhizom, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari als Modell eines neuen Vernetzungsdenkens vorgestellt haben, steht für Mannigfaltigkeit. Es wird nicht aus statischen Einheiten gebildet, sondern besteht aus einem heterogenen Gefüge von Konnexionsen. Man kann es nicht auf seinen Ursprung zurückführen, sondern muss es als Mannigfaltigkeit begreifen. Es ersetzt die binäre Logik des Wurzel-Baumes durch eine multiple Logik, die auf reziprokem Austausch beruht. Anders als bei einem Baum oder einer Wurzel gibt es bei einem Rhizom keine Punkte oder Positionen, sondern nur Linien. »Ein Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien weiter fort«.¹⁴ Das Rhizom pflanzt sich fort, auch wenn es verpflanzt, transplantiert wird, es wuchert und expandiert, variiert und mutiert; es definiert sich allein über eine Zirkulation von Zuständen und temporären Befindlichkeiten.

Die multiplikativen Produktionspraktiken der ostasiatischen Kultur folgen dem Prinzip der Mannigfaltigkeit, einer Mannigfaltigkeit, die sich weder auf das Mannigfaltige noch auf das Eine festlegen lässt, die weder Anfang noch Ende kennt, aber immer eine Mitte, aus der sie wächst und sich fortpflanzt, einer Mannigfaltigkeit, die, wie Deleuze und Guattari es fordern, gemacht ist, die durch Kombinatorik, durch die Permanenz des Wechsels und das Verbindende sich iterativ umgruppierender Verbindungen konstruiert wird. Ist das Multipl(ikativ)e rhizomorph strukturiert, das heißt, bietet es viele unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten, so unterminiert es die Kopie in ihrer binären Identitätslogik. Wenn Deleuze und Guattari davon sprechen, dass es im Orient, ganz besonders in Ozeanien, »so etwas wie ein rhizomatisches Modell gibt, das sich in jeder Hinsicht vom abendländischen Modell des Baumes unterscheidet«, wenn sie »im Okzident eine Landwirtschaft mit ausgewählten Abstammungslinien und vielen variablen Einzelorganismen« erkennen, im Orient hingegen »eine Gartenbaukultur mit einer geringen Zahl von Einzelorganismen, die auf einer umfangreichen Skala von

›Klonen‘ beruht«,¹⁵ so hat diese interkulturelle Gegenüberstellung, wie vorgeführt wurde, durchaus ihre Berechtigung. Sie ist aber insofern nicht ganz zutreffend, als sich bereits eine transkulturelle Drift bemerkbar macht, die sich darin äußert, dass sich das orientalische Rhizom mit dem abendländischen Wurzel-Baum verschlingt und diesen zunehmend zu überwuchern beginnt – eine Tendenz, die sich im Westen mit dem Zeitalter der medientechnischen Reproduzierbarkeit, insbesondere der digitalen und biogenetischen, ausgeprägt hat und die deutlich vor Augen führt, welch gewaltige Auswirkungen neue Techniken und mediale Prozesse auf gewachsene kulturelle Verfasstheiten haben können. Ist Ostasien zum Wi(e)dergänger des Westens geworden? Oder aber der Westen zum Revenant Ostasiens? Die einzige Gewissheit, die angesichts dieses Doppelgängertums bleibt, ist die, dass das Gleiche in immer anderer Gestalt, an anderem Ort und zu anderer Zeit wiederkehrt.

1 Lothar Ledderose: *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton 1998.

2 Zitiert nach Laotse: *Tao-Te-King. Die Seidenmanuskripte von Mawangdui*, Frankfurt/M. 1995.

3 Vgl. Marcel Granet: *Das chinesische Denken*, Frankfurt/M. 1984, S. 210 f.

4 In Riemanns Abhandlung über die Grundlagen der Geometrie heißt es: »Geht man bei einem Begriffe, dessen Bestimmungsweisen eine stetige Mannigfaltigkeit bilden, von einer Bestimmungsweise auf eine bestimmte Art zu einer andern über, so bilden die durchlaufenen Bestimmungsweisen eine einfach ausgedehnte Mannigfaltigkeit, deren wesentliches Kennzeichen ist, dass in ihr von einem Punkte nur nach zwei Seiten, vorwärts oder rückwärts, ein stetiger Fortgang möglich ist. Denkt man sich nun, dass diese Mannigfaltigkeit wieder in eine andere, völlig verschiedene, übergeht, und zwar wieder auf bestimmte Art, d. h. so, dass jeder Punkt in einen bestimmten Punkt der andern übergeht, so bilden sämtliche so erhaltene Bestimmungsweisen eine zweifach ausgedehnte Mannigfaltigkeit. In ähnlicher Weise erhält man eine dreifach ausgedehnte Mannigfaltigkeit, wenn man sich vorstellt, dass eine zweifach ausgedehnte in eine völlig verschiedene auf bestimmte Art übergeht, und es ist leicht zu sehen, wie man diese Construction fortsetzen kann. Wenn man, anstatt den Begriff als bestimmbar, seinen Gegenstand als veränderlich betrachtet, so kann diese Construction bezeichnet werden als eine Zusammensetzung einer Veränderlichkeit von $n+1$ Dimensionen aus einer Veränderlichkeit von n Dimensionen und aus einer Veränderlichkeit von Einer Dimension.« (Bernhard Riemann: *Ueber die Hypothesen, die der Geometrie zugrunde liegen*, Aus dem dreizehnten Bande der Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Göttingen 1853. Zitiert nach <http://www.maths.tcd.ie/pub/HistMath/People/Riemann/Geom/Geom.html> (28.11.03)).

5 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 233.

6 Vgl. Hans-Georg Möller: *In der Mitte des Kreises. Daoistisches Denken*, Frankfurt/M./Leipzig 2001, S. 160.

7 In François Jullien: *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, Berlin 2002, S. 57 heißt es: »Nehmen wir zum Beispiel eine typische große ‚Differenz‘, die Tatsache, dass es am Anfang der chinesischen Tradition überhaupt kein Epos gibt. Dieses Fehlen hatte unendliche Auswirkungen: kein Epos, also infolgedessen kein Theater und mithin keine *mimèsis*«.

8 Abgetrennte Teile von Schwämmen, Würmern und manchen Pflanzen können sich wieder zu vollständigen Individuen ergänzen. Es gibt auch Würmer, bei denen regelmäßig Teile des Körpers abgeschnürt werden, aus denen neue Individuen entstehen.

9 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

10 Vgl. Marie-Luise Angerer: *body options. Körper. Spuren. Medien. Bilder*, Wien 1999.

- 11 Zitiert nach Friedrich Teja Bach: Konstantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987, S. 28.
- 12 Friedrich Tietjen: The Making of Multiples, in: Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst, hg. von Peter Weibel, Köln 1999, S. 82.
- 13 Éliane Escoubas: L'œuvre d'art: L'événement et le reproductible (Walter Benjamin et Merleau-Ponty), in: Bertrand Rougé (Hg.): Suites et Séries. Actes du troisième colloque du CICADA, 3–5 décembre 1992, Université de Pau 1994.
- 14 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2, Berlin 1992, S. 19.
- 15 Ebd., S. 32.

Susanne Binas

›ECHTE KOPIEN‹ – SOUND-SAMPLING IN DER POPMUSIK

1. »SWEET LULLABY« – DAS BEISPIEL

Sirs,

On your disc Deep Forest you used a sample from a recording which I made in the Solomon Islands and had published on the disc Solomon Islands: Faleka and Baegu Music of Malaita, originally issued in the UNESCO Collection Musical Sources by Philips and re-issued by Auvidis-UNESCO. You usurped my name in declaring that your enterprise had my support; I never gave you my permission for this recording. [...] The piece which you entitled ›Sweet Lullaby‹ which you improperly credited as your composition, stealing the tune which belongs to the Baegu People of Malaita [...] has become an international success.¹

Diese Zeilen schrieb der Schweizer Musikethnologe Hugo Zemp im Sommer 1996 an Eric Mouquet und Michel Sanchez, Musiker und Produzenten des französisch-belgischen Popduos *Deep Forest*. Sanchez und Mouquet hatten kurz zuvor einen Grammy für ihr Album »Boheme« als bestes *World Music Album* des Jahres 1995 erhalten. »Boheme« lebt von Stimmen und Samples der südosteurasiatischen Balkanregionen. Auf dem dieser Veröffentlichung vorangegangenen Album »Deep Forest« (1992) bzw. »World Mix« (1993) überwogen Samples von Stimmen aus dem afrikanischen Benin und von ethnologischen Aufnahmen aus den von Pygmäen bewohnten tropischen Regenwäldern Äquatorialafrikas. Verarbeitet in als Loops gesetzten rhythmischen Pattern, als Bridges, Fill Ins oder in den Intros der Songs, dominierten sie das Soundbild der Produktionen von *Deep Forest* Anfang und Mitte der 1990er Jahre. *Sony Music France* – die Tonträgerfirma, bei der *Deep Forest* unter Vertrag ist – werben auf deren Web-Site: »Eric Mouquet and Michel Sanchez of Deep Forest are sound reporters. [...] From Africa or Eastern Europe, from pygmies to nomads, the human visions brought to us by Deep Forest have helped greatly in narrowing the musical gap between hemispheres.²

Hugo Zemp jedoch hegte den Verdacht, dass eher die ›authentische‹ und spirituelle Differenz den eigenen und ›veräußerten‹ Zielen untergeordnet und als Geschmacksverstärker für eine trügerische ›Eine-Welt-Harmonie‹ missbraucht wurden. Es war insbesondere der enorme internationale Erfolg des Songs »Sweet

Lullaby« (1992 allein in Frankreich 100.000 verkaufte Alben, 2 Millionen weltweit, 1995 25 Wochen in den Amerikanischen Billboard-Charts, Lizenzierungen für Werbespots von Porsche, ein französisches Haarschampoo und die deutsche Marke Nutella³), der ihn verärgerte und durch den er seine eigene Arbeit und die Traditionen der Baegu Musiker in den alles einverleibenden Strudel der global agierenden Musikindustrie gezogen sah.

You have been disrespectful first to the musical heritage of the Solomon Islands, using without permission a piece of music and concealing the source of your arrangement on the CD notes (you are mentioning only African sources), and second to the ethnomusicologist disciplin in usurping my name, making believe that I have given my support to your purely commercial enterprise.⁴

Hugo Zemp hatte Ende der 1960er Jahre während eines längeren Forschungsaufenthaltes auf den südpazifischen Solomon-Inseln u. a. auf Malaita beim Stamm der ›Are'are‹ umfangreiche Tonaufnahmen vorgenommen, darunter ein von einer jungen Frau gesungenes Wiegenlied namens »Rorogwella Lullaby«. 1973 auf Vinyl und 1990 dann auf einer CD erschien es als Teil einer musikethnologischen Dokumentation auf der UNESCO-Kollektion »Musics and Musicians of the World«.⁵ Für die gleiche Reihe hatte Zemp Jahre zuvor bereits Tondokumente von Forschungsreisen nach Westafrika zur Verfügung gestellt. Der für diese Kollektionen verantwortliche Vertreter der UNESCO wurde von *Sony Music France* kontaktiert und bat seinerseits Hugo Zemp um dessen Zustimmung, einige ›Proben‹ für die Verwendung und Bearbeitung durch *Deep Forest* freizugeben. Zunächst stand Zemp dieser Anfrage grundsätzlich ablehnend gegenüber, ließ sich dann aber doch von dem aus Kamerun stammenden Musiker und Komponisten Francis Bebey, der für die Veröffentlichung der UNESCO-Kollektion »Musics and Musicians of the World« damals zuständig war, umstimmen. Dessen Argumente, dass dadurch die mannigfaltigen Musikformen der Welt ein größeres Forum – über die letztlich engen Kreise musikethnologisch Interessierter hinaus – bekämen und im betreffenden Falle während einer Veranstaltung zum »Tag der Erde« präsentiert werden sollten, ließen Zemp schließlich nachgeben. Sein Einverständnis hatte er bezüglich der Tonaufnahmen von Pygmäen-Gesängen und Aufnahmen von Stimmen aus westafrikanischen Regionen gegeben, niemand aber hatte ihn auf das Wiegenlied »Rorogwella Lullaby« angesprochen. Dass Bestandteile dieses Liedes dann das entscheidende Material für den so überaus erfolgreichen Song »Sweet Lullaby« liefern sollten, veranlaßte Zemp, das ›Verfahren‹ in Fachkreisen der Musikethno-

logie öffentlich zu machen und den Versuch zu unternehmen, die komplizierte Rechtssituation zu klären:

It is time to put your good words into action and pay back of your profits to the real owners of this music, to a cultural/scientific association of the Solomon Islands that really cares for the preservation of artistic heritage. [...] Waiting for your reply [...].⁶

Deep Forest hatte auf dem Booklet des »World Mix« Albums nur derjenigen gedacht, die paradigmatisch und symbolisch zugleich das Bild von der intakten alten Erde und den Gefahren, die ihr angesichts fortgesetzter Industrialisierung und postkolonialer Politik drohen, verkörpern: »Join us in helping save the African Pygmies und preserve their unique Rain Forest, Songs and Music by sending your tax-deductible donation directly to: ›The Pygmy Fund‹ in Malibu.«⁷

2. TECHNISCH MÖGLICH

Ein Sample ist im wörtlichen Sinne eine Probe, ein Muster. Verwendet wird der Begriff nicht nur als Bezeichnung für ein (phono-)technisches Verfahren, sondern auch in der Weinwirtschaft oder der Modebranche. Im Kontext der digitalen Klangverarbeitung bezeichnet Sampling die technische Umwandlung eines analogen Signals in digitale Werte. Dazu entnimmt eine Baugruppe eines datenverarbeitenden Systems (Computer) – genannt Analog/Digital-Wandler – dem analogen kontinuierlichen Eingangssignal in regelmäßigen und definierten Zeitabständen Samples: ›Proben‹. Als Ergebnis dieser Probenentnahmen entsteht eine fortlaufende Reihe von Zahlenwerten, die den Amplituden des Ausgangsklanges (Quelle) jeweils zum Zeitpunkt ihrer Messung entsprechen (zeit- und wertediscrete Signale).

Die Abtastung des Ausgangssignals kann mit verschiedenen Frequenzen – die man Abtastfrequenzen oder Abtastraten (engl. ›sample rate‹) nennt – erfolgen. Je höher die Abtastrate, desto genauer die Abbildung des Eingangssignals (Quelle). Ist die Abtastrate mindestens doppelt so hoch wie die höchste vorkommende Frequenz des umzuwandelnden Klanges – bei einer Abtastrate von 48 kHz bedeutet dies z. B. eine maximal abtastbare Frequenz von 24 kHz –, wird eine ausreichende Aufzeichnung der in den Klängen enthaltenen und vom Menschen hörbaren Frequenzen erreicht.

Bei niedrigen Abtastfrequenzen (z. B. 8 kHz, ISDN Telefon) fehlen die hö-

heren Frequenzen, das hat insbesondere Auswirkungen bei der Abbildung der Obertöne und Formanten, die für die Klangfarbengestaltung bzw. den Klangeindruck im Raum besonders wichtig sind. Das Ergebnis ist dann ein dumpfer und ›muffiger‹ Klang, wie er von der ersten Generation der Sampler (Anfang der 1980er Jahre) erzeugt wurde. Des weiteren hängt die Genauigkeit der Wandlung – und damit eine möglichst klanggetreue Wiedergabe – von der Anzahl der diskreten Werte ab, die der A/D-Wandler unterscheiden kann, der Quantisierung der Amplitudenwerte bzw. der Größe des so genannten ›sample word‹ (Datenwert in Bit). Der Bit-Wert gibt an, wie genau der Amplitudenwert erfasst und damit auch wiedergegeben werden kann. Eine Quantisierung von 8 Bit (2 hoch 8) ergibt eine Auflösung von 256 möglichen Datenwerten, die heute üblichen 16-Bit-Systeme (2 hoch 16) ermöglichen eine Auflösung von 256 x 256, also 65.536 Werten.⁸ Je höher die Abtastrate und die Quantisierung der Amplitudenwerte, desto genauer die Reproduktion bzw. Rekonstruktion des Eingangssignals (Quelle). Beides ist Voraussetzung für eine hochwertige Signalaufzeichnung.

Theoretisch ist das verlustfreie Kopieren einer akustischen Information möglich. Eingangssignal und Sample werden jedoch auch bei annähernd exakter technisch-mathematischer Beschreibung durch das menschliche Ohr kaum mehr voneinander unterschieden. Sie werden als identisch wahrgenommen.

Wendet man sich nun dem in diesem Aufsatz angeführten Beispiel zu, dann stellt freilich schon die erste Tonaufnahme des Wiegenliedes aus Malaita eine in technischer Hinsicht dürftige Kopie des gesungenen Originals dar. Etliche an den Körper der Sängerin im konkreten Raum der Hervorbringung gebundene akustische Parameter konnten weder aufgenommen noch reproduziert werden. *Deep Forest* hatte aus der digital bearbeiteten Neuauflage der UNESCO-CD gesammelt, einem ›Eingangssignal‹ bzw. Original, das technisch gesehen bereits mehrere Formatwandlungen auf Seiten des Speichermediums (Tonträger) durchlaufen hatte und somit eine Kopie (des Vinyls) der Kopie (der Tonbandaufnahme) darstellt. Das Sample in »Sweet Lullaby« wird vom Hörer als verlustfreie Kopie von »Rorogwella Lullaby« wahrgenommen, wenn er denn überhaupt von der Existenz des ethnologischen Materials weiß. Es erscheint als »Ganzkörpersample« (Chris Cutler⁹), als wäre ein längerer Abschnitt des Ausgangsmaterials ausgewählt, herausgelöst und in unveränderter Form (geklontes Medienmaterial) kopiert worden. In letzter Konsequenz erweist sich diese Annahme jedoch als Täuschung, die dem analytischen Hören und der technischen Beweisführung nicht standhält.

Der erste ›richtige‹ Sampler, der Fairlight CMI (Computer Musical Instrument), wurde 1979 auf der *ars electronica* im österreichischen Linz dem Fachpublikum präsentiert und stand anfangs ausschließlich in den großen Studios der

akademischen elektroakustischen Musik oder in den »Produktionstempeln des englischen Popmusikadels« (Wieland Samolak), z. B. im *Real World Studio* Peter Gabriels. Kostete diese Generation von Samplern noch ein Vermögen, rutschte ihr Preis schon Mitte der 1980er Jahre unter die magische 10.000 DM-Schwelle (Prophet-2 000 oder Akai S900). Zugleich machte die phonotechnische Entwicklung enorme Fortschritte, das heißt, dumpfe und ›muffige‹ Klänge waren Geschichte.

Als zu Beginn der Entwicklung des Sampling-Verfahrens lediglich 8 Bit-Systeme und vergleichsweise geringe Abtastraten des Eingangssignals zur Verfügung standen, blieb den Musikern, Soundingenieuren und/oder Produzenten kaum eine andere Strategie, als die Unzulänglichkeiten der Technik zum stilbildenden ästhetischen Prinzip zu erklären. Bekannt geworden sind in diesem Zusammenhang vor allem der britische Produzent Trevor Horn und jene Bands bzw. Projekte, für die er produktionstechnisch verantwortlich war, YES, die *Buggles*, *Frankie goes to Hollywood* und vor allem *The Art of Noise*.

Eine ehemalige Mitarbeiterin von Trevor Horn, Anne Dudley, gab beredte Auskunft über das Entsetzen, das damals im Studio ausbrach, als man sich die Klangqualität der soeben erworbenen angeblichen Wundermaschine zu Gemüte führte. [...] [D]er Apparat wäre auch sofort wieder rausgeflogen, hätte sich nicht der Toningenieur Gary Langan seiner erbarmt. [...] Langan, der Klangprogrammierer und Tastenspieler Jonathan Jeczalik sowie Anne Dudley verabschiedeten sich schnellstens vom Verlangen nach Klangtreue, erhoben die Defizite des Gerätes kurzer Hand zum künstlerischen Prinzip, gründeten eben jene Band (*The Art of Noise*) und schufen das stilbildende Album ›Who's Afraid Of The Art of Noise?‹¹⁰

Diesen frühen Projekten aus der Ära des digitalen Sampling war eines gemeinsam: die Vorliebe ihrer Produzenten für moderne, synthetische Klänge, das heißt die Erzeugung von unwirklichen Klängen, solchen Klängen, die in der akustischen Wirklichkeit außerhalb des Studios keine Entsprechung hatten. Diese Form der technischen Konstruktion von Klängen demontierte das Ideal des mit der Subjektivität eines Autors verbundenen expressiven Ausdrucks und eröffnete künstliche Räume, die nicht nur fiktiv, sondern auch abstrakt waren. Aus dieser Herangehensweise haben sich in den späten 1980er und den 1990er Jahren die unterschiedlichen Formen elektronischer Popmusik (Techno, House, Drum'n' Bass) entwickelt, in denen das Prinzip der Referenz, des unmittelbaren Verweises auf eine konkrete akustische Quelle, einen bestimmten Sound oder Song einen

nachgeordneten Stellenwert hat. Die genannten Stilistiken nutzen ihr Material in ›freien Verschaltungen‹. Selbst die Bezeichnungen der Projekte oder DJs sind artifizielle Konstrukte, die eher an Grundlagen des Programmierens oder Typenbezeichnungen von Maschinen erinnern als an Namen von Personen mit bürgerlicher Herkunft: *M/A/R/R/S*, *Console*, *raster-noton*, etc.

Das eingangs angesprochene Beispiel »Sweet Lullaby« von *Deep Forest* – gewonnen aus einem Wiegenlied von der südpazifischen Insel Malaita – entspricht nun eher nicht dieser Herangehensweise. In ihm sind technisch selektierte Sequenzen des Wiegenliedes 1:1 (Tonhöhe, rhythmischer Verlauf, Text) als Samples montiert während des Songs zu hören. Eine 16-taktige Passage (ca. 40 Sekunden) des »Rorogwella Lullaby« (auf der CD 1 Minute 41 Sekunden lang) erscheint quasi als Original in den drei Strophen von »Sweet Lullaby«. Untersucht man den Verlauf dieser Sample-Passage etwas genauer, gliedert ihn z. B. in acht zweitaktige Takes (jeweils ca. 5 Sekunden), dann wird deutlich, dass auch *Deep Forest* vermutlich das Ausgangsmaterial (technisch: Eingangssignal) in zweitaktige Takes zerschnitten und einzelne Sequenzen – die im Original nicht aufeinander folgen – montiert hatte. Ein solches Selektionsverfahren ist klangtechnisch und gestaltungstechnisch motiviert. Die Sängerin des »Rorogwella Lullaby« macht beispielsweise zwischen den einzelnen Passagen hörbare Atempausen, sie gerät geringfügig außer Takt, verschluckt manche Passagen oder singt andere mit besonderer Emphase. In manchen Textpassagen überwiegen Konsonanten und Knacklaute, so dass die gesungene Melodie kaum mehr hörbar ist. Für »Sweet Lullaby« wurden diejenigen Teile des geschnittenen Ausgangsmaterials aneinander montiert, die einen flüssigen, leichten und dennoch im Sinne westeuropäischen Harmonieverlaufes spannungsreichen Verlauf der Strophe ermöglichen. Bis auf geringfügige metrische Anpassungen und die Verwendung eines rhythmisch getakteten Echos bedurfte es keiner weiteren technischen Maßnahmen.

Anfang der 1990er Jahre war es kein Problem mehr, mittels Sampling eine klangtreue Wiedergabe jedes beliebigen Klanges zu realisieren. In der Fusion von Sampling und Harddiscrecording funktionierte der Sampler schließlich wie eine virtuelle Bandmaschine, mit deren Hilfe man unterschiedliche Spuren/Stimmen – oder Teile daraus – aufnehmen und miteinander verknüpfen konnte. Die dynamische Aufsplittung des Samples auf die beiden Stereokanäle imaginiert ein Raumgefühl von Tiefe und Bewegung. In der zweiten Strophe von »Sweet Lullaby« wurde der Samplepassage ein mehrstimmiger Chor unterlegt. Damit erhält sie die Funktion einer Art Cantus' Firmus (erste Stimme). Die hinzugekommenen Stimmen harmonisieren im Sinne der auf Dreiklängen (Grundton, Terz, Quinte) bestehenden Dur/Moll-tonalen Musik. Schon im zweiten Teil der zwei-

ten Strophe wird der Klangeindruck vom Chor dominiert, die Samplepassage taucht nur noch fragmentarisch auf, bis sie schließlich in der dritten Strophe ganz verschwindet.

Verbesserte AD/DA-Wandlung und gestiegene Speicherkapazitäten machten zu jener Zeit zumindest technisch potentiell jeden Sound verfügbar, ob nun Aufnahmen aus den Archiven phonographischer Sammlungen, Ausschnitte musikethnologischer Dokumente, den Ton jedes beliebigen Instrumentes, sämtliche Geräusche aus der Welt der Natur, der Maschinen, des Alltags oder Proben von Sounds, Stimmen und Songs aus der Geschichte und Gegenwart unterschiedlichster Musikformen. Was einmal fixiert war, konnte beliebig ausgewählt, geschnitten, wiederholt, montiert und verändert werden. Hugo Zemp hatte mit seiner Aufnahme von der Insel Malaita das Dominoprinzip der medialen Verfügbarkeit – auch wenn er dies ausdrücklich nicht wünschte – technisch ausgelöst. Die »Konstruktion der Medienwelt aus ihren eigenen Ressourcen«¹¹ konnte fortgesetzt betrieben werden – einen Aspekt, den Rolf Großmann zurecht als wichtigste ästhetische Strategie des Samplings neben der Simulation und Transformation von Klangmaterial herausstellt. Sound-Sampling wurde eine musikalische Praktik, die in ihrem technologisch ausgereiften Stadium den Unterschied von Original und Kopie, ›ursprünglichem‹ Klang und seiner Wiederholung bzw. Primärem und Sekundärem der menschlichen Wahrnehmungsleistung entzieht.

Im Zuge der technischen Vervollkommnung der Sampler begann Mitte der 1980er Jahre das lukrative Geschäft mit dem Verkauf von Sounds. Damit hatte durch die Verwendung des Sound-Samplings nicht nur die Position des Produzenten (vgl. Trevor Horn oder Michel Cretu für *Enigma*) ganz erheblich an Bedeutung gewonnen, es entstanden auch völlig neue Dienstleistungszweige im Kernbereich der Musikherstellung – das Soundprogramming und der Beruf des Sounddesigners. Die technologischen Veränderungen wirkten sich also nicht nur auf das Spektrum verfügbarer Klänge aus, sondern auch auf die Organisation der Musikproduktion selbst und die Stellung der in ihr Agierenden.

Erst Ende der 1980er Jahre waren die ›Soundmärkte‹ annähernd gesättigt. Die Mehrzahl der Anwender wünschte sich damals vorzugsweise authentische Reproduktionen luxuriöser Klänge, um möglichst komplexe Klangspektren als Ausgangsmaterial neuer Klänge zu erhalten. Das Sampeln konventioneller Instrumente (z. B. der Klang eines Steinway-Flügels oder eines Trompetentons von Miles Davis) war nicht nur ästhetisch motiviert, sondern eröffnete zugleich erhebliche Rationalisierungspotentiale, es machte unabhängig von teuren oder indisponierten Musikern. Hinzu kam das Interesse an Klängen, die ob ihrer Herkunft (Didjeridu z. B.) oder Anmutung (japanische Flöten z. B.) das Moment des Exotischen

akustisch dominant machten. In der offenkundig gelungenen Suche nach starken, ›beseelten‹, ja emotional intensiv aufgeladenen und den Körper stimulierenden Sounds hatten Samples – wie sie von *Deep Forest* verwendet wurden – ihren Weg in die Studios gefunden. Das ›common digit‹ ermöglichte trotz seiner hochgradigen Abstraktion bzw. Elementarisierung von Signalen ›gefühlsechte‹ Audio-Körper-Visionen: Fill-Ins oder Bridges aus afrikanischen Fruchtbarkeitsgesängen, Jan Hammers aus einer angeblasenen Flasche und einem DX7-Werksound synthetisiertes »Crocketts Theme« aus dem Soundtrack der Serie *Miami Vice*, Sample der japanischen Shakuhachi Flöte in *Enigmas* »Sadness«. *Deep Forests* »Sweet Lullaby« steht letztendlich in diesem soundästhetischen Kontext. Ihr Album »World Mix« wurde vorzugsweise im Repertoiresegment *World Music* verkauft, einer Kategorie der Tonträger- und Veranstaltungswirtschaft, die 1987 im Zuge einer mehrmonatigen konzentrierten Marketingaktion von London aus Einzug in die Charts, Rundfunkstationen, auf großen Festivals und in die Racks des Tonträgerhandels gehalten hatte. Youssou n'Dour aus dem Senegal – einer der erfolgreichsten *World Music*-Stars – hatte sich u. a. durch Eric Mouquet und Michel Sanchez produzieren lassen. Dennoch markierten vor allem deren eigene Alben auch das Ende der Repertoirekategorie *World Music*, da *World Music*-Fans Authentizität nur dann anerkannten, wenn die Songs ›handgemacht‹ waren und die Musikerinnen und Musiker live auf der Bühne standen, tanzten und sangen. Das Publikum von *Deep Forest* war durchschnittlich jünger als das der ›herkömmlichen‹ Weltmusikstars, es bevorzugte Clubs und mochte Trance- und Goaparties.

Deep Forest ging im Laufe der 1990er Jahre auf ausgedehnte Welttourenne. Die Bühnenpräsentationen der Songs – z. B. »Sweet Lullaby« – waren aufwendig hergestellte Rekonstruktionen der Studioproduktionen, die nur noch im Kern mit den Albumversionen vergleichbar waren. Das ›Original-Sample‹ wurde durch eine Live-Sängerin repräsentiert bzw. nachzuahmen versucht. Im Kontext der Konzertsituation (*Deep Forest* veröffentlichte 1999 einen bearbeiteten Konzertmitschnitt aus der Tokyoter Koseinkin Hall),¹² mußte die Stimme körperlich auf der Bühne präsent gemacht werden, wiedergegeben vom Sample-Keyboard bliebe es abstrakt und hätte seine Wirkung kaum entfalten können. Denn erst das raumgreifende Agieren physisch präsenter Musiker ermöglicht im Kontext des hier angesprochenen Repertoiresegmentes den vom Konzerterlebnis erwarteten Kontakt des Publikums mit den Musikern. Dann wird die Klangerzeugung mit den Bedingungen ihrer reellen Aufführung wieder kurzgeschlossen, eine Art Original in unmittelbarer Hervorbringung zumindest imaginiert.

