

Zeitgenössische Musikwissenschaft

Ulli Götte

Wiederholung als zentrales universelles Gestaltungsmittel der Musik



J. B. METZLER

Zeitgenössische Musikwissenschaft

Die zeitgenössische Musikwissenschaft hat in den letzten Jahren einen immensen Innovationsschub erfahren. Sie widmet sich der ganzen Bandbreite von Themen und Methoden und überwindet die Grenzen zwischen (sogeannter) Kunstmusik und populärer Musik oder zwischen den althergebrachten Teilbereichen der Historischen- und Systematischen Musikwissenschaft sowie der Ethnomusikologie. Dies eröffnet neue intra-, inter- und transdisziplinäre Perspektiven in konstruktivem Austausch mit Cultural- und Gender Studies, Empirical Musicology oder Digital Humanities. Die Reihe Zeitgenössische Musikwissenschaft löst namentlich die Reihe Systematische Musikwissenschaft ab und macht sich weiterhin zur Aufgabe, durch Veröffentlichung von Überblickswerken, Monographien und Diskussionsbänden innovative musikwissenschaftliche Ansätze zu präsentieren.

Herausgegeben von

Jan Hemming

Kassel, Deutschland

Contemporary musicology has undergone enormous innovations in recent years. It now addresses a complete range of topics and methods and crosses the borders between (so-called) art music and popular music or between the traditional realms of historical, systematic and ethnomusicology. This opens up new intra-, inter- and transdisciplinary perspectives in close exchange with Cultural and Gender Studies, Empirical Musicology or Digital Humanities. The series Contemporary Musicology follows up the series Systematic Musicology and continues presenting innovative musicological approaches by publishing textbooks, monographs and discussion volumes.

Edited by

Jan Hemming

Kassel, Germany

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/16520>

Ulli Götte

Wiederholung als zentrales universelles Gestaltungsmittel der Musik



J.B. METZLER

Ulli Götte
Kassel, Deutschland

ISSN 2662-9089

ISSN 2662-9097 (electronic)

Zeitgenössische Musikwissenschaft

ISBN 978-3-476-05634-4

ISBN 978-3-476-05635-1 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05635-1>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Danksagung

Diese Studie wäre ohne die zahlreichen Hilfestellungen kaum realisierbar gewesen. Mein erster Dank gilt Prof. Dr. Jan Hemming, der die Studie über viele Jahre hinweg kritisch begleitet hat, aber auch seiner Frau Dr. Annette van Dyck-Hemming, deren Hilfe weit über die umfangreiche Layout-Arbeit hinausging.

Ein weiterer Dank geht an Prof. Dr. Raimund Vogels im Hinblick auf seine zahlreichen Hinweise zum musikethnologischen Teil der Schrift.

Schließlich sei Angela Kiefer gedankt für die umfangreichen Korrekturarbeiten sowie dem Metzler-Verlag in Persona Susanne Goebel für die geduldige Betreuung der Publikation.

Kassel, 01.05.2019

Ulli Götte

Gottfried Benn:
„Nur das Wiederholbare führt zu Kunst.
Wiederholungszwänge, nur sie ergeben Stil.“¹

Marianne Gronemeyer:
„... wie es ja überhaupt die Musik ist, bei der man alles
über das Wesen der Wiederholung lernen kann.“²

Johann Wolfgang von Goethe:
„Verweile doch! Du bist so schön!“ (Faust)

Vorwort – Motivation und alltägliche Erfahrung

Die Auseinandersetzung mit der Wiederholung und gleichzeitig, unwillkürlich, auch der Differenz führt unmittelbar zur Frage nach der Natur des Menschen, seiner Gestalt, seinen Bedürfnissen, seinen Entwicklungen, seinen Gewohnheiten, seinen täglichen zyklischen Abläufen – mithin in das Zentrum unseres Lebens. Dass insbesondere ‚die Wilden‘, also jene Wesen, welche das Frühstadium der Menschheit repräsentieren, ein Leben in Wiederholungsstrukturen geführt haben, begründet Jean-Jacques Rousseau damit, dass sie „weder Voraussicht noch Neugier besitzen“ konnten. Es sei daher „immer dieselbe Ordnung“, es seien „immer dieselben Kreisläufe“³ gewesen, die das Leben des Frühmenschen geprägt haben. Der Beginn der Menschheit habe „weder Erziehung noch Fortschritt“ gekannt: Die „Generationen folgten nutzlos aufeinander; und indem jede von demselben Punkt ausging, verflossen die Jahrhunderte in der ganzen Rohheit der ersten Zeiten.“⁴ Eine anthropologische Betrachtung, die Rousseau beklagend anstellt, in der der Mensch sich nur selbst reproduzierte; eine Reproduktion, in welcher sich der Sinngehalt seiner Existenz offenbar – so das Geschichtsbild des französisch-schweizerischen Philo-

1 Gottfried Benn: Briefe. Band VI: Briefe an Astrid Claes. 1951-1956. Hrsg. von Bernd Witte. Klett-Cotta, Stuttgart 2002.

2 M. Gronemeyer, 2000, S. 64.

3 J.-J. Rousseau, 2012, S. 48.

4 Ebd., S. 69.

sophen – erschöpfte. Und die von Rousseau, der sich bekanntermaßen reflektierend auch der Musik zuwandte, behandelte Frage nach den Ursachen für die Entfaltung der Ungleichheit stand bereits im 18. Jahrhundert im Interesse des gebildeten Bürgers⁵.

Meine primäre Motivation zur Auseinandersetzung mit dem nicht nur in der Musik omnipräsenten Phänomen der Wiederholung liegt auf der Hand: Eine mehr als drei Jahrzehnte andauernde künstlerische, pädagogische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Minimal Music hat Repetition zu einem zentralen Element meiner musikalischen Erfahrung gemacht. Eine Musik, die bekanntermaßen mit dem Markenzeichen der Repetitivität auch dort stigmatisiert wird, wo der musikalische Prozess, die graduelle Entfaltung einer Gestalt, die eigentliche ästhetische Substanz ausmacht. Gerade das Zusammenwirken von Wiederholung und Reduktion schafft zudem einen – nach meiner pädagogischen Erfahrung – sehr vorteilhaften Einstieg in das Gestalten, die kreativen Felder des Improvisierens und Komponierens von Musik.

Auch jenseits dieses spezifischen persönlichen Fokusses auf die Repetitive Musik ist ein Komponist in seiner Arbeit beinahe ständig mit dem Wiederholungsphänomen konfrontiert: Gibt es eine Grundidee, die das kompositorische ‚Gebäude‘ trägt, diesem also latent zugrundeliegt? Welches klangliche, motivische, formale Element soll oberflächlich oder subtil das Geschehen dauerhaft prägen? Ist vielmehr ein musikalisches Gebilde aus Singularitäten möglich oder gar erwünscht?

Ziel und Inhalt der Studie

Inhalt der Studie ist die Darstellung der Wiederholung als ein omnipräsentes, vorrangig gestaltgebendes und transkulturelles musikalisches Mittel in den unterschiedlichsten Kultur- und Stilbereichen. In den einzelnen Analysen und Bestandsaufnahmen wird sich Wiederholung als ein strukturelles Element erweisen, das in mannigfaltigsten Formen den musikalischen Verlauf prägt, bisweilen auch dominiert. Auch wenn diese These weder neu noch überraschend

5 Seine Abhandlung über die Ungleichheit des Menschen entstand als Rekurs auf eine entsprechende öffentliche Fragestellung der Akademie von Dijon aus dem Jahr 1754. Dass der ‚Despotismus‘, die Herrschaft eines Einzelnen, die Ungleichheit der Menschen wieder aufhebt, indem alle Untertanen „wieder gleich (werden), weil sie nichts sind“, gehörte zu den pessimistischen politischen Zukunftsprognosen Rousseaus (2012, S. 110).

anmutet, so muss man sie doch mit einer elementaren und systematischen Vorgehensweise untermauern, um sie zu einer Erkenntnis reifen zu lassen.

