

Zum Problem der Wiederholung in der Kunst der Gegenwart

von Walter Biemel

Gehen wir von der Voraussetzung aus, daß die Kunst keine beliebige, willkürliche Spielerei ist, aber auch keine auf Nutzen und Brauchbarkeit ausgerichtete Tätigkeit, also nicht zu beurteilen von dem erreichten Erfolg her, sondern so etwas ist wie eine Sprache, so taucht gleich die Frage auf: Gibt es unverständliche Sprachen und was ist das in dieser Sprache Gesprochene? Denn zweifellos haben wir Schwierigkeiten, gerade mit der Kunst der Gegenwart, und sie ergeben sich daraus, daß wir nicht wissen, was in der Kunst geschieht.

Wir müssen allerdings die Meinung aufgeben, daß Sprache sich auf werthafte Äußerung reduziert. Schon im Alltag wird das ja durchbrochen. Sehen wir eine weinende Person, so erfassen wir aus ihrem Verhalten unmittelbar, wie es mit ihr steht, sie muß uns das nicht in wohlgeordneten Sätzen bekannt geben. In jeder Geste bekundet sich etwas, spricht sich aus – manchmal kann sogar das werthafte Sprechen widerlegt werden durch die Mimik und Gestik der Person.

Die Sprache der Kunst ist, verglichen mit unserer alltäglichen Sprache, allerdings so etwas wie eine Hieroglyphensprache. Wir sind von ihr angesprochen und der Sinn des Gesprochenen ist doch keineswegs unmittelbar deutlich. Es ist eine Sprache, die auf Deutung angewiesen ist. Was nicht besagt, daß nicht auch ohne Deutung irgend etwas erfaßt werden kann. Bei der Hieroglyphenschrift haben wir doch auch einige Anhaltspunkte, die wir zu verstehen meinen, selbst wenn uns der Sinn des Geschriebenen entgeht. Allerdings wird der Sachverhalt bei der Kunst insofern noch viel komplizierter, als jeder Künstler seine Sprache besitzt und als es keine eindeutige Deutung geben muß, sondern durchaus die Möglichkeit der Vieldeutigkeit besteht. Wer darüber erschreckt, hat noch nicht erfahren, daß das, was wir menschliches Leben nennen, sich in einer Vielfalt und Mannigfaltigkeit entfalten kann, die oft deswegen nicht gesehen wird, weil diese Mannigfaltigkeit gewöhnlich auf ein ganz begrenztes Schema eingeengt wird: unser Leben.

Auf die Frage: Was ist das in dieser Sprache Gesprochene? möchte ich antworten: Das Verständnis, in dem sich ein Mensch aufhält, sowohl das Verständnis seiner Welt als das der Mitmenschen

und seiner selbst. Aber auch hier gilt es die Meinung abzuwehren, als ob ein Verständnis immer nur in der Weise eines thematischen Verständnisses sein müßte. Wäre das der Fall, dann wären wir alle ganz Unverständige. Dabei halten wir uns doch alle in einem Verstehenshorizont auf, der bloß nicht explizit thematisch wird. Das läßt sich leicht am Selbstverständnis aufzeigen, das jeder von sich hat, in dem er lebt, ohne es zu explizieren. Bloß wenn er auf Schwierigkeiten stößt, die sein Leben unmöglich zu machen drohen, wird ein Prozeß des Explizit-machens in therapeutischer Absicht versucht.

Es könnte zudem sein, daß es so etwas wie ein epochales Verständnis gibt – ein Verständnis, das nicht nur den Einzelnen angeht, in dem, was gerade für seine begrenzte Situation wichtig ist, sondern eine geschichtliche Epoche. Es könnte sein, daß in der Kunst so etwas zur Sprache kommt. Das sei hier bloß als Vermutung ausgesprochen.

Was jetzt analysiert werden soll, ist ein begrenztes Phänomen, man könnte sagen eine Randerscheinung. Aber um etwas als Randerscheinung bezeichnen zu können, müssen wir schon wissen, was das Zentralphänomen ist, d. h. was Kunst und gerade die Kunst der Gegenwart ist. Wir wissen es nicht, wir machen uns auf, es zu suchen, immer bereit, das Gefundene wieder in Frage zu stellen – das Gewebe wie Penelope wieder aufzutrennen. Nicht um eine Entscheidung hinauszuschieben, sondern um nicht vorschnell etwas zu entscheiden, das uns nachher mit Blindheit schlagen kann all dem gegenüber, was nicht zu dieser Entscheidung paßt.

Das zu untersuchende Phänomen ist das der *Wiederholung*. Um es gleich vorwegzunehmen, wir betrachten es nicht als einen Schlüssel, der uns alles Unverständliche aufschließt, sondern einfach als ein Phänomen, in dem sich etwas bekundet, was ja die eigentliche Bedeutung von Phänomen ist: Sich-bekunden, Sich-zeigen, In-Erscheinung-treten. Wir fragen: Was tritt in diesem Phänomen zutage? Zunächst ist das Überraschende, daß dieses Phänomen keineswegs auf die bildende Kunst beschränkt sondern auch in der Literatur unserer Zeit aufzuweisen ist. Es sei deswegen mit der Literatur begonnen (I) und dann auf die Malerei übergegangen (II).

I.

Das monumentalste Romanwerk der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts – ja vielleicht sogar der Literatur der Neuzeit – ist *Marcel Prousts* »A la recherche du temps perdu« (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit). Wenn wir die Struktur dieses Werkes erfassen wollen, stoßen wir an den entscheidenden Stellen auf die Wiederholung. Der Roman gibt die Geschichte der Entstehung des Romans – welche Ereignisse, Vorgänge, Erlebnisse und Personen den Autor dazu bringen, endlich mit dem Schreiben des Werkes zu beginnen, bevor es zu spät ist. Das Ende zeigt den Entschluß, zur Ausführung zu schreiten. Wir sind mit dem Ende also am Anfang, zugleich konnten wir das Geschehen bis zu diesem Anfang verfolgen und sind somit am Ende. Da ich in einer Veröffentlichung¹⁾ einiges dazu gesagt habe, beschränke ich mich hier auf einige Hinweise.

Die eigentliche Eröffnungsszene, mit der das Werk beginnt – nach einer Art Vorspiel – ist die Szene vom verweigerten Gute-Nacht-Kuß, die von *Auerbach* in seinem Werk *Mimesis* so vorbildlich analysiert wurde, die wir aber bei den meisten Proust-Interpreten in irgend einer Form wiederfinden, weil es eine Art Schlüssel-Szene ist. Die Szene spielt in Combray; die Großmutter, die Eltern und zwei Tanten sitzen unter dem großen Kastanienbaum nach dem Abendessen, als plötzlich das Läuten der Glocke an der Gartenpforte einen Besucher ankündigt. Aufgeregtes Fragen, wer zu dieser Zeit kommen kann – zugleich wissen auch alle, daß das nur Monsieur Swann sein kann, der alte Freund der Familie, die Zentralfigur des ersten Teils des Romans. Ganz kurz die Gliederung dieser Szene.

Monsieur Swann trifft ein – es folgt eine Konversation Swanns mit den Erwachsenen. Der Junge fürchtet sich vor der Trennung. Gerade die Ängstlichkeit beschleunigt sie, da sein Vater meint, er sei übermüdet. Der Weg zum ersten Stock ist qualvoll. Der Junge versucht durch einen Brief die Mutter zu überreden, ihm den gewohnten Gute-Nacht-Kuß zu geben, ohne den er nicht einschlafen kann. Françoise, die alte Haushälterin der Familie, berichtet, daß sie den Brief noch nicht übergeben konnte. Noch besteht Hoffnung. Dann kommt die endgültige Absage. Die Mutter wird nicht kommen. Der Kummer des Jungen steigert sich zur Verzweiflung, er beschließt wach zu bleiben, bis der Gast fort ist und die Eltern nebenan schlafen gehen.

Endlich verabschiedet sich Swann. Aber die Eltern kommen noch nicht gleich, sondern unterhalten sich über Swanns Aussehen und darüber, daß die Tanten sich für ein Weingeschenk nicht gehörig bedankt haben. Dann hört er die Mutter kommen, zugleich hat er Angst vor dem Vater, der für solch ein Verhalten kein Verständnis aufbringt und mit dem Einweisen in ein Internat drohte. Als er in den Armen der Mutter liegt, überrascht ihn der Vater. Aber statt seine Drohung wahr zu machen, gestattet er der Mutter, beim Jungen zu bleiben, ja ermuntert sie dazu.