Unterschiedliche kulturelle Gebrauchsverbindungen (CD- oder Radiöhören, Dancefloor, Konzertbesuch), insbesondere aber die verschiedenen Reper-

toiresegmente bzw. -kategorien, in die die diversen Formen populärer Musik nicht nur von ihren Fans, sondern vor allem von der Industrie dividiert werden (z.B. Kategorien wie man sie in den Filialen des Tonträgerhandels findet: Independent, Hard&Heavy, Black Music, Worldmusic etc.), stecken immer auch den Rahmen ab, wie mit bestimmten phonotechnischen Möglichkeiten umgegangen wird, was als authentisch oder echt gilt und welche Soundtexturen bevorzugt werden.

3. ÄSTHETISCH REIZVOLL

Es gibt vermutlich keinen Künstler, Musiker, Produzenten, der sich nicht von der Eigenwilligkeit oder der besonderen sinnlichen Wirkkraft des ›Materials‹ beeindrucken lassen würde, der nicht fasziniert wäre von eigenwilligen Bildern, Straffuren, Gesten oder Sounds. Was ungewöhnlich, skurril, neu oder bisher selten ist, gilt im westlichen ›Kulturkreis‹ als innovativ. In der Differenz wird Aufmerksamkeit erzeugt, und wohl kaum eine moderne Kulturform lebt so entscheidend von derartigen Differenzproklammierungen wie die der Popkultur. Was in der Werbung immer auch als visuelles Reizmuster (Eyecatcher) funktionieren muß, erfordert auf den schwer kalkulierbaren und diversifizierten Märkten der Musikbranche den Earcatcher. Die »Aufmerksamkeitsökonomie«¹³ hatte schon in der Kinderstube der Popmusik das zum Hit werden lassen, was in der Standardisierung und Reproduktion vorhandener Muster dennoch Wert auf eine ›ausfallende Hüfte‹, eine verschobene Metrik oder eine zertrümmerte Gitarre legte. Ähnlich dem Konzept der »Bricolage« (Claude Levi-Strauss¹⁴) werden auch auf der klang-sinnlichen Ebene ›Objekte‹ aus einem bestimmten Kontext in eine andere oder aber ihnen ursprünglich nicht beigemessene Bedeutung bzw. Stellung gebracht.¹⁵ Der andere bzw. neu konstruierte Kontext bildet dann den Zusammenhang, innerhalb dessen die Objekte Bedeutung erlangen. Nicht zuletzt in den subkulturellen Praktiken – innerhalb derer musikalische Muster neben Kleidung, Sprache, Accessoires, Gruppenverhalten etc. eine herausragende Rolle spielen – werden kulturelle Formen bzw. deren Zeichen aufgegriffen, umgedeutet, einverleibt, repräsentiert und damit angeeignet, um konkrete Formen der ›eigenen‹ kulturellen Selbstbehauptung herauszubilden. Claude Levi-Strauss beobachtete bei so genannten ›primitiven Völkern‹, dass beispielsweise die magischen Vorstellungen – wie Aberglaube, Hexerei oder Mythos – nach außen hin verwirrend sein können, ihren Benutzern aber Dinge in einen Zusammenhang setzen und es ihnen ermöglichen, ihre eigene, komplizierte Welt zu denken. In der gegenseitigen Durchdrin-

gung, in der Transformation, im Setzen von Widersprüchen oder dem Spiel mit dem Nicht-Eindeutigen werden bedeutungsvolle Unterschiede geschaffen und – etwa im Falle subkultureller Strategien – Aufmerksamkeit erzeugt.

Die Bricolage von Sounds setzt deren mediale Verfügbarkeit voraus, ob als Kommunikationskanäle und -techniken oder auch als soziokulturelle, institutionelle oder ökonomische Instanzen. Die Musikgeschichte kennt derartige Strategien immer dann, wenn bestimmte kulturelle Gemeinschaften miteinander in Austausch treten und dabei Instrumente, Tanzformen, Ensembles, etc. ›auf Reisen gehen‹. Im Zuge der Entwicklung technischer Aufschreibesysteme¹⁶ werden die genannten Artefakte potentiell verfügbar, ohne den Ort ihrer unmittelbaren Hervorbringung verlassen zu müssen. Wenn mediale Verfügbarkeit heutzutage Digitalisierung von Informationen und global agierende Unternehmen der Musikwirtschaft meint, dann ist zumindest potentiell die Vielfalt der divergierenden Welt- und Kulturauffassungen präsent. Musikauffassungen sind nicht mehr exklusiv. Sie können in den unterschiedlichsten kulturellen Lebensäußerungen und Repertoiresegmenten auftauchen und mit Bedeutung aufgeladen werden. Die verschiedenen Kontextualisierungen, denen das Wiegenlied »Rorogwella Lullaby« auf seinem Weg in die internationalen Charts unterzogen wurde – ethnologische Dokumentation, Analyse, Interpretation, Präsentation auf der UNESCO-Veranstaltung, »Tag der Erde«, Album-Hit, Nutella-Werbung ... –, lassen folgerichtig die ›primäre‹ Botschaft – ein Kind in den Schlaf zu singen – in den Hintergrund treten. Ganz unterschiedliche Systeme kultureller Repräsentanz werden hierbei miteinander verwoben bzw. überblendet. Für den Musikethnologen Max Peter Baumann tut sich in diesem Beispiel eine Gratwanderung »zwischen postkolonialer Attitüde und emanzipativer Aufmerksamkeitskoalition«¹⁷ auf. Die unterschiedlichen Standorte der beteiligten Akteure lassen sich nicht vermitteln. Konträre Realitätskonzepte prallen aufeinander. Die Interessen sind jeweils spezifische. Und der Klang bzw. seine Stellung in der Syntax bestimmter musikkultureller Aneignungsformen verändert sich dabei signifikant. Das Original wird technisch zwar kopiert, quasi geklont, nicht aber um es in seiner spezifischen Gebrauchsform (Wiegenlied) zu referieren, sondern um es dem jeweiligen Bedeutung produzierenden System anzuverwandeln. Um derartig kulturell durchlässig zu sein, bedarf es einer ›offenen‹ musikalischen Textur. Eine vierteltönige Reihe traditioneller chinesischer Gesänge eignet sich offenkundig nicht zur ›Integration‹ in die ›harmonische‹ Klangführung, wie sie die Geschichte europäischer Mehrstimmigkeit nahezu universell etabliert hat. An ihren Rändern aber lassen sich Sounds entdecken, die in ihrer Differenz zum ›Gewöhnlichen‹ ästhetisch äußerst reizvoll sind und die permanent geführten Auseinandersetzung-

prozesse um deren kulturelle Bedeutung verkörpern. Songs oder Tracks fungieren für sich genommen keineswegs als Objekte expliziter Aneignung. Vielmehr werden in ihnen jeweils spezifische Aspekte von technischen, semiotischen, ökonomischen, ideologischen und kulturellen Interessen all derjenigen vermittelt, die an ihrem Zustandekommen beteiligt sind: Musiker, Produzenten, Labelbetreiber, Journalisten, Veranstalter, Hörer, Clubbesucher, Tänzer etc.

Sounds und musikalische Stilistiken der Gegenwart bewegen sich in mehrfach codierten Konstruktionen. Viele von ihnen sind ohne die Möglichkeiten bestimmter phonotechnischer Verfahren wie das Sampling nicht mehr denkbar. Sampling wurde zur Voraussetzung der ihnen eigenen Charakteristika (Sounds, Hooks, metrische Strukturen): *The Art of Noise*, Didgeridu-Sample im Entree von Dub und Acid Funk (z. B. *Jamiroquai*), synthetisierte Obertongesänge im Trip-Hop (z. B. *Portishead* oder *Massiv Attack*), die berühmt gewordenen ›Plunderphonics‹ aus den Klangküchen der New Yorker Popavantgarde (John Oswald), Hooks aus Siencefiction Filmen oder die Verschmelzung indischer Tablas mit Britischem Clubsound (*Asian Dub Foundation*). Klangkosmopoliten sampeln Gesänge der Gnawa-Orden des Maghreb und remixen sie in Londoner Garagenstudios digital mit HipHop- und Raga-Beats (*Youssef Adel* alias DJ U-CEF). Trance-Techno oder Tribal-Dance schichten indigene Stimmen, und Mangroove-Sounds speisen sich aus Datenkompressionen des traditionellen südamerikanischen Samba-Bahias. Hier ein Trompetensound von Miles Davis und dort ein Wiegenlied aus dem Südpazifik.

Die Möglichkeiten Klänge auszuwählen, zu kombinieren, sie von den Orten ihres ›Ursprunges‹ abzukoppeln, sie kulturell damit auch zu entwerten, vor allem aber umzudeuten, indem sie in völlig neue Kontexte gestellt werden, erhalten angesichts digital präsenter Archive mit Klangproben bzw. Samples und den manigfaltigen Möglichkeiten programmgesteuerten Gestaltens (Funktionen wie repeat, time stretching oder cut-copy-paste) eine Dimension, die sie von den vorangegangenen Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts (akustische Ready-Mades der musikalischen Futuristen, Klangcollagen der *musique concrète* oder Tape-Music) insofern unterscheidet, als dass sie neben technologischen und ästhetischen Strategien des Transformierens den Radius ihrer Verfügbarkeit – auch im sozialen und kulturellen Sinn – erheblich erweitern konnten. Längst schon gehen innovative Entwicklungen der Soundgestaltung nicht mehr nur von den großen Studios oder Produzenten der Superstars aus. Vor allem aber haben sich in der Verbindung von technischen Möglichkeiten, ästhetischen Vorstellungen und sozialer Position die kulturell bedeutsamen Kriterien von Kreativität, Authentizität und Einzigartigkeit verschoben.

Der Sampler ist heutzutage ein Instrument wie jedes andere, allerdings ist er als Computer universell einsetzbar. Ähnlich einem DJ verknüpft er bereits existierende Musik bzw. Fragmente daraus und eröffnet so die technische Möglichkeit ihrer universellen Verschaltung. Damit stellen sich Fragen nach musikalischer Kreativität, kompositorischer Kompetenz und deren ›handwerklichen‹ Voraussetzungen aus einer neuen bzw. anderen Perspektive. Nicht zuletzt in den theoretischen Diskussionen über populäre Musik hat der Sampler deshalb heftige Spuren hinterlassen. Peter Manuel z. B. geht in einer Analyse des 1987 vom britischen DJ-Team M/A/R/R/S veröffentlichten Tracks »Pump Up The Volume« auf die Bedeutung der dort gesampelten weiblichen arabischen Stimme ein und erklärt, dass diese keineswegs nach Arabien verweist, sondern ein deutliches Indiz für die zunehmende Referenzlosigkeit verwendeter Materialien ist.

The Arab passage is not woven seamlessly into the stylistic fabric of the piece, except insofar as the entire song can be regarded as a pastiche. Rather than the expressive meaning of the passage's incorporation derives precisely from the audible *difference*, it's clearly foreign, and the synthetic artificiality of acceleration.¹⁸

Für Andrew Goodwin ist der Sampler das postmoderne Instrument schlechthin. Goodwin betont allerdings, dass die im Kontext postmoderner Diskussionen in Frage gestellten Positionen von Aura und Autorschaft nicht wirklich abhanden gekommen sind, sondern nur zunehmend mit neuen Inhalten und Perspektiven angefüllt werden.

Ein Zeitalter, in dem Original und Kopie technisch verschmelzen und man Mensch und Maschine nicht auseinanderhalten kann, ist nicht gerade ideal für *Autor* und *Aura*. Trotz des scheinbar postmodernen Charakters der zeitgenössischen Popmusik bleibt die Frage nach Kreativität und Originalität dennoch von zentraler Bedeutung.¹⁹

Musiker oder Produzenten haben, wie Tim Simenon schreibt, z. B. »einfach nur eine Note Wah-Wah-Gitarre abgespeichert und sie dann digital rekonstruiert«; diese Gitarre wird man »auf keiner anderen Platte der Welt finden«.²⁰ Der so entstandene Klang – beliebig reproduzierbar und integrierbar – bleibt einzigartig, auch wenn er massenhaft in den diversen medialen Kontexten oszilliert.

4. JURISTISCH SCHWIERIG IN DER BEWEISFÜHRUNG

Die entwickelte Soft- und Hardware der modernen Medieninstrumente mögen Bilder und Klänge potentiell unbegrenzt verfügbar machen, in der Realität ihrer ökonomischen ›Wertschöpfung‹ aber sind Diskursgewalten wie Autorschaft und Originalität noch immer mächtig und elementar. In den Urheber- und Leistungsschutzregelungen werden sie gesellschaftlich wirksam:

Ohne den Urheber [...] und seine angemessene Beteiligung an der wirtschaftlichen Nutzung [...] ist das, was einen wichtigen Teil des europäischen Kulturverständnisses ausmacht, gefährdet. Der von gegensätzlichen Interessen bestimmte Prozeß von Kreation und Nutzung kann in einer marktwirtschaftlichen Gesellschaft freilich nur marktwirtschaftlich bewältigt werden, indem das [...] Kunstwerk ohne jegliche ideologische Verdächtigung zum Wirtschaftsgut wird, das seinen Wert und bei der Vielgestaltigkeit der Nutzungsformen seinen Preis hat.²¹

Die ökonomische Verfasstheit des Musikprozesses – z. B. die Herstellung und der Vertrieb von Musik auf Tonträgern – kennt kaum ein größeres Interesse als die Sicherung und Verwertung von Rechten. Sie gelten als die wichtigsten Produkte, die auf dem Musikmarkt gehandelt werden. Dabei geht es vor allem um die Verwertung subjektiver, an die Autoren gebundene Rechte bzw. die Ansprüche derjenigen, die die Rechte der Autoren verwalten, die Verlage und Inkassogesellschaften (GEMA).

Soundsampling – bei dem technisch zweifellos die Unterscheidung von Original und Kopie keinen Sinn mehr macht – führt dazu, daß »die Kreativität und Originalität, die in den ursprünglichen Materialien [...], sowie jene, die im verwendeten Programm steckt [...], immer schwerer zu trennen [sein wird] von der Kreativität der Kulturschaffenden, die diese Ausgangsmaterialien mit entsprechenden Programmen bearbeiten.«²² Schwierig gestaltet sich dabei insbesondere die juristische und musikalische Beweisführung einer ›eigenständigen‹ Leistung. Hartnäckig hält sich das Gericht, die freie Benutzung eines Samples sei abhängig von der Länge des verwendeten Samples. Für einen Juristen stellt sich das Problem jedoch nicht auf dieser Ebene, es ist vielmehr dort angesiedelt, wo entweder Rechte des Komponisten, des Musikers, der Tonträgerfirma oder aller drei verletzt werden. Das Urheberrecht eines Komponisten ist dann verletzt, »wenn die gesamplete Sequenz bereits eine eigene Schöpfungshöhe aufweist. [...] Es kommt darauf an, ob der gesamplete Melodiebogen für sich schützenswert ist oder nicht.

Vorsicht ist immer dann geboten, wenn das verwendete Sample einem bestimmten Song zuzuordnen ist.«²³ Rechte können aber auch von ausübenden Musikern eingeklagt werden, dann handelt es sich um sog. Leistungsschutzrechte: »Eine Genehmigung ist [...] immer dann erforderlich, wenn das verwendete Sample deutlich einem bestimmten Musiker [z. B. Janis Joplins unverkennbarer Stimme, S. B.] oder Produzenten zuzuordnen ist und damit als Teil seines allgemeinen Persönlichkeitsrechtes anzusehen ist.«²⁴

Diese kurzen Passagen mögen andeuten, wie kompliziert juristische Fragen um digitales Soundsampling sind. Musikalische Formen, für die nicht die Melodie, sondern der Sound als zentrale Gestaltungskategorie gelten dürfte, lassen sich schwerlich mit einem Modell greifen, das die Kategorie Sound eigentlich nicht kennt. Noch immer geht man beispielsweise im deutschen Urheberrecht davon aus, »dass Sounds regelmäßig nicht geschützt sind und ansonsten ein musikalisches ›Werk‹ vom Urheberschutz dann erfasst wird, wenn eine ausreichend eigenständige Individualität zu erkennen ist. Das eigentliche Problem besteht dann in der Beweisführung.«²⁵

Der Schweizer Musikethnologe Hugo Zemp konnte weder für sich selbst noch für die junge Sängerin vom Stamm der ›Are'are‹ Rechte am Titel »Sweet Lullaby« einklagen, denn für traditionelle Musikformen kann weder ein Urheber- noch ein Leistungsschutzrecht im oben beschriebenen Sinne geltend gemacht werden.

Nur in Gesellschaften, die einen eigenständigen Autor kennen oder einen Begriff von ausreichend eigenständiger Individualität, Komposition oder Schöpfungshöhe haben, greifen Urheberrechtsregelungen. Und sie können auch nur dann geltend gemacht werden, wenn es eine schriftliche Niederlegung des Originals als Beweis für Autorschaft gibt. Dort, wo ›Kreationen‹ über Generationen mündlich weitergegeben werden und also nur temporär z. B. von so genannten ›song keepern‹ besessen werden, macht ein solches Konzept keinen Sinn. Für Gesellschaften, deren Subjektverständnis durch magisches Bewußtsein geleitet wird, gelten die Geister und Vorfahren als Kreatoren, derer man sich in bestimmten Ritualen mimetisch vergewissert. Selbst wenn ein zur Klärung der Rechtssituation notwendiges bilaterales Abkommen zur gegenseitigen Anerkennung von Urheberrechten zwischen Frankreich und den Solomon-Inseln bestanden hätte, wäre Hugo Zemp erfolglos geblieben. Die junge Sängerin vom Stamm der ›Are'are‹ hatte den Aufnahmen zugestimmt. Jedem der an den Aufnahmen beteiligten Musiker und Sänger ließ Hugo Zemp eine – dem durch die Regierung der Solomon-Inseln festgesetzten Verdienst pro Tag vergleichbare – Entlohnung zukommen, als Kompensation für die ausfallende Arbeitskraft in den Gärten und auf den Kokusnußplantagen.

Die Konzeption eines Rechtssubjektes, das individuelle Autorschaft und Originalität ins Zentrum stellt – ein Konzept, das gleichsam die Basis sowohl für Urheberrechtsregelungen als auch für diverse Künstlermythen darstellt –, gründet auf einem Subjektverständnis, dass erst in frühmodernen und modernen Gesellschaften westlichen Zuschnittes entwickelt wurde.

Nicht zuletzt die Entwicklung technischer Kommunikationsmittel hat die Fragen nach konkreten Subjektpositionen immer auch problematisiert und in Frage gestellt. Das Sound-Sampling steht dabei in einer ganzen Kette von historischen Phänomenen. Sound-Sampling unterscheidet zumindest technisch nicht mehr zwischen Original und Kopie. Als ästhetisches Gestaltungskonzept und kulturelle Strategie thematisiert es jedoch die schwierige Balance zwischen vorhandenen Materialien, ihren ›Eigentümern‹, ›Texten‹, deren Kontexten und ihrer Neu- bzw. Umbewertung.

5. »KOMODO«

Im Sommer des Jahres 2000 tauchte die prägnante Melodie von der südpazifischen Insel Malaita erneut am europäischen Popimmel auf. Binnen kürzester Zeit stürmte sie die deutschen Single-Charts. »Komodo«, so der Titel des Tracks, wurde als bester Radio Dance Hit, Mauro Picotto als bester Produzent und DJ des gleichen Jahres geehrt.²⁶ Das Album erhielt den *German Dance Award 2000*, einen deutschen Medienpreis für Dance-Music, Clubkultur und Life-Style. Mauro Picotto – ein Italiener, der in den renommierten Techno-Mainstream-Clubs der Welt auflegt – sampelt nicht, er lässt das Wiegenlied mit einem englischen Text nachsingend platziert es in seinem Track inmitten einer – im übertragenen Sinne – Chill-Out-Zone. Die dem ›Original‹ und Sample bei *Deep Forest* eigenen angeschliffenen Töne verschwinden zugunsten einer klaren Melodieführung und Textverständlichkeit: »... if you want to believe in paradise ... find a way ... come together with a smile ...«. Woher die eigenwillig anmutende und dennoch einprägsame Melodie kommt, wem sie zuzuschreiben ist bzw. ›gehört‹, spielt im Kontext eines vor allem auf synthetischer Klangerzeugung basierenden Repertoires keine Rolle. Freilich schwingen – schon in der Bezeichnung des Tracks – Assoziationen an unberührte Atolle und das viel gepriesene Paradies in der Südsee mit. Komodo heißt eine der kleinen Sundainseln Indonesiens. Nur wenige Fischer leben auf dem Eiland, das bekannt geworden ist durch den Komodo-Waran – eine ca. 3m lange Urechse, von der es nur noch ca. 3000 Exemplare gibt.

- 1 Hugo Zemp: The/An Ethnomusicologist and the Record Business, in: *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), S. 36–56 (hier: S. 48).
- 2 Ebd.
- 3 Vgl. Sherill Mill: Indigenous Music and the Law. An Analysis of national and international Legislation, in: *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), S. 57–86 (hier: S. 59).
- 4 Zemp: The/An Ethnomusicology and the Record Business (Anm. 1), S. 49.
- 5 Solomon Islands / Isles Salomon: Fataleka and Baegu Music / Musique Fataleka et Baegu. Auvidis/ IICMSD/UNESCO D 8027, 1973/90
- 6 Zemp: The/An Ethnomusicology and the Record Business (Anm. 1), S. 49.
- 7 Deep Forest: World Mix, Céline Music/Sony Music Entertainment (France)/Columbia S.A. 476 589 2 (1993), S. 4f.
- 8 Zu den technischen Aspekten vgl. insbesondere Bernd Enders: Lexikon Musikelektronik, Mainz 1997, Stichwort: Sound Sampling, S. 293; André Ruschkowski: Der wohlprogrammierte Computer – Digitale Klangerzeugung und Klangsteuerung, in: ders.: Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen, Stuttgart 1998, S. 259–287 und 336–344; Michael Dickreiter: Handbuch der Tonstudientechnik, hg. von der Schule für Rundfunktechnik, Bd. 2, München 1997.
- 9 Vgl. Chris Cutler: Plunderphonics. in: ders.: File under Popular. Theoretical and critical writings on music, London 1985, S. 144–168.
- 10 Wieland Samolak: Der Muff der frühen Jahre, in: *Keys* 11/1994, S. 50–51 (hier: S. 50).
- 11 Rolf Großmann unter: <http://audio.uni-lueneburg.de/arbeiten/xsamp/xsamtext.htm> (23.11.2003), S. 4.
- 12 Deep Forest: made in japan (live recording on July 9th 1998 at Koseinenkin Hall / Tokyo, Japan), Sony Music Entertainment (France) (S. A.) SAN 494 636 2 (1999).
- 13 Vgl. Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München/Wien 1998; Florian Rötzer: Digitale Weltentwürfe. Streifzüge durch die Netzkultur, München/Wien 1998; ders.: Inszenierung von Aufmerksamkeitsformen, in: *Kunstforum international* 148 (Dezember 1999/Januar 2000) [= Ressource Aufmerksamkeit. Ästhetik in der Informationsgesellschaft]; Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt/M. 2002.
- 14 Vgl. Claude Levi-Strauss: *The Savage Mind*, Chicago 1966.
- 15 Vgl. John Clarke/Stuart Hall u. a.: Jugendkultur als Widerstand, Frankfurt/M. 1979; Dick Hebdige: Subculture – Die Bedeutung von Stil, in: Diedrich Diedrichsen/Dick Hebdige Olaph Dante Marx: Schocker – Stile und Moden der Subkultur, Hamburg 1983, S. 8–120.
- 16 Vgl. Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1989.
- 17 Max Peter Baumann: Zwischen Globalisierung und Ethnisierung. Zur Musik der offenen Regionen, unter: <http://www.uni-bamberg.de/~ba2fm3/Globalisierung2.htm> (24.11.2003), S. 5.
- 18 Peter Manuel: Music as symbol, music as simulacrum. Postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics, in: *Popular Music* 14, No. 2, (1995), S. 227–239 (hier: S. 232).
- 19 Andrew Godwin: Sample and Hold. Popmusik im Zeitalter ihrer digitalen Reproduktion [1990], in: Peter Kemper/Thomas Langhoff/Ulrich Sonnenschein (Hg.): ›but I like it‹. Jugendkultur und Popmusik, Stuttgart 1998, S. 258–273 (hier: S. 111).
- 20 Zitiert nach ebd., S. 111f.
- 21 Christian Kröber: Tarife der GEMA, in: Rolf Moser/Andreas Scheuermann (Hg.): *Handbuch der Musikwirtschaft*, Starnberg/München 1997, S. 702–714 (hier: S. 702).
- 22 Alfred Smudits: Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel, Wien 2002, S. 188.
- 23 Barbara Jünger/Gunnar Berndorff: Eine Frage der Ehre? Sampling und Recht, in: *Keys* 2/1998, S. 154–156 (hier: S. 154f.).
- 24 Ebd., S. 155.
- 25 Frédéric Döhl: Sample-Clearing. Rechtssprechung und Kunstproduktion im Konflikt, Hausarbeit zum Proseminar ›Sampling – eine KulturTechnik‹, geleitet von Susanne Binas, Sommersemester 1999 an der Humboldt-Universität zu Berlin, vgl. auch: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/works/doehl.htm> (24.11.2003).
- 26 Mauro Picotto: The Album. Zeitgeist / Polydor Zeitgeist / Universal Music 549 224–2 (2000).

Ralf Hinz

DIE HOHE KUNST DER KOPIE. ÜBERLEGUNGEN ZUR GESCHMACKSSOZIOLOGIE DER COVERVERSION IN DER POPULÄREN MUSIK

1. EINLEITUNG

Im folgenden Beitrag soll es darum gehen, Geschmacksunterschiede im Feld der populären Musik am Beispiel von Coverversionen genauer zu untersuchen. Während aktuell ein Musiker wie Martin L. Gore, ansonsten bekannt als musikalischer Kopf der britischen Gruppe Depeche Mode, mit seiner CD »Counterfeit²«, die ausschließlich aus Coverversionen besteht, im avancierten Musikjournalismus lobende Anerkennung für seine Arbeit erhält,¹ ist immer wieder heftige Kritik zu vernehmen, wenn es um Coverversionen geht, die sich in den hiesigen Singles-Charts erfolgreich platzieren können. So droht in einem Internet-Forum (www.die-80er-jahre.de), das offenkundig hauptsächlich von Musikfans genutzt wird, die mindestens dreißig Jahre und älter sein dürften, ein User oder eine Userin mit drastischen Konsequenzen, wenn es demnächst jemand wagen sollte, auch eine Coverversion eines seiner/ihrer Lieblingsstücke, nämlich »Hotel California« von den Eagles, zu produzieren: »Ja, und der erste, der es wagt, Hotel California zu verdanceflooren oder zu vertechnoen, der bekommt von mir höchstpersönlich einen Killer auf den Hals gehetzt!«²

Man könnte glauben, die Fans der hier inkriminierten »verdancefloorten« Coverversionen seien nur wenig daran interessiert, ihre Vorliebe für solche Musik wortreich in Zeitschriften und Internet-Foren zu begründen. Das wird wohl für die große Mehrheit der Anhängerschaft dieser Musik auch zutreffen, doch die nicht nur marketingstrategisch sehr geschickte, sondern ungewollt auch geschmacksssoziologisch aufschlussreiche Einrichtung der »Kundenrezensionen« z.B. bei Internet-Medienversandanbieter wie Amazon zeigt, dass auch diese Gruppe – auch wenn die entsprechenden Texte eher rhetorisch schlicht daherkommen – am wuchernden Diskurs über Sinn und Zweck von Coverversionen teilnimmt. In den Rezensionen zu Jan Waynes Album »Back Again« schreibt jemand: »Ich weiß nicht, was die kritischen Stimmen geritten hat, aber dieses Album ist total genial für den Zweck, für den es gedacht ist: Party!« Die Gegner der Coverversionen von Jan Wayne, die im üblichen Trance-Pop-Stil gehalten sind, ereifern sich über »akustischen Sondermüll«.³

Man kann nun zu Recht fragen, was den Streit über gute und schlechte Coverversionen von der gewöhnlichen, oft polemisch geführten Auseinanderset-

zung über Popmusik der unterschiedlichsten Genres unterscheidet. Ein wichtiger Unterschied besteht – so meine Vermutung – wohl darin, dass im Streit um »total geniale« oder »allerübelste« Coverversionen die jeweilige musikalische Vergangenheit der Rezipientinnen und Rezipienten zur Disposition steht. Die besondere Fähigkeit von Musik, die wohl nur noch von Gerüchen übertrffen wird, auf wie auch immer nostalgische Weise Erinnerungen an frühere Phasen der je eigenen Lebensgeschichte aufkommen zu lassen, ist an Melodie, Klang und Interpretation der jeweiligen Musik gebunden.⁴ Werden nun in einer Coverversion starke Veränderungen am Originaltitel im Hinblick auf die genannten Parameter vorgenommen, so stellen sich schnell bei vielen Hörerinnen und Hörern, die eine starke affektive Beziehung zum Originaltitel aufgebaut haben, Abscheu und Empörung ein. In avantgardistischen Zirkeln hingegen verwandelt sich, wie weiter unten zu zeigen sein wird, gerade die konventionell abgelehnte deutliche Distanz mancher Coverversion gegenüber dem Originaltitel in eine ästhetische Errungenschaft. Zeichnet sich die Coverversion durch eine große Nähe zum Originaltitel aus, sind zweierlei Publikumsreaktionen üblich: Die Coverversion wird als bloße Kopie verworfen oder als Reverenz an einen verehrten, möglicherweise fast vergessenen großen Künstler bzw. Song betrachtet, wofür der Interpret der Coverversion Anerkennung erhält und dem Originaltitel und seinem damaligen Interpreten quasi-kanonischer Rang (»Klassiker«) zuerkannt wird.

