

Leseprobe

Peter Pütz

Wiederholung
als ästhetisches Prinzip



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2004

Abbildung auf dem Umschlag:

Marcel Duchamp, *Akt, eine Treppe hinab steigend Nr. II*, 1911-12,
Öl auf Leinwand 147,5 x 89 cm, Philadelphia, Museum of Art.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2004

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, info@geisterwort.de

Druck: Sievert-Druck+Service GmbH, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-461-0

www.aisthesis.de

Inhalt

I. Repetition und Variation	7
II. Wiederholung als Verhängniszusammenhang.	
Die Trilogie des Aischylos	42
1. Wiederholte Opfer: <i>Agamemnon</i>	43
2. Opfer ohne Ende: <i>Choephoren</i>	62
3. Ende der Opfer: <i>Eumeniden</i>	71
III. Die Wiederkehr wechselseitiger Durchdringung.	
Thomas Manns Joseph-Tetralogie	81
1. „Höllenfahrt“	82
2. <i>Die Geschichten Jaakobs</i>	87
3. <i>Der junge Joseph</i>	92
4. <i>Joseph in Ägypten</i>	97
5. <i>Joseph, der Ernährer</i>	106

I. Repetition und Variation

Dem Anschein nach ist Wiederholung die exakteste Wiederkehr einunddesselben, so dass eine völlige Kongruenz aufeinanderfolgender Erscheinungen zustande kommt. In Wahrheit aber schmilzt das, was sich wiederholt, nicht bis zur vollständigen Ununterscheidbarkeit ineinander, sondern das Wiederholen setzt immer schon eine Duplizität, also Andersartigkeit voraus. Selbst wenn wir annähmen, dass die Deckungsgleichheit keine Abweichung, weder im Allgemeinen noch in einer bestimmten Besonderheit, duldet, muss die Differenz, wenn schon nicht in der Substanz oder im Bereich des Akzidentellen, so doch zumindest im Umkreis der Relationen gesucht werden. Was wiederholt wird, kann in jeglicher Hinsicht deckungsgleich sein, ist es aber keinesfalls hinsichtlich des Raumes und der Zeit. Etwas mag einem anderen gleichen wie ein Ei dem anderen, so ist doch jedes der beiden mit einer ihm eigenen Schale umschlossen und damit vom andern abgeschlossen. Zwischen beiden bestehen zumindest ein Zwischenraum und eine Zwischenzeit; das eine ist woanders als das andere, das andere ist früher oder später als das eine. Derartige Differenzen in den raumzeitlichen Beziehungen sind mit der Wiederholung unweigerlich verknüpft.

Einerseits bieten die Unterschiede allererst die Grundlage für jede mögliche Wiederholung, andererseits strebt diese stets danach, das unvermeidliche Intervall aufzuheben, das Dazwischen und Danach zu tilgen. Wiederholung bewegt sich somit stets im Spannungsfeld zwischen dem Bestreben um Identität und dem Bestehen auf der Differenz, die überhaupt die Ermöglichung des Wieder bietet. Wiederholung führt stets zu Andersartigkeit, strebt nach deren Aufhebung und kann doch nicht umhin, die Abweichung zu bestätigen.

Aus den genannten Gründen ereignet sich Wiederholung nirgends in reiner Form. Repetition ist ganz und gar nicht denkbar ohne ihren Gegen- und zugleich Komplementärbegriff der Variation. Wenn Wiederholung sich demnach immer nur in der Form von Abweichung verwirklichen kann, so ist sie im Ver-

gleich zwischen sich und der Alternative dennoch stets das Primäre, das Zu-Grunde-Liegende; denn gerade das Ab des Weichens basiert auf einem Wieder. Selbst das Konträre setzt das Schon-Einmal voraus. Ohne die hypostasierte Möglichkeit der Wiederkehr wäre Variation als solche gar nicht erkennbar. Jede Veränderung ist eine ver-rückte Wiederholung.

