

ERSCHIENEN IN: HEIKO CHRISTIANS, MATTHIAS BICKENBACH UND NIKOLAUS WEGMANN (HG.): HISTORISCHES WÖRTERBUCH DES MEDIENGEBRAUCHS. KÖLN, WEIMAR, WIEN: BÖHLAU 2015, S. 369-381.

Oliver Kohns & Martin Roussel

Kopieren

ANEKDOTEN. Es ist eine Geschichte des Verrats oder genauer des ‚Verraths‘, wie man gemäß den Gewohnheiten des 19. Jhs. schreiben müsste: Am 10. April 1864 inthronisiert die französische Armee Napoleons III. den Erzherzog Maximilian von Österreich als Kaiser von Mexiko – wohl wissend, dass sich das Regime des politisch naiven ‚Kaisers‘ gegen die republikanischen Truppen von Benito Juarez auf Dauer nicht halten kann. Dass er von seinen Beratern verraten wurde, versteht Maximilian erst kurz vor seiner Hinrichtung. Die Geschichte ist bekannt und wird mit gegenüber den Geschichtsbüchern nur in den Nebenfiguren umbesetzter Handlung von Karl May erzählt: WALDRÖSCHEN ODER DIE RÄCHERJAGD RUND UM DIE ERDE. GROßER ENTHÜLLUNGSROMAN ÜBER DIE GEHEIMNISSE DER MENSCHLICHEN GESELLSCHAFT heißt der zweieinhalbtausend Seiten umfassende Kolportageroman, den May unter dem Pseudonym Capitain Ramon Diaz de la Escosura zwischen Dezember 1882 und August 1884 in insgesamt 109 Lieferungen veröffentlichte. In Anspielung auf die Maximilians Niederlage besiegelnde Einnahme von Querétaro durch Juarez’ General Escobedo lässt May den General Miguel de Miramon, einen der Getreuen des ‚Kaisers von Mexiko‘ im Gefängnis ausrufen: „Ah, er [Maximilian] hat von [Oberst] Lopez’ Verrath gehört?“¹

„Verrath“ ist in diesem Satz allerdings mehr als eine Zusammenfassung der mexikanischen Handlung des weltumspannenden Kolportageromans. Ein Blick auf den ältesten Druck ist auch in anderer Hinsicht verräterisch. Denn nicht nur May musste für diesen Roman im Durchschnitt über 20 Monate hinweg vier bis fünf Seiten pro Tag schreiben; auch der Verlag war unaufhörlich mit Nachdrucken einzelner Lieferungen beschäftigt. Ähnlich wie bei heutigen TV-Serien mussten ältere ‚Staffeln‘ (Lieferungen) verfügbar bleiben und das WALDRÖSCHEN war der erfolgreichste Kolportageroman des 19. Jhs. Gängige Druckverfahren gerieten hierbei an ihre Grenzen, waren zu aufwändig und erforderten hohe Lagerkosten oder

¹ May: Waldröschchen, S. 2573.

Vorleistungen des Dresdner Verlegers Münchmeyer. Angesichts dieser produktionstechnischen Notlage und gewaltiger Leseleistungen breiter Bevölkerungsschichten waren Faktoren wie der Schutz geistigen Eigentums oder eine exakte Textwiedergabe oftmals nur wörtlich ‚Makulatur‘, das heißt billiges Papier und schlechte Druckqualität. Mays Pseudonym trägt dem wie auch der mitunter schlüpfrigen Handlung Rechnung. Der „Verrath“ von Oberst Lopez lässt jedoch in besonderer Weise aufmerken: Die 1989 erschienene Faksimile-Ausgabe des frühesten Drucks gibt den Dialog zwischen einem der Richter Miramons (der von Maximilian spricht) und dem überraschten Miramon exakt wieder; den offensichtlichen ‚Kopierfehler‘ gilt es mitzulesen. Im Wort „Verrath“ ist der Buchstabe „r“ nach unten verrutscht.² Der typographische Eigensinn des Buchstabens ‚r‘ ist mehr als nur eine beliebige Korruption im Druckbild, die einer zufälligen Unachtsamkeit geschuldet sein könnte. Klußmeiers editorisches Nachwort belehrt über die zugrunde liegenden Verfahren des Kopierens von Text, das heißt die spezifischen drucktechnischen Bedingungen für den Kolportageroman des ausgehenden 19. Jahrhunderts: „Dabei werden von den in Lettern gesetzten Seiten [...] sogenannte Matern aus hitzebeständigem Material geprägt. Diese lesbaren Prägungen von kompletten Seiten werden mit flüssigem Metall [...] ausgegossen, das dann – gehärtet die Druckform ergibt.“³ Anders als beim Druck mit beweglichen Lettern (Gutenbergs Technik) besteht eine solche ‚Stereotypmater‘ aus einer unveränderlichen Vorlage für den Druck. Nach einer gewissen Anzahl an Kopien – folgt man Klußmeier bis zu 300 000 – waren diese Matrizen verbraucht und mussten bei Bedarf erneuert werden. Vorteile bot das Verfahren insbesondere für Lieferungsromane, von denen so höhere Auflagen gedruckt und ältere Lieferungen leicht nachgedruckt werden konnten. Beim normalen Druck mit beweglichen Lettern ist es nötig, für jeden Nachdruck die Lettern für jeweils eine Buchseite neu zu konfigurieren, während sich die ungleich günstigeren Stereotypmatern, einmalig ausgegossen, leicht zwischenlagern ließen. Allerdings folgte das technische Verfahren einem Optimierungsdruck, der auf Schnelligkeit zielte und weniger auf typographische Exaktheit: Einmal zur Stereotypmater verhärtete Fehler im Druckbild ließen sich nicht ohne weiteres beheben.⁴