»Meinem Vater danken kam nicht in Frage; er hätte sich dann über das geärgert, was er als »Getue« bezeichnete. So blieb ich stehen und rührte mich nicht; noch stand er vor uns mit seiner großen Gestalt in dem weißen Schlafrock und dem rosa und violetten Kaschmirschal, den er sich, seitdem er an Neuralgien litt, um den Kopf zu binden pflegte. Seine Haltung war wie auf dem Stich nach Benozzo Gozzoli, den Monsieur Swann mir geschenkt hatte, die Haltung Abrahams, als er Sarah sagt, sie solle sich von Isaaks Seite entfernen.«

»Alles das liegt jetzt Jahre zurück. Die Wand des Treppenhauses, auf dem ich den Schein seiner Kerze immer näher rücken sah, existiert längst nicht mehr. Auch in mir sind viele Dinge zerstört, von denen ich geglaubt hatte, sie würden ewig währen, und andere sind entstanden, die neue Freuden und Leiden heraufbeschworen haben, von denen ich damals noch nichts wissen konnte, so wie mir heute die damaligen schwer zu begreifen sind. Es ist jetzt lange her, daß mein Vater nicht mehr zu Mama sagen kann: »Geh doch mit dem Kleinen« Solche Stunden können nie wiederkehren für mich. Aber seit kurzem fange ich an, wenn ich genau höre, sehr wohl das Schluchzen zu vernehmen, das ich vor meinem Vater mit aller Macht unterdrückte und das erst ausbrach, als ich wieder mit meiner Mutter allein war. In Wirklichkeit hat es niemals aufgehört; nur weil das Leben um mich jetzt stiller ist, höre ich es von neuem, wie jene Klosterglocken, die den ganzen Tag über vom Geräusch der Stadt überdeckt werden, so daß man meint, sie schwiegen, aber in der Stille des Abends fangen sie wieder zu läuten an.«²⁾

Bei der Darstellung dieser Szene, die zugleich in der Gegenwart und in der Erinnerung gegeben wird, ist die Wiederholung mit am Werk. Das Bild mit den Klosterglocken soll anzeigen, daß diese Szene so lebendig geblieben ist, daß sie faktisch ständig wiederholt wird, bloß ist diese Wieder-

holung durch andere Ereignisse scheinbar überdeckt, übertönt. Sie wird aber auch eigens wiederholt gegen Ende des Romans, bei der Darstellung der Musik-Matinée bei Guermites. Da hört der gealterte Erzähler beim Anschlagen eines Löffels an die Tasse plötzlich das scheppernde Läuten der kleinen Glocke an der Gartenpforte, beim Weggehen von Monsieur Swann.

»... das Geräusch der Schritte meiner Eltern, die Monsieur Swann hinausgeleiteten, das aufschnellende, scheppernde, rastlose, schrille, muntere Läuten der kleinen Glocke, das mir endlich den erfolgten Aufbruch Monsieur Swanns und das baldige nach oben Kommen Mamas verkündete, ich hörte sie noch, diese Geräusche selbst, obwohl sie schon so weit in der Vergangenheit lagen. Da aber fühlte ich mich bei dem Gedanken an alle Ereignisse, die sich unabweislich zwischen dem Augenblick, in dem ich jene vernommen hatte, und die Matinée bei den Guermites schoben, dadurch erschreckt, daß dieses Glöckchen immer noch in mir ertönte, ohne daß ich irgend etwas an seiner grellen Stimme hätte ändern können, da ich in Ermangelung einer unmittelbaren Erinnerung daran, wie diese Stimme früher schließlich verklungen war, es erst von neuem lernen, und um es recht zu hören, mich bemühen mußte, den Ton der Unterhaltungen, die die Masken rings um mich führten, aus meinem Ohr zu verbannen. Um diese Stimme möglichst aus größerer Nähe zu hören, war ich gezwungen, tiefer in mich selbst hinabzusteigen.«³⁾

Aber diese Wiederholung ist kein Einzelfall. Sie steht hier als Beispiel für die sogenannten unwillkürlichen Erinnerungen (wie auch das Essen der »Madeleine«, die unebenen Steine in Venedig u. a.). Das Entscheidende dabei ist, daß etwas Gelebtes so *wiederholt* wird, daß der es Erfahrende nicht mehr weiß, ob er in der Vergangenheit oder Gegenwart steht, Gegenwart und Vergangenheit fallen zusammen.

Im angeführten Beispiel sehen wir, daß diese Erlebnisse dazu führen, den Erzähler anzuregen, das Gewesene darzustellen, weil es in ihm noch gegenwärtig ist, er muß sich nur entschließen, in sich hineinzuhören. Die unwillkürlichen Wiederholungen führen zu der Einsicht, daß das Gewesene nicht verlorengegangen sondern in seiner Fülle einholbar ist. Die einholende Wiederholung geschieht nicht in der bloßen Erinnerung sondern in der Darstellung auf der Ebene der Kunst. Die gelebte Wiederholung ist der ermutigende Anstoß für die dichterische Wiederholung – sie ist das Zu-

Leistende, das dem Erzähler aufgetragen ist. Bzw. diesen Auftrag erkennt er als den seinen und übernimmt ihn. Die künstlerische Darstellung ist erinnernde Wiederholung – sie schafft Einsicht in das, was war, und ist so wissende Wiederholung.

In meiner Proust-Deutung versuche ich zu zeigen, wie mannigfaltig die Möglichkeiten der Wiederholung bei ihm sind. Es wurden da vorläufig unterschieden zwischen der variierenden Wiederholung (das Beispiel vom Anfang und Ende des Romans), die aufdeckende Wiederholung, wobei die Wiederholung einen neuen Sinn zutage fördert (eine Wiederholung, die gewöhnlich im Gespräch vollzogen wird), die Wiederholung von Handlungen, Wiederholung als Wiedererkennen, Wiederholung als Zusammenfassung – eine Mehrfalt von Ereignissen, die sich am gleichen Ort abgespielt haben, werden in einem Bericht zusammengekommen (Rückkehr von der Sonntagsmesse in Combray), Wiederholung als Perspektivierung (dieselbe Person wird von verschiedenen Perspektiven her vergegenwärtigt, aus der Sicht einer Reihe von Personen), die negative Wiederholung (der Versuch, etwas in die Erinnerung zu holen, wobei man sich Rechenschaft gibt, daß es nicht mehr eingeholt werden kann) und schließlich die bekannten unwillkürlichen Wiederholungen.

Bei *Max Frisch* kommt der Wiederholung auch eine besondere Bedeutung zu. Das sei an zwei Beispielen kurz analysiert: der *Biografie* und dem *Gantenbein*.

In den Anmerkungen am Schluß der *Biografie* vergleicht Frisch die Darstellung des Stückes mit einem Schachspiel. Das Vergleichsmoment ist dabei nicht etwa, daß im Leben alles so geplant vor sich geht wie beim Schachspiel, sondern daß wir bei einem Schachspiel zurückspielen können, die Partie von dem Punkt aufnehmen, an dem wir einen Fehler gemacht haben, daß wir die Partie analysieren und über unser Spiel reflektieren können. Zu diesem Reflektieren sollen wir gebracht werden. Im Leben pflegt man gewöhnlich erst dann zu reflektieren, wenn es zu spät ist. Das Zurücknehmen-können, genauer gesagt das Zurückspielen-können und eine andere Variante versuchen, weil es mit der vorhergehenden nicht gut gegangen ist, das hat das Stück mit dem Schachspiel gemeinsam. Gerade das, was man im Leben nicht kann, so zu tun, als ob die vorige Variante nicht existieren würde, ist beim Schachspiel möglich. Das Wiederholen der Partie wird auf das Leben übertragen – hier wird die

wunderbare Möglichkeit gegeben, das Leben im Zeichen der Wiederholung zu sehen, genauer gesagt der Wiederholbarkeit, mit der Möglichkeit der Variation, der Änderung. Denn wenn wir beim Schachspiel gesehen haben, daß ein Zug die Situation unhaltbar werden läßt, dann vermeiden wir bei der Wiederholung diesen Zug.

Den beiden Hauptpersonen wird also die Möglichkeit gegeben, das Gelebte zu wiederholen, um eine andere Variante durchzuspielen. Die am häufigsten wiederholte Szene ist die des Anfangs. Kürmann, die Hauptperson, wird von seinen Freunden durch eine Surprise-Party gefeiert, anlässlich seiner Ernennung zum Professor. Alle Gäste haben gegen zwei Uhr nachts die Wohnung verlassen, bis auf einen, der Kürmann dazu unbekannt ist: Antoinette. Sie verspricht auch bald zu gehen, Kürmann verheimlicht nicht, daß er müde ist. Als Grund für ihr Bleiben gibt sie an, daß sie die Spieluhr noch einmal hören will.

»Spieluhren faszinieren mich: Figuren, die immer die gleichen Gesten machen, sobald es klimpert, und immer ist es dieselbe Walze, trotzdem ist man gespannt, jedesmal.« (Zitate nach der Ausgabe Suhrkamp. 8f.)

Bei der Spieluhr wird ausdrücklich die Wiederholung als das Reizvolle angesehen. Man weiß zwar, was kommt, trotzdem möchte man es wieder sehen, wieder erfahren.

Das ist auch die Einstellung Kürmanns. Er weiß, was kommen wird, wenn Antoinette nicht bald geht.

»... wenn wir jetzt nicht Schach spielen, so weiß ich, wie es weitergeht: Ich werde Sie verehren, daß die Welt sich wundert, ich werde Sie verwöhnen. Ich kann das. Ich werde Sie auf Händen tragen, Sie eignen sich dazu. Ich werde glauben, daß ich ohne Antoinette Stein nicht leben kann. Ich werde ein Schicksal daraus machen. Sieben Jahre lang. Ich werde Sie auf Händen tragen, bis wir zwei Rechtsanwälte brauchen.« (12f.)

Kürmann will seinen Gast zum Schachspielen bringen, um ein anderes, gefährlicheres Spiel zu vermeiden, ein Spiel, daß er so genau kennt wie das Schachspiel und dessen Haupttappen er angibt. Das Schachspiel als Symbol des Immer-wieder aber gerade auch als Immer-wieder-auch-anders.

