

Uwe Wirth

Poetisches Paperwork

Pfropfung und Collage im Spannungsfeld
von *Cut and Paste*

In seinem Buch *Mashup: Lob der Kopie* vertritt Dirk van Gehlen die These, dass wir heute in einer *Copy-Paste Reality* leben:¹ eine Welt, in der sich der Originalitätsbegriff von seiner Umklammerung durch die Vorstellung eines naturgegebenen Genies gelöst hat; eine Welt aber auch, in der die Differenz zwischen Kopie und Original weitgehend obsolet geworden ist. Dieser Ansicht kann man entgegenhalten, dass in Kunst und Literatur noch immer viele Implikaturen eines Denkstils erkennbar sind, der sich an den Begriffen Originalität und Genialität orientiert: ein Denkstil, der im 18. Jahrhundert geprägt wurde und unsere Erwartungen bis in die Gegenwart konditioniert. Dies lässt sich nicht zuletzt an den Debatten über Copyright und Authentizität ablesen, die das Erscheinen von experimentellen Schreibformen wie Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill*² oder David Shields *Reality Hunger*³ ausgelöst haben. Allerdings kennt auch das 18. Jahrhundert schon die Spannung zwischen Original und Kopie als eine Art ›Normalerwartung‹. So schreibt Edward Young in seinen 1759 erschienenen *Conjectures on Composition* (in der deutschen Übersetzung des Jahres 1760 heißt das Buch dann: *Gedanken über die Original-Werke*): »Da wir als Originale geboren werden, wie kömmt es, daß wir als Copien sterben?«⁴ Möglicherweise verweist diese Frage auch auf einen Grundzug unserer heutigen Lebenssituation in einer digitalen Welt: In vielerlei Hinsicht haben wir nämlich heute, mehr als jemals zuvor, Gelegenheit, ein Leben in Kopie zu führen.⁵

1 Vgl. Dirk van Gehlen: *Mashup: Lob der Kopie*, Berlin 2011, S. 171 f.

2 Helene Hegemann: *Axolotl Roadkill*, Berlin 2010.

3 David Shields: *Reality Hunger*, New York 2010.

4 Edward Young: *Gedanken über die Original-Werke*, Heidelberg 1977, S. 40 (im Original: *Conjectures on Original Composition*, London 1759, S. 40). Vgl. Hierzu den Band: *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, hg. von Gisela Fehrmann, Eckhard Schumacher, Erika Linz und Brigitte Weingart, Köln 2004.

5 Vgl. Hierzu den kurzen Essay von Boris Groys: *Originalität*, in: *Lettre International* 100 (2013), S. 139-140.

Im Folgenden möchte ich das gerade angedeutete Spannungsfeld zwischen Kopie und Original unter medien- und kulturhistorischen Vorzeichen thematisieren. Meine Hypothese ist, dass es einen Zusammenhang gibt zwischen dem *Copy and Paste* respektive *Cut and Paste* als einer Strategie der Texterzeugung und der Kulturtechnik der Pflöpfung: einem ursprünglich botanischen Verfahren, bei dem Praktiken des Schneidens, Klebens und Kopierens eine wesentliche Rolle spielen. Dabei möchte ich insbesondere zeigen, wie sich das ›Prinzip Pflöpfung‹ in der Interaktion mit den *Trägermedien* von Originalen und Kopien realisiert – vor allem mit Blick auf jene »Papierpraktiken«,⁶ die mit den Kunst-Strategien der klassischen *Avantgarde*-Strategien reüssieren: der Collage, der Montage, der Assemblage; Praktiken, die, glaubt man Antoine Compagnon, Echos einer »geste archaïque du découper-coller«⁷ sind, die der Logik des *Cut and Paste* folgen.

Zugleich möchte ich im Rekurs auf das ›Prinzip Pflöpfung‹ aber auch klären, inwieweit die von Bruno Latour in seinem Aufsatz *Drawing Things Together* mit dem Begriff »Paperwork«⁸ bezeichneten Praktiken einer »Mobilisierung«⁹ von Elementen in epistemischen Kontexten gleichermaßen für die Beschreibung der Mobilisierung von Elementen in poetisch-künstlerischen Kontexten in Dienst genommen werden kann.

Doch zunächst zurück zu Youngs *Gedanken über die Original-Werke*: Für ihn steht fest, dass nur die Natur in der Lage ist, uns mit Originalen zu versorgen. Um dies zu verdeutlichen, zieht er ein botanisches Metaphern-Register, wenn schreibt:

Das Original hat etwas von der Natur der Pflanzen an sich [...] es schießt selbst aus der belebenden Wurzel des Genies auf; es wächst selbst, es wird nicht durch die Kunst getrieben.¹⁰

6 Antoine Compagnon: *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris 1979, S. 17.

7 Ebd.

8 Bruno Latour: *Visualisation and Cognition: Drawing Things Together*, in: *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture and Present* 6 (1986), S. 1-40, hier S. 24.

9 Vgl. Bruno Latour: *Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente*, in: *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger, Bielefeld 2006, S. 259-308, hier S. 266.

10 Young: *Original-Werke* (Anm. 4), S. 17.

Dem steht der »Geist der Nachahmung« gegenüber, der sich in einer »Art von Manufactur-Arbeit«¹¹ manifestiert, die bereits Vorhandenes verarbeitet. Dies zeigt sich insbesondere dann, wenn man versucht, berühmte literarische Vorbilder nachzuahmen – hier erweist sich der Kopist als jemand, der »die Lorbeerzweige nur verpflanzt, welche oft bey dieser Versetzung eingehen.«¹² Der Vorgang des imitierenden Nachahmens wird hier als *Verpflanzen* in einen anderen Boden beschrieben, sprich: in einen anderen historischen und kulturellen Kontext, wobei es bei dieser Umsetzung zu einer Schwächung des Originals kommt.

Es wäre ein eigenes Thema, die Wirkungsgeschichte dieser ersten, sozusagen »naturverbundenen« Genieästhetik, nachzuzeichnen, die dann bei Kant in die Vorstellung vom Genie als einer Gabe mündet, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.¹³ Ich begnüge mich hier mit dem Hinweis auf den großen Einfluss, den Young auf den Originalitäts-Diskurs des 18. Jahrhunderts hatte – etwa auf Herder, der in der Einleitung zu seinen *Fragmenten über die neuere deutsche Literatur* unmittelbar an Youngs *Gedanken* über die Original-Werke anschließt, wenn er die »gedankenlose Schreibsucht der Deutschen« beklagt, sowie den Mangel an »Originalen«, »Genies« und »Erfindern«.¹⁴ Dabei nimmt Herder das von Young bestellte Metaphernfeld mehrfach in Dienst, so wenn er schreibt: »Jedes Buch ist ein Beet von Blumen und Gewächsen; jede Sprache ein unermäßlicher Garten voll Pflanzen und Bäume«.¹⁵

Indes kann man auch schon in der Zeit »um 1800« eine Gegentendenz zu diesem Schwelgen im Naturwüchsigen feststellen: Zeitgleich mit Young erwähnt Lessing in seinen *Briefen, die neuste Literatur betreffend* für exzerpierende und kopierende Verfahren des »Zusammenschreibens« die von Bodmer stammende Metapher »mit Kleister und Schere«,¹⁶ die explizit auf das Prinzip des *Cut and Paste* verweist.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 16.

