

Nils Plath

### ZUR »FORTSETZUNG, FORTSETZUNG, FORTSETZUNG, FORTSETZUNG«.

#### ROLF DIETER BRINKMANN'S »SCHNITTE« ZITIEREN

»Warum ausschneiden? Für wen?«<sup>1</sup>

»Ich versuche mir vorzustellen, was Zeit ist,  
und denke immer nur das eine ... Zeit ist Zeit war.«<sup>2</sup>

»Wie Du das *alles* zusammenkriegst, ist Deine Sache.«<sup>3</sup>

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

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



5

Abb. 1

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

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

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

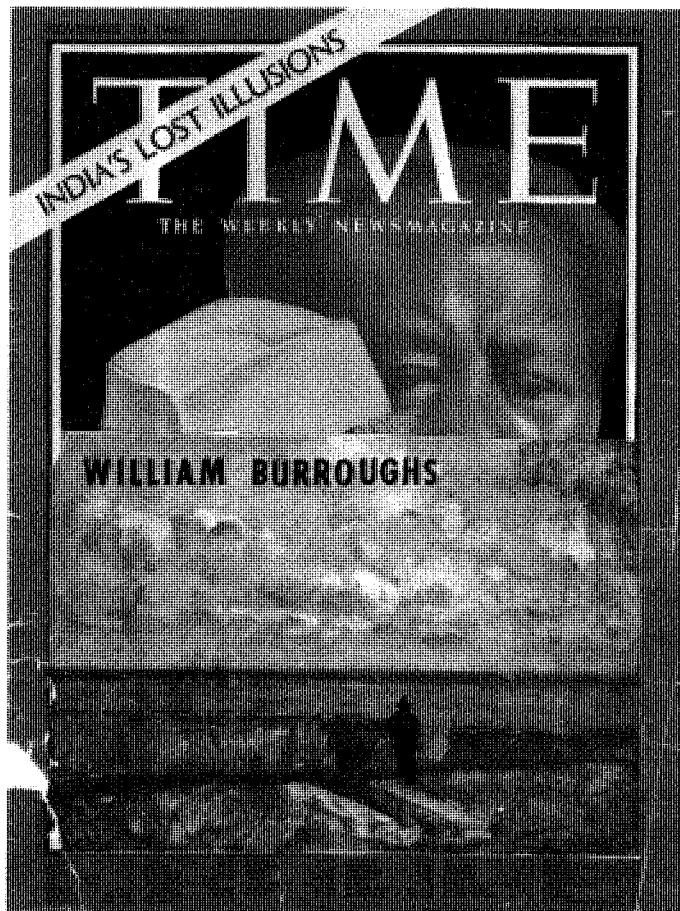


Abb. 2

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

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

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

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

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



Abb. 3

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

dar, selbst dort, wo der Begriff der Entropie als Zustandsbeschreibung der Gegenwart herhalten muss.<sup>13</sup>

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



Abb. 4

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

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

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

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



72

Abb. 5

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

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



Abb. 6

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

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

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



Abb. 7

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

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

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



Abb. 8

153

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Vgl. Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft, Paderborn u. a. 1981; dagegen kurz: »Gerade dann, als Autorschaft im Sinne des ›Copyright‹ beginnt, zerstört die Philologie in Gestalt der Textkritik jede Autorisation, verzeitlicht sie, bricht ihre klassizistischen Gestalten (Ausgabe letzter Hand) auf. Keine editorische ›Autorsierung‹ eines Textes, die ein Autor in den letzten 250 Jahren behauptet hat und noch behaupten wird, wird von der Philologie anerkannt. [...] Moderne Philologie hieß: Autorschaft ist keine Werkherrschaft.« (Erhard Schüttpelz: Sartor Resartus. Zitierfähigkeit. Ein philologisches Kompendium, in: Pantenburg/Plath (Hg.): Anführen (Anm. 18), S. 89–104, hier: S. 99). Wie immer ist es weiterhin an der Zeit, die Selbst-Autorsierungsstrategien der Philologie unter Beobachtung zu stellen, um zu sehen, wo sie sich ihrerseits des Autors als stabiler Referenzfigur bedienen.

22 »Obgleich der Einsatz der genannten Mittel [der sprunghafte Wechsel zwischen Dialogen, Selbstgesprächen, deklamatorischen, beschreibenden und narrativen Darstellungsarten, N. P.] im Ganzen den Eindruck des Unkontrollierten entstehen lässt, so bleibt dennoch jedes Detail von Brinkmanns Bewußtsein der Dekomposition kontrolliert.« (Michael Strauch: Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montagetechnik, Tübingen 1998, S. 108).