Im Folgenden möchte ich in Anlehnung an Bourdieus Begriff des kulturellen Kapitals Überlegungen dazu anstellen, welchen Stellenwert Coverversionen in der Abgrenzung zwischen verschiedenen Publikumsfraktionen einnehmen. Daran schließt sich die Diskussion der folgenden Fragen an: Wie lässt sich »popkulturelles Kapital« als spezifische Ausprägung kulturellen Kapitals im Hinblick auf Coverversionen bestimmen? Wer hat die diskursive Macht, mit einer gewissen Verbindlichkeit Unterscheidungen zwischen künstlerisch wertlosen und künstlerisch wertvollen Coverversionen vorzunehmen?

2. POPKULTURELLES KAPITAL

In seinen Forschungen zur Logik der feinen und auch groben Unterschiede hat Bourdieu stets darauf hingewiesen, dass Musikgeschmack und vor allem musikalische Praxis, die auf Beherrschung eines Musikinstruments und Notenkenntnis etc. beruht, in besonderer Weise dazu geeignet sind, ästhetische Distinktion zu markieren.⁵ Die Abgrenzung über ästhetische Vorlieben hat für Bourdieu eine klare soziale Funktion: Sie dient der Naturalisierung klassengesellschaftlicher Diffe-

renzen, sorgt also dafür, dass sich soziale und ökonomische Ungleichheit der politischen Thematisierung entzieht.

Dass geschmackssoziologisch relevante Unterscheidungen zwischen dem Hohen (high) und dem Niedrigen (low) auch im heterogenen und ausdifferenzierten Feld der populären Kultur selbst große Relevanz besitzen, hat verschiedene Autorinnen und Autoren dazu bewegt, in Anlehnung an Bourdieus Begriff des kulturellen Kapitals ein Pendant für die Erfassung kultureller Distinktionen in der Produktion und Rezeption bzw. Aneignung von populärer Kultur zu konzipieren. Popkulturelles Kapital oder terminologisch ähnliche Begriffe sollen das Wissen über Popkultur und den habitualisierten Umgang mit ihr bezeichnen. Ein Blick auf bisherige Ausführungen zu diesem Komplex, wie sie sich bei John Fiske und mit leichten Variationen bei anderen Autoren im Feld der Cultural Studies finden lassen, zeigt, dass der Begriff des popkulturellen Kapitals bislang nur recht vage umrissen worden ist. So hat man sich vorläufig noch nicht die Mühe gemacht, die von Bourdieu im Hinblick auf das legitime kulturelle Kapital vorgenommenen Spezifikationen⁶ auf seine Brauchbarkeit für das popkulturelle Kapital hin zu überprüfen.

In einem ersten tastenden Versuch, dieses Defizit zu beseitigen, ließen sich folgende Unterscheidungen vornehmen. Inkorporiertes popkulturelles Kapital dürfte u. a. folgende Dimensionen umfassen: (1) empirisches Wissen über Musikstile, das durch das Hören von Musik, den Besuch von Live-Veranstaltungen, Lektüre von Zeitschriften und Büchern, das eigene Herstellen und Aufführen von Musik etc. erworben wurde, (2) wie auch immer elaboriertes theoretisches Wissen, mit dem Verknüpfungen zwischen popmusikalischen Phänomenen und sozialen, kulturellen und politischen Kontexten hergestellt werden können, (3) Selbstdarstellung als popkulturell inspirierte Person durch entsprechendes Styling (Kleidung, Frisur), körperliches Gebaren (Gang, Mimik, Gestik) und durch einen wie dezent auch immer von ‚Szenesprache‘ durchsetzten sprachlichen Ausdruck. Wenig problematisch ist die Bestimmung des objektivierten popkulturellen Kapitals: Tonträger, Zeitschriften, Fanzines, Bücher, Musikvideos, Musikfernsehen generell, Fotos, Kleidung, Accessoires, mythisch überhöhte Orte der Popkultur (Clubs, Konzerthallen, Festivals etc.). Damit ist man beim institutionalisierten popkulturellen Kapital angelangt. Auf den ersten Blick scheint es so zu sein, dass es mangels einer institutionalisierten Beschäftigung mit Popkultur und Popmusik natürlich auch kein derartiges popkulturelles Kapital geben kann. Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich Folgendes: Zum einen lässt sich z. B. über die Mitarbeit bei angesehenen Zeitschriften, Fanzines, und Labels und natürlich für aktive Musikerinnen und Musiker über das Spielen und Auftreten in

angesehenen Bands bzw. als Solomusikerin quasi-institutionelles popkulturelles Kapital akkumulieren, zum anderen kommt mittlerweile auch im wissenschaftlichen Betrieb eine intensive Beschäftigung mit popkulturellen Phänomenen in Gang.

Was ist nun mit diesen Erläuterungen zum Begriff eines popkulturellen Kapitals gewonnen? Zunächst einmal ist offenkundig, dass der allerdings nur wenig planbare, meist nur recht kurzfristige kommerzielle Erfolg im Pop-Business wesentlich davon abhängt, popkulturelles Kapital zur Schau zu stellen. Davon abgesehen kann man sich jedoch wohl nur dann als Inhaber jener Ausprägungen popkulturellen Kapitals eine gewisse Chance ausrechnen, dieses besondere kulturelle Kapital in ökonomisches Kapital zu verwandeln, wenn die entsprechenden Wissensbestände und Fähigkeiten sich durch eine mehr oder weniger ausgeprägte Nähe zum legitimen kulturellen Kapital auszeichnen. Dazu sind einerseits intellektuelle und rhetorisch-diskursive Kompetenzen zu rechnen, wie sie in der avancierten journalistischen und akademischen Beschäftigung mit popkulturellen Gegenständen verlangt werden, andererseits spielerische und künstlerisch-kreative Fähigkeiten, die sich auf Tonträgern materialisieren oder bei Live-Auftritten einem Publikum in physischer Präsenz demonstriert werden. Wenn man die Gruppe derjenigen, die popkulturelles Kapital auf die beiden skizzierten Weisen akkumulieren, geschmacks- und kultursoziologisch betrachtet, löst sich der Gegensatz zwischen legitimem Kulturkapital und popkulturellem Kapital scheinbar auf. Geht es doch um jenen Teil der jüngeren Bevölkerung, der – gemessen am Bildungsgang und Bildungsabschluss – über hohes (Abitur) oder gar sehr hohes legitimes kulturelles Kapital (Studium, akademische Abschlüsse) verfügt. Diese Gruppe erwirbt ›legitives‹ popkulturelles Kapital im Prozess einer Aneignung populärer Kultur, die auf jene im Feld der legitimen Kultur anerkannten Rezeptionsmodi zurückgreift. Popkulturelles Kapital, also Wissen und Kompetenzen in der Produktion und Rezeption populärer Kultur, ähnelt also erst dann dem legitimen kulturellen Kapital, oder wird sogar von ihm ununterscheidbar, wenn es sich durch Übernahme von Aneignungsweisen nobilitiert hat, wie sie der legitimen Kultur eigen sind.

Die Vertreter eines emphatischen Pop-Begriffs abseits des Mainstreams, die über ›legitives‹ popkulturelles Kapital verfügen, betonen gerne die politische und gesellschaftliche Bedeutung sowie die ästhetisch-sinnliche Attraktivität popkultureller Phänomene, um Popkultur nicht als eine Nische des umfassenden Kulturbetriebs unter anderen erscheinen zu lassen. Ihre Investition in randständige Spielarten der Popmusik halten sich die Pop-Intellektuellen als Protest, Subversion und Widerstand gegen die herrschende Gesellschaftsordnung zugute. Die dadurch he-

raufbeschworene, tendenziell inflationäre Politisierung der sub- und popkulturellen Strömungen hat allerdings in den letzten Jahren deutlich an Intensität eingebüßt. Auch die Herausforderung des eher konventionell gebildeten und künstlerisch interessierten Publikums durch die konsequente Parteinaahme für eine massenhaft verbreitete Popkultur hat an Brisanz verloren. Das kulturell befliessene »Niveaumilieu« (Gerhard Schulze) samt seiner Repräsentanten, die kulturpolitische Schaltstellen besetzen, gibt sich unter postmodernen Vorzeichen meist eher tolerant und lässt sich durchaus darauf ein, z. B. Popmusik, die mit einem hohen künstlerischen Anspruch auftritt oder partiell in die Tradition der Avantgarde gestellt werden kann, Einlass in den ohnehin aufgeweichten Kanon der legitimen Kultur zu gewähren.

Kein Interesse an diesem Streit innerhalb des gebildeten Publikums zeigt der bekannte Cultural Studies-Vertreter John Fiske.⁷ Er beschäftigt sich vielmehr mit solchen Fan- und Subkulturen, in denen sich deren Mitglieder über ihr Wissen und ihre symbolischen Tätigkeiten Anerkennung verschaffen. Fiske schreibt: »Ich möchte Bourdieus Modell um die Formen des populären kulturellen Kapitals erweitern, das durch benachteiligte gesellschaftliche Gruppierungen geschaffen wird – spielt doch dieses in untergeordneten Kontexten eine ähnliche Rolle wie das offizielle kulturelle Kapital in den dominanten. Fans sind besonders aktive Produzenten und Nutznießer dieser Art von kulturellem Kapital.«⁸ In einer ähnlichen Richtung argumentieren Renate Müller et al.: »Populärkulturelles Kapital ist nicht in denselben sozialen Kontexten bedeutsam wie hochkulturelles bzw. legitimes kulturelles Kapital: Es verschafft soziale Anerkennung und soziale Kompetenzen in Peergroups und subkulturellen Milieus. Es erlaubt Individuen, sich als einzigartig zu präsentieren, soziale Zugehörigkeiten zu definieren und zu sichern sowie sich abzugrenzen.«⁹ Die Rede von einem popkulturellen Kapital in jener fan- und subkulturellen Ausprägung, wie sie bei Fiske und Müller et al. zu finden ist, verfolgt offenkundig den Zweck, die Aneignung popkultureller Produkte nicht als schlichten hedonistischen Konsum erscheinen zu lassen. Bei Fiske vollzieht sich das unter starker Anlehnung an de Certeau: Ein wie auch immer eigenwilliger Konsum popkultureller Waren in Fan- und Subkulturen erscheint gleichermaßen als tendenziell subversives Aufbegehren gegen die legitime Kultur und gegen die Kulturindustrie, deren Produkte sich »anders als vollendete Kunstobjekte, der produktiven Umarbeitung, Umschreibung, Vervollständigung und Partizipation an[bieten].«¹⁰ Bei Müller et al. und Rainer Winter wird dieser Prozess als sozialpädagogisch wertvoller Beitrag der Jugendlichen zu ihrer Selbstsozialisation betrachtet. So spricht Winter davon, dass Fanwelten Jugendliche »für ihren Alltag stärken, indem sie Strategien erlernen, die ihnen eine gewisse

Kontrolle über ihr Leben, ihre Gefühle und ihre persönliche Identität verleihen.«¹¹

Wie auch immer man popkulturelles Kapital zu definieren und zu bewerten versucht, es zeichnet sich im Unterschied zum legitimen kulturellen Kapital durch eine nur partielle Verwertbarkeit im alltäglichen Leben aus. Die Verfügung über legitimes kulturelles Kapital stellt unter Bedingungen der Inflationierung von Bildungstiteln eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung dar, um durch Erlangung von Berufspositionen kulturelles in ökonomisches Kapital zu verwandeln. Popkulturelles Kapital, das in Fan- und Subkulturen erworben wird, besitzt hingegen besondere Verwertbarkeit nur für diejenigen, die ihren Lebensunterhalt im subkulturellen Sektor verdienen, eher geringere Verwertungsmöglichkeiten demgegenüber für jene, die einem eher bürgerlich-konventionellen Beruf nachgehen und auf vorhandenes popkulturelles Kapital dieser Art nur in der Freizeit zurückgreifen. Wie oben bereits ausgeführt, weist jenes popkulturelle Kapital, das in einer intellektuell und künstlerisch ambitionierten Pop-Szene akkumuliert werden kann, eine große Nähe zum legitimen kulturellen Kapital auf.¹² Das erleichtert zum einen im Unterschied zu seinem subkulturellen Pendant die ökonomische Verwertbarkeit dieses Kapitals, zum anderen ist die Verfügung über diese Form des popkulturellen Kapitals eine wichtige Voraussetzung dafür, popkulturellen Bestrebungen eine Öffentlichkeit zu verschaffen, die über subkulturelle Szenen und Zirkel hinausreicht. Kurzum: Während popkulturelles Kapital subkultureller Provenienz zumeist partikularistische Züge trägt, ist popkulturelles Kapital, das ein starker intellektuelles und künstlerisches Gepräge aufweist, durch eine starke Anschlussfähigkeit gekennzeichnet und darauf programmiert, popkulturelle Phänomene mit anderen Kontexten und Themen zu vermitteln.

3. DIE HOHE KUNST DER KOPIE – ZUR POPKULTURELLEN DISTINKTION IM STREIT UM COVERVERSIONEN

Versucht man nun das bislang allgemein zum Thema »popkulturelles Kapital« Ausgeführte auf das Feld der Produktion und Rezeption von Coverversionen zu beziehen, drängt sich folgende vorläufige Bestimmung auf: Popkulturelles Kapital lässt sich über die intime Kenntnis, über die geschmackssichere Bewertung des popmusikalischen Song- und Sounduniversums und über kreative Beiträge zur Weiterentwicklung dieses symbolischen Universums akkumulieren. Zu klären ist dann natürlich, woran sich »intime Kenntnis«, »geschmackssichere Bewertung« und »kreative Weiterentwicklung« der Popmusik bemessen.

Als Begründer der Coverversion im engeren Sinne sieht Michael Coyle Elvis Presley:

[...] in our modern sense of the term, Elvis Presley was the first cover artist. In recovering nearly forgotten recordings by black artists Presley was doing much more than reviving potentially money-making properties; he was using records by black artists to perform for himself and for America a new identity.¹³

Die weitverbreitete Praxis des Neueinspielens von Songs schwarzer Musiker durch weiße Musiker beschreibt Coyle als »business of hijacking hits«.¹⁴ In der Zeit vor Elvis stehe der Song und nicht der Interpret im Mittelpunkt.¹⁵ Als schönes Beispiel für diese Praxis gibt Coyle in seinem Aufsatz eine Anzeige der Schallplattenfirma Decca aus dem Jahre 1952 wieder, auf der für vier verschiedene »versions« des Songs »Honest and Truly« geworben wird.¹⁶ Diese Phase der Popmusik-Geschichte nennt Johannes Ullmaier ihre »naive Frühzeit, in welcher kein ausgeprägtes Werkbewußtsein herrscht«. So sei in jener Zeit »die Cover-Version quasi der Normalfall und dementsprechend häufig. Die meisten Hits des Rock 'n' Roll sind, insbesondere bei weißen Interpreten, Cover-Versionen, wobei die kompositorische und textliche Abhängigkeit zum häufig schwarzen Original graduell variiieren kann.«¹⁷ Während noch in den fünfziger Jahren die jeweiligen Plattenfirmen mit immer weiteren »versions« eines bereits erfolgreichen Songs versuchen, sich das mögliche weitere kommerzielle Potential des Liedes zunutze zu machen (»hijacking«), verfolgen Coverversionen, wie sie z. B. die stark vom Rhythm & Blues beeinflussten britischen Bands Animals, Rolling Stones und Yardbirds in den sechziger Jahren eingespielt haben, eine andere Strategie. Coyle schreibt: »These covers made money not by banking on what already was popular, but by treating R & B material as an investment – as ›cultural capital.‹ Mit ihrer Hinwendung zur »blackness« dieser Musik wollen die Bands ihre »difference from or resistance to mainstream« unter Beweis stellen.¹⁸ Unter dem Banner der Authentizität, dem sich auch der aufkommende avancierte Musikjournalismus in den sechziger Jahren verschreibt, verfallen seichte, gefällige Versionen von R & B-Songs dem ästhetischen Verdikt. Ullmaier datiert den »Eintritt der Popmusik in ihr ›progressives‹ Zeitalter« auf Mitte der sechziger Jahre. Die Coverversion verliere an quantitativem Gewicht und die Tendenz weise »bei allen ästhetisch führenden Musikern der Zeit bald eindeutig auf das Pramat eigenen Songmaterials, in welchem sich das neuerwachte (und bald für lange Zeit kanonisierte) ›künstlerische Selbstverständnis‹ spiegelt.«¹⁹

Die Entwicklung des skizzierten ästhetischen Selbstbewusstseins auf Seiten der Musikschaaffenden geht mit der Etablierung einer intellektualisierten Rede über Rock- und Popmusik einher, der ein, wie Gudmundsson et al. unter Rekurs auf Bourdieus Feldtheorie der Kultur in »Die Regeln der Kunst«²⁰ vermerken, »rather successful legitimation processs« gelingt, in dem sich mittlerweile das Feld der Rock- und Popmusik einen »semi-autonomous status« gegenüber den natürlich weiter wirksamen ökonomischen Zwängen mit ihrer Ausrichtung auf kommerziellen Erfolg erarbeitet habe.²¹ Popkulturelles Kapital könne nur noch über ästhetische Vorlieben und Optionen erworben werden, die entweder im allerding recht breiten Spektrum der veröffentlichten Meinung toleriert werden oder sich über Fanzines und ähnliche randständige Publikationen eine eigene Öffentlichkeit schaffen.

Ohne die vielfältigen Entwicklungen der Coverversionen in der Popmusik hier näher behandeln zu können, sei doch kurz auf zwei ›legitime‹ Varianten der Coverversion im Feld der Popmusik eingegangen. Als ›legitime‹ werden diese Coverversionen hier deshalb bezeichnet, weil die im Folgenden zu behandelnden Beispiele einer musikkritischen Einschätzung des künstlerischen Wertes der herangezogenen Coverversionen in der Tradition der erwähnten intellektualistischen Aneignung von Rock- und Popmusik stehen.

Zunächst wird es nun um die im Zuge von Punk und New Wave aufkommende Form der destruktiven Coverversion gehen. Wie einst die Verwandlung der Rhythm & Blues-Musik in gefällige, jeglicher sexueller Anstößigkeit beraubte seichte Liebeslieder als inauthentisch disqualifiziert wurde, so wird nun überhaupt die Möglichkeit eines authentischen Ausdrucks radikal in Frage gestellt. In seiner eingehenden Rekonstruktion der ästhetischen Kontur zweier Coverversionen des Rolling Stones' Klassikers »(I Can't Get No) Satisfaction« – einmal von The Residents, einmal von Devo – schreibt Johannes Ullmaier:

Das Medium der Rockmusik präsentiert sich hier nicht mehr als ästhetische Antizipation dessen, was im sonstigen Lebensvollzug versagt bleibt, bzw. als ›momenthafte Insel des Unentfremdeten im Meer lebensweltlicher Entfremdung‹, sondern als unmittelbarer ›Abdruck‹ von Entfremdung selbst.²²

Beide Coverversionen zeichnen sich durch große Distanz zum Originaltitel aus, arbeiten bewusst daran, jenes Feeling, das den Originaltitel zu einem der beliebtesten Titel der Popgeschichte werden ließ, nicht mehr aufkommen zu lassen. Während allerdings Devo ihrer Coverversion aus dem Jahre 1978 noch den Char-

me des damals aufkommenden New Wave verleihen, treiben die Residents ihre Destruktion des Originals bis an den Rand des Ungenießbaren, zumindest im Kontext jener Hörgewohnheiten, die gemeinhin in der populären Musik bedient werden.²³ In der Begeisterung für destruktive Coverversionen, wie sie, inspiriert durch die radikale Ästhetik von Punk und New Wave aufkommen, werden künstlerische Arbeitsweisen prämiert, die der Tradition modernistischer und avantgardistischer Ästhetik im 20. Jahrhundert entstammen. Während oben dargelegt wurde, dass der Erwerb ›legitimen‹ popkulturellen Kapitals sich dem spezifischen Aneignungsmodus verdankt, den entsprechend sozialisierte Rezipienten aufgrund ihrer Vertrautheit mit der legitimen Kultur unwillkürlich praktizieren, zeigt sich hier, dass eine intellektualistische Annäherung an populäre Musik dem Publikum geradezu aufgedrängt wird, wenn die ästhetische Textur der Musik große Nähe zu bereits anerkannten Strömungen der legitimen Kultur aufweist. Wer ›legitimes‹ popkulturelles Kapital erwerben will, kann das sowohl als raffinierter Interpret des Gefälligen, dem man einen dem übrigen Publikum verborgenen oder gleichgültigen ästhetischen Mehrwert ablauscht, als auch in der Rolle des Parteigängers für das avancierte Populäre, die eine doppelte Distinktion erlaubt: man kann sich gleichermaßen vom populären Geschmack wie von den konventionelleren Varianten des gebildeten, legitimen Geschmacks abgrenzen.

Eine ganz andere Form der Coverversion versucht Diedrich Diederichsen in seiner Kritik zur LP »Kicking Against The Pricks« von Nick Cave aus dem Jahre 1985 zu nobilitieren: »Schön an der Musik ist, daß der, der entdeckt, daß alles, was er sagen könnte, schon gesagt ist, nicht verzweifeln muß, sondern das Gesagte, groß Gesagte, einfach wiederholen kann.« Nick Cave habe gegen den postmodernen Zeitgeist der frühen achtziger Jahre auf »Distanzierung, Absicherung, Insiderjoke« verzichtet und stattdessen auf die Coverversion als »Intensivierung, Verstärkung« des Originals gesetzt.²⁴ Auf der Basis jenes großen Selbstbewusstseins, das die intellektualistische Rede über Popmusik seit Punk und New Wave auszeichnet, kann man nun einen Blick auf die Popgeschichte wagen, der nach herausragenden Momenten in den verschiedensten Strömungen und Genres Ausschau hält. Ein Prozess kommt in Gang, der durchaus mit der hochkulturellen Kanonbildung in den verschiedensten Künsten vergleichbar ist.

Ein Musiker, der von dem geschärften historischen Bewusstsein in der Wahrnehmung der Popgeschichte profitiert hat, ist der kürzlich verstorbene Johnny Cash, der sich selber in seinen letzten Lebensjahren darauf verlegt hatte, von Coverversionen dominierte Alben einzuspielen. So hat er z. B. in seiner von vielen Kritikern gefeierten Coverversion von »Personal Jesus«,²⁵ eines von Martin L. Gore komponierten Depeche Mode-Songs aus dem Jahre 1990, nicht nur seine

hohe Kunst der Interpretation fremden Materials unter Beweis gestellt, sondern auch dazu beigetragen, das Prestige des Originaltitels zu vermehren.

Ob nun destruktiv oder als Huldigung an große oder vergessene Momente der Popgeschichte angelegte Coverversionen, beide Varianten des Covers können sich – wie gerade gezeigt – im kritischen Diskurs über Popmusik behaupten. Allgemein zeichnet sich die intellektuell ambitionierte Rede über Coverversionen, wie man auch beim Blick in die kontinuierlich erscheinende Musikpresse mit ihren mittlerweile sehr breiten Plattenkritikrubriken immer wieder feststellen kann, durch drei zentrale Elemente aus: (1) Reflexivität, (2) Rekurs auf einschlägige Daten und Entwicklungen der Popmusikgeschichte und (3) ästhetische Distinktion. Ad (1): Kaum eine Rezension zu einer Platte, die überwiegend oder besonders bemerkenswerte Coverversionen enthält, lässt sich nicht zu Überlegungen hinreißen, die Sinn und Unsinn der Coverversion, ihr An und Für sich erörtern. Ad (2): Die kritische Rede über Coverversionen bietet den Autoren eine willkommene Gelegenheit, vorhandene Kenntnisse zu demonstrieren, pophistorische Zusammenhänge auszubreiten oder doch zumindest den Anschein von Kennerschaft zu vermitteln. Ad (3): Man beurteilt die Qualität der Coverversion im Hinblick auf die ihr zugeschriebene Haltung zum Original, die z. B. als Destruktion, Distanzierung, Parodie, Affirmation, Überhöhung, Nostalgie, Sentimentalität oder wie auch immer definierte Dekonstruktion meist zugleich beschrieben und, sei es positiv oder negativ, bewertet wird. Man begibt sich also auf die Suche nach der hohen Kunst der Kopie. So schreibt Helmut Hein in der Neuen Musikzeitung (NMZ) über die LP »Romantically Helpless« von Holly Cole:

Holly Cole macht die Interpretationen bekannter Songs zur hohen Kunst: zu einem Genre, das sich zu den ›Originalen‹ nicht kannibalisch oder parasitär verhält, sondern all das an ihnen, was noch unabgegolten ist, zum Leben erweckt. Bei guten Interpretationen lernt man, mehr als sonst, das genaue Hören; die Cover-Version ist Schatten und Double, sie verleiht einem Song Tiefe, sie fasziniert und irritiert auch.²⁶

Auch Thomas Venker hebt in der bereits erwähnten Kritik zu Martin L. Gores »Counterfeit²« darauf ab, dass es dem Musiker gelungen sei, sich im Medium der Coverversion in individueller Manier mit existentiellen Fragen intensiv zu beschäftigen:

Das Erstaunliche ist, dass Gore all das mit den Worten anderer ausdrückt. Sein Puzzle gibt den Songs ein derart stimmiges Umfeld, dass man – ohne

Kenntnis des Konzepts Coveralbum und einiger Originale – gar nicht auf die Idee kommen würde, dass hier jemand seine Aussage aus denen anderer generiert.²⁷

Vor dem Hintergrund eines generellen Vorbehalts gegenüber Coverversionen, der in der kritischen Rede über Popmusik seit den späten sechziger Jahren zu beobachten ist, den auch der Autor teilt, wenn er schreibt, dass ein »Coveralbum« »stets dem affirmativen Pleasan der Meute näher steht als dem wirklichen Kreieren einer eigenen Interpretation, [...] dem Erklimmen der nächsten Stufe«, soll Gores Leistung ins rechte Licht gerückt werden.²⁸

Während mit solchen intellektuellen Betrachtungen hohes popkulturelles Kapital erworben werden kann, zeichnen sich diejenigen, die auf weniger ambitionierte Weise popkulturelles Kapital zu generieren versuchen, durch folgende Eigenschaften aus: eine rudimentäre Reflexivität in der Betrachtung von Coverversionen, eine nur partielle Kenntnis der Pophistorie (eher abseitige Varianten bleiben außen vor) und eine ästhetische Distinktion, die sich darin dokumentiert, dass man es für nötig hält, sich vom schlüchten Mainstream abzugrenzen. Man denke nur an das zu Beginn erwähnte Beispiel der Abscheu vor »Hotel California«-Coverversionen im Trance-Pop-Stil. Bleiben die Freunde des perhorreszienten Mainstreams, die sich jeglicher Reflexivität enthalten und in aller Naivität ihrer Freude oder ihrem Missfallen bzw. ihrer Indifferenz gegenüber einer Coverversion Ausdruck verleihen. Ein Blick in die aktuellen Charts belehrt darüber, dass vor allem die Zitiertechniken des Sampling und Mixing, die in HipHop, House und Techno entwickelt und dort immer weiter verfeinert worden sind, für die Herstellung erfolgreicher Coverversionen nutzbar gemacht werden. Der Musikwissenschaftler Marc Pendzich betrachtet Marushas Coverversion des Judy-Garland-Klassikers »Somewhere Over The Rainbow« aus dem Jahre 1994 als »Startschuss zum großen Recycling der gesamten Rock/Pop-Musikgeschichte«. Den bis heute anhaltenden Boom tanztauglicher Coverversionen erklärt sich Pendzich so:

Techno-DJs und HipHoper mögen nicht selten innovative Sound-Magiere und versierte Rhythmus-Freaks sein, die darüber hinaus gemeinsam die größte popmusikalische Erneuerung seit dem Punkrock hervorgebracht haben – Komponisten von einprägsamen, über mehr als vier Takte reichende Refrains sind sie jedoch nur selten; das ist auch nicht ihr Hauptanliegen. Voraussetzung für einen Hit ist aber auch heute noch in den meisten Fällen das Vorhandensein einer eingängigen Melodielinie [...]. Da

das nicht das Spezialgebiet der heutigen Musikmacher ist, ihr Zugang zu vorbestehendem Musikmaterial ohnehin ein weitgehend digitaler ist [...], liegt es also nahe, der Aufnahme einer Coverversion den Vorzug gegenüber einer eigenen Neukomposition zu geben.²⁹

Allerdings sind es gerade nicht die in der kritischen Rede über Techno und HipHop gefeierten »Sound-Magiere«, die sich auf die Produktion von Coverversionen eingelassen haben. Während man sich heute, wie oben erwähnt, über mangelnden Respekt vor nostalgisch verklärten Ohrwürmern aus der jeweils eigenen Jugendzeit ereifert, haben sich schon früh die Vertreter einer avancierten elektronischen Musik von Schwundstufen »ihrer« Musik mit der polemischen Bezeichnung »Deppen-Techno« abgegrenzt, wozu in besonderer Weise die technoiden Coverversionen von Schlager-, Pop- und Rocktiteln gezählt wurden. Diese Abgrenzung hat vielleicht innerhalb der Techno-Szene und unter den Anhängern elektronischer Musik zur Verständigung über ästhetische Mindeststandards beigetragen, dem Charts-Erfolg technoider Coverversionen bei einem zumeist jungen, oftmals gar sehr jungen Publikum, das nur über wenig popkulturelles Kapital verfügt, hat das keinen Abbruch getan. So werden die Coverversionen mangels musikhistorischer Kenntnis nicht einmal als solche wahrgenommen, es stellt sich allenfalls ein diffuses Déjà-vu-Erlebnis ein (»die Musik kommt mir doch irgendwie bekannt vor«). Da das Vergnügen an der Musik im Vordergrund steht, und zu diesem Vergnügen auch gehört, gemeinsam mit anderen die Musik zu hören, zu ihr zu tanzen, bleibt für ästhetische Distinktion kein Platz. Sinnliche Freude am Beat, an spezifischen Klängen (»sounds«) und am emotionalen, vielfach auch sentimental Nachvollzug der Melodie gehören natürlich nicht nur zum Musikerleben des skizzierten Publikumssegments, sondern spielen natürlich auch in der Rezeption der distinguierten Hörerschaft eine elementare Rolle. Doch diese Gruppe zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihren sinnlichen Genuss an der Musik durch kritische, intellektuelle Betrachtung des Gehörten entweder zu vervollkommen sucht oder ihn der Freude an der diskursiven Durchdringung der musikalischen Materie unterordnet.