In dem Augenblick, als die Situation gelöst zu sein scheint, weil die Taxe schon bestellt ist, die An-

toinette wegbringen soll, kommt es zur gelockerten, spielerischen Stimmung zwischen beiden und als die Taxe schellt, bittet sie, das Licht zu löschen.

Im Stück gibt es eine Person, die als Registrator bezeichnet wird. Sie registriert alle Vorfälle – so wie beim Schachspiel alle Züge notiert werden. Frisch sagt vom Registrator, er sei keine metaphysische Instanz, sondern spreche aus, was Kürmann selber weiß oder wissen könnte. Es ist die Instanz, durch die Kürmann sich objektiviert. Denn der Registrator hält nicht bloß fest, sondern macht auch Bemerkungen zum Vorgefallenen. Beim Wiederholen der entscheidenden Anfangsszene kritisiert der Registrator Kürmanns Einstellung.

»Sie verhalten sich nicht zur Gegenwart, sondern zu einer Erinnerung ... Sie meinen die Zukunft schon zu kennen durch ihre Erfahrung. Drum wird es jedesmal dieselbe Geschichte.« (17) Weil Kürmann die gegenwärtige Situation im Lichte der vergangenen Situationen sieht, als eine Wiederholung, deswegen kann die Zukunft nichts anderes bringen als eine Wiederholung des schon Gelebten.

Die verschiedenen Variationen, die durchprobiert werden beim Zurückspielen, bringen im Grunde genommen keine große Änderung. So läßt in einer derselben Kürmann Antoinette seine Pfeife rauchen, was nach einiger Zeit zum Unwohlsein führt – das Resultat ist aber das gleiche – das Licht wird gelöscht. Der Anfang des Verhältnisses, das zur Ehe führt, setzt ein.

»Der Registrator zu Kürmann: Sie haben gesagt: Wenn Sie noch einmal anfangen könnten in ihrem Leben, dann wüßten Sie genau, was Sie anders machen würden.

Kürmann: Allerdings.

Registrator: Warum machen Sie dann immer daselbe?«

Der Registrator gibt Kürmann Gelegenheit, an einer anderen Stelle seiner Biografie einzusetzen, um ihm da die Möglichkeit der Änderung zu geben. Denn Kürmanns These ist:

»Ich weigere mich zu glauben, daß unsere Biografie, meine oder irgendeine, nicht anders aussehen könnte. Vollkommen anders. Ich brauche mich nur ein einziges Mal anders zu verhalten.« (29)

Es ist von Frisch sehr geschickt gemacht, wie das Thema der Wiederholung auch in Randphänomenen immer wieder auftritt. So z. B. in der Musik des Nachbarhauses, wo eine Ballett-Schule probt. Nach einigen Takten wird abgebrochen, und dann beginnt es wieder von vorne. Kürmann könnte natürlich ausziehen, aber er weiß nicht, ob in einer neuen Wohnung nicht andere störende Geräusche sein werden, so bleibt er doch da wohnen.

In einer Variation, die Kürmann wählt, kommt es dazu, daß er Antoinette erschießt. Um das Gefängnis ertragen zu können, muß nach einem Sinn für den Vorfall gesucht werden. Der Sinn würde darin bestehen, daß er zum Schluß kommt: »So und nicht anders hat es kommen müssen.« (102) Das kann man nicht beweisen, das kann man nur glauben. Aber dieser Glaube wurde ja von Kürmann vorher gerade als unmöglich bezeichnet. Diese Variation wird also gestrichen.

Wir sind in der schwierigen Lage, daß es zu keiner wesentlichen Variation, zu keiner wesentlichen Änderung des Lebenslaufes kommt, daß aber dieser Lebenslauf auch nicht als irgendwie vorherbestimmt und als unveränderbar angesehen werden kann.

Gegen Ende des Stückes gibt der Registrator Antoinette die Möglichkeit neu zu wählen. Die Szene vom Beginn wird wiederholt. Antoinette wählt in der Tat die Möglichkeit zu gehen. Es ist ein besonderer Reiz darin, daß das sogenannte »zweite Geschlecht«, mit Simone de Beauvoir zu sprechen, sich selbständiger erweist als Kürmann, der überrascht ist von Antoinettes Entscheidung. Er ist jetzt frei – noch sieben Jahre lang, bis er an Krebs sterben wird.

Im *Gantenbein* sagt Frisch: »Ich probiere Geschichten an wie Kleider!« (30) Das Leitmotiv ist: Ich stelle mir vor . . . und dann wird diese Vorstellung durchprobiert. Während sonst der Schriftsteller bemüht ist, seine Phantasie-Geschichten als möglichst wahr erscheinen zu lassen, und immer neue Mittel ersinnt, um die Wahrhaftigkeit glaubwürdig zu machen, finden wir hier das umgekehrte Verfahren. Der Autor teilt uns gleich mit, daß die Geschichte keineswegs wirklich vorgefallen, sondern bloß das Durchspielen einer Möglichkeit ist, so daß diese Möglichkeit dann auch variiert werden kann. Solch eine Möglichkeit ist, daß bei einem Autounfall jemand Gesichtsverletzungen hat und dann den Blinden spielt, obgleich er sieht. Das führt zu witzigen Entlarvungsszenen, die daraus entstehen, daß der Blinde mehr weiß als die Anderen, da die

Anderen manches vor ihm nicht verbergen, was sie vor Sehenden tun würden. Das Moment der paradoxen Umkehr ist eigens ausgesprochen: »die Menschen etwas freier zu machen, frei von der Angst, daß man ihre Lügen sehe. Vor allem aber, so hofft Gantenbein, werden die Leute sich vor einem Blinden wenig tarnen, so daß man sie besser kennenlernt, und es entsteht ein wirkliches Verhältnis, indem man auch ihre Lügen gelten läßt, ein vertrauensvolleres Verhältnis . . .« (66)

Nicht das wirklich Geschehene ist wichtig, sondern das möglicherweise Geschehene. Im Durchspielen der Möglichkeiten steckt die variierte Wiederholung. Es würde sich auch lohnen, *Stiller* vom Standpunkt der Wiederholung zu untersuchen. Wobei die Anderen die Wiederholung als ein Mittel der Festlegung gebrauchen, während für ihn selbst die Wiederholung gerade zur Distanzierung führt – auf der Suche nach seiner Identität.

Zum Abschluß ein Hinweis auf den Nouveau-Roman. Bei *Robbe-Grillet* finden wir die Wiederholung geradezu als Leitmotiv. In *La Jalousie* ist es das Wiederholen von bestimmten Szenen, was dem Roman seinen eigenartigen Charakter verleiht. Das wird noch deutlicher im Drehbuch zum Film *L'année dernière à Marienbad* (Letztes Jahr in Marienbad). Ein und dieselbe Szene wird immer von neuem wiederholt. Jedesmal glauben wir, diese Variation der Wiederholung sei die richtige und zeige, wie es war – aber die nächste ist genau so richtig. Es ist nicht möglich, eine Wiederholung zu Ungunsten aller anderen festzuhalten. Wir erfahren die einzigartige Faszination der variierten Wiederholung. Das Verschieben einer Betonung, das Dehnen einer Geste, die wechselnde Beleuchtung, das leicht Verschwimmende der Wiedergabe – alles Mittel der Variation – lassen das Gebotene keineswegs langatmig werden, sondern üben einen eigenartigen Reiz aus, ziehen uns in seinen Bann. Damit wird zugleich die gewohnte Festsetzung der Bedeutung einer Szene, wie wir sie im Alltag zu treffen pflegen, hinfällig. Es ist nicht so einfach, das Gelebte festzulegen. Die Eindeutigkeit ist eine von uns vorgenommene Verarmung. Wir können sie durchbrechen, wenn wir uns der Wiederholung im Sinne der Variation stellen und damit die Eindeutigkeit wieder aufheben. (Eine Analyse des Werkes von *Michel Butor* besonders *L'emploi du temps* und *Modifications* könnte sich auch als fruchtbar erweisen.)

Was läßt sich aus diesen Hinweisen an Beispielen der Literatur entnehmen?

Bei *Proust* ist die Wiederholung das Grundmotiv, weil in der Wiederholung und durch die Wiederholung die Zeit selbst zum Thema wird. Proust geht es um einen Roman, in dem die Zeit die Hauptperson ist. So wichtig alle Menschen, die in diesem Roman auftreten, sein mögen, was sie wichtig macht, ist das Erfahren der Zeit. Am deutlichsten wird das natürlich bei der Person des Erzählers.

Wir hatten die Szene mit dem verweigerten Gute-Nacht-Kuß angeführt. Schon dabei ist ja keineswegs nur ein momentanes Geschehnis dargestellt, sondern das Dargestellte ist aus der Erinnerung und als Erinnerung gegeben. Wir werden in die Vergangenheit geführt, aber so unmittelbar, daß diese Vergangenheit zur Gegenwart wird. Und am Höhepunkt der Szene, da die Krise sich löst, springt der Erzähler von den gegenwärtigen (gegenwärtigen) Ereignissen in die Zukunft, holt die Zeit ein, da der Vater nicht mehr lebt, ja sogar der Flur, auf dem sich alles abgespielt hat, nicht mehr besteht. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden in eine Einheit gefaßt. Jede Erinnerung ist eine Wiederholung. Hier wird aber nicht bloß das Gewesene in der Erinnerung vergegenwärtigt, wie wir das sonst tun, wenn wir uns an etwas, das war, erinnern, sondern Gewesene, Gegenwart und Zukunft werden in ihrer Zusammengehörigkeit gesehen, gefaßt, dargestellt. Deswegen kommt den unwillkürlichen Wiederholungen eine so große Bedeutung zu, bei denen Gewesenes und Gegenwärtiges so zusammenfallen, daß der Erlebende momentan gar nicht weiß, in welchem Zeitmoment er sich befindet, da hier die Zeit geradezu aufgehoben zu sein scheint. Diese Wiederholung ist nicht erinnert, sondern ursprünglich gelebt, als Gelebtes zugleich bewußt und deswegen darstellbar.

