

Florian Flömer

Collage als Pfropfung Zur Ambivalenz des Bildes bei John Stezaker

Abstract

The photocollages of John Stezaker pose eminent problems of image-theory. Their structural ambivalence is produced by the clash of two images in the continuum of one. In doing so they generate a plural picture combination, which questions the unity of the image and its limitations. The Heterogeneity of Stezakers collages is supported by the medial and aesthetic complexity of his source-material – mostly postcards, Filmstills and publicity-shots of actors and actresses long forgotten. Using the metaphor of the graft, which originates in writings of Jacques Derrida, an ambivalent term of image should be proposed, which focusses on differences, upheavals and the interconnections between the images.

John Stezakers Foto-Collagen formulieren bildtheoretische Fragestellungen. Sie generieren dabei aus dem für die Collage typischen Zusammenwirken von zwei Bildern im Kontinuum *eines* Bildes eine strukturelle Ambivalenz. Hierdurch werden sie zu pluralen Bildkombinationen, die die Einheit des Bildes sowie dessen Begrenzung grundlegend infrage stellen. Die Heterogenität der Collagen Stezakers wird dabei unterstützt durch die dem Ausgangsmaterial Postkarte, Film-Still und Schauspielerporträt selbst innewohnenden ästhetischen und medialen Problemfelder. Mittels der vor allem auf Jacques Derrida zurückgehenden Metapher der Pfropfung soll ein ambivalenter, auf Differenzen und Brüchen, sowie auf zwischenbildlichen Verschmelzungen basierender Bildbegriff entworfen werden.

1. Einleitung

Die Collagen von John Stezaker sind nach einfachen Mustern angelegt: In der Regel werden zwei Bilder so miteinander kombiniert, dass sie sich überlagern und teilweise durchdringen. In verschiedenen Serien werden dabei unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten durchgespielt. Das Material für seine Collagen findet Stezaker seit den 1970er Jahren auf Flohmärkten, in Second-Hand-Shops und bei Auflösungen von Archiven und speziell von Kinos. Bevorzugte Materialien seiner Collagen sind Film-Stills und Schauspieler-Porträts der 1940er und 50er Jahre, die, obwohl größtenteils dem klassischen Hollywood-System zugehörig, eher B-Movie-Produktionen entstammen, sowie Postkarten mit landschaftlich-idyllischen Motiven, vorzugsweise Brücken und Höhlen, der 1930er Jahre. Alle von Stezaker verwendeten Bildformen sind also »Gebrauchsfotografien außer Dienst« (vgl. BRUHN 2011), denen ein Nachleben im Feld der Kunst zugestanden wird. In dieser Nobilitierung kunstfernen Materials schwingt ein Erbe der Pop- und Konzeptkunst nach, von dessen kritischer Sicht auf die Bilder der Massenmedien Stezakers Praxis grundlegend durchdrungen ist (vgl. ROBERTS 1997: 34ff).

Im Folgenden sollen die Collagen Stezakers als plurale Bildkombinationen gedeutet werden, die ein altes Problem der Tafelbildmalerei aufgreifen und transformieren. Dabei soll das Verfahren seiner Bildkombinatorik unter dem Aspekt der *Pfropfung* verhandelt werden, einem Begriff, dessen metaphorischer Deutungsgehalt vor allem in der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturforschung sowie in der textkritischen Philosophie von Jacques Derrida fruchtbar gemacht wurde und dessen Potenzialen im Feld der Bildwissenschaft hier weiter nachgegangen werden soll.

Die Verwendung von filmischen Fotografien bzw. Fotografien mit film-industriellen Bezügen verdeutlicht Stezakers grundlegendes Interesse am Kino als Ort der (speziell zeitlichen und visuellen) Schwellen- und Grenzerfahrung. Im Film-Still tritt das foto-filmische Paradox um Bewegung und Stillstand sowie das prekäre Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit deutlich hervor. Als authentische Bilder des Films gelesen, sind Filmstandbilder nicht mit den eigentlichen Kader-Vergrößerungen des Filmstreifens zu verwechseln. Vielmehr handelt es sich bei nahezu allen prädigital angefertigten Film-Stills um nachträglich arrangierte Fotografien, die sich strukturell vom eigentlichen Film unterscheiden, aber trotzdem als Film-Bild verstanden und distribuiert werden (vgl. PAULEIT 2004; MOSER 2016).

Nicht selten waren diese nachträglichen »second-shots« Aufnahmen von Szenen, die im Verlauf der Post-Produktion aussortiert wurden, also im späteren Film gar nicht mehr zu sehen waren. Wenn diese Bilder dann trotzdem in die Foyers und Schaukästen der Kinos gelangten, zeigten sie Bilder, deren Verhältnis zum Film höchst prekär ist. Als Bilder, die das kommende filmische Ereignis anpreisen und beim potenziellen Zuschauer Begehrlichkeit und Schau-lust erwecken sollten, verweisen die Fotografien so auf eine innerfilmische Leerstelle. Gerade dieses Spiel mit den mitunter enttäuschten Erwartungen in

der Filmserfahrung hat Stezaker als Ausgangspunkt für seine eigene Faszination für das Film-Still beschrieben.

These Images claimed to be samples of a promised cinematic entertainment but never seemed to actually appear on the screen. They evoked for me a spectral and shadowy underworld (STEZAKER 2006: 113).

Für Roland Barthes, der als einer der ersten das Film-Still – er selbst sprach vom Fotogramm – als theoretisches Objekt anerkannte und einer strukturellen Analyse unterzog, macht sich im Film-Still ein *dritter Sinn* bemerkbar, der das genuin Filmische des Films fernab der Ebenen von *communication* (Information) und *signification* (Bedeutung) markiert (vgl. BARTHES 1990: 64). Aufgrund dessen ist dem Film-Still in der von Barthes ausgehenden medienwissenschaftlichen Forschung so immer wieder ein Meta-Status zugeschrieben worden. Als *Bilder über Bilder* (vgl. MITCHELL 2008: 172ff.) beanspruchen Film-Stills eine dezidiert doppelte ikonische Natur: Sie verweisen auf ein filmisches Ereignis, von dem sie sich grundlegend unterscheiden und gegenüber dem sie scheinbar über einen strukturellen Mangel verfügen. Als Fotografie zeitlich der filmischen Aufnahme nachgestellt, ist das Film-Still dagegen oftmals die erste Repräsentation des Films, die dem Kinogänger noch vor dem Betreten des Kinos im Foyer einen Einblick in den kommenden Film vermittelt.