Karl Mays „Verrath“ an der Idee einer Kopie steht im Zeichen einer Praxis des Kopierens von Texten, das von Gutenbergs Vorstellungen ebenso weit entfernt

² Vgl. den digitalen Reprint der Münchmeyer-Ausgabe (PDF) unter <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/roman/roeschen/index.htm> (5.4.2014).

³ Klußmeier: Nachwort. In: May: Waldrösch, S. III f.

⁴ Vgl. ebd.

scheint wie von heutigen Verfahren des *copy & paste*, die eine digitale Codierung voraussetzen. Zielte Gutenbergs Drucktechnik auf die Erstellung einer möglichst identischen Kopie eines Originals, mithin auf die Idee einer Ununterscheidbarkeit von Original und Kopie, um die Bibel qua Druck in möglichst homogenem Schriftbild – das heißt im Druckbild, das für je gleiche Buchstaben identische Matrizen voraussetzt – produzieren zu können, bietet die digitale Codierung von Bild- und Schriftinformationen in softwarebasierter Verarbeitung die Möglichkeit, beispielsweise einen elektronisch gespeicherten Text in tatsächlich identischer Form zu *kopieren* und analogen Bildgebungsverfahren (Monitor, Druck) zuzuführen. Unterschiede produzieren hier nur die analogen Bestandteile, während eine digitale Codierung exakt dieselben Informationen auch in verschiedenen Speichermedien verfügbar macht. In einer Geschichte der Konjunktur des Kopierens zwischen Gutenberg und IBMs *Personal Computer* wird mit den Stereotypmatern, die technisch in gewisser Weise einen Rückschritt zum Druck mit *beweglichen* Lettern darstellen, bereits vorweggenommen, was moderne Fotokopiergeräte für ‚Endanwender‘ verfügbar machen. Dabei arbeiten heutige Geräte lediglich mit der Simulation einer fotomechanischen Kopie, insofern die Geräte über elektronische Zwischenspeicher verfügen, aus dem heraus ein Vorrat an Kopien erstellt werden kann.⁵

Was eine ‚Kopie‘ ist, unterliegt also erheblichen Gebrauchs- oder Funktionsschwankungen und lässt sich weder allein technisch noch ideengeschichtlich eindeutig fassen. Fest steht aber, dass sich eine Mediengeschichte des Kopierens, die im Sinne des ‚Verraths‘ von Oberst Lopez am ‚Kaiser von Mexiko‘ von verwandten Praktiken wie (Ab-)Schreiben, Simulieren oder Reproduzieren zu unterscheiden ist, prinzipiell ‚Fehler‘ mit einschließt, die eine Kopie überhaupt erst als solche kenntlich machen. Solche Gebrauchsimplicationen sind weder in einer Gutenberg’schen Matrix angelegt noch in einer des digitalen Zeitalters.

