

## **Die Macht der Wiederholung**

**Marc Rölli**

Die Attraktion der „Wiederholung“ als philosophischer Begriff ist nicht leicht zu erklären. Auf sonderbare Weise kombiniert sie das nüchtern-Profane alltäglicher Routinen und die intransparente Faszination an einem unkontrollierten Geschehen. Sie wird als blinder Automatismus und mechanische Iteration eines unfreien Bewusstseins verurteilt – und zugleich wird sie gefeiert als vitales Pulsieren einer ekstatischen Zeitlichkeit. Ihre eigentümliche Macht liegt in ihrer determinierenden Kraft, die uns alle dazu bringt, das gleiche zur gleichen Zeit zu tun. Wäre es möglich, sie in einer Zeitsynthese der Vergangenheit kritisch einzuschließen und dagegen eine Zukunft zu stärken, die die Wiederholung aus ihrem festen Gehäuse der eintönigen Replikation herauslösen könnte?

## **Die Außensicht der Innensicht der Außensicht. Wiederholung als kulturelle Selbstreflexion in zeitgenössischen Essayfilmen zur „Flüchtlingskrise“**

**Florian Lippert**

Nicht erst seit dem russischen Überfall auf die Ukraine ist die europäische „Flüchtlingskrise“ eine Krise europäischer Einheit und europäischer Werte. In politischen und medialen Diskursen war der Krisenbegriff im Migrationskontext im Verlauf der 2010er Jahre einem sukzessiven „Übersetzungsprozesses“ unterworfen: Statt humanitärer Notstände, Krieg und Verfolgung bezeichnete er zunehmend politische, ideologische und ökonomische Konflikte innerhalb Europas, in denen die Geflüchteten vielfach nicht als Opfer, sondern als Bedrohung wahrgenommen wurden. Solche Transformationen sind Anzeichen einer allgemeinen zunehmenden Selbstreferenzialität des öffentlichen Diskurses zum Thema, wie Studien zur Presseberichterstattung der letzten Jahren (Berry et al., 2015; Fotopoulos et al., 2016; White, 2015; Zeitel-Bank 2017; Kosho 2016) nahelegen: Die „äußere“ wird sukzessive zur „inneren Krise“. Die jüngsten Solidaritätswellen gegenüber ukrainischen Geflüchteten widerlegt diese Entwicklung keinesfalls, sondern lässt sie im Gegenteil kontrastiv besonders hervortreten.

Sowohl die Krise selbst als auch der politische und mediale Umgang mit ihr sind in den letzten Jahren zu Hauptthemen kritischer Essayfilme geworden. Eine Schlüsselrolle spielen hierbei verschiedene Formen der Wiederholung: Aus der Presseberichterstattung vertraute Katastrophen- und Überwachungsbilder und -szenarien werden aufgegriffen und radikalen Perspektivwechseln unterzogen; die bekannten Akteure – Flüchtende, Überwachende, Angehörige der Küstenwache und die Filmenden selbst – tauschen die Rollen; die Grenzen zwischen dokumentarischem Anspruch, Fiktionalisierung, Narrativisierung und politischem Aktivismus verschwimmen. Auf teils subtile, teils radikale Weise diskutieren und hinterfragen die betreffenden Filme bekannte Dualismen von *Innen* und *Außen* – sowohl hinsichtlich der Epistemologie von Grenzen als auch bezüglich etablierter eurozentristischer Perspektiven auf Migranten und Migration. Durch die Refokalisierung (Peeren 2015) vertrauter Szenarien und das Gegeneinanderschneiden bekannter und unbekannter Realitäten und Perspektiven zeigen sie europäische Grenzregionen als Todesfallen und Schauplätze dehumanisierender

„Rückführung“, aber auch als Zuflucht und Heimat. Anhand ästhetischer Techniken der Wiederholung und des Zitats werden dabei insbesondere auch Fragen über politische Partizipation und Relevanz des Filmmediums, wie sie etwa die konzeptionellen Auseinandersetzungen zwischen Cinéma Vérité, Observational Cinema and Direct Cinema geprägt haben, neu verhandelt.