Abb. 1:
John Stezaker: *Imposter VIII*, 2013
Image Courtesy: The Approach. Copyright John Stezaker

Jene mediale Zwischen-Stellung des Film-Stills sowie dessen unklarer Status, als zum Film gehörend und gleichzeitig von ihm losgelöst zu sein, überführt das Film-Still in einen Zustand des *Dritten*, der generell für die Collagen Stezakers beansprucht werden kann: Auch diese markieren in ihrer Un-Einigkeit einen Zwischen-Status, der im Folgenden weniger als intermediales Problem verhandelt werden soll, sondern vor allem als inter- oder innerbildliches.

Stezaker macht aus seinen Anleihen bei surrealistischen und teils dadaistischen Vorbildern keinen Hehl. So sind die Collagen von Max Ernst, Kurt Schwitters oder auch die Bilderrätsel René Magrittes als deutliche Referenzpunkte von Stezakers Bildkombinatorik auszumachen und von ihm selbst immer wieder benannt worden. Gerade der Umstand, dass es sich beim Ausgangsmaterial um gefundene und vor allem veraltete Fotografien aus kunstfremden Kontexten handelt, rückt die Praxis Stezakers in den Umkreis der Surrealisten – ist doch gerade auch die Collage mit ihrer Fähigkeit, fremde Wirklichkeiten aufeinanderprallen zu lassen, immer wieder als surrealistische Methode par excellence beschrieben worden.

Die Überschneidung und das Zusammenwirken der Bilder in den Collagen Stezakers sind mit jenen »produktiven Interferenzen zwischen Bildern« vergleichbar, die Klaus Krüger als Grundlage eines palimpsesthaften Bildbegriffs benannt hat (KRÜGER 2007: 135). Dieser formiert sich in der Postmoderne im Anschluss an den literaturwissenschaftlichen Intertextualitätsbegriff und wird von Krüger vor allem am Beispiel der amerikanischen Appropriation Art der 1980er Jahre verhandelt. Krüger bezieht sich dabei explizit auf den *dritten Sinn Barthes'*, der zwischen Film und Fotografie eine »Palimpsestbeziehung« sichtbar macht (BARTHES 1990: 66). Der Begriff des Palimpsests soll auch hier verhandelt werden als Möglichkeit, »die in Bildern konkretisierte Kohärenz bzw. Koexistenz nicht nur von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild, sondern weiter gefasst auch von Erinnerung und Gegenwart, von Authentizität und Inszenierung, von Identität und Differenz etc. systematisch als eine heterogene Schichtenordnung zu erfassen« (KRÜGER 2007: 140).

2. Kunsthistorische Bezüge: Bild-im-Bild – *hyperimage*

Der kunsthistorische Diskurs, der sich seit Langem um das *Bild-im-Bild* formiert hat und der sich auch in gegenwärtigen Debatten um das *hyperimage* (vgl. THÜRLEMANN 2013) oder um *Plurale Bildformen* (vgl. DUNKER 2018) widerspiegelt, fragt nach dem ambivalenten Status von Bildern (als *gemalte Gegenstände*) in Bildern. Die trompe-l'œil-artige Wiederholung von begrenzten Bildgegenständen im räumlichen Kontinuum eines Bildes dient dabei der Reflexion und der Markierung des (Selbst-)Bewusstseins des Bildes um seinen Status als Repräsentation (vgl. STOICHITA 1988). Die unterschiedlichen Ver- und Einschachtelungen von Bildern in Bildern untersucht Victor Ieronim Stoichita in seiner umfassenden Studie zum Ursprung der Metamalerei. Hier versammelt er verschiedene »metapikturale Meditationen« in der christlichen Kunst der

Hochrenaissance sowie der klassischen europäischen Tafelbildmalerei, in denen zunächst die Darstellung von Fenstern, Türen oder Rahmen die pikturale Geschlossenheit des Bildes problematisieren. Das Bild-im-Bild, etwa in der niederländischen Interieurmalerie, verhandelt er als »intertextuelle Verzahnung« (auch hier haben wir es mit einer Überlagerung von Text- und Bildparadigmen zu tun), die ihre eigenen Grenzen thematisiert, indem sie sie nach innen invertiert (vgl. STOICHITA 1988: 125ff.).

Das Verhältnis vom primären (einfassenden) Bild zum sekundären (eingebetteten) Bild ist dabei von Wolfgang Kemp als streng hierarchisch beschrieben worden. So steht das im Bild *gemalte* Bild als Repräsentation zweiten Grades auf einer niedrigeren Seinsstufe als das primäre, welches dem Betrachter als realer Bildgegenstand gegenübersteht. Es ordnet sich stets dem Kontext unter, in dem es integriert erscheint. Eine Deutung des sekundären Bildes als autonomes Bild scheint ihm problematisch, da es als Teil der Ausstattung des primären Bildraums interpretiert werden muss (vgl. KEMP 1995: 102ff.).

Das Bild-im-Bild liefert also dem primären Bildraum die Bescheinigung einer reflexiven Kompetenz sowie die Kompetenz der Inanspruchnahme anderer Bildformen und Darstellungsweisen, die somit herabgesetzt erscheinen. Das Bild, das in der Lage ist, weitere Bilder darzustellen, zu repräsentieren, deutet damit an, diese Staffellung von Repräsentationsebenen innerbildlich unendlich fortführen zu können. Die so entstehende *Mise en abyme* wird zum potentiellen *regressus ad infinitum*.