13 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1974, S. 242.

14 Johann Gottfried von Herder: Über die neuere deutsche Literatur. Zweite Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neuste Literatur betreffend [1767], in: Werke in zehn Bänden. Band 1: Frühe Schriften 1764-1772, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985, S. 261-367, hier S. 274

15 Johann Gottfried von Herder: Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Erste Sammlung. Zweite völlig umgearbeitete Ausgabe [1768], in: Werke, Bd. 1 (Anm. 14), S. 541-650, hier S. 552.

16 Gotthold Ephraim Lessing: Briefe die, die neuste Literatur betreffend, in: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1970ff., Bd. 5, S. 71.

Hier wird das Nachahmungsszenario bereits ohne Beet, Baum und Blume, sondern als collagierende Papierpraktik gedacht.

Eine Synthese beider Denkstile findet sich bei Jean Paul, der in seinem 1811 erschienen Roman *Leben Fibels* den paradigmatischen Geltungsanspruch der Genie-Ästhetik durch das Gegenmodell eines konsequenten Kopisten ironisch hinterfragt.¹⁷ Thema des Romans ist das Leben eines gewissen Gotthelf Fibel, der sich für einen genialen literarischen Schriftsteller hält, obwohl er tatsächlich nur ein Schreiber im wörtlichen Sinne ist: Seine Leidenschaft gilt dem Abschreiben; genauer gesagt: dem Kopieren des Alphabets.

Durch eine Reihe von Zufällen wird Fibel dann wirklich zu einem berühmten Autor, nämlich zum Autor einer ABC-Fibel. Es entsteht sogar eine 40-bändige Biographie seines Lebens, die jedoch kurz darauf in den Wirren der napoleonischen Kriege zerstreut wird. Von der Lebensbeschreibung Fibels bleiben nur fragmentarische Reste, die als Makulatur (etwa als Einwickelpapier oder als Gewürztüte) verwendet werden. Der Aufhänger der Geschichte ist, dass der Herausgeber-Erzähler Jean Paul versucht, diese »fliegenden Blätter« zusammenzusuchen und wieder »zusammenzuleimen«.¹⁸ Das Resultat ist ein fiktionaler *Cut and Paste*-Text, bei dem die Titel der einzelnen Kapitel den Fundort der Fragmente annoncieren. Im »20. oder Pelz-Kapitel« lesen wir schließlich:

Dieses ganze Kapitel wurde in einem Impf- oder Pelzgarten im Grase gefunden und schien zum Verbinden der Pelz-Wunden geeignet zu haben, was einer leicht fein-allegorisch deuten könnte, wenn er denn wollte.¹⁹

Da *pelzen* und *impfen* im 18. Jahrhundert (wie man in *Zedlers Universallexikon* erfährt)²⁰ noch Synonyme für die Agrikulturtechnik

17 Jean Paul: *Leben Fibels* [1811], in: *Werke in zwölf Bänden*, hg. von Norbert Miller, München 1975, Bd. 11.

18 Ebd., S. 375. Zum Verhältnis von Leimen und Pfropfungs-Metaphorik bei Jean Paul vgl. Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*, München 2008, S. 365f. sowie, was die Exzerpte Jean Pauls zum Pfropfen betrifft, Magnus Wieland: *Jean Pauls Sudelbibliothek. Makulatur als poetologische Chiffre*, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 46 (2011). S. 97-119, hier S. 112.

19 Ebd., S. 464.

20 Johann Heinrich Zedler (Hg.): *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden* [1753], Graz 1961, Bd. 3, Lemma »Baumpfropfen«.

des ›Aufpfropfens‹ sind, kann man mutmaßen, dass die Pfropfung als künstliche botanische Intervention in die Natur als Allegorie für jede Form der nicht-originalen, nachahmenden künstlerischen Produktion fungiert. Dabei wird die Pfropfung gleichermaßen zur Metapher eines ›Abschreibesystems‹, in dem kopierende Nachahmer als Original-Genies gelten wollen, aber auch für die ›gelehrten‹ sekundären textuellen Praktiken des Kommentierens. So beschreibt Shaftesbury bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts *Autoren*, die nichts anderes tun als zu kommentieren, mit folgenden Worten: »They have no original Character [...]; but wait for something that may be call'd a Work, in order to graft upon it [...] at second hand.«²¹

Auch bei Herder begegnen wir an verschiedenen Stellen der Pfropf-Metapher – insbesondere in seinen *Fragmenten über die neuere deutsche Literatur*, wo er die »Zumischung fremder Sprachen und Denkart« kritisiert, die die deutsche Sprache und Literatur im Laufe ihrer Geschichte erfahren hat und im gleichen Zusammenhang davon spricht, »[w]ie viel fremde Äste auf den Stamm unserer Literatur gepfropft sind.«²² Mit dem hier mitschwingenden xenophoben Unterton gewinnt die Pfropfung eine interkulturelle Dimension: Sie wird zu einer Figur, mit der sich die Interaktion von ›Fremdem‹ und ›Eigenem‹ beschreiben lässt.²³

Pfropfung als Agrikulturtechnik

An diesem Punkt möchte ich einen Blick auf die botanischen Zusammenhänge der Kulturtechnik *Pfropfung* werfen, deren Ursprünge in der Antike liegen und die bis heute im Obst- und Weinbau *usus* ist.²⁴ In *Zedlers Universalexicon* wird die Pfropfung als eine Arbeit bezeichnet,

dadurch ein wilder und unfruchtbarer Stamm vermittelt eines darauf gesetzten, von einem fruchtbaren Baum gebrochenen Zweiges

21 Anthony Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Treatise VI, London 1711, S. 269.

22 Herder: *Über die neuere deutsche Literatur* (Anm. 15), S. 567.

23 Vgl. hierzu etwa Amar Acheraiou: *Rethinking Postcolonialism. Colonialist Discourse in Modern Literatures and the Legacy of Classical Writers*, New York 2008.

24 Vgl. hierzu den großartigen Artikel von Ken Mudge, Jules Janick, Steven Scofield und Eliezer E. Goldschmidt: *A History of Grafting*, in: *Horticultural Reviews* 35 (2009), S. 437-493.

oder so genannten Pfropf-Reises verbessert wird. Es ist dieses eine herrliche Erfindung, dadurch wilde Bäume zahm, unfruchtbare fruchtbar, und wohltragend gemacht [...], ja sogar die Farbe und der Geschmack an denenselben verwandelt und verändert werden.²⁵

Das Ziel der Pfropfung ist, kurz gesagt, die quantitative und qualitative Steigerung der Erträge, vor allem aber eine Beschleunigung der Reproduktion. Dabei kommt dem Schneiden und Kleben eine besondere Funktion zu: insbesondere deshalb, weil es bei der Pfropfung zentral um die Konfiguration von Schnittstellen geht. In einem populären Handbuch der Gartenkunde wird die Pointe der Pfropfung dahin gehend bestimmt, dass man,

Teile von zwei Pflanzen verletzt und dann so zusammenfügt, dass sie miteinander verheilen. Der eine Teil wird als Unterlage bezeichnet. Er ist eine Art Gastgeber, der im Boden wurzelt und den anderen Teil, den Reis, mit Nährstoffen versorgt.²⁶

