

ORIGINALKOPIE

PRAKTIKEN DES SEKUNDÄREN

Mediologie

Band 11

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Ludwig Jäger

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 säurefreiem 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 Aufpfropfung	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

Uwe Wirth

ORIGINAL UND KOPIE IM SPANNUNGSFELD VON ITERATION UND AUFFPROPFUNG

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 kömmt 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 bestimm-

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 *Entkräftung*. 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 Entkräftung« 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 *Aufpflöpfung*. In »Signatur Ereignis Kontext« wird die Aufpflöpfung zur Metapher für die Zitathaftigkeit 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 Zitathaftigkeit zeichnet sich so betrachtet durch eine, wie Derrida es nennt, »Kraft zum Bruch« aus.¹⁴ Vor dem Hintergrund dieser Prämisse

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 *auffropft*. 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 zithaften Auffropfens« – der *greffe citationelle*, wie es auf französisch heißt – »zur Struktur jedes gesprochenen oder geschriebenen Zeichens [*marque*] gehört.«¹⁶ Zum anderen macht der Auffropfbegriff 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 Auffropfung als Gegenmetapher zum Parasitären geglückt ist: Mit der Auffropfung wird eine Umwertung des Begriffs parasitärer Sprachverwendung möglich. Die negativ konnotierte »Auszehrung« des Stammes wird zur positiv konnotierten »Veredelung« der Unterlage. Die Auffropfung 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 Auffropfungsmetapher 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 gepfropfter Baum oder eine gepfropfte 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 Auffropfung gleichzusetzen: »Écrire veut dire greffe. C'est le même mot«, heißt es dort.²⁰ Dabei sollte nicht verschwiegen werden, dass *Greffe* auch die Bezeichnung für eine Schreibkanzlei ist. Der *Greffier* ist ein Schreiber, der Schriftstücke kopiert, registriert und archiviert.²¹ *Greffe* heißt also nicht nur im metaphorischen, sondern auch im wörtlichen Sinne soviel wie »Schreiben«.

Ein Grund, warum Derrida die Auffropfung sowohl in *La Dissémination* als auch in »Signature Événement Contexte« ins Zentrum seines Schriftkonzepts rückt, liegt meines Erachtens darin, dass sich die Gelingensbedingungen des Pfropfens grundlegend von den Gelingensbedingungen im Sinne der Sprechakttheorie unterscheiden. Im Gegensatz zu den konventionalen, *quasi-notwendigen* Gelingensbedingungen der Sprechakttheorie sind die Gelingensbedingungen des Pfropfens 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 Auffropfungsmodell zum einen, wie von Derrida gefordert, die Möglichkeit, das Risiko des Scheiterns »als Gesetz« zu prüfen.²³ Zum anderen nivelliert das Auffropfungsmodell die Differenz zwischen Original und Kopie. So betont Derrida in *La Dissémination*, dass die Auffropfung 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 hervorzubringen. Diesem Einwand könnte man entgegen, 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 Pfropfreis 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 Sprechakttheorie 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,

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 Pfropf-Prozedur arrangierten Pflanzenfragmente, die Unterlage und der Pfropfreis, 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 Pfropf-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 Aufpfropfung«) 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 *pfropfender 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 *pfropfenden Eindruckens* übrigens von einem gewissen Magister Pelz, dessen Name Programm ist: »Pelzen« heißt, wie man aus Zedlers *Universalexikon* erfahren kann, nichts anderes als »Pfpfropfen.«⁵⁹ Noch in einer zweiten Hinsicht führt *Leben Fibels* das Verfahren der Aufpfropfung 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 Aufpfropfung.

5. SCHNEIDEN UND KLEBEN. TECHNIKEN DES PFROPFENS

Hier kommen zwei Aspekte der ›Technik der Aufpfropfung‹ ins Spiel, die bislang unberücksichtigt blieben: der Aspekt des Klebens und der Aspekt des Schneidens. Das Gelingen der Aufpfropfung 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 *Greffe*. Compagnon versteht den Begriff der *Greffe* allerdings nicht als Verpflanzen im botanischen Sinne, sondern als Transplantation von Organen.⁶¹ Diese transplantierende *Greffe* 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 zstückeltes« 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 Aufpfropfung: 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 Aufpfropfung, 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 Aufpfropfung‹ 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 Aufpfropfung: *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 Aufpfropfen‹. 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 Pfpfropfen 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 Aufpfropfung 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 Aufpfropfung angelangt: der komischen Aufpfropfung 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 aufpfropft«. Der Eindruck des Komischen, so Bergson weiter, »wird sich einstellen, sobald wir dieses Aufgepfropftsein deutlich als solches empfinden.«⁶⁷ Dies gilt meines Erachtens nicht nur für den menschlichen Körper, sondern auch für den ›Wort-Körper‹. Die Aufpfropfung führt zu einem komischen »*excess of utterance*«⁶⁸ des ›Wort-Körpers‹, der sich nicht in das neue Sinnegefüge einfügen will.

Doch was wäre ein komisches Scheitern der Aufpfropfung, das nicht zugleich als witzige Re-Inszenierung gelingen könnte? Solche Aufpfropfungen 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 *Wandrer's Nachtlid*. Sie bilden die »Unterlage«, auf die die ersten fünf Zeilen aus dem *Heidenröslein* aufgefropft sind. Der witzige Effekt entsteht dadurch, dass die aufgefropften 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 Todessehnsucht, die in die Ankündigung einsamen Entschlafens mündet, sondern wird zur frivolen Prognose gemeinsamen Zu-Bett-Gehens. Damit hat der Kontextwechsel aus *Wandrer's Nachtlid* 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. 241f.

- 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. 10ff.).
- 7 Auch wenn man mit Genette argumentieren kann, dass ein Versprechen im Rahmen des Theaterstücks eine *intrafrikionale* 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. 43f.; 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 Évènement 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. 27f. Im Original: Signature Évènement 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: Pfropfen 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 Zyklik, in: DVjs 4, 75 (2001), S. 587–656 (hier: S. 613).
- 19 Allen: Pfropfen 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 Pfropfung«. (Sarah Kofman: Derrida Lesen, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1987, S. 14).
- 21 Vgl. Stichworte »Grefte« 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: Pfropfen 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 »Grefte (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* gerahmt wird (vgl. Ulrike Dünkelsbühler: 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 Hartshorne 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), S. 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 »Pragmatologie«, 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 Medialität*, 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 Deecke: »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 Deecke: *Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartsgeschichte – eine wirklich verwirrende und fast unendliche Geschichte*, in: ders. (Hg.): *Originale echt/falsch, Ausstellungskatalog Neues Museum Weserbrügge 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 Aufpfropfung 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.: *Illuminationen*, 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 Zeicheneignis« 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 kauft, 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 eckelt 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: *Pfropfen und Beschneiden* (Anm. 17), S. 64.
- 61 Vgl. Compagnon: *La secouade 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: *Pfropfen 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 Aufpfropfung 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.