Konkretes und finales Ziel der Studie ist der Versuch, eine Systematik zu entwerfen, mit der das Wiederholungsphänomen in seinen strukturellen Erscheinungsformen erfasst werden kann. Eine Systematik, die sich dem Anspruch nähern möchte, transkulturell anwendbar zu sein.

Dieser weitreichende Ansatz aus der Perspektive des gestaltenden Komponisten und Musikers macht es schon aufgrund der interkulturellen Betrachtung unmöglich, eine analoge Untersuchung der Rezeptionsperspektive miteinzubeziehen. Ansätze, die bereits – wie man sehen wird – insbesondere in der angelsächsischen Literatur existieren.

Ein Königsweg zur Erfassung dieses (scheinbar) so simplen wie komplexen Phänomens existiert nicht. Vielmehr stehen Untersuchungen zur elementaren Erfassung des Wiederholungsprinzips, zur Geschichte der musikalischen Form, zu individuellen kompositorischen Aspekten, zur Improvisations- und Variationspraxis in nicht-europäischen Kulturen sowie in der populären Musik ergänzend nebeneinander. Ein ohnehin nahezu universeller Anspruch der Reflexion eines musikalischen Phänomens, der nur funktionieren kann, wenn man sich der jeweiligen konkreten musikalischen Ausprägung mit einem jeweils individuellen Analyse-Instrumentarium nähert, statt sich der Utopie zu verschreiben, Wiederholung mit einem ‚normierten‘ Verfahren zu erfassen. Analyseverfahren wie die von Adam Ockelford, aber auch meine eigenen detailorientierten Analysen zeigen, dass die Gefahr besteht, bloße statistische Aussagen zu generieren, welche die ästhetische, aber auch funktionale Substanz eines musikalischen Gebildes nicht oder kaum erfassen.

Die Auswahl der betrachteten musikalischen Beispiele muss notabene ‚subjektiv‘ sein, gibt es doch keine paradigmatischen, exemplarischen Werke einer jeweiligen Stilrichtung oder Kultur.

Ein Versuch, die ästhetischen Aspekte des Wiederholungsphänomens – insbesondere hinsichtlich des 20. Jahrhunderts – zu skizzieren, darf in diesem Kontext nicht fehlen. Dass die Minimal Music im Rahmen der Studie eine besondere Aufmerksamkeit verdient, muss nicht eigens betont werden.

Die außergewöhnliche Bedeutung der Wiederholung in allen Bereichen der Kunst, der Wissenschaft und Philosophie macht entsprechende Seitenblicke, so lückenhaft sie auch sein mögen, unerlässlich. Denn die Erkenntnis, dass Wiederholung gerade kein dezidiert musikalisches Prinzip ist, macht sie als musikalisches Phänomen umso interessanter.

Inhalt

Vorwort – Motivation und alltägliche Erfahrung	vii
1 Einleitung	1
1.1 Wiederholung als universelle Struktur	1
1.1.1 Philosophie	2
1.1.2 Naturwissenschaften	4
1.1.3 Psychologie und Pädagogik	6
1.2 Wiederholung in den Künsten	8
1.2.1 Bildende Kunst	9
1.2.2 Literatur und Theater	20
1.2.3 Film und Fotografie	23
1.2.4 Tanz	25
2 Forschungsstand	27
2.1 Begriffsdefinitionen	27
2.2 Begrifflichkeit	30
2.3 Forschungs-Überblick	31
2.4 Zusammenfassung	65
2.5 Leitfragen	69
3 Die elementare musikalische Ebene	71
3.1 Theorie	71
3.1.1 Abstraktion	72
3.1.2 Formalisierte Verfahren	75
3.1.3 Mengentheoretischer Ansatz	78
3.2 Analytische Praxis	80
3.2.1 Johann Sebastian Bach, ‚1. Invention‘ C-Dur, BWV 772 (1723)	80
3.2.2 Wolfgang Amadeus Mozart, ‚Sonate für Klavier‘ C-Dur KV 545 (1788), 1. Satz, Exposition	85
3.2.3 Guillaume Dufay, ‚Se la face ay pale‘ (ca. 1452)	99
3.2.4 Steve Reich, ‚Six Pianos‘ (1973)	105
3.2.5 Karlheinz Stockhausen, ‚Klavierstück Nr. 1‘ (1952)	110
3.2.6 Bretonischer Volkstanz ‚An Dro‘	112
3.3 Schlussfolgerungen	116

4	Musiktheoretische Betrachtung der Wiederholung in der europäischen Kunstmusik	119
4.1	Wiederholung als Grundkategorie der Form	120
4.2	Wiederholungsformen	127
4.2.1	Ostinato	127
4.2.2	Variation	152
4.2.3	Kanon	168
4.2.4	Themenstrukturen: Satz und Periode	173
4.2.5	Reprisesformen	184
4.2.6	Sonatensatz-Form	197
4.2.7	Fuge	201
5	Wiederholung als Strukturelement in der europäischen Kunstmusik	205
5.1	Systematik: Wiederholungsstrukturen	206
5.1.1	Diastematik/Melodik	206
5.1.2	Rhythmik	215
5.1.3	Harmonik	220
5.1.4	Periphere Eigenschaften	234
5.1.5	Tonrepetition	237
5.1.6	Werkübergreifende Identitäten	247
5.2	Analysen – Singuläre Aspekte	249
5.2.1	Perotinus: Organum ‚Sederunt principes‘	249
5.2.2	Ludwig van Beethoven: ‚5. Sinfonie‘ c-Moll op. 67	253
5.2.3	Maurice Ravel, ‚Boléro‘	257
5.2.4	Erik Satie, ‚Vexations‘ und ‚Cinéma‘	259
5.2.5	Morton Feldman, ‚piano‘	263
6	Wiederholung als Strukturelement in der Musik Afrikas, Indonesiens, Lateinamerikas sowie in europäischen Volkstänzen	271
6.1	Afrikanische Musik	272
6.2	Indonesische Musik	295
6.3	Lateinamerikanische Musik	311
6.4	Ausblick auf andere Kulturräume	319
6.5	Europäische folkloristische Tanzmusik	324
6.6	Rezeption der nicht-westlichen Musik durch westliche Musiker	337