4. SCHLUSS

Die in der Einleitung gestellten Fragen lassen sich nun – wie vorläufig auch immer – beantworten. Im Streit der Meinungen um die Bewertung von Coverversionen bieten sich Gelegenheiten, popkulturelles Kapital zu demonstrieren, zu

erwerben und zu vermehren, was damit einhergeht, sich im Feld der Popmusik von Gruppen mit anderen ästhetischen Vorlieben abzugrenzen. Popkulturelles Kapital im Hinblick auf Coverversionen bemisst sich an den Kategorien Reflexivität, pophistorisches Wissen und ästhetische Distinktion. In elaborierter Form präsentiert sich solch ein kulturelles Kapital im avancierten Musikjournalismus, in dem konkurrierende Meinungen über den ästhetischen Stellenwert und die musikalische Qualität von Coverversionen aufeinander prallen. Man bemüht sich in der kritischen Betrachtung von Coverversionen um ›legitime‹ Unterscheidungen und Bewertungen, über die sich Autoren und Lesepublikum – auch wenn es den jeweiligen Einschätzungen nicht zustimmt – ihrer ›Klasse‹ in dreifacher Weise vergewissern: erstens im soziologischen Sinne Bourdieus, zweitens im Sinne einer Generationenzugehörigkeit, die es Individuen aus der Gruppe der ungefähr Gleichaltrigen erlaubt, zum einen sich das jeweilige Hörerlebnis und die damit verknüpften Assoziationen und Erfahrungen zu vergegenwärtigen, sei es der Originale, sei es der Coverversionen, zum anderen sich gemeinsam von anderen Generationen abzugrenzen und drittens schließlich im wertenden Sinne einer Orientierung an höchsten Qualitätsstandards, die man in der Bemühung um guten oder guten schlechten Geschmack bei der Einschätzung von Musik zugleich von dieser verlangt und sich selbst abverlangt.

1 Vgl. die aktuellen Rezensionen in den Zeitschriften Spex 5/2003, S. 113f.; Intro 5/2003, S. 32–34.

2 Babooshka am 30.11.2002, 19:41 Uhr: <http://www.die-80er-jahre.de/forum/showtopic.php?threadid=1161&page=9>.

3 http://www.amazon.de/exec/obidos/tg/stores/detail/-/music/B00006FX10/customer-reviews/qid=1044434385/sr=2-1/ref=sr_2_3_1/ref=cm_cr_dp_2_1/302-1908454-7647237 (14.11.2003).

4 Daniel du Prie beschreibt diesen Prozess so: »It is the music listened to which is the instrument of my own language, ready to be embellished and decorated with all types of historical connotations such as emotion, the place of listening, the people listening alongside me, what we are doing (talking, smoking, drinking, dancing) etc. All these will be transferred to memory along with what is now the form of the song, all-present but emptied of content.« (Daniel du Prie: Pop music & cover versions: some observations, <http://members.tripod.com/~duPrie/essays/poptheory.htm>, 14.11.2003).

5 Vgl. u. a. Pierre Bourdieu: Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber, in: ders.: Soziologische Fragen, Frankfurt/M. 1993, S. 147f.

6 Vgl. Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital, In: Reinhard Kreckel (Hg.): Soziale Ungleichheiten (Sonderband der Zeitschrift »Soziale Welt«), Göttingen 1983, S. 183–195, wiederabgedruckt in Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur 1, hrsg. v. M. Steinrücke, Hamburg 1992, S. 49–79.

7 Allerdings verweist auch John Fiske auf jene »Fans, deren ökonomischer Status es ihnen erlaubt, zwischen authentischen und massenproduzierten Objekten, zwischen Original und Reproduktion zu unterscheiden« und die dadurch »dem offiziellen kulturellen Kapitalisten relativ nah (stehen). Ihre Sammlungen bieten viel mehr Möglichkeiten der Umsetzung in ökonomisches Kapital.« (John Fiske: Die kulturelle Ökonomie des Fantums, in: SPoKK (Hg.): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende, Mannheim 1997, S. 54–69, hier: S. 66 f.; amerikanisch: The Cultural Economy of Fandom, in: Lisa A. Lewis (Hg.): The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media, London, New York 1992, S. 30–49).

- 8 Fiske: Die kulturelle Ökonomie des Fantums (Anm. 7), S. 56.
- 9 Renate Müller/Patrick Glogner/Stefanie Rhein/Jens Heim: Zum sozialen Gebrauch von Musik und Medien durch Jugendliche. Überlegungen im Lichte kultursoziologischer Theorien, in: ders. (Hg.): Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung, Weinheim, München 2002, S. 9–26 (hier: S. 12f.).
- 10 Fiske: Die kulturelle Ökonomie des Fantums (Anm. 7), S. 68.
- 11 Rainer Winter: Medien und Fans. Zur Konstitution von Fan-Kulturen, In: SPoKK: Kursbuch Jugendkultur (Anm. 7), S. 40–53 (hier: S. 52).
- 12 Der ehemalige Spex-Chefredakteur Dietmar Dath möchte in einem FAZ-Artikel (»Kulturaustausch. Der Pop und die Pest«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.02.2003) Pop als voraussetzungsvolle ästhetische Kategorie vom bloß Populären als demographischer Größe getrennt wissen: »Pop, wenn er was taugt, ist häufig gebildeter als seine Propagandisten; da tut sich eine Schere auf.«
- 13 Michael Coyle: Hijacked Hits and Antic Authenticity. Cover Songs, Race, and Postwar Marketing, in: Roger Beebe/Denise Fulbrook/Ben Saunders (Hg.): Rock Over the Edge. Transformations in Popular Music Culture, Durham u. a. 2002, S. 133–157 (hier: S. 153).
- 14 Ebd., S. 139.
- 15 Johannes Ullmaier reklamiert hingegen auch für diese Zeit die Bedeutung des Interpreten. Die »frühe Cover-Version [will] ihre Vermitteltheit nicht merken lassen. Im Gegenteil erscheint sie als Cover-Version umso gelungener, je weniger man sie für eine solche hält. Die dringlichste Aufgabe des Interpreten ist es, das Vorgegebene so restlos dem eigenen Vortrag anzumodeln, daß es quasi in einer eigenen Interpretation aufgehoben und als Vorgegebenes vergessen gemacht wird.« (Johannes Ullmaier: Destruktive Cover-Versionen, in: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 1 (1995), S. 61–87, hier: S. 62).
- 16 Coyle: Hijacked Hits and Antic Authenticity (Anm. 13), S. 144.
- 17 Ullmaier: Destruktive Cover-Versionen (Anm. 15), S. 62.
- 18 Coyle: Hijacked Hits and Antic Authenticity (Anm. 13), S. 147.
- 19 Ullmaier: Destruktive Cover-Versionen (Anm. 15), S. 63. Weiter unten spricht der Autor von einem »strukturell bestimmten Traditionstradition des Progressiv-Rock [wozu sowohl Pink Floyd und Genesis als auch die Swell Maps und SPK gezählt werden, R. H.] im Sinne einer um Werkbewußtsein, künstlerischen »Fortschritt« der Gestaltungsmittel und Innovation des Ausdrucks konzentrierten Ästhetik.« In dieser Tradition werde die Coverversion »notwendig zur Defizienzerscheinung: nur wem nichts Besseres (= Eigenes) einfällt, bleibt darauf angewiesen.« (Ebd.).
- 20 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/M. 1999 (franz.: Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1992).
- 21 Gestur Gudmundsson/Ulf Lindberg/Morten Michelsen/Hans Weisethaunet: Brit Crit: Turning Points in British Rock Criticism, 1960–1990, in: Steve Jones (Hg.): Pop Music and the Press, Philadelphia 2002, S. 41–64 (hier: S. 45). Die Autoren schreiben: »This legitimization process [der populären Musik, R. H.] [...] equals the formation of a field in Bourdieu's sense, including a ›clergy‹ of leading critics and magazines.« (Ebd., S. 59) Die gegenwärtige Situation sei durch den folgenden Gegensatz geprägt: »In the postmodern supermarket, mainstream rock journalism seems to have returned to the consumer guidance of the early 1960s, while alternative writing increasingly tends toward the opposite pole of academic criticism.« (Ebd., S. 60).
- 22 Ullmaier: Destruktive Cover-Versionen (Anm. 15), S. 72 f.
- 23 Jason Ankeny beschreibt die Arbeitsweise der bis heute anonym gebliebenen Gruppe so: »the Residents channelled the breadth of American music into their idiosyncratic, satiric vision, their mercurial blend of electronics, distortion, avant-jazz, classical symphonies and gratingly nasal vocals. In diesem Geiste veröffentlichten sie »an abrasive 1977 cover of the Rolling Stones« ›Satisfaction‹, which became an underground hit on both sides of the Atlantic at the peak of the punk movement.« (<http://www.allmusic.com> (23.11.2003); für den Abruf des Textes von J. Ankeny dort unter der Rubrik »artists« den Gruppenname »Residents« eingeben und »search« anklicken).
- 24 Diedrich Diederichsen: Plattenkritik zu Nick Cave: »Kicking Against The Pricks«, In: Spex 7/1986, S. 38, wiederveröffentlicht in: ders.: 1.500 Schallplatten 1979–1989, Köln 1989, S. 122 f. sowie in: ders.: 2.000 Schallplatten 1979–1999, Höfen 2000.
- 25 Johnny Cashs Coverversion findet sich auf dem Album »American IV: The Man Comes Around« aus dem Jahre 2002.
- 26 <http://www.nmz.de/nmz/nmz2000/nmz12/pop-nachschatz.html> (23.11.2003).

27 Intro 5/2003, S. 32.

28 Ebd.

29 Marc Pendzich: Alle Jahre Lieder. Die Tendenz zu Coverversionen in Pop, HipHop und Techno, in:
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. 10. 2001 (<http://www.coverversion.de/faz2.htm>, 14.11.2003).

Leander Scholz

DIE RESERVEARMEE DER ZEICHEN: MARX UND DAS INTERNET

In seinem Buch *Docuverse* hat Hartmut Winkler das Internet als eine ›Wunschmaschine‹ gedeutet, deren ›Wunsch‹ darin besteht, die Struktur der Sprache als solche zu externalisieren und damit im Idealfall die Differenz von Signifikant und Signifikat zum Verschwinden zu bringen. Unter dem Medium Internet wird dabei ein Zusammenhang von digitalen Produktionsformen verstanden, der sich als ›World Wide Web‹, als ›Hypertext‹ oder eben auch als ›Docuverse‹ darstellen lässt. Der Ausdruck ›Docuverse‹ geht auf Theodor H. Nelson zurück, der das Datenuniversum als ein »ongoing system of interconnecting documents« beschrieben hat.¹ Zugleich ist mit diesem Produktionszusammenhang ein globaler Anspruch verbunden, der unter dem Stichwort der weltweiten ›Vernetzung‹ in den letzten Jahren viel diskutiert wurde.

Winklers Analyse des Internets als ›Wunschmaschine‹ setzt nicht unmittelbar an der digitalen Produktionsbasis an, sondern an den mehr oder weniger theoretischen Diskursen, die das Internet bei seiner Etablierung als neues Produktionsparadigma begleitet oder auch implementiert haben. Insofern ein großer Teil dieser Diskurse einen deutlich affirmativen Charakter hat und bemüht ist, sich von aller kulturpessimistischen Technologiekritik abzusetzen, versteht Winkler seine Analyse der Wünsche explizit als Ideologiekritik in einem durchaus traditionellen Sinn. Mit seiner Analyse des Wunsches nach einer Externalisierung der Sprache im Internet spricht Winkler eine Technikauffassung an, in der die Apparate als Externalisierungen von menschlichen Organen oder als Substitutionen von körperlichen Fähigkeiten verstanden werden. Diese Tradition kann man mit dem Technikphilosophen Ernst Kapp benennen² – sie steuert noch die Medienauffassung von Marshall McLuhan, wenn dieser die elektronischen Medien mit einem externalisierten Nervensystem vergleicht.³ Da es sich im Falle des Internets um die Externalisierung der Sprache als solche handeln soll, stellt Winklers zweite Analyse der ›Wunschmaschine‹ Internet eine Folgerung seiner ersten dar: Wenn die Sprache vollständig externalisiert wäre, dann würde die Differenz von Signifikant und Signifikat in einem Medium zusammenfallen und damit das ›Übel‹ der Interpretation in einen kalkulierbaren Automatismus überführbar sein. Es würde sich somit um nichts Geringeres handeln als um eine neue Form von Sprache, die auch tatsächlich im Zentrum vieler Internet-Utopien zu stehen scheint.

Als einen zentralen Hintergrund dieses Wunsches hat Winkler die Reproduktionsverfahren des Digitalen ausgemacht, die im Unterschied zu traditionel-

len Reproduktionstechniken eine ›verlustfreie‹ Reproduktion versprechen.⁴ Mit einer Reproduktion ohne Verlust würde sich nicht nur die Differenz von Original und Kopie erübrigen, sondern eine ganze Reihe von Differenzen wie Wiederholung und Abweichung oder Erinnern und Vergessen, die sich in der klassischen Episteme um das Thema der Reproduktion angelagert haben. Mit Winkler kann man zwar davon ausgehen, dass es ebenso im Bereich des Digitalen keine ›verlustfreie‹ Kopie gibt, da auch die digitale Reproduktion auf spezifische materielle Träger angewiesen bleibt, aber ich möchte die These aufstellen, dass mit dem Internet trotzdem das Modell, mit dem die Differenz von Original und Kopie traditionell organisiert wurde, in Frage steht. Insofern möchte ich die Wünsche, die Winkler anhand von Internetdiskursen analysiert hat, in einem gewissen Sinne noch einmal ernst nehmen, und zwar nicht nur, weil Wünsche, wenn auch als unerfüllte, ein zentraler Bestandteil der modernen Ökonomie sind, sondern auch, weil mir scheint, dass eine Ideologiekritik nicht ausreicht, um das Problem zu erfassen, welches das Internet für die Differenzproduktion darstellt. Im Folgenden soll daher zunächst das Modell der Serie skizziert werden, mit dem die Differenz von Original und Kopie in der klassischen Episteme gedacht worden ist.

1. DAS MODELL DER SERIE

Die klassische Episteme, wie sie sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hat und deren Ordnung des Zeichens nach Michel Foucault vielleicht bis heute Gültigkeit besitzt, setzt mit einer Krise der Repräsentation ein, in deren Verlauf die Ordnung des Zeichens nicht mehr nach Ähnlichkeitsbeziehungen gedacht wird, sondern nach dem Modell der Serie. Der Philosoph, der mit diesem Übergang vielleicht am deutlichsten verbunden werden kann, ist René Descartes, der mit der ersten Regel aus seinen *Regulae ad directionem ingenii* die Ähnlichkeit als eine unzulässige Form der Erkenntnis ausgeschlossen hat. An die Stelle der wechselseitigen Markierung der Ähnlichkeit tritt eine dualistische Logik des Zeichens, in der es etwas gibt, das repräsentiert, und etwas, das repräsentiert wird. Während die Zeichentheorie der Ähnlichkeit von drei Momenten ausging, nämlich erstens etwas, das markiert wird, zweitens etwas, das markierend ist, und drittens etwas, das es gestattet, wie Foucault sagt, »im Einen die Markierung des Anderen« zu sehen,⁵ bricht diese Kreisbewegung auf und wird in eine unendliche Reihenbildung des Vergleichens transformiert, in der das Zeichen zur Bildung der Identität und des Unterschieds dient. Die Versuche, diese unendliche Reihenbil-

dung in den großen Taxonomien und Universalordnungen des 17. Jahrhunderts zum Stillstand zu bringen, sind deshalb Bemühungen, die bedrohliche Zeit der Serie in eine räumliche Anordnung zu überführen – beim Anblick der polyhistorischen Enzyklopädien könnte man beinahe sagen: zu bannen.

Im gleichen Moment, in dem die Ähnlichkeit nicht mehr das Verbürgende der Zeichenrelation ist, rückt schon bei Descartes die Phantasie zu einer zentralen Stelle in der klassischen Episteme auf, und zwar als Fähigkeit, Relationen herzustellen.⁶ Die Situation eines zweifelnden Subjekts in einem Raum aus Illusionen, die Descartes in seinen *Meditationes de prima philosophia* beschrieben hat, ist bis heute charakteristisch geblieben, wenn es um die Problemstellung geht, wie Ordnung generiert wird. Die Entfaltung der Phantasie oder der Einbildungskraft als eine zentrale Produktivkraft der neuen Ordnung zeigt sich historisch aber erst in dem Moment vollständig, da die großen Taxonomien ihre räumliche Anordnung nicht mehr gewährleisten können und dynamisiert werden müssen, was unter dem Stichwort der ›Verzeitlichung‹ diskutiert wird und man seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts beobachten kann. Immanuel Kant, in dessen *Kritik der reinen Vernunft* die Einbildungskraft zuweilen als das Gespenst aller anderen Vermögen erscheinen kann, hat die Rolle dieser Produktivkraft im Zusammenhang mit der Verzeitlichung vielleicht am deutlichsten definiert. Nach Kant ist die Einbildungskraft das Vermögen, »einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen«.⁷ Reproduktiv ist die Einbildungskraft, insofern sie als Wiederholung etwas Abwesendes in die Anwesenheit bringt. Sie ist dann, wie Kant sagt, eine *exhibitio derivativa*. Produktiv ist die Einbildungskraft jedoch im gleichen Moment ebenso, insofern sie Wiederholbarkeit als solche überhaupt erst konstituiert und im Zusammenwirken mit den Kategorien, dem Schematismus und den empirischen Daten den Gegenstand als einen wiederholbaren hervorbringt. Sie ist dann, wie Kant sagt, eine *exhibitio originaria*. Für die Gleichzeitigkeit von Spontaneität und Rezeptivität der Einbildungskraft hat Kant den Ausdruck der ›Rekognition‹ geprägt, bei dem das Verhältnis des Primären und des Sekundären in einer nachzeitigen und unauflöslichen Begründungsschlaufe unterzugehen scheint.

Das Verhältnis von Produktion und Reproduktion und damit das Verhältnis von Original und Kopie ist mit der Reproduktionslogik der Einbildungskraft immer schon in die wiederholbare Produktion der Serie eingeschrieben. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist das Thema der Abweichung, das Kant in der *Kritik der Urteilskraft* unter dem Genie-Begriff diskutiert. Das Modell der Serie streicht das Original im Sinne von Herkunft durch und bringt es zugleich als Abweichung der Wiederholung, und damit innerhalb der Serie, wieder hervor. Um

das Thema dieses sekundären Originals ist daher der ganze Geniediskurs gruppiert, der die Abweichung von der Wiederholung wiederum als ein Verhältnis von ›exemplarischem Muster‹ und ›Nachahmung‹ oder von Innovation und Epigonentum zu organisieren versucht. Das transzendentale ›X‹, das Kant der unverzichtbaren Vorstellung eines ›Dings an sich‹ zugewiesen hat, lässt sich daher, einen Gedanken von Martin Heidegger aufnehmend,⁸ als ein Durchstreichen eines primären Originals verstehen, dem die Hervorbringung eines sekundären Originals entspricht. Genau in dem Moment also, in dem ›Welt‹ als ursprünglicher Gesamtzusammenhang durchgestrichen wird, wird die Fähigkeit des Genies, ›Originalität‹ zu produzieren, um so wichtiger.

Der Zeit der Serie scheint auf der anderen Seite zwangsläufig eine ›Entzeitlichung‹ gegenüberzustehen, eine Monumentalisierung gewissermaßen, die das Verhältnis zwischen dem sekundären Original und der Serie durch eine Verzögerung überhaupt erst möglich und auch steuerbar macht. Denn eine vollkommene Verzeitlichung würde die Wiederholung von der Abweichung ununterscheidbar werden lassen. Diese gegenläufige Monumentalisierung begleitet die Innovationslogik von Wiederholung und Abweichung von Beginn an und lässt sich etwa schon anhand der Geschichtsphilosophie Hegels zeigen, bei der sowohl der Anfang als auch das Ende der Reihenbildung problematisch geworden sind. Wenn die Weltgeschichte eine unendliche Reihenbildung nach dem Muster von Wiederholung und Abweichung ist, dann stellt sich die Frage, wo die Weltgeschichte anfängt und wo sie aufhört. Das Problem des Anfangs und des Endes ist daher im Grunde die gleiche Frage, die sich hinter dem Thema der Teleologie verbirgt, mit dem zum Ende des 18. Jahrhunderts der Versuch der utopischen Stillstellung der Zeit von dem Versuch der Wiederaneignung der Reihe in einer Kreisbewegung abgelöst wird.

Was der Verzeitlichung als Monumentalisierung entgegensteht, ist meines Erachtens durchaus mit dem zu vergleichen, was Karl Marx für den Bereich der Wirtschaft als die ›ursprüngliche Akkumulation‹ des Kapitals und der Arbeitskräfte beschrieben hat, bei der im Zuge der Zentralisation der Produktion zugleich Arbeitskräfte als flexible Lohnarbeiter freigesetzt werden müssen. Auch für die Ökonomie der Zeichen handelt es sich um eine notwendige Akkumulation von Zeichen, um die Produktivität ihrer reproduktiven Anordnung steigern zu können. Auf diese ›ursprüngliche Akkumulation‹ werde ich im Zusammenhang mit dem Internet zurückkommen. Aber bevor ich darauf eingehe, möchte ich noch auf die Frage nach den Medien dieser Reproduktion zu sprechen kommen.

2. DIE MEDIEN DER REPRODUKTION

In der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* scheint Hegel mit einer bemerkenswerten Treue der Logik Kants zu folgen, wenn er die Einbildungskraft in eine reproduktive und eine produktive unterteilt. Die Reproduktion vollzieht sich zunächst entlang der »unmittelbaren Anschauung«, die in der »Vorstellung« zu einer »erinnerten Anschauung« wird.⁹ In der »Erinnerung« werden die Bilder der »Anschauung« isoliert von Ort und Zeit und verlieren damit ihre »vollständige Bestimmtheit«. Als erinnertes Bild ist die Anschauung »nicht mehr existierend« und »bewusstlos aufbewahrt«. Hegel spricht von einem »nächtlichen Schacht«, »in welchem eine Welt unendlich vieler Bilder und Vorstellungen aufbewahrt ist«.¹⁰ »Bewusstlos« meint hier, dass diese Bilder durch die Erinnerung zwar angeeignet, versammelt und »an sich« zum »Besitz« geworden sind, aber noch nicht produktiv reorganisiert sind. Der Schritt von der Reproduktion zur Produktion besteht deshalb darin, den historischen Vorrat, der im »nächtlichen Schacht« angehäuft und assoziiert wurde, einem reorganisierenden Prinzip zu unterwerfen, das aus dem »an sich« des Besitzes ein »für sich« macht. Dieses Prinzip nennt Hegel die »Intelligenz« und die Reorganisation die »Gewalt« der »Intelligenz«, ihr »Eigentum äußern zu können«.¹¹ Das Gedächtnis nun ist der Umschlagsplatz von der reproduktiven Einbildungskraft zur produktiven Phantasie, die Hegel die »Zeichen machende Phantasie« nennt.

Was Hegel hier beschreibt ist nichts anderes als eine Medienökonomie, an die sich in den darauf folgenden Paragraphen seine gesamte Zeichentheorie anschließt, die darin besteht, dass »ursprüngliche« und »gefundene« Bedeutungen abgezogen, ausgelöscht und aufbewahrt werden, um dann gleichsam akkumuliert und in das Zeichen investiert zu werden. Erst im Zeichen (das Hegel als Sprachzeichen versteht) erhält die produktive Phantasie deshalb »eigentliche Anschaulichkeit«.¹² Wo in Kants Reproduktionslogik nur ein Medium stand, nämlich die bildhafte Anschauung, findet sich also bei Hegel an entscheidender Stelle ein Medienwechsel von der Anschauung zum Zeichen, das selbst wieder Anschauungen produzieren kann und das, wie Hegel in der Anmerkung sagt, für »etwas Großes erklärt werden« muss. Das ›Große‹ des Zeichens besteht für Hegel darin, dass die Sprache eine Totalität darstellt, in der sich alle anderen Medien als enthalten denken lassen können, so wie Hegel es in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* von der Architektur bis zur Poesie historisch vorgeführt hat. In der evolutionären Hierarchie der Medien von der Hieroglyphe bis zum Symbol eignet sich das Zeichen aufgrund seiner vorgängigen Dissoziationskraft alle anderen überbietend an.

Das sprachliche Zeichen findet sich in der Reproduktionslogik Hegels »nicht irgendwo als Anhang in der Psychologie oder auch in der Logik eingeschoben«,¹³ weil die Sprache ein Verhältnis von ›innen‹ und ›außen‹ impliziert, bei dem das Nichtsprachliche immer schon vom Sprachlichen als eingeholt erscheint. Hegel hat dieses Verhältnis von ›innen‹ und ›außen‹ vielfach betont und die Sprache als das »vollkommene Element« aufgefasst, »worin die Innerlichkeit ebenso äußerlich als die Äußerlichkeit innerlich ist«.¹⁴ Das wahrnehmungstheoretische Paradigma von Anschauung und Begriff findet sich bei Hegel deshalb sprachphilosophisch reformuliert, und zwar nicht nur, weil sich das Unmittelbare in der Sprache als vermittelt zeigt und derjenige, der spricht, sich schon an die Vermittlung der Sprache angeschlossen hat, sondern weil die Prozessierung von Differenzen – wie unmittelbar und vermittelt – mit dem Reproduktionsmedium Sprache in einem absoluten, das heißt geschlossenen Produktionsraum stattfindet. Der verlorene Ursprung der Reihenbildung ist deshalb für Hegel als verlorener zugleich immer schon angeeignet, weil es kein selbständiges ›Außen‹ der Sprache gibt. Natürlich impliziert die zentrale Stellung der Sprache bei Hegel auch eine politische Seite, indem das Verhältnis von ›innen‹ und ›außen‹ einem politischen Verhältnis von Inklusion und Exklusion und die sprachliche Totalität dem Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaft korrespondiert, das in der Kopplung von Sprache und Nation seinen historischen Ausdruck gefunden hat.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die Kritik, die Hegel in der *Enzyklopädie* an der Zeichenauffassung von Leibniz übt, der sich »durch seinen Verstand verführen lassen« habe, »eine vollständige Schriftsprache, auf hieroglyphische Weise gebildet« für den »Verkehr der Völker und insbesondere der Gelehrten für sehr wünschenswert zu halten«.¹⁵ Auch für Leibniz war die Suche nach einer kalkulatorischen Schrift, die vom operativen Zeichen der Mathematik ausging, ein Erkenntnismodell und ein politisches Modell zugleich. Schließlich sollte damit nicht nur ein epistemologisches Problem, sondern auch das Problem einer definitiven Moral gelöst werden, bis hin zur Überwindung von gesellschaftlichen und zwischenstaatlichen Konflikten. Und nicht zuletzt träumte auch Leibniz davon, eine bloß analytische Logik auf eine produktive Logik hin zu überschreiten, auf eine ›fruchtbringende‹ Logik.¹⁶ Hegels Kritik an dem kalkulatorischen Zeichenbegriff von Leibniz und dessen Suche nach ›festbleibenden Zeichen‹ lässt sich aber nicht einfach als eine Ablehnung der Maschinenlogik des 17. Jahrhunderts seitens einer idealistischen Geistlogik des 18. Jahrhunderts verstehen, wie etwa in Genealogien des Digitalen häufig dargestellt und bei Derrida in folgendem Satz programmatisch zusammengefasst: »Was Hegel, der aufhe-

bende Interpret der ganzen Philosophiegeschichte, *niemals zu denken vermocht hat*, ist eine funktionierende Maschine«.¹⁷

Mit dem, was Hegel in seiner Reproduktionslogik den »geistig gewordenen Mechanismus« nennt, ist vielmehr ein neuer Typus von Maschine und Reproduktion angesprochen, der den Anspruch einer produktiven Logik gerade dadurch einlöst, dass nicht mehr auf »festbleibende Zeichen« gesetzt wird, sondern auf eine dynamische Überschussproduktion an Zeichen. Voraussetzung dafür ist das »mechanische Gedächtnis«, das die produktive Reproduktion erst möglich macht, indem es durch mechanische Wiederholung alle Relationsformen wie Anschauung, Bild, Vorstellung, Bedeutung, usw. trennt und damit, wie Hegel sagt, »sinnlose Worte« schafft.¹⁸ Für den Bereich der Wirtschaft hat Marx diesen Übergang anhand der Entwicklung der dynamischen Dampfmaschine beschrieben, deren Erfindung erst dann wirklich produktionssteigernd eingesetzt werden kann, wenn sich die mechanistische Trennung von Werkzeug und menschlicher Arbeitskraft vollständig durchgesetzt hat. Der produktiven und bedeutungsstiftenden Akkumulation der Zeichen entspricht deshalb auf der anderen Seite immer so etwas wie ein Überschuss an frei flottierenden Zeichen – oder, um es mit Marx zu sagen, eine »industrielle Reservearmee« an flexiblen Arbeitskräften.¹⁹

Wenn ich nun von dieser Ökonomie der Zeichen einen Sprung zum Reproduktionsmedium Internet mache und damit all die medialen Entwicklungen übergehe, die im Anschluss an Walter Benjamin breit untersucht worden sind, dann nicht, weil ich sie in der Geschichte der Reproduktionsmedien für unwichtig halte, sondern aufgrund der vielfach diagnostizierten ›neuen Ökonomie‹, die mit dem Internet sowohl für den Bereich der Wirtschaft als auch für die Ökonomie der Zeichen reklamiert worden ist. – Dass die bürgerliche Gesellschaft und ihre Wirtschaft nicht in einer historischen Totalität angekommen waren und damit das Verhältnis von ›innen‹ und ›außen‹ nicht in einer absoluten Produktion seinen Abschluss gefunden hatte, sondern auf Expansion und damit auch auf ein permanentes ›Außen‹ angewiesen blieb, musste schon Hegel in seiner späteren *Rechtsphilosophie* einsehen: »Durch diese ihre Dialektik wird die bürgerliche Gesellschaft über sich hinausgetrieben, zunächst *diese bestimmte* Gesellschaft, um außer ihr in anderen Völkern, die ihr an den Mitteln, woran sie Überfluß hat, oder überhaupt an Kunstfleiß usf. nachzustehen, Konsumenten und damit die nötigen Subsistenzmittel zu suchen.«²⁰

Globalisierung ist also ein Prozess, der sich schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts beobachten ließ und bis heute verschiedene Formen der wirtschaftlichen und medialen Aneignung hervorgebracht hat. Dass das Internet als Externalisierung der Sprache aufgefasst wird, hängt nicht nur, wie Winkler dia-

gnostiziert hat, mit dem Wunsch zusammen, eine technische Struktur anstelle der Sprache und der Arbeit der Interpretation zu setzen, sondern mit dem Konnex dieser wirtschaftlichen und medialen Globalisierung und dem damit gegebenen Verhältnis von ›innen‹ und ›außen‹, bei dem das Internet und der damit gegebene Produktionszusammenhang der weltweiten ›Vernetzung‹ erneut als ein absoluter Produktionsraum erscheint und insofern mit der historischen Auffassung von Sprache konkurriert. Entscheidend scheint mir deshalb die Frage nach dem ›Außen‹ dieser digitalen ›Vernetzung‹ zu sein, die ich im Folgenden stellen möchte, und zwar im Hinblick auf das Muster von Wiederholung und Abweichung, wie es in der oben skizzierten klassischen Episteme gedacht worden ist.