Schon die Poetik des Aristoteles stellt das ästhetische Prinzip der Wiederholung ins Zentrum ihrer kunsttheoretischen Überlegungen. Die missverständliche und vielfach missbrauchte Übersetzung des Begriffs „Mimesis“ in „Nachahmung“, semantisch gestützt auf die lateinische Form „Imitatio“, unterstellt exakteste Wiedergabe, detailgetreueste Kopie. Diese verkürzte und verfälschende Auffassung wurde auch nicht wesentlich durch das Buch von Erich Auerbach erschüttert, obwohl man aus dem Untertitel seiner Mimesis-Studie „Dargestellte Wirklichkeit“ hätte lernen können, wie er Darstellen und Darzustellendes grundsätzlich trennt und zugleich aufeinander bezieht. Enthält bereits der Terminus „dargestellt“ die vielfältigsten Sinndimensionen der *über-* und *verformenden* Anteiligkeit sinnsetzender Subjektivität, und zwar von der puren Reproduktion des Vorgefundenen bis zur losgelassenen Möglichkeit, so wirft der zweite Bestandteil des Untertitels „Wirklichkeit“ noch mehr Fragen auf. Was verstehen die maßgebenden Kunsttheoretiker im Laufe der Jahrhunderte unter Wirklichkeit? Etwa nur die sinnlich fassbare Welt der Erfahrung? Oder das Reich der Wesenheiten und Ideen? Oder die Universalien des Mittelalters? Oder die idealisierende Vorstellung der *virtù* in der Renaissance-Poetik eines Scaliger? Oder den im 18. Jahrhundert emphatisch verstandenen *ordo* von Natur und Vernunft, die aufgrund ihrer gemeinsamen geschöpflichen Herkunft durch *analogia entis* verbunden sind? Oder die geschichtlichen Gesetzmäßigkeiten des Klassenkampfes im sozialistischen Realismus? Oder die Reflexion auf die Bedingungen der Darstellung von Wirklichkeit im Surrealismus, der unter bewusster Preisgabe von Realien die ganze Fragwürdigkeit von Realität und zugleich deren mögliche Bildbarkeit ins Blickfeld rückt? Jede Form von Kunst betreibt eine Wiederholung von Wirklichkeit; es ist allerdings in jedem einzelnen Falle

zu ergründen, welche Konzeption von Wirklichkeit zu Grunde gelegt wird.

Alle diese Fragen sind nicht außerhalb von Kunst zu klären, sondern erst in der ästhetischen Darstellung konstituiert sich die jeweils darzustellende Wirklichkeit. Das Darstellen ist nicht nur die subjektgebundene Instanz ästhetischer Formgebung, sondern auch das legitimierende Prinzip, das über die reale Existenz und Essenz des mimetisch Gestalteten über seine objektive Wirklichkeit befindet. Jeder künstlerische Akt leistet eine Genesis, gebietet ein *Fiat lux*; der Künstler soll nach Scaliger ganz im Sinne der Renaissance schaffen wie ein zweiter Gott. Er wiederholt nicht nur andere Kunstwerke (*mimesis auctorum*), nicht nur bestimmte Auffassungen von Realität (*mimesis naturae*), sondern er holt Gott ein. Als übrigens Deucalion und Pyrrha im ersten Buch der Ovidschen *Metamorphosen* nach der großen Strafflut auf Geheiß höherer Mächte und im Dienste eines erneuten Schöpfungsaktes Steine hinter sich warfen, die sich in neue Lebewesen, auch in Menschen, verwandeln, da heißt es von der gebärenden Erde: „da warf sie / zahllose Arten ans Licht; teils brachte sie wieder die alten / Formen, teils auch schuf sie zuvor nicht gesehene Wesen“.

Wie der Schöpfer der Mythen ist auch der Künstler nicht Knecht dessen, was der Fall ist, sondern Souverän der Möglichkeiten. Hierzu hören wir abermals Aristoteles: Ausgehend von seiner Prämisse, dass alle im Kunstwerk dargestellten Menschen sich hinsichtlich ihrer Wertigkeit vom Guten bis zum Schlechten unterscheiden, formuliert der antike Dichtungstheoretiker im zweiten Kapitel seiner *Poetik* eine seiner zentralen Thesen: „Demzufolge werden Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir“. Nachahmende sind also nicht sklavisch an das Gegebene gebunden, sondern sie können sich davon weit entfernen, sei es durch Erhöhung oder Erniedrigung bis zur Karikatur. Tausende Jahre später haben Theoretiker des Naturalismus diese Möglichkeiten auf folgende Begriffe gebracht: Der Realismus stellt die Welt so dar, wie sie ist, der Idealismus, wie sie sein sollte, und der Naturalismus, wie sie nicht sein sollte.