In meinem Beitrag diskutiere ich ausgesuchte Beispiele (u.a. Nikolaus Geyrhalters *Abendland*, Wagners, Sieberts und Sidibés *Les Sauteurs*, Daphne Matziarakis *4.1 Miles*, Hellers und Pezzanis *Liquid Traces* und Gianfranco Rosis *Fuocoammare*) als *selbstreflexive* Gegenentwürfe zur zunehmenden *selbstreferentiellen* Schließung der Medienberichterstattung: Werke, die Ihren eigenen Artefaktcharakter, ihre Tendenzen zur Fiktionalisierung und Narrativisierung und ihre kulturellen Kontexte ostentativ verhandeln und gerade dadurch in der Lage sind, dem medialen „Übersetzungsprozess“ entgegenzuwirken.

## **Play it again, Bachtin. Das Groteske als Medium literarischer Evolution** **Johanna**

### **Johanna Öttl**

Wiederholung ist immer nur denkbar vor dem Hintergrund von Unterbrechungen, genauso wie das Neue erst auf der Folie des Etablierten sichtbar wird. Haben sich literarische Konventionen ausgebildet, werden solche diskursiven Routinen wieder gebrochen und literarische Evolution tritt ein. Eine literarische Ästhetik, die solche Formen der Brechung strukturell vollzieht, ist das Groteske. Sein Kern besteht gerade darin, sich agonal zu etablierten Darstellungs- und Erzählkonventionen zu verhalten (etwa in thematisch eng abgesteckten Textgruppen, innerhalb derer Wiederholung zur Stabilisierung von Bildern beiträgt – etwa vom ‚eigenen‘ und dem ‚Anderen‘ oder von historischen Ereignissen).

In der Forschung ist die Groteskenkonzeption Michael Bachtins nach wie vor wegweisend. Allerdings geht sie über das hinaus, was die kulturwissenschaftliche Forschung oftmals unter dem Schlagwort ‚Karnevalisierung‘ behandelt hat (etwa die Verkehrung von Sakralem in Profanes). Das Groteske muss vielmehr im Kontext von Bachtins kultursemiotischem Verständnis und seiner Gattungstheorie gelesen werden: Bachtin sieht Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* als Indikator für das Entstehen einer neuen Gattung, denn darin werde die im Verschwinden begriffene Lachkultur des Volkes in einen literarischen Text transponiert. Der literarische Text fungiere dergestalt als Gedächtnisträger, indem er eine frühere Stufe gesellschaftlicher und ästhetischer Entwicklung inkorporiere, und erweitere gleichzeitig so das literarisch-ästhetische Spektrum.

Mein Beitrag soll ausgehend von Michael Bachtin eine Theorie des Grotesken skizzieren, die dem Grotesken eine Scharnierstelle zwischen diskursiven Formationen der Wiederholung und der Brechung bzw. Erneuerung einräumt. Anders als motivgeschichtliche Groteskenkonzeptionen (z.B. Wolfgang Kayser) ist Bachtins Arbeit anschlussfähig für eine Beschreibung literarischer Evolution, die über literaturwissenschaftliche Einzeltextanalyse weit hinausgeht: Vielmehr versteht sie Ästhetiken des Grotesken als zentrale Vehikel, standardisierte Darstellungsweisen aufzubrechen. Dies soll auch mit Blick auf das öffentlich höchst wirksame und breit diskutierte Feld der Shoah-Literatur exemplifiziert werden. Ästhetiken des Grotesken destabilisieren dort etablierte und standardisierte Narrationen und erweitern dergestalt fortlaufend bestehende Repräsentationsmodi. Sie sind damit auch von besonderer erinnerungspolitischer Tragweite.