Der Pfropfreiser wird hier als ein freundlicher Parasit beschrieben, der mit seinem Gastgeber verwächst. Die Voraussetzung dafür ist ein passgenauer Zuschnitt mit Hilfe spezieller Werkzeuge, so dass das verletzte Kambium der Unterlage mit dem verletzten Kambium des Pfropfreises unmittelbar in Kontakt kommt. Anschließend werden beide Teile verbunden – meist mit Bast – und mit Baumwachs verklebt. Das Pfropfen erweist sich so besehen als *botanische bricolage*,²⁷ die durch Verfahren des *Cut and Paste* mehrere Teile miteinander verbindet und zugleich in körperlicher wie funktionaler Hinsicht die Zirkulation ermöglicht zwischen *erstens* organologischen Ganzheitsvorstellungen im Sinne einer integralen, *natürlichen* Einheit, die auch nach einer gärtnerischen Intervention ihre Fähigkeit behält, weiter zu wachsen; *zweitens* technisch-mechanischen Vorstellungen eines Gefüges,²⁸ das die Idee der natürlichen integralen Einheit in das Kon-

25 Vgl. Zedler: Baumpfropfen (Anm. 20), S. 762f.

26 Oliver Allen: Pfropfen und Beschneiden. Time-Life Handbuch der Gartenkunde, Amsterdam 1980, S. 62.

27 Vgl. hierzu Uwe Wirth: Nach der Hybridität. Pfropfen als Kulturmodell. Vorüberlegungen zu einer Greffologie, in: Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie, hg. von Ottmar Ette und Uwe Wirth, Berlin 2014, S. 13-35.

28 Vgl. zum Begriff des »Gefüges« Georges Canguilhem: Maschine und Organismus [1952], in: Nach Feierabend 2007, hg. von David Gugerli, Michael Hagner u.a., Zürich/Berlin 2007, S. 193-219, hier 194; und mit Blick auf die »Organologischen Implikationen« dieser Vorstellung, siehe Gilbert Simondon:

zept einer technisch-*funktionalen* Einheit transformiert, wie man es etwa beim Einsatz von Organprothesen beobachten kann; und *drittens* Vorstellungen einer ökonomischen Steigerung und Kanalisierung der natürlichen Kräfte. Mehr noch: die Pflropfung kann als Kulturtechnik angesehen werden,²⁹ die dem Kopieren als einer Form der nicht-sexuellen Reproduktion dient: Hunderte von Pflropfreisern derselben Sorte (und womöglich vom selben Baum stammend), werden auf robuste Unterlagen gepflropft, um so schnell und effektiv eine Sorte zu vervielfältigen: Eine Art von Manufaktur-Arbeit, wie man mit Young sagen könnte, die den Grund legt für die heute üblichen Reproduktionstechniken der Agrar-Industrie.

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten kann man feststellen, dass die Voraussetzungen für der heutigen *Copy and Paste*-Realität offenbar schon ›um 1800‹ geschaffen wurden: zum einen durch den gesamten Originalitätsdiskurs, der das Gegenmodell einer kopierenden Lebens- und Schreibweise in Anschlag bringt; zum anderen durch die metaphorische Übertragung der Agrikulturtechnik Pflropfung auf die Ebene der Textproduktion.

Eine zweite ›heiße Phase‹, in der die Vorstellungen geprägt wurden, was man unter *Cut and Paste* respektive *Copy and Paste* verstehen kann, ist in der Zeit ›um 1900‹ auszumachen – also in der Zeit der ›klassischen Avantgardens‹. Während es in der Literatur um 1800 primär um die *Fiktion* von Fragment-Sammlungen ging, die durch fiktive Herausgeber-Autoren ›zusammengeleimt‹ wurden, beginnt seit 1900 ein neuer, dezidiert technischer *modus operandi*, das ›Prinzip Collage‹ zu realisieren.³⁰ Zugespitzt formuliert: Aus der *Metapher* des Schneidens und Klebens um 1800 wird um 1900 die *Praktik* des Schneidens und Klebens: eine Praktik, die nicht mehr nur hinter den Kulissen, im Bezirk des *avant-texte* ausgeführt wird (zumeist aus Gründen der Bequemlichkeit, um sich das erneute Abschreiben zu ersparen), sondern Schneiden und Kleben werden nun vor

Die Existenzweise technischer Objekte. Zürich 2012, S. 16 sowie Bernard Stiegler: Allgemeine Organologie, in: Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt, hg. von Erich Hörl, Berlin 2011, S. 110-146.

29 Vgl. Hartmut Böhme: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs. in: Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven, hg. von Renate Glaser und Matthias Luserke, Opladen 1999, S. 48-68, hier S. 57.

30 Vgl. Felix Philipp Ingold: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität, München 1992, S. 347.



Abb. 1: Pablo Picasso: *Bouteille de Vieux Marc, verre, guitare et journal* (1913).

den Augen des Publikums *demonstrativ* als künstlerischer Prozess vorgeführt.³¹

Im Zuge der Erprobung neuer Maltechniken wie dem Kubismus und dem Einfügen nicht-malerischer Elemente wie Tapetenresten oder Zeitungsausschnitten, den sogenannten »papieres collés«,³² die Braque und Picasso ins Spiel bringen, entwickeln die Dadaisten das Collage- und Montage-Prinzip zu einem revolutionären Konzept der Kunst-Produktion.³³

Die klassische Avantgarde begnügt sich nicht mehr mit den *Fiktionen* des Fragmentarischen, die durch editoriale Rahmungen zu einer neuen Einheit »zusammengeleimt« werden, sie stellt vielmehr

31 Vgl. hierzu den Artikel von Viktor Žmegač: Montage, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Tübingen 1994, S. 286-291, hier S. 287f.

32 Vgl. hierzu Frank Elgar: Une conquête du cubisme. Le papier collé, in: *XX^e siècle. Le papier collé du cubisme à nos jours* 6 (1956), S. 3-18, der das Collage-Prinzip der papiers collés beschreibt als »insertion d'un élément naturel dans une combinaison imaginaire« (S. 7).

33 Vgl. hierzu überblickshaft Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.

die *Einheit selbst* in Frage und will stattdessen ›Realitätsfragmente‹ in ihre Werke einbauen. Dabei ändert sich mit dem modernen ›Prinzip Collage‹ auch der Stellenwert der Pfropfung als einer künstlerischen Verarbeitungsstrategie: An die Stelle eines Konzepts, das auf die Vermittlung zwischen Natur und Kultur, zwischen Teil und Ganzem setzt – wie sie ja selbst im Prinzip Pfropfung als einer Ironisierung naturwüchsiger Originalitätsvorstellungen noch anklingt – tritt nun die Demonstration der Heterogenität der Teile, ihres ›*second-hand*-Charakters‹, aber auch der Brüchigkeit ihrer Verbindung im Rahmen des Collage-Werks.