Das *hyperimage* nach Felix Thürlemann bezieht sich auf einen Bildbegriff, der nicht von der innerbildlichen Staffellung von mehreren Darstellungsebenen ausgeht, sondern der sich pluralen Bildformen als »kalkulierte Zusammenstellungen von ausgewählten Bildobjekten – Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und Skulpturen – zu einer neuen, übergreifenden Einheit« widmet (THÜRLEMANN 2013: 7). Im Zentrum seiner Überlegungen stehen multiple Arrangements von Bildobjekten in spezifischen temporären Präsentationsformen, wie in Ausstellungssituationen oder didaktischen Projektionen im Unterricht. Obwohl Thürlemann die »neue Einheit« dieser Kombinationen im Raum betont, fallen für ihn materielle Durchdringungen und Überlagerungen von Bildern nicht unter das Konzept des *hyperimage*. Paradebeispiele für eine duale Bildgegenüberstellungen sind für ihn vor allem frühchristliche Diptychen.

Wie auch im klassischen Bild-im-Bild-Problem der Tafelbildmalerei soll es hier um das Zusammenwirken von mehreren Bildern im Rahmen eines Bildes gehen. Jedoch soll nicht die Staffellung unterschiedlicher Repräsentationsebenen im räumlichen Kontinuum *eines* Bildes verhandelt werden, sondern die *materielle Überlagerung* von (zwei) Bildern, genauer Fotografien. Die Bilder, die sich hier überlagern und durchdringen, stehen augenscheinlich nicht in einem Darstellungsverhältnis zueinander, sondern zunächst als eigenständige Bildeinheiten. Am Beispiel der Collagen Stezakers soll gezeigt werden, wie die Grenzen zwischen den Bildern verwischen und es zu ikonischen Interferenzen kommt, die eine Unterscheidung beider Bilder grundlegend problematisiert.

3. Pfropfung – *greffe citationelle*

Bevor die Werkgruppen und vor allem das jeweilige Verhältnis der Bilder zueinander analysiert werden, möchte ich das in beiden Fällen angewandte Verfahren der Bildkombinatorik mit dem Begriff der *Pfropfung* (frz. *greffe*, engl. *graft*) beschreiben. Dieses aus der Botanik bekannte Veredelungsverfahren bezeichnet das Zusammensetzen zweier artverwandter Pflanzenteile zur Züchtung eines neuen Pflanzentyps. Dabei wird einer geeigneten Grundlage, dem Pfropfreis, die äußere Schicht der Rinde so eingeritzt, dass in diese Öffnung ein fremder Sprössling eingesetzt werden kann. Bei gelungener Prozedur verwachsen beide Teile zu *einer* Pflanze, welche im Idealfall widerstandsfähiger ist gegen Schädlinge und wohlschmeckendere Früchte trägt. Vor allem in der Zucht von Obstsorten ist dieses Verfahren seit der Antike bekannt und von Botanikern im 16. Jahrhundert ausführlich beschrieben worden (vgl. WIRTH 2011: 9-27).

Als Metapher wurde die Pfropfung vor allem im Bereich der postmodernen Literaturtheorie fruchtbar gemacht. So nutzte bereits Gérard Genette den Begriff zur Veranschaulichung intertextueller Überlagerungen im Zuge seines palimpsesthaften Textbegriffs (vgl. GENETTE 1992: 14ff). Ausgeprägter jedoch stellt sich die Verwendung der *greffe* im text-theoretischen Kosmos von Jacques Derrida dar. Dieser kommt immer wieder auf die *Pfropf-Prozedur* (vgl. KOFMAN 2000: 13-21) zu sprechen, wenn es um die Wiederanbindung frei fluktuierender Zeichen und Zeichenverbünde an neue Sinnzusammenhänge geht. Die »wesensmäßige Iterabilität« des Zeichens sowie dessen »Kraft zum Bruch« (DERRIDA 2001: 27) mit seinen ursprünglichen Kontexten ermöglicht die Verbindung mit neuen Sinnverkettungen – ein Prozess, der prinzipiell nicht abschließbar ist und der sich immer wiederholen kann. Die Pfropfung wird dabei zum Synonym für das Schreiben/die Schrift *en général*: »Schreiben heißt aufpfropfen (*greffer*). Es ist dasselbe Wort« (DERRIDA 1995: 402). Das Einbinden fremder Textteile im Gefüge eines eigenen Textes stellt als Zitation eine der wesentlichsten Praktiken des wissenschaftlichen Schreibens dar (vgl. WIRTH 2012). Gemäß der Metapher werden hier also Textfragmente aus ihrem eigentlichen Kontext herausgelöst und in einen fremden »eingepflanzt«. Derrida benennt diesen Vorgang auch als »*Insertion*« (DERRIDA 1995: 263, Herv. im Original). Hierdurch ergibt sich jenes ausufernde Textverständnis als »Gewebe von Spuren, die endlos aufeinander verweisen« (DERRIDA 1994: 130), das für Sarah Kofman bereits 1984 als grundlegendes Kennzeichen der derrida'schen Dekonstruktion galt: »Schrift ist das, was in der Wiederholung funktionieren kann, abgespalten von einem ursprünglichen Sagen-Wollen (*vouloir-dire*) und von jedem zwingenden Kontext« (KOFMAN 2000: 15).

Die diskursive Engführung von Schrift- und Bildbegriff ist in den benannten Kontexten der Intertextualität und Interbildlichkeit mehrfach besprochen worden. Den Konnex von Bild und Zitat weiterdurchdenkend hat sich Anna Valentine Ullrich Anfang des Jahres um eine bildphilosophische Einordnung des Begriffs *Bildzitat* gemacht. Das Bildzitat wird von ihr als eine »zitierende, intramedial stattfindende Referenz zwischen Bildwerken heterogener