6.7	Systematik: Wiederholungsstrukturen	341
6.7.1	Diastematik/Melodik	341
6.7.2	Rhythmik	342
6.7.3	Harmonik	343
6.7.4	Form	343
7	Wiederholung als Strukturelement in Populärer Musik	345
7.1	Jazz	346
7.2	Rock/Pop	373
	Exkurs: Loop	397
7.3	Systematik: Wiederholungsstrukturen	399
7.3.1	Diastematik/Melodik	399
7.3.2	Rhythmik	400
7.3.3	Harmonik	401
7.3.4	Form	402
8	Minimal Music: Wiederholung als Primat	405
8.1	Historische Entwicklung	406
8.1.1	La Monte Young	406
8.1.2	Terry Riley	408
8.1.3	Steve Reich	412
8.1.4	Philip Glass	423
8.1.5	Zweite und dritte Generation	431
8.2	Systematik: Wiederholungsstrukturen	451
8.2.1	Unablässige (,endlose‘) Repetition	451
8.2.2	Abschnittsweise Repetition eines kompletten Satzgefüges	452
8.2.3	Dauerhafte Repetition auf einer Ebene des Satzgefüges als Basis eines Prozesses	452
8.2.4	Abschnittsweise Repetition auf einer singulären Ebene des Satzes als Basis eines Prozesses	452
8.2.5	Repetition auf mehreren Ebenen des Satzes (Asynchronität)	453
8.2.6	„Eindimensionale“, strukturell und ästhetisch sekundäre Repetition	453
8.2.7	Repetition in Verbindung mit einem mathematischen Kalkül	453
8.2.8	Repetition als frei eingesetztes, aber allgegenwärtiges Phänomen	454

9	Ästhetik der Wiederholung	457
9.1	Wiederholung als negative Instanz	457
9.1.1	Freie ‚Atonalität‘	458
9.1.2	Zwölftonmusik	467
9.2	Reprise: Verräumlichung der Musik	483
9.3	Wiederholung als Kategorie des Zusammenhangs	485
9.4	Wiederholung als positive Instanz	493
9.4.1	Repetition und Metamorphose – Minimal Music	493
10	Résumé	501
10.1	Systematik	501
10.1.1	Unmittelbare Wiederholung	501
10.1.2	Entfernte (mittelbare) Wiederholung	506
10.1.3	Kombinationen von Wiederholungstypen	507
10.1.4	Mengentheoretisch erfassbare ‚Wiederholung‘	507
10.1.5	Erlebte Wiederholung	508
10.1.6	Produzierte Wiederholung	508
	Exkurs: Dauer repetierter Einheiten	511
10.2	Bewertung	514
10.3	Zusammenfassung und Ausblick	521
Anhang		529
	Literaturverzeichnis	529
	Abbildungsverzeichnis	546
	Personenregister	559



1 Einleitung

1.1 Wiederholung als universelle Struktur

Der globale Begriff der Wiederholung bewegt sich im Feld eines Pools, der einerseits die Notwendigkeit einer Abgrenzung verdeutlicht, andererseits aber bereits die terminologische Differenzierung vorbereitet, wenn nicht gar impliziert. Zu jenen Begriffen gehören Periodizität, Repetition, Regelmäß, Stereotypie, Reihung, Kopie, Identität, Nachahmung, Erinnerung, Déjà-vu, Reprise, Gewohnheit, Habitus, Reproduktion, Kongruenz, Imitierbarkeit (Jacques Derrida), Konstanz, Zitat, Appropriation, Zirkularität, Reenactment usw. – Begriffe, die unterschiedlichen Kategorien, Betrachtungsweisen und Wissenschaften zuzuordnen sind. Ein Definitionsversuch fördert jene Unschärfen zutage, die bei der alltäglichen Verwendung des Begriffs unwillkürlich auftreten. Wiederholung tritt ebenso auf in allen Naturzyklen wie in allen gewohnheitsmäßigen Verhaltensweisen eines Lebewesens. Dass aber der heutige Tag gegenüber dem gestrigen eine geänderte Sonnenkonstellation besitzt und das morgige Frühstück gegenüber dem heutigen eine geringfügige Änderung der Kaffeekonzentration aufweist, wird sinnigerweise unterschlagen. Denn die subjektive Erfahrung des ‚Wieder-Geholten‘ ist wesentlich stärker als die Erfahrung des Andersartigen. „Dem Anschein nach“, so Peter Pütz, „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.“⁶ Und dass es gerade die Einzigartigkeit ist, die Wiederholung ermöglicht, wird im Exkurs der philosophischen Betrachtung noch deutlicher.

Während es naheliegen mag, das Spezifische der Wiederholung aus der oben genannten Familie ähnlicher, bisweilen äquivalenter Begriffe abzuleiten, bietet die Kategorie des Neuen – in ihrer Dichotomie mit dem Begriff des Traditionellen – einen anderen Zugang zur Wiederholung, die wiederum seit dem Poststrukturalismus an die Kategorie der Differenz gebunden ist. Hier bewegt

6 P. Pütz, 2004, S. 7.

man sich auf dem weiten Feld eines Diskurses über die soziale und ästhetische Bedeutung der Tradition. Marion Strunk verquickt beide Pole, indem sie deren Verknüpfung als Paradigma der Moderne erkennt: in ihr gelte „die romantische Anweisung, Kunst und alles andere originell zu machen, mit anderen Worten: die Tradition des Neuen.“⁷

1.1.1 *Philosophie*

Die Kategorie der Wiederholung leidet unter dem Dilemma der Zeitlichkeit: Die Tatsache, dass eine absolute Wiederholung aufgrund zeitlicher Nicht-Identität (Asynchronität) nicht existieren kann, steht merkwürdig quer zu jenem Befund, dass erst die Zeit Wiederholung ermögliche. „Die Dialektik der Wiederholung“, so Søren Kierkegaard, „ist leicht; denn das, was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade, daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem.“⁸

Marion Strunk formuliert dieses Dilemma folgendermaßen:

„Das Wiederholen will ein Noch-einmal, doch dieses Wieder findet nie zur selben Zeit statt, die Zeit selbst setzt einen Unterschied, und die Wiederkehr wird Vergegenwärtigung, Vergangenes wird abwesend anwesend.“⁹

Dieses Paradoxon wurde in der griechischen Philosophie durch den Begriff der Nachahmung (Mimesis) vermieden, der in seiner zeitlichen Konnotation Identität ausschließt und insbesondere als kunsttheoretischer Begriff die Poetik Aristoteles', aber auch Platons Begriff vom Wesen der Kunst geprägt hat. Auch die Vorstellung von der Welt als ewigem Fließen, die sich in dem Heraklit fälschlicherweise zugeschriebenen Satz ‚panta rhei‘¹⁰ manifestierte, demzufolge man niemals zweimal in denselben Fluss steigen könne, widerstrebt a priori dem Gedanken einer stringenten Wiederholung. Stete Veränderung wurde zum philosophischen Axiom der ontologischen Welterkenntnis.¹¹

7 M. Strunk, 2004, S. 120.

8 S. Kierkegaard, 2000, S. 22.

9 M. Strunk, siehe: <http://www.marionstrunk.ch/wd/wiederholung.html> [30.08.2017], ohne Paginierung.

10 Dieser Gedanke ist auch in der japanischen Philosophie nachweisbar: vgl. O. Höffe, 2001, S. 25.

11 Karl Marx' berühmtes Diktum, dass sich die historischen Begebenheiten zweimal ereignen, das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce, passt in diese prozessuale Weltsicht.

Diese zeitliche Prozesshaftigkeit, die der Wiederholung das Identische raubt, umgeht Friedrich Nietzsche in seiner Philosophie: In seiner Idee einer ‚ewigen Wiederkunft des Gleichen‘¹², die eine Permanenz der Wiederholung von Ereignissen prophezeit, wird die Linearität der Zeit aufgehoben; die Wiederholung wird so zur Sukzession von Identitäten. Ausgangspunkt dieser Utopie ist die Vorstellung des Weltalls in seiner zeitlichen Kreisgestalt: der Kosmos als stets sich neu gebärendes Gebilde, das jedem Wesen eine Neugeburt ermöglichte.

