

HANDBUCH DER MEDILOGIE

Signaturen des Medialen

Herausgegeben von
Christina Bartz, Ludwig Jäger,
Marcus Krause und Erika Linz



Wilhelm Fink



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Satz: EDV-Fotosatz Huber / Verlagsservice G. Pfeifer, Germering
Druck und Bindung: Friedrich Pustet KG, Regensburg
Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5385-3

12 K 10912

Inhaltsverzeichnis

Einleitung – Signaturen des Medialen	7
Adresse (Eckhard Schumacher)	16
Affekt (Petra Löffler)	22
Agency (Michael Cuntz)	28
Anrufung (Leander Scholz)	41
Atmosphäre (Ilka Becker)	47
Autorbild (Gerald Kapfhammer)	53
Avatare (Sibylle Pennig/Maria Senokozlieva/Nicole Krämer/Gary Bente) ...	59
Bilderzyklus (Henrike Manuwald)	65
Bote/Botschaft (Torsten Hahn)	71
Emblematik (Wilhelm Voßkamp)	78
Embodiment (Jin Hyun Kim/Uwe Seifert)	84
Experiment (Nicolas Pethes)	90
Facialität (Joanna Barck/Petra Löffler)	96
Gebärde (Gisela Fehrmann/Wiebke Iversen/Meike Adam)	103
Geistmedien (Heike Behrend)	113
Globalisierung (Niels Werber)	118
Inframedialität (Michael Wetzel)	128
Korrespondenz(en) (Axel Fliethmann)	135
Kulturtechnik (Harun Maye)	142
Latenz (Lutz Ellrich)	149
Lautsprecher, Dispositiv (Cornelia Epping-Jäger)	158
Logistik (Christoph Neubert/Gabriele Schabacher)	164

Mediendiskurse (Peter M. Spangenberg)	170
Medienereignis (Christina Bartz)	176
Mediennutzung (Irmela Schneider)	182
(Hyper-)Normalisierung (Michael Cuntz/Marcus Krause)	192
Originalkopie (Brigitte Weingart)	203
Parallaxe (Arno Meteling)	209
Planetarische, Das (Ulrike Bergermann)	215
Popularisierung (Kai Marcel Sicks)	221
Regierungstechnologie (Markus Stauff)	227
Schatten (Thomas Reinhardt)	237
Seriennarrativ (TV) (Michael Cuntz)	242
Sichtbarmachung (Friedrich Balke)	253
Spur (Erika Linz)	265
Störung (Christoph Neubert)	272
Telemedialität (Jens Ruchatz)	289
Text-Bild-Relation (Brigitte Weingart)	295
Transkription (Ludwig Jäger)	306
Verdatung (Isabell Otto)	316
Verkehr (Christoph Neubert)	323
Zettel (Georg Stanitzek)	329
Abbildungsnachweise	336
Autorinnen und Autoren	339

Einleitung – Signaturen des Medialen

1 Ein operativer Blick auf die Medien

1996 formuliert Joachim Paech im Kontext einer Bestandsaufnahme zur *Lage der Medienwissenschaft* die Diagnose, dass kaum jemand „verbindlich sagen [kann], was ein Medium ist, eine Geisterscheinung, ein Stück Draht, ein Fernseher“ (Paech 1996, S. 105 f.) – ein Befund, der kaum an Aktualität eingebüßt hat. Nach wie vor kann die wissenschaftliche Beschäftigung mit Medien nicht von einer gesicherten Definition ihres Gegenstandes ausgehen. Die akademischen Diskussionen wie auch öffentlichen Debatten sind vielmehr beherrscht von einer unüberschaubaren Heterogenität der Perspektiven und Vielfalt der unter dem Begriff verhandelten Sachverhalte. Insofern ist der Terminus *Medium* gleichermaßen über- als auch unterbestimmt. Gleichwohl sollte aber beim gegenwärtigen Diskussionsstand der kulturwissenschaftlichen Medientheorie die Antwort auf diesen Problemverhalt nicht darin bestehen, die theoretische Arbeit am Medienbegriff durch terminologische Festlegungen vorschnell stillzustellen und damit die Aspektvielfalt der Herangehensweisen einzuengen. Schließlich bedeutet – zu einem Zeitpunkt, zu dem das Forschungsfeld durch eine durchaus produktive diskursive Offenheit charakterisiert ist – jeder Bestimmungsversuch zugleich den Ausschluss alternativer, ggf. gleichermaßen produktiver Konzeptualisierungen, sodass jede Entscheidung im Hinblick auf die Frage, was Medien eigentlich sind, theoretisch ergiebige Diskussionen unnötig abbricht.