Die verschiedenen Weisen der Wiederholung bei Proust stehen alle im Dienste der Darstellung der Zeiterfahrung. Weil die Zeit die Hauptperson ist, die unheimliche Hauptperson, die unser aller Leben bestimmt – was in der großen Schlußszene, dem Maskenball der Zeit, deutlich wird, denn da erkennt der Erzähler die bekannten Personen nicht mehr wieder, oder bloß mit großer Mühe, weil sie alle von der Zeit verwandelt wurden – deswegen ist unser Leben nur möglich als Wiederholung in der Zeit.

Wie steht es bei *Frisch*? Worin ist hier die Bedeutung der Wiederholung fundiert? Daß der Mensch ein Wesen ist, das wählen kann. Es wird in der

Biografie immer wieder darauf hingewiesen – man hätte auch anders wählen können. Was man nicht wählen kann, ist, daß man eine Biografie bekommt. Aber wie diese Biografie wird, das ist kein blindes Schicksal, sondern das Ergebnis der Wahl. Wir könnten hier den philosophischen Hintergrund aufdecken, nämlich *Heideggers* Daseinsanalyse und *Sartres* Analyse der menschlichen Existenz.

Zugleich zeigt *Frisch*, wie sehr wir uns durch das einmal Gewählte festlegen. Zur Erinnerung sei die Szene genannt, bei der der Registrator Kürmann vorwirft, daß er das Kommende immer im Lichte des Gewesenen sieht. Weil er ein typisches Erlebnis mit den Frauen gehabt hat, sieht er auch Antoinette gleich im Lichte dieses Erlebnisses. Er kann nicht harmlos mit ihr sprechen, sondern ist immer schon bei den Folgen, die sich aus diesem Zusammensein ergeben könnten und folglich ergeben werden.

Frisch übernimmt nicht nur das Wählenkönnen, im Sinne des Entwurfs, er übernimmt auch den Begriff der *Faktizität* – d. h. daß wir nicht beliebig über gewisse Momente verfügen können, wie unsere Begabung, unser physisches Bedingtsein, die Zeit, in der wir leben und was dgl. m. (Kürmann kann sich nicht eine andere Intelligenz wählen, er kann auch nicht wählen, daß er nach 7 Jahren keinen Krebs bekommt.)

Wenn wir das einmal gewählte Leben nicht so leicht zu ändern im Stande sind, wie man das vermeinen könnte, so besagt das nicht, daß das Wählen illusorisch ist, sondern daß wir durch die Wahl selbst mitgeprägt werden. Ein Gedanke, der dann von Sartre so gedeutet wird, daß wir so etwas wie einen Grundentwurf haben, der die folgenden Entwürfe trägt. Hier bei *Frisch* ist davon nicht die Rede, sondern bloß davon, daß der Entwurf, also das Wählenkönnen, nichts Beliebigen ist, sondern daß wir im Gewählten wir selbst werden. So ergibt sich die Paradoxie, daß wir einen Spielraum der Freiheit, der Wahl, haben, daß aber mit der Wahl dieser Spielraum sich ständig verengt, so daß wir dann leicht dazu kommen, faktisch, selbst wenn wir unser Leben neu leben könnten, nur geringfügige Änderungen vorzunehmen. Allerdings gibt es da wohl auch Unterschiede – was uns davor hüten soll, so etwas wie eine exakte Determiniertheit anzunehmen. (Antoinette wählt bei der Wiederholung zu gehen.)

Hatten wir bei *Proust* eine Fundierung der Wiederholung in der Zeit-Auffassung, so finden wir bei

Frisch eine Auslegung des Menschen als den Wählendkönnenden, der durch die Möglichkeit der Wiederholung zugleich frei und unfrei ist. Durch die Fiktion des Noch-einmal-Spielens wird er zur Reflexion gebracht über seine Existenz. Eine bestimmte Parallele besteht allerdings zu Proust, denn auch hier ist es die Zeit als die Dimension des Wählendkönnens, die ins Spiel gebracht wird. Gerade durch das möglich gemachte Unmögliche des Zurückdrehens der Zeit wird unsere Bedingtheit in Bezug auf die Zeit aufgedeckt. Weil die gelebte Zeit faktisch nicht reversibel ist, kommt der Wahl und der Reflexion auf die Wahl, im Sinne der Vorwegnahme des Zukünftigen eine ganz besondere Bedeutung zu.

Bei *Robbe-Grillet*, könnte man sagen, geschieht ein Durchbrechen der cartesianischen Erfassung unserer Existenz, der eindeutigen Festlegung des Gelebten durch den Verstand, seiner Sinnggebung, die auf Eindeutigkeit hin angelegt ist. Zeigt *Frisch* in der *Biografie*, wie schwer es ist, aus einer festgelegten Erfahrung herauszutreten, wie sehr sie uns bindet, einen Rahmen für das Kommende vorzeichnet, so will *Robbe-Grillet* diesen festgelegten Rahmen sprengen, indem er vorführt, wie illusorisch er ist. Mit Hilfe der variierenden Wiederholung deckt er den illusorischen Charakter auf. Wenn wir den Mut zu dieser Wiederholung haben, können wir nicht mehr sagen: So war es, sondern höchstens: So könnte es gewesen sein. Bei jedem Gelebten spielt so viel Unwägbares mit, ist die Motivation so verschlungen, daß wir eigentlich nie genau festlegen können, was uns dazu gebracht hat, so zu handeln, und was sich wirklich abgespielt hat. Es ist so nur konsequent, wenn bei *Letztes Jahr in Marienbad* die Wirklichkeit traumhaft wird, oder anders formuliert, wenn der Traum die eigentliche Wirklichkeit wird.

Hier sind wir zugleich an einem Gegenpol zu *Proust*, bei dem das Gelebte in der künstlerischen Darstellung eine Verständlichmachung erfährt, im Sinne einer Klärung, eines Einsichtigwerdens. Wobei aber *Proust* keineswegs einen Rückfall in eine cartesianisierende Festlegung bedeutet.

Es möge hier genügen, gezeigt zu haben, wie die Wiederholung bei verschiedenen Schriftstellern keineswegs die gleiche Bedeutung hat, und daß wir sie nicht als passe-partout verwenden dürfen, sondern vielmehr jedesmal untersuchen müssen, was in ihr und durch sie zur Sprache kommt – in der Hieroglyphenschrift der Kunst.

Wie steht es mit der Wiederholung in der Malerei der Gegenwart? Wir können hier zwei Problem-bereiche umgrenzen, einen weiteren und einen engeren. Den weiteren möchte ich nur ganz kurz umreißen. Er betrifft im Grunde genommen das ganze Mimesis-Problem, daß also Kunst als wiederholende Darstellung der Natur aufgefaßt wird. Mit der Ästhetik *Kants* und dann auch besonders der *Hegels* ist die Mimesis-Deutung der Kunst nicht mehr möglich. Es sei hier nur an den Ausspruch aus der Hegelschen Ästhetik erinnert:

»daß bei bloßer Nachahmung die Kunst im Wettstreit mit der Natur nicht bestehen können, und das Ansehen eines Wurms erhält, der es unternimmt einem Elephanten nachzukriechen.« (WW X, 1, S. 57).

Die Betonung liegt auf »bloßer« – denn die Kunst ist mehr als bloße Nachahmung, die Kunst ist für Hegel ein Werk des Geistes und deswegen über die Naturprodukte (Naturphänomene) zu stellen. So sagte *Hegel* auch:

»so ist dennoch weder die vorhandene Natürlichkeit die *Regel*, noch die bloße Nachahmung der äußeren Erscheinungen als äußerer der *Zweck* der Kunst.« (a.a.O., S. 61)

In der Gegenwart haben wir eine Kunstbewegung, die deswegen in diesem Zusammenhang besonders interessant ist, weil sie eine wiederholende Darstellung dessen ist, was wir Lebenswelt nennen können; also der technisch-zivilisierten Welt, in der wir, besonders als Städter, uns befinden. Ich meine die Pop-Kunst. In ihr wird das Problem der Wiederholung besonders akut, da oft Elemente aus der Lebenswelt genommen und in die Sphäre der Kunst (oder Anti-Kunst) übertragen werden. Da die Kommunikations-Sprache dieser Welt weitgehend durch die Werbung bestimmt ist, werden Elemente dieser Sprache eigens übernommen. Das heißt: Unsere Lebenswelt ist wirtschaftlich beherrscht durch die Faktoren: *Produktion* und *Konsum*. Um den Konsum anzuregen, bedient man sich der Mittel der Werbung. Die Sprache der Werbung ist also die Sprache, die die Lebenswelt als Konsumwelt beherrscht. (Im Beitrag: Pop-Art und Lebenswelt, Aachener Kunstblätter Bd. 40 habe ich zu zeigen versucht, daß es nicht einfach darum geht, die Kunst in Werbung aufzulösen, sondern eine Reflexion über die Sprache der Konsumwelt herbeizuführen.)

