FESTSPIEL-DIALOGE 2002

WIEDERHOLUNGSZWANG, VERWERTUNGSDRUCK, ZITATFETISCHISMUS.

Philosophische Aspekte der Kunst in der Zweiten Moderne

Konrad Paul Liessmann

19. August 2002

© Copyright by Konrad Paul Liessmann
Institut für Philosophie der Universität Wien

WIEDERHOLUNGSZWANG, VERWERTUNGSDRUCK, ZITATFETISCHISMUS
Philosophische Aspekte der Kunst in der Zweiten Moderne
Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspiel-Dialoge am 19. August 2002 in Salzburg

Sehr geehrte Damen und Herren,

Zeitgenossen irren sich meistens, wenn sie versuchen, die Epoche zu bestimmen, in der sie leben. Erst aus der Distanz der Jahrzehnte und Jahrhunderte lassen sich die Grundzüge eines Zeitalters, seine Besonderheiten, seine Größe und seine Katastrophen erkennen und beschreiben. Über das Lebensgefühl einer Zeit und die damit verbundenen Wünsche, Sehnsüchte und Selbsttäuschungen sagen die Epochenbestimmungen und Selbstzuschreibungen allerdings sehr wohl etwas aus. Die Ausrufung von neuen Zeitaltern, die seit dem Ende des 2. Weltkriegs eine nicht endenwollende Konjunktur hat, läutet dann in der Regel weniger ein solches ein, als daß damit eher haltlosen Hoffnungen und mitunter ebenso haltlosen Ängsten Ausdruck verliehen wird. Nach dem Atomzeitalter, dem Weltraumzeitalter, der postindustriellen Gesellschaft, dem Computerzeitalter, dem Informationszeitalter und der Postmoderne sind wir nun also in der *zweiten Moderne* angelangt. Diese, unter anderem von den Soziologen Ulrich Beck und Anthony Giddens sowie dem Kunsttheoretiker Heinrich Klotz gebrauchte und populär gemachte Epochenbestimmung enthält zweifellos einige Implikationen, die unser Interesse verdienen.

Zweite Moderne: das signalisiert vorerst einmal eine Bescheidenheit. Nichts Neues wird damit groß verkündet, sondern die Wiederholung von etwas Altem. Gegen die verspielte Hybris der Postmoderne, die fröhlich die Moderne, also das Zeitalter der Aufklärung, der Vernunft, des historischen Fortschritts und der ökonomischen Rationalität für beendet erklärt hatte, bedeutet die zweite Moderne das Eingeständnis, daß die Moderne weder beendet ist noch ihr Ende überhaupt wünschenswert wäre. Tatsächlich gelten die Bestimmungsstücke der klassischen Moderne, also die Zeit der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert, als die entscheidenden Momente und Triebkräfte der sogenannten Globalisierung: Säkularisierung, wissenschaftlich-technische Rationalität, Kapitalismus, Menschenrechte und Demokratie sind die Ingredienzien, die die Weltgesellschaft am Kochen halten. Nach den geschichtsphilosophischen Phantasmen, die eine Transzendierung der bürgerlichen Gesellschaft verkündeten und nach den damit verbundenen politischen Katastrophen des 20. Jahrhundert, die den Prozeß der weltweiten Modernisierung wenn nicht aufhalten konnten, so doch für eine halbes Jahrhundert unterbrachen, setzen wir nun seit etwas mehr als einem Jahrzehnt dieses Projekt der Moderne im Weltmaßstab wieder fort. Gleichzeit steckt in dieser Fortsetzung ein Stachel. Denn die Moderne charakterisiert sich selbst durch einen unzähmbaren Drang nach dem Neuen, der Innovation, nach dem noch nie Dagewesenen. Nur Wiederholung, nur Fortsetzung zu sein, kommt einer Schmähung gleich. Und doch meint zweite Moderne auch, daß wir in den entscheidenden Bestimmungen unserer Gesellschaft über die Errungenschaften und Perspektiven des 18. und 19. Jahrhunderts noch immer nicht hinausgekommen sind. Autonomie des Subjekts, Mündigkeit der Bürger, ein freier Markt und die Verankerung der Würde des Menschen in den Verfassungen - mehr hat auch unsere Zeit an Perspektiven im Grunde nicht zu bieten. Und dies macht die Paradoxie unseres Zeitalters aus. Wir wollen modern sein und indem wir modern sind, wiederholen wir die alte Moderne. Wir leiden, so die Diagnose der Soziologin Marianne Gronemeyer, gleichermaßen unter einem Innovationsfuror wie unter einem Wiederholungszwang. Die Situation der Kunst bildet dabei keine Ausnahme, sondern stellt, wie so oft, diese

grundlegenden gesellschaftlichen Widersprüche in einer ästhetisch konzentrierten, aber auch politisch entschärften, weil letztlich spielerischen Form dar.