3. DIE REPRODUKTION DES DIGITALEN

In ihrem Buch zum politisch-ökonomischen Gefüge eines weltweiten ›Empires‹ haben Michael Hardt und Toni Negri im Zusammenhang mit dem Produktionsmodell des Internets von einer ›zweiten ursprünglichen Akkumulation‹ gesprochen. Jede Ökonomie, die auf Mehrwert angelegt ist, braucht stets Zyklen einer verstärkten Akkumulation und ein ›Außen‹, das zum Export des Überschusses und zur Expansion dient. Insofern ist die Akkumulation ein durchgängiges Moment dieser Ökonomie. Eine ›zweite ursprüngliche Akkumulation‹ muss sich somit von der durchgängigen Akkumulation prinzipiell unterscheiden. Hardt und Negri haben deshalb in der Digitalisierung der Produktion nicht nur eine Intensivierung gesehen, die alle Bereiche der Produktion durchdringt und reorganisiert, sondern eine neue Sphäre der ›immateriellen Produktion‹, die sowohl etwa die Affektpproduktion als auch die Software- und Medienproduktion im engeren Sinne umfasst – also alles das, was unter dem tertiären Bereich der Dienstleistungen zusammengefasst wird.²¹

Diese immaterielle Produktion zeichnet sich durch eine enge zeitliche Kopplung von Produktion und Konsumtion aus. Schon Marx hat Transport- und Kommunikationsleistungen als Produkte definiert, die im Moment der Produktion auch konsumiert werden müssen. Das zentrale Zeitmoment der immateriellen Produktion drückt sich ebenso als Intensivierung der traditionellen Produktion aus, etwa in Stichworten wie ›just in time‹ oder auch ›on demand‹. Zwar fällt der Begriff einer ›dritten Natur‹ bei Hardt und Negri nicht, aber man könnte diese Reorganisation als eine postindustrielle Transformation der ›zweiten Natur‹ verstehen, wie sie in der Tradition von Hegel und Marx vielfach beschrieben worden ist. So wie die ›zweite Natur‹ der industriellen Produktion die ›erste‹ nicht über-

flüssig gemacht hat, sondern tiefgreifend reorganisiert, verschwindet die ›materielle‹ nicht zugunsten einer ›immateriellen Produktion‹, sondern wird von deren Produktionsprinzipien her bestimmt. Marx hat in der Landeignung der bäuerlichen Produktion und der Privatisierung des Gemeindebesitzes unter der Feudalherrschaft die historische Voraussetzung für die ›ursprüngliche Akkumulation‹ gesehen. Die Voraussetzung der ›zweiten ursprünglichen Akkumulation‹ kann man parallel dazu in der Flexibilisierung des disziplinarischen Subjekts sehen, dessen wiederholende Gewöhnung schon für Hegel die Voraussetzung einer ›zweiten Natur‹ war und in einem engen Verhältnis zum mechanischen Gedächtnis stand. Richard Sennett hat diese Flexibilisierung als abrupte Diskontinuierung von Zeiterfahrung beschrieben, die es nicht mehr erlaubt, bestimmte biographische Erfahrungsreferenzen aufzubauen.²²

Neben dieser Rückkopplung zwischen Produktion und Konsumtion zeichnet sich die neue Sphäre der immateriellen Produktion durch eine ›Netzwerkproduktion‹ aus, in der die Kooperation nicht mehr zwingend durch eine Zentralisation der Produktion hergestellt werden muss, sondern den Produktivkräften inhärent ist. Aus dieser Dezentralisation, die für die Produktionssteigerung zwingend ist und zugleich zumindest für diesen Produktionsbereich den Übergang von einer disziplinarischen zu einer Kontrollgesellschaft erforderlich macht, haben Hardt und Negri eine politische Emanzipationstheorie zu gewinnen versucht. Fluchtpunkt dieser Theorie ist im Anschluss an die Arbeiten von Gilles Deleuze und Félix Guattari ein Thema, das in der philosophischen Tradition unter dem Begriff der ›Singularität‹ verhandelt wird.²³ Die vollkommene Durchdringung aller Bereiche durch die dezentralen Produktionsprinzipien könnte demnach einen Zustand ermöglichen, in dem das ›virtuelle Kapital‹ der ›zweiten ursprünglichen Akkumulation‹ sich in einem permanenten Fluss befindet und in einem gewissen Sinne mit den Produktivkräften zusammenfallen würde. Dieser Zustand einer völligen ›Immanenz‹ würde dann nicht nur den Bereich der Ökonomie im engeren Sinne betreffen, sondern ebenso die Produktion von Subjektivität und auch von Sprache. Nicht ohne Grund taucht bei Hardt und Negri an entscheidender Stelle das Pfingstfest auf: »In einer Art säkularem Pfingstfest vermischen sich die Körper, und die Nomaden sprechen eine gemeinsame Sprache.«²⁴

Mit dieser ›ontologischen Singularität‹ würde sich die Differenz von Original und Kopie oder Wiederholung und Abweichung zugunsten einer dauerhaften Performanz auflösen, bei der es keinen Unterschied mehr zwischen Virtualität und Aktualität gäbe. Das Denken des Widerstands wäre dann zugleich ein Akt des Widerstands und ein Akt der Ermächtigung. Umgekehrt könnte man natürlich

ebenso gut anstelle von ›Pfingsten‹ das biblische ›Babylon‹ ins Spiel bringen und behaupten, die virtuelle Entgrenzung des Internets mache im gleichen Moment die Grenzziehung immer wichtiger und führe im Unterschied zur sprachlichen Standardisierung durch den Buchdruck zu einer stetigen Zunahme an idiomatischen Redewendungen bis hin zu einer vollständigen privatsprachlichen Idiosynkrasie. Die für die Ökonomie der Zeichen essentielle Begrenzung des Kontextes würde dann gerade aufgrund der ›Netzwerkproduktion‹ im Hypertext zu einer Krise führen und zu einer Art dauerhaftem Sprachkrieg, weil die Absteckung und Einrammung der Signifikanten nicht mehr gelingt, die Friedrich A. Kittler für den imperativischen Untergrund allen Sprachgebrauchs ausgemacht hat.²⁵ Beide Überlegungen, ob in ›Pfingsten‹ oder ›Babylon‹ kulminierend, gehen jedoch davon aus, dass der Oikos der Ökonomie im Virtuellen des Cyberspace nicht nur verdoppelt, sondern restlos simuliert werden kann. Aber dann wäre der Cyberspace kein ›Cyber‹ mehr. Es kommt daher darauf an, die Dialektik von ›neuer‹ und ›alter‹ Ökonomie zu bestimmen und der Frage nachzugehen, welches ›Außen‹ die Transformation der ›zweiten Natur‹ zugunsten einer ›dritten‹ produziert.

In etwas bescheideneren Worten hat George P. Landow die ›neue Ökonomie‹ der Zeichenorganisation im digitalen Hypertext als technologische Realisation poststrukturalistischer Denkansätze beschrieben. Im Zusammenhang mit dem Entwurf zu der Memex-Maschine von Vannevar Bush, eine Art Prototyp des Hypertextes, schreibt Landow: »[...] Bush wished to replace the essentially linear fixed methods that had produced the triumphs of capitalism and industrialism with what are essentially poetic machines – machines that are working according to analogy and association, machines that capture and create the anarchic brilliance of human imagination.«²⁶ Neben den üblichen Argumenten, dass die ›Netzwerkproduktion‹ die Differenz von ›reader‹ und ›writer‹ überwindet, also die Produktivkräfte demokratisiert, und die Linearität des Buchdrucks überschreitet und damit Bedeutungshierarchien abbaut, macht dieses Zitat deutlich, worum es eigentlich geht: nämlich um postindustrielle Maschinen, die als »poetische Maschinen« unmittelbar die Einbildungskraft betreffen. ›Wunschmaschinen‹ sind solche Maschinen nicht nur, (wie Winkler gezeigt hat), indem sie im Cyberspace das Zusammenfallen von solchen Differenzen versprechen, die in der disziplinarischen und arbeitsamen Sphäre der ›zweiten Natur‹ das Begehrten aufschieben, sondern indem sie selbst die immaterielle Sphäre der Wünsche maschinisieren. Wenn man davon ausgeht, dass die Reproduktionslogik der Einbildungskraft in der klassischen Episteme den Übergang von einer ›ersten‹ zu einer ›zweiten Natur‹ beschreibt, dann stellt sich die Frage, welche Formen der Einbildungskraft deren Maschinisierung hervorbringt.

Für eine Ökonomie der Zeichen kann man die Digitalisierung zunächst als eine technologische Intensivierung von Schrift und Bildern auffassen, wie sie Walter J. Ong schon anhand der Erfindung des Buchdrucks herausgearbeitet hat.²⁷ Die digitale Isolation erlaubt nicht nur eine gezieltere Adressierung von Zeichen, sondern auch eine gesteigerte Produktion im Sinne der Reorganisationsmöglichkeiten. Die Unterscheidung von analogen und digitalen Medien kann dabei jedoch nur als eine relative fungieren, auch wenn der Adressierungsgrad der digitalen Techniken um ein Vielfaches höher ist. Denn letztlich ist die Digitalisierung als eine weitere Intensivierung der Formalisierung zu verstehen, die schon seit der Neuzeit immer auch mit einem ökonomischen Imperativ gekoppelt ist, wie ihn etwa William von Ockham ausformuliert hat. Entscheidender scheint die Dissoziationskraft zu sein, die mit der Transformation von ›analog‹ zu ›digital‹ einhergeht und einer gesellschaftlichen Entwicklung korrespondiert, die man mit Hardt und Negri als ›zweite ursprüngliche Akkumulation‹ beschreiben kann und dadurch gekennzeichnet ist, dass die postindustrielle Produktion zu einem realen wirtschaftlichen Faktor geworden ist.²⁸ Der Einwand, dass es solche ›Wunschmaschinen‹ schon seit der Neuzeit gibt, greift deshalb zu kurz. Wie die mechanische Dissoziationskraft in der industriellen Produktion für Marx die Voraussetzung für die ›Verdinglichung‹ der Arbeitsverhältnisse darstellte, so lässt sich die digitale Dissoziationskraft als Voraussetzung für eine neue ›Verdinglichung‹ in der Sphäre der ›immateriellen Produktion‹ begreifen.

Eine solche ›Verdinglichung‹ lässt sich meines Erachtens am besten anhand von dem verstehen, was im Zusammenhang mit der Digitalisierung als ›Simulation‹ diskutiert wird. Das Phänomen der ›Simulation‹ wird dabei als eine ›Verselbständigung‹ der Einbildungskraft aufgefasst, bei der das Verhältnis von Original und Kopie vollständig referenzlos geworden ist. Sean Cubitt hat in seinem Buch *Simulation and Social Theory* im Anschluss an die Simulationstheorien von Paul Virilio und Jean Baudrillard das Phänomen der ›Simulation‹ als das Paradox einer Kopie ohne Original bestimmt: »Simulation: a copy without a source, an imitation that has lost its original. The theory of simulation is a theory about how our images, our communications and our media have usurped the role of reality, and a history of how reality fades.«²⁹ Interessanter Weise findet sich der Verlust dieser Referenz häufig mit der Absetzung des Goldstandards im monetären System Anfang der 70er Jahre veranschaulicht. So spricht etwa Baudrillard im Zusammenhang mit dem Ende des Goldstandards von einem »Stadium totaler Relativität«, in dem die Austauschbarkeit der Zeichen ohne einen Verweis auf »Reales« auskomme.³⁰ Während die Einführung des Papiergelei des im 17. Jahrhundert mit dem Versprechen eines repräsentierten und zugleich durchgestrichenen Ur-

sprungs einhergeht, zeichnet sich das »Stadium der Relativität« durch ein Umkippen der Nachzeitigkeit der Repräsentation in eine Vorzeitigkeit der Simulation aus. Brian Rotman hat dies anhand des Umstandes beschrieben, dass Geld nicht mehr nur Waren repräsentiert, sondern selbst zu einer Ware geworden ist, was dazu führt, dass die Ware, die das Geld als Geld repräsentiert, dadurch definiert wird, wie dieses Geld als Ware funktioniert.³¹

Während Marx in seiner Analyse der Industriegesellschaft das Geld als Relatum aller gesellschaftlichen Beziehungen aufgefasst und darin eine ›Verdinglichung‹ dieser Abstraktion gesehen hat, so ist dieses Abstraktum in der postindustriellen Produktion und damit die Fähigkeit, Relationen herzustellen, selbst zu einer Ware geworden. Die zentrale Rolle, die der Phantasie oder der Einbildungskraft in der ›neuen Ökonomie‹ zugewiesen wird, darf daher nicht bloß ›psychologisch‹ gedeutet werden, sondern betrifft die Bedeutungsgenerierung selbst. Dass Geld als Ware fungieren kann, heißt nämlich nichts anderes, als dass die Zeit der Bezeichnung selbst zu einem ökonomischen Faktor geworden ist. Zeit ist damit nicht nur ein besonderes Merkmal der Produktion und Konsumtion der immateriellen Sphäre, sondern die entscheidende Größe dieser Sphäre, was sich etwa in den Stichwörtern ›Echtzeit‹ oder ›Termingeld‹ ausdrückt. Geradezu umgekehrt zur nachzeitigen Bewegung der Repräsentation kann man daher das Phänomen der ›Simulation‹ als einen Prozess verstehen, bei dem sich die Kopie ihr zukünftiges Original jederzeit suchen muss. Der Zusammenhang von Repräsentation und Simulation besteht wie zwischen der ›zweiten‹ und ›dritten‹ Natur nicht darin, dass die Repräsentation und damit die Differenz von Original und Kopie zugunsten einer referenzlosen Simulation verschwindet, sondern dass die Bestimmung dessen, was als Original fungieren kann, von der Zeit der Simulation abhängt. Das Phänomen der ›Simulation‹ beschreibt insofern ein Umkippen der Struktur der Repräsentation. Als ›Echtzeit‹ könnte man die Zeit der Bezeichnung bestimmen, insofern sie die Relation dessen, was als Original fungiert hat, und dessen, was als Original fungieren können wird, darstellt.

Diese ›Verselbständigung‹ scheint sich allerdings nicht nur – wie oben beschrieben – in den ›Zukunftsszenarien‹ des monetären Systems zu vollziehen, sondern in der gesamten Sphäre der immateriellen Produktion, die ebenfalls der Transformation der Dissoziation, Reorganisation und Simulation unterliegt. Jay David Bolter hat die ›neue Ökonomie‹ der digitalen Zeichenproduktion als einen umfassenden Aneignungsvorgang beschrieben: »In fact, it is hard to think of a marginal technology in the history of writing that the computer cannot imitate, just as it is hard to think of a dominant technology [...] whose elements the computer does not borrow and reinterpret.«³² Die zukünftige Frage wird deshalb sein,

was mit dem geschieht, das in diesem Aneignungsvorgang beliehen, reinterpretiert und simuliert wird.

Wenn es stimmt, dass das Umkippen von Repräsentation in Simulation die Struktur der Repräsentation keineswegs überflüssig macht, sondern als Verweisstruktur verselbständigt und damit diese gegebenenfalls auch umkehren kann, dann müsste dem »Stadium totaler Relativität« auch ein zunehmender Bereich der Diffusion jenseits dieser Relativität entsprechen, und zwar in dem Sinne, dass dieser Bereich selbst nicht mehr Teil der Repräsentation ist. Während die ›ursprüngliche Akkumulation‹ des frühen Industriealters Arbeitskräfte sowohl im Sinne von Lohnarbeitern als auch im Sinne von sinnlosen Zeichen freisetzt, indem sie diese flexibel und damit in Reserve hält, betrifft die ›zweite ursprüngliche Akkumulation‹ des postindustriellen Zeitalters dasjenige Verfahren, das diese Arbeitskräfte als Arbeitskräfte einsetzt, also die Verweisstruktur selbst. Man könnte sagen, das In-Reserve-Halten bezieht sich nicht nur auf die Verfügbarkeit der Arbeitskräfte, sondern auf das im weitesten Sinne Erkennen der Arbeitskräfte als Arbeitskräfte.

1 Theodor Holm Nelson: Literary machines 91.1: the report on, and of, project Xanadu, Sausalito 1992, S. 2–9.

2 Vgl. dazu Friedrich Kittler: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft, München 2000, S. 204–206.

3 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Düsseldorf/Wien/New York/Moskau 1992, S. 283–296.

4 Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, Regensburg 1997, S. 131 f.

5 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/M. 1997, S. 98 f.

6 Vgl. Josef Simon: Phantasie und Wirklichkeit, in: Tilman Borsche/Johann Kreuzer/Christian Strub (Hg.): Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen, München 1998, S. 115–130.

7 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Hamburg 1998, S. 192 (B 151).

8 Vgl. Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik, Bonn 1929, S. 116 f.

9 G. W. F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausgabe, Redaktion Eva Moldauer u. Karl Markus Michel, Bd. 10, Frankfurt/M. 1986, § 451.

10 Ebd., § 453.

11 Ebd., § 454.

12 Ebd., § 457.

13 Ebd., § 457.

14 G. W. F. Hegel: Phänomenologie des Geistes, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausgabe, Redaktion Eva Moldauer u. Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt/M. 1986, S. 528 f.

15 Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (Anm. 9), § 459.

16 Vgl. Werner Künzler/Peter Bexte: Allwissen und Absturz. Der Ursprung des Computers, Frankfurt/M. 1993, S. 120–130.

17 Jacques Derrida: Der Schacht und die Pyramide. Eine Einführung in die Hegelsche Semiole, in: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 85–118, hier: S. 117.

18 Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (Anm. 9), § 463.

- 19 Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 2, Berlin 1989, S. 391–450, hier besonders 398 ff.
- 20 G. W. F. Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausgabe, Redaktion Eva Moldauer u. Karl Markus Michel, Bd. 7, Frankfurt/M. 1986, § 249.
- 21 Michael Hardt/Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/M./New York 2002, S. 291–314.
- 22 Richard Sennett: *Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 2000, S. 57–80.
- 23 Zum Problem der Singularität vgl. ausführlich Giorgio Agamben: *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin 2003.
- 24 Hardt/Negri: *Empire. Die neue Weltordnung* (Anm. 21), S. 370.
- 25 Friedrich A. Kittler: Vorwort, in: Justus Georg Schottelius/*Der schreckliche Sprachkrieg*, Leipzig 1991, S. 5–10.
- 26 George P. Landow: *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore/London 1997, S. 10.
- 27 Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987, S. 118 ff.
- 28 Vgl. dazu Peter Wahl: Dienstleistungen im Visier. Die GATS-Gespräche in der Welthandelsorganisation, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 10/2001, S. 1208–1217.
- 29 Sean Cubitt: *Simulation and Social Theory*, London 2000, S. 1.
- 30 Jean Baudrillard: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 39–48.
- 31 Brian Rotman: *Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunktes*, Berlin 2000, S. 143–154.
- 32 Jay David Bolter: *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale/New Jersey 1991, S. 40. Nelson sieht »two forms of interconnection [...] the link and the transclusion«. In der Anmerkung dazu heißt es: »Transclusion means that part of a document may be in several places [...] without actually being copied there.« Nelson: *Literary machines* (Anm. 1), unpag. Vorwort S. 4f. Zu fragen wäre daher, welche Form der Exklusion dieser ›Transklusion‹ entspricht.

Volker Grassmuck

DER TOTE AUTOR UND DIE KONNEKTIVE INTELLIGENZ

Der Mensch ist das symbolverarbeitende Tier. Gemeinsam Lieder zu singen, sich Geschichten zu erzählen, Bilder zu zeigen und C-Code zu schreiben liegt in seiner Natur und bereitet ihm Freude. Praktiken der Aneignung, Veränderung und Weitergabe von Symbolwerken sind selbstverständliche Grundlage für allen menschlichen Austausch. Wir kommunizieren über und mit Hilfe von kreativen Schöpfungen, die uns angehen.

Mit Beginn der industriellen Produktion von Textträgern, also mit dem Gutenbergschen Buchdruck, entsteht das Copyright. Eingeführt wurde es in England als Investitionsschutz für Druckerverleger. Autoren spielten bis ins ausgehende 18. Jahrhundert noch keine Rolle. Diese bedurften des Lockeschen Naturrechts und der französischen Revolution, um sich Geltung zu verschaffen. In der einsetzenden philosophischen Debatte über den Charakter der Beziehung des Autors zum Werk war die »Vaterschaft« eine verbreitete Metapher.¹ Diese Vorstellung von Werken als Kindern, die hinausgehen in die Welt und dort ein Eigenleben führen, erlangt heute im Digitalzeitalter wieder Umlaufgeltung. »Rescension« ist der zentrale Begriff hinter der freien Wissenskooperationsplattform *Opus* der Medienkooperative RAQS in Neu-Delhi. Sie erklären das Kunstwort folgendermaßen:

A rescension is either a re-arrangement of an existing text, or a re-working of an existing text, incorporating new materials, and/or deleting some old ones, or a new edition with a substantive commentary or annotation. A rescension [just as a child] is neither a clone, nor an authorised or pirated copy nor an improved or deteriorated version, of a pre-existing text. [...] We have been working with this idea, and trying to see what it implies for a different ethic[s] of cultural production.²

Da ein solches Leitbild einer sich organisch fortpflanzenden Kreativität³ jedoch der Warenförmigkeit von medialen Objekten im Weg stand, setzte sich historisch für zwei Jahrhunderte die Idee des Eigentums durch: eine Vorstellung vom literarischen Werk als einem Grundbesitz, der vom Autor bestellt werden kann, der sich jedoch erheblich vom materiellen Eigentum unterscheidet. In der kontinentaleuropäischen juristischen Literatur ist bis vor kurzem noch von einem »Quasieigentum« die Rede. In den Erwägungsgründen der EU-Richtlinie zum

Urheberrecht in der Informationsgesellschaft von 2001 steht deklamatorisch – nach einer Debatte von über 200 Jahren –, dass damit das geistige Eigentum als Bestandteil des Eigentums anerkannt worden sei.

Wie Medienkonzerne und konservative Politiker die Verhältnisse heute sehen, wird an einer Äußerung des Bundestagsabgeordneten Günther Krings (CDU/CSU) deutlich. In der ersten Lesung des neuen Urheberrechtsgesetzes im Deutschen Bundestag witterte er: »Urheberschutz ist Eigentumsschutz« – nur um gleich danach eine »angemessene Vergütung für Urheber«, die in der Reform des Urhebervertragsrechts Anfang 2002 gesichert werden sollte, als ein »rechtliches Monstrum« zu bezeichnen, »das erst in letzter Minute entschärft werden konnte.«⁴ Will sagen, die Autoren – die regelmäßig schwächere Verhandlungs- partei mit den Verlagen – haben nicht die Durchsetzungsmittel für eine angemessene Vergütung erhalten, die die Bundesregierung für notwendig erachtet. Der so genannte Urheberschutz ist also tatsächlich ein Verlegerschutz – gleichermaßen gegenüber den Autoren wie den Nutzern von Werken.

Doch gehen wir noch einen Moment zurück in die Zeit, in der das ökonomisch konstruierte Urheberrecht seine philosophische Unterfütterung erhielt. Ein Essay von William Wordsworth von 1815 markiert einen Wendepunkt. Bis dahin wurde der Autor gesehen und sah sich selbst als ein Handwerker unter Gleichen. Ein Buch ist offensichtlich ein kollektives Produkt. Schreiber, Setzer, Korrekturleser, Drucker, Buchbinder – sie alle wirken daran mit. Wordsworth hebt nun den Autor mit Hilfe des Geniebegriffs daraus hervor:

Of genius the only proof is, the act of doing well what is worth doing, and what was never done before: Of genius in the fine arts, the only infallible sign is the widening of the sphere of human sensibility, for the delight, honor, and benefit of human nature. Genius is the introduction of a new element into the intellectual universe: or, if that be not allowed, it is the application of powers to objects on which they had not before been exercised, or the employment of them in such a manner as to produce effects hitherto unknown.⁵

Der Autor – Autorinnen gab es damals nur als Ausnahme oder männliches Pseudonym – sieht sich also dem vorgängigen kulturellen Bestand gegenüber, den er um Neues, Einzigartiges, nie Dagewesenes erweitert. Die mysteriöse Qualität, die ihn dazu befähigt, ist göttliche Inspiration, Musenkuss, Genie.

AUTOR

»Autor« und »Werk« sind Basiskategorien des Urheberrechts. In § 1 des Urheberrechtsgesetzes heißt es: »Die Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst genießen für ihre Werke Schutz nach Maßgabe dieses Gesetzes«, und in § 7: »Urheber ist der Schöpfer des Werkes.« § 2 (2) sagt ausdrücklich: »Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.«⁶ Im Gegensatz zum so genannten industriellen geistigen Eigentum wie Patenten, Markennamen oder Geschmacksmustern, die in aller Regel von Unternehmen produziert und gehalten werden, ist der primäre Rechtsinhaber hier also das Individuum.

Nach kontinentaleuropäischem Naturrechtsverständnis besteht ein untrennbares Band zwischen der Autorin und ihrem Werk, das auch weiterwirkt, wenn sie ihre Rechte im maximalen Umfang an einen Verlag übertragen hat. Die so genannten moralischen oder Urheberpersönlichkeitsrechte sichern vor allem die Namensnennung und den Schutz ihres Werkes vor Entstellung.

Das Urheberrecht unterstellt einen individuellen Autor, allenfalls noch eine kleine Gruppe von Kreativen.⁷ Problematisch ist dieses Konzept der »Miturheberschaft« bereits beim Film, bei dem Drehbuchautor, Kameramann, Schauspieler, Tonmeister, Postproduktion, Cutter, Regisseur etc. kreative Anteile liefern, die in das Werk eingehen.⁸ Eine konnektive Schöpfung durch Hunderte oder Tausende von Menschen, wie sie in der freien Software stattfindet, kann das Gesetz überhaupt nicht abbilden.

Ebenso wenig Einfluss auf die juristische Debatte hatte die Anfechtung des romantischen Autorsubjekts des 19. Jahrhunderts in den Literaturwissenschaften. Autoren wie Roland Barthes, Michel Foucault und Umberto Eco mögen den multidimensionalen Raum der Intertextualität an die Stelle des gottähnlichen Autoren und den Rezipienten an die Stelle der Bedeutungskonstitution gesetzt haben; Hypertexttheoretiker wie David J. Bolter und George Landow mögen aufgezeigt haben, wie neue digitale Schreibpraktiken die Möglichkeitsbedingung eines Eigentums an Texten untergraben, doch das Urheberrecht weist weiterhin Individuen exklusive Verfügungsrechte zu. Die grundsätzlich kooperative Natur allen kreativen Schaffens findet dort keinerlei Entsprechung.

WERK

Ideen sind frei. Doch in dem Moment, wo sie in einem greifbaren Werk fixiert sind, entsteht automatisch ein Urheberrecht daran.⁹ § 2 UrhG zählt auf: »Zu den ge-

schützten Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst gehören insbesondere: Sprachwerke, wie Schriftwerke, Reden und Computerprogramme; Werke der Musik; pantomimische Werke einschließlich der Werke der Tanzkunst; Werke der bildenden Künste einschließlich der Werke der Baukunst und der angewandten Kunst und Entwürfe solcher Werke; Lichtbildwerke [...] ; Filmwerke [...] ; Darstellungen wissenschaftlicher oder technischer Art, wie Zeichnungen, Pläne, Karten, Skizzen, Tabellen und plastische Darstellungen.« Man sieht die immense Bandbreite an Gegenständen, die das Gesetz im Konzept des urheberrechtlichen Werkes zusammenfasst: Roman und Textverarbeitungssoftware, Gebäude und Pantomime, mit Hilfe satellitengestützter Bildgebung erzeugte Landkarten und Gemälde.

Wordsworths Idee von Originalität drückt sich im Kriterium der Schöpfungshöhe aus. Das Urheberrecht sieht in jedem Werk einen Anteil, der Gemeingut ist, und schützt es nur aufgrund eines erheblichen Anteils kreativer Innovation, die darüber hinausgeht.¹⁰ Hinter dem Bildungsprivileg, einem zentralen Streitpunkt in der aktuellen Urheberrechtsdebatte, steht die Vorstellung, dass Imitation, Kopieren, Variieren notwendige Elemente in der Bildung von Autor-schaft darstellen. Erst, wenn die Autorin in spe die Regeln der Kunst gemeistert, sich gleichsam auf den Schultern der Riesen aufgerichtet hat und Originäres schafft, werden ihre Werke vom Urheberrecht geschützt. Das Gesetz behauptet also eine klare Trennung von Lernen und kreativem Schaffen, die in der Zeit von exponentiellem Informationszuwachs und lebenslangem Lernen gleichfalls problematisch geworden ist.