ETYMOLOGIE. Das deutsche Wort ‚Kopie‘ wurde im 14. Jh. aus dem lateinischen *copia* (Vorrath, Mittel, Fülle) entlehnt.⁶ *Copia* ist ein zentraler Begriff in der Gelehrtenwelt der Frühen Neuzeit und bezeichnet die ‚Fülle‘ des in einem Text versammelten

⁵ Den Unterschied erläutert ein Rückblick in die Geschichte mechanischer Kopiertechnik: 1879 wurde der Hektograph patentiert: Hektographie bezeichnet man ein Kopierverfahren, bei dem die Tinte oder Farbe direkt auf eine seitenverkehrte Matriz aufgetragen wird, mit der dann Abdrucke erzeugt werden; etwa 100 Stück, mehr Kopien ließen sich mit diesem Verfahren nicht herstellen. Dass diese Verfahren der quasi-industriellen Massenkopierverfahren gleichzeitig mit ebenso quasi-industriell geschriebenen Kolportageromanen entwickelt wurden, ist kein Zufall: „Eine ganze Geschichte der Moderne und ihrer Werte wie ihrer Wertlosigkeit ließe sich so nachzeichnen.“ (Roussel: Philologie des Findens. In: Ders. (Hrsg.): Kreativität des Findens, S. 23)

⁶ Vgl. (Art.) Kopie. In: Schulz: Deutsches Fremdwörterbuch, S. 393.

Wissens, die jenseits jeder Idee von Originalität oder geistigem Eigentum kompiliert werden kann.⁷ In der deutschen Kanzleisprache bedeutet Kopie ‚Vervielfältigung‘ sowie ‚Abschrift‘ und in der späteren Entwicklung des Wortes kam auch – wohl unter dem Einfluss des ital. *copia* – die Bedeutung ‚Nachbildung eines Kunstwerks‘ hinzu.⁸ Das Verb *kopieren* entstammt dem 15. Jh. und benennt zunächst die Tätigkeit des Abschreibens, ab dem 18. Jh. auch ‚nachbilden, abmalen‘ und allgemein ‚nachahmen‘.⁹ In der ersten Hälfte des 18. Jhs. wurde der Begriff des ‚Copierens‘ primär auf die bildende Kunst bezogen, wie der Artikel aus Zedlers UNIVERSAL-LEXICON belegt: „**Copey**, copie, heißt ein Stück, welches die Mahler nach einem anderen Gemählde gemacht haben, und selten accurat zu seyn pfleget, dahero auch niemals so hoch, als das Original selbst, gehalten wird.“¹⁰ Zedlers UNIVERSALLEXICON belegt zugleich, dass *Kopieren* im Bereich des Ästhetischen bereits in der ersten Hälfte des 18. Jhs. mit einer negativen Semantik belegt wird – wenn auch mit einer eher handwerklichen Begründung („selten accurat“) und nicht auf eine originale Schöpfung bezogen. Die juristische Semantik des Worts behandelt der Zedler im Artikel „Abschrift“, der darauf verweist, dass notariell oder gerichtlich beglaubigte Kopien den Originalen prinzipiell gleichwertig seien: „**Abschrift**, Copie, Exemplum, Copie, heißt, wenn man von dem Original eine Nachschrift macht, die, wenn sie vor Gerichte oder von einem Notario Publico gemacht wird, eine **beglaubigte Abschrift** genennet wird. Eine andere bloße Abschrift hingegen hat ohne Production des Originals keine Beweis-Krafft in sich.“¹¹ Angesichts juristisch affirmierter „Beweis-Krafft“ kann sich, so scheint es demzufolge, der Unterschied von Original und Kopie in der Mediennutzung relativieren bzw. steht die Autorisierung von Nutzungsverhältnissen im Zweifelsfall sogar vor der technischen, visuellen oder genealogischen Identifizierung des Originalen (gegenüber dem hiervon nur Abgeleiteten, der Kopie).

KONTEXTE. Die Semantik des 18. und 19. Jhs. verdeutlicht zweierlei: Erstens wird *Kopieren* nun eindeutig negativ einem ‚originalen‘ Schöpfen entgegengestellt: „Copien sind nie das Original selbst, so wie der Strom nie höher steigt, als seine

⁷ Vgl. zu den Hintergründen Kennedy: *Classical Rhetoric & its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, S. 245: „Most influential was Erasmus’ treatise of 1511, *De Duplici Copia Rerorum et Verborum*, or *De Utraque Verborum ac Rerum Copia*. It is usually called simply *On Copia*. The word *copia* may be translated ‚abundance‘.“

⁸ Vgl. (Art.) Kopie. In: Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 477.

⁹ Vgl. (Art.) Kopie. In: Schulz: *Deutsches Fremdwörterbuch*, S. 393.

¹⁰ (Art.) Copey. In: Zedler. *Großes vollständiges Universallexicon*, Bd. 6, Sp. 1200.

¹¹ (Art.) Abschrift. Zedler. In: *Großes vollständiges Universallexicon*, Bd. 1, Sp. 183.