Einer anderen Form der Wiederholung begegnet man ebenfalls in der Platonischen Philosophie: In seiner Ideenlehre entwickelt Platon eine nicht eindeutige Zuordnung von den Dingen zu den Ideen, die unabhängig von jenen existieren; die Vielfalt der Erscheinung eines Dinges in der Einheit der Idee wird gemäß dem Wissenschaftsmodell von Bild und Urbild aufgehoben. Die Idee eines Tisches wird aber nicht zur abstrakten Wiederholung der Form eines realen Tisches, sondern existiert vielmehr für sich allein. Zu den Kategorien des Platonismus sowie der griechischen Philosophie im Allgemeinen zählt neben der primär künstlerisch intendierten Nachahmung die Wiedererinnerung: Denn ‚Wiederholung‘, so Søren Kierkegaard in seiner Schrift *Die Wiederholung*, sei ‚ein entscheidender Ausdruck für das, was bei den Griechen die ‚Erinnerung‘ war. Wie sie nämlich lehrten, daß alles Erkennen Erinnerung ist, so wird die neue Philosophie lehren, daß das ganze Leben eine Wiederholung ist.‘¹³ Diesen Gedanken führt Kierkegaard fort: Wiederholung und Erinnerung seien ‚die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung; denn dasjenige, woran man sich erinnert, ist gewesen, wird rückwärts wiederholt, während die eigentliche Wiederholung eine Erinnerung in vorwärtiger Richtung ist.‘¹⁴

Eine philosophische Wende, vollzogen von Gilles Deleuze in seiner epochalen Schrift *Differenz und Wiederholung* aus dem Jahr 1968, mit der die Differenz gleichsam in Konkurrenz zur Wiederholung tritt, leitet Kierkegaard ein mit der

12 Diese bereits in der Antike vertretene Auffassung vom Schicksal der Menschen hat Nietzsche insbesondere in dem Abschnitt *Der Genesende* aus: *Also sprach Zarathustra* ausbreitet: ‚Ewig kehrt er wieder, der Mensch‘ (1999, S. 274); und von der ‚ewigen Wiederkunft‘ ist gleich mehrfach die Rede (1999, S. 275 f.); Nietzsche: ‚[...] dass alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit, und dass wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns.‘ (1999, S. 276).

13 S. Kierkegaard, 2000, S. 3.

14 Ebd.

Einsicht in die Unwiederholbarkeit der Dinge. Wiederholbar sei letztlich nur jene einzigartige Singularität, die bloß im Gewand der Ähnlichkeit wiederkehre. Deleuze demonstriert diesen Sachverhalt anhand der Gewohnheit, die niemals echte Wiederholung sein könne: „Einmal verändert und vervollkommenet sich die Handlung, während die Intention konstant bleibt; das andere Mal bleibt die Handlung bei unterschiedlichen Intentionen und in verschiedenen Kontexten gleich.“¹⁵ Der musikalischen Erfahrung einer Wiederholung, die das Neue gegen das Vertraute und das Vertraute schließlich gegen das Überdrüssige austauscht, entspricht die Überlegung David Humes, derzufolge die Wiederholung nichts am sich wiederholenden Objekt ändert, sondern in der Wahrnehmung des Betrachters. Hume betrachtet exemplarisch den Fall einer Folge der Gestalt AB, AB, AB, AB ..., also eine Folge von untereinander unabhängigen Identitäten. Die Tatsache indes, dass AB zunächst voraussetzungslos und erwartungslos vorgestellt wird, dann aber eine Erwartung schafft, die A und B folgerichtig miteinander verquickt, demonstriert die Differenz zwischen der objektiven (besser: subjektlosen) Existenz einer Folge und ihrer subjektiv-geistigen Wahrnehmung. Deleuze spitzt diese Erkenntnis zu in der Frage, ob nicht gar die Wiederholung Differenz voraussetze; einer Paradoxie, bei der man „von Wiederholung nur auf Grund der Differenz oder Veränderung sprechen kann, die sie in den Geist einführt, der sie betrachtet“.¹⁶

1.1.2 Naturwissenschaften

Gilles Deleuze zufolge gibt es „eine Wissenschaft nur von dem, was sich wiederholt.“¹⁷ Die (empirische) Wissenschaft unseres Verständnisses, deren Anfänge auf Aristoteles zurückgehen, hat seit jeher auf Verallgemeinerung von Beobachtungen gezielt, mithin auf die Formulierung von Aussagen, die für alle Elemente einer bestimmten Menge zeitlos gültig sind. Aristoteles unterschied die Wissenschaft (episteme) von der bloßen Erfahrung (empeira) mittels der Frage nach dem Grund. Während die gesellschaftlichen Gesetze selbst höchster moralischer Kategorien Ausnahmen zulassen – denkt man einmal an die Tötungsbefugnisse eines Polizisten –, verbietet der wissenschaftliche Kodex die Formulierung eines Naturgesetzes, das Ausnahmen einschließen

15 G. Deleuze, 1992, S. 19.

16 Ebd. Mit dem Begriff der ‚diferencia‘ beschreiben spanische Musiker im 16. Jahrhundert den Kern ihrer Variationskunst – auch, um sich von der historisch abgeschlossenen Varietas-Kunst abzugrenzen (vgl. A. Edler, 2003, S. 248 und S. 254).

17 Ebd., S. 15.

würde. Ein Experiment, das zu einer bestimmten Aussage führt, muss das Kriterium der Wiederholbarkeit erfüllen, um wissenschaftlich relevant zu sein. Um diesem Anspruch gerecht werden zu können, haben die Vertreter der sogenannten Naturwissenschaften stets angestrebt, ihre Erkenntnisse in der ‚Kunstsprache‘ der Mathematik zu formulieren, um der Allgemeingültigkeit ihrer Lehren mithilfe von mathematischen Formeln Nachdruck zu verleihen. Dass wir jedoch laut Kant von den „Dingen nur das a priori erkennen, was wir selbst in sie legen“¹⁸, zeigt letztlich die Subjektivität wissenschaftlichen Denkens: Der „Verstand schöpft seine Gesetze (a priori) nicht aus der Natur, sondern schreibt sie dieser vor.“¹⁹ Allein die Mathematik, welche in ihrer Historie stets die Utopie erfahrungsfreier Betrachtung verfochten hat, kann aufgrund ihrer Axiomatik eine Lehre von Mengen entwickeln, deren Elemente allgemeingültige Eigenschaften besitzen, die mithin keine Ausnahme zulässt.

Exemplarisch lässt sich dies an Reihen beobachten, die sich aus einem Kalkül entfalten: Die Zahlen 2, 4, 8, 16, 32, ... besitzen zunächst die gemeinsame Eigenschaft, durch 2 teilbar zu sein; darüber hinaus aber entfaltet sich diese Reihe induktiv durch die Vorschrift, dass die folgende Zahl aus ihrem Vorgänger durch Verdopplung hervorgeht. Die Wiederholung eines Entwicklungsgesetzes schafft eine unendliche Reihe. Und dass ein Meister der Wiederholung, der amerikanische Komponist Philip Glass, derartige Reihen als *Movens* seiner musikalischen Formen verwendet hat, kann kein Zufall sein.