Gerade in der modernen Kunst scheint der Gegensatz zwischen dem Anspruch auf innovativer Originalität und der Wiederkehr des Immergleichen offenkundig. Angetreten war die Avantgarde mit dem Ziel, die ästhetischen Traditionen und mit ihr die bürgerliche Behaglichkeit zu zerstören und an deren Stelle ein radikales, authentisches, asketisches, neues Kunstwerk zu setzen, das keinen gewohnten ästhetischen Schemata gehorchen sollte. Mittlerweile ist diese Moderne nicht nur selbst klassisch und zu einer Tradition geworden, sondern sie gefällt sich auch darin, nicht nur das vermeintlich Antiquierte, sondern auch sich selbst immer wieder zu wiederholen. Ist es nicht auffällig, wie oft vor den Kunstströmungen der Moderne die Vorsilbe Neo- oder Neu auftaucht: Neoavantgarde, aber auch Neoklassizismus, Neue Sachlichkeit und Neue Wilde. Dieses Spiel mit dem Neuen signalisiert immer eine Wiederholung, wenn auch aus einer verschobenen Perspektive. Und ist es nicht auffällig, daß gerade in einer Zeit, die Innovation und Kreativität als Leitvorstellungen verehrt, das "Remake" sich als eigene Gattung etablieren konnte, die Wiederholung des schon einmal gemachten, wenn auch mit anderen, wenn auch nicht immer besseren Mitteln? Woher die Sucht, etwas, das schon einmal war, noch einmal zu machen, woher dieser Zwang zur Wiederholung in einer Zeit, die theoretisch keine Wiederholungen dulden möchte? Ist dies Ausdruck eine grundlegenden schöpferischen Schwäche, einer geistigen Impotenz, die durch das ständige Beschwören des Neuen nur dürftig übertüncht wird? Leben wir in einem alexandrinischen Zeitalter, das letztlich nur die großen Vorbilder, bei aller verbalradikalen Distanzierung, immer wieder nur kopieren kann? Vielleicht sind es deshalb die Reproduktionstechnologien und Kopierverfahren, in denen wir es zu bisher ungeahnter Perfektion gebracht haben? Und hat dies damit zu tun, daß unter den Bedingungen des Marktes alles sofort seiner Mehrfachverwertung zugeführt werden muß, so daß gar nichts anderes möglich ist, als erfolgreiche Produkte sofort zu wiederholen und jedem erfolgreichen Film, von *Terminator* über *Speed* bis zu *Men in black* die als Fortsetzung getarnte Wiederholung folgen zu lassen?

Keine Frage: nicht nur massenmediale Produkte, sondern Kunstwerke überhaupt sind heute in erster Linie Waren, die auf dem Markt reüssieren müssen. Der Sinn einer Ware liegt allerdings primär nicht darin - und hier hat der viel geschmähte Karl Marx schlicht und einfach recht gehabt – irgendwelche, und seien es ästhetische Bedürfnisse befriedigen zu können, sondern darin, profitabel getauscht werden zu können, als verwertet zu werden. Natürlich hat das eine mit dem anderen zu tun. Eine Ware, die niemandes Bedürfnisse befriedigt, wird auch nicht am Markt getauscht werden können; wenn aber alles, was nicht profitabel genug erscheint, nicht mehr produziert wird, werden bestimmte, nicht mehrheitsfähige Bedürfnisse auch nicht mehr befriedigt werden können. Man muß die den Verwertungsdruck, der auf der Kunst als Ware liegt, nicht so drastisch zeichnen, wie dies der Philosoph Günther Anders, an dessen 100. Geburtstag vor kurzem zu denken war, getan hatte. Es lohnt sich aber sich daran zu erinnern, welches Entsetzen die gnadenlose Vermarktung von Kunst noch vor wenigen Jahrzehnten bei einem der scharfsinnigsten Zeitgenossen ausgelöst hatte.