Quelle“¹², heißt es in Edward Youngs CONJECTURES ON ORIGINAL COMPOSITION (1759; dt. 1787) im Anschluss an eine traditionsreiche philologische Topik.¹³ Zweitens kommt dem Begriff der Kopie jenseits der Akademiekunst oder in den ästhetischen Spezialdiskussionen in der Nachfolge der Genieästhetik im 18. und 19. Jh. eine recht marginale Bedeutung zu: Zwischen privaten Abschriften und technischen Druckverfahren bleibt die Semantik des Kopierens weitestgehend ohne praktische Relevanz. Die Entwicklung der Idee des ‚geistigen Eigentums‘ (und damit zugleich der Autorfunktion) in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. stellt einen kulturgeschichtlichen Einschnitt dar, der das barocke Prinzip der *copia* „im Zeichen von Genie und *copyright*“¹⁴ abschafft. Noch das DEUTSCHE WÖRTERBUCH der Brüder Grimm kennt keinen eigenen Eintrag zum *Kopieren*. Unter „Kopiermaschine“ findet sich lediglich ein Hinweis auf eine Stelle aus Jean Pauls LUFTSCHIFFER GIANNOZZO, wo der Erzähler über die „allgemein-deutsch-bibliothekarischen Menschen, ihr Kopiermaschinen der Kopien“¹⁵ wütet. In Jean Pauls KOMET findet sich ein zweiter Beleg, wo die Kunst als eine „selber gebährende madonna“ und „kein bloßes silhouettenbrett des gesichts oder eine englische kopiermaschine der gestalten“¹⁶ bezeichnet wird. Jean Pauls Anwendung des alten Urbild / Abbild-Schemas wie auch der Oberfläche/Tiefe-Spannung auf die medientechnische Unterscheidung von Originalschöpfung und Kopie bestimmt weite Teile der kulturkritischen Auseinandersetzung um ‚bloßes‘ *Kopieren* in den letzten 200 Jahren.

Die Wortverwendung im 20. Jh. als ubiquitäres Gebrauchswort ist bedingt durch die technologische Entwicklung der Kopierinstrumente, mit deren Massenproduktion *Kopieren* im Sinn einer Vervielfältigung von Papier alltagstauglich wird. Dass die eigentliche Konjunktur des Wortes an die massentaugliche Entwicklung von fotomechanisch operierender ‚Kopiergeräte‘ (‚Kopierer‘) gekoppelt ist, hat die negative Semantik des Wortes einerseits verschärft, andererseits mit latent utopischen Konnotationen des Medienzeitalters aufgeladen: Der ‚Kopierer‘ (was stets die ‚Maschine‘ meint, nie den ‚Menschen‘) ersetzt simulativ die Druckerpresse; wie bei mittelalterlichen Kopisten von Handschriften wird *Kopieren* hier wieder zur ‚Handarbeit‘, die allerdings durch die maschinelle Prothese die Vorteile massenhafter Vervielfältigung individuell verfügbar machen kann.

¹² Young: Ueber den Geist der Originalwerke, S. 33f.

¹³ Vgl. Rathmann/Wegmann (Hrsg.): „Quelle“.

¹⁴ Rieger: Autorfunktion und Buchmarkt. In: Milos Pechlivanos et al. (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 151.

¹⁵ Paul: Sämtliche Werke, S. 951.

¹⁶ Zit. n. (Art.) Kopiermaschine. In: Grimm. Deutsches Wörterbuch, Sp. 1782.

KONJUNKTUREN. Dass eine Kopie ursprünglich einfach die Menge, den Vorrat von etwas meinte, erscheint angesichts der flächendeckenden Verbreitung von Kopiergeräten wenig überraschend. Technologisch entscheidend hierfür sind massenproduktive Verfahren der Elektrofotografie (Xerografie), die eine elektronisch gesteuerte Faksimilierung erlauben. Ob an solche Scan-Verfahren digitale Codierungsprozesse und elektronische Speicherungen oder Drucker, das heißt in der Regel Tonerkartuschen, angeschlossen werden, entscheidet letztlich über die Qualität des ‚Vorrats‘ an Kopien, den ein Bediener von Kopiergeräten erstellt. Im Gegensatz zur digitalen Codierung faksimilierter ‚Originale‘ erzeugen analoge Druckverfahren prinzipiell singuläre, das heißt unterscheidbare Kopien. Einige Kopiergeräte informieren sogar in der Verteilung des ‚Bitmasters‘ in der Tönung des Drucks über den je spezifischen *Machine Identification Code*, mit dem das jeweilige Kopiergerät für das menschliche Auge zunächst unsichtbar in jeder Kopie kenntlich gemacht werden kann. Moderne Kopiergeräte dienen trotz der Exaktheit, die eine fotomechanische Wiedergabe erlaubt, weniger der Erstellung hochauflösender Parallelversionen als vielmehr der Vervielfältigung. Obwohl auch Alltags-Kopiergeräte im Grunde immer Kopier- und Druckfunktion vereinen, scheint für exakte Reproduktionen (‚Bild vom Bild‘) die Metaphorik des Drucks mit der Implikation hochwertiger Handwerklichkeit zu dominieren.