Das Handbuch begegnet diesem Umstand auf zweifache Weise: Einmal wird die theoretische Reflexion über Medien in den einzelnen Lemmata an exemplarischen Problemlagen entfaltet. Anders als bei gängigen Handbüchern ist dem vorliegenden Band somit nicht an der Etablierung eines normativen oder gar definitiven Begriffsinventars der Medientheorie gelegen. Stattdessen bietet er explorative Skizzen, die das theoretische Interesse an Medien an historisch und kulturell spezifizierte Problemfelder rückbinden und auch auf solche traditionell in den Kulturwissenschaften verhandelten Gegenstandsbereiche ausdehnen, die in der Regel nicht im Zentrum medientheoretischer Betrachtungen stehen.¹

Zum anderen setzt das Handbuch an die Stelle einer Beantwortung der essentialistischen Frage ‚Was ist ein Medium?‘ und des damit verbundenen Versuchs einer Stilllegung der Bestimmungsversuche die konzeptuelle Umformulierung der Problemstellung, indem es die Frage verhandelt: ‚Wie operieren Medien?‘. Um diese Umstellung von Was- auf Wie-Fragen programmatisch zum Ausdruck zu bringen, wird der Begriff der *Medialität* eingeführt, der es erlaubt, Medien in ihrer Prozesshaftigkeit in den Blick zu nehmen (vgl. Jäger/Linz 2004 sowie Schneider/Linz/Jäger

¹ Etwa im Sinne der Formulierung Horst Wenzels: „Medien in diesem weiteren Sinne wären nicht nur die elektronischen Medien, sondern auch das Buch, die Handschrift und primär der menschliche Körper als Träger der Kommunikation im Raum der Kopräsenz gemeinsamen sprachlichen Handelns.“ (Wenzel 1998, S. 481)

- Foucault, Michel (2004): Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977-1978, Frankfurt/M.
- Foucault, Michel (2005): Die Macht der Psychiatrie. Vorlesung am Collège de France 1973-1974, Frankfurt/M.
- Gerhard, Ute/Link, Jürgen/Schulte-Holtey, Ernst (Hg.) (2001): Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften, Heidelberg.
- Hacking, Ian (1990): The Taming of Chance, Cambridge.
- Link, Jürgen (2006): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen.

Originalkopie

Im technisch-medialen Sinne bezeichnet ‚Originalkopie‘ die erste Kopie des Originals. Als erstes Glied in einer möglichen Kette von Reproduktionen gilt die Originalkopie zumeist als die dem Original qualitativ am nächsten stehende Kopie, weil die Übertragungsverluste für vergleichsweise gering gehalten werden (etwa bei der ersten Abschrift in der Philologie, dem ersten Abdruck einer Skulptur oder der *master copy* im Film). Da die Originalkopie als Kopie den autoritativen Status des Originals gleichzeitig beerbt und mitproduziert, wurde der Begriff zum konzeptuellen Ausgangspunkt für neuere kulturwissenschaftliche Ansätze, die die Kontextabhängigkeit der Unterscheidung von Original und Kopie sowie die konstitutive Funktion der Vervielfältigung für die Idee des Originals hervorheben.