Um in die Welt zu kommen, mussten Werke bis vor kurzem das Nadelöhr von Verlag, Druckerei, Vertrieb, Aufnahmestudio, Sendeanstalt passieren. Wer Werke reproduzieren wollte, benötigte Zugang zu kostspieligen Investitionsgütern, die eine klare Trennung von Produzenten und Rezipienten setzten. Diese Trennung beginnt mit neuen Technologien wie Fotokopierer, Tonband oder Videorekorder aufzuweichen. Die medientechnologischen Veränderungen sind durch eine Vielzahl von Novellierungen ins Urheberrecht eingeholt worden.

VERWERTER

Der Verwerter kreativer Werke ist keine Kategorie des Urheberrechts. Er taucht nur als Träger von übertragenen oder verwandten Rechten auf. Ihm kommt eine wichtige Vermittlerrolle zu, aber im strengen Sinne des Urheberrechts ist er nur ein »Hilfsdienstleister«.¹¹

Faktisch sind es jedoch Medienkonzerne, und unter ihnen besonders die

globalen Oligopole wie Bertelsmann, AOL-Time-Warner und Disney, die die Urheberrechtswirklichkeit bestimmen. Sie kontrollieren den Zugang zu den Nadelöhrn der Publikation. Information ist seiner Natur nach weder erschöpfbar noch schließt seine Nutzung andere davon aus. Zu einem knappen Gut wird sie durch ihre Bindung an materielle Träger. Sie erlaubt es den Verwertern, sowohl Urhebern wie Rezipienten die Bedingungen vorzuschreiben. Werden Autorinnen von vielfältigen Motiven getrieben, so kennen Unternehmen naturgemäß nur das eine der Profitmaximierung. Die Datenherren werfen auch im Gesetzgebungsprozess ihr Gewicht in die Waagschale, um das Balance-Gefüge des Urheberrechts zu ihren Gunsten zu verschieben – nicht ohne Erfolg, wie das oben angeführte Zitat von Krings zeigt.

DIE DIGITALE REVOLUTION UND DIE KONTERREVOLUTION

Mit dem PC und dem Internet kommen Produktions- und Distributionstechnologie in die Hände von Individuen. Druckvorlagenherstellung, Musikabmischung oder die Herstellung sendefähiger Filme – alles lässt sich mit der mächtigen Maschine auf dem Schreibtisch bewerkstelligen. Mit der verlustfreien Kopierbarkeit geht der letzte Rest an Unterscheidbarkeit von Original und Kopie verloren. Werke werden von ihren materiellen Trägern freigesetzt und können mühelos und nahezu kostenlos im globalen Netz zirkulieren. Vor allem aber bringt digitales vernetztes Werkeschaffen den ursprünglichen offenen kooperativen Austausch von Kreativität wieder zum Tragen. Unter Millionen intelligenten Agenten finden sich diejenigen zusammen, die sich etwas zu sagen haben, die sich mit ihren Ideen und Werken gegenseitig inspirieren und eine selbstorganisierende Sphäre der konnektiven Intelligenz bilden.¹² Wo es produktartige Instanziationen gibt, wie in der freien Software, so sind es nur gefrorene Momentaufnahmen aus einem beständigen Prozess iterativer Weiterschreibung.

Ein zentrales Diktum des Internet-Zeitalters lautet daher: »Information wants to be free.« Es geht zurück auf Stewart Brand, der in seinem Beitrag auf der ersten Hackers' Conference im Herbst 1984 auch die andere Seite benannte:

On the one hand information wants to be expensive, because it's so valuable. The right information in the right place just changes your life. On the other hand, information wants to be free, because the cost of getting it out is getting lower and lower all the time. So you have these two fighting against each other.¹³

Was den freien Informationskulturen ein Glück, ist den Informationshändlern ein Leid. Die einen profitieren vom freien Fluss, ja vom Überfluss an Information im Netz, die anderen profitieren vom Mangel. Wo von Natur aus ein Mangel an Mangel herrscht, wollen sie diesen künstlich wieder einführen. Wer informationelle Waren verkaufen möchte, muss Information dazu bringen, sich wie materielle Mangelware zu verhalten. Als technische Lösung dafür entwickelt die Industrie seit den 1990ern das so genannte *Digital Rights Management* (DRM), das genauer als *Digital Restrictions Management* zu bezeichnen wäre, denn Restriktionen einzuziehen, wo keine bestehen, ist sein Ziel. Es soll alte Geschäftsmodelle in neuen Medien ermöglichen. Wenn schon nicht Information selbst, so soll doch ihre technologisch durchgesetzte Nutzungs Lizenz ausschließend und erschöpflich werden.

Kryptographisch kontrolliert DRM, wer welches Werk wann, wo und auf welche Weise nutzt. Neben dem Zugang können die Verwerter damit einzelne Nutzungen (Datei ausdrucken, 24 Stunden lang wahrnehmen, nur in einem Erdteil wahrnehmen, Teile extrahieren (cut-and-paste), Sicherungskopie machen usw.) sperren und zu ihren eigenen Bedingungen freischalten. Bei den meisten DRM-Architekturen werden Umfang und Konditionen einer Werknutzung auf zentralen Rechteverwaltungs-Servern festgelegt. Hier entstehen auch die personenbezogenen Nutzungsprofile. Da es um die Erzwingung der Bedingungen auf den Rechnern der Nutzer geht, beanspruchen die Datenherren hier gleich ein Hausrecht. So nimmt sich Microsoft gegenüber seinen Nutzern das Recht heraus, Elemente des Mediaplayers und sogar des Betriebssystems ohne Einwilligung, ja ohne Wissen des Nutzers übers Netz einzuspielen.¹⁴

Besonders die aktuellen Hardware-basierten Systeme für eine Systemüberwachung und die Aushändigung der Kontrolle von Daten auf den Rechnern der Nutzer an die Verwerter, das euphemistisch so genannte Trusted Computing (TCG¹⁵ und Microsofts NGSCB¹⁶), wird den digitalen Wissensraum grundlegend verändern, Wände einziehen mit Türen, die sich nur unter bestimmten Bedingungen öffnen, eine universelle Ausweispflicht durchsetzen, den PC in eine *policy* und Polizei-Maschine unter Kontrolle Dritter verwandeln und zur finalen Durchkommerialisierung des Internets führen. Kurz, DRM ist das Großprojekt, die offene Architektur von PC und Internet im Namen des Urheberrechts in eine Kontrollinfrastruktur zu verwandeln.

DAS NEUE URHEBERRECHT, EIN LEX DRM

Da DRM-Technologien regelmäßig in kürzester Zeit geknackt werden,¹⁷ rief die Verwertungsindustrie den Gesetzgeber auf den Plan. Wo Technologie versagt, soll das Gesetz sie schützen. Beginn waren zwei Verträge der UN-Weltorganisation für Geistiges Eigentum (WIPO) von 1996, die erstmals 1998 in das US-amerikanische Copyright Law umgesetzt wurden, als *Digital Millennium Copyright Act* (DMCA).¹⁸ Die europäische Implementierung begann mit den EU-Richtlinien zum Urheberrecht in der Informationsgesellschaft von 2001.¹⁹ Diese wurde Anfang Juli 2003 in das deutsche Urheberrechtsgesetz umgesetzt.²⁰ Kern dieser Regelungen ist es, so genannte »wirksame technische Maßnahmen« für den Urheberrechtsschutz, also DRM, vor Umgehung zu schützen. Seither ist die Einfuhr, die Verbreitung, der Verkauf, die Vermietung von Vorrichtungen zur Umgehung von DRM unter Strafe gestellt. Das Knacken darf nicht als Dienstleistung angeboten werden, Zeitschriften dürfen nicht mehr darüber berichten, wie es funktioniert, und Websites dürfen nicht mehr auf einschlägige Werkzeuge linken.

Technische Maßnahmen definiert das Gesetz als solche, »die im normalen Betrieb dazu bestimmt sind, geschützte Werke [...], betreffende Handlungen, die vom Rechteinhaber nicht genehmigt sind, zu verhindern« (§ 95a Abs. 2 UrhG-neu). Die Formulierung »im normalen Betrieb dazu bestimmt« eröffnet die Möglichkeit einer »unnormalen« Verwendung. Wird ein DRM-System auch dafür genutzt, ein ungeschütztes gemeinfreies Werk zu kontrollieren, verliert die Technologie deshalb nicht ihren Umgehungsschutz. DRM darf nicht nur dazu verwendet werden, *urheberrechtsverletzende* Handlungen zu verhindern, sondern sämtliche Handlungen, die der Rechteinhaber nicht genehmigt. Mechanismen auf einer DVD, die unterbinden, dass Nutzer im Schnelldurchlauf über die Werbung vor dem Film hinwegspulen, fallen unter den neuen Technologieschutz, auch wenn das Urheberrecht keinerlei Verpflichtung kennt, Werbung anzuschauen.

Auch die »Wirksamkeit« einer technischen Maßnahme, die Voraussetzung für ihren Schutz ist, definiert das Gesetz höchst problematisch in einer Art doppelt tautologischer Beschwörungsformel: Technische Maßnahmen seien wirksam, soweit sie »die Erreichung des Schutzzieles sicherstellen« und »durch sie die Nutzung eines geschützten Werkes [...] unter Kontrolle gehalten wird« (§ 95a Abs. 2 Satz 2 UrhG-neu). Eines gesetzlichen Sonderschutzes bedarf es ja gerade, weil DRM allein regelmäßig nicht wirksam in der Lage ist, Werke unter Kontrolle zu halten. Ein Kriterium, wann ein DRM als unwirksam anzusehen ist, nennt das Gesetz nicht. Verdient z. B. ein System, das durch einen gezielten Filzstiftstrich

aufser Kraft gesetzt werden kann (wie Sonys DRM-Technologie »key2audio«), den neuen Sonderschutz? Trivialste Technologie wird so mit der Kraft des Gesetzes »gehärtet«.

Das Umgehungsverbot wirft nicht nur praktische, sondern auch rechtssystematische Fragen auf. Es verlegt den Urheberrechtsschutz weit vor die eigentlich schützenswerten kreativen Werke und ihre Schöpfer. Nicht Werke werden geschützt, sondern Technologien zum Schutz von Werken.

Software ist von der Neuregelung ausgenommen, da es für sie bereits einen Umgehungsschutz von Kopierschutzmaßnahmen gibt und auch der Schrankenumfang gegenüber anderen Werkklassen stark eingeschränkt ist. Indirekt steht die freie Software aber durch die wachsende Verbreitung von Daten in umgehungs geschützten DRM-Formaten vor einem gewaltigen Konfliktpotential.

Direkt betroffen sind die Hersteller von Kopiersoftware. Einer von ihnen, die S. A. D. GmbH in Münster, sieht im neuen Urheberrechtsgesetz eine Enteignung ihres gesamten vermarktbaren Vermögens. Privatkopien und Sicherungskopien von Software sind weiter zulässig, doch habe sich der Gesetzgeber keinerlei Gedanken darüber gemacht, wie Hersteller von Kopierprogrammen künftig ihre Produkte auszustatten haben. Daher plant das Unternehmen eine Verfassungsklage.²¹

Für Kryptographieforschung – eine Grundlagentechnologie für jede Art von sicherer Datenhaltung und Datenverkehr – sieht das Gesetz eine schmale Ausnahme vor. In der Begründung zum Regierungsentwurf heißt es: »Umgehungs handlungen, die ausschließlich wissenschaftlichen Zwecken dienen (z. B. Kryptographie), werden nicht erfasst.«²² Eine ähnliche Regelung findet sich im DMCA. Das hat jedoch nicht verhindert, dass eine Reihe von Gerichtsprozessen einen deutlich bremsenden Einfluss auf die Forschung in den USA und den internationalen wissenschaftlichen Austausch hatte. Veröffentlichungen sind vorsorglich aus dem Netz genommen worden, ausländische Kryptographieforscher reisen nicht mehr in die USA aus Furcht verhaftet zu werden, andere Informatiker haben sich ganz aus dem Gebiet zurückgezogen.²³ Es ist zu befürchten, dass ein ähnlicher Effekt auch in Deutschland einsetzen wird.

DIE SCHRANKENBESTIMMUNGEN DES URHEBERRECHTS

Aus dem Umgehungsverbot ergibt sich die Notwendigkeit, auch die Nutzungs privilegien des Urheberrechts anzupassen. Die Schrankenbestimmungen bilden im Urheberrecht das grundgesetzliche Verhältnis vom Schutz des Eigentums und

seiner Sozialbindung (Art. 14 GG) ab. Komplementär zum Schutz des geistigen Eigentums haben bestimmte gesellschaftliche Gruppen wie Bildung, Wissenschaft, Presse und in Form der Privatkopie alle Bürger unter eng umrissenen Bedingungen das Recht auf eine zustimmungsfreie Nutzung von geschützten Werken. Die Eigentümer erhalten dafür einen Ausgleich durch die pauschalen Vergütungen auf Kopiergeräte und Leermedien, die von den Verwertungsgesellschaften einkassiert und an die Urheber und die Verlage ausgeschüttet werden. Diese Interessenbalance ist also nicht etwa ein Mangel des bisherigen Systems, der mit der Entwicklung neuer Technologie beseitigt oder in das Belieben des Rechtsinhabers gestellt werden kann. Sie ist vom Grundgesetz verbürgt.

Die Novelle behält die bestehenden Schrankenbestimmungen bei. Zwei neue, für Behinderte und für technisch bedingte vorübergehende Vervielfältigungen, kommen hinzu. Auch die Privatkopie ist weiterhin und nun auch digital zulässig. Das Gesetz unterscheidet zwischen der Primärverwertung des vom Verwerter hergestellten Vertriebsstücks – der »Originalkopie« – und ihrer Sekundärnutzung, z. B. in Form der davon erstellten Privatkopie. Das Urheberrechtsgesetz hält sich weitgehend aus der Privatsphäre heraus. Kopien und Bearbeitungen sanktioniert es nicht, solange diese nicht in den öffentlichen Verkehr gebracht werden. Sogar die Umgehung von DRM bleibt von Rechts wegen straffrei, sofern sie »ausschließlich zum eigenen privaten Gebrauch des Täters oder mit dem Täter persönlich verbundener Personen erfolgt« (§ 108b (1) UrhG-neu). Dies schließt allerdings zivilrechtliche Ansprüche der Verwerter nicht aus.

Wie bisher dürfen Privatkopien auch an Verwandte und Freunde weitergegeben werden. Die liebevoll zusammengestellte Geburtstagskompilation bleibt auch im MP3-Format rechtens. Wer allerdings glaubt, dass er demnach mit Tausenden Freunden in einem Peer-to-peer-Netz tauschen dürfe, wird vom Gesetzgeber enttäuscht. Der neue § 15 definiert: »Zur Öffentlichkeit gehört jeder, der nicht mit demjenigen, der das Werk verwertet, oder mit den anderen Personen, denen das Werk in unkörperlicher Form wahrnehmbar oder zugänglich gemacht wird, durch persönliche Beziehungen verbunden ist.« Und die Begründung dazu stellt klar:

Beziehungen, die im Wesentlichen nur in einer technischen Verbindung zu einer Werknutzung liegen, etwa im Rahmen so genannter File-Sharing-Systeme, werden in der Regel für sich allein keine persönliche Verbundenheit begründen können. Vielmehr muss die persönliche Verbundenheit unabhängig von dieser rein technischen Verbindung bestehen, um eine Öffentlichkeit auszuschließen. Zugleich bietet das Merkmal der

Verbundenheit durch persönliche Beziehungen der Rechtsanwendung genügend Flexibilität, um angesichts des einerseits gebotenen Urheberschutzes und angesichts der andererseits berechtigten Interessen in der Informationsgesellschaft zu sachgerechten Ergebnissen zu gelangen.²⁴

Eine kreative Auslegung dieser Privatfreiheit lieferte vor kurzem »The German Screener Crew« (TGSC). Sie will ihre genehmigungsfrei kopierten Filme künftig mit Wasserzeichen markiert und verschlüsselt bereitstellen. Den Schlüssel, um die Filme anzusehen, erhalten nur noch »wirklich gute Freunde«.²⁵ So könnte sich der DRM-Schutz als ein zweischneidiges Schwert erweisen, mit dem sich durchaus ein sachgerechter Interessenausgleich erzielen lässt.

Da davon auszugehen ist, dass digitale Informationen in naher Zukunft ausschließlich DRM-gekapselt verkauft werden, stellt sich die Frage, wie Schrankenbegünstigte dann noch von ihren Rechten Gebrauch machen sollen. Ein Umgehungsrecht haben sie auch dann nicht. Die EU-Richtlinie sah hier zunächst »freiwillige Maßnahmen« der Rechteinhaber vor. Erst wenn diese nicht erfolgen, solle der nationale Gesetzgeber eingreifen. Die Bundesregierung setzt offenbar wenig Hoffnungen in eine solche Freiwilligkeit. Sie hat daher gleich die Möglichkeit vorgesehen, dass Begünstigte bestimmter Schranken die Mittel von den Rechteinhabern einfordern können, um von ihren Rechten Gebrauch zu machen (§ 95b UrhG-neu). Die Privatkopie ist allerdings nur in analoger, nicht aber in digitaler Form durchsetzbar. Begünstigte können für eine DRM-geschützte CD oder DVD nur die Mittel einfordern, um eine analoge Kopie anzufertigen, nicht aber eine digitale.

Verweigert der Verwerter die erforderlichen Mittel, so kann der Begünstigte oder stellvertretend ein Verband klagen. Mit dem Verweis auf einen jahrelangen Rechtsweg hat jedoch die Bundesregierung keine befriedigende Lösung für die von der Verfassung gestellte Aufgabe gefunden, einen gesellschaftlichen Interessenausgleich im Urheberrecht zu erzielen.

Und vor allem besteht dieser Weg nicht für alles, was im Internet angeboten wird. Sämtlichen Begünstigten – ob Bildung, Forschung, Presse oder Behinderten – ist die Durchsetzungsmöglichkeit genommen, wenn ein Werk online angeboten wird (§ 95b Abs. 3 UrhG-neu). Journalisten und Forschern kann per DRM die Aufnahme von Internetquellen ins eigene Archiv versperrt werden, Sehbehinderten die Ausgabe von Webtexten über ein Sprach-Interface – und sie haben dagegen keinerlei Handhabe.

Im Internet – das zu regeln dieses Gesetzeswerk ja in erster Linie angetreten ist – soll die Gemeinwohlbestimmung über sämtliche Schrankenregelungen in

die Entscheidung der Industrie gestellt werden. In der Begründung des Gesetzentwurfs heißt es dazu lapidar: »Damit steht die Zulassung der Schrankennutzung in diesem Bereich im Belieben des jeweiligen Rechtsinhabers.«²⁶

An dieser zentralen Stelle wird ein genereller Trend der Novelle am deutlichsten sichtbar: Privatwirtschaftlichen Lizenzverträgen, durchgesetzt mit Hilfe von Technologie, wird der Vorzug vor gesetzlichen Regelungen gegeben und damit Geschäftsmodellen vor demokratisch ausgehandelter öffentlicher Regulierung im Gemeinwohlinteresse. Letzteres wäre Aufgabe der Abgeordneten in Europa und Deutschland gewesen. Tatsächlich haben sie die Souveränität über die digitale Wissensordnung an die Wirtschaft abgetreten.

Auch bei der Vergütung der privilegierten Nutzung zeichnet sich ein Wechsel von den bisherigen gesetzlichen Pauschalen hin zu einer individuellen, von den Verlagen und nicht länger den Verwertungsgesellschaften gemanagten Lizenzvergabe ab. Eine individuelle Vergütung widerspricht jedoch einer zustimmungsfreien Nutzung – dem eigentlichen Sinn der Schranken, die so vollends abgeschafft würden.

Wie das in Zukunft aussehen könnte, spielte Bernd Lutterbeck, Rechtsprofessor an der TU Berlin, für die Alternative Anhörung zum Urheberrecht im Januar 2003 durch.²⁷ In einem Aufsatz fand er einen Verweis darauf, dass das Ständchen, das die britische Bevölkerung ihrer Königin zum Geburtstag sang, lizenpflichtig ist. Das Lied »Happy Birthday« ist Eigentum von Warner Communications. Lutterbeck wollte es genau wissen und sich den Artikel aus der Londoner Times beschaffen. Das Online-Archiv kostet einen Minimumspreis von zehn Pfund und ein Pfund pro Download. Ein stolzer Preis. Doch nun wollte er von dem sechs Sätze langen Artikel 100 Kopien anfertigen, um sie auf der Pressekonferenz zur Anhörung zu verteilen. Die Lizenzbedingungen der Times verbieten dies ohne schriftliche Genehmigung. Also setzte ein Briefwechsel mit dem zuständigen *Syndication Administrator* ein. Am Ende erhielt er das Recht für den Preis von 50 Pfund. Arbeitskosten eingerechnet kosteten Lutterbeck die Kopien des Kurzartikels stolze 387 Euro.²⁸

MODIFIKATIONSFREIHEIT

Die Schrankenprivilegien beziehen sich ausschließlich auf das Kopieren und Wahrnehmbarmachen von Werken. Die Veränderung von Werken ist in fast jedem Fall zustimmungspflichtig, wenn sie veröffentlicht wird (§ 23 und § 62 UrhG).²⁹ Eine Ausnahme bildet die Zitatfreiheit, derzufolge Stellen eines Werkes

als Hilfsmittel oder Beleg in einem selbständigen Werk angeführt werden dürfen (§ 51 UrhG).³⁰ Eine weitere Ausnahme ist die freie Benutzung (§ 24 UrhG). Dabei dient die Vorlage nur zur Anregung für ein neues eigenständiges Werk, ihre individuellen Zügen verblassen gegenüber der Eigenart des neuen Werkes. Der geforderte »deutliche Abstand« ist besonders bei einer Parodie auch dann gegeben, wenn das neue Werk markante Merkmale des alten übernimmt. Dass das Original in seiner antithematischen Behandlung erkennbar bleibt, ist ja gerade Sinn der Parodie.³¹ Deshalb hat der BGH die Grenzen für erlaubte Übernahmen bei Parodien stets sehr weit gezogen. Eine schöpferische Leistung kann bereits in der sierenden Auswahl von Werkteilen vorliegen.³²

Die Abgrenzung von freier und unfreier Benutzung ist im Einzelfall oft schwierig. So kann die Übernahme von Musiksamples in eigene Werke sehr wohl eine freie Benutzung darstellen.³³ Immerhin findet sich darin die Anerkennung, dass Urheber die unentbehrliche Möglichkeit haben sollen, Anregungen aus existierenden Werken zu beziehen und die künstlerische Auseinandersetzung mit ihnen zu fördern. Auch der Aufgabe von Medien, an der öffentlichen Meinungsbildung durch Medienkritik mitzuwirken, darf nichts im Wege stehen.

Generell zieht das Urheberrecht jedoch eine klare Grenze zwischen Produzenten und »Konsumenten« von Werken. Aus dieser Sicht sind Nutzer nicht aktiver Teil der Wissenskultur, sondern »Endverbraucher« nach dem Bild von Legenhennen, denen Medienkonsernen verfüttert werden, und die dafür am laufenden Band goldene Eier legen.

Eine solche Vorstellung ist nicht nur des Symbolverarbeiters Mensch unwürdig, sie verfehlt auch die neuen kulturellen Praktiken in der digitalen Wissenskultur. Individuen und Gruppen sind schon immer Produzenten kultureller Kreativität gewesen, zumindest so lange die industrielle Massenkultur ihnen ihre Lieder nicht endgültig aus- und dafür die Ohrwürmer aus der Werbung eingetrieben hat. Durch die Macht des Cyberspace werden sie erstmals auch zu globalen Kommunikatoren und Distributoren. Und zu Knoten der konnektiven Intelligenz.

DIE KONNEKTIVE INTELLIGENZ

Der genialische Autor des 19. Jahrhunderts mag tot sein, dennoch wird weiterhin geschrieben, komponiert und gemalt. Und dank des Internets werden Werke heute auch in einer weltweit verteilten offenen Kooperation erstellt – wie am eindrucksvollsten die Bewegung der freien Software um das Betriebssystem GNU/

Linux belegt.³⁴ Das Urheberrecht ermöglicht es jeder Autorin, frei über ihr Werk zu verfügen. Die Vertragsfreiheit, mit der Verwerter Nutzungen verbieten, kann ebenso verwendet werden, um Nutzungen zu erlauben.

Die GNU General Public License (GPL)³⁵ ist der geniale Hack des Urheberrechts, mit dem die überwiegende Zahl der freien Softwareprojekte ihre offene Kooperation absichert. Die Lizenz erlaubt es, Programme zu benutzen, zu modifizieren und zu verbreiten, allerdings unter der Bedingung, dass modifizierte Versionen wiederum unter den Bedingungen der GPL veröffentlicht werden. Auf diese Weise entsteht ein wachsendes Universum freier Software, »to which anyone may add, but from which no one may subtract.«³⁶ Die GPL erzeugt somit eine Form von Allmende-Wissen, das einer Gemeinschaft gehört, die es pflegt und weiterentwickelt. Wenn nicht mehr Freiheit, sondern Markt der Default für Wissen ist, muss sie aktiv geschaffen und wehrhaft abgesichert werden.

Da sich die GPL spezifisch auf Software-Werke bezieht, hat der US-amerikanische Rechtsglehrte Lawrence Lessig im selben Geiste die Creative-Commons-Lizenzen entwickelt, die Autorinnen von Texten, Bildern oder Musik verwenden können, um sie für eine konnektive Weiterschreibung freizustellen.³⁷

Der konnektive Geist der freien Software beginnt sich in den letzten Jahren auch auf andere Formen von Wissen auszubreiten. Das derzeit eindrucksvollste Beispiel hierfür ist die freie Online-Enzyklopädie Wikipedia.³⁸ Das Internet als Informations- und Kommunikationsumgebung legte schon früh die Idee nahe, dass wir alle unsere Köpfe zusammenstecken und ein Kompendium des Weltwissens schaffen. Es begann in den 1980ern mit der Newsgroup comp.info-systems.interpedia. Im März 2000 wurde dann Nupedia gegründet, das einen klassischen Enzyklopädieerstellungsprozess mit rigoroser Qualitätskontrolle anstrebte.³⁹ Alle Einträge mussten von mindestens drei Experten auf dem jeweiligen Gebiet peer-reviewed und in einem mehrstufigen Prozess editiert werden. Erklärtes Ziel war es, dass die Artikel besser sein sollten als die der Britannica. Um die Zirkulationsfreiheit zu gewährleisten, wurden sie unter die Freie Dokumentationslizenz des GNU-Projekts gestellt. Als nach drei Jahren die Finanzierung versiegte, waren etwa 30 Artikel entstanden. Das Interesse und die Bereitschaft auch von Wissenschaftlern beizutragen war groß, doch die meisten blieben in dem komplizierten Verfahren hängen und gaben entnervt auf.

Wäre es dabei geblieben, so wäre Nupedia als Beleg in die Geschichte eingegangen, dass eine konnektive Intelligenz nicht funktioniert. Doch glücklicherweise wurde der Chefredakteur von Nupedia im Januar 2001 auf die Wiki-Software von Ward Cunningham aufmerksam gemacht.⁴⁰ Wikis sind Datenbanken frei editierbarer Webseiten. Am 15. Januar ging dann das offene Begleitprojekt

Wikipedia an den Start. Im Februar gab es bereits 1000 Einträge, im September 10.000 und nach zwei Jahren 100.000, in jeder denkbaren Sprache einschließlich Esperanto. Heute hat sich eine lebendige Community von 12.000 registrierten und einer unbekannten Zahl anonymer Beiträger gebildet. Das Grundprinzip der konnektiven Intelligenz, dass mehr Augen mehr sehen, kommt hier zum Tragen. Jeder kann alles editieren – und es funktioniert: Wenn 30 oder 40 Leute einen Eintrag bearbeiten, wird er tatsächlich besser. Viele können sich bereits mit den Einträgen in kommerziellen Enzyklopädien messen.⁴¹

Am Vergleich von Nupedia und Wikipedia wird der Paradigmenwechsel von der Gutenberg-Galaxis zur Turing-Galaxis des Cyberspace eindringlich klar: hier ein geschlossener, kontrollierter Wissensprozess, an dem nur ausgewiesene Experten teilnehmen können, dort ein völlig offener Prozess, ohne andere Voraussetzungen als dem Willen, am gemeinsamen Projekt mitzuwirken; hier das Nadelöhr der Spezialisten im Namen der Qualitätssicherung, dort eine Qualität, die aus der Interaktion einer Vielzahl intelligenter Agenten entsteht; hier die genialische Originalität, die noch als Legitimation für eine kulturindustrielle Fließbandproduktion herhalten muss, dort kreative Praktiken einer intertextuellen Promiskuität von Überschreibung, Sampling, Collage und Parodie; hier die eingebürgerten Formeln zur Diffamierung der konnektiven Intelligenz (»Viele Köche verderben den Brei«, »Die Freiheit der Allmende bedeutet Ruin für alle.« (Garret Hardin)), dort der gelebte Beweis, dass sie funktioniert.

Jenseits der Phase von Eigentumshaftigkeit kreativer Schöpfungen kehrt der freie Fluss des Wissens wieder. Allmende-Gemeinschaften schaffen der konnektiven Intelligenz einen Freiraum, indem sie die Instrumente von Eigentumschutz und Vertragsfreiheit für ihre Zwecke verwenden. Wer sich an die Regeln hält, ist eingeladen, die Werke frei zu verbreiten und zu modifizieren. Wer gegen sie verstößt, indem er Weiterentwicklungen privatisiert, dem wird die Lizenz automatisch entzogen. So wird die Freiheit von Wissen nachhaltig abgesichert.