Ein anderes Denkmodell der Mathematik liegt in einer spezifischen Zuordnung: der Herstellung der Identität durch das Gleichheitszeichen. Dass zwei Terme als ‚gleich‘ gelten, ist wiederum keinesfalls trivial. Wenn der Term $7 + 5$ als 12 identifiziert wird²⁰, dann beruht das einzig auf Gesetzen der Arithmetik. Nur unter dem Gesichtspunkt arithmetischer Gesetze der natürlichen Zahl können beide Terme als identisch gelten. Noch komplexer wird die scheinbar simple Frage mathematischer Identität, wenn man die Frage stellt, ob die Zahlen 1 und 0,9 Periode (also 0,999999...) mathematisch identisch seien. Während die Summe $7 + 5$ einwandfrei als 12 erkannt werden mag, sträubt sich der ‚gesunde Menschenverstand‘, 1 und 0,9 (Periode) als identisch anzuerkennen. Identisch sind sie dennoch, da keine Differenz zwischen ihnen angegeben werden kann. Identität stellt sich in diesem besonderen Fall negativ ein: als Absenz der Differenz.

18 I. Kant, 1974a, S. 26.

19 I. Kant, 1977, S. 189.

20 So ein Denkbeispiel Kants; vgl. W. R. Fuchs, 1972, S. 263 f.

Dass aber zwei Dinge identisch sind, beraubt sie der Möglichkeit einer Wiederholung. Deleuze beruft sich hier auf Pius Servien, demzufolge es zwei Sprachen gebe: „[...] die Sprache der Wissenschaft, vom Gleichheitszeichen beherrscht, in der jeder Term durch andere ersetzt werden kann; und die lyrische Sprache, in der jeder Term unersetzbar ist und nur wiederholt werden kann.“²¹ Hier wird deutlich, dass nur eine Singularität wiederholbar ist. Die Wiederholung, wenn sie nicht auf „wiederkehrende Rhythmen in den Natur- und Lebenszyklen“ rekurriere, werfe uns, so der Musikwissenschaftler Martin Zenck²², auf die Urbilder zurück. Die Kreuzigung Christi kehre in ihrer rituellen Wiederholung immer wieder in unser Bewusstsein zurück. Deleuze invertiert unser Verständnis von Wiederholung, indem er die Wiederkehr eines ‚Unwiederbringlichen‘ zum Paradoxon erklärt: „Nicht ein zweites und ein drittes Mal dem ersten hinzufügen, sondern das erste Mal zur ‚n-ten‘ Potenz erheben. Mit diesem Bezug zur Potenz“²³, so Deleuze weiter, „verkehrt sich die Wiederholung, indem sie sich nach innen stülpt; es ist“ – und hier bezieht sich Deleuze explizit auf Charles Péguy – „nicht die Feier des 14. Juli, die den Sturm auf die Bastille erinnert oder repräsentiert, vielmehr ist es der Sturm auf die Bastille, der im Voraus alle Jahrestage feiert und wiederholt; oder es ist die erste Seerose Monets, die alle weiteren wiederholt.“²⁴

1.1.3 *Psychologie und Pädagogik*

Die Bedeutung des Wiederholungsphänomens für zwei derart umfangreiche wissenschaftliche Gebiete lässt sich notabene nur punktuell untermauern. Und so trivial das psychologische Moment der Erinnerung sowie das pädagogische Instrumentarium der Wiederholung erscheinen, so bedeutsam sind jedoch beide Aspekte bereits in frühen historischen Ansätzen beider Disziplinen.

In seinem Aufsatz *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* aus dem Jahr 1914 thematisiert Freud den Zusammenhang zwischen Erinnern und Wiederholen aus einer primär therapeutischen Sichtweise. Zu den Zielen einer Behandlung gehörten zunächst, so Freud, „die Ausfüllung der Lücken der Erinnerung“ und somit „die Überwindung der Verdrängungswiderstände.“²⁵ Der innere Widerstand gegen die Erinnerung führe sodann dazu, dass der Patient

21 G. Deleuze, 1992, S. 16.

22 Vgl. M. Zenck, 2013, S. 66.

23 G. Deleuze, 1992, S. 16.

24 Ebd.

25 S. Freud, 2000, S. 207.

das Vergessene und Verdrängte nicht erinnere, sondern es vielmehr als Tat reproduziere: „[...] er wiederholt es, ohne natürlich zu wissen, daß er es wiederholt.“²⁶ Freud führt das Beispiel eines Patienten an, dessen kindlicher Trotz gegen die Eltern nicht erinnert bzw. reflektiert werde, sondern sich vielmehr in der Behandlung durch den Arzt im Verhalten des Patienten konkret äußere. Freud spricht vom Agieren, das an die Stelle des Erinnerns rücke. Den Widerstand gegen die Wiederholung des Erlebten, die Erinnerung, nennt Freud den Wiederholungszwang, dessen Therapierung die eigentliche Arbeit des Arztes sei. „Das Hauptmittel aber, den Wiederholungszwang des Patienten zu bändigen und ihn zu einem Motiv fürs Erinnern umzuschaffen, liegt in der Handhabung der Übertragung.“ Eine Situation der ‚freiheitlichen Entfaltung‘, die schließlich zur „Erweckung der Erinnerungen, die sich nach Überwindung der Widerstände wie mühelos einstellen“²⁷, führe.

Pädagogik erweckt den Anschein, eine junge Wissenschaft zu sein. Die Fragen nach der Erziehung und Bildung des Menschen indes führen in die Antike zurück, in der die Nachahmung des Älteren, stets aber auch des ‚Vortrefflichen‘ (areté) die Grundlage zivilisatorischer Entwicklung bildete. „Erziehung in Form der mündlichen Weitergabe von Maßregeln der Lebensgestaltung und die Übermittlung bestimmter kultureller Orientierungsmuster von der älteren an die jüngere Generation dürfte“, so Winfried Böhm, „so alt wie die Menschheit selbst sein.“²⁸ Die Überwindung des Ideals bloßer Nachahmung und damit die erstmalige Schaffung eines ‚pädagogischen Bewusstseins‘ (Böhm) leistete die griechische Antike, die sich gleichzeitig auch von der früh-antiken Auffassung von der Geschichte als bloßer Wiederkehr des Immergleichen²⁹ allmählich zu lösen trachtete. Der Begriff des Bewahrens, der Weitergabe des Wahren und Tugendhaften, spielte jahrhundertlang eine Rolle im pädagogisch-philosophischen Diskurs. Ein Diskurs, der sich bekanntlich in der Aufklärung zugunsten eines neuen, durch die Vernunft geprägten und seines Selbst bewussten Menschenbildes auflöste.

26 S. Freud, 2000, S. 210.

27 Ebd., S. 214.

28 W. Böhm, 2010, S. 11.

29 Vgl. ebd., S. 37.

Ende des 19. Jahrhunderts war es Benedetto Croce, der die epigonenhafte Einstellung eines Schülers, der seinen Lehrer bloß nachahme, verurteilte. Anzustreben sei vielmehr, die Fragen und Probleme des ‚Meisters‘ in ein neues Licht zu rücken und neue Antworten zu suchen³⁰.

Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte Maria Montessori ihre reformpädagogischen Ansätze³¹, die das Kind in seinem Entwicklungsstreben ganzheitlich in das Zentrum der Betrachtung stellen. Wiederholung sei, so Montessori, „ein spontanes Phänomen, das aus der Energie des Kindes entspringt – mächtig und unwiderstehlich.“³²

Erst Wiederholung schaffe die Basis für Reifungsprozesse und garantiere eine Vertiefung der Lerninhalte.