Das Verhängnis der Kunst, wie Anders es 1984 diagnostizierte, ist ihre Auflösung in den allgemeinen, vom Marktprinzip beherrschten kulturellen Pluralismus. Nur weil sie nichts als Waren sind, können die unterschiedlichsten Werke beliebig nebeneinander existieren. Solcher Pluralismus war für Anders bloße "Simultaneität", reine "Juxtaposition", also ein zusammenhangloses Nebeneinanderstellen von Kunstwerken, Stilen, Epochen, aber auch Philosophien oder Weltanschauungen, die einander fremd, ja widersprechend sind, und sich

dennoch nicht aneinander zu reiben scheinen. Heftig mokierte sich Anders darüber, daß es als Tugend gilt, dieser "kulturellen Promiskuität" zu frönen, während als provinziell, intolerant und unkultiviert derjenige sich beschimpfen lassen muß, der daran Anstoß nimmt: Als Barbar oder als Banause blamiere sich derjenige, der "unfähig bleibt oder sich dagegen sträubt, Wagner *und* Palestrina, Giotti *und* Klee, Nietzsche *und* Franziskus zugleich zu goutieren". Zu erwägen wäre aber, so Anders mit Schärfe, ob nicht Barbarei und Banausentum gerade durch dieses grundsätzliche "Zugleich" zu definieren sei: "Das nahezu sakrale Schlüsselwort des Zeitalters lautet *UND*".[1]

"Kultur" beschrieb Anders in diesem Zusammenhang überhaupt als das "Revier des ungültig Gewordenen oder des von vornherein Ungültigen". Religionen, Philosophien, Künste, Hegels Gestalten des objektiven Geistes also: zum Kulturgut geronnen, haben sie jede Verbindlichkeit eingebüßt, sind zur Harmlosigkeit neutralisiert - Gestalten des Ungeists. Kultur definiere sich dadurch, daß in ihr weder nach philosophischer Wahrhaftigkeit noch nach moralischer Glaubwürdigkeit gefragt werde. Damit stand für Anders allerdings die Kunst selbst in Frage. Er insistierte darauf, daß Kunst, sofern ihre Legitimität bewahrt werden soll, nicht nur in einem ästhetischen, sondern auch in einem politisch-moralischen Sinn ernst genommen werden müßte. Daß dies schon lange nicht mehr gelingen kann, daß noch das Schrecklichste und Furchtbarste als Kunstwerk problemlos konsumierbar wird, war für Anders aber "primär keine geistige, sondern eine kommerzielle Tatsache": Kulturgüter aller Art beanspruchen das gleiche Recht auf Duldung, nicht weil sie etwas darstellten, das seinen Wert aus seiner eigentümlichen Beschaffenheit entfaltete, sondern weil sie das gleiche Recht darauf haben, "als Waren aufzutreten". Dies nannte Anders das "fundamentale Gleichheitsrecht" unserer Epoche: "Die Grundlage der Demokratie im Kapitalismus ist nicht die Gleichberechtigung der Bürger, sondern die aller Produkte". Auch hier zeigt sich, daß die einstens für Menschen entwickelten Ansprüche auf die Dinge übergegangen sind. Kultur, als freies Fluktuieren von Unverbindlichkeiten, erscheint nur mehr in der Form universaler Prostitution: "Proudhons entsetzliches Wort, daß alle Frauen gleichberechtigt seien: nämlich als Huren, gilt von allen sogenannten Kulturprodukten und -erscheinungen."

Und dennoch: der Zwang zur Wiederholung, die Abarbeitung an dem Immergleichen, die offenkundige Diskrepanz zwischen innovativem Anspruch und standardisierter Lösung ist nicht nur Ausdruck eines ökonomischen Verwertungsdrucks. Das Problem der Wiederholung als in sich widersprüchliches Signum der ästhetischen Moderne geht tiefer. Erlauben Sie mir an dieser Stelle einige grundsätzliche Überlegungen zum Problem der Wiederholung und zur Frage des Wiederholungszwanges. Die Wiederholung, seit langem ein Thema nicht nur in der Kunst sondern auch und vor allem in der Philosophie und in der Psychoanalyse, ist selbst eine höchst zweideutige Kategorie. Einerseits ist sie mit dem Odium das Repetitiven, das Langweiligen, der Gewohnheit, des Totgelaufenen behaftet, andererseits wäre ein Leben ohne Wiederholung undenkbar, denn erst die Wiederholung einer Handlung, einer Tat hebt diese aus dem Universium der kontingenten, zufälligen Ereignisse heraus und gibt ihr Dauer und damit Sinn. Feste und Festspiele zum Beispiel leben in hohem Maße davon, daß sie, oft in ritualisierter Form wiederholt werden, auch um den Preis der Erstarrung. In der modernen Philosophie hat sich wahrscheinlich Sören Kierkegaard als erster explizit mit diesem Problem auseinandergesetzt und dieser Frage auch unter dem Titel *Die Wiederholung* eine kleine, 1843 unter dem Pseudonym Constantin Constantius erschienene Schrift widmete. Kierkegaard ging es in diesem *Versuch in der experimentierenden Psychologie* vorab darum, die Wiederholung als eine lebensweltliche, existentielle, ja ethische Kategorie zu fassen. Natürlich: das Leben besteht in hohem Maße aus Wiederholungen, jenen Handlungen des Alltags, die wir immer