Die Zeit des Mangels, der Nadelöhre von Produktion und Distribution, der kostspieligen medialen Produktionsmittel, der beschränkten Sendezeit und Stellfläche im Handel, der beschränkten Aufnahmefähigkeit des Marktes nach Einschätzung des Verlages ist vorbei. Die Verwerter, die Hilfsdienstleister im kreativen Prozess, verlieren durch diesen strukturellen Wandel weitgehend die Berechtigung für ihre Kontrollansprüche. Ohne diese Beschränkungen zeigen Phänomene wie die freie Software und Wikipedia, dass es das wichtigste Element des kreativen Schaffens im Überfluss gibt: menschliche Intelligenz und die Bereitschaft, nach Kräften zu gemeinsamen Wissensressourcen beizutragen.

EIN URHEBERRECHT FÜR URHEBER

Volker Boehme-Neßler, Professor für Medienrecht in Berlin, kommt zu dem Schluss, dass zwar der Autor, keineswegs aber das Urheberrecht tot sei. Doch

[...] so, wie es im Augenblick konzipiert ist, kann das Urheberrecht seine Funktion immer weniger erfüllen. Wie kann ein Urheberrecht für die digitale Wirtschaft und Gesellschaft aussehen? Das lässt sich bisher kaum abschätzen. Sicher ist nur eines: Die statischen Schlüsselbegriffe Urheber und Werk haben ausgedient. Im Zentrum werden die – dynamischen und wechselhaften – kreativen Prozesse und interaktiven Beziehungen zwischen Produzenten und Rezipienten stehen.⁴²

Die Basiskategorien des Urheberrechts – Autor, Werk, Vervielfältigung, die sinnvolle Schutzdauer – sind in Bewegung. Das stellt eine Unsicherheit dar, ist aber auch eine Chance, in ihre Neudeinition einzugreifen. Das hieße, den eigenen kreativen medialen Praktiken Gehör zu verschaffen, wie es die diesem Band zugrunde liegende Konferenz getan hat, und den Gesetzgeber aufzufordern, das Urheberrecht mit den neuen Formen der Kreativität in Einklang zu bringen, die Entfaltung des Potenzials des Cyberspace nicht durch kurzsichtige Regulierungen zu blockieren und wieder den Urheber und den kulturellen Prozess ins Zentrum zu stellen.

1 Vgl. dazu auch den Beitrag von Uwe Wirth in diesem Band.

2 Cornelia Sollfrank: Interview mit RAQS, Nettyme (9.9.2002), unter: <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0209/msg00043.html> (11.11.2003).

3 Vgl. dazu auch den Beitrag von Birgit Mersmann in diesem Band.

4 Protokoll der 1. Lesung des Urheberrechts im Bundestag am 14.11.2002, unter: <http://dip.bundestag.de/btp/15/15010.pdf> (11.11.2003).

5 William Wordsworth, zitiert nach: Martha Woodmansee/Peter Jaszi (Hg.): *The Construction of Authorship*, Durham 1994, S. 16.

6 Vgl. Thomas Dreier/Gernot Schulze: *Urheberrecht. Kommentar*, München 2003.

7 § 8 (1) UrhG: »Haben mehrere ein Werk gemeinsam geschaffen, ohne daß sich ihre Anteile gesondert verwerten lassen, so sind sie Miturheber des Werkes.«

8 Vgl. Alexander Unverzagt (RA): Häufige Fragen im Bereich Film und Recht, o.J., unter: <http://www.medienhandbuch.de/recht/filmrecht.php> (11.11.2003).

9 Im angloamerikanischen Copyright Law war bis 1988 die Anmeldung eines Werkes erforderlich für einen Schutz.

10 Auch hier ist eine Tendenz zu einem reinen Investitionsschutz ohne Kreativitätsbedingung feststellbar. Die so genannte kleine Münze schützt Werke von geringer Schöpfungshöhe. Für Software und Datenbanken gilt das Originalitätskriterium gar nicht.

11 Prof. Dr. Thomas Hoeren auf der Konferenz DRM 2002 am 29.1.2002, unter: <http://www.digital-rights-management.de/digi/konferenzen/drm2002/programm/programm1.htm> (11.11.2003).

- 12 Den Begriff der »konnektiven Intelligenz«, der den der »kollektiven Intelligenz« (Pierre Lévy) ersetzt, verdanke ich Felix Stalder.
- 13 Stuart Brand, zit. nach: Whole Earth Review 5 (1985), S. 49
- 14 Vgl. Thomas C Greene: MS security patch EULA gives Billg *admin privileges* on your box, in: The Register (30.6.2002), unter: <http://www.theregister.co.uk/content/4/25956.html> (11.11.2003).
- 15 Trusted Computing Group (TCG), unter: <https://www.trustedcomputinggroup.org> (11.11.2003).
- 16 Next-Generation Secure Computing Base (NGSCB), unter: <http://www.microsoft.com/ngscb> (11.11.2003).
- 17 Aktuell zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Textes war die nach wenigen Tagen geknackte neueste Version von Microsofts E-Book-Reader, vgl. Heise News (9.7.2003), unter: <http://www.heise.de/newsticker/data/jr-09.07.03-000> (11.11.2003).
- 18 Digital Millennium Copyright Act (DMCA), 8. Oktober 1998, unter: <http://lcweb.loc.gov/copyright/title17> (11.11.2003).
- 19 Richtlinie 2001/29/EG des Europäischen Parlaments und des Rates zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft (22.5.2001), unter: http://europa.eu.int/comm/internal_market/en/intprop/news/com29de.pdf (11.11.2003).
- 20 Gesetz zur Regelung des Urheberrechts in der Informationsgesellschaft, in der vom Bundestag am 11.4.2003 verabschiedeten Form: http://www.urheberrecht.org/topic/Info-RiLi/ent/Bundesrat_Drucksache_271_03.pdf; nach Intervention des Bundesrates wurde ein einziger Satz geändert: http://www.urheberrecht.org/topic/Info-RiLi/ent/Bundesrat_Drucksache_271_03.pdf (11.11.2003); das Gesetz ist am 13.9.2003 in Kraft getreten.
- 21 S. A. D. stellt die Kopierprogramme MovieJack, GameJack, SimDisc und CDRWIN her. Vgl. <http://www.s-a-d.de/copyisright> (11.11.2003).
- 22 Regierungsentwurf eines Gesetzes zur Regelung des Urheberrechts in der Informationsgesellschaft, 6.11.2002, <http://dip.bundestag.de/btd/15/000/1500038.pdf> (11.11.2003).
- 23 EFF Whitepaper: Unintended Consequences: Four Years under the DMCA (Januar 2003), unter: http://www.eff.org/IP/DMCA/20030102_dmca_unintended_consequences.html (11.11.2003).
- 24 Regierungsentwurf (Anm. 22).
- 25 Heise News (28.7.2003), unter: <http://www.heise.de/newsticker/data/nij-28.07.03-000> (11.11.2003).
- 26 Regierungsentwurf (Anm. 22).
- 27 Vgl. <http://privatkopie.net/files/aktuell2.htm> (11.11.2003).
- 28 Prof. Dr. iur. Bernd Lutterbeck/Dipl.-Inform. Robert A. Gehring: Kritik aus der Sicht eines Hochschullehrers und Wissenschaftlers, den Gesetzentwurf der Bundesregierung zum UrhG und die Schrankenbestimmung für »Unterricht und Forschung« betreffend, Berlin, 26. Januar 2003, unter: http://privatkopie.net/files/LutterbeckGehring_260103.pdf (11.11.2003).
- 29 Bei Datenbankenwerken sieht § 23 S. 2 jedoch vor, dass bereits die Bearbeitung und nicht erst die Veröffentlichung von der Zustimmung des Herstellers abhängt.
- 30 Ein bekanntes Beispiel für ein Musikzitat ist die Marseillaise, die im Beatles-Lied »All you need is love« anklingt.
- 31 Zur Parodie vgl. auch den Beitrag von Heide Volkening in diesem Band.
- 32 Zum BGH-Urteil über die Parodie auf »Der Preis ist heiß« in »Kalkofes Mattscheibe« vgl. [kunstrecht.de](http://www.kunstrecht.de), 4. September 2000, unter: <http://www.kunstrecht.de/news/00urh08.htm>. Zum BGH-Urteil über eine Karikatur des Bundesadlers im »Focus« vgl. auch <http://www.advocat24.de/ger/anwaelte/archiv0748.php> (11.11.2003).
- 33 Vgl. <http://www.e-recht24.de/artikel/urheberrecht/39.html> (11.11.2003).
- 34 Vgl. Volker Grassmuck: Freie Software. Zwischen Privat- und Gemeineigentum, Bonn 2002.
- 35 Entwickelt von Richard Stallman, dem Gründer des freien Betriebssystemprojekts GNU und der Free Software Foundation (FSF); vgl. <http://www.gnu.org/licenses/gpl.html> (11.11.2003).
- 36 Eben Moglen: Anarchism Triumphant. Free Software and the Death of Copyright, in: First Monday Vol. 4 No. 8 (August 2nd, 1999), unter: http://www.firstmonday.org/issues/issue4_8/moglen/index.html (11.11.2003).
- 37 <http://www.creativecommons.org> (11.11.2003).
- 38 Die allerdings nicht unter einer Creative Commons License steht, sondern unter der GNU Free Documentation License, vgl. <http://www.wikipedia.org> (11.11.2003).
- 39 <http://www.nupedia.com> (11.11.2003).

- 40 <http://www.wiki.org> (11.11.2003).
- 41 Vgl. Erik Möller, vierteilige Artikelserie zu Wikipedia in Telepolis, beginnend 9.5.2003, unter: <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/te/14736/1.html> (11.11.2003).
- 42 Volker Boehme-Neßler: Das Ende des Urheberrechts? Die Zukunft des Urheberrechts in der digitalen Welt, in: Telepolis (4.4.2002), unter: http://www.heise.de/bin/tp/issue/dl-artikel.cgi?artikelnr=12137&rub_ordner=special&mode=html (11.11.2003).

Mercedes Bunz

**ZUM PROJEKT EINER ECONOMICAL CORRECTNESS.
EIN KOMMENTAR ZU VOLKER GRASSMUCK**

Volker Grassmuck hat in seinem Aufsatz viele Probleme des Urheberrechts aufgezeigt und ist detailreich auf die verschärften Schwierigkeiten zwischen Autor und Werk unter digitalen Bedingungen eingegangen. Ich möchte an diesen Aufsatz anschließen und ihn um eine spezifische Beobachtung erweitern, eine Beobachtung, die gerade in die Argumentation um die Patentierung von Software immer wieder eingebracht worden ist: dass mitunter nämlich im ökonomischen Spiel die Möglichkeit der Verwertung nicht nur von der Produktion, sondern auch von der Klärung der Rechte abhängt. Tatsächlich ist die Klärung der Rechte sogar schon weit vor der Digitalisierung ein wichtiger Punkt gewesen. Um das zu zeigen, muss man nur aufmerksam auf jene Kunstrichtung blicken, die mehr als andere kulturelle Produktionsformen die Kopie zum Ausgangspunkt ihrer Arbeitsweise gemacht hat: die Appropriation Art. Am konkreten Beispiel von Sherrie Levines Arbeit *After Walker Evans* soll im Folgenden beobachtet werden, dass die Kopie nicht nur zu einem neuen Original wird. Das Kopieren der Fotos von Walker Evans wird zwar bei Sherrie Levine zu einem neuen Kunstwerk, da sie als identische Kopien jedoch über Montage- und Collagetechniken hinausgehen, bleiben die Fotos – und das ist das Besondere – aber gleichzeitig immer auch Kopien. Mitunter kann also nicht klar zwischen Original und Kopie entschieden werden. In eben jenem uneindeutigen Moment, in jener Uneindeutigkeit liegt der Grund, dass für die Möglichkeit einer Verwertung der Kopie nicht nur die Produktion, sondern auch die rechtliche Entscheidung eine prinzipielle Rolle spielt. Bisweilen spielt die rechtliche Entscheidung sogar die eigentliche Rolle, wie das zweite Beispiel, Richard Prince' Arbeit *Spiritual America*, zeigt.

1. APPROPRIATION ART: DIE KOPIE ALS KÜNSTLERISCHES KONZEPT

Von Anfang an unterläuft die Appropriation Art die Differenz zwischen Original und Kopie durch eine Strategie wiederholender Aneignung, niemand jedoch bringt das Moment der Aneignung so radikal auf den Punkt wie Sherrie Levine. Levine wiederholt existierende Fotografien, die bereits künstlerischen Anspruch genießen. Ihre Serie *After Walker Evans* reproduziert Bilder des amerikanischen Fotografen Walker Evans, dessen Originale sie unverändert verdoppelt. Levine re-

feriert durch den Titel »*After ...*« deutlich auf das Vor-Bild als identisches Anderes¹. Damit nicht genug, ist diese Wiederholung von Beginn an in sich selbst gefaltet, denn Levine beschreibt diese Strategie ihrer Appropriation selber wieder als Verdopplung. Die Konzeption wird als Wiederholung der Verfahrensweise von Richard Prince markiert, der – ebenfalls *Appropriation Artist* – seit Ende der Siebziger Bilder aus Magazinen und Werbung unverändert reproduziert und in den Kunstkontext transferiert. 1979 bringt Richard Prince Levine – so sagt sie selbst – auf die Idee, diese Verfahrensweise zu wiederholen, nochmal anders zu wiederholen.² Die minimale Verschiebung des Kontextes, der Rahmung – anderer Künstler, anderer Titel – macht die Mechanismen der Kunstinstitutionalisierung sichtbar. Levines Doppelungen werden begleitet von ihren theoretischen Texten – auch sie Cut, Copy & Paste-Wiederholungen: »Sie [werden] die bekannten Stimmen von Joyce Carol Oates, Alberto Moravia, Roland Barthes und Rosalind Krauss u. a. hören«, bemerkt Levine.³ Diese Doppelungen werden als Hinterfragung künstlerischer Originalität, phallo-genialischer Kreativität, allgemein als Sichtbarmachung einer alles andere als ›natürlichen‹ Kunstcodierung der historischen Avantgarde gelesen. Bislang ist die Rezeption der Appropriation Art daher vor allem im Sinne einer *Institutional Critique* gelesen worden, als eine Kritik der Geschichte und des Mythos der Avantgarde, vielleicht noch – bei Prince – als eine Kritik der Konsumbilder.

Seitdem nun durch die digitale Kopie das Urheberrecht neu zur Disposition gestellt wird, weil Digitalität Kopieren neu und anders ermöglicht, tritt in den Bildern ein Moment stärker in den Vordergrund: die Frage nach dem Copyright. Tatsächlich hat von Beginn an – und doch sehr unbemerkt – die Begrenzung der Auswahl durch das Copyright die Appropriation Art begleitet. Sherry Levine beispielsweise arbeitete am Ausgangspunkt ihrer berühmten Serie *After Walker Evans* mit Fotos eines anderen fotografischen ›Realisten‹, mit Edward Weston. Die Verwertungsgesellschaft von Weston machte sie allerdings auf das Vervielfältigungsrecht aufmerksam. Walker Evans' Fotoserie, entstanden für die staatliche Farm Security Administration, unterlag dagegen keinem Copyright.

2. EIN ORIGINAL, DAS KOPIE BLEIBT

Der Konflikt mit kopiergeschütztem Material ist hier bezeichnend, und tatsächlich kann man sich mit Recht fragen, ob *After Walker Evans* wirklich Levines Arbeit ist: Entspringt diese Arbeit Levine, ist sie sein Ursprung oder ist es nicht vielmehr (oder zumindest gleichzeitig) die Arbeit von Walker Evans oder die von Richard

Prince? Das Interessante an *After Walker Evans* ist zunächst einmal die doppelte und gestaffelte Wiederholung, mit der die Appropriation vollzogen wird, denn die Wiederholung von Evans' Bildern gründet auf der Wiederholung von Prince' Technik und tritt damit nachdrücklicher als andere *Appropriation Artworks* aus einer Logik des Originals heraus. Während das Format der Reproduktion beispielsweise in der Rezeption von Prince immer noch als kreativer Akt gelesen wird und somit die Originalität des Künstlers nicht beseitigt, sondern nur verschoben wird, kennzeichnet Levine genau dieses Moment ebenfalls als Wiederholung. Tatsächlich verweigert *After Walker Evans* jede klare Zuschreibung durch die Staffelung des Wiederholens – Wiederholung des Bildes, des Konzeptes. Zwar produziert immer noch eine Künstlerin ein Kunstwerk, doch ihre Arbeit wird gleichzeitig von der Arbeit zweier anderer Autoren ebenbürtig begleitet. Mit dieser Verschiebung, mit dieser Potenzierung der Urheberschaft irritiert Levine die traditionelle Konzeption des künstlerischen Schaffens und damit auch die klassische Konzeption von Arbeit, die sich in Eigentum umwandelt.

Levine tritt aus der Kette dieser absteigenden Logik von Arbeit, die sich in Eigentum umwandelt, heraus: Der Produzent schafft ein Produkt, das angeeignet und nach dieser Aneignung für eine erneute Produktion eingesetzt wird. Aneignung, Appropriation des Produktes: Eines tritt immer an die Stelle des anderen, nie aber – und das ist für die theoretische Architektur dieser Logik wichtig – ist etwas beides zugleich. Die ordentlich absteigende Logik garantiert die Funktion der Eigentumsverhältnisse, ordnet sie. Und es ist eben diese absteigende Logik, die Levine in *After Walker Evans* produktiv stört. Sie zeigt nicht nur, dass gleichzeitig mehrere Autoren nebeneinander bestehen können. Levine durchbricht die absteigende Logik der supplementären Kette, durchbricht sie, indem sie den Kreis nicht schließt, sondern öffnet. *After Walker Evans* ist vor allem das nämlich nicht: eine wirkliche Aneignung. *After Walker Evans* ist eine Aneignung als Entfremdung, die Aneignung einer Form, die nicht zur eigenen gemacht werden soll, sondern deren Andersartigkeit bestehen bleibt. Es ist exakt diese Andersheit, die ausgestellt wird.⁴

Damit fällt die Differenz von Original und Kopie in der Arbeit von Levine ineinander, sie kultiviert geradezu eine Uneindeutigkeit: *After Walker Evans* sieht genauso aus wie die Fotos von Walker Evans – ist aber etwas ganz anderes. Die Kopie wird also zum Original, bleibt aber gleichzeitig Kopie. Diese Uneindeutigkeit zwischen Original und Kopie bringt künstlerisch jenes Moment des »geistigen Eigentums« auf den Punkt, in dem die Klärung von Verwertungsrechten begründet liegt. Die Arbeit zeigt nicht nur, dass das Verhältnis von Original und Kopie nicht einfach gegeben ist, sondern dass es mitunter auch nicht eindeutig

bestimmbar ist – und genau aus diesem Grund werden die Unterscheidung von Original und Kopie und die Rechte der Verwertung häufig juristisch festgesetzt.

3. DAS RECHT AUF KOPIE, EIN ÖKONOMISCHER FAKTOR

Mit den Verwertungsrechten sind wir bei einem zweiten wichtigen Punkt in Bezug auf »geistiges Eigentum« angelangt, ein Punkt, welcher den ersten, künstlerischen Aspekt exakt im Modus des Kopierens kreuzt. Tatsächlich ist das Kopieren nicht nur der Ort kultureller Produktion, sondern auch der Ort ihrer Verwertung, ihrer Distribution, einer Distribution, die im übrigen heutzutage ebenso zum Werksein dazugehört – andernfalls wäre es ja nur eine Privatkopie. Die Kopie ist also gleichzeitig ein kultureller wie ökonomischer Faktor, sie ist nicht nur ein Ort der Schöpfung, sondern auch einer der Abschöpfung; diese Abschöpfung regelt das Recht. Weil aber Original und Kopie – wie Levines Beispiel zeigt – mitunter nicht voneinander unterschieden werden können, entscheidet nicht nur das Moment der Produktion über das Recht der Distribution, sondern auch die Rechtsprechung. Das Recht auf Verwertung ist nicht unmittelbar mit der Entstehung des Kunstwerkes gegeben. Insofern dem Recht die Aufgabe zukommt, über die Verwertung zu entscheiden, wird diese Klärung – und nicht die Produktion – zum ausschlaggebenden Punkt einer möglichen ökonomischen Abschöpfung. Dabei besteht die Möglichkeit, das Urheberrecht für sich in Anspruch zu nehmen, zwar gleichermaßen für alle, im Streitfall wird die konkrete Gültigkeit jedoch vor Gericht geklärt – und das kann sich schlichtweg nicht jeder leisten.

Genau an jenem Punkt ist jedoch Recht nicht nur ausgleichender Vermittler zwischen den zwei Bereichen von Kultur und Ökonomie. Die Ökonomisierung tritt in das Innerste des Rechts selbst ein – mit weit reichenden Folgen. Die berühmteste Arbeit von Richard Prince zeigt unter anderem genau das: Prince hatte seinen Durchbruch als *Appropriation Artist* mit einem Bild, das die dreizehnjährige Brooke Shields nackt in Lolita-Pose des Films PRETTY BABY zeigt und das er einfach abfotografiert unter dem neuen Titel *Spiritual America* ausstellt. Von Beginn an gab es um dieses Foto urheberrechtliche Auseinandersetzungen, denn der Mutter von Brooke Shields war das Nacktfoto, das die Karriere Shields' zunächst kräftig ankurbelte, im Nachhinein höchst unangenehm. Der ursprüngliche Fotograf des Bildes, Garry Gross, ist mittlerweile durch eine jahrelange Auseinandersetzung mit Shields' Anwälten um die Rechte finanziell ruiniert. Als Richard Prince das Foto in einer Retrospektive des *Museum of Modern Art* in New York zeigen wollte, konnten sich die Anwälte von Prince 1992 mit Gross auf eine Ab-

findung von 2000 Dollar einigen, nicht zuletzt weil Gross finanziell keine weitere Verhandlung durchstehen konnte. Richard Prince hat 1999 für sein abfotografiertes Foto 151.000 Dollar bei Christie's kassiert. Garry Gross dagegen, der die Shields-Fotografien unter dem durchaus zweifelhaften Titel »The woman in the child« verkaufen wollte, wurde unter Pornographieverdacht von Ebay ausgeschlossen und hat mittlerweile seine eigene Website aufgemacht, auf der er das Stück für 300 Dollar verkauft.⁵

Die alte Frage, wer ist drinnen, wer ist draußen, stellt sich hier in einem neuen Gewand: Wer wird durch das Urheberrecht an die Ökonomie angeschlossen, wer kann es sich nicht leisten, es in Anspruch zu nehmen und seine Rechte zu klären? Weil das Moment der Distribution nicht auf einer wie auch immer fragwürdigen Produktion von Originalen basiert, sondern zu einer finanziellen Frage wird, findet sich das Prinzip der Gleichheit vor dem Recht außer Kraft gesetzt. Jacques Rancières Satz, dass die Ungleichheit letztendlich nur durch die Gleichheit möglich ist,⁶ trifft in Bezug auf das Urheberrecht und die Notwendigkeit seiner Klärung sozusagen ins Schwarze: Das Recht als Ort der Gerechtigkeit wird zu seinem Gegenteil.

Im Grunde muss deshalb so etwas wie Political Correctness heute von einer Economical Correctness begleitet werden, einer Economical Correctness, die das alte politische Programm nicht ablöst, sondern begleitet; einer Economical Correctness, die nicht die Frage von Umverteilung *oder* Anerkennung stellt, sondern sie, etwa im Sinne Nancy Frasers, miteinander verschränkt.⁷ Gleich einer Political Correctness, die immer mehr sein sollte als das platte Einführen höflicher Sprechkonventionen, die vielmehr hartnäckig die Frage danach stellt, welche Kraft Sprache innenwohnt und woher sie diese Kraft bezieht, muss das Projekt einer Economical Correctness an der Kreuzung von Produktion und Kopie, Eigentum und Distribution erneut ansetzen, um spezifische Verschiebungen sichtbar zu machen.

Diese komplex ineinander greifenden Verschiebungen tragen neuen Tendenzen der Ökonomie Rechnung. Eine erste grobe Aufzählung dieser Tendenzen, die mangelhaft bleiben muss, soll hier abschließend versucht werden: Kopien sind erstens mehr denn je selbst zu Produktionsgütern geworden, wie etwa im Fall der Arbeit *After Walker Evans* von Sherrie Levine. In Bezug auf Produktionsweisen, die sich des Samples, des Zitats, der Collage bedienen, aber auch in Bezug auf Softwareprogrammierungen sind es allerdings Kopien, die wieder zum Original werden – und zwar zu einem Original, in dem gleichzeitig das Moment des Kopierens erkennbar bleibt. Genau an diesem Punkt zeigt sich jedoch das geistige Eigentum von einer Uneindeutigkeit durchzogen. Diese Uneindeutigkeit wird

zweitens zum Ausgangspunkt, an dem die juristische Vergabe der Verwertungsrechte greift. Die Kopie als Produktionsgut ist häufig nur denen verfügbar, denen ein geschickter Anwalt zur Klärung der Lizenzen zur Seite steht. Die Rechtssprechung wird zu einer ökonomischen Investition und damit selbst Teil der Produktion. Gleichzeitig und sozusagen auf einer anderen ›Baustelle‹ ist die Kopie aber auch der Ort der Verwertung, weshalb drittens das Klären von Distributionsrechten, das heißt das Recht, Kopien verwerten zu können, die Schnittstelle zum ökonomischen Diskurs, zum Geld darstellt. Nicht unbedingt in der Produktion, sondern in der Klärung von Distributionsrechten liegt die Option, mit Kopien Geld zu machen, wie *Spiritual America* von Richard Prince zeigt.

Die Kopie ist also heute mehr denn je zugleich ein Ort der Produktion, ein Ort des Rechtes und ein Ort der Distribution, und gerade deshalb muss man »sich in der Verwendung von Zeichen sogar als Ökonom erweisen«.⁸

1 Vgl. Stefan Römer: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001, S. 89.

2 Vgl. ebd., S. 117 und 120.

3 Ebd., S. 89.

4 Isabelle Graw weist in ihrer Analyse von Levines Arbeit auf dieses Moment hin, wenn sie schreibt, dass bei Levines Arbeit eben nicht jener vielbeschworene »Tod des Autors« ins Werk gesetzt wird. Dass Levine als Autorin bestehen bleibt und erst dadurch die Aneignung einer Form, die nicht zur eigenen gemacht werden soll, ausstellen kann, das ist auch meines Erachtens das spannende Moment der Arbeit. Dennoch sehe ich in *After Walker Evans* im Gegensatz zu Isabelle Graw durchaus auch eine Kritik an der traditionellen autonomen Position des Autors ins Werk gesetzt. Vgl. Isabelle Graw, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003, S. 48.

5 <http://www.thewomaninthechild.com>. Vgl. Nina Teichholz: Hard Copy – It's tough to tell who gets the credit for a notorious picture of Brooke Shields, in: New York Magazine, 20.12.1999, zit. nach: <http://www.newyorkmetro.com/nymetro/arts/features/1695/> (1.9.2003). Vgl. auch Römer: Künstlerische Strategien des Fake (Anm. 1), S. 132–134.

6 Vgl. Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt/M. 2002, S. 29.

7 Natürlich ist davon auszugehen, dass sich Anerkennung mit Umverteilung an spezifischen Stellen überschneidet und beide Momente miteinander interagieren. Dennoch würde ich Nancy Fraser gegen Axel Honneth beipflichten, dass politisch-ökonomische Faktoren ebenso wie technische und mediale eine eigene und damit eine andere Rolle als Anerkennung spielen. Sie kreuzen das Moment der Anerkennung eher, als in ihm aufzugehen. Vgl. Nancy Fraser/Axel Honneth: Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse, Frankfurt/M. 2003, dort etwa S. 245 ff.

8 Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt/M. 2003, S. 390.

Hillel Schwartz

ONES OF A KIND AND ORIGINOPOLY

Coming in at the end of three days of intense discussion
devoted to questions I began pondering a decade ago,
I find myself in a position that reiterates the *Problematik* of the conference:

AFTERMATH.

Whether one speaks of the groundwork of citation or of example;
of the workability of images or of parodies;
of the *Kopierwerk* of a collage or a databank;
of the handiwork of cinematic remakes or jazz cover versions;
of the *Werkheiligkeit* of Stalin's mantle draped over Lenin;
of the reworking of futures by computer programmers;
of the mustering of musical samples at work in digital files or
of the reserve-army of symbols at work on the Internet,

whatever one says with regard to the work – and worth – of a copy,
one is speaking of AFTERMATH, that which comes after, which succeeds,
which has precedent, which refers back, which presumes memory.

In the realm of the radical amnesiac, there can be no copies.

Copies are creatures of time and memory.

In most if not all creation myths, including Darwinian and science fictions, humans themselves are an aftermath, an imperfect copy or offshoot of a prior set of beings of greater power, bulk, or livelihood. And the first humans themselves are often twins, seconding each other. Our intrigue with copies hearkens back to that primeval aftermath and twinship.

Such a cosmogonic perspective is absent from the roster of presentations at this conference, from whose titles I gather that ›practices of the secondary‹ may be engines of cultural critique, contestation, subversion, and transformation.

I agree; in fact, I am going to play for us a recent simple but ample sample that is at once critique, contestation, subversion, and transformation:

Hoping to stop the digital swapping of songs from her new *American Life*

album, Madonna just released a series of dummy files onto KaZaA, a chief Internet site for music swapping. The dummy files are full-length but all you hear after downloading is a pause followed by Madonna saying »What the fuck do you think you're doing?« Meant to strike terror or repentance into the ears of swappers, this tactic instead inspired Los Angeles digital DJ John von Seggern to sample and remix Madonna's intervention, which can now be heard at his Digital Cut-Up Lounge ... [Readers: To hear the Madonna Remix (as of April 2004), go to <http://www.madgelloland.org/irixx/madonna/>]¹ Given the peculiarly ephemeral nature of the web, which constitutes a resource of unpredictably temporary and nearly-infinitely variable copies, miscopies, snippets, quotations, and misquotations, I must describe the Remix for those who may never hear it. Von Seggern begins by establishing several Madonna lines not quite in sync, but all cushioned by an enveloping sound wave that seems to make Madonna's voice and text into a question at once omnivorous and defiant. After playing around briefly with a repetition of »doing, doing, doing, doing«, he adds in electronic strings and a drum machine, with one Madonna in the foreground, one in background, all repeating the same question until that resolves down to »fuck, fuck, fuck, fuck, fuck, fuck, fuck«. This in turn devolves into a more mechanical, robotic set of voices repeating the question until a final puckish note, an electronic wooden pluck.