Provenienz« gedeutet (ULLRICH 2020: 125), die in mehreren medien- und sprachwissenschaftlichen Forschungszusammenhängen verhandelt wird. Wichtig ist für Ullrich hier der Bereich der durch Nelson Goodman geprägten Symboltheorie, der neben unterschiedlichen textuellen und sprachlichen Zitierweisen auch das Zitieren von Bildern in Bildern durchdenkt. Diese Bezugnahme von Bildern in Bildern ist laut Goodman nur unter der Bedingung eindeutiger Markierung möglich. Das »bloße Enthaltensein eines Bildes in einem anderen« (GOODMAN 1984: 65) ist für Goodman kein Zitat. Für ihn muss das »zitierte« Bild im Bild in einem bestimmten Verhältnis zum eigentlichen Bild stehen: »Ein Bild zitiert ein anderes nur dann direkt, wenn es sowohl darauf Bezug nimmt als auch es enthält« (GOODMAN 1984: 65). Eine geregelte Form der Bezugnahme stellen für Goodman etwa gemalte Rahmen im Bild dar (er geht zunächst von Beispielen der klassischen Tafelbildmalerei aus), die die Funktion von innerbildlichen Anführungszeichen einnehmen und somit die Integration eines anderen Bildes als Zitat markieren. Für den Fall der Fotografie, auf die Goodman dann noch zu sprechen kommt, gestaltet sich die bildliche Zitation noch anders. Aufgrund seines per se multiplen Charakters als Reproduktion eines primären Negativs kann er »die ›Vervielfältigung‹ von Abzügen als ein wenn auch gewiss nicht exaktes Analogon zur Wiederholung von Inskriptionen akzeptieren«. Eine Fotografie kann demnach eine zweite als »Duplikat« enthalten. Ein bildliches Zitat liegt aber auch hier nur dann vor, »wenn sie zudem auf die zweite dadurch Bezug nimmt, daß sie sie in einem Rahmen befindlich zeigt« (GOODMAN 1984: 67). Eine materielle Überlagerung im Sinne einer Collage oder Montage, die die Geschlossenheit des Bildes grundsätzlich problematisiert, kommt für Goodman bei dem Problem des bildlichen Zitierens nicht in Frage. Für ihn spielen sich alle interbildlichen Bezüge im Kontinuum eines geschlossenen Gefüges und unter der Bedingung der klar artikulierten Rahmung ab. Ullrich übernimmt in ihrer Überblicksdarstellung des Bildzitats eben jene Perspektive: materielle Überlagerungen von Bildern und Bildpartikeln kommen hier nicht vor.

Der metaphorische Wert der Pfropfung auf textueller Ebene ist gerade deshalb so hoch anzusehen, da sie sich als ideales Theorem zur Deutung früh-avantgardistischer wie zeitgenössischer Textverarbeitungs- und Produktionsweisen wie dem *Sampling* oder text-collageartiger *Mash-up*-Verfahren eignet. Auch digitale Zitierweisen, die unter dem Schlagwort *copy and paste* bekannt sind, lassen sich unter dem Aspekt der Pfropfung als Weiterführung einer kulturkonstanten Textkombinatorik verstehen (vgl. WIRTH 2012: 87).

Wie Uwe Wirth mehrfach dargestellt hat, endet die Metaphorik der Pfropfung jedoch nicht allein beim Textparadigma. Für ihn leitet sich aus dem ursprünglich botanischen Verfahren ein umfassendes *Kulturmodell der Pfropfung* ab, das sich zur Beantwortung »poetologischer, philosophischer, interkultureller und wissenschaftsgeschichtlicher« Fragestellungen eignet (WIRTH 2011: 10; siehe auch die hier formulierte Abgrenzung zum Begriff der Hybridität, der durch Homi Bhabha als Fachterminus für Kulturkontakte im allgemeine Verwendung fand; vgl. BHABHA 2010). Neben der oben beschriebenen *greffe textuelle/citationelle* öffnet Wirth hierin weitere Konzepte einer *Allgemeinen*

Greffologie, die er als *greffe intertextuelle*, *greffe interculturelle*, *greffe materielle* und *greffe conceptionnelle* umreißt (vgl. WIRTH 2011: 25).

Die hier angestrebte Untersuchung collageartiger Bildüberlagerungen würde seinen Platz als Handhabung materieller Bildträger im Konzept der *greffe materielle* finden. Eine von Wirth nicht benannte *greffe visuelle* sei aber auch in den Raum gestellt.

4. Collage – Greffage

Wie bereits Juliane Vogel in ihrem Artikel »Anti-Greffologie. Schneiden und kleben in der Avantgarde« deutlich gemacht hat, bezogen sich schon die frühen Collagisten und Monteure des Dadaismus auf den Begriff der *greffe* (vgl. VOGEL 2011). Raul Hausmann etwa verwies mit ihm in deutlich selbst-profilierenden Ton auf die futuristischen und kubistischen Vorläuferformen:

Wenn die Futuristen und Kubisten Zeitungsausschnitte, buntes Papier, Gipsabgüsse und Schnurrbärte auf ihren Bildern verwendeten, so waren dies nur »Greffagen« (Aufpfropfungen), aber noch keine wirklichen Assemblagen (HAUSMANN 1972: 121).

Die Unterscheidung, die Hausmann hier vornimmt, ist klar: Auf der einen Seite stehen die zaghaften Collagen und *papiers collés* der Kubisten, in denen vorgefundenes Bildmaterial lediglich im Sinne von »Applikationen« (VOGEL 2011: 159) oder Anhängsel gebraucht wurden, und auf der anderen Seite seine eigenen, zur Gänze aus Bildsplittern und –fragmenten zusammengesetzten Bild-Assemblagen. Dem dadaistischen Bildverständnis gemäß war die Montage von Bildpartikeln keinem ganzheitlichen oder bildlogischen Programm verpflichtet. Ganz im Gegenteil: Was die Montagen Hausmanns zu sehen geben, sollte niemals als homogenes Ganzes wahrgenommen werden, sondern als »dynamische De-Konstruktionen« (BERGIUS 2000: 312), die jeder abschließenden Sinnkonstruktion zuwiderlaufen. Insofern ist der Begriff der Pfropfung als botanisches Veredelungsverfahren, das über die Kombination von lediglich zwei Komponenten zu einem (neuen) organischen Ganzen kommt, tatsächlich ungeeignet, um die Montagen der Dadaisten zu beschreiben.