Der Begriff des Originals (von lateinisch *origo*: Ursprung) steht traditionell für die erste Version eines Artefakts, die sich nicht auf einen Vorgänger bezieht und deshalb ihren Ursprung in sich selbst hat. Die etymologische Herkunft des herkömmlichen Gegenbegriffs Kopie aus dem lateinischen *copia* für ‚Überfluss‘ verdeutlicht bereits, dass den so bezeichneten Nachbildungen die Tendenz zur Vervielfachung zugeschrieben wird, die der Ökonomie des Einzigsten und Einzigartigen entgegensteht. Dieser Gegensatz tritt besonders deutlich zutage in der Variante der Fälschung als einer Kopie, die sich als Original ausgibt. Das Kompositum Originalkopie bezeichnet zum einen die erste und damit ihrerseits ‚ursprüngliche‘ Kopie, die die Vorlage für weitere Kopien abgibt und damit selbst in den Rang eines Originals aufrückt. Zum anderen macht dieses Oxymoron, indem es gegensätzliche Semantiken in einem Begriff verbindet, darauf aufmerksam, dass die Opposition von Original und Kopie nicht als substantiell gelten kann, sondern das Ergebnis einer Konventionalisierung darstellt. Deshalb wurde der Begriff in jüngerer Zeit ins Programmatische gewendet, um dieser vereinfachten Dichotomisierung, aber auch ihrer postmodernen Verabschiedung ein prozessuales Modell des Verhältnisses von Original und Kopie entgegenzusetzen. Aus einer solchen Perspektive erweisen sich Original und Kopie als funktionale Zuschreibungen, deren Bezug zu den Elementen einer Reihe von Reproduktionen sich in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext verschieben kann. Dieser Prozess verdichtet sich in der Originalkopie als einer Kopie, die die Funktion eines Originals annimmt.

Vorbereitet wurde dieser Perspektivwechsel erstens durch die seit Mitte des 19. Jahrhunderts veränderten Möglichkeiten medialer Reproduktion (Photo- und Phonographie, Film, Computer), auf die zweitens vor allem in der poststrukturalistischen Theoriebildung reagiert wurde. In seinem wegweisenden Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (1934/35) führt Walter Benjamin die fundamentale Veränderung sowohl der Produktions- als auch der Rezeptionsbedingungen von Kunst und Literatur auf den gewandelten Stellenwert des Originals zurück. Bezieht dieses – gemäß Benjamins folgenreicher Begriffsprägung – seine ‚Aura‘ aus seiner Einzigartigkeit und jener Unnahbarkeit,

die Kunstwerke als Nachfolger religiöser Kultobjekte kennzeichnet, so resultiert die durch technische (im Unterschied zur manuellen) Reproduzierbarkeit vereinfachte Vervielfältigung und Aneignung notwendig im ‚Verfall‘ dieser Aura – wie Benjamin u.a. am Beispiel von Kopien der *Mona Lisa* illustriert. Obwohl Benjamin mit der Dichotomie von Aura vs. Reproduktion/Zirkulation (bzw. Einmaligkeit vs. Wiederholbarkeit, Dauer vs. Flüchtigkeit, Ferne vs. Nähe; an anderer Stelle: Bild vs. Abbild) die herkömmliche Entgegensetzung von Original und Kopie fortschreibt und damit das Vokabular für kulturkritische Neuauflagen im Zeitalter digitaler Reproduzierbarkeit geliefert hat, finden sich andernorts in seinem Werk Hinweise auf die Prozesse einer Reauratisierung von Reproduktionen (etwa in der Photographie), in denen sich eine dialektische Alternative abzeichnet. Eine entsprechende Problematisierung der Unterscheidung durch den Wiedereintritt des Originals auf Seiten der Kopie lässt sich gerade am Beispiel der *Mona Lisa* veranschaulichen, deren Reproduktionen durch die ‚originellen‘ Aneignungen Marcel Duchamps („L.H.O.O.Q.“, 1919) und Andy Warhols eine eigene Karriere in Konzeptkunst und Pop Art angetreten haben.

Was in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz konzeptuell unberücksichtigt bleibt, obwohl seine Beispiele in diese Richtung weisen, ist die Tatsache, dass ein einmaliges Kunstwerk erst durch seine Reproduktionen als solches bestätigt wird. Diese Feststellung ist weder auf künstlerische noch auf moderne technische Reproduktionen beschränkt, sondern bereits für jene Abschriften, Abdrücke und Nachmalereien zu veranschlagen, die die Unzugänglichkeit ortsgebundener Kultwerke auch längst vor dem Aufkommen massenhafter Reproduktion kompensiert haben und damit maßgeblich an der Inauguration kanonischer Gegenstände beteiligt waren (Krauss 1985). Dennoch sind die Auswirkungen der technisch-medialen Entwicklung spätestens im Stadium umfassender Digitalisierbarkeit von Daten nicht mehr rein quantitativer Art, da die verlustfreie Reproduktion die Unterscheidung von Original und Kopie zumindest im technischen Sinne hinfällig macht. Dass sie hingegen in kultureller, ökonomischer und juridischer Hinsicht nach wie vor wirksam ist, zeigen nicht zuletzt die anhaltenden Bemühungen um eine Revision des Urheberrechts.