Aristoteles hat diese Alternativen nicht im Abstrakten belassen, sondern durch gattungspoetische Bestimmungen konkretisiert, indem er am Ende des zweiten Kapitels sagt: „die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in Wirklichkeit vorkommen“. Viele Interpreten haben mit Recht darauf hingewiesen, dass „gut“ und „böse“, „schlechter“ und „besser“ nicht allein und nicht einmal in erster Linie moralische, sondern ebenso oder sogar eher noch ständische Begriffe im Sinne einer sozialen Rangordnung bedeuten (Stichwort: Ständeklausel für die Tragödie). Ob es dabei sein Bewenden hat?

Im neunten Kapitel seiner *Poetik* bringt Aristoteles erneut die verschiedenen Möglichkeiten dichterischer Mimesis ins Spiel, diesmal allerdings nicht nach den Kriterien einer moralischen oder ständischen Rangordnung, sondern gemessen an der Abstufung vom Besonderen zum Allgemeinen. Das Besondere überlässt er dem Geschichtsschreiber, der das wirklich Geschehene in seiner Einmaligkeit mitteile; das Allgemeine hingegen reserviert er für den Dichter, der nicht das Singuläre, sondern das Generelle, das „nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ darstelle.

Aristoteles lässt keinen Zweifel daran zu, dass alle Dichtformen, also auch die Komödie, im Unterschied zur Geschichtsschreibung auf die Mimesis des Allgemeinen zielen, doch es gibt auch bei den einzelnen Dramengattungen noch eine wertende Rangordnung zwischen dem Generellen und Speziellen. In seiner *Metaphysik* räumt Aristoteles trotz aller Unterschiede zu Platons Idealismus den Wesenheiten (*ousiai*) einen ontologischen Vorrang vor den empirischen Einzelercheinungen ein. Im Hinblick auf die Überlegenheit des Generellen bietet sich folgende Unterscheidung an: Zwar stellen alle Dichtungsformen im Unterschied zur Geschichtsschreibung Allgemeineres dar, doch die Tragödie steigert gegenüber der Komödie den Grad des Generellen noch um mehrere Stufen. Die Figuren antiker Trauerspiele sind in der Regel keine spezifischen Charaktere mit bestimmten Eigentümlichkeiten, sondern Träger von Ideen, Verkörperungen allgemeinmenschlicher Daseins- und Verhal-

tensweisen. Sie werden Opfer schicksalhafter Verstrickungen; sie zeigen sich als Rebellen gegen ihre Vorbestimmtheit, als Widersacher der Götter und des Fatums. Sie sind buchstäblich Erhabene im Sinne ihres Ethos, Herausgehobene als soziale Wesen und Überragende als Repräsentanten des allgemeinen Menschen. Die Tragödie leistet also keine Mimesis von Charakteren mit distinkten Merkmalen, sondern von grundsätzlich anthropologischen Befindlichkeiten. Die Erhabenheit macht die tragischen Figuren besser, weil allgemeiner und damit gemäß der Aristotelischen Wesensmetaphysik wahrer. Ihre höhere Rangierung resultiert also weniger aus ethischer und sozialer als aus ihrer ontologisch-anthropologischen Auszeichnung in der Stufenordnung vom Besonderen zum Allgemeinen.

Die Aufgabe der Komödie dagegen besteht eher in der Mimesis des Besonderen, des absonderlichen Menschen, des Sonderlings. Das soll nicht heißen, dass es sich dabei um individualpsychologisch differenzierte Einzelgestalten handeln muss, sondern das Spezifische der komischen Figur liegt in ihrer Repräsentanz für typische Merkmale und Verhaltensweisen bestimmter Gruppen: etwa gewisse Beschränktheiten und Torheiten in der antiken Polis, Prahlhänse und Underdogs im sozialen Gefüge zwischen Besitzenden und Sklaven – allesamt Opfer satirischer Kritik (etwa bei Aristophanes), die der Besonderheit bedarf, um den Typus zu sondieren. Bedeutet zwar jede Typisierung auch eine Generalisierung, so reicht diese doch nicht bis zur höchsten Allgemeinheit menschlicher Daseinsform; die Komödie klassifiziert gewisse Personengruppen aufgrund kollektiver Besonderheiten. Diese lassen den Menschen, gemessen an den erhabenen Gestalten der Tragödie, weniger allgemein, weniger wahr, also schlechter erscheinen.