Das gehört alles zu dem Problembereich, den ich den weiteren genannt habe, wobei die Wiederholung im Sinne der Übertragung verstanden wird – Übertragung beispielsweise der Sprache der Werbung in den Bereich der Kunst, oder auch Wiederholung in Form des Zitierens. Als Beispiel sei hier auf Rauschenberg verwiesen, dessen Zitieren sehr verschiedenartig ist. Er zitiert andere Kunstwerke, oder bildliche Reproduktionen aus der Lebenswelt oder er zitiert Gegenstände aus unserer Gebrauchswelt, in Form von Montagen. Auf all das sei jetzt nicht näher eingegangen, aber einige Beispiele dafür gegeben, was ich die *Wiederholung im engeren Sinne* oder die *intrinseke Wiederholung* nennen möchte. Was damit gemeint ist, ist leicht einsichtig zu machen. Es geht darum, daß innerhalb eines Bildes Momente dieses Bildes in Form einer Wiederholung präsentiert werden.

Das Bild von *Frank Stella: Quathlamba* (1964) (Abb. 1) enthält eine V-Form, die in ganz bestimmten Abständen größer wird, so daß dann 10 V's ein großes V bilden. Drei solche V zusammengesetzt bilden dieses Werk. Es ist also streng nach dem Prinzip einer Wiederholung konstruiert. Dabei können wir unterscheiden die vergrößernde Wiederholung – vom kleinsten V zum größten V, wodurch ein volles V-Gebilde zustande kommt, und dann die gleichartige Wiederholung. Denn das erste, das zweite und das dritte V-Gebilde unterscheiden sich in Bezug auf ihre Form gar nicht voneinander. Was sie nicht zusammenfallen läßt, ist ihre räumliche Lage. Das erste V-Gebilde links steht aufrecht, das zweite auf dem Kopf und das dritte lehnt sich seitlich an das zweite an. Würden wir diese Gebilde als Blocks wiedergeben, so könnte jedes Kind mit Leichtigkeit die drei V's aufeinander legen.

Abb. 1
Frank Stella: Quathlamba

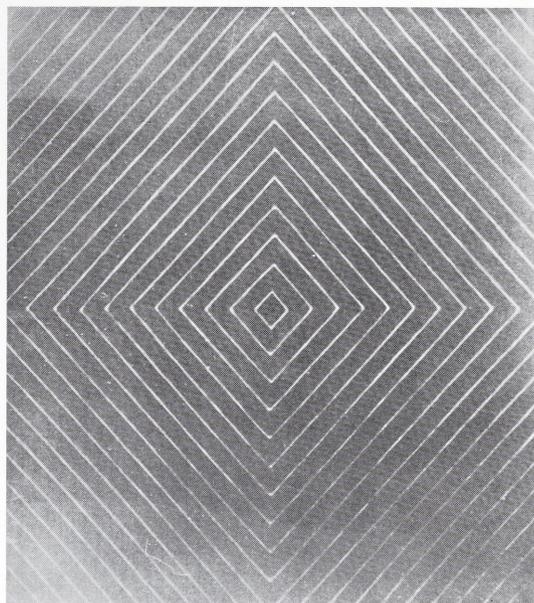
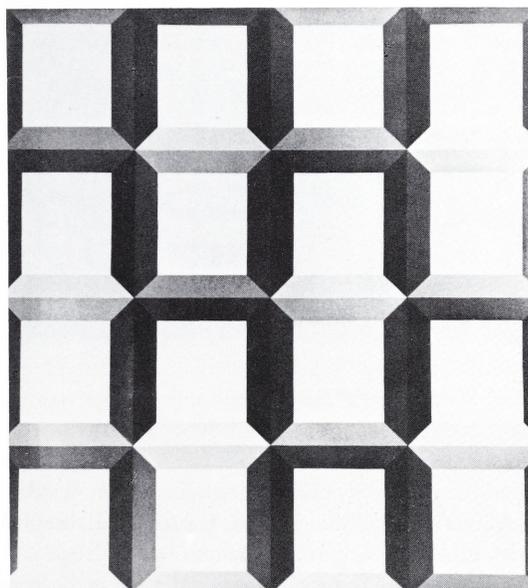


Abb. 2
Frank Stella: Jill

Abb. 3
Miriam Schapiro: St. Peters



In *Jill* (Abb. 2) von *Frank Stella* wird die gleiche geometrische Figur in regelmäßigen Abständen größer. Auch hier liegt die Wiederholung dem Bildaufbau zugrunde. Desgleichen ist das von *Miriam Schapiro* geschaffene Bild *St. Peters* (1965) (Abb. 3) als eine Konkretisierung der Wiederholung zu sehen. Ein Fenster-ähnliches Objekt wird suggeriert, mit drei senkrechten und drei



Abb. 4
Andy Warhol: *Two Dollar-Bills*

waagerechten Kreuzen, wobei dann wiederum jedes Segment in zwei Helligkeitsgraden wiedergegeben ist. Während die senkrechten Balken in der gleichen Tönung gehalten sind (aber abwechselnd auf der linken oder der rechten Seite heller und dunkler), ist bei den waagerechten Balken eine etwas größere Variationsreihe feststellbar. Aber die Variation ist doch so beschränkt, daß das Moment der Wiederholung deutlich in Erscheinung tritt. Wenn wir bei dem Betrachten den Wiederholungseffekt nicht sehen, so fehlt uns das Konstruktionsprinzip für dieses Gebilde.

Es sei in diesem Zusammenhang auch auf die Bilder von *Josef Albers* verwiesen: *Homage to the*

Square. Nehmen wir als Beispiel das aus der Sammlung Ludwig, *Homage to the Square, green scent* (1963). Es besticht durch die Abstufung der Farben, wobei aber der Wiederholungseffekt ganz bewußt angestrebt ist, mit Größen-Variation und Farb-Abstufungs-Variation.

In diesem Zusammenhang muß auf die Op-Art hingewiesen werden, wo häufig ein Effekt der regelmäßigen Wiederholung plötzlich durch eine Unregelmäßigkeit aufgelockert wird.

Nach diesen Hinweisen, die uns bloß auf das Phänomen aufmerksam machen sollten, sei nun versucht, an einem Künstler eine Analyse durchzuführen, um zu sehen, ob wir den Sinn des Phänomens bei ihm freilegen können. Es handelt sich um *Andy Warhol*. Bei ihm finden wir die Wiederholung in doppeltem Sinne, nämlich im mimetischen und im intrinseken. Ein bekannter Gegenstand aus unserer Umwelt wird in der Darstellung wiederholt, wobei er (falls er dreidimensional ist) auf die Zweidimensionalität des Bildes reduziert werden muß. Das wäre die mimetische Wiederholung. Und dann die Wiederholung des so dargestellten Gegenstandes im Bild (also jetzt intrinseke Wiederholung des Bildgehaltes).

Das Bild *Two Dollar-Bills* von 1962 (Abb. 4) ist eine Serigraphie. Es ist nicht unwichtig, die Größe im Auge zu behalten: 210 zu 96 cm. Es läßt uns zunächst ratlos. Hier wird nichts anderes wiedergegeben als ein gewöhnlicher Zwei-Dollar-Schein, einmal von der Vorderseite, einmal von der Rückseite. Und das zwanzig Zeilen lang. Wäre nur eine Darstellung wiedergegeben – also eine Vorderansicht und eine Rückansicht, so könnten wir sagen, *Warhol* will uns hier dazu bringen, daß wir einen Geldschein, mit dem wir tagtäglich umgehen, uns einmal richtig ansehen. Aber durch diese massive Wiederholung werden wir von einem genauen Betrachten des einzelnen Scheines geradezu abgelenkt. Denn sobald wir versuchen, bei einem Schein zu verweilen, packt uns gleich die Ungeduld zu sehen, ob es nicht außerdem noch etwas anderes gibt. Es ist wie ein Fortsetzungsroman, wo wir immer auf die nächste Fortsetzung verwiesen werden – aber eine Fortsetzung, die gar nichts Neues bringt, sondern immer das Gleiche.

Verschiedene Betrachtungsweisen können durchgespielt werden. Z. B. das Bild zeilenweise zu lesen. Dann haben wir vier schwarze Vorderansichten, vier grüne Rückansichten, und das zwanzigmal.

Wir können auch versuchen, das Bild von oben nach unten zu lesen, wie eine Geldkolonne, die wir addieren wollen. Dann haben wir die Wiederholung von Vorderansicht und Rückansicht, den Wechsel von Schwarz und Grün. Dabei erfahren wir aber nach 7–8 Kolonnen, daß das immer weiter weiter so geht und nichts Neues dazu kommt. Wir haben den Anfang aus dem Blick verloren und können noch nicht bis zum Ende vorgehen.

Wir können auch versuchen, das Bild von so weit zu betrachten, daß wir gar nicht mehr bei der einzelnen Wiedergabe stehen, sondern das Ganze auf einmal überblicken. Das ist vor dem Bild selbst gar nicht so leicht. Da es einzelne Elemente sind, aus denen das Bild zusammengesetzt ist, versucht man sich doch an die Elemente zu klammern. Wir geraten in die Verlegenheit, daß wir zwischen der Detail-Sicht und der Global-Sicht hin und her gerissen werden. Das wäre nicht der Fall gewesen, wenn Warhol beispielsweise nur 6–7 Reihen dargestellt hätte. Offenbar wollte er bewußt nicht ein Gebilde produzieren, das es dem Betrachter einfach macht. Wir können hinzufügen *dem* Betrachter, der sozusagen verächtlich vor diesem Bild steht und fragt: Was soll dieser Unsinn, das sind doch einfach Zwei-Dollarscheine?