In theoretischer Hinsicht verdankt sich die Problematisierung des traditionell vorausgesetzten Abhängigkeitsverhältnisses zwischen einem primären Original und seinen lediglich sekundären Kopien zunächst einem Paradigmenwechsel innerhalb der Zeichentheorie, die im Anschluss an Ferdinand de Saussure ihrerseits das Primat der Bedeutung gegenüber dem Zeichen als bloßem materiellen Träger in Frage gestellt hat. Analog zur Abwendung von einer instrumentellen Sprachauffassung, die die Zeichen auf Transportmittel reduziert, hat unter dem Einfluss des *linguistic turn* auch die Medientheorie das Sender-Empfänger-Modell verabschiedet und sich der konstitutiven Beteiligung des Mediums am Vermittelten zugewandt. Wenn aber gemäß des berühmten Diktums von Marshall McLuhan ‚das Medium die Botschaft ist‘ (McLuhan 1964), so bedeutet dies auch, dass der Medienwechsel, der die meisten Reproduktionsverfahren kennzeichnet, einen Unterschied macht, der als Verlust des ursprünglichen Sinns unzureichend beschrieben ist, da dies die produktive Dimension medialer Differenzen unterschlägt (Jäger/Stanitzek 2002).

Den maßgeblichen Beitrag seitens des französischen Poststrukturalismus zur Rekonzeptualisierung der Unterscheidung von Original und Kopie hat – im Einklang mit dem Interesse der Dekonstruktion an der Destabilisierung vermeintlich natürlicher und selbstevidenter Hierarchien – Jacques Derrida geleistet. In „Signatur Ereignis Kontext“ (1972) setzt er sich mit der sprechakttheoretischen Annahme auseinander, das Gelingen einer performativen Äußerung („hiermit erkläre ich euch zu Mann und Frau“) setze den ‚Normalfall‘ einer entsprechenden juridischen Kontextualisierung voraus, der damit zu einer Art Urszene avanciert, von dem die Zitate dieser Äußerung, etwa auf einer Theaterbühne, als lediglich ‚parasitär‘ abzugrenzen seien. Demgegenüber insistiert Derrida auf der Unkontrollierbarkeit einer Vervielfachung der Kontexte, die sich der ‚wesensmäßigen Iterabilität‘ von Sprache und Schrift verdankt. Dafür spricht nicht nur die grundsätzliche Möglichkeit kontextunabhängigen Zitierens von Signifikantenketten, und zwar durchaus unter Einlösung ihrer kommunikativen Funktion. Vielmehr ist es gerade die Erkennbarkeit als Zitat, welche die Wirksamkeit eines performativen Sprechakts innerhalb der vermeintlichen Urszene (die damit zu einem Kontext unter anderen wird) gewährleistet.

Mit dem Konzept der Iteration, in dem sich die Wiederholung (des Zeichenmaterials) mit der Andersheit (des Kontextes) verbindet, wurden die theoretischen Grundlagen geschaffen, die oppositionelle Logik von Original vs. Kopie (hier: Zitat) durch die Annahme einer grundsätzlichen ‚Zitathaftigkeit‘ zu ersetzen, die allerdings durch eine radikale Kontextsensitivität vor Entdifferenzierung geschützt ist. Im Anschluss an diese Überlegungen und an die Ausführungen Paul de Mans zur Metalepse als einer rhetorischen Figur, die auf der Vertauschung von Ursache und Effekt beruht, hat Judith Butler die metaleptische Struktur der Dichotomie von Original und Kopie mit Bezug auf die Unterscheidung von biologischem und gesellschaftlichem Geschlecht (*sex* vs. *gender*) herausgearbeitet. Gender-Inszenierungen, die in der Regel als Folge der als ursprünglich und natürlich aufgefassten Geschlechtsidentität begriffen werden, rücken dabei als Praktiken in den Blick, die diese vermeintlich vorgängige Ursache performativ als solche hervorbringen (Butler 1991 und 1993). Die Pointe dieser Argumentation liegt einerseits in der Problematisierung der chronologischen Anordnung von Ursprünglichem und Nachfolgendem, andererseits in der Aufwertung des vorgeblich Sekundären und Nachgeordneten, wie Butler am Beispiel der Gender-Parodie zeigt. Denn wenn die Geschlechtsidentität als ‚Kopie ohne Original‘ gelten muss, dann kommt ihren parodistischen ‚Fehlzitierungen‘ insofern ein subversives Potential zu, als sie das Original selbst als Ergebnis performativer Akte ausstellen. Mit diesem vieldiskutierten Beitrag zur Debatte über Zitathaftigkeit wurde nicht nur eine Entgrenzung des Paradigmas von Sprache und Schrift vollzogen; auch die kulturelle Relevanz von Sekundärpraktiken wie Parodie und Pastiche hat eine folgenreiche theoretische Untermauerung erfahren.