Die mimetischen Akte der Repetition und Variation beziehen sich naturgemäß auf etwas, das außerkünstlerischen Bereichen angehört. Mimesis als Wiederholung – und damit ergibt sich eine weitere Sinndimension – ist aber nicht auf die nachahmende Darstellung eines kunstexternen Befundes (so des allgemeinen Menschen in der Antike oder der Natur in der Poetik und Poesie des 18. Jahrhunderts) festgelegt, sondern sie fungiert

auch als internes Strukturprinzip des Wieder und dessen Widerrufung. Deren fundamentale Zusammengehörigkeit beobachten wir bereits bei den allereinfachsten Formelementen lyrischer Dichtung, zum Beispiel am reinen Reim, der am Schluss einer Verszeile die völlige Identität zweier Wortwendungen ab dem letzten betonten Vokal erfordert, sowie an der Alternative des unreinen Reimes, der sich mit geringerer Übereinstimmung zufrieden gibt, bis hin zur Assonanz, die sich schon mit dem Gleichklang eines einzigen Vokals begnügt. Dass Gedichte schließlich ohne alle diese Formen des Zeilenendes auskommen können, beraubt sie noch längst nicht ihres lyrischen, geschweige ihres literarischen Charakters. Umgekehrt wäre ein versifiziertes Geschichtsbuch noch längst keine Dichtung, wie schon Aristoteles im 9. Kapitel seiner *Poetik* betont, selbst wenn es gereimt wäre.

Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts treten die Formen klanglicher Wiederholung zurück, was auch für die herkömmlichen Mittel der Metrik gilt, bei denen sich eine dem Reim analoge Spannbreite zwischen Wiederkehr und Abkehr ergibt. Stichwort: freie Rhythmen. Vergleichbares kennen wir von der zeitstrukturierenden Wiederholungsform des Taktes und der Organisation der Tempi in der Musik. Spätestens seit der Lyrik der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts werden die herkömmlichen Formen der repetierenden Gleichförmigkeit so radikal verändert, dass oft nur wenige Zeilen die gleiche Länge haben; manche von ihnen bestehen nur aus einem einzigen Wort. Da sich viele dieser Texte auch in ihrem Sprachton wie Prosa, oft wie Sachberichte lesen lassen, sind sie rein äußerlich als Lyrik nur dadurch gekennzeichnet, dass die wenigsten Zeilen bis zum üblichen, das heißt überwiegend einheitlichen Versrand gelangen, den der Leser traditioneller Gedichte oder auch der Prosa gewohnt ist. Die Ein-Wort-Zeile ist also eine ver-rückte Wiederholung, indem sie den Erwartungshorizont aufbricht und durch die singuläre Platzierung des *einen* Wortes diesem eine besondere Bedeutung erteilt. In längeren Versen kann ein einzelnes Wort buchstäblich untergehen, hier dagegen wird es durch seine Vereinzelung hervorgehoben. Wie die phonetischen Mittel des Rei-

mes und der Assonanzen und wie der Übergang vom strengen Vers zu freien Rhythmen Annäherung *und* Entfernung signalisieren, so stehen auch dem nur scheinbar äußerlichen Druckbild alle Spielarten von Wiederkehr und Widerspruch zu Gebote.

Beide beherrschen weiterhin den breitgefächerten Bereich der Semantik. Bestimmte Wörter können in ihrer gezielt gestreuten Bedeutung einen gesamten Text durchziehen und seinen Sinnzusammenhang bestimmen: so die alles beherrschenden Personal- und Possesivpronomen der ersten Person in Goethes *Werther* („ich“, „mir“, „mich“, „mein“, etc.), die bereits in ihrer gehäuften Ansammlung zu erkennen geben, dass der aussichtslos Leidende sich in seinem Autismus als die erste Person und zugleich als die letzte erfährt. Da er die Untauglichkeit seines Ego für die Welt, wie sie ist, einsehen muss, ohne die unerträgliche Spannung zwischen seinem Selbst und dem Anderen aushalten zu können, nimmt er sich am Ende selbst hinweg. Schon der erste Brief des Romans beginnt mit dem Satz: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“