Von Seggern's Madonna Remix is a good example of how art works to make manifest what is latent in cultural instruments and habits. (And his website lists some forty other remixes of the Madonna Question, created by other digital DJs.) Latent in the digital ecology of the 21st century is a faith in the instantaneous, inherently reproducible, elementally reducible, and infinitely malleable. Madonna's *tactic* is out of touch and out of *tactus* (or rhythm) with this century and its recording media. Her faith is an early 20th-century faith in the possibility of achieving a recording medium that is utterly transparent, a pure vehicle for a fixed, historically singular performance; her fantasy is the ancient fantasy of perfect unimpeded universal communication through a perfectly intact and retraceable memory. What the fuck did *she* think she was doing?

To be human is to be subject always and at once to copying and to drift, as any modern celebrity such as Madonna should be well aware. We inhabit a world which, despite or because of the Brownian motions and electron clouds at its very heart, cannot abide, or abide by, the singular, however much it may dwell and focus upon it. »A singularity«, said the Columbia University astrophysicist Brian Greene, »is a euphemism for: ›Things have gone haywire ... Things make no sense.‹² We are always seeking out the replicable and twinned, for we inhabit a world in which replication is the motive force, a world in which change occurs as often

by virtue of the accumulation of copies and small unwilled errors of transcription as by larger, wilful variation. We are never »one« of a kind; we are always »ones« of a kind, drawn to anomalies precisely because we need to match them with their kind, or kin. Practically and cosmogonically, »practices of the secondary« are primary.

In a world composed exclusively of singularities, like that of the radical amnesiac, not only copies but aftermaths would be futile, for nothing would seem impelled by likeness to leave a genealogical thread. Copies assure us of aftermaths, but they do not assure us of a particular aftermath, for there is always drift – across double helixes, generations, cultures, geographies of intellect.

Consider here Stefan Helmreich's recent album, *Xerophonics*. [Readers: To hear the album, go to <http://www.emusic.com/cd/10752/10752890.html>.]³ This is what Helmreich, an anthropologist of science and author of *Silicon Second Nature*, calls »copying machine music«, and that was the Xerox 5828, copying at 31 pages per minute. What is remarkable here is the complexity of rhythms and timbres of which the photocopier is capable as it shifts between tasks, operations, and speeds. Seeking patterns, our brains may be making more of the sonic repetitions than the mere duplications justify, but we seem at times to hear syncopations, little jazz-drum riffs, occasional stutter-steps between tempos, a gently mottled and throttled repertoire of tempi.

On the CD are 13 cuts, each of which replays sounds made by a different copying machine. Each of the machines is clearly identifiable by sound and – I am only guessing – each machine may differ from others of its own numbered species by virtue of the gestalt of situations and operators to which it has already been subject. Ones of a kind... So even the literal sounds of literal copying drift away from the meanings and contexts we had been certain of, becoming something else, something other.

An old trick, this elemental turnabout, this de/recontextualized listening, but nonetheless cautionary: original and copy are binary stars pulling at each other in dynamic and decaying balance; is there any point to debating which should be subsumed by which?

Originopoly is my term for the political, economic, and theological strategy that, like radical fundamentalism in legislation, education, and religion, denies the commonality of our standing in aftermaths that gradually, inevitably drift away from any original. Originopoly wants both to exalt the first fleeting instance into an eternity and to control the direction of every aftermath, intervening at each outbranching with the admonitory question, »What the fuck do you think you are doing?« Like rearguard actions to protect copyright, originopoly acts to

deny or suppress the momentum and inevitability, the virtue and collective force of drift.

Apt here is a statement and counterstatement from one of Thomas Locher's installations: a panel with two columns on which are inscribed,

Left: THE SLAVE INVENTED THE MASTER BUT HE CANNOT MAKE HIM DISAPPEAR,

Right: THE SLAVE IS NOT THE INVENTOR OF THE MASTER BUT IS NON-EXISTENT FOR HIM.⁴

At heart, Locher's panel concerns aftermaths as unintended or blind consequences.

The contortions of copyright in our era are the contortions of a system intent on imperially, blindly sweeping to one side the unintended consequences inherent not only in recording media but in ourselves. Aftermaths are calculated in terms of chargeable echoes of a singularity rather than creative transcriptions of endeavors made possible by collective enterprise. A speculative theologian might even argue, better than I can, that it is the drift of the copy that is the best instantiation of *»free will«*.

From a cosmogonic prospect I am willing to stake the larger claim that, as we ourselves are aftermaths, copying is what comes more naturally to us than singularity or originality.

Indeed, to appreciate copies in all their glory as aftermaths, we need an AFTERMATHEMATICS that can manage the oxymoronic phrase, *»ones of a kind«*, and that establishes duplicity and multiplicity at the very heart of the singular.

Like non-Euclidean geometries, Cantorian ranks of infinites, and Mandelbrot sets, the aftermathematics of copies requires of us more than the sheer arithmetic of numbered prints, editions, patents, copyrights, juniors, and knock-offs. It is not difficult to locate such an aftermathematical system, for most of it is already in place in our culture of the copy, with its *»ones of a kind«*. We are living in a time whose premises, or axioms, are as follows:

- 1) everything prompts at least one series—a repeat, a rerun, a sequel, a remix;
- 2) everything belongs to at least one other series;
- 3) what is apparently *not* recursive is elusively recursive;
- 4) what is true is replicable, but all that is replicable is not necessarily true;
- 5) everything proceeds through realms of the imaginary toward the real – or, to quote French mathematician J. J. Hadamard, »It has been written that the shortest and best way between two truths of the real domain often passes through the imaginary one.«

[I then played part of Track 1 of Duncan Laurie's Shortwave Compositions. Readers will find this generally unavailable, but a more refined version of this artform, using shortwave »static as the basis for sound composition, may be found in the easily available work of John Duncan, Phantom Broadcast (2002).]

Inspired by the somewhat rhythmic acoustic fog of the static found on (or in-between) certain bands, Laurie composes his pieces with the static occasionally in the foreground, as here, or as faux-bourdon and ground to other instruments, somewhat in the vogue of the »Space Music« of the 1980s. For other musicians attentive to static, his work will always bear inevitable reference to the ghostly-voice phenomena of the 1950s and 1960s, when European researchers began finding cryptic voices speaking from *unrecorded (blank)* reel-to-reel tapes. Between the white noise of the residual disturbance from the Big Bang and the surface noise of (always imperfectly coated) mylar, static makes at least for a music of the spheres and at best for a message from the Other Side.

Do copies incline us forward or hold us back? Are acts of copying progressive or regressive? What does it mean to stand always in the shadow of aftermath?

Such compositions as Duncan Laurie's, and such an aftermathematics, make it impossible to arrive at singular conclusions. Being ones of a kind, we listen always for echoes even as our myths condemn our echoes to waste away, in love with love and its reflection.

But in honor of the implicit contradictions of remakes, revisits, recalls, and replicas, let me contradict everything I have said by introducing a different mathematics – not »aftermathematics«, instead, the mathematics of simultaneity.

Bell's Theorem in astrophysics tells us, even without quantum theory, that the fates of particles, once they collide, are infinitely and inextricably connected, forwards and backwards through time, forever. In other words, on the level of the subatomic particle, a collision between two particles is the emblem and only marker of their remarkable co-contingency, such that a physicist could conceivably tell from the ongoing trajectory of one particle the life-history of the other, past, present, and future. Bell's strange theorem of »non-locality«, which makes absolute simultaneity absolutely fundamental to our cosmos, has been well-proven; it is not mere speculation.

Should this lead us to a rhetoric of humility? Have we always been anticipated?

Am I exalting the *Problematik* of the aftermath precisely because I have no choice? Well, in order to answer that question and to conclude, let me return to a beginning.

Newborn infants are hard-wired to distinguish animal from human faces

and to recognize sameness, sequence, and quantity, but sameness is complicated by a problem they have with steadiness of time and place: What is out of sight (with the exception perhaps of the mother) is out of mind, so newborns are not yet *Kopiekinder*, they are *Simulkinder*, attentive to the simultaneous. In order to become *Kopiekinder*, they must rid themselves of the newborn prejudice that everything (except the mother, or father) is perpetually original. Hardwired also with the notion of experiment – of cause and effect – they pursue the world through incessant repetition, until they are assured of the world's steadiness and, to a great degree, its sameness. In our intrigue with copies and their drift, we remain 'ones of a kind', or *Kind*, or *Kopiekinder*. In this sense, then, copyrituals are our birthrite.

1 See *Los Angeles Times*, 12 May 2003, p. E 5.

2 *Los Angeles Times*, 17 May 2003, p. A 22.

3 <http://www.emusic.com/cd/10752/10752890.html> (as of April 2004).

4 [Editor's comment:] The work of Thomas Locher was published in a special edition of Frank Netter's *Farbatlanten der Medizin* which was realized in collaboration with several artists. For the above-mentioned contribution see Netter Art Collection: *Farbatlanten der Medizin*, Vol. 10/10 (additional volume), Stuttgart 2000, p. 155.

BILDNACHWEISE

NILS PLATH: ZUR »FORTSETZUNG, FORTSETZUNG, FORTSETZUNG, FORTSETZUNG«

- Abb. 1, 3–6, 8: Rolf Dieter Brinkmann: »Schnitte«, Reinbek 1988, S. 5 (Titelseite »Schnitte«), S. 6, S. 55, S. 72, S. 81, S. 153.
- Abb. 2: William S. Burroughs. Time, 1965. Collage for »Time«. Farbe und Tinte auf Magazintitelseite (Offset-Lithographie). 30,5 x 24,1 cm. Sammlung Joseph Zinnato, Burbank
- Abb. 7: Plakat »Rolf Dieter Brinkmann«, ca. 1988.

KARIN KRAUTHAUSEN: BATMAN ODER DIE LOGIK DER DATENBANK

- Abb. 1, 4: Frank Miller (mit Klaus Janson, Lynn Varley und John Costanza): Batman: The Dark Knight Returns. Tenth Anniversary Edition, New York 1996 (Reprint der Ausgabe von 1986), S. 114 f., S. 81. ©1986, 1996 DC Comics.
- Abb. 2, 6, 7: Jeph Loeb (Autor), Tim Sale (Zeichner): Batman: The Long Halloween, New York 1998 (Reprint der Ausgabe von 1996/97), S. 32, S. 89, S. 311. ©1996/97, 1998 DC Comics.
- Abb. 3: The Batman Archives. Volume 1: Bob Kane, New York 1990 (Reprint der *Detective Comics* Nr. 27–50, Mai 1939–April 1941), S. 15. ©1990 DC Comic Inc.
- Abb. 5: Kia Asamiya: Batman: Child of Dreams 1, Nettetal-Kaldenkirchen 2001, ohne Seitenzählung. ©2000 DC Comics, 2001 Panini Verlags-GmbH.
- Abb. 8: Frank Miller (Autor und Zeichner), Lynn Varley (Farben): Batman: The Dark Knight Strikes Again, New York 2002 (Reprint der Ausgabe von 2001/2002), S. 180 f. ©2001/2002, 2002 DC Comics.

RICCARDO NICOLOSI: DIE ÜBERWINDUNG DES SEKUNDÄREN IN DER MEDIALEN REPRÄSENTATION STALINS

- Abb. 1: Russia 20th Century. History of the Country in Poster, Moskau 2000, S. 157 (V. Govorkov: Im Namen des Kommunismus, 1951).
- Abb. 2: Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit, München/New York 1994, S. 251 (M. Nesterova: Die Stalinsche Verfassung, 1939).

- Abb. 3–5: Standbilder aus dem Film *Der Schwur* von Michail Čiaureli (1946).
- Abb. 6/7: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Bremen 1994, S. 101 (G. M. Schegal: Führer, Lehrer und Freund, 1937), S. 99 (A. M. Gerassimow: Hymne auf den Oktober, 1942).
- Abb. 8: Standbild aus dem Film *Der Fall von Berlin* von Michail Čiaureli (1948–50).

JENS SCHRÖTER: COMPUTER/SIMULATION

- Abb. 1: <http://www.desy.de/pr-info/desyhome/gfx/presse/fotos/tesla/300dpi/teilchenspuren2.jpg> (Juli 2003).
- Abb. 2/3: B. Zeigler et al.: Theory of Modeling and Simulation, San Diego 1976, S. 28, S. 48.
- Abb. 4: G. Gordon: A General Purpose Systems Simulator, in: IBM Systems Journal, September 1962, S. 27.

PETRA LÖFFLER: AFFEKTBILDER ANALOG/DIGITAL

- Abb. 1, 2a/b, 3: G.-B. Duchenne de Boulogne: The Mechanism of Human Facial Expression, ed. by R. Anthrew Cuthbertson, Cambridge 1990, S. 164 (Abb. 38: Kontraktion des *m. nasalis*), S. 172 und 173 (Abb. 46: Kontraktion des *m. zygomaticus minor* und *m. levator labii superiorus alaeque nasi*; Abb. 47: zusätzliche Kontraktion von *m. orbicularis oculi*), S. 219 (Synoptic Plate 7).
- Abb. 4/5: Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn, Bonn 2001, S. 253, S. 244.
- Abb. 6: Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur, hg. vom Ludwig-Forum für Internationale Kunst, Aachen, Stuttgart 1999, S. 66 f.
- Abb. 7: Bill Viola: The Passions, ed. by John Walsh, Los Angeles 2003, S. 35.

BRIGITTE WEINGART: BEING RECORDED – DER WARHOL-KOMPLEX

- Abb. 1–3: Standbilder aus dem Film Robert Indiana in Eat (1964), 45 Min., 16 mm, Schwarzweißfilm ohne Ton. © The Estate and Foundation of Andy Warhol.

- Abb. 4: Andy Warhol: Series and Singles, Ausstellungskatalog Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Köln 2000, S. 85 (Troy, 1962).
- Abb. 5,7: David Bourdon: Warhol, New York 1989, S. 149 (Blue Liz as Cleopatra, 1962), S. 178 (The good looks that helped make Jane Holzer a Girl of the Year are captured in one of Warhol's three-minute Screen Tests, 1965).
- Abb. 6, 9–11: Andy Warhol Photography, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Thalwil/Zürich, New York 1999, S. 323 (Warhol films Nico for »Screen Tests«, 1966, © Stephen Shore), S. 84 (Andy Warhol mit Sonnenbrille, um 1963, Richard Stoner), S. 83 (oben: Most Wanted Men, No. 6, Francis C., 1964, V. Döhne; unten: Most Wanted Men, No. 10, Lonis Joseph M., 1964, Ruth Kaiser), S. 148 (Terroristen Poster, undatiert, Kevin Ryan).
- Abb. 8: Artforum XLII, No. 2 (Oct. 2003), S. 166 (Andy Warhol, Screen Tests, von links oben im Uhrzeigersinn: Gerard Malanga, Donyala Luna, »Baby« Jane Holzer, Dennis Hopper, James Rosenquist, Cass Elliot).

STEFAN RÖMER: CONCEPTUAL ART UND ORIGINALITÄT

- Abb. 1: Sotheby's Katalog, 2002, S. 115 (Joseph Kosuth, Original).
- Abb. 2/3: Alexander Alberro: Conceptual Art and the Politics of Publicity, Cambridge/London 2003, Abb. 2.1 (Publicity photograph by Seth Siegelaub featuring the four participating artists in »January 5–31, 1969«: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, and Lawrence Weiner), Abb. 2.6 (Joseph Kosuth in Newsweek, 29 July 1968, photographed by Lawrence Fried).

THOMAS LOCHER: FRAGMENTE DER MENSCHENRECHTE

- Abb. 1: 40/144. Declaration on the human rights of individuals who are not nationals of the country in which they live. Article 1. 2002/2003. C-print/Diasec/Aluminiumrahmen. 232,8 x 177,8 cm x 6 cm. Georg Thieme Verlag Stuttgart.
- Abb. 2: Convention relating to the Status of Refugees. Article 33. Prohibition of expulsion or return. 2002/2003. C-print/Diasec/Aluminiumrahmen. 232,8 x 177,8 cm x 6 cm. Galerie Reinhart Hauff Stuttgart.
- Abb. 3: UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS. Article

14/1. 2002/2003. C-print/Diasec/Aluminiumrahmen. 211,3 x 161 cm x 6 cm. Galerie Reinhard Hauff Stuttgart.

- Abb. 4:
UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS. Article
14/2. 2002/2003. C-print/Diasec/Aluminiumrahmen. 211,3 x 161 cm x 6 cm. Galerie Reinhard Hauff Stuttgart.

BIRGIT MERSMANN: BILD-FORTPFLANZUNGEN

- Abb. 1: Roland Barthes: Das Reich der Zeichen, Frankfurt/M. 1981, S. 77 (Statue des Mönchs Höshi, der zu Beginn der T'ang-Zeit in China lebte, Ende der Heian-Periode, Kyoto Nationalmuseum, Foto Zauh Press, Tokio).
- Abb. 2: Anneliese und Peter Keilhauer: DuMont Kunst-Reiseführer Südkorea. Kunst und Kultur im »Land der Hohen Schönheit«, Köln 1986, S. 120, Farbtafel 35 (Tausend-Buddha-Halle mit der Triade Shakyamuni, Manjushri und Samantabhadra).
- Abb. 3: Ik-Joong Kang, Cologne Pagoda & Other Works, Katalog zur Ausstellung im Museum für Ostasiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Prüss & Ochs Gallery Berlin, Berlin 2002, S. 17 (Ik-Joong Kang, Cologne Pagoda, 2001, Foto Jens Liebchen, lux Berlin).
- Abb. 4: Jae-Ryung Roe: Contemporary Korean Art, Singapore 2001, S. 104 (Lee Bul, Majestic Splendor, 1997, Foto Robert Publisi).
- Abb. 5: Katharina Fritsch, hg. von Iwona Blazwick, Ostfildern 2002, S. 26 (Katharina Fritsch, Tischgesellschaft, 1988).

AUTORENVERZEICHNIS

Susanne Binas war bis 2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin im Institut für Kultur- und Kunsthistorien/Lehrstuhl für Theorie und Geschichte der Populären Musik; derzeit arbeitet sie freiberuflich als wissenschaftliche Autorin und Dozentin, Lehraufträge u. a. an der Universität Graz und der FH-Potsdam. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik und Soziologie populärer Musik, Kultur und Globalisierung, Musikwirtschaft und -märkte, Kultur- und Kunstpolitik. Letzte Veröffentlichungen: Sound-shifts, in: Jochen Bonz (Hg.): *Popkulturtheorie*, Mainz 2002, S. 64–76; Pieces of Paradise, in: Helmut Rösing u. a. (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 19, Frankfurt/M. u. a. 2002, S. 187–197; Erfolgreiche Künstlerinnen – Arbeiten zwischen Eigensinn und Kulturbetrieb, Essen 2003.

Mercedes Bunz ist Dozentin und Doktorandin an der Bauhaus Universität Weimar sowie Herausgeberin der monatlichen Zeitschrift *DE:BUG – Zeitung für elektronische Lebensaspekte*. Arbeitsschwerpunkte: Urheberrecht unter digitalen Bedingungen, Theorien des Politischen vor dem Hintergrund von Neuen Medien. Letzte Veröffentlichung: Die Utopie der Kopie, in: Rudolf Maresch/Florian Rötzer (Hg.): *Renaissance der Utopie*, Frankfurt/M. 2004, S. 156–171.

Gisela Fehrmann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und Kulturelle Kommunikation* an der Universität Köln. Arbeitsschwerpunkte: Sprach- und Zeichentheorie, Gebärdensprachlinguistik. Letzte Veröffentlichungen: Hg. (mit Erika Linz und Cornelia Epping-Jäger): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München 2004 (erscheint); (mit Ludwig Jäger): *Sprachbewegung und Raumerinnerung. Zur topographischen Medialität der Gebärdensprache*, in: Christina Lechtermann u. a. (Hg.): *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*, Bern 2004; (mit Erika Linz): *Resistenz und Transparenz der Zeichen*, in: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttpelz (Hg.): *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004.

Claudia Gerhards ist Producerin und Formatentwicklerin bei der *creativ* Fernsehproduktions GmbH in Hürth/Köln und nimmt Lehrtätigkeiten an den Universitäten Weimar, Potsdam und Köln wahr. Arbeitsschwerpunkte: Fernsehwissenschaft, Medientheorie. Letzte Veröffentlichung: Hg. (mit Renate Möhrmann): *Daily Talkshows. Untersuchungen zu einem umstrittenen TV-Format*, Frankfurt/M. u. a. 2002.

Volker Grassmuck ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Helmholtz-Zentrum für Kultertechnik der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Wissensordnung

digitaler Medien und visuelle Argumentationen. Letzte Veröffentlichungen: Geschlossene Gesellschaft. Mediale und diskursive Aspekte der »drei Öffnungen« Japans, München 2002; Freie Software. Zwischen Privat- und Gemeineigentum, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2002.

Ralf Hinz war zwischen 1999 und 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt »Phantasie an die Macht – Literatur und Popkultur um 1968« im Rahmen der DFG-Forscherguppe *Imagination und Kultur* an der Ruhr-Universität Bochum; seit September 2003 ist er Lehrer am Quirinus-Gymnasium Neuss. Arbeitsschwerpunkte: Cultural Studies, Jugend- und Subkulturforschung, Popmusik und Popkultur. Dissertation: Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilkraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur, Opladen/Wiesbaden 1998. Letzte Veröffentlichung: Pop-Theorie und Pop-Kritik, in: Text + Kritik, Sonderband: Pop-Literatur, München 2003.

Ekkehard Knörer ist Lehrbeauftragter an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Frankfurt (Oder). Arbeitsschwerpunkte: Deutsche Literatur um 1800, Geschichte der Rhetorik. Dissertation: Ingenium und Witz in der Rhetorik und Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Herausgeber des Online-Filmmagazins *Jump Cut*.

Karin Krauthausen ist Literaturwissenschaftlerin und promoviert im Rahmen des Graduiertenkollegs *Bild – Körper – Medium. Eine anthropologische Perspektive* an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe zu der Thematik von Blick und Bild in den Schriften Paul Valérys. Arbeitsschwerpunkt: das Verhältnis von narrativen und visuellen Darstellungsstrategien im 19. und 20. Jahrhundert. Letzte Veröffentlichungen: Pygmalions Küsse, in: FrauenKunstWissenschaft, Heft 33, Juni 2002. Am Schauplatz des Verbrechens, in: Bruno Franceschini/Carsten Würmann (Hg.): Verbrechen als Passion, Berlin 2004; Aspekte der Zeitthematik bei Paul Valéry, in: Karin Gludovatz/Martin Peschken (Hg.): Momente im Prozess, Berlin, Herbst 2004.

Erika Linz arbeitet als Sprachwissenschaftlerin am kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und Kulturelle Kommunikation* an der Universität Köln. Arbeitsschwerpunkte: Sprach- und Medientheorie, Kognitive Linguistik, Sprachmedialität. Letzte Veröffentlichungen: Hg. (mit Cornelia Epping-Jäger): Medien/Stimmen, Köln 2003; Sprachlose Metaphern. Zur Rhetorizität der Kognition und ihrer Modellierung in der kognitiven Linguistik, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz, Stuttgart 2004.

Thomas Locher ist freischaffender Künstler und zur Zeit Gastdozent an der Merz-Akademie Stuttgart. Er arbeitet an einem Projekt zum politischen Bild und zur Frage der Visualisierung politischer Ereignisse. Letzte Arbeiten: POLITIK DER KOMMUNIKATION, Ein Plakatprojekt an der Wiener Arbeiterkammer mit dem *museum in progress* (<http://www.mip.at/de/werke/588.html>).

Petra Löffler ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Medien, Mimische Expressivität im Film. Letzte Veröffentlichungen: Hg. (mit Albert Kümmel): *Medientheorien 1888–1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt/M. 2002; Hg. (mit Leander Scholz): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004.

Birgit Mersmann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Arbeitsschwerpunkte: Visualität und Narration, Bild- und Medientheorie, Inter- und Transkulturalität, zeitgenössische asiatische Kunst. Letzte Veröffentlichungen: *Clashing Images. Kolisionen zwischen koreanischer und westlicher Bildkultur*, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, hg. von Jutta Held, Göttingen 2004; *Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Ico-nic Turn*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorik*, Heft 49/1, Hamburg 2004.

Riccardo Nicolosi ist wissenschaftlicher am Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz (Fachgruppe Slavistik). Arbeitsschwerpunkte: Russische Literatur und Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts, Rhetorik, Kultur der Kunst- und Wunderkammer. Letzte Veröffentlichungen: *Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 2002; mit Thomas Grob: *Russland zwischen Chaos und Kosmos. Die Überschwemmung, der Petersburger Stadtmythos und A. S. Pu_kins Verspoem Der eherne Reiter*, in: Dieter Groh u. a. (Hg.): *Naturkatastrophen*, Tübingen 2003, S. 367–394; *Vom Finden und Erfinden. Emanuele Tesauro, Athanasius Kircher und die Ambivalenz rhetorischer inventio im Concettismus des 17. Jahrhunderts*, in: Stefan Metzger/Wolfgang Rapp (Hg.), *Homo inveniens. Heuristik und Anthropologie am Modell der Rhetorik*, Tübingen 2003, S. 219–236.

Nils Plath ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Osnabrück im Forschungsprojekt »Die Blicke der Anderen. Reisen zwischen den europäischen Metropolen Berlin, Paris und Moskau in der Zwischenkriegszeit« (gefördert von der VW-Stiftung); Lehrauftrag am Fachbereich Design der Fachhochschule Münster. Arbeitsschwerpunkte: Stadtdarstellungen und Urbanistik-Diskurse, Literatur- und Übersetzungstheorie, Europa-Essayistik, zeitgenössische Kunst und Dokumentarfilm. Letzte Veröffentlichung: Hg. (mit Volker Pantenburg): *Anführen Vorführen Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld 2002.

Stefan Römer ist Professor für Neue Medien an der Akademie der Bildenden Künste in München. Arbeitsschwerpunkte: Konzeptuelle Kunst, Kritik des öffentlichen Raums, Bild- und Textverhältnisse in Kunst und Neuen Medien sowie Interkulturalität. Disserta-

tion: Künstlerische Strategien des Fake – Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001. Letzte Veröffentlichungen: Corporate Psycho Ambient. The (never ending) movie, dt./engl. Filmskript, Foto Biennale Rotterdam, Köln/Rotterdam 2003; Begegnungen mit Deutschen, Fotos und Text dt./engl., Frankfurt/M. 2003.

Leander Scholz ist Schriftsteller und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität Köln. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Medien, Philosophische Ästhetik, Politische Theorie. Letzte Veröffentlichungen: Das Archiv der Klugheit. Strategien des Wissens um 1700, Tübingen 2002; Hg. (mit Petra Löffler): Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004.

Jens Schröter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungskolleg *Medienumbrüche* der Universität Siegen. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte digitaler Medien, Bildtheorie zwischen Kunst- und Medienwissenschaft, Wissenschaftsgeschichte, Theorie und Geschichte der Fotografie. Letzte Veröffentlichungen u.a.: Hg. (mit Immanuel Chi und Susanne Düchting): Ephemer_Temporär_Provisorisch. Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Kunst, Medien und Design, Essen 2002; Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern, in: Fotogeschichte 23, S. 3–16; Die Form der Farbe. Über ein Parergon in Kants *Kritik der Urteilskraft*, in: Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants »Kritik der Urteilskraft«, Hamburg 2000, S. 135–154.

Eckhard Schumacher ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität Köln. Arbeitsschwerpunkte: Literatur- und Medientheorie (im 18. und 20. Jahrhundert), Performativität und Performanz, Gegenwartsliteratur, Pop. Letzte Veröffentlichungen: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt/M. 2003; Hg. (mit Albert Kümmel und Leander Scholz): Einführung in die Geschichte der Medien, Paderborn 2004.

Hillel Schwartz ist Visiting Scholar am History Department der University of California, San Diego. Aktuelles Forschungs- und Buchprojekt zur Kulturgeschichte des *noise*. Letzte Buchveröffentlichung: The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles, New York Zone Books 1996 (Dt.: Déjà vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit, Berlin 2000).

Heide Volkening ist wissenschaftliche Assistentin an der LMU München im Fachbereich Neuere Deutsche Literatur. Arbeitsschwerpunkte: Literaturtheorie, Gender Studies, Ghostwriting, Autobiographie. Letzte Veröffentlichungen: Hg. (mit Hanjo Berressem und Dagmar Buchwald): Grenzüberschreibungen. »Feminismus« und »Cultural Studies«, Bielefeld 2001; Leben zitieren, Leben erzählen, in: Andrea Gutenberg/Ralph Poole (Hg.):

Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen, Berlin 2001, S. 86–103; Heute. Hélène Cixous, in: Marcus Hahn u. a. (Hg.): Theorie-Politik. Selbstreflexion und Politisierung kulturwissenschaftlicher Theorien, Tübingen 2001, S. 69–81.

Stefan Willer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Literaturforschung in Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Lektüre, des sprachlichen Wissens und der Philologie; Konzepte der Generation und Generativität; Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Letzte Veröffentlichung: Poetik der Etymologie. Texturen sprachlichen Wissens in der Romantik, Berlin 2003.

Brigitte Weingart arbeitet als Literatur- und Kulturwissenschaftlerin am Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln. Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössische Literatur und Theorie, Mediendiskurse, Text-Bild-Relationen, Popkultur, ›Jugendwahn‹ seit dem 18. Jahrhundert. Letzte Veröffentlichungen: Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS, Frankfurt/M. 2002; Hg. (mit Ruth Mayer): VIRUS! Mutationen einer Metapher, Bielefeld 2004.

Uwe Wirth ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Sprache und Literatur an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main und Koordinator des Graduiertenprogramms *Buch- und Medienpraxis*. Arbeitsschwerpunkte: Literatur um 1800, Internetliteratur, Semiotik, Literatur- und Medientheorie, Komiktheorie, Autorschaft als Herausgeberschaft. Buchveröffentlichungen: Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens, Heidelberg 1999. Hg.: Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven der Peireschen Semiotik, Frankfurt/M. 2000; Hg.: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, Frankfurt/M. 2002.