Bis zur Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern wurden Bücher (seit dem mittelalterlichen Übergang vom *codex*, der Schriftrolle, zum *volumen*, dem Buch) von Mönchen per Hand abgeschrieben. Voraussetzung ist die Autorität des Originals von in der Regel juristischen Texten und vor allem der HEILIGEN SCHRIFT. Dieses Verfahren konnte unmöglich zu einer im technischen Sinn genauen Überlieferung der abgeschrieben Bücher führen, zumal die Vorstellung einer im buchstäblichen Sinn ‚exakten‘ und ‚unverfälschten‘ Kopie eine moderne Idee ist, die den mittelalterlichen Schreibern nicht unterstellt werden kann.¹⁷ In seinem PHILOBIBLON (1345) fasst Richard de Bury, Bischof von Durham und passionierter Büchersammler, seine Interessen am Medium Buch zusammen, das in diesem Fall für das mittelalterliche Abschreiben gegenüber der *virtus vocis* (‚Kraft der Rede‘) generell gelten kann: „Wahrheit [...], die in Büchern leuchtet, will sich an jeden Sinn wenden, der der Lehre offensteht [...]: an das Sehvermögen, wenn man sie liest, ans Gehört,

¹⁷ Nach Ivan Illich vollzog sich im 12. Jh. ein Medienwandel, in dem das schweigsame (scholastische) Lesen das monastische, murmelnde, meditative Lesen ersetzte. Waren zuvor Lesen, Hören und Schreiben untrennbare Prozesse, orientiert sich bereits die Scholastik an den Kategorien Text und Exegese. Kopien werden nun auf ihre „Echtheit“ überprüfbar und das „Schriftbild“ als visuelle Manifestation unterschiedlicher Kopien wird denkbar. Vgl. Illich: Im Weinberg des Textes.

wenn man sie hört; ja weiter empfiehlt sie sich auch dem Tastsinn irgendwie, wenn sie sich abschreiben lässt, zusammenfassen (*colligari*), verbessern und aufbewahren (*servari*).“¹⁸ Abschreiben meint also zusammenfassen, verbessern und – nur an dritter Stelle – aufbewahren. Die Kopisten des Mittelalters waren – der heutigen Medienpraxis des Kopierens wie der Werteopposition Original/Kopie entgegengesetzt – ‚Verbesserer‘ einer ‚Wahrheit‘ der schriftlichen Überlieferung. Diese mittelalterliche Idee des Lebens im fortschreibenden *Kopieren* klingt noch bei Erasmus von Rotterdam an, der mit einem allerdings philologisch-neuhumanistischen Verständnis Lesern generell anempfiehlt, Zitate „by heart“ zu lernen „and copy them everywhere: write them in the front and back of books, inscribe them on rings and cups, paint them on doors and walls, even on the glass of a window.“¹⁹ In dem Moment, wo potentiell alles, und nicht nur privilegiert autoritative Texte, gleichermaßen kopierbar und als Zitat verfügbar sein kann, wird jedoch als Konsequenz fraglich, was ‚Original‘ oder ‚Schöpfung‘ im Kontext eines kopierbaren Wissens bedeuten kann: Die Frage dem Ursprung des Schöpferischen tritt deshalb zwar im Zuge neuzeitlicher Individualisierung in der Genieästhetik auf, die jedoch eine Pluralisierung des Mediengebrauchs – dessen, was wert ist, kopiert zu werden – voraussetzt.