Auch lehnt Hausmann jegliches analytische Interesse der Collage ab, weil diese vor allem mit einer anderen Materialökonomie einhergeht. Die dadaistische Montage spiegelt in ihrer Heteronomie eine visuelle Überforderung wider, die einem allgemeinen kultur- und wertkritischen Gestus der Zeit entspringt. Schere und Klebstoff Hausmanns, aber auch Höchs, werden zu Instrumenten, die die visuelle (Un-)Ordnung, wie sie vor allem in den illustrierten Zeitungen zu sehen war (vgl. TE HEESSEN 2006), dekonstruieren und reflektieren. So entstanden mitunter überbordende Materialanhäufungen, in denen es schwer ist, einzelne Teile zu identifizieren. Die Pfropfung dagegen lebt von einer Kombination von lediglich zwei Komponenten, die sich wechselseitig beeinflussen und die als ikonische Entitäten erkennbar bleiben.

Die These Juliane Vogels, Raul Hausmann eine *Anti-Greffologie* zu unterstellen, trifft also zu. Sucht man nach Beispielen für eine *greffe visuelle*, so sind die meisten Montagen der Dadaisten auszuschließen, widersprechen ihre wild-wuchernden Bildkombinationen doch einem Verständnis der Pfropfung als kontrollierter Kulturtechnik. Eine Konzeption der Collage, die gezielt auf die (traumlogische) Verknüpfung einzelner Bildteile ausgerichtet ist und dabei ein spezifisches Interesse am veralteten Bildmaterial aufweist, ist in den Arbeiten der Surrealisten zu finden, auf die nur kurz eingegangen werden soll.

Im Surrealismus französischer Ausprägung nimmt die Collage als Verfahren der Integration und Verwendung unterschiedlichster Objekte, Versatzstücke und vorgefertigter Bilder eine zentrale Rolle ein. Auch hier sind, ähnlich der dadaistischen Montage, Verfremdung, Irritation und Schock Teil des ästhetischen Programms. Doch funktioniert die surrealistische Collage auf weit komplexere Weise als die dadaistische Montage, zielt sie doch betontermaßen auf die Aus- und Abbildung psychischer Prozesse ab und das bewusste Unterlaufen gewohnter ästhetischer Rezeptionsformen. Waren die politischen Montagen der Dadaisten noch auf eine gewisse Lesbarkeit und Klarheit ausgelegt, dominiert in der surrealistischen Collage ein deutlicher Hang zur Verunklarung, Unbestimmtheit, Indifferenz und traumlogischen Darstellungsweisen.

Paradigmatisch für den zum Irrationalen tendierenden Rätselcharakter der surrealistischen Collage steht die von Max Ernst selbst vorgelegte und immer wieder zitierte Beantwortung der Frage *Was für einen Mechanismus hat die Collage?*:

Ich möchte ihn als die Auswertung der zufälligen Begegnung zweier entfernter Wirklichkeiten auffassen (ERNST 1983: 330).

Es ist die hier anklingende Reduktion auf lediglich zwei Elemente, die die Collage der Surrealisten in den Umkreis der greffe-Konzeption rückt und die auch die Collagen Stezakers auszeichnen.

5. Masken – Zur Paradoxie des Bildes

Das Prinzip der Collage als Pfropfung und deren interikonische Konsequenzen bei John Stezaker lassen sich am prägnantesten anhand der in den 1980er Jahren begonnenen und seitdem fortlaufenden Serie *Mask* (bzw. *Film Portrait Collage*) verdeutlichen. Ausgangsmaterialien der *Mask*-Serie ist eine Porträtfotografie eines Schauspielers oder einer Schauspieler*in und eine auf diese geklebte Postkarte. Wie oben erwähnt handelt es sich bei den Personen nicht um die Stars des damaligen Hollywood-Systems, sondern um Akteure, deren Namen heute kaum noch geläufig sind. Sie gehören zu jener Gruppe von Schauspieler*innen, die als essentiell für die Unterhaltungsbranche galten, die aber nie den Status eines überregional wahrgenommenen Stars erreichten und heute größtenteils vergessen sind. Auch die Postkarten sind Träger erodierter Bedeutungsebenen und Zeugen eines ehemals wichtigen, heute aber nur noch

marginalen Kommunikationssystems. Ein gewisser Hang zur Nostalgie wird bei den Postkarten durch die oft landschaftlich-idyllischen Motive unterstützt. Beide Bildformen, Porträt und Postkarte, treten als generalisierte Typen und Repräsentanten vergangener Bildkulturen auf. Als Gebrauchsfotografien war ihre Evidenz streng genommen an ihre Verwendung geknüpft. Dadurch, dass sie diesen Gebrauchswert nahezu vollständig eingebüßt haben, werden sie zum einen als Objekte einer historisch orientierten Kulturwissenschaft (ebenso wie der Bild- und Filmwissenschaft) interessant, die an ihnen verschiedene Gebrauchsweisen ablesen kann, sowie für Künstler mit einem nostalgischen Zug, wie im Falle Stezakers.



Abb. 2:
John Stezaker: *Film Portrait Collage CCIV*, 2016
Image Courtesy: The Approach. Copyright John Stezaker



Abb. 3:
John Stezaker: *Mask CL*, 2010
Image Courtesy: The Approach. Copyright John Stezaker

In der *Masks*-Serie verdeckt die Postkarte auf der Fotografie das Gesicht der abgebildeten Person derart, dass ihre Gesichtszüge partiell oder gänzlich verunkenntlicht, also maskiert werden. Die Postkarte, als Bild-im-Bild, erscheint zunächst nicht in das innerbildliche Gefüge des Porträts integriert, sondern liegt dem Porträt als addiertes Bild auf. Anders als beim klassischen Bild-im-Bild der Tafelbildmalerei handelt es sich hier also um eine materielle Bildkombination – um eine Collage, in der verschiedene Bildfragmente zusammengefügt werden. Hier von einer bildlichen Pfropfung als *greffe* zu sprechen, liegt

angesichts der dualen Veranlagung der Collage nahe. Dennoch ist auch hier der Bruch zwischen den Bildteilen evident. Die Überlagerung der Bilder folgt keinem primären illusionistischen Prinzip; die Schnittkante wird nicht verdeckt. Und doch kommt es zu Überschneidungen beider Bilder, die die Grenzen verunsichern und die Collage in einen prekären Zwischen-Status überführen.