---

[1] Dieses und die folgenden Zitate: Günther Anders: Mensch ohne Welt. München: Beck, 1984, S. XVff.

wiederholen und wiederholen müssen, bis hin zu den automatisiert ablaufenden Gewöhnungen und Gewohnheiten. Nicht das aber interessiert Kierkegaard, sondern die bewußte Wiederholung, ja, er fragt sich, ob nicht Bewußtsein überhaupt auch eine Form der Wiederholung der Wirklichkeit sei, zumindest in dem Sinne, in dem wir in der Erinnerung imstande sind etwas Geschehenes zu wiederholen: "*Wiederholung* ist ein entscheidender Ausdruck für das, was *Erinnerung* bei den Griechen gewesen ist. Gleich wie diese gelehrt haben, daß alles Erkennen ein sich erinnern sei, ebenso wird die neuere Philosophie lehren, daß das ganze Leben eine Wiederholung ist ... Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung; denn wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung eine Sache vorlings erinnert. Daher macht die Wiederholung, falls sie möglich ist, den Menschen glücklich, indessen die Erinnerung ihn unglücklich macht, unter der Voraussetzung nämlich, daß er sich Zeit nimmt zu leben und nicht schnurstracks in seiner Geburtsstunde einen Vorwand zu finden trachtet, sich aus dem Leben wieder davon zu stehlen, z.B. weil er etwas vergessen habe."[2]

Beachtenswert ist an dieser zentralen Stelle wohl nicht nur die eigenwillige Formulierung, sondern auch die Ironie, mit der Kierkegaard den existentiellen Charakter der Wiederholung unterstreicht. Nicht um Erinnern als Bewußtseins- oder Gedächtnisleistung geht es, sondern um eine in der Zukunft gelebte Vergangenheit. Das Wesen dieser Wiederholung am Beispiel der Liebe - also der Wiederholung einer erotischen Konstellation - beschreibt dann Kierkegaard mit Worten, die in ihrer Mischung aus Poesie und Ironie zu den eindringlichsten in Kierkegaards Oeuvre gehören:

"Die Liebe der Wiederholung ist in Wahrheit die einzig glückliche. Sie kennt ebenso wie die der Erinnerung nicht die Unruhe der Hoffnung, nicht die beängstigende Abenteuerlichkeit der Entdeckung, aber auch nicht die Wehmut der Erinnerung, sie hat des Augenblicks selige Sicherheit. Die Hoffnung ist ein neues Kleid, steif und stramm und glänzend, man hat es jedoch niemals angehabt, und weiß darum nicht, wie es einen kleiden wird oder wie es sitzt. Die Erinnerung ist ein abgelegtes Kleid, welches, so schön es ist, nicht mehr paßt, da man aus ihm herausgewachsen ist. Die Wiederholung ist ein unverschleißbares Kleid, welches zart und fest sich anschmiegt, weder drückt noch schlottert ... Wer nichts als hoffen will, ist feige; wer nichts als sich erinnern will, ist wollüstig; wer aber die Wiederholung will, der ist ein Mann..."[3]

Durch diese Beschreibung wird die Wiederholung nicht als Mittleres zwischen der Erinnerung und der Hoffnung plaziert, sondern als die entscheidende existentielle Alternative. Abgesehen davon, daß Kierkegaard hier die böse Bemerkung von Günther Anders, daß Hoffnung nur ein anderes Wort für Feigheit sei,[4] vorwegnimmt und damit eine christliche Tugend denunziert, abgesehen davon, daß er die Erinnerung als wollüstige Form eines nicht mehr gelebten Lebens dechiffriert, wird die Wiederholung hier vorerst einmal zu einer entscheidenden *ethischen* Kategorie: denn sie ist es, die das glückliche, das wesentliche, das gute Leben ermöglicht. Dies gelingt der Wiederholung als einer ganz spezifischen Form der Strukturierung von Lebenszeit - einer Zeit also, die weder in der Kontingenz der eintretenden Ereignisse noch in der Unverrückbarkeit des je schon Gewesenen aufgeht. Nicht reine Zukunft, aber auch nicht reine Vergangenheit - eben Gegenwart, des Augenblicks selige Sicherheit: "Ja, gäbe es keine Wiederholung, was wäre dann das Leben? Wer möchte sich