GEGENBEGRIFFE. Mit der Verbreitung des Buchdrucks hat sich eine semantische Trennung zwischen zwei Formen von Kopien herausgebildet, die in der Kultur des Abschreibens noch nicht möglich war: Man begann, zwischen *Kopien* (als materiellen Vervielfältigungen) und *Zitationen* eines Textes (als geistigen Übernahmen) zu unterscheiden. Der Diskurs über das *Kopieren* im 18. Jh. ist durch eine vielfältige polemische Gegenbegrifflichkeit gekennzeichnet. Nachdem Kunst seit der Antike primär als „Nachahmung“ (der Natur)²⁰ – und damit vollständig innerhalb der Semantik des Kopierens – verstanden wurde, entsteht nun der Glaube an das originär schöpferische Genie, das per definitionem niemals kopiert. „Darin ist jedermann einig, daß Genie dem *Nachahmungsgeiste* gänzlich entgegen zu setzen sei“²¹, schreibt Kant in der KRITIK DER URTEILSKRAFT. Das Genie – in den Diskursen des 18. Jhs. oftmals tautologisch als ‚Original-Genie‘ titulierte – ist jederzeit bestrebt, nicht nachzuahmen, was mit der fortschreitenden Entwicklung der Kultur als immer

¹⁸ Bury: Philobiblon, Oxford (1960), S. 18. Zit. n. Müller: Der Körper des Buchs. In: Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation, S. 209.

¹⁹ Regier: Quotology, S. xiv (mit Zitat aus Erasmus' *De Ratione Studii*).

²⁰ Vgl. Blumenberg: ‚Nachahmung der Natur‘. In: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, S. 9–46.

²¹ Kant: Werke in sechs Bänden, S. 407 (KdU, § 47).

schwieriger gelten muss. Youngs in Deutschland besonders einflussreiche CONJECTURES ON ORIGINAL COMPOSITION ordnen das ‚Original‘ der Natur zu und die ‚Kopie‘ der Kultur – und können dadurch im Geiste Rousseaus die Eingliederung des Individuums in eine Kultur als Verfallsgeschichte von Originalität bestimmen: „Wir sind Originale bey unserer Geburt: denn nicht zwey Gesichter, nicht zwey Seelen sind einander ähnlich [...], wie kommt es, daß wir als Copieen sterben?“²² Im Rahmen der Genieästhetik sind die Autoren der Moderne gezwungen, ihre Einbindung in literarische Traditionen zu leugnen, um die Originalität ihrer Gedanken zu behaupten. Harold Bloom hat diese Zwangsstruktur als „Einflussangst“ beschrieben und als die Quelle einer neuartigen „Melancholie des schöpferischen Geistes“²³ ausgemacht.

Von hier aus erscheinen die Genieästhetik des ausgehenden 18. Jhs. einerseits, die Samplingkultur im späten 20. und die des *copy & paste* im 21. Jh. andererseits von entgegengesetztem Einfluss auf die Semantik des Kopierens, das einmal als Grundverfehlung der Idee schöpferischer Produktivität bewertet wird, das andere Mal als Grundverfahren produktiver Reorganisation und der Emergenz von Wissen aus dem Zitatespiel und der Idee synchroner Verfügbarkeit (Kopierbarkeit) von Wissensbeständen im Internet und in digitalen Datenbanken. Wenig verwunderlich ist es von hier aus, dass der Begriff der Kopie wie auch der Vorgang des Kopierens in der Medienwissenschaft der letzten Jahrzehnte geradezu als Gegenbewegung zur Persistenz des ‚Originalen‘ bedeutsam geworden ist. Friedrich Kittlers technischer Medienbegriff ist hierin instruktiv, denn wenn mit Kittler Informations- und Kommunikationssysteme generell für die „Speicherung, Verarbeitung und Übertragung von Nachrichten optimiert“²⁴ sind, dann bezeichnet der Begriff des ‚Kopierens‘ (als ein mögliches Synonym für Speichern, aber auch für bestimmte Prozesse der Verarbeitung und Übertragung) wesentliche Momente von Medialität überhaupt. Kein Medium wäre dann ohne einen Moment des Kopierens denkbar. Das gilt selbst für Medien, die auf den ersten Blick reine Kommunikationsmedien sind: Die Speicherzeit des Telefons nimmt jene Bruchteile von Sekunden in Anspruch, die zur Umwandlung akustischer in elektrische Signale benötigt werden.²⁵

²² Young: Ueber den Geist der Originalwerke, S. 34.

²³ Bloom: Einfluss-Angst, S. 15f.

²⁴ Kittler: Geschichte der Kommunikationsmedien. In: Huber/Müller (Hrsg.): Raum und Verfahren, S. 170.

²⁵ Vgl. Knappe: *The Medium is the Massage?* In: Ders. (Hrsg.): Medienrhetorik, S. 21.