Diese, wie im Anschluss an Adorno und Bürger immer wieder betont wurde, »nicht-organischen«³⁴ Werke, arbeiten mit dem Prinzip der Montage, um jeden Schein des ›Naturgemäßen‹ im Sinne einer »erschlichenen, organischen Einheit«³⁵ zu unterlaufen und stattdessen Diskontinuitäten und Brüche vorzuführen: So fügt Kurt Schwitters Alltagsmaterialien in seine Collagen und Assemblagen ein: Es handelt sich, wie er schreibt, um »Reste ehemaliger Kultur«³⁶ respektive um »abgelegtes Material«.³⁷ Das impliziert einerseits eine »Demokratisierung des Materials«,³⁸ insofern vom Tapetenrest bis zum Zeitungsausschnitt potentiell *alles* zum Kunstwerk werden kann. Andererseits impliziert es eine aufwertende ›Nobilitierung des Materials‹, insofern der Montage-Künstler auch unter den Vorzeichen der Avantgarde noch immer diejenige Instanz ist, die es vermag, Gegenstände der Alltagswelt in Kunstgegenstände zu verwandeln. Zwar tritt das ›Montierte‹ *demonstrativ* als technisch ›Gemachtes‹, als Nicht-Organisch-Zusammengesetztes, als Kontingenz-Herausgerissenes auf, doch hinter den Collagen und Assemblagen steckt immer auch ein strategisches Kunst-Konzept: Und sei es (Tristan Tzara und Hans Arp lassen grüßen) das Konzept eines Zufalls-Gedichts, das sich – Stichwort ›Kleister und Schere‹ – den ausgeschnittenen Worten eines Zeitungsartikels verdankt, die man in einer Tüte leicht schüttelt und dann schnipselweise herausnimmt, um die Zufallsauswahl »gewissen-

34 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1974, S. 105.

35 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1973, Bd. 7, S. 233.

36 Kurt Schwitters: *Daten aus meinem Leben* [1926], in: *Das literarische Werk*, hg. von Friedhelm Lach. Köln 1981, Bd. 5., S. 240-242, hier S. 241.

37 Kurt Schwitters: Kurt Schwitters [1927], in: *Das literarische Werk* (Anm. 36), S. 250-254, hier S. 252.

38 Christoph Kleinschmidt: *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld 2012, S. 120.

haft« abzuschreiben.³⁹ Abgesehen von der merkwürdigen Spannung zwischen der Anarchie der Schnipsel und der Akribie der Abschrift, die eine weitere Facette der Interferenz von *Cut* und *Copy* erkennen lässt, findet sich im Rückgriff auf den Zeitungsartikel auch hier der Aspekt einer ›Demokratisierung‹. In eben diesem Sinne schreibt Hans Arp rückblickend:

Wir meinten durch die Dinge hindurch in das Wesen des Lebens zu sehen, und darum ergriff uns ein Satz aus einer Tageszeitung wenigstens so sehr wie der eines Dichtersfürsten.⁴⁰

Abgesehen von der Einebnung der Hierarchien auf der Inhaltsebene, findet sich bei Schwitters, Arp und Tzara bereits das ganze Repertoire von formalen Prinzipien, das die ›Papierarbeit‹ der Avantgarde auszeichnet:⁴¹ An die Stelle eines ›gewachsenen‹ Originals des Autor-Genies tritt das Arrangement von Elementen höchst unterschiedlicher Herkunft, die als vorgängig von anderen ›gemachte‹ Teile – Stichwort *ready mades* – vom modernen Autor-Monteur gesammelt und miteinander verbunden werden. In die gleiche Richtung weist später dann auch einer der Protagonisten der Pop-Art in den 1960er Jahren, William Burroughs, der mit seiner Collage-Technik des *Cut-Up* berühmt wurde. In seinem Essay *Die Zukunft des Romans* schreibt er: »Was tut ein Schriftsteller im Grunde anderes als vorgegebenes Material zu sortieren, redigieren & arrangieren?«⁴² Das klingt so, als nehme Burroughs – ebenso wie vor ihm Tzara, Schwitters und Arp – die Fiktion von *Leben Fibels* für bare Münze, und bringe aus zusammengeleimten Makulatur-Blättern einen neuen Text hervor: *Poetisches Paperwork* im wörtlichen Sinne.

Zu fragen bliebe, inwieweit eine derartige *Poetik des Zusammenpfropfens* auch als Echo einer »mythopoetischen« Bewegungsfigur⁴³ interpretiert werden kann, die sich bei der Umsetzung von Avantgarde-Techniken wie der Collage, der Montage und der Assemblage als Vollzugsform der *Bricolage* manifestiert. Möglicherweise verwandeln die Techniken der Avantgarde den Künstler-Autor gerade zu

39 Vgl. Tristan Tzara: Um ein dadaistisches Gedicht zu machen, in: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder, hg. von Karl Riha, Stuttgart 1994, S. 266f.

40 Hans Arp: Gesammelte Gedichte. Gedichte 1903-1939, Wiesbaden 1963, S. 46.

41 Vgl. hierzu Anke Heesen: Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne, Frankfurt a. M. 2006, S. 191, S. 198 und S. 202.

42 William Burroughs: Die Zukunft des Romans, in: Cut up. Der seziierte Bildschirm der Worte, hg. von Carl Weissner, Darmstadt 1969, S. 19-23, hier S. 21.

43 Vgl. Claude Lévi-Strauss: Das Wilde Denken [1962], Frankfurt 1973, S. 29f.

einem Zeitpunkt in einen zusammen-bastelnden *Bricoleur*, an dem durch Industrialisierung und Technisierung längst der *Ingenieur* zur Leit-Figur der Moderne geworden ist: So besehen wäre der mit Schere und Klebstoff bewaffnete *Bricoleur* gar keine *Avant-Garde*, sondern ein medientechnischer Nachzügler, dessen Basteleien allenfalls eine mythopoetische Tröstungsfunktion haben.

Pfropfung als Prinzip des Cut and Paste

An dieser Stelle gilt es nun einige grundsätzliche Überlegungen zur zeichentheoretischen Dynamik des *Cut and Paste* anzustellen. Möglicherweise war die Vorliebe der Dadaisten für Zeitungstexte respektive Zeitungsinserate auch Symptom eines medientheoretisch Unbewussten, das in ihren Assemblagen zum Ausdruck kommt,⁴⁴ nämlich ein Symptom dafür, dass die Logik der Vervielfältigung, wie sie sich sowohl im Buchdruck als auch im Massenmedium Zeitung mit dem Einsatz der Rotationspressen seit der Mitte des 19. Jahrhundert realisiert findet, durch Gesten des *Cut and Paste* in prägnanter Weise thematisch wird. Der Künstler wird – spätestens mit den Techniken der Fotografie und des Films – nicht nur zu einer Instanz, die Kunstwerke schafft, die »auf Reproduzierbarkeit angelegt«⁴⁵ sind und sich durch den damit einhergehenden ›Auraverlust‹ von einer obsoleten Ideologie des Originalen befreien. Vielmehr wird mehr oder weniger zeitgleich auch – noch einmal Stichwort *ready mades* – Massenware durch Strategien des re-auratisierenden Kontextwechsels in Kunst transformiert. Dabei kommt in den Collagen der *Avantgarde* mit dem Ausschneiden und Einkleben von Zeitungsschnipseln – *ex negativo* – ein Moment dessen zum Vorschein, was Jacques Derrida die »wesensmäßige Iterabilität« der Zeichen genannt hat. Um zu erläutern, was er unter »Iterabilität« versteht, führt Derrida in seinem 1972 veröffentlichten Aufsatz *Signatur Ereignis Kontext* die Metapher der Pfropfung ein. Demnach lässt sich

ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne dass es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genau genommen alle Möglichkeiten der »Kommunikation« verliert.

