

ORIGINALKOPIE

PRAKTIKEN DES SEKUNDÄREN

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

DuMont

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 » <i>Schnitte</i> « 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 befinde 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 Traditionsbestände 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 kultureller Wertzuweisungen – 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 auszublenken 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 Genre-zusammenhang, ein spezifischer Stil – kreiert, auf die sich der Begriff des Originals

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 Volkening.) Nach welchen Kriterien werden die Kontexte bestimmt, innerhalb derer ein Anspruch auf Originalität, Urheberchaft 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, dezidiert 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 appropriiert, 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 Traditionsbezugs 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 genialischen 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 Unoriginellen. 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 Zitierens 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 Textziten – gleichgültig, ob es sich um Bilder, Klang- oder Sprachzeichen handelt – ist Zitieren einer raum-zeitlichen Verortung verpflich-

tet, die den vermeintlichen Ursprungskontext präzisiert und zugleich als Original identifiziert, so dass der Prätext einholbar, auffindbar wird; gerade das unterscheidet das Zitieren von anderen Praktiken des Sekundären. Durch Segmentierung 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 Vorausliegende erst zum Bekannten, Wiederholtes also zur Zitiervorlage (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 Prätext, 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 Zitierens 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 Abstrakten und gesteigerter 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 Schlagzeugsounds (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 vermarktbear.

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 Präsenz 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 situierende 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 »Prätexst«, »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.