Wenn es sich nicht um die Wiederholung einzelner Wörter wie im *Werther* handelt, so ergibt sie sich aus der Eingliederung sinnverwandter oder konnotativ verbundener Ausdrücke in ein semantisches Beziehungsfeld, wobei sie als affine Zeichen zumindest Teilaspekte ihrer benachbarten Begriffe widerspiegeln. Als Beispiel dienen die Versenden der ersten vier Zeilen von Goethes *Wandrer's Sturmlied*:

Wen du nicht verlässest Genius
Nicht der Regen nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz
Wen du nicht verlässest Genius

Besonders signifikant sind die letzten Verswörter der ungerihten, freirhythmischen Hymne, deren erste Zeilen weder durch Syntax noch durch Satzzeichen klar gegliedert sind. Der „Genius“ der vierten Zeile wiederholt beschwörend den der ersten, so dass seine doppelte Anrufung zwei Leitwörter umarmt, die im Zentrum des vom Genius Beherrschten, d.h. der Geniezeit stehen: „Sturm“ ist das Sinnbild ihrer elementaren Naturauffas-

sung im Gegensatz zum locus amoenus des Rokoko mit mediterranem Himmel, schattenspendenden Bäumen und sanft streichelnden Zephyrwinden; die entsprechende Instanz im Innern des Menschen ist das Herz, das im Gegensatz zur Überlegenheit des aufgeklärten Verstandes und analog zur regen- und sturmgepeitschten Außenwelt vom „Schauer“ erschüttert wird, so dass es ohne planvolle Absicht nur zielloses Drängen verspürt. Die letzten Wörter der ersten vier Zeilen führen also mitten in die Vorstellungswelt des ‚Sturm und Drang‘: Regellosigkeit contra Ordnung, Moderne gegen Antikisierung, Norden versus Süden. Das wiederholende Aufgebot neuer ästhetischer Bilder und Prinzipien dient der veränderungswilligen Abkehr von der Wiederholung der Tradition, von der *mimesis auctorum*. Dass dieser Bruch dann nur eine Abwendung von bestimmten Autoren und Dichtformen betrifft und gleichzeitig mit einer Hinwendung zu anderen verbunden ist (etwa weg von Anakreon und hin zu Pindar), gehört zum Doppelcharakter jeder Neuerung, jeder Revolution. Auch die Häretiker des Mittelalters und die Reformatoren der beginnenden Neuzeit wenden sich gegen die kirchlichen Autoritäten unter Berufung auf das Urchristentum, so wie Vertreter der Französischen Revolution Vorbilder aus der römischen Republik imitierten. Die Kritik an der schlechten Gegenwart verfällt nicht in Regression, sondern bedient sich des Rekurses auf eine verklärte Vergangenheit zum Zwecke einer besseren Zukunft. Die Spannung zwischen Repetition und Variation erhält damit den Charakter eines Paradigmenwechsels.

Was die sinnverdichtende Funktion von Phonetik und Semantik der Wörter betrifft, gilt auch für das ausgreifendere Textelement des Satzes, der am Beginn eines Gedichtes, Dramas oder Romans einen Ton anschlägt, dem alle folgenden Sätze nachklingen, den sie rück- und vorwärtsblickend wiederholen. Goethes *Wilhelm Meister* beginnt mit dem Satz: „Das Schauspiel dauerte sehr lange.“ Dieser Anfang weckt die Frage: Wie lange dauert das Schauspiel im Roman oder mit anderen Worten: Wie lange wird Wilhelm vom Theater beherrscht? Am Anfang des ersten Buches erwartet er mit Ungeduld seine geliebte Mariane von der Bühne zurück; später dauert das Schau-

spiel fast zu lange, so dass der von der Bühne Besessene mit allen Mitteln, auch mit denen der Verschwörung und Einschüchterung, daraus vertrieben werden muss. Bis dahin ist das Theater sein Ein und Alles, und alles ist ihm Theater. Diese Passion treibt ihn durch fünf Bücher – oder soll man sagen: durch fünf Akte?