PERSPEKTIVEN. Unter den Bedingungen technischer Vervielfältigungsmaschinen sind die Grenzen der Tätigkeit wie des Begriffs des Kopierens nur schwer zu bestimmen. Bezogen auf Handschriften kann das Abschreiben als eine Tätigkeit des Kopierens verstanden werden. Der Begriff des Nachahmens – der *Imitatio* – käme für den Bereich der Kunstlehre dazu. Insofern man allerdings (im 18. Jh.) nicht zuletzt die Natur ‚nachahmen‘ wollte, gab es auch die Bezeichnung ‚nach der Natur kopieren‘ für bildliches (oder übertragen: literarisches) Darstellen überhaupt. Das Plagiat – aktuell unter der Begrifflichkeit ‚copy & paste‘²⁶ diskutiert – bezeichnet eine seit der Erfindung des ‚geistigen Eigentums‘ illegitime Form des Kopierens (nicht mehr ‚nach der Natur‘, sondern ‚nach‘ einem bereits existierenden Text). Im Unterschied dazu ist Zitieren eine Praxis des Kopierens, die als künstlerische Strategie wie auch als philologische Praxis legitimiert ist. Den rein reproduktiven Aspekt des Kopierens umschreiben Begriffe wie drucken, durchpausen, vervielfältigen.

Einen wesentlichen Einschnitt in der Mediengeschichte des Kopierens stellt die Digitalisierung des Schreibens dar, die mit den 1980er Jahren (Ausbreitung von PC-Interfaces und -Tastaturen als üblichem Schreibinstrumentarium) vollzogen war. Die analoge Form textueller Kopiertätigkeit ist zunächst durch eine gewisse Mühsamkeit sowie eine recht hohe Fehleranfälligkeit charakterisiert. Abgrenzungen des Zeitalters der Handschriften von dem der Typoskripte in der ersten Hälfte des 20. Jhs. resümieren diese Semantiken des ‚Handwerklichen‘ und der ‚Mühe‘ (vgl. (Art.) „Tippen“).

FORSCHUNG. Der Diskurs des Kopierens ordnet sich durch die sukzessive Digitalisierung des kulturellen Gedächtnisses seit den 1980er Jahren. Die Unterscheidung zwischen ‚Original‘ und ‚Kopie‘ kann im Fall einer digitalen Datei nicht mehr wirksam getroffen werden: Im ‚Inneren‘ eines PCs, das dem Blick eines *Users* entzogen ist, ist *alles* Kopie, selbst die sichtbare Schrift auf der Oberfläche des Bildschirms ist nur die visualisierende Verdopplung eines Programmcodes.²⁷ Damit ist die Möglichkeit der Unterscheidung zwischen ‚originalem‘ Schreiben, ‚zitierender‘ geistiger Übernahme und ‚kopierender‘ materieller Vervielfältigung strukturell kompliziert geworden.

²⁶ Das englische „paste“ (= kleben, ankleben, einfügen) leitet sich mittelbar vom italienischen „pasta“ (= Teig) ab – offenbar mit der gleichen semantischen Verschiebung wie im deutschen „Pastete“, von der Bezeichnung für die Teighülle zu der für die Füllung. Das Teiggericht und die Gattung des „pasticcio“ (bzw. „Pastiche“) sind damit etymologisch eng verwandt (Vgl. Steltz: Wer mit wem abrechnet. In: Geisenshanslücke / Ders. (Hrsg.): Unfinished Business, S. 55).

²⁷ Vgl. Theisohn: Plagiat, S. 532: „Die materielle Basis, über die wir verhandeln, wenn wir vom Computer reden, gibt demnach im Grunde kein ‚geistiges Eigentum‘ mehr her – und damit auch keine Plagiatsoptionen.“

Daraus kann nicht gefolgert werden, dass *alle* Texte Plagiate und nichts als Kopien sind. Auch die These, dass allein die Entwicklung der digitalen Textverarbeitungsprogramme (*copy & paste*) und des Internets die gegenwärtige „Krise des geistigen Eigentums“²⁸ zu verantworten hätte, ist wohl kaum vertretbar. Aus der Ubiquität des Kopierens im digitalen Zeitalter folgt lediglich: Es gibt keine ‚objektiven‘ Kopien, keine ‚objektiven‘ Plagiate. Das ist den ‚Plagiatsjägern‘ entgegenzuhalten, die dem naiven Glauben an eine quasi-naturwissenschaftliche Quantifizierbarkeit von textuellen Übernahmen anhängen. Als Kehrseite tritt hiermit jedoch auch der Einfluss von Medienpraktiken des Kopierens auf das (wissenschaftliche) Schreiben hervor, der nicht nur in seinen juristischen Konsequenzen bedeutsam sein kann, sondern zunächst in seinen Effekten für die Produktion von Wissen und für die Konzeption von ‚Text‘.²⁹ Indem er die Unterscheidungen von aktiv und passiv, von originär und sekundär intern gleichwertig verarbeitet, verändert der PC als digital codierte Kopier- und Rechenmaschine prinzipiell die Vorstellung von dem, was Mediengebrauch heißen kann. Auch wenn viel davon zu lesen ist, dass die Gegenwart des 21. Jhs. eine Blütezeit des Kopierens sei, hat das digitale Zeitalter somit das Konzept der Kopie – als von einem ‚Original‘ unterscheidbare Vervielfältigung – verabschiedet.