---

2 Sören Kierkegaard, Die Wiederholung. Gütersloh: Siebenstern, 1980, S. 3

3 Wiederholung, S. 4

4 Vgl. dazu Günther Anders antwortet. Interviews und Erklärungen, hrsg. von Elke Schubert. Berlin 1987, S. 143ff.

denn wünschen, eine Tafel zu sein, auf welche die Zeit jeden Augenblick eine neue Schrift setzt oder eine Gedächtnisschrift zu sein auf das Vergangene? Wer möchte sich wünschen, sich von all dem Flüchtigen, dem Neuen bewegen zu lassen, das immer von neuem weichlich die Seele vergnügt? ... Die Wiederholung, sie ist die Wirklichkeit und des Daseins Ernst."[5]

Erst die Wiederholung einer Handlung, eine Geste, einer Tat, einer Entscheidung, einer Beziehung verleiht den Dingen des Lebens ihren entscheidenden Sinn. Es ist die Möglichkeit des zweiten Mals, die nicht nur darüber befindet, daß etwas fortgesetzt werden kann, wodurch es Sinn und Gewichtigkeit bekommt, sondern auch dem erste Mal seine oft sentimentale Aura verleiht. Was wirklich nur einmalig ist, ist zufällig und letztlich kontingent gewesen - es hätte ich nicht sein können. Den Wert von einmaligen Ereignissen wird man auch nie bestimmen können, denn erst die Widerholung schafft eine Differenz, die einen wertenden Vergleich zuläßt. Mit Recht hat deshalb Gilles Deleuze in der Differenz den entscheidenden Korrespondenzbegriff zur Wiederholung gesehen.[6] Die vollkommene Wiederholung allerdings, die identische Reproduktion eines Ereignisses, die perfekte Kopie, der Klon ist aus eben diesem Grund von mangelnder Faszinations- und Aussagekraft. Die von seinem Vorbild nicht mehr unterscheidbare Kopie wiederholt dieses nicht in einem emphatischen Sinn, sondern stellt es nurnoch einmal her. Es gehorcht den Gesetzen der Serialität, nicht den Möglichkeiten der Wiederholung. Das gilt auch und vor allem in der Kunst. Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen: wer von einem Film nur noch eine weitere Kopie herstellt, wiederholt diesen nicht; wer ein Remake macht - mit anderen Schauspielern, anderer Technik, vielleicht sogar einem anderen ästhetischen Zugang - wiederholt den Film und läßt sich dadurch auf das Spiel der Differenz, das einen Vergleich und eine Wertung ermöglicht, ein. In gewissem Sinn ist unter dieser Perspektive alle Kunst Wiederholung - sogar in einem doppelten Sinn. Einmal wiederholt sie die Wirklichkeit, wie verfremdet auch immer, und zum anderen wiederholt sie sich selbst - aber in Differenz zu sich. Jeder Künstler, der ein schon vorhandenes Sujet, eine Technik, einen Stoff, ein Motiv noch einmal in Angriff nimmt, wiederholt, weiß, daß alles davon abhängen wird, in der Wiederholung eine entscheidende Differenz und in der Differenz die Wiederholung sichtbar zu machen. Gelingt ersteres nicht, bleibt es bei der epigonalen Kopie; ist der Aspekt der Widerholung nicht mehr zu erkennen, bleibt das übrig, was Immanuel Kant einmal "originalen Unsinn" nannte - eine Einmaligkeit, die letztlich bedeutungslos bleibt.

Nach dem Glück der Wiederholung ist aber auch von ihrem Elend zu sprechen. Die Moderne kennt auch die Rede von der Wiederholung als Fluch, von der Wiederkehr des Gleichen als einer Gefahr und vom Wiederholungszwang. Daß wir gezwungen sind, Dinge zu wiederholen, die wir gar nicht wiederholen wollen oder deren Wiederholung eine Katastrophe bedeutet, gehört zu den Grundeinsichten einer tiefenpsychologischen Ausdeutung des Menschen, die gerade in ihrer popularisierten Form bis ins Alltagsbewußtsein reicht. Von den Beziehungsmustern, die manche Menschen zu ihrem Unglück gezwungen sind, immer wieder zu wiederholen bis zu der These, daß eine Nation, die ihre Vergangenheit nicht aufarbeitet, gezwungen ist, die Geschichte zu wiederholen, reichen die negativen Assoziationen der Wiederholung. Bei dem Entdecker des "Wiederholungszwanges", bei Sigmund Freud selbst, kann man allerdings einige bis heute frappierende und erschreckende Deutung dieser Phänomene finden.