Die frühere Fassung des Romans mit dem Titel *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* bestand übrigens aus sechs Büchern, begann im Unterschied zu den *Lehrjahren* ab ovo mit Wilhelms Kindheit und endete mit seinem Abschied von der Bühne; die klassische Version dagegen versetzt den Leser schon am Anfang in die Welt des Theaters, und zwar während eines Schauspiels, das an diesem Abend lange dauert. Erst im Laufe des ersten Buch-Aktes wird Wilhelms Vorgeschichte nach den Bauprinzipien dramatischer Exposition nachgeholt und mit spannungserzeugenden Ankündigungen und Andeutungen in zukunftsgerichtete Aktion umgesetzt. Obwohl die *Lehrjahre* ab dem sechsten Buch den Akzent von der Schauspielkunst auf umfassendere Bildungsziele verlagern, sind sie bis dahin in Form und Inhalt weitaus mehr theaterbezogen und dramaturgisch geprägt als die frühere Fassung des Romans, wengleich diese das Theatralische im Titel führt. In den *Lehrjahren* prägt die Bühnenkunst Wilhelms Denk-, Gefühls- und Sprechweise sowie – was noch bedeutungsvoller ist – die gesamte Tektonik und Darstellungsform der ersten fünf Bücher. Theater wird nicht nur im Roman gespielt, sondern auch der Roman spielt Theater. Hierzu dienen neben der Fünffaktigkeit die expositorische Funktion des Eingangs, die szenenähnliche Fügung der einzelnen Episoden, die in ihren Orts- und Perspektivenwechseln, in ihren Konfigurationen und Kontrastbildungen Bauprinzipien dramatischer Gestaltung folgen, und nicht zuletzt die theatralischen Verwendungen von Requisiten (Halstuch, Zettel, Pantöffelchen und Dolch) sowie die überaus pointierten Buchschlüsse, die jeweils mit einem bühnenwirksamen Coup einen Theatervorhang niederrauschen lassen, wobei übrigens in jedem Falle Frauen die Regie in Händen halten. Dass die durchgängig dramaturgisch gelenkte Welt, beherrscht von emphatischer Intensität der Einbildungskraft,

konterkariert wird durch die desillusionierende epische Ironie des Erzählers, erzeugt das spezifisch ästhetische Spannungsfeld von Wiederholung und Widerspruch.

Jedes der fünf Bücher ist eine Art von variierender, gegenläufiger und sich steigernder Fortsetzung des allerersten Satzes; denn Wilhelm durchläuft verschiedene, sich einander ablösende Stadien des lange dauernden Schauspiels: von der bohemienhaften Welt des Kleinstadttheaters (Erstes Buch), über die Verbindung mit einer wandernden Schauspieltruppe (Zweites Buch), das Theater am Hof der Adligen (Drittes Buch), die Bildung einer Schauspielerrepublik, deren Leitung Wilhelm übernimmt (Viertes Buch), bis hin zu Ansätzen eines Nationaltheaters mit gesteigerten Kunstansprüchen und der Aufführung des *Hamlet* als Höhe- und Endpunkt von Wilhelms Bühnenlaufbahn (Fünftes Buch). Doch wie seine Beziehungen zu Frauen durch Passionen im doppelten Sinne bestimmt werden, so entpuppen sich ebenso seine Fortschritte auf dem Theater in jeder Phase als das, was allenfalls die Kunst zu bieten hat: Erweiterung und Befreiung des Selbst, doch nur in Gestalt und um den Preis des schönen Scheins. Daher darf das Schauspiel nicht zu lange dauern.

In seinem Gedicht *Wandrer's Nachtlid* arbeitet Goethe mit allen bisher genannten Mitteln der Wiederholung: mit den klanglichen des Reimes und Taktes, mit den semantischen sowie den optisch gezielten Wort- und Satzplatzierungen.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Die unübersehbare ontologische Schichtung ist uns vertraut vom biblischen Schöpfungsmythos bis zu Herders *Ideen*. Die Klimax reicht vom Anorganischen („Gipfel“) über das Organische, erst als botanisches („Wipfel“), dann als zoologisches („Vögelein“),