Das ikonische Prinzip der Maskierung spielt dabei mit strukturellen Prozessen des Zeigens und Verbergens, der den gesamten Bedeutungsgehalt der Maske durchzieht und als Kulturkonstante bestimmt (vgl. WEIHE 2004). Es stellt sich dabei die Frage, was maskiert wird: Die in der Fotografie abgebildete Person oder das Bild als solches? Die Frage ist nicht eindeutig zu beantworten und offenbart so den ambivalenten Charakter der Collagen Stezakers.

Was hier wie auch in den anderen Collagen der *Mask*-Serie kollidiert, sind nicht nur zwei fremde Bildwelten, sondern auch zwei verschiedene räumliche Strukturen. Das Porträt, als primäres Grund-Bild, leitet eine flächige Bild-Lektüre ein, in der die Oberfläche des Gesichts als mehr oder wenig planer Zeichenträger wahrgenommen wird. Die aufgesetzten Postkarten durchbrechen diese Lesart, indem die meist landschaftlichen Motive – seien es geologische Innenräume, wie in *Mask CL*, oder auf eine ferne Horizontlinie ausgerichtete Ansichten wie in *Film Portrait Collage CCIV* – eine auf Tiefe ausgerichtete Lesart provozieren. Durch die Überlagerung beider Lesarten ergibt sich die metaphorische ›Tiefe des Gesichts‹, die den Betrachter überrascht und verunsichert.

Die eingefügte Postkarte entzieht dem Gesicht seine wesentlichen Merkmale und ersetzt sie durch geologische oder vegetative Strukturen. Auffällig sind gewisse visuelle Entsprechungen die zwischen den Bildern entstehen, die das ›Zusammenwachsen‹ der Bilder begünstigen und von Stezaker durch die Platzierung forciert werden: so fügt sich die Innenansicht der Höhle in der *Mask CL* (Abb. 3) so in die Physiognomie des Schauspielers, das der im Hintergrund liegende Höhlenausgang die Position des Auges einnimmt und als solcher gelesen beide Bildebenen miteinander verschweißt. Dieser kurze Moment, in dem das Porträt als Ganzes wahrgenommen wird, – also als deformiertes, geöffnetes, partiell defiguriertes Gesicht – ist entscheidend: Die Höhle verlässt die symbolisch-metaphorische Bedeutungsebene und wird in die Organik des Gesichts visuell integriert: Die kreisrunde Öffnung in der *Mask CXV* (Abb. 4) wird zum Auge und die Höhle wird zur bildinternen Maske, die das Gesicht verhüllt. Gleichzeitig ist dieses Zusammenwirken der Bilder prekär und brüchig und das Auseinanderfallen der Bildteile in eigenständige Elemente unausweichlich, doch erweist sich die Überlagerung als äußerst effektiv. Denn was entsteht, ist ein *drittes* Bild, das nur durch die Transformations-Leistung des Betrachters zusammengehalten wird. Die *greffe* der Bilder ist keine absolute, auf Dauer gestellte, sondern eine partielle, die das Bild dynamisiert und in einen Zwischen-Status überführt, der im Akt des Betrachtens hergestellt werden muss. Das *dritte Bild* der Collage ist keine Landschaft (Postkarte) und auch kein Gesicht (Porträt), sondern die paradoxe Hybridisierung beider und keineswegs eine bruchlose Synthese von Gegensätzen. Der oben eingeführte

und von Krüger entlehnte Begriff des Palimpsests scheint hier geeigneter zu sein, die divergierenden Dynamiken der Collage als pluralen Bildgegenstand zu begreifen.



Abb. 4:
John Stezaker: *Mask CXV*, 2016
Image Courtesy: The Approach. Copyright John Stezaker

Auch streift hier die Collage den filmischen Begriff der Montage, der vor allem in den frühen filmtheoretischen Schriften Sergej Eisensteins ausgearbeitet wird. Wie Oksana Bulgakowa bemerkt, ist die Überlagerung der einzelnen Filmbilder in der Projektion für Eisensteins Prinzip der *Konflikt-Montage* wesentlich. Gerade in der Überblendung von zwei Bildern manifestiert sich für

Bulgakowa ein »unsichtbares Bild« (BULGAKOWA 2006: 38), das »im Film nur im Prozess des Verschwindens, Überlagerns, Erinnerns existiert« (BULGAKOWA 2006: 38). Gerade in der Eisenstein'schen Montage können so »Film und Leinwand [...] als ein imaginäres, metaphorisch verstandenes Palimpsest interpretiert werden, das freilich nur in der Vorstellung existiert« (BULGAKOWA 2006: 39).

Roland Barthes hat das fotografische Porträt als »geschlossenes Kräftefeld« (BARTHES 1989: 22) bezeichnet. In Stezakers Collagen finden wir demgegenüber *geöffnete* Kräfteverhältnisse, in denen die Geschlossenheit des Porträts überführt wird in eine ambivalente Konstellation offener Bezüge. Die Mehrdeutigkeit der Porträt-Collagen Stezakers profitiert zudem vom ohnehin problematischen Abbild des/der Schauspieler_in, das ununterscheidbar zwischen Rolle und Identität, Fiktion und Wirklichkeit changiert. Wie auch beim Film-Still greift Stezaker in seinen Collagen Bildquellen auf, die von sich aus über ein erhebliches Verunsicherungspotential verfügen und lässt dieses offen zu Tage treten. Das Porträt als kunsthistorisch elaborierte Gattung personaler Repräsentation und, im Falle der Fotografie noch viel stärker, als Ausweis von Identität wird so grundsätzlich infrage gestellt und damit auch ein Bildbegriff, der sich der bruchlosen Repräsentation verschrieben hat. Ein ambivalentes Bildverständnis, das sich aus Stezakers Collagen ableiten lässt, öffnet sich bildinternen Differenzen, Paradoxa und Uneindeutigkeiten. Sieht der kunsthistorische Diskurs das Bild-im-Bild-Problem noch in einem klar hierarchisierten Abhängigkeitsverhältnis (vgl. KEMP 1995), so überwinden die Bildkombinationen Stezakers jede bildinterne Hierarchie zugunsten dynamischer Beziehungen und wechselseitiger Durchdringungen.