1.2 Wiederholung in den Künsten

Wiederholung als eine Kategorie der Künste tritt insbesondere mit der *Poetik* Aristoteles‘, einer Schrift von ca. 335 v. Chr., in den allgemeinen Diskurs. Zentral ist der Begriff *Mimesis*, der – darauf hat Peter Pütz hingewiesen – nicht als bloße Nachahmung verstanden werden könne, sondern eher als eine Form dargestellter Wirklichkeit³³. Jede „Form von Kunst betreibt“, so Pütz, „eine Wiederholung von Wirklichkeit.“³⁴ Welche Wirklichkeit gemeint ist, bleibt jedoch offen. Wiederholung als ästhetische Kategorie ist indes von der naturhaften Form zyklischer Wiederholung strikt zu trennen. Dass die „Ordnungsmacht naturgesetzlicher Wiederholung“ der „menschlichen Kunst“³⁵ fremd sei, soll in den folgenden kurzen Streifzügen durch einzelne Künste deutlich werden.

30 Vgl. W. Böhm, 2010, S. 75.

31 ‚Hilf mir, es alleine zu tun!‘ ist ein zentrales, immer wieder zitiertes Motto der Montessori-Pädagogik. In ihren Ansätzen spiegeln sich die Theorien Pestalozzis und Fröbels wider.

32 Zit. nach: <http://wunschkind-herzkind-nervkind.blogspot.de/2013/09/und-das-turchen-geht-auf-und-zu-auf-und.html> [5.1.2015], ohne Paginierung.

33 P. Pütz, 2004, S. 8.

34 Ebd., S. 8.

35 Beide Zitate: ebd., S. 19.

1.2.1 *Bildende Kunst*

Wassily Kandinsky:

„So bringt jede Kulturperiode eine eigene Kunst zustande,
die nicht mehr wiederholt werden kann.“³⁶

Das Gemälde als historisches Paradigma der Bildenden Kunst zielt seit jeher auf die Abbildung der Wirklichkeit. Dass durch die Dekonstruktion der Abbildungsfunktion in der Malerei des 20. Jahrhunderts der Aspekt der Wiederholung, in welcher konkreten Form auch immer, aus der Kunst nicht verbannt wurde, sondern in neuem Gewand reüssierte, gehört zu den Eigenwilligkeiten der Kunstgeschichte. Die ‚Wiederholung‘ menschlicher Gesichter in Form von Portraits und später die ‚Wiederholung‘ von imaginierten und realen Szenen und Landschaften wurde spätestens von René Magritte desavouiert: Sein Bild *Ceci n'est pas une pipe* aus dem Jahr 1928, das eine Pfeife abbildet, verweist in seinem Titel auf die simple Wahrheit, dass es sich um keine Pfeife, sondern lediglich um das Bild einer Pfeife handelt. Wiederholung erscheint hier als Äquivalenz zwischen Urbild und Bild, zwischen Idee und Erscheinung. Etwa 20 Jahre zuvor lösten die Kubisten das Bildgefüge auf und schufen der abstrakten Malerei durch die Zerstörung der ‚natürlichen‘ Form die Basis für eine abbildungsfreie, nicht-nachahmende Kunst.³⁷ Die Abstraktion, die der Einsicht entspringt, dass insbesondere die Farbe per se darstellungsrelevant ist, führte kunsthistorisch in den Abstrakten Expressionismus, der wiederum der seriellen Kunst, mithin der Bewegung der Minimal Art der 1960er Jahre, weichen musste.

36 W. Kandinsky, 1952, S. 21.

37 Vgl. ebd., S. 114.



Abbildung 1-1³⁸: René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*

Die Wiederholung als Gestaltungsprinzip der Bildenden Kunst – und davon unterscheidet sich der Aspekt der Rezeption gerade in Bezug auf die Musik grundlegend – besitzt indes eine längere Tradition.

1.2.1.1 Wiederholung als serielles Prinzip

Die Idee, ein bestimmtes Motiv in Variationen seriell zu verarbeiten, durchzieht die Kunstgeschichte. Claude Monet, der Wegbereiter des Impressionismus, hat die Kathedrale von Rouen in den 1890er Jahren in ca. 30 Bildern portraitiert³⁹.



Abbildung 1-2⁴⁰: Claude Monet, *Kathedrale von Rouen*

38 Quelle: Ölgemälde, im Besitz des Los Angeles County Museum of Art, Foto: Ulli Götte.

39 Roy Lichtenstein hat bezeichnenderweise von Monets *Kathedrale von Rouen* wiederum eine eigene Reihe abgeleitet: *Die Kathedrale von Rouen (Gesehen zu drei verschiedenen Tageszeiten) Serie Nr. 2* (1969).

40 Quellen (von links nach rechts): *Das Portal bei Morgensonne, Harmonie in Blau* (Musée d'Orsay, Paris); *Das Portal und der Albanturm, Morgenstimmung* (Foundation Beyeler, Riehen); *Das Portal und der Turm Saint-Romain bei strahlender Sonne, Harmonie in Blau*

Entscheidendes Variationsinitial war das Sonnenlicht, das je nach Jahres- und Tageszeit eine neue Farblichkeit und Bildschärfe motivierte. Dass die „konsequente Verfolgung des Serienprinzips“ zusammenfiel mit „der immer größer werdenden Nachfrage nach Bildern des Malers“⁴¹, ergänzt das künstlerische Bedürfnis durch ein verkaufsstrategisches Element. Das Serienprinzip, das bei Monet Bilderreihen ausprägt, wird bei den Künstlern der Minimal Art, aber auch bei Andy Warhol⁴² und fast zeitgleich bei Peter Roehr, zum Grundelement des Werkes selbst. Sabeth Buchmann fasst diese kunsthistorische Entwicklung folgendermaßen zusammen: „Entgegen der negativ konnotierten, auf Beschwörungen von Nivellierung, Verlust und Verfall fußenden Erfahrungsrealität der Moderne hat das Wiederholungsparadigma innerhalb künstlerischer Avantgarden eine positive Umdeutung erfahren: Repetitive, mechanische, standardisierte, serielle Verfahren wurden“⁴³, so Buchmann weiter, „gegen essenzialistische Gebote der Originalität, Einzigartigkeit und Geschlossenheit des Werks in Stellung gebracht.“⁴⁴ Und Buchmann verweist auf die aus ihrer Sicht „emblematischsten Beispiele“⁴⁵ der Pop Art, der Minimal Art und des Konzeptualismus. Andy Warhol, der durch die Verwendung der Siebdrucktechnik die Vervielfältigungskultur und durch die Herstellungspraxis seiner ‚Factory‘ die Loslösung des Originals vom Urheber vorangetrieben hat, schuf mit seinen Serien-Graphiken *Campbell's Soup* und den Marilyn-Siebdrucken in den 1960er Jahren serielle Prototypen, die sich in das kollektive Kulturbewusstsein ganzer Generationen eingebrannt haben wie nur wenige andere Kunstwerke vor ihnen.⁴⁶ Der deutsche Künstler Peter Roehr, der

und Gold (Musée d'Orsay, Paris); *Das Portal im Sonnenlicht* (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown); [http://de.wikipedia.org/wiki/Kathedrale_von_Rouen_\(Monet\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Kathedrale_von_Rouen_(Monet)) [28.09.2017], ohne Paginierung.

41 Chr. Heinrich, 2007, S. 57.

42 Während Warhol seine Motive Elvis Presley, Marilyn Monroe u. v. m. üblicherweise mehrfach mithilfe seiner Siebdruck-Verfahren abgebildet hat, gibt er einem Presley-Portrait aus dem Jahr 1964 den Titel *Single Elvis*. Die Singularität bildet die Ausnahme, die Serie das Standardmodell.

43 S. Buchmann, 2005, S. 72.

44 In der Malerei sei, so der Kunstwissenschaftler Dieter Roelstraete, an die Stelle des ‚Make it New‘ das ‚Make it Re‘ getreten (vgl. G. Imdahl, 2013, S. 13).