44 Anke te Heesen: Zeitungsausschnitt (Anm. 41), S. ??.

45 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1977, S. 17.

Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*. Kein Kontext kann es abschließen.⁴⁶

Unter *Kommunikation* versteht Derrida hierbei primär eine »mouvement non-sémantique«:⁴⁷ Es kann nicht nur *Bedeutung*, sondern auch *Bewegung* kommuniziert werden: sei es im Sinne einer »déplacement de force«, wie es etwas kryptisch heißt;⁴⁸ sei es als »force de rupture«,⁴⁹ die sowohl mit *externen* (historischen, räumlichen, sozialen), aber auch *internen*, sprachlich-syntagmatischen Kontexten brechen und die herausgebrochenen Elemente in einen neuen Kontext bewegen kann, steht die Metapher der Pfropfung. In diesem Sinne wird die *greffe citationelle* auch zur Metapher der Möglichkeit, *alles* zitierend in Dienst nehmen, *alles* »in Anführungszeichen«⁵⁰ zu setzen und in neue Kontexte, sprich: syntagmatische Ketten, einzuschreiben. Pfropfen, Zitieren, Einschreiben werden hier zu Synonymen,⁵¹ wobei die Einführung des Begriffs der Pfropfung strategischen Charakter hat: Während sprachphilosophische Theorien davon ausgehen, dass der Vorgang des Zitierens zu einem *illokutionären Kraftverlust* von Äußerungen führt, dass das Zitieren, wie Austin schreibt, eine »parasitäre« Form der Kommunikation ist,⁵² wird die Pfropfung bei Derrida zu einer Bewegungsfigur, die gerade *durch* die rekontextualisierenden Akte des Herausnehmens und Einfügens von Zeichenkörpern die Zirkulation kommunikativer Kräfte in Gang hält:⁵³ eine Figur, die trotz der Einheit, die sie bildet, doch auch immer die Heterogenität und Brüchigkeit der verbundenen Elemente ausstellt.

Nun ist der Umstand, dass Derrida die *Greffe* als Metapher für das Zitieren einführt, für sich genommen eigentlich gar nicht so außergewöhnlich. Wie bereits bei Shaftesbury, Herder und Jean Paul deutlich

46 Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 15-45, hier S. 27.

47 Jacques Derrida: *Signature Événement Contexte*, in: *Marges de la Philosophie*, Paris 1972, S. 365-393, hier S. 367.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 377.

50 Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (Anm. 46), S. 32

51 So heißt es im Original: »en l'inscrivant ou en le greffant dans d'autres chaînes« (Derrida [Anm. 47], S. 377).

52 Vgl. John Langshaw Austin: *How to do Things with Words* [1962], Oxford University Press 1975, S. 21.

53 Vgl. hierzu Uwe Wirth: *Zitieren Pfropfen Exzerpieren*, in: *Kreativität des Findens – Figurationen des Zitats*, hg. von Martin Roussel, Paderborn 2012, S. 79-98.

wurde, gibt es eine lange Tradition, die Pfropfung im Rahmen poetologischer und poetischer Diskurse als Metapher für die sekundären Praktiken des Zitierens, Kopierens, Kommentierens und Nachahmens zu verwenden. Bemerkenswert scheint mir, dass Derrida den Aspekt des Kontextwechsels, des *deplacement*, in den Fokus rückt, und zwar als zunächst noch gar nicht semantisch zu fassende Dynamik. Damit macht Derrida ein Bewegungsprinzip explizit, das implizit auch in den Intertextualitätskonzepten Kristevas und Genettes angelegt ist: Ausgehend von Kristevas Ansatz, demzufolge jeder literarische Text ein »mosaïque de citations«⁵⁴ ist, der sich diverser Operationen der »Absorption und Transformation eines anderen Textes«⁵⁵ verdankt, entwickelt Genette ein Modell verschiedener »transtextueller« Strategien, vor allem, die sogenannte »Hypertextualität«. Mit diesem Begriff bezeichnet Genette eine parodistische literarische Verfahrensweise der Anspielung, die einen vorangegangenen Bezugstext »auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist«.⁵⁶ Im französischen Original steht statt »überlagern«: »sur lequel il se greffe«.⁵⁷

Der Pfropfungsbegriff dient hier als Modell der verknüpfenden Verbindung (möglicherweise auch im Sinne eines erweiterten Schnittstellen-Begriffs)⁵⁸ zwischen verschiedenen Textebenen – den Vorläufer-Texten einerseits und den transformierten Texten *au second degré* andererseits. Zugleich lässt sich aber auch ein wichtiger Unterschied zwischen Genettes und Derridas Ansatz erkennen: Wenngleich Genette behauptet, für die Transformation eines Textes reiche »ein einfacher und mechanischer Eingriff« aus (»im Extremfall das Herausreißen einiger Seiten«),⁵⁹ so denkt er die intertextuelle Überlagerung qua Pfropfung doch primär semantisch: eben als, im weitesten Sinne des Wortes, *parodistische* Bezugnahme. Bei Derrida hingegen ist die Pfropfung in erster Linie *Bewegung* und dient erst in zweiter Linie der *Sinnstiftung*. Die Pfropfung ist zwar eine Form der »Inskription«, aber sie betrifft die Äußerlichkeit der Einschreibung, nicht deren propositionalen Gehalt.

54 Julia Kristeva: Bakthine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique 239 (1967), S. 438-465, hier S. 440.

55 Ebd., S. 441.

56 Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M. 1993, S. 14.

57 Gérard Genette: Palimpsestes. La Littérature au second degré, Paris 1982, S. 11.

58 Vgl. Uwe Wirth: Intermedialität, in: Handbuch Literaturwissenschaft, hg. von Thomas Anz, Stuttgart 2007, Bd. 1, S. 254-264, hier S. 256f.

59 Genette: Palimpseste (Anm. 56), S. 16.

In dieser Hinsicht steht die *greffe citationelle* Derridas eher in funktionaler Analogie zu Latours Konzept der *immutable mobiles*: Wie Derrida, so geht auch Latour davon aus, dass die kommunikative Funktion von Inskriptionen – darunter versteht er alle Prozesse des Aufschreibens, Abschreibens und Umschreibens – an ein Bewegungskonzept gekoppelt ist: Inskriptionen sind »mobil, aber auch unveränderlich [*immutable*], präsentierbar, lesbar und miteinander kombinierbar.«⁶⁰ Mit anderen Worten: *immutable mobiles* lassen sich als syntagmatische Verkettungen begreifen, die, etwa als *papier collés*, in der Lage sind, Bedeutung und Bewegung zu kommunizieren, indem sie aus ihrem Herkunftskontext herausgenommen und in einen neuen Kontext eingeschrieben werden.