In einem Aufsatz mit dem rätselhaften Titel *Jenseits des Lustprinzips* aus dem Jahre 1920 hatte Freud sich mit diesem Problemkomplex zentral auseinandergesetzt. Ausgangspunkt seiner Überlegungen bildete für Freud der beobachtbare *Wiederholungszwang* im Triebleben -

---

[5] Wiederholung, S. 5

[6] Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. München: Fink, 1992

die Rückkehr zu immer wieder erlebten Situationen und Handlungsmustern auch dann, wenn das *Lustprinzip* offenkundig damit verletzt erscheint, und er fragte sich: "Auf welche Art hängt aber das Triebhafte *mit* dem Zwang zur Wiederholung zusammen? Hier muß sich uns die Idee aufdrängen, daß wir einem allgemeinen, bisher nicht klar erkannten - oder wenigstens nicht ausdrücklich betonten - Charakter der Triebe, vielleicht alles organischen Lebens überhaupt, auf die Spur gekommen sind. *Ein Trieb wäre also ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes*, welchen dies Belebte unter dem Einflusse äußerer Störungskräfte aufgeben mußte, eine Art von organischer Elastizität, oder wenn man will, die Äußerung der Trägheit im organischen Leben." [7] Triebe, so Freud, haben also prinzipiell einen beharrenden, konservativen, ja regressiven Charakter; ihr letztes Ziel, das "Endziel alles organischen Strebens" ist nicht die Evolution zu etwas Neuem, sondern die Rückkehr zu etwas Altem, seine Wiederholung: "Auch dieses Endziel alles organischen Strebens ließe sich angeben. Der konservativen Natur der Triebe widerspräche es, wenn das Ziel des Lebens ein noch nie zuvor erreichter Zustand wäre. Es muß vielmehr ein alter, ein Ausgangszustand sein, den das Leben einmal verlassen hat und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt. Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus *inneren* Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: *Das Ziel alles Lebens ist der Tod,* und zurückgreifend: *Das Leblose war früher da als das Lebende.*" [8] Es ist der Todestrieb, der uns am Leben erhält. Und dieser dunkle Trieb, *Thanatos*, der sich in Aggression und Destruktion bemerkbar macht, steht dem Eros, dem Trieb zur Liebe, zum Hervorbringen, zur Kreativität nur scheinbar entgegen. Im Grunde sind Tod und Leben, Liebe und Haß nur Ausdruck ein und derselben Kraft.

Der konservative Charakter des Triebes zwingt uns zur Wiederholung. Das, was wir Zerstörung, Destruktivität, Aggressivität nennen, könnte unter diese Aspekten als eine Variante der Wiederholung gedeutet werden: Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustandes, Antizipation des Todes. Die Wiederholung des Lebens in der Kunst könnte so als Versuch gedeutet werden, dem vergängliche Leben eine Dauer zu verleihen, deren Preis allerdings die Erstarrung, die Transformation in das Unorganische darstellt, Vorwegnahme und Überlistung des Todes. In der *Ästhetischen Theorie* von Theodor W. Adorno findet sich eine Notiz, die geeignet ist, diesen Sachverhalt zu erhellen: "Manches begünstigt die Spekulation, die Idee ästhetischer Dauer habe sich aus der Mumie entwickelt ... Eines der Modelle von Kunst wäre die Leiche in ihrer gebannten, unverweslichen Gestalt. Verdinglichung des einst Lebendigen trüge schon in Frühzeiten sich zu, ebenso Revolte gegen den Tod wie naturbefangen-magische Praktik."[9] Die Doppeldeutigkeit der Leiche, ihr Paradox, die Irritation, die sie auslöst, wiederholt sich im Kunstwerk. Die Akzentuierung zur Mumie, die Adorno vornimmt, verdeutlicht, daß dieser Zustand des Todes als Negation von Zeit der einzige ist, dem eine Dauer zukommen kann, die Zeit vernichtet, indem sie sie perpetuiert. Der Prozeß der Verdinglichung hält das Leben fest, indem er es zu einem Ding transformiert. Es trägt all jene Züge, die den Schauer vor der Leiche auslösen: sie ist jemand und ist dieser doch nicht mehr. Das Paradox der Leiche erfährt allerdings in der Mumie und, spinnt man den Gedanken weiter, im Kunstwerk eine Steigerung: die eingefrorene Leiche - im Zeitalter fortgeschrittener Konservierungstechnologien von Organischem fast schon ein Wortspiel - ist die eigentliche Revolte gegen den Tod. Ist das gelebte Leben schon nicht zu halten, dann ist wenigstens das gestorbene in einen Zustand zu versetzen, der seiner Hülle jene Dauer verleiht, die dem Leben nicht gewährt war.