Den Plädoyers für eine kontextspezifische Betrachtungsweise der Unterscheidung von Original und Kopie steht in Diskursen der Postmoderne deren radikale Verabschiedung zugunsten einer Ubiquität der Kopie gegenüber. So setzt die Simulacren-

Theorie Jean Baudrillards bei dem Befund an, dass man es gegenwärtig mit radikal veränderten Zeichenverhältnissen zu tun habe, da die Signifikanten referenzlos geworden seien und „das Reale als immer schon reproduziert, als *hyperreal*“ gelten muss (Baudrillard 1982). Dass überdies mit den Verfahren digitaler Reproduktion der Verlust des Originals auf technischer Ebene bereits als *per se* umgesetzt erscheint, unterstreicht jedoch nur die Notwendigkeit, die jeweiligen kulturellen Prozeduren angemessen zu beschreiben, die diese technisch-mediale Entdifferenzierung kompensieren. Eine nur technisch ausgerichtete Perspektive trägt weder dazu bei, die juristischen Probleme zu lösen, die gerade unter den medialen Bedingungen einer durch Digitalisierung vereinfachten Reproduzierbarkeit entstanden und mit dem herkömmlichen Urheberrecht nicht zu klären sind, noch wird sie dem kulturellen Wandel von Originalitätsvorstellungen gerecht, die ja im gegenwärtigen Kunstsystem keineswegs außer Kraft gesetzt sind.

Ausgehend von der diskursiven Funktion des Begriffs der Originalkopie lässt sich ein Beschreibungsmodell für die kulturelle Logik der Unterscheidung von Original und Kopie entwickeln, das sowohl der Kontextabhängigkeit wie der medialen Spezifik ihrer jeweiligen Anwendungsfelder Rechnung trägt, dessen Grundzüge die Herausgeber/-innen des Bandes „Originalkopie – Praktiken des Sekundären“ in ihrer programmatischen Einleitung skizziert haben (Fehrmann/Linz/Schumacher/Weingart 2004). Als erste Kopie, die selbst in den Status eines Originals einrückt, führt die Originalkopie zu einer Abhängigkeit der Differenz von Original und Kopie vom je gewählten Beobachtungsstandpunkt und damit ihr strikt relationales Verhältnis vor – gilt aus einer produktionsästhetischen Perspektive etwa die Schnittfassung eines Films als Original, so kann aus Distributionssichtpunkten der *Master Copy* die Funktion der Urfassung zugewiesen werden. Aufgrund der rekursiven Struktur, die einen Wiedereintritt der Original/Kopie-Differenz auf Seiten der Kopie ermöglicht, wird zum anderen die Annahme einer grundsätzlichen zeitlichen und wertmäßigen Vorrangigkeit des Originals hinfällig, da auch diese als Ergebnis einer spezifischen Rahmung aufzufassen ist. Als ‚Praktiken des Sekundären‘ sind entsprechend jene kulturellen und medialen Verfahren zu bezeichnen, die diese Logik als solche vorführen, indem sie den Status des Nicht-Originalen, Vorgefundenen und Angeeigneten dezidiert ins Programmatische wenden. Solche Praktiken des Sekundären können auf verschiedenen Ebenen ansetzen bzw. beobachtet werden: im Blick auf einzelne Operationen wie Wiederholung, Zitat, Paraphrase oder Serialisierung, auf medienpezifische Verfahren wie Collage, Remake oder Sampling sowie auf medienübergreifende Genres und Konzepte wie Parodie oder Pastiche.