Die Möglichkeit, Derrida mit Latour zu lesen, erscheint mir noch aus einem anderen Grund fruchtbar zu sein, der unmittelbar mit dem Prinzip Collage zusammenhängt: Zwar denkt Derrida das Herausnehmen und Wiedereinschreiben von Zeichenketten als äußerliche Bewegung (gleichsam als Fortschreibung der strukturalistischen Tätigkeit des Zerlegens und Arrangierens *sensu* Barthes, aber auch der Idee eines post-genialen »Mischens der Schriften«⁶¹), aber er denkt sie letztlich ohne die dabei involvierten Trägermaterialien: Weder das Reißen, noch das Schneiden, weder das Kleben, noch die Qualität des Papiers spielen für Derrida eine vorgeordnete Rolle.⁶² Das gilt zwar letztlich auch für Latour, doch er begreift die Prozesse des Einschreibens, Abschreibens und Umschreibens, immerhin explizit als *Paperwork*,⁶³ nämlich als Praktik der Inskription in bewegliche Trägermaterialien. Ich möchte hier noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass *immutable mobiles* kommunikative Bewegungen bezeichnen, die nur dann gedacht werden können, wenn Zei-

60 Latour: *Drawing Things Together* (Anm. 9), S. 266.

61 Roland Barthes: *Der Tod des Autors* [1968], in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt a.M. 2002, S. 104–110, hier S. 108.

62 Eine Ausnahme bildet sein Text *Die Textverarbeitungsmaschine*, in: Jacques Derrida: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten* [2001], hg. von Peter Engelmann. Wien 2006 S. 141–156, wo Derrida vor dem Hintergrund einer zunehmenden Digitalisierung des Schreibens rückblickend auf die Papierpraktiken des Schreibens schaut, wenn er feststellt: »Früher hinterließen die Streichungen und Überschreibungen eine Art Wunde auf dem Papier oder ein sichtbares Bild im Gedächtnis. Es gab einen Widerstand der Zeit, eine Dichte in der Dauer der Streichung. Nun hingegen versinkt, löscht und verflüchtigt sich alles Negative unmittelbar, bisweilen von einem Augenblick zum anderen« (S. 147).

63 Latour: *Visualisation and Cognition* (Anm. 8), S. 24.

chenketten auf Zeichenträgern beteiligt sind. Dabei erscheinen das Heraus-Reißen respektive Heraus-Schneiden einerseits und das inskribierende Wiedereinschreiben respektive Einkleben andererseits als zwei Momente einer materiellen Pfropfungsdynamik, die monumentale Zitate *mobilisiert* und in einer dauerhaften oder vorläufigen Verbindung (sprich Verklebung) wieder *fixiert*. Dabei werden die Resultate materieller Pfropfungsbewegungen zugleich entweder als Repräsentationen von Gedankenverbindungen oder aber als eine Art Gesamtkonzept, das der Mobilisierung als Konfigurationsidee zugrunde liegt,⁶⁴ interpretiert. Insofern lässt sich mit Latour sagen, dass »das meiste, was wir Verbindungen im Geist zuschreiben, [...] durch dieses erneute Mischen von Inskriptionen erklärt werden kann.«⁶⁵

Der sich daraus ergebenden Frage, wie sich die Bewegungsdynamik der Pfropfung als materiale Praktik, nämlich als Papierpraktik im Kontext von Collage- und Montage-Techniken fassen lässt, möchte ich im Folgenden noch einige Überlegungen widmen.

Poetisches Paperwork

Welche vielfältige Formen die Interferenz von materialen Aspekten und ›rekontextualisierender‹ respektive ›deplazierender‹ Pfropfungsbewegung annehmen kann, zeigt sich bereits bei den Dadaisten, deren Übermalungen als »Greffagen« bezeichnet wurden,⁶⁶ aber natürlich auch bei den bereits erwähnten Materialbildern und den *papiers collés* – nicht zuletzt bei den Zitat-Collagen von Burroughs.

Besonders deutlich treten die gerade angesprochenen Aspekte bei einer zeitgenössischen Autorin in Erscheinung, die erklärtermaßen nicht als Protagonistin von Avantgarde-Techniken gelten will, nämlich bei Herta Müller. Dabei ist es meines Erachtens bemerkenswert, dass sich in den Selbst-Beschreibungen ihrer Arbeitsweise Parallelen

64 Zum Begriff der Konfiguration, wie sie in diesem Zusammenhang thematisch wird, siehe Uwe Wirth: Die Frage nach dem Medium als Frage nach der Vermittlung, in: Was ist ein Medium?, hg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt a.M. 2008, S. 222-234, hier S. 232.

65 Latour: Drawing Things Together (Anm. 9), S. 286.

66 Vgl. Raoul Hausmann: Die Dadaistischen Montagen der grossen Internationalen Dada-Messe und der Almanach-Dada, in: Am Anfang war Dada, hg. von Karl Riha und Günter Kämpf, Gießen 1992, S. 137-141, hier S. 137, sowie der Aufsatz von Juliane Vogel: Anti-Greffologie. Schneiden und Kleben in der Avantgarde, in: Impfen, Pfropfen, Transplantieren, hg. von Uwe Wirth, Berlin 2011, 159-172.



Abb. 2: Marcel Duchamp: L. H. O. O. Q. (1919).

zu Derridas Bestimmung der *greffe citationelle* und Latours *immuable mobiles* feststellen lassen.

In dem von Anke te Heesen herausgegebenen Band *Cut and Paste* bemerkt Müller über ihren Umgang mit Zeitungsschnipseln: »Ich möchte Sachen aus Kontexten herausnehmen und meine eigenen daraus machen«, und sie fügt hinzu: »Ich habe den Eindruck, es sind gar nicht meine Wörter, die sind ja immer von jemand anderem geschrieben und die hat immer jemand anderes gesagt.«⁶⁷ Wie Derrida, geht es offenbar auch Müller darum, schriftliche Syntagmen aus ihren Her-

67 Herta Müller in Anke te Heesen: Interview mit der Schriftstellerin Herta Müller über ihren literarischen Umgang mit Zeitungsschnipseln, in: *cut and paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*, hg. von Anke te Heesen, Berlin 2002, S. 171-180, hier: S. 174. Dabei wendet Müller bei ihren Gedicht-Collagen das gleiche Verfahren an, das schon Kurt Schwitters formuliert hat, der seine Merz-Kunst als Arrangement begreift, bei dem, »die Worte aus ihrem alten Zusammenhang gerissen [werden], entformelt und in einen neuen künstlerischen Zusammenhang gebracht« (vgl. Kurt Schwitters: *Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt* [1923], in: *Das literarische Werk* [Anm. 36], Bd. 5, S. 133-135, hier S. 134).

kunfts-kontexten herauszunehmen, und sie in neuen Kontexten auf andere Weise zum Funktionieren (und Kommunizieren) zu bringen. Anders als bei Derrida ist die poetische *greffe citationelle* Müllers aber keine Metapher eines abstrakten Schrift- oder Kunst-Prinzips, sondern zunächst einmal eine konkrete Schreib-Praktik: *poetisches Paperwork* als materialgebundene Papierpraktik, bei der die Autorin als eigentümliche ›Papierarbeiterin‹ in Erscheinung tritt. Den Unterschied von »Kopfarbeitern« und »Papierarbeitern« hat Almuth Grésillon in ihren Gedanken zur Entstehung der *Critique Génétique* eingeführt: bei ersteren sind »relativ wenige Schreibspuren auf dem Papier erhalten«, da sie »erst spät im Produktionsprozess zur Feder greifen«. ⁶⁸ Die paradigmatischen Vertreterinnen und Vertreter der Papierarbeit sind dagegen »Allesschreiber«, die »in gleichsam graphomaner Weise« alles auf Papier festhalten, »was ihnen durch den Kopf schiesst«. ⁶⁹ Herta Müller hat – zumindest was ihre Collage-Arbeiten betrifft – eine besondere Form der materialen Papierarbeit entwickelt: Sie ist eine ›Allessammerlin‹ von Geschriebenem. Sie zerschneidet mit Vorliebe Seiten aus Zeitungen und Illustrierten, die sie in Setzkästen ordnet und dann zu Gedichten re-arrangiert.