45 S. Buchmann, 2005, S. 72.

46 Die reproduktive Technik der ‚blotted line‘, eine Art Löschpapier-Kopierverfahren, stand am Beginn seiner Vervielfältigungsstrategien, die das Original entwertet haben wie vor ihm alle anderen Reproduktionsverfahren des Holzschnittes, des Kupferstiches, der Radierung und Lithographie (vgl. Kl. Honnef, 1989, S. 23 f.).

im Jahr 1968 23-jährig starb und heute nahezu vergessen ist, hat im Gegensatz zu Andy Warhol primär abstrakte geometrische Formen vervielfältigt. Seine quadratischen Anordnungen identischer Elemente gelten als Wegbereiter der Konzeptkunst wie auch der Minimal Art. *Ohne Titel (OB-7)* aus dem Jahr 1965 präsentiert den Buchstaben N 35-mal in einer Anordnung 5x7. Ebenso radikal verfuhr Roehr mit Film- und Ton-Sequenzen. „Ich montiere vorhandene Dinge jeweils gleicher Art zueinander“, so das künstlerische Credo Roehrs. „Das können z. B. sein: Gegenstände, Fotos, freistehende Formen wie Lettern, Texte, Töne und Klänge, Filmmaterial usw. Die Ergebnisse nenne ich ‚Montagen‘.“⁴⁷



Abbildung 1-3⁴⁸: Peter Roehr, *Ohne Titel (FO-60)* (1966)

Erst der etwa zeitgleich entstandenen Minimal Art blieb es vorbehalten, das Moment der Serie, der additiven Wiederholung, zum ästhetischen Dogma zu erheben. Als herausragende Vertreter des Minimalismus, dessen Begriff zunächst eine dadaistisch ausgerichtete Reduktion des Kunstwertes implizierte, gelten die US-Amerikaner Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin und Carl Andre. Bloße Wiederholung, besser: Reihung von identischen

47 P. Roehr, zit. nach: T. Baumgärtel, 2015, S. 160.

48 Quelle: <http://www.art.daimler.com/artwork/ohne-titel-fo-60-peter-roehr-1966/> [18.09.2017], ohne Paginierung.

Objekten durchzieht das Werk Donald Judds. In seiner Arbeit *Untitled* aus dem Jahr 1969 reiht Judd zehn identische Quader aus Kupfer (23 x 101,6 x 78,7 cm) übereinander.

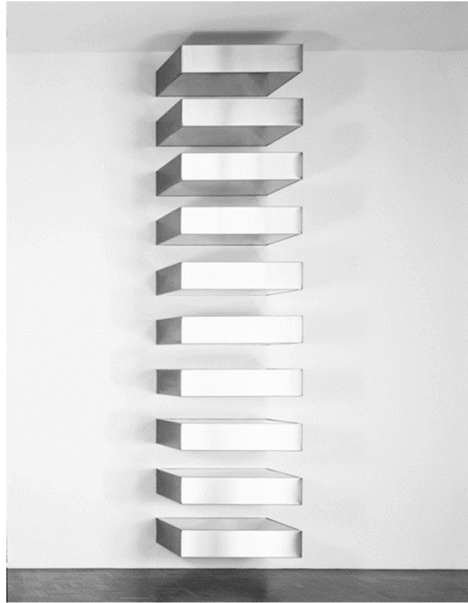


Abbildung 1-4⁴⁹: Donald Judd, *Untitled* (1969)

Die Zahl der Objekte kann je nach Ausstellungsraum variieren; die Skulptur wird damit zur erweiterbaren oder reduzierbaren Struktur gleicher Elemente. Die Analogie zur Musik Steve Reichs, der seine Prozesse abrupt beendet, statt zu schließen, und der damit eine Offenheit der zeitlichen Disposition andeutet, ist evident⁵⁰.

Sol LeWitt reiht einfachste geometrische Gebilde in geometrisch einfachster Weise aneinander. Das Ideal einer ‚uninteressanten‘ Form sei, so LeWitt, der

49 Quelle: Modern Art Museum of Fort Worth; <http://www.themodern.org/collection/Untitled/2069> [18.09.2017], ohne Paginierung.

50 Vgl. Kap. 8.1.3

Kubus.⁵¹ Als „universell anerkannter Standard“ impliziere er „keine Intention“⁵², weise also in seiner Bedeutung nicht über sich hinaus. LeWitt ergänzt die Technik der Reihung um die Idee der Abwandlung. Wiederholung und Differenz stehen in größtmöglicher Offenheit komplementär nebeneinander. Die Arbeit *Serial Project No. 1 (ABCD)* aus dem Jahr 1966 zeigt die ganze Komplexität einer Anordnung von Kuben, die selbst in gleichsam logischen Varianten erscheinen: als geschlossene Körper, als offene, auf ihre Kanten reduzierte Körper, als Projektionen in die Fläche u. v. m. „Serielle Kompositionen“, so der Kommentar des Künstlers, „sind mehrteilige Arbeiten mit regulierten Abwandlungen.“⁵³

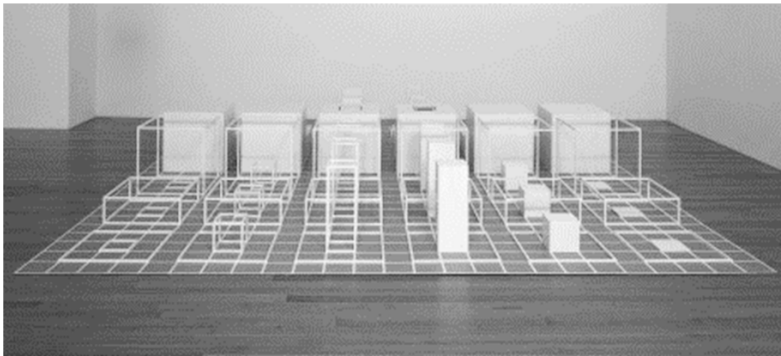


Abbildung 1-5⁵⁴: Sol LeWitt, *Serial Project No. 1 (ABCD)* (1966)

„Die Unterschiede zwischen den Teilen sind das Thema der Komposition. Wenn einige Teile konstant bleiben, dann um die Veränderungen zu akzentuieren.“⁵⁵ Subordination ergänzt hier die bloße Koordination.

Dass eine strikte serielle Anordnung eine Bedeutung jenseits der bloßen Konstruktion offenbaren kann, dass also auch das minimalistische Kunstwerk über sich hinausweisen kann, zeigen Arbeiten Ronald Bladens. *Three Elements* aus

51 Vgl. S. LeWitt, 1995, S. 185.

52 Ebd.

53 Vgl. ebd., S. 181.

54 Quelle: Museum of Modern Art, http://www.moma.org/learn/moma_learning/sol-lewitt-serial-project-1-abcd-1966 [18.09.2017], ohne Paginierung.