Gerade bei dem Versuch der Globalansicht kommt meiner Auffassung nach das Spiel der Nuancen zum Tragen. Wenn wir das Bild als Ganzes zu fassen versuchen, wobei die Detailsicht vorausgegangen ist, sind wir von der Unregelmäßigkeit der Wiedergabe angesprochen, daß zuerst im Grün ein leichter gelber Stich ist, daß es dann tiefgrün erscheint, dann wieder aufgehellt, aber die Aufhellung auch an verschiedenen Stellen auftaucht. Und der schwarze Druck der Vorderseite ist auch nicht uniform, wie er zunächst schien, im Vergleich zum grünen Druck – wir haben auch hier Momente des Verdrückens, daß die Farbe besser oder weniger gut verteilt wurde und haftet.

Es entsteht ein gewisser Rhythmus, eine Bewegung, die Abwechslung und doch zugleich Ruhe suggeriert, denn das, was hier wechselt, ist das schon Bekannte. Die Nuancen im Druck können dem An- und Abschwellen des Tones in der Musik verglichen werden, so wie das Wiederkehren der Reihen Schwarz und Grün den Strophen eines Liedes vergleichbar sind.

Aber wir haben damit noch nicht gefunden, wieso die Wiederholung eine Faszination ausüben kann. Wir können bloß sagen, im Unterschied zur ge-

wöhnlichen, oder sagen wir besser traditionellen Auffassung, die auf das Einmalige aus ist, will *Warhol* gerade umgekehrt zeigen, daß auch das Nicht-einmalige einen Reiz auszuüben im Stande ist.

Vielleicht bringen uns andere Bilder weiter. Bis jetzt können wir bloß bemerken, daß es *Warhol* gelingt, sozusagen durch das Auf-den-Kopf-stellen des Prinzips der Einmaligkeit etwas zu schaffen, das durch die Nicht-Einmaligkeit wirkt. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Wiederholung, die ich die extrinseke oder mimetische Wiederholung genannt habe, hier mit einem Objekt vollzogen wird, das so bekannt ist, daß ein Durchschnittsamerikaner gar nicht sagen kann, wie oft er solch einen Geldschein gesehen hat.

Das Bild *One Hundred Campbell's Soup Cans* (1962) (Katalog Sammlung Ströher, S. 441) ist ein Siebdruck von der Größe 183,5 zu 132,7 cm. Es kann als Analogon zu dem vorher gezeigten Bild genommen werden, das aus dem selben Jahr stammt und auch in derselben Technik hergestellt wurde. Beim genaueren Hinsehen können wir leichte Variationen, die im Grunde genommen von der Drucktechnik abhängen, feststellen. Aber es bleibt immer die gleiche Rindfleisch-Nudeln-Suppenbüchse, die wir hier in einer Wiederholung, die auf das Immer-weiter in derselben Weise verweist, vorfinden. Wir können so weit gehen zu sagen, was hier eigentlich dargestellt ist, das ist vermittelt der Suppenbüchse die Wiederholung selbst. Wiederholung im Sinne der puren Repetition – Immerwieder-das-Gleiche. Dadurch, daß im Bild-Titel die Zahl 100 steht, begrenzen wir die angeführten Büchsen, aber das Zählen ist ja ein anderer Akt als das Sehen. Im Sehen erfahren wir einfach das Immer-wieder – bis zum Überdruß.

Was will *Warhol* durch diese Darstellungsweise erreichen? Anders formuliert: Was kommt bei diesen Bildern zur Sprache? Wir können sie als durch das Prinzip der invarianten Wiederholung bestimmt bezeichnen, wobei die minimalen Abweichungen die Wiederholung keineswegs stören, sondern geradezu unterstreichen.

Nach einiger Zeit wird *Warhol* dieses Konstruktionsprinzip abwandeln. Als Beispiel für das neue Konstruktionsprinzip das Bild *Four Campbell's Soup Cans* von 1965. Die Wiederholung ist beibehalten, aber ich möchte diese Wiederholung, im Unterschied zur invarianten, die *variierende Wiederholung* nennen. Zwar haben wir viermal

die gleiche Form der Suppenbüchse, aber jedesmal in einer anderen Farbkombination. Haben wir uns längere Zeit bei der invarianten Wiederholung aufgehalten, die man geradezu die mechanische Wiederholung nennen könnte, so erscheint diese Wiederholung geradezu aufregend abwechslungsreich. Hier lohnt das genauere Hinsehen. Dabei ist festzustellen, daß in der Variation eine bestimmte Regelmäßigkeit herrscht. So ist die Vignette immer farbig zweigeteilt – das Wort Tomato jedesmal in der Farbe gehalten, die den oberen Teil der Büchse bedeckt. Es gibt noch eine Reihe solcher Details, die sich dem Betrachter, der die Geduld aufbringt, darbieten. Aber zweifellos bleibt das Prinzip der Wiederholung weiter bestehen, bloß gewandelt durch die variierende Farbe.

Es ist daran zu erinnern, daß *Warhol* solche Wiederholungsbilder nicht nur mit Gegenständen aus unserer Lebenswelt gemacht hat, sondern auch mit Personen. So gibt es aus dem Jahr 1962 einen Siebdruck mit 25 Marilyn-Monroe-Köpfen, nach der invarianten Prozedur hergestellt. Kleine Variationen sind bloß durch die Drucktechnik bedingt. Die gleiche photographische Aufnahme liegt zweifellos dem Bild zugrunde. Der berühmte, etwas verschleierte Schlafzimmersblick – die sinnlichen Lippen – all das ist so bekannt, daß man sich unwillkürlich fragt, ist es nötig, das immer wieder zu zeigen?

Dann gibt es Drucke mit bloß einer Wiedergabe des Kopfes und dann von 1967 eine Reihe von 10 Drucken, wovon ein Exemplar in der Sammlung Ludwig hängt (s. Katalog). Der erste Eindruck bei dieser Graphik ist so überraschend, verglichen mit der vorigen Monotonie, daß wir uns zunächst gar nicht Rechenschaft geben, daß es derselbe Kopf ist, ja dieselbe Ansicht. Es wäre ein Leichtes gewesen, verschiedene Aufnahmen zugrunde zu legen, aber gerade das will der Maler nicht. Dieselbe Aufnahme bildet den Grund, der eingefärbt wird und durch die Einfärbung eine überraschende Variation erzielt. Das Gesicht wandelt sich. Vom hübschen, reizvollen Aspekt, der dem Druck von 1964 sehr ähnlich ist, bis zum Gespenstischen, ja geradezu Fratzenhaften. Hatten wir bei den anderen Wiederholungsbildern den Eindruck, daß sie leicht erschöpft sind, so ist das bei diesem keineswegs der Fall. Die variierende Wiederholung erreicht einen Höhepunkt, ohne jedoch den Charakter der Wiederholung preiszugeben.

Noch immer sind wir aber nicht weiter bei der Beantwortung der Frage: Was wird auf diese Weise vom Künstler ausgesprochen?

Um beim Versuch einer Deutung dieses Phänomens der Wiederholung vom Fleck zu kommen, möchte ich auf ein Interview des Künstlers eingehen, ein Interview, das gerade um dieses Problem kreist.

»Jemand hat gesagt, Brecht hätte gewollt, daß jedermann gleich denke. Ich möchte, daß jedermann gleich denkt. Aber Brecht wollte es sozusagen durch den Kommunismus. Rußland tut es unter Regierungseinwirkung, hier geschieht es ganz von selbst, ohne eine strenge Regierung; wenn es also ohne Bemühung funktioniert, warum kann es dann nicht gehen, ohne daß man Kommunist ist? Jedermann sieht gleich aus und handelt gleich und wir machen immer weitere Fortschritte auf diesem Weg.

Ich glaube, daß jeder eine Maschine sein sollte.

Ich glaube, daß jedermann wie jedermann handeln sollte.« (Zitiert bei G. Dienst: Pop-Kunst, S. 126.)

Hier werden zwei Weisen der Gleichmacherei angesprochen. Für den Kommunisten bedeutet die Gleichmacherei die Eingliederung in die Partei, die als die Hüterin der Wahrheit verstanden wird. Die Parteizeitung der kommunistischen Partei der Sowjetunion heißt nicht zufällig »Prawda« (Wahrheit). Die Gleichmacherei bedeutet in diesem Zusammenhang zugleich Angleichung an die von der Partei gewonnene Einsicht und insofern die Verwirklichung eines Fortschrittes, weil alle auf dieses Niveau gehoben werden sollen. Deswegen ist die Bestimmung der Parteilinie die wichtigste Entscheidung, da spielen sich die verborgenen Kämpfe der monolithischen Parteien ab. Wohin diese Einstellung führen kann, hat die Epoche des Stalinismus in erschreckender Weise gezeigt⁴).

Warhol schwebt nicht diese kommunistische Gleichschaltung vor, er geht davon aus, daß in der hochindustrialisierten Gesellschaft eine zunehmende *Uniformierung* der Mitglieder dieser Gesellschaft feststellbar ist. Alle ziehen sich gleich an, alle reagieren in gleicher Weise, sind durch die gleichen Massenmedien beeinflusst. Mit Heidegger zu sprechen: die offenbare Herrschaft des »Man«.