Müller bringt ihr *poetisches Paperwork* auf den Punkt, wenn sie über ihr Schreibverfahren sagt:

Du hast das mit diesen ausgeschnittenen Wörtern buchstäblich in der Hand. Du schreibst nicht aus dem Kopf auf ein Papier, sondern du hast das Material vor dir liegen. ⁷⁰

Mit diesem ›Buchstäblich-in-der-Hand-haben‹ ⁷¹ sind wir bei den eingangs erwähnten »empirischen Interventionen« der modernen Kunst angelangt, den »pratique[s] du papier«, ⁷² die Compagnon in seinem Buch *La seconde main ou le travail de la citation* als »geste archaïque du découper-coller« ⁷³ beschreibt: als Form des *Cut and Paste* also, die er (übrigens ohne Derrida auch nur ein einziges Mal zu erwähnen) als *greffe* bezeichnet. ⁷⁴

68 Vgl. Almuth Grésillon: »Critique génétique«. Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 7 (1996), S. 14-24, hier S. 16.

69 Ebd.

70 Herta Müller: Interview (Anm. 67), S. 175.

71 Vgl. hierzu auch te Heesen: Der Zeitungsausschnitt (Anm. 41), S. 279.

72 Compagnon: *La Seconde Main* (Anm. 6), S. 17.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 31.

Ähnlich wie schon mit Blick auf Latours Konzepte des *immutable mobile* und des *inskribierenden Paperwork* festgestellt wurde, eröffnen sich hier Möglichkeiten, die *greffe citationelle* nicht nur als kommunikative Bewegung, sondern als körperliche Schreib- und Papierpraxis zu begreifen: als *greffe materielle*, wenn man so will, die als montierende und collagierende Operation mit Schere und Klebstoff aus vorhandenen Materialien neue Kombinationen schafft,⁷⁵ die das genieästhetische Konzept der Originalität ablösen. Insofern gilt hier, dass »das meiste, was wir Verbindungen im Geist zuschreiben«, durch das »erneute Mischen von Inskriptionen erklärt werden kann«.⁷⁶

Vor dem Hintergrund von Müllers Gedicht-Collagen kann man hier jedoch noch etwas anderes bemerken: Mit der Geste des Ausschneidens und Einklebens vollzieht sich ein Rahmenwechsel, der bewirkt, dass aus Worten der *Alltagswelt* Worte der *Kunstwelt* werden. Diese ›verklärende‹ Transformation⁷⁷ (die sich sowohl einer Ruptur als auch einem rekontextualisierenden *deplacement* verdankt und damit durchaus in funktionaler Analogie zu Schwitters' Konzept der ›Entformelung‹ steht, durch die »Worte aus ihrem alten Zusammenhang gerissen [werden]«),⁷⁸ begreift Müller als ›veredelnden Akt der Literaturwerdung:

Deshalb schneide ich immer aus Artikeln aus. Die Texte dürfen nichts mit Literatur zu tun haben. Denn wodurch entsteht das sogenannte Literarische – dadurch, daß dieses gewöhnliche Vokabular auf eine andere Art zusammengesetzt wird, daß durch das Kopf-an-Kopfstoßen der Wörter ein anderes Wort entsteht als das im alltäglichen Diskurs verwendete.⁷⁹

Die Spuren ihrer alltäglichen, nicht-literarischen Kontexte bringen die ausgeschnittenen Worte in Form ihrer tonalen respektive typographischen Eigenschaften⁸⁰ mit und tragen so zu jenen »Materialinterferenzen«⁸¹ bei, die alle Collagen von Herta Müller aus-

75 Vgl. Bruno Latour: Versuch das Kompositionistische Manifest zu schreiben, in: *Telepolis* (11.2.2010).

76 Latour: *Drawing Things Together* (Anm. 9), S. 286.

77 Vgl. Arthur Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M. 1991.

78 Schwitters: *Merzgedanke* (Anm. 67), S. 134.

79 Müller: *Interview* (Anm. 67), S. 174.

80 Vgl. Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000.

81 Thomas Strässle: *Einleitung*, in: *Das Zusammenspiel der Materialien in den*



Abb. 3: Herta Müller, Die blassen Herren mit den Mokkatassen, München (Hanser) 2005, keine Paginierung.

zeichnen: Mit dem »Rahmenwechsel«⁸² ins Künstlerisch-Literarische erzeugen die farblich differenten Trägermaterialien, ebenso wie die unterschiedlichen Typographien der kombinierten Worte, den Eindruck eines Ensembles heterogener Elemente.

Zugleich zeigt sich aber auch, dass die ›Kraft zum Bruch‹, die hier in Anschlag gebraucht wird, nicht notwendigerweise als ›unheilbarer Bruch‹ zu deuten ist, sondern im Gegenteil, dass jedes herausgebrochene (oder geschnittene) Syntagma in der Lage ist, in einem anderen sprachlichen Kontext erneut Sinn zu erzeugen – eine Art semantischer Stoffwechsel, der mit dem Akt poetischen ›Zusammenleimens‹ eine (klebrige) *déplacement de force* initialisiert und so eine Zirkulation poetischer Energien bewirkt, die gleichsam ›zwischen‹ den zusammengepfropften Worten, aber auch zwischen den quasi emblematisch aufeinander bezogenen Wort- und Bild-Teilen, zu fließen beginnen.⁸³

Etwa bei dieser Collage, wo die Ausdrücke »angsthasig« und »Pelzprobierer« auf der einen Seite und die Collage aus Herrenjackett und Hasenpelz auf der andere stehen – ein Ensemble, bei dem die Interferenz von materialer und semantischer Dimension des Zusammengeleimten vielfältige Möglichkeiten wechselseitiger Bezüge eröffnet.

Schluss

Die letzten Ausführungen bergen – und damit komme ich abschließend wieder zur Ausgangsfrage zurück – Implikationen für das Konzept der Originalität: Originalität bezieht sich unter den Vorzeichen des modernen ›Prinzips Collage‹ offensichtlich nicht mehr auf die Naturwüchsigkeit des Materials, auf die belebende »Wurzel des Genies«,⁸⁴ wie es bei Young hieß; Originalität kommt vielmehr der »Art von Manufactur-Arbeit«⁸⁵ zu: den Operationen des Zusammenpfropfens, der poetischen Bricolage – und hier insbesondere den mobilisierenden kommunizierenden Kräften, die sowohl das

Künsten. Theorie, Praktiken, Perspektiven, hg. von Christoph Kleinschmidt und Thomas Strässle, Bielefeld 2013, S. 7-26, hier S. 15.

82 Erving Goffman: Rahmen-Analyse, Frankfurt a.M. 1996, S. 55f. Vgl. hierzu auch Uwe Wirth (Hg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Berlin 2013.