55 Ebd. LeWitt bewegt sich hier auf dem Pfad des Konzeptualismus, den er nun, nach seinen seriellen Arbeiten, betritt. „Ideen allein“, so sein 10. Postulat über ‚konzeptuelle Kunst‘, „können Kunstwerke sein“ (zit. nach: E. Marzona u. a., 1990, S. 51).

dem Jahr 1965 besteht aus drei identischen trapezförmigen Körpern, die in gleichen Abständen gereiht sind und jeweils dieselbe Neigung aufweisen. Der subjektive (und objektiv begründbare) Eindruck, dass alle drei Körper instabil sind, da ihr jeweiliger Schwerpunkt nicht senkrecht auf die Grundfläche projizierbar ist, entfaltet eine „dramatische Wirkung“⁵⁶ und führt weg vom puristischen Credo Frank Stellas: ‚What you see is what you see‘.⁵⁷

Die strukturelle Idee der absoluten Wiederholung wird stets von der Realität der Wahrnehmung überlagert. Selbst die einzelnen identischen Quader Donald Judds werden vom Betrachter aus verschiedenen Perspektiven angesehen, die allesamt nicht verhindern können, dass man die Elemente aus unterschiedlichen Blickwinkeln und damit differenziert wahrnimmt. Allein mit der Realität unterschiedlicher Schattenbildungen ragt ein objektives Moment struktureller Unterschiedlichkeit in die subjektive Wahrnehmung. Wiederholung wird zum ideellen Ausgangspunkt; sie verweigert sich der Wahrnehmung. „Variation in der Wiederholung zu finden, wo nur Nuancen sich verändern“, so formuliert Barbara Rose in ihrem Aufsatz *ABC Art*, der bereits im Jahr 1965 veröffentlicht wurde, die Konsequenz, „scheint für immer mehr Künstler ein interessantes Thema zu sein“.⁵⁸

1.2.1.2 Kopie⁵⁹ – Echtheit, Authentizität, Originalität, Remake, Korrelation von Kopie und Original

Schon die scheinbar simple Frage, wann ist ein Original ein Original, führt uns in Irrungen, denen man nur entrinnen kann, wenn die jeweilige kunstgeschichtliche bzw. ästhetische Folie zugrunde gelegt wird. Kann man bezweifeln, dass ein Bild aus der Werkstatt Raffaels – etwa gemalt von dessen Schüler

56 D. Marzona, 2006, S. 40.

57 Francesco Petrarca hat im 14. Jahrhundert die gegenteilige Position formuliert, indem er von jenen gebildeten, höfischen Bürgern sprach, „die an dem Bild die Schönheit herauszulesen verstehen, während die Ignoranten, die in Florenz als *popolo minuto* und Handwerker den Ton angeben, nichts anderes sehen als das, was sie sehen.“ (zit. nach: Achatz von Müller: *Magneten der Macht*, in: DER SPIEGEL – Geschichte. *Die Renaissance. Aufbruch aus dem Mittelalter*, Nr. 6/2013, S. 36-39; S. S. 37).

58 B. Rose, 1995, S. 296.

„Repetition“, so Pütz, „ist ganz und gar nicht denkbar ohne ihren Gegen- und zugleich Komplementärbegriff der Variation.“ (ders., 2004, S. 7).

59 Peter Bloch: „Unter Kopien im strengen Sinne verstehen wir wörtliche Wiederholungen, die ein Höchstmaß an Werkgerechtigkeit im Sinne von handwerklichem Anspruch und Materialtreue erstreben“ (zit. nach: L. Blunck, 2011, S. 27).

Romano – als Original gilt, während die Produkte aus der berühmten Factory Andy Warhols umstandslos als dessen eigene Werke zu betrachten sind? Um auf Fragen wie diese Antworten finden zu können, muss man sich zunächst bewusst machen, dass die Herstellung einer Kopie, die seit dem Genie- und Originalitäts-Kult der Kategorie des bloßen Kunsthandwerkes zugeordnet worden ist, in der Vormoderne zu den Kriterien einer Meisterschaft gezählt wurde. Die „Verpflichtung künstlerischer Arbeit auf Originalität“ sei, so Wolfgang Ullrich, „ein Phänomen der Moderne“.⁶⁰ Die bloße ‚imitatio‘, also die exakte Nachahmung⁶¹, gehörte ebenso zur künstlerischen Gesamtleistung wie die ‚aemulatio‘, die sich als freie Nachbildung verstand. Die Kant’sche Definition des Genies, dessen „Talent (Naturgabe) [...] der Kunst die Regel gibt“⁶², erzwingt den Nachweis seiner Nachahmung, die a posteriori das Genie bestätigt. Auch jene zu Lebzeiten anerkannten Künstler wie Peter Paul Rubens spürten ganz offenbar das Verlangen, Vorbilder zu kopieren. So „reproduzierte er [Rubens, U. G.] ab 1528 (damals war er 51 Jahre alt) eine Reihe von Tizian-Gemälden aus dem Besitz des Spanischen Hofs.“⁶³ „Erst durch die gelingende ‚aemulatio‘“, so Ullrich weiter, „konnte Rubens seinen eigenen Anspruch auf die Nachfolge Tizians erfüllen.“⁶⁴ Der Reiz, vom Glanz des Meisters zu profitieren und ihn gleichzeitig mit einer Hommage zu beehren, scheint die Kunstgeschichte durchzogen zu haben.

Das monumentale Foto *Paris, Montparnasse* (1993) von Andreas Gursky etwa verleitete ganze Fan-Gruppen zur Imitation.

60 W. Ulrich, 2011, S. 98.

61 Der ‚Nachahmer‘, so im Platonischen Dialog in seiner Schrift *Der Staat*, habe „weder Verständnis noch richtige Vorstellungen von der Tauglichkeit oder Untauglichkeit der von ihm nachgeahmten Gegenstände“ (S. 333). Eine Ablehnung, die Platon explizit auf die Nachahmung von lyrischen Kunstwerken bezogen hat.

62 I. Kant, 1974b, S. 241. Vgl. W. Ullrich, 2011, S. 101.

63 Ebd., S. 100.

64 Ebd., S. 101.



Abbildung 1-6⁶⁵: Andreas Gursky, *Paris, Montparnasse* (1993)

Felix Lamouroux reproduzierte dieses Foto, das seine Entstehung besonderen digitalen Collagetechniken verdankt, um es im Jahr 2008 im Netz zu publizieren. Die Suche nach dem ursprünglichen Kamerastandpunkt und die Verwendung ähnlicher digitaler Techniken reichten indes bei weitem nicht, um die Differenz zwischen Original und Kopie für den Betrachter zu minimieren. Dies lag offenbar auch nicht im Interesse von Lamouroux, der sinnigerweise seine Arbeit als Original präsentierte.

Das künstlerische Leben gleichsam der Kopie zu ‚opfern‘, wie man auf den ersten Blick kategorisieren könnte, hat die Amerikanerin Elaine Sturtevant (1924-2014) als eine der frühen Protagonistinnen der Appropriation Art bekannt gemacht. In Hunderten von Werken hat sie die Arbeiten Andy Warhols, Marcel Duchamps, Frank Stellas sowie Joseph Beuys‘ und Anselm Kiefers zum Teil mit höchstem technischen Anspruch kopiert mit dem – vordergründigen – Ziel, ihre Arbeiten von den Vorbildern optisch ununterscheidbar zu machen: Der Betrachter „wird mit einem Werk konfrontiert“, so Vahrson, „das aus der bloßen Anschauung heraus und ohne direkten Vergleich nicht vom ‚Original‘ zu unterscheiden, jedoch von Sturtevant signiert ist.“⁶⁶ Dass die Künstlerin jedoch nicht „auf die Zerstörung der Originalität zielt, sondern für deren Erhalt kämpft“⁶⁷ – wie Sturtevant selbst betont hat –, führt Vahrson ins-

65 Andreas Gursky, *Architektur*, hrsg. von Ralf Beil u. a., Hannover 2008, S. 37

66 V. Vahrson, 2007, S. 17.

67 Ebd., S. 18.