Der Begriff des Fortschrittes, der für die Marxisten so wichtig ist, im Sinne des »auf das Einsichtsniveau der Partei Hebens« der Mitglieder der Gesellschaft, taucht hier auch auf, aber in ganz anderer Bedeutung. Fortschritt heißt bei *Warhol* fortschreitende Gleichmacherei im Sinne der Nivellierung. Das Provozierende kommt in den beiden Sätzen zum Ausdruck:

»Ich glaube, daß jeder eine Maschine sein sollte. Ich glaube, daß jeder wie jedermann handeln sollte.«

Ortega y Gasset hatte in den dreißiger Jahren in seinem Buch *Aufstand der Massen* eine Kritik der Gegenwart versucht, von einem elitären Bewußtsein aus. Der Aufstand der Massen war für ihn ein Schreckgespenst, gegen das es anzukämpfen galt. Hier wird gerade die umgekehrte Position eingenommen. Wogegen man sich allgemein sträubt, nämlich auf das Niveau einer Maschine gesetzt zu werden, wird hier als Ziel proklamiert.

Was tut eine Maschine? Immer das Gleiche. Sie tut das sehr exakt, aber sie kann nichts anderes tun. Einem Menschen wird zugemutet, daß er sich anpassen kann, daß er sich auf verschiedene Weisen verhalten kann. Ist er dazu nicht fähig, wird er zum Gespött, wir lachen ihn aus, wie *Bergson* das sehr geistreich in seinem Buch *Le rire* (Das Lachen) analysiert hat. Das Lachen als Strafe dafür, daß ein Mensch sich nicht wie ein Mensch benimmt, sondern wie ein Automat, der mechanisch reagiert.

Gerade das fordert nun *Warhol*: »daß ich eine Maschine sein möchte, und ich habe das Gefühl, daß, was immer ich tue und maschinenähnlich tue, dem entspricht, was ich tun möchte.« (a.a.O., S. 127)

Die Maschine führt einen Arbeitsprozeß exakt aus, sie kann ihn beliebig wiederholen, die Wiederholung geht von selbst. Wie steht es beim Menschen? *T. S. Elliot* sagte mir einmal, wenn er einen Vortrag zum ersten Mal halte, sei er immer davon begeistert. Wenn er ihn zum zweiten Mal halte, begännen sich Bedenken zu melden, und beim dritten Mal werde ihm alles fragwürdig. Dies Fragwürdig-werden ist nun in der Tat eine Belastung. Diese Belastung will *Warhol* offensichtlich abwälzen, wenn er ein maschinenähnliches Produzieren fordert. Es ist ganz konsequent, wenn er dem Druck eine so große Zuneigung zeigt, denn hier kann das einmal Erzeugte immer von neuem wiederholt werden.

Daß die Angleichung an die Maschine als Entlastung – um den von *Gehlen* geprägten Begriff zu verwenden, der inzwischen weltweite Bedeutung erlangt hat – verstanden wird, können wir auch aus folgendem Ausspruch ersehen.

»Maschinen haben weniger Probleme. Ich möchte gerne eine Maschine sein. Sie nicht auch?« (Aus einem in Schweden gegebenen Interview). Einen möglichen Einwand, daß ein Maschinen-Dasein

langweilig sei, weil immer das Gleiche getan wird, kehrt *Warhol* um, indem er sagt, er liebe das Langweilige. »I like boring things.« Daß das nicht einfach eine boutade ist, können wir aus seinen Filmen ersehen, die ausdrücklich den Effekt der Zeitdehnung anstreben. Während sonst gewöhnlich in einem Film von 90 Minuten Jahre vergehen sollen, man durch Ausschnitte große Perioden zusammenrafft, liebt *Warhol* den entgegengesetzten Effekt. Er läßt *Indiana* vier und eine halbe Stunde lang Pilze essen – genauer gesagt einen Pilz essen. (Diese Zeitdehnungseffekte sind dann zur Mode geworden, besonders im sogenannten underground Film.)

Warum kann eine langweilige Existenz angestrebt werden? Weil in der Langeweile eine Art Geborgenheit liegt. Man braucht nicht den Einbruch unvorhergesehener Ereignisse zu fürchten, die alles in Frage stellen. Es gibt kaum Probleme, keine Unruhe. Die Spannung der Ungewißheit schwindet. Man kann so von Problemen überfüttert sein, daß man sich das »Dasein« einer Maschine als wünschenswert vorstellen mag. Man kann so sehr berührt sein von den Problemen, die ständig einen selbst und die Mitmenschen bewegen, daß das Maschinendasein geradezu als ideal erscheinen kann.

Vielleicht können wir es besser so formulieren: Es gibt eine Langeweile des Stumpfen, den nichts anspricht, dem nichts etwas sagt, der auf nichts reagiert, und es gibt die Sehnsucht nach Langeweile von dem, der so übersensibel ist, daß er auf alles anspricht. Dieser zweite Fall scheint mir auf *Warhol* zuzutreffen. In einem in Schweden gegebenen Interview heißt es an einer Stelle:

»I still care about people but it would be so much easier not to care ... it's too hard to care ... I don't want to get too involved in other people's live ... I don't want to get too close ... I don't like to touch things ... that's why my work is so distant from myself.«

Daß die Distanz, die Kühle, die Langeweile nicht um ihrer selbst angestrebt werden, sondern um zu schützen, um abzuschirmen und so gerade die mögliche Entfaltung der eigenen Arbeit zu ermöglichen, das wird aus einer anderen Aussage deutlich. Da spricht *Warhol* von seiner Fabrik – seinem Filmstudio, das er in einer Fabrik eingerichtet hat.

»I think we're a vacuum here at the Factory, it's great. I like being a vacuum; it leaves me alone to work.«

Vakuum-sein heißt also nicht absolute Leere und Sich-erfreuen an dieser Leere, sondern es besagt, sich aus der Engagiertheit an die Umwelt gelöst haben, Abstand gewonnen haben, Freiheit für das eigene Arbeiten.

Wir könnten nun eingehen auf die widersprüchlichen Momente in *Warbols* Aussagen – einerseits Sehnsucht nach maschinenähnlichem Dasein, andererseits der Wunsch, jede Woche in einem anderen Stil malen zu können; einerseits Lösung von Engagiertheit an die Mitmenschen, andererseits Darstellung der Rassenkonflikte (durch Wiederholung photographierter Szenen, in denen Schwarze von Polizeihunden gebissen werden), auch die sogenannten Todesbilder gehören in diesen Zusammenhang: Bilder mit dem elektrischen Stuhl, mit Autounfällen und alle Art von *désastres*. In diesem Zusammenhang scheint es mir aber wichtiger, die Wiederholungsproblematik auf ihre spezifische Bedeutung bei *Warhol* zu untersuchen.

Auf die Suppenbilder hin angesprochen sagte er: »Ich pflegte sie zu essen. Ich nahm jeden Tag dasselbe Lunch ein, zwanzig Jahre lang, vermute ich, immer wieder dasselbe. Jemand hat gesagt, daß mein Leben mich beherrsche; mir gefiel diese Vorstellung.« (Dienst, a.a.O., S. 128)

Hier tritt das Problem auf, das ich in einem anderen Aufsatz als die Rolle der Lebenswelt in der Pop-Art zu analysieren versuchte. Das unmittelbar Gelebte wird Thema der Kunst. Wie ist dies Gelebte? *Warbols* Antwort lautet: Eine ständige Wiederholung des Gleichen. Ist das der Fall, und zwar nicht für einen gültig, sondern für alle, die der gleichen Gesellschaft zugehören, dann muß das seit der Renaissance explizit verfolgte Ideal der Individualität hier fragwürdig werden. Denn diese Individualität kann sich nur verwirklichen in der Weise der Einmaligkeit oder Einzigartigkeit. Das ist es doch, wonach wir streben, eine einmalige, unwiederholbare Existenz zu verwirklichen.

In der Tat wird dieses Ideal für *Warhol* fragwürdig. Nicht aus irgendwelchen theoretischen, philosophischen oder theologischen Überlegungen, sondern weil die zunehmende Technisierung, Rationalisierung zugleich eine Uniformisierung verlangt. Es ist unökonomisch für Individuen zu arbeiten. Die alten Handwerker, die das taten, sterben aus, wenn sie nicht schon längst von der Industrie aufgesogen wurden. Diese Uniformierung ist übrigens sowohl in den kapitalistischen Ländern wie in den sozialistischen Ländern am Werk. Massenproduktion ist das Ziel.

In einer uniformierten Welt fühlt sich der Durchschnittsmensch geborgen. Er braucht sich nicht ständig zu rechtfertigen, er ist doch so, wie alle sind. Das ist eine große Erleichterung. (Daß allerdings mit der Uniformierung neue Probleme entstehen, daß manche Entscheidung, wenn sie uniformiert wird, zu Belastungen führt, die in zunehmenden Neurosen ihren Niederschlag finden, das sei nur am Rande vermerkt.) Der maschinengleiche Mensch, das ist der Mensch, der das tut, was auch die anderen tun, der den Anderen zum Verwechseln ähnlich sieht.