---

[7] Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips. Studienausgabe III (Psychologie des Unbewußten), Frankfurt/Main 1982, S. 246

[8] Freud, Jenseits des Lustprinzips, S. 248

[9] Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie. GS 7, S. 417

Dies korrespondiert mit einer interessanten Beobachtung von Hannah Arendt. Sie notierte in ihrem Hauptwerk *Vita activa* über das Kunstwerk: "Was hier aufleuchtet, ist die sonst in der Dingwelt, trotz ihrer relativen Dauerhaftigkeit, nie rein und klar erscheinende Beständigkeit der Welt, das Währen selbst, in dem sterbliche Menschen eine nichtsterbliche Heimat finden."[10] Aber Arendt weiß um den Preis dieses Währens: "Der Preis ist das Leben selbst, da immer nur ein >toter Buchstabe< überdauern kann, was einen flüchtigen Augenblick lang lebendigster Geist war ... Es gibt keine Kunsterzeugnisse, die nicht in diesem Sinn unlebendig wären ..."[11] Dem Leben gegenüber verfährt Kunst so schlechthin wie der Prozeß einer Mumifizierung. Sie ist, in letzter Instanz, nicht Wiederholung des Lebens, sondern um des Lebens willen die antizipierende Wiederholung des Todes.

Wiederholung wird so nicht nur zu einem Prinzip der Kunst, sondern ist auch selbst ein unverzichtbares ästhetisches Verfahren. Wir kennen die Wiederholung des schon einmal Gesagten, Geschriebenen, Gemalten, Komponierten vor allem unter dem Titel des Zitats. Natürlich ist in diesem Zusammenhang nicht vom Zitat als Belegstelle die Rede, als Ausweis wissenschaftlicher Seriosität, sondern als ästhetische Strategie. Das Zitat ist eine Form der Wiederholung, die auf eine sublime Referenz verweist und damit einen ganz spezifischen Traditionszusammenhang herstellt. Das Zitat war immer schon eine beliebte künstlerische Strategie, in der Postmoderne wurde es allerdings nahezu zu einem Lebensprinzip erhoben. Denn das Zitat erlaubt es, sich von dem Gesagten im Moment des Sagens auch schon zu distanzieren – und ironische Distanz war eine der Maximen der Postmoderne. Wie vertrackt es sich mit dem Zitat als ästhetisches Prinzip verhalten kann, sei an einem Beispiel illustriert. Umberto Eco (geb. 1932), dessen Roman *Der Name der Rose* wohl zurecht als ein Paradebeispiel postmoderner Literatur gilt, hat in seiner *Nachschrift zum >Namen der Rose<* die postmoderne Haltung mit folgenden Worten charakterisiert: "Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld. Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: >Ich liebe dich inniglich<, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: >Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.< In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebe, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebe. Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung entgegengenommen." Listig fügt dem Eco aber hinzu: "Das ist ja das Schöne (und die Gefahr) an der Ironie: Immer gibt es jemanden, der das ironisch Gesagte ernst nimmt."[12]

Diese paradigmatische Reflexion über das Zitat enthält natürlich selbst ein Zitat. Der nichtssagende Satz "Ich liebe dich inniglich", der in einem Roman, sagen wir von Liala, stehen könnte. Für den nichtitalienischen Leser ist diese Anspielung schon nicht ganz einfach zu verstehen. Eine Autorin namens Liala findet sich in keinem deutsch- oder englischsprachigen Literaturlexikon. Amalia Liana Cambiasi Negretti-Odescalchi, die von 1897-1995 lebte, die Geliebte Gabriele d' Annunzios gewesen war und unter dem Namen

---

[10] Hannah Arendt, Vita activa oder Vom tätigen Leben, München ^{2}1981, S. 155
[11] Arendt, Vita activa, S. 157
[12] Umberto Eco, Nachschrift zum >Namen der Rose<, München: Hanser, 1984, S. 78f.