Eine Möglichkeit, diese vielfältigen Verfahren der Bezugnahme zu beschreiben, ohne ihre jeweilige mediale Spezifität aus dem Blick zu verlieren, liegt mit dem Konzept der ‚Transkription‘ vor, das – im Anschluss an die Beiträge des Bandes „Transkribieren: Medien/Lektüre“ – von Ludwig Jäger weiter ausgearbeitet wurde. Verfahren der Transkription sind dabei als Operationen der Bedeutungserschließung zwischen unterschiedlichen Medienformen und damit als „Lesbarmachung“ von Medien in Medien zu fassen (Jäger 2002). Die Überführung eines ‚Prätexsts‘ in ein

Transkript kennzeichnet, dass der Prätext durch diesen Prozess der Lesbarmachung den Status eines ‚Skripts‘ erhält. Es ist dieses Skript, dem analog zur normativen Funktion des Originals ein ‚Interventionsrecht‘ zukommt, weil es die Maßstäbe für die Adäquatheit (oder auch für die gezielte Abweichung) weiterer Transkriptionen setzt. Im Einklang mit dem dekonstruktiven Nachweis einer Nachträglichkeit von Ursprungsstrukturen löst dieser Ansatz die Vorstellung des Originals also von der Voraussetzung einer ontologischen Vorgängigkeit und eignet sich zur Beschreibung nicht nur intertextueller, sondern auch jener intra- und intermedialer Bezugnahmen, die die Praktiken des Sekundären kennzeichnen.

Die Logik der Originalkopie ermöglicht überdies, das Kriterium der Originalität, das auch in künstlerischen Praktiken des Sekundären von anhaltender Relevanz ist, als Effekt ihrer rekursiven Struktur zu bestimmen. Wenn zum Beispiel Andy Warhol eine der unzähligen Reproduktionen von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* – als emblematischer Gegenstand des Originalgeniekults – zunächst in eine stark schematisierende Schablone überführt, die zur Herstellung von Siebdrucken benutzt wird, so wird dadurch der Effekt des zunehmenden Verlusts der Druckqualität vorab manuell unterstrichen. Bereits diese gezielte Inszenierung von Abweichung und Störung im Zuge serieller Druckverfahren hebt den Status der ‚neuen‘ Originalkopie als solchen hervor, da deren Eigenständigkeit mit der plakativen Wiedererkennbarkeit als Reproduktion konkurriert. Indem nun die Arbeit *Thirty Are Better Than One* (1963) dreißig untereinander leicht verschiedene Abdrücke derselben Vorlage in fünf sechsgliedrigen Reihen zu einem Bild anordnet, wird Serialisierung als iteratives Verfahren vorgeführt, das die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft – dasselbe ist hier jedes Mal ein Anderes. Produktionsästhetisch betrachtet verschiebt sich die Funktionsstelle der Originalkopie mit jeder Reproduktionsstufe; rezeptionsästhetisch gesehen mäandriert sie je nach Betrachterperspektive innerhalb des Bildraums. Warhols Aneignung der *Mona Lisa* operiert damit nicht nur mit der Figur des Wiedereintritts der Unterscheidung von Original und Kopie auf der Seite der Kopie, sie kann sogar als visuelle Theorie dieser Rekursionsstruktur gelten. Sie pflanzt sich weiter fort in den Wertschöpfungsprozessen des Kunstsystems, das diesen reflexiven Umgang mit der Original-Kopie-Differenz seinerseits als neu und originell gewürdigt hat. Entsprechend wurde Warhols ‚Meisterwerk‘ vielfach reproduziert, während die Aura seines Originals durch Privatbesitz gesichert ist.

Brigitte Weingart

Literatur

- Baudrillard, Jean (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod* [1976], München.
 Benjamin, Walter (1991): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1934/35], in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2, Frankfurt/M. 1991, S. 431-508.
 Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990], Frankfurt/M.