LITERATUREMPFEHLUNGEN

- Berry, David M.: *Copy, Rip, Burn. The Politics of Copyleft and Open Source*, London (2008).
- Deazley, Ronan: *On the Origin of the Right to Copy. Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth-Century Britain (1695–1775)*, Oxford/Portland (2004).
- Fehrman, Gisela/Linz, Erika/Schumacher, Eckhard et al. (Hrsg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln (2004).
- Gehlen, Dirk von: *Mashup, Lob der Kopie*, Berlin (2011).
- Thierer, Adam/Crews, Wayne (Hrsg.): *Copy Fights. The Future of Intellectual Property in the Information Age*, Washington, D.C. (2002).

VERWEISE

Wiederholen, Schreiben, Tippen, Speichern, Knipsen

BIBLIOGRAFIE

- (Art.) Abschrift. In: Zedler. *Großes vollständiges Universallexicon*, Bd. 1, Halle/Leipzig (1731), Sp. 183.

²⁸ Vgl. Haedicke: Patente und Piraten.

²⁹ Vgl. Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 26.

- (Art.) Copey. In: Zedler. Großes vollständiges Universallexicon, Bd.6, Halle/Leipzig(1733), Sp. 1200.
- (Art.) Kopie. In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 23., erw. Aufl. Berlin, New York (1995), S. 477.
- (Art.) Kopie. In: Schulz, Hans (Hrsg.): Deutsches Fremdwörterbuch, Bd. 1: A-K, Straßburg (1913).
- (Art.) Kopiermaschine. In: Grimm. Deutsches Wörterbuch, Bd. 11, K (1873), Sp. 1782.
- Bloom, Harold: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung, Basel/Frankfurt/M. (1995).
- Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen (1957). In: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt/M. (2001), S. 9–46.
- Haedicke, Maximilian: Patente und Piraten. Geistiges Eigentum in der Krise, München (2011).
- Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos „Didascalion“, München (2010).
- Jean Paul: Sämtliche Werke, Abteilung I, Bd. 3, hrsg. v. Müller, Norbert, München/Wien (1961).
- Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden, Bd. 5, hrsg. v. Weischedel, Wilhelm, Darmstadt (1983).
- Kennedy, George Alexander: Classical Rhetoric & its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times, Second Edition, Chapel Hill u.a. (1999).
- Kittler, Friedrich A.: Geschichte der Kommunikationsmedien. In: Huber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hrsg.): Raum und Verfahren, Basel (1993), S. 169–188.
- Klußmeier, Gerhard: Nachwort. Die Editions-geschichte von Karl Mays „Waldröschen“. In: May, Karl: Waldröschen: oder die Rächerjagd rund um die Erde, Bd. VI, Leipzig (1889), S. I–XXXI.
- Knape, Joachim: *The Medium is the Massage?* Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik. In: Ders. (Hrsg.): Medienrhetorik, Tübingen (2005), S. 17–40.
- May, Karl: Waldröschen: oder die Rächerjagd rund um die Erde, Leipzig (1889).
- Müller, Jan-Dirk: Der Körper des Buchs. Zu Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. (1988), S. 203–217.
- Rathmann, Thomas/Wegmann, Nikolaus (Hrsg.): „Quelle“. Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion. Berlin (2004).
- Regier, Willis Goth: Quotology, Lincoln/London (2010).
- Rieger, Stefan: Autorfunktion und Buchmarkt. In: Pechlivanos Miltos et al. (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar (1995), S. 147–163.
- Roussel, Martin: Philologie des Findens. Figurationen des Zitats – eine Propädeutik. In: Ders. (Hrsg.): Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats. München (2012), S. 15–32.
- Steltz, Christian: Wer mit wem abrechnet: Intertextualität in KILL BILL. In: Geisenshanslücke, Achim/Ders. (Hrsg.): Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften, Bielefeld (2006), S. 53–78.
- Theisohn, Philipp: Literarisches Eigentum. Zur Ethik geistiger Arbeit im digitalen Zeitalter, Stuttgart (2010).
- Theisohn, Philipp: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte, Stuttgart (2009).
- Young, Edward: Ueber den Geist der Originalwerke, Leipzig (1787).