Vom Künstler fordern wir aber gerade das Einmalige – dadurch unterscheidet er sich doch vom Nicht-Künstler. In der Genie-Auffassung des Sturm und Drang findet diese Sonderstellung des Genies ihren eklatantesten Ausdruck, aber bis heute wirkt etwas von dieser Vorstellung nach.

Warhol dagegen will auch hier eine Wandlung – der Künstler soll gerade derjenige sein, der sich dem Gleichen widmet, der die Wiederholung des Gleichen zum Thema hat. Die Faszination der Wiederholung ist die Faszination des Gleichen – in der die Gleichwerdung des Menschen in einer immer uniformeren Gesellschaft ihren deutlichen Niederschlag findet. Anders formuliert: Um existieren zu können, müssen wir so etwas wie Identität finden. Die Identitätsfindung wird vom Einzelnen auf die Gesellschaft verlagert. Die Gesellschaft ist Identität durch die Funktionen, die sie dem Einzelnen aufträgt. Je einförmiger diese Funktionen sind, desto einförmiger wird das Individuum. Was das Ergebnis ist, zeigt *Warhol* – die Wiederkehr des Gleichen bis zum Überdruß. Denn nicht nur die Arbeit wird uniformer, sondern auch was uns umgibt, womit wir umgehen – von der Coca-Cola-Flasche bis zur Wohnungseinrichtung. In einer anderen Terminologie ausgedrückt: Nicht nur der Prozeß der Produktion wird uniformiert, sondern auch das Produkt, und das Ergebnis ist die Uniformierung dessen, der in diesem Prozeß eingespannt ist – also des Menschen.

Ich habe vorher anzudeuten versucht, daß *Warbols* Haltung widersprüchlich ist, zwiespältig; ich bin der Auffassung, daß auch die Wirkung, die von seiner Kunst ausgeht, zwiespältig ist. Einerseits kann sie dazu führen, sich an dem Wiederfinden des Bekannten, Allzubekannten zu erfreuen, damit sich zu beruhigen – andererseits (und das scheint mir persönlich das Aufregendere) kann sie dazu führen, etwas aufzudecken, was gewöhnlich verschwiegen wird – nämlich die Öde der zunehmenden Uni-

formierung unserer Gesellschaft, die Öde unserer Lebenswelt. Das ständige Wiederholen des Gleichen kann so statt Beruhigung gerade Beunruhigung hervorrufen. Denn hier wird am deutlichsten ausgesprochen, was sonst immer verdeckt wird – die Aufhebung des Individuums durch die Nivellierung einer Gesellschaft, die ihr Heil in der Produktion und im Konsum sucht.

Zum Abschluß einige Bemerkungen über die Personen-Bilder. Wenn *Warhol* bei seinen Personen-Bildern von einer bestimmten Aufnahme ausgeht, um sie immer von neuem zu wiederholen, variierend oder invariant, was kommt dabei zur Sprache? Von Marilyn Monroe, von Jackie Kennedy, Liz Taylor gibt es ja endlos viele Aufnahmen, wir werden bzw. wurden mit ihnen richtig überschwemmt. Warum reduziert *Warhol* diese Mannigfaltigkeit auf ganz wenige Bilder?

Ein Grund dafür kann sein, daß die herrschende Tendenz in der Gesellschaft unserer Zeit auf eine derartige Reduzierung aus ist. So wie jemand auf einen bestimmten Typ von Arbeit festgelegt wird, so wird er auch in der Beurteilung der Mitmenschen festgelegt – besonders durch die Massenmedien.

Es ist nur zum Schein, daß wir durch die Massenmedien eine erschöpfende Auskunft über die Personen, die im öffentlichen Interesse stehen, erhalten. Vielmehr werden die Personen auf bestimmte Bilder festgelegt, die dann beliebig oft wiederholt werden können. Bei politischen Persönlichkeiten werden besondere Agenturen beauftragt, die herausfinden sollen, welches »Bild« die Wähler am günstigsten beeinflusst, diesem Bild muß sich die Person anpassen. Das Bild richtet sich nicht nach der Person, sondern die Person nach dem festgelegten Bild. Bei der Wiederholung des Bildes kann nichts Neues zum Vorschein kommen und das soll es auch gar nicht. Meinen wir, durch das Bild etwas über die Person zu erfahren, so werden wir enttäuscht. Die Personen werden im Grunde genommen stereotypisiert. Daß Marilyn Monroe eine Frau war, die unter Neurosen litt, eine deprimierende Kindheit hatte, mit dem Leben nicht zurecht kam, das wurde nie gesagt oder gezeigt, sondern sie mußte die Rolle der Sexbombe spielen. Sie wurde auf diese Rolle festgelegt, wie das in den invarianten Wiederholungsbildern gesagt ist. In der Serigraphie von 1967 dagegen wird diese uniforme Wiederholung, wie wir sahen, durchbrochen, es kommt etwas von der Verschiedenartigkeit der Person zum Vorschein. Sie ist nicht mehr der Prototyp des Pin-up Sex-Objektes.

Sollte bei den Wiederholungen dieses Moment der Kritik der Stereotypisierung eine Rolle spielen, so wären sie nicht bloß Spiegelung dessen, was vor sich geht, sondern zugleich auch Medium der Reflexion. Es handelt sich dann nicht einfach um eine Freude an der Banalisierung, sondern der Betrachter soll die Banalisierung durch die stereotypen Wiederholungen überdrüssig werden. Er soll sich Rechenschaft geben, welche Gefahr in dieser Banalisierung steckt. (Wir könnten in der Literatur ein Gegenstück in *Handkes* Bühnenstück *Kaspar* aufweisen, wo durch das ständige Wiederholen der stereotypen Redewendungen solch ein Überdruß an ihnen entsteht, daß wir uns plötzlich Rechenschaft geben, in was für einem Prozeß wir stehen, daß statt dem Verlieren in der Banalität eine Kritik daran wach wird.)

Die Frage der Wiederholung sollte behandelt werden, am Beispiel *Warhols*. Das Ergebnis, zu dem wir gelangt sind (wenn überhaupt von einem solchen gesprochen werden darf) ist, daß *Warhol* eine ganz bestimmte Funktion, die letzten Endes ins Gesellschaftskritische mündet, sichtbar macht. Indem er die Wiederholung zum leitenden Prinzip seiner Bildkonstruktion macht, zeigt er einerseits das Verführerische des Immer-gleichen, die Abwesenheit von Spannung, Unruhe, Ungewißheit; andererseits deckt er auf (ob bewußt oder unbewußt bleibt sich gleich), was an Fatalem dieser Verführung anhaftet – das Erstarren, das Zusammenschrumpfen zur Stereotypie, das Aufgeben des Moments der Veränderung, also der Lebendigkeit, noch während des Lebens. Wenn zudem das Ideal des humanistischen Individuums und überhaupt der Individualität in Frage gestellt wird, so spricht *Warhol* allerdings nur etwas aus, das schon vollzogen ist – wodurch dieses Ideal ersetzt werden soll, weiß (wenn wir aufrichtig sind) heute noch niemand.

Warhols Gebilde sind nicht als rein ästhetische Phänomene zu lesen (die Kritik am überkommenen Ästhetischen gehört mit zu dieser Kunst, was hier nicht mehr entwickelt werden soll), andererseits spielen ästhetische Momente auch mit hinein. Vielleicht müssen wir an dieser Art von Werken, die Kunst und Anti-Kunst zugleich sein wollen, lernen einzusehen, daß der Zugang zu den Kunstwerken nicht einspurig ist und das jedes Festlegen auf Einspurigkeit gefährlich ist, mag sie noch so nahe liegen, wie heute die ideologische Interpretation der Kunst, die immer wieder gefordert wird. Solche Einspurigkeit versucht in die Kunst eine Eindeutig-

keit hineinzubringen, die ihr nicht angemessen ist, wie gerade diese Ausführungen zu zeigen versuchten.

Wir haben es vermieden, die philosophische Problematik der Wiederholung darzustellen, da sie einen Aufriß der Geschichte der Metaphysik erforderlich gemacht hätte, aber zum Schluß sei es doch gestattet, dem Philosophen das Wort zu geben, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts der Frage der Wiederholung nachgesonnen hat (1843), um dabei zu erfahren, daß es nichts Neues ist, über die Wiederholung zu sprechen, und um zugleich anzudeuten, daß in der Wiederholung der Wiederholung sich manches nicht mehr wiederholt.

Kierkegaard sagt:

»Wer aber nicht begreift, daß das Leben eine Wiederholung ist, und daß dies des Lebens Schönheit ist, der hat sich selbst gerichtet und verdient nichts Besseres, als daß er umkommt, was ihm

denn auch widerfahren wird; denn die Hoffnung ist eine lockende Frucht, die nicht satt macht, die Erinnerung ist ein kümmerlicher Zehrfennig, der nicht satt macht; die Wiederholung aber ist das tägliche Brot, welches satt macht und dabei segnet.«
WW III, 174.

ANMERKUNGEN

- ¹⁾ Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart (Nijhoff-Den Haag, 1968).
- ²⁾ Zitiert nach der Übersetzung von Eva Rechelt-Mertens, I, 58f. Im Original, Edition de la Pléiade I, 36f.
- ³⁾ Übersetzung Bd. VII, S. 561; Original Bd. III, S. 1046.
- ⁴⁾ Die kürzlich erschienene Autobiographie von *Nadesbda Mandelstam: Die Zeit der Wölfe*, ist das eindrucksvollste Dokument über das Leben in dieser Zeit.