6. Zusammenfassung – Auf dem Weg zu einer Grammatologie des (Film-)Bildes?

Die Pfropf-Prozedur spaltet das Eigene von sich selbst, hebt alle Abschirmungen auf [...]. Indem sie ein Textglied entnimmt und in einen anderen Kontext einfügt, durchbricht die Pfropfung die Grenzen zwischen dem Drinnen und dem Draußen eines Kontexts (KOFMAN: 2000: 18ff).

Genau wie das in einen fremden Text integrierte Zitat durchbricht die Postkarte – als Medium einer *Phantomkommunikation* (vgl. SIEGERT 1993: 158ff. sowie DERRIDA 1982 u. 1987) – die innere Geschlossenheit des Bildes mitsamt seinem Anspruch auf Kohärenz und Eindeutigkeit. Der Raum, der sich hier öffnet, ist ein mehrdimensionaler Bildraum. Als Bild-im-Bild sucht die Postkarte das Porträt genauso wie das Gesicht heim und transformiert den Blick *auf* das Porträt in einen Blick *in* das Porträt. Dem Betrachter wird zwar die Physiognomie und somit auch jede Chance auf Erkennung der Person oder Personen entzogen – die vorgelagerte Postkarte eröffnet aber eine tiefere Einsicht.

Damit die Metapher der *greffe* standhaft ist, muss hierbei die durch Reduktion der Mittel und Materialien erzeugte visuelle Klarheit der Collagen Stezakers betont werden. Anders als bei den Collage-Vorformen des Dadaismus

sind die Collagen Stezakers nicht nach einem Überforderungs-Prinzip aufgebaut, das grundlegend Disparatheit in der Masse provoziert. Stezakers Prinzip ist von einem extrem reduzierten Dualismus geprägt, der ein klares Verhältnis von Bild zu Bild nahelegt. Das ›Zusammenwachsen‹ der Teile in der Collage Stezakers ist dabei jedoch nicht so homogen, wie es die Metapher der *greffe* nahelegt: Die Bilder verwachsen zwar, doch ist das Ergebnis kein neuer, ›ganzer‹ Bildkörper, sondern ein unruhiges Bildgewebe, das sich einer abschließenden Homogenisierung entzieht.

Dabei ist die Auswahl der Bilder enorm wichtig und keineswegs willkürlich. Jeder Collage geht ein langer Prozess des Sammelns und Selektierens voraus, der grundlegend gekennzeichnet ist von Stezakers eigener Faszination für das von ihm verwendete Bildmaterial. Dabei ist es vor allem die Anonymität des massenhaft produzierten Porträts als Repräsentant einer vergangenen Bild- und Filmmaschinerie, die ihn anzieht (vgl. ETGAR 2017: 15). Der Begriff der Faszination ist es dann auch, den Stezaker selbst immer wieder verwendet, wenn er nach den Kriterien seiner Bildauswahl gefragt wird.

Yielding to fascination means overcoming the habit of using found images, of consciously manipulating and controlling them. [...] My aim is to free it, to let it reveal itself from behind the cloak of familiarity (STEZAKER 2018: 18).

Die plurale Collage-Strategie Stezakers kann also als Versuch gesehen werden, die ungeahnten Bedeutungspotentiale des Bildes aufzudecken, die sichtbar werden, wenn es erst einmal die Fesseln seines ursprünglichen Kontextes abgelegt hat. Bereits Susan Sontag wusste, dass die Fotografie hier einem seiner ursprünglichen Kontexte entledigten Textfragment, also einem Zitat, ähnelt.

Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuerung mit der Realität sich im Laufe der Zeit löst. Es trifft in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation (und auch jede Zuordnung zu anderen Fotos) erlaubt. Man könnte eine Fotografie auch als Zitat bezeichnen (SONTAG 1980: 73).

Der Begriff der *greffe* als Metapher der Textkombinatorik ist in seiner literaturwissenschaftlichen Bedeutung von Uwe Wirth wiederholt aus dem differenztheoretischen Denken Derridas abgeleitet worden. Eine Bildtheorie, die sich diesem Konnex anschließt, wird im metaphorischen Gehalt der *greffe* als metabildlicher Pfropf-Prozedur genauso wie im Begriff des *Palimpsests* als mehrschichtiges Bildverfahren einen Weg finden, zwischenbildliche Phänomene produktiv zu deuten. Die Collagen Stezakers könnten also prototypisch für eine *Grammatologie des Bildes* gelesen werden, die sich der tiefen Verbundenheit von Schrift und Bild bewusst sind, ohne in eine übersteigerte Semiotik zu münden, wie es das Erbe des *dritten Sinns* Barthes' teilweise intendiert. Dass eine »bildwissenschaftliche Bezugnahme« auf Derridas Denken der Differenz nicht unproblematisch ist, hat bereits Sigrid Weigel angemahnt (WEIGEL 2015: 27ff). Trotzdem scheint mir das Projekt einer Grammatologie des Bildes, die es sich zur Aufgabe macht, den Schriften Derridas eine konzise Bildtheorie abzurufen, möglich, insofern sie den Begriff der »Spur als das Andere des Bildes« (WEIGEL 2015: 30) denkt und dieses so für Alterität und Ambivalenz offenhält. Das sich Derridas Denken der Schrift den Bildern gegenüber nicht verweigert,

legen seine vielen Studien nahe, die sich explizit mit ikonischen Problemen etwa des Sehens (vgl. DERRIDA 1997), der Rahmung (vgl. DERRIDA 1992) und der bildlichen Kommunikation via Postkarte (vgl. DERRIDA 1982 u. 1987) befassen. Auch aus der Bildtheorie Mitchells, der sich ebenfalls um die Fortsetzung Derridas Denken im Feld des Visuellen bemüht, lassen sich Ansätze in diese Richtung hin fruchtbar machen. Für ihn ist die diskursive Kluft zwischen Sprach- und Bildparadigma etwa mit dem Begriff der *différance* »als Ort dialektischer Spannung, des Gleitens und der Transformation« zu überwinden (MITCHELL 2008: 170). Beides, Transformation und Gleiten, sind genau die dynamischen Operationen, die die Collagen Stezakers im Sinne eines heterogenen Dritten ausmachen.