bis hin zum menschlichen „du“. Es handelt sich zugleich um eine Bewegung vom Fernen zum Nahen, vom Oben zum Unten, vom Andern zu uns. Das semantische Moment der Wiederholung liegt in der umgreifenden Besänftigung sämtlicher Erscheinungen am Abend eines Tages, einer Arbeit, eines Lebens („Ruh“, „kaum einen Hauch“, „schweigen“, „ruhest“). Die Variationen entfalten sich im Prozess des Ausgreifens auf alle Gradationen, von der Materie bis zur ruhebedürftigen Seele. Schließlich triumphiert die Wiederkehr als Schlusswort der letzten Zeile: das dem zarten „Hauch“ nachgeflüsterte „auch“. Es gibt wohl kaum ein ranggleiches Gedicht, das in einem vermeintlich so unscheinbaren Ausdruck gipfelt, und doch liegt in diesem „auch“ die allumfassende, überhöhende Wiederholung des Gipfels in der ersten Zeile, liegt das, was Goethe einmal in Bezug auf die Katharsis die „aussöhnende Abrundung“ genannt hat. Das abschließende „auch“ holt am Ende sogar das Du ein, bettet es gleichsam in den umgreifenden Zusammenhang alles Seienden – sowohl im Sinne des Trostes als auch des Todes. Dem entspricht, dass der alternierende Reim in der ersten Strophenhälfte durch den umarmenden in der zweiten abgelöst wird.

Alle Formen der variierenden Wiederholung von Wörtern und Sätzen, von Affinitäten und Verschiebungen kleiner bis kleinster Einheiten stehen im Dienste eines textverdichtenden und zugleich gegenläufigen Formprinzips, das die universale Bezüglichkeit alles Einzelnen, die Transformation von Elementen in Komponenten betreibt und zugleich widerruft, wobei in dem ‚wider‘ immer noch das ‚wieder‘ nachklingt. Eine historische Auffächerung dieses grundsätzlichen Spannungsverhältnisses müsste übrigens differenzieren zwischen Zeiten dominanter Wiederkehr und solchen einer immer radikaleren Abkehr – etwa seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts über die Frühromantik bis zur Moderne.

Beispielhaft für den Beginn dieser Bewegung und zugleich für die Organisation makrostruktureller Komponenten ist die szenische Fügung in Goethes Faust-Drama. Ihm gehen drei unterschiedlich präludierende Textteile voraus, die vom Prinzip

der Wiederholung strukturell wie ideell auf je verschiedene Weise geprägt sind: „Zueignung“, „Vorspiel auf dem Theater“, „Prolog im Himmel“. Die „Zueignung“ beginnt in Beziehung auf ein Schon-Einmal mit den Worten: „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten“. Bereits die erste Zeile signalisiert das Spannungsverhältnis von sich verfestigenden Konturen einerseits und verflüssigender Übergänglichkeit andererseits. Diese antagonistische Doppelheit wird im Folgenden durch zwei ebenso verschiedenartige wie zusammengehörige Wort- und Metaphernfelder bestimmt: Zum einen der „trübe Blick“, der „Wahn“, „Dunst“, „Nebel“, und „Zauberhauch“, der „Schatten“ und der „labyrinthisch“ irre Lauf, zum anderen heißt es: „zerstreut“ und „unbestimmt“. Demgegenüber steht der Wille, das aus frühen Zeiten Heraufsteigende „festzuhalten“; weiter heißt es: „es wiederholt die Klage“, der „Widerklang“, das Wirklich-Werden des vom Entzug Bedrohten, also dessen Reaktivierung, die – so der Titel – „Zueignung“.

Eine entsprechende Spannung von Wieder und Entgegen bestimmt das „Vorspiel auf dem Theater“: Der Direktor hebt an mit den Worten: „Ihr beiden, die ihr mir so oft“, doch dann beschwört er Dichter und Schauspieler, diesmal ganz anders zu verfahren, weil er Angst hat, dass das Publikum schon alles gelesen hat; daher soll die Bühnendarbietung den Auf- und Durchbruch wagen. Die „Zueignung“ ringt beharrlich um Wiederkehr, der Theaterdirektor um unterhaltsame Abwechslung. Die vor einigen Jahren noch griffigen Formeln bewähren sich hier in den komplementären Widerpartnern von Wiederkehr und Neuerung. Sie betreffen zumindest drei Instanzen: die ästhetische Produktion (Dichter), die Distribution (Theaterdirektor) und die Rezeption (Publikum).

Dann wird eine andere Form von Wiederholung sichtbar: Raphael, Gabriel und Michael, als Erzengel selbst schon Inbegriffe zeitenthobener Gestalten, beginnen den Himmelsprolog, indem sie die ehernen Gesetzmäßigkeiten der patriarchalisch besetzten Sphäre in ihrer unabänderlichen Perpetuierung feiern: „Die Sonne tönt nach alter Weise“, und schließlich heißt es von den Werken im Bestätigungsritual: „Sind herrlich wie am ersten Tag“.