Liala einige sentimentale Liebesromane veröffentlicht hatte, ist nur mehr einem Kreis von Kennern und Spezialisten bekannt. Wer Liala zitiert, offeriert dem Leser die Möglichkeit augenzwinkernder Kenner- und Komplizenschaft oder erzwingt dessen gläubiges Staunen. Das Spiel mit dem Zitat geht beim zitierenden Eco allerdings noch weiter. Der Verweis auf Liala ist nämlich ein Manöver, das vom eigentlichen Zitat in diesem kurzen Textausschnitt ablenkt. Denn die Haltung des postmodernen Menschen der Moderne gegenüber, die sich durch solchen Gebrauch des Zitats charakterisiert, lautet: mit Ironie, ohne Unschuld. Diese entscheidende Formel ist aber ein Zitat, zumindest eine äußerst aufschlußreiche Anspielung. In seinen *Nachgelassenen Fragmenten* hatte sich Friedrich Nietzsche einmal folgenden Satz notiert: "Große Dinge verlangen, daß man von ihnen schweigt oder groß redet: groß, das heißt cynisch und mit Unschuld."[13] Ecos verschwiegenes Zitat demonstriert nicht nur, wie sich der abgeklärte Postmodernist der Moderne gegenüber verhält, sondern auch, daß er durch Nietzsche hindurchgegangen ist. Wohl redet er auch wieder gerne von großen Dingen – aber nicht mehr zynisch und mit Unschuld, sondern mit Ironie, aber ohne Unschuld. Damit ist allerdings ein ästhetisches Prinzip zitiert, das seit der Romantik die moderne Kunst bestimmte: die Ironie.

Was die berühmte und berüchtigte Ironie allerdings ist, läßt sich gar nicht so leicht beschreiben. Im 37. seiner *Kritischen Fragmente* hatte Friedrich Schlegel einen Gedanken festgehalten, der andeutet, worum es dabei eigentlich geht: "Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muß schon gänzlich vorbei sein, einen nicht mehr eigentlich beschäftigen. Solange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande."[14] Ironie hat also eine bestimmte Distanz des Künstlers zu seinem Werk zur Voraussetzung, die es ihm erlaubt, souverän und besonnen zu arbeiten. Ironie ist eine Strategie, die sich auf nichts festlegen lassen, die bei allem die spielerische Option auf etwas anderes offenhalten will. Diese Offenheit ist überhaupt ein Grundzug der von Schlegel sogenannten "romantischen Universalpoesie". So heißt es etwa im berühmt gewordenen 116. Athenäums-Fragment von 1798: "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang ... Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide."[15]

Wenn man wollte, könnte man in diese Rede Schlegels über die romantische Poesie das Programm der modernen Kunst schlechthin sehen. Eine ganze Reihe jener Elemente, die die ästhetische Moderne kennzeichnen, sind hier formuliert: die Aufhebung der Gattungsgrenzen,

---

[13] Friedrich Nietzsche, KSA 13, S. 189

[14] Friedrich Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente 1794-1797, Studienausgabe Bd. 1, S. 241

[15] Friedrich Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente 1798-1801, hg. von E. Behler und H. Eichner, Studienausgabe Bd. 2, Paderborn 1988, S. 114f.

die prinzipielle Unabschließbarkeit des produktiven Prozesses, die Kunstwürdigkeit auch der banalen Gegenstände des Alltags, die Ästhetisierung des Lebens, das Vertrauen in die Kreativität der Kinder und Naiven, die ironischen Verquickungen mit der abendländischen Bildungstradition, der gewollte fragmentarische, unabgeschschlossene Charakter der Kunst, das spielerische Basteln und Hantieren – Bricolage – als ein Gestaltungsprinzip und nicht zuletzt die absolute Souveränität des Künstlers, der kein anderes Gesetz über sich dulden kann als seine Willkür. Was wir als problematische Verfahren der Kunst der Gegenwart erleben – Fragment, Zitat. Bricolage -, kann unter diesen Perspektiven als Wiederholung eines ästhetischen Programms aus dem späten 18.Jahrhundert gedeutet werden.

Mit Ironie, aber ohne Unschuld. Die zweite Moderne, als ästhetisches und politisches Programm, hat, so könnte sagen, diesen Satz wieder im Sinne Nietzsches gewendet. Die ganze Rede von der befreienden und humanisierenden Wirkung der Globalisierung etwa erscheint angesichts der realen Globalisierungsfolgen mitunter objektiv zynisch – und wurde doch mit einem Eifer, einem Pathos, einer Naivität vorgetragen, die alle Anzeichen der Unschuld demonstrieren sollte. Der Zitafetischismus der 80er und 90er Jahre war eine manchmal befreiende, manchmal anstrengende und ermüdende Absage an die Authentizitätsforderungen der späten 68er gewesen. Diese Methode hat sich nicht nur in der Kunst erschöpft. Das neue Jahrtausend, so scheint es mir, schwankt zwischen der milden Souveränität einer spätaufgeklärten Ironie und der Sehnsucht nach einer neuen Ernsthaftigkeit. Wie immer sich die ästhetischen und kulturellen Entwicklungen der zweiten Moderne gestalten werden – es wird ohne Wiederholungen nicht abgehen. Damit aber ist alle Unschuld immer schon dahin.

⅄ **Konrad Paul Liessmann**