83 Vgl. Wirth: Intermedialität (Anm. 58), S. 258.

84 Young: Original-Werke (Anm. 4), S. 17.

85 Ebd.

Herauslösen aus alten Zusammenhängen, als auch das Herstellen neuer Verbindungen in Gang setzen. Mit dem eingangs bereits erwähnten David Shield könnte man zugespitzt sagen: »the original is nothing but a collection of previous cultural movements«. ⁸⁶ Damit betritt auch eine neue Form der Originalität den Plan: eine Originalität, die wesentlich durch eine Poetik der Bewegung hervorgebracht wird, genauer gesagt, durch die Art, wie das *Prinzip Pfropfung* in Anschlag gebracht wird: nicht mehr als Vermittlung zwischen Natur und Kultur, sondern als Operation, »abgelegte Materialien« aus unterschiedlichen »Stätten der Kultur« ⁸⁷ (aber auch Materialien aus unterschiedlichen Kulturen) auf neue, und in diesem Sinne *originelle*, Weise miteinander in Verbindung bringt.

Diese Konsequenz wirft die Frage nach den konzeptionellen und materialen Implikationen des Ausdrucks »Verbindung« auf: Während Kristeva die intertextuelle Verbindung als Mosaik aus Zitaten deutet, Barthes und Derrida dagegen als quasi textiles Gewebe, ⁸⁸ legt das »Prinzip Pfropfung« nahe, dass die Verbindung auch als Verklebung gedacht werden kann: Als Operation, die der Idee der Mobilisierung von intertextuellen, intermedialen und interkulturellen Elementen, auf merkwürdige Weise entgegenwirkt. Möglicherweise zeigt sich hier sowohl in den *Cut and Paste*-Poetologien der Moderne, als auch in der postmodernen Kondition einer *Copy and Paste*-Realität, eine merkwürdige Gegensinnigkeit: Wenn man Kultur und Text als Dynamik, als Gewebe aus Zitaten begreift, dann *unterbrechen* Collagen eben diese Vernetzungsdynamiken der Kultur mit Hilfe von Schere, Schnitt und Riss. Mehr noch: Sie verweisen *ex negativo* auf die Beweglichkeit der herausgenommenen und wieder eingefügten Elemente, indem sie diese mit Hilfe von Klebstoff *stillstellen*. ⁸⁹ Gleiches gilt für das *einschreibende Einkleben* der Gedicht-Collagen von Herta Müller, die gewissermaßen aus *Materialien mit Migrationshintergrund* zusammengepfropft wurden.

Mit den intertextuellen und intermaterialen Aspekten der Pfropfung kommt hier nun auch eine interkulturelle Dimension ins Spiel. So klagt Müller rückblickend über die schlechte Qualität des Zeitungspapiers in Rumänien, das grau und übel riechend gewesen sei.

86 Shields: *Reality Hunger* (Anm. 3), S. 289.

87 Barthes: *Tod des Autors* (Anm. 61), S. 108.

88 Vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt a.M. 1986, S. 94; Jacques Derrida: *Überleben*, in: *Gestade*, Wien 1994, S. 119-218, hier S. 130.

89 Vermutlich müsste man im Anschluss an Jean Paul hier nach der »allegorischen Bedeutung« des Klebstoffs fragen.

Umgekehrt schwärmt sie vom »Parfüm des Papiers« aus Deutschland und den »bunten Wörtern«⁹⁰ der Illustrierten. Die kulturellen und politischen Differenzen zwischen Ost und West werden hier über die materialen Aspekte Papierqualität und Typographie verhandelt. Von den »bunten Wörter« auf »gutem Papier« geht ein Geruch der Freiheit aus. Zugespitzt auf die zugrundeliegende Dynamik könnte dies als eine Bestätigung der an Derrida geschulten These Edward Suids lesen, der aus einer postkolonialen Perspektive heraus feststellt: »writing is a form of displacement«.⁹¹ Bezogen auf die von Müller vorgenommene konnotative Aufladung des Papiergeruchs könnte dieser als perlokutionärer Sehnsuchts effekt eines imaginierten Kontextwechsels gedeutet werden: gewissermaßen als olfaktorische Papierpraktik, die, getriggert durch den Papiergeruch einen *wind of change* wahrzunehmen hofft.

Abschließend möchte ich noch einmal den Punkt markieren, auf den es mir ankam, nämlich die materiellen Aspekte von *Copy, Cut and Paste* systematisch mit zu bedenken, wenn es darum geht, sie auf ihre poetischen Energien und sozialen Dynamiken hin zu befragen: Und das heißt auch, die materiellen Aspekte der Pfropfung als kommunikative Kraft berücksichtigen, mit der »abgelegte Materialien« ebenso wie »bunte Wörter« auf »gutem Papier« mobilisiert werden können. Diese materiellen Aspekte betreffen das, was man mit »Papierpraktik« respektive »Papierarbeit« meint – und was von mir im Anschluss an Latour als *poetisches Paperwork* bezeichnet wurde: als Prozess des Aufschreibens, Abschreibens und Umschreibens von »Inskriptionen«, die als *immutable mobiles*, d.h. als mobile, aber unveränderliche Zeichenketten miteinander kombinierbar sind. Dabei können nicht nur die Zeichenketten – im Sinne des wörtlichen Zitats einer Redewendung – als *immutable mobile* gefasst werden, sondern auch die Konfiguration von Zeichen und Zeichenträger, wie sie uns bei *papiers collés* oder den Gedicht-Collagen Müllers begegnet sind. Mehr noch: das Herausreißen respektive Herausschneiden einerseits und das inskribierende Wiedereinschreiben respektive Einkleben andererseits können als Momente einer Dynamik angesehen werden, die Zitatkomplexe in Bewegung versetzt, neu miteinander kombi-

90 Interessant wäre in diesem Zusammenhang natürlich auch, die zeitliche Dimension dieser Materialität in Betracht zu ziehen. So schreibt Müller: »Ich benutze [...] keine Zeitungswörter mehr, weil die zu schnell gelb werden. Die Illustrierten liefern schöne bunte Wörter und gutes Papier« (Müller: Interview [Anm. 67], S. 176).

91 Edward Said: *Beginnings. Intention and Method*, New York 1975, S. 27.

niert und in einer dauerhaften oder vorläufigen Verbindung (sprich: Verklebung) wieder stellt. Dabei verweisen die Techniken des Schneidens und Klebens nicht nur auf die ›wesensmäßige Iterabilität‹, sondern vor allem auf die prinzipielle Mobilität der herausgenommenen und wieder eingefügten Elemente.

Womöglich haben Collagen, verstanden als *poetisches Paperwork*, darüber hinaus auch eine politische Implikation, die auf die Kulturtechnik Pfropfung selbst zurückverweist: insofern bei den meisten Collagen und Assemblagen der modernen Avantgarde gerade nicht ausgemacht ist, welches Material in der Funktion der Unterlage und welches als aufgesetzter Pfropfreis fungiert, verliert die Pfropfung die hierarchische Konnotation einer ›Veredelung‹ von oben herab. Vielmehr wird – hier interferiert das Prinzip Pfropfung mit dem Prinzip Collage – das Miteinander und Nebeneinander der Materialien im Rahmen des Kunstwerks *quasi demokratisch* ausgehandelt.