23 Thomas Groß: Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns. Stuttgart/Weimar 1993, S. 263.

24 Ebd., S. 267.

25 Auf dem Plakat wird philologisch unkorrekt zitiert, wenn dort zu lesen ist: »Der Verstand in der Gegenwart zu einer Art Pornografie geworden macht nachdenklich Warum?«. An der Fundstelle des Zitats heißt es: »(Der Verstand in der Gegenwart zu einer Art Pornografie geworden macht nachdenklich Warum??////////: [...]). Die Stelle findet sich nicht in »Schnitte«, sondern in Brinkmanns 1971 entstandenem, 1987 veröffentlichtem Tagebuch (Rolf Dieter Brinkmann: Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: REISE ZEIT MAGAZIN (Tagebuch), Reinbek 1987, S. 84).

26 Bezeichnend, dass Brinkmanns Texte wiederholt in eine Reihe mit der avantgardistischen Kunstproduktion gestellt werden: »Mit seinen Bild-Text-Montagen knüpft er hier an die dadaistische Montagetechnik eines John Heartfield oder George Grosz an, indem er die Signatur der Gegenwart über ihre Symbole ins Bild setzt.« (Sibylle Späth: Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1989, S. 114); »Brinkmann's arguments are certainly not verbal rationalisations, they are directed towards our emotions. Strong parallels are evident in a similar technical approach within the DADA movement and, in particular, in the montage techniques of George Grosz and John Heartfield.« (Herman Raasche: Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann's Schnitte, in: Jeff Morrison/Florian Krobb (Hg.): *Text Into Image: Image Into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995*, Amsterdam/Atlanta 1997, S. 241–247 (hier: S. 246)); »Brinkmann spätes Schreiben folgt [...] einem Prinzip der montierenden Reihung, das Peter Bürger als konstitutives Merkmal des avantgardistischen, nichtorganischen Kunstwerks beschrieben hat.« (Groß: Alltagserkundungen, S. 261 (Anm. 21)). Auf diesen festgeschriebenen Gegensatz zwischen organisiertem und montiertem Kunstwerk wird auch gebaut, um angesichts von Montage und Collage den Werkbegriff zu zementieren, wenn vom Zitieren die Rede ist: »Material also sind Zitate aus individuellen Kunstprodukten, aber auch aus kollektiven Wirklichkeitsprodukten [...]. Solches Material lässt sich immer dann im Umgang des Empfängers mit dem Werk als Zitat begreifen und demnach auch begrifflich als Zitat bezeichnen, wenn es die Bedingung erfüllt: als definetes und definierbares Bruchstück einzustehen fürs Ganze einer ebenso definen und definierbaren Größe, die dem Empfänger geläufig ist. Wo die Randschärfe des Bruchstücks wie des Ganzen fehlt, liegt kein Zitat vor.« (Volker Klotz: Zitat und Montage in neuer Literatur und Kunst, in: Sprache im technischen Zeitalter 59 (1976), S. 259–277, hier S. 265). Sieht man es so, wird in »Schnitte« eigentlich an keiner Stelle zitiert.

27 Vgl. Lehmann: Schrift (Anm. 14), S. 193f.

28 Das 1966 mit Conrad Knickerbocker für *Paris Review* geführte Interview ist wiederabgedruckt in: William S. Burroughs: *The Third Mind*, New York 1978, S. 3 ff. Wie sich Alfred Korzybskis Maxime »When in perplexity, read on!« in Texten von Brinkmann übersetzt findet (vgl. Brinkmann: Briefe (Anm. 3), S. 142), zeigt Eckhard Schumacher: »In Case of Misunderstanding, read on!« Pop, Literatur, Übersetzung, in: Jochen Bonz (Hg.): *Popkulturtheorie*, Mainz 2002, S. 25–44.

29 »Ich möchte vorschlagen, das, was an den Text als anderer Text je anschließbar ist, als Kontext zu fassen. Kontext ist also auch Text, virtualiter alle anderen Texte, also etwas, das sich nicht begrenzen lässt. Jeder Zugang zu Texten hat es dann damit zu tun, daß hinter jedem einzelnen Text eine prinzipiell unendliche Reihe weiterer Texte steht, eben Der Text. Und jeder Zugang zu Texten erhält sein Spezifikum durch die Art, in der er mit der Differenz von einem Text und Dem Text umgeht.« (Jürgen Fohrmann: Textzugänge. Über Text und Kontext, in: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 1/1997, S. 207–223, hier: S. 208).

30 Zu Zitat und Zitieren aus Sicht des Rechts vgl. die Anmerkungen in meinem Beitrag »Prozeßmittelschrift« in Pantenburg/Plath (Hg.): Anführen (Anm. 18), S. 129–162.

# **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**

## INHALTSVERZEICHNIS

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

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

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