So kann die Collage bei Stezaker als bildliche Figuration des Dritten begriffen werden, die in der Lage ist, permanent seine Grenzen zu verschieben und die verfestigten Kategorien von innen und außen zu überwinden. Stezakers Faszination an Bildern des Films, die ein prekäres Verhältnis von Stillstand und Bewegung offenlegen, ist dabei genauso Rechnung zu tragen, wie dem paradoxen Charakter der Schauspieler, die zwischen internationaler Bekanntheit und absoluter Anonymität changieren.

Literatur

- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989
- BARTHES, ROLAND: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990, S. 46-66
- BERGIUS, HANNE: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin. Artistik von Polaritäten*. Berlin [Gebr. Mann Verlag] 2000
- BRUHN, MATHIAS: Bilder außer Dienst? Transformationen der Gebrauchsphotografie. In: CARAFFA, CONSTANZA (Hrsg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2011, S. 405-414
- BHABHA, HOMI K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen [Stauffenburg Verlag] 2000
- BULGAKOWA, OKSANA: Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses. In: KOEBNER, THOMAS; FABIENNE LIPTAY; THOMAS MEDER (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München [Edition Text + Kritik] 2006, S. 36-49
- DERRIDA, JACQUES: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung*. Berlin [Brinkmann und Bose] 1982
- DERRIDA, JACQUES: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung*. Berlin [Brinkmann und Bose] 1987

- DERRIDA, JACQUES: Parergon. In: Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien [Passagen-Verlag] 1992, S. 56-104
- DERRIDA, JACQUES: Überleben. In: DERRIDA, JACQUES: *Gestade*. Wien [Passagen-Verlag] 1994, S. 120-217
- DERRIDA, JACQUES: *Dissemination*. Wien [Passagen-Verlag] 1995
- DERRIDA, JACQUES: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen (Ausst.-Kat. Musée du Louvre Paris)*. München [Fink] 1997
- DERRIDA, JACQUES: Signatur Ereignis Kontext. In: DERRIDA, JACQUES: *Limited Inc*. Wien [Passagen-Verlag] 2001, S. 15-45
- DUNKER, BETTINA: *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*. Paderborn [Fink] 2018
- ERNST, MAX: *Jenseits der Malerei*. In: METKEN, GÜNTER (Hrsg.): *Als die Surrealisten noch Recht hatten*. Hofheim [Wolke-Verlag] 1983, S. 326-333
- ETGAR, YUVAL: The Ends of Collage. In: ETGAR, YUVAL (Hrsg.): *The Ends of Collage (Ausst.-Kat. Luxembourg & Dayan London, New York)*. London [Luxembourg & Dayan] 2017, S. 9-16
- GENETTE, GÉRARD: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1993
- GOODMAN, NELSON: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984
- HAUSMANN, RAUL: *Am Anfang war Dada*. Steinbach [Anabas-Verlag] 1972
- TE HEESSEN, ANKE: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Frankfurt/M. [Fischer] 2006
- KEMP, WOLFGANG: Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna. In: BOEHM, GOTTFRIED; HELMUT PFOTENHAUER (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München [Fink] 1995, S. 99-109
- KOFMAN, SARAH: *Derrida lesen*. Wien [Passagen-Verlag] 2000
- KRÜGER, KLAUS: Das Bild als Palimpsest. In: BELTING, HANS (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Fink] 2007, S. 133-163
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008
- MOSER, WALTER: Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino. In: MOSER, WALTER (Hrsg.): *Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino (Ausst.-Kat. Albertina Wien)*. Wien [Kehrer] 2016, S. 10-30
- PAULEIT, WINFRIED: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt/M. [Stroemfeld] 2004
- ROBERTS, JOHN: *Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art*. In: ROBERTS, JOHN (Hrsg.): *The Impossible Document. Photography and Conceptual Art in Britain 1966 – 1976*. London [Camerawork] 1997, S. 7-45

- SIEGERT, BERNHARD: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post*. Berlin [Brinkmann und Bose] 1993
- SONTAG, SUSAN: Objekte der Melancholie. In: SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980, S. 53-83
- STEZAKER, JOHN: The Film-Still and its Double. Reflections on the ›Found‹ Film-Still. In: GREEN, DAVID; JOANNA LOWRY (Hrsg.): *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*. Brighton [Photoworks] 2006, S. 113-125
- STEZAKER, JOHN: After Images. David Company in Conversation with John Stezaker. In: STEZAKER, JOHN: *Lost Worlds (Ausst.-Kat. City Gallery Wellington)*. London [Ridinghouse] 2018, S. 17-24
- STOICHITA, VICTOR I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München [Fink] 1998
- THÜRLEMANN, FELIX: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München [Fink] 2013
- ULLRICH, ANNA VALENTINA: Bildzitat. Das bildphilosophische Stichwort 33. In: *image*, 1, 2020, S. 125-135.
- VOGEL, JULIANE: Anti-Greffologie. Schneiden und Kleben in der Avantgarde. In: WIRTH, UWE (Hrsg.): *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*. Berlin [Kulturverlag Kadmos] 2011, S. 159-171
- WEIGEL, SIGRID: *Grammatologie der Bilder*. Berlin [Suhrkamp] 2015
- WEIHE, RICHARD: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München [Fink] 2004
- WIRTH, UWE: Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0). In: WIRTH, UWE (Hrsg.): *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*. Berlin [Kulturverlag Kadmos] 2011, S. 9-27
- WIRTH, UWE: Zitieren Pfropfen Exzerpieren. In: ROUSSEL, MARTIN (Hrsg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. Paderborn [Fink] 2012, S. 79-98