- Butler, Judith (1993): „Für ein sorgfältiges Lesen“, in: Dies./Seyla Benhabib/Drucilla Cornell/Nancy Fraser, *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt/M., S. 122-132.
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*, München.
- Derrida, Jacques (1988): „Signatur – Ereignis – Kontext“ [1972], in: Ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien, S. 291-314.
- Fehrmann, Gisela/Erika Linz/Eckhard Schumacher/Brigitte Weingart (2004): *Originalkopie – Praktiken des Sekundären*, Köln.
- Jäger, Ludwig (2002): „Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik“, in: Ders./Stanitzek (Hg.), *Transkribieren*, S. 19-41.
- Jäger, Ludwig/Georg Stanitzek (2002): *Transkribieren: Medien/Lektüre*, München.
- Krauss, Rosalind E. (1985): *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth*, Cambridge/Mass.
- McLuhan, Marshall (1995): *Die magischen Kanäle – Understanding media [1964]*, 2., erw. Auflage, Dresden.
- Schwartz, Hillel (1996): *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York.
- Weber, Samuel (1997): „Einmal ist Keinmal: Das Wiederholbare und das Singuläre“, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. DFG-Symposium 1995*, Stuttgart, Weimar, S. 434-448.

Parallaxe

‚Parallaxe‘, englisch *parallax view*, aus dem Griechischen *parallage*, heißt ‚Veränderung‘ und ‚Abweichung‘ und ist ein Begriff, der als Modell für einen verschobenen Blickwinkel auf Wissensgegenstände gelten kann. Die Parallaxe offenbart in diesem Verständnis die Figur einer stets existenten alternativen Perspektive und verweist dabei auf ein Wissen, wie es v. a. in Verschwörungstheorien generiert wird. Prominenteste Verwendung findet das Bild des verschobenen Blicks als optische Metapher für ein Wissen von etwas Geheimem und Verborgenen in einem der paradigmatischen Verschwörungs- und Paranoiafilme: *The Parallax View* (*Zeuge einer Verschwörung*, 1974), gedreht unter der Regie von Alan J. Pakula.

Der Begriff der Parallaxe ist zunächst in Astronomie und Optik gebräuchlich, ausführlich definiert bspw. in J. C. E. Schmidts *Lehrbuch der analytischen Optik* von 1834 (vgl. Schmidt 1834, S. 115-122). Die Parallaxe bezeichnet die scheinbare Verschiebung eines Objekts, wenn der Beobachter seine Position verändert. Sie ist exakt der Winkel zwischen den beiden Geraden, die von den beiden Positionen auf das beobachtete Objekt gerichtet sind. Der bekannteste Fall einer Parallaxe ist die Verschiebung, die sich durch den Augenabstand des Beobachters ergibt. Das ist der sogenannte ‚Daumensprung‘ mit dem eigenen Daumen im Fokus der abwechselnd geöffneten Augen. Entscheidend für das Modell der Parallaxe ist, dass erstens nicht das beobachtete Objekt seine Position wechselt, sondern die Perspektive des Beobachters, und dass zweitens der Beobachter dadurch eine andere, eine neue Sicht auf das Objekt erhält. Notwendig ist der parallaktische Abstand des Objekts zu sich selbst für die Einschätzung von Entfernungen, und er ermöglicht auch erst die Wahrnehmung von Dreidimensionalität, also das räumliche Sehen. Festzuhalten ist also, dass erst der parallaktische Sprung den Blick komplettiert bzw. dass das Sehen auf der Existenz einer Lücke beruht. Technisch ausgenutzt wird diese Erkenntnis seit dem 19. Jahrhundert u. a. in der Stereoskopie, z. B. mit dem ‚Parallaxensterioskop‘, das David Brewster 1851 auf der Londoner Weltausstellung vorstellt (vgl. Crary 1996). Auch technisch unterstützte Berechnungen von Entfernungen, z. B. in der Fotografie, aber v. a. in der Positionierung von Sternen in der Astronomie, basieren auf dem Wissen von der Parallaxe.

In einer solchen technischen Verwendung findet man den Begriff auch in dem Roman *Ulysses* (1922) von James Joyce. Leopold Bloom überlegt im achten Kapitel, „Lestrygonians“, was das astronomische Konzept der Parallaxe sei. Die Parallaxe taucht im Roman dann noch mehrfach auf und entpuppt sich zusehends als poetologisch selbstbezügliche Figur, die auf das Verfahren hinweist, dieselben Ereignisse im Fokus verschiedener Figuren zu betrachten und somit unterschiedliche Bedeutungen zu erhalten. Diese Operationalisierung der Parallaxe steht für zwei Entwicklungen in der modernen Literatur wie auch in der Narratologie: Zum einen verschwindet mit dem Blick auf das Ganze auch das ungebrochen auktoriale Erzählen (Nullfokalisierung), zum anderen werden damit die narrativen Instanzen