## **Und die Wiederholungen sind mein Schicksal, sind jedes Menschen Schicksal. Fatalismus in Hans Henny Jahnns Fluss ohne Ufer**

### **Nicolas Paulus**

Wenige Autor:innen haben in ihren Werken ein so umfassendes Panorama des Schmerz und der Gewalt eröffnet wie Hans Henny Jahn in seinem „Romanungeheuer“ (Jahn 1994: 129) Fluss ohne Ufer. Auf über 2000 Druckseiten schafft Jahn hier einen literarisch-sinnlichen Kosmos, in welchem sowohl eindringliche Beschreibungen des Erlebens somatischen wie psychischen Leids vollzogen als auch ausführliche ätiologische Reflexionen dieses Zustands angestellt werden. Über das Handlungsgeschehen, auch über Ausführungen von verschiedenen Figuren und Erzählinstanzen wird dabei eine fatalistische Weltanschauung vermittelt, die maßgeblich in einer agonalen Naturkonzeption fundiert ist.

Im Vortrag wird dargestellt, wie Jahn in Fluss ohne Ufer zu seiner pessimistischen Daseinsdiagnose gelangt und welche Signifikanz die Wiederholung in diesem Kontext trägt. Der Dichter konstruierte das Werk unter Bezugnahme auch auf musikalische Gestaltungsprinzipien und so ist die Romantrilogie geprägt durch Wiederholungen von Motiven, sprachlichen Versatzstücken und Symbolen sowie, auf der Handlungsebene, durch Verdoppelungen und die Wiederkehr von (auch bereits verstorbenen) Figuren. Daneben wird in theoretisierenden Passagen immer wieder das zyklische Werden und Vergehen in der Natur thematisiert, aus welchem ein Moment stetiger Wiederholung resultiert: „Die Zahl der Schicksalsträger ist so groß, daß sich schlechthin Wiederholungen ergeben müssen. Die Natur strebt nach der grenzenlosen Mannigfaltigkeit; sie verabscheut die Gleichheit zweier Bildungen, Kräfte oder Geschehnisse, sie würzt die Zustände mit den Veränderungen. Aber sie wird überrannt von der Zahl der Schicksale, die ihr zur Bestimmung vorgelegt werden.“ (Jahn 1986a: 431) Bemerkenswert ist hierbei, dass Jahn die Konsequenzen einer solchen Konfiguration der schicksalhaften Wiederholung nicht nur an menschlichen Figuren darstellt, sondern auch das Tierreich – besonders Insekten, Amphibien und Kriebtiere – in seine literarisch vermittelten Daseinsreflexionen einbindet. Im Vortrag soll dieser Komplex durch einen Vergleich mit der Naturkonzeption Schopenhauers und im Kontext rezenter Forschungen aus dem Feld der *animal studies* beleuchtet werden.

Darüber hinaus wird eine kritische Analyse des in der Trilogie vermittelten Geschlechtermodells vorgenommen. Denn zu den sich wiederholenden Handlungsmomenten in Fluss ohne Ufer gehören auch Gewalthandlungen gegen Frauen, welche von den Protagonisten jedoch unter Berufung auf das skizzierte Weltbild immer wieder relativiert werden: „Wem einmal das Drastische oder Groteske begegnet, dem muß es immer wieder begegnen, weil es ihm sonst das erstemal gar nicht erschienen wäre. Wer einmal seine Geliebte verliert, muß sie immer wieder verlieren. In wessen Nähe einmal ein Mord geschah, der sollte beständig auf den zweiten vorbereitet sein.“ (Jahn 1986a: 475) Es wird abschließend erörtert, wie dieser Fatalismus, der sich aus einem auf die Wiederholung abhebenden Schicksalsbegriff speist, in der Romantrilogie für die Apologie einer misogynen Geisteshaltung instrumentalisiert wird – damit soll der Vortrag im Rahmen der Tagung auch Anknüpfungspunkte für weiterführende Diskussionen bezüglich kritikwürdiger Aspekte einer derartigen Fixierung auf Wiederholungen anbieten.

## Zwischen Welle und Wiederholung: Kammer, Kaempfer & Konsorten

### Jörg Türschmann

Karl Marx und Friedrich Engels polemisierten in ihrem Buch *Die Heilige Familie, oder Kritik der kritischen Kritik: gegen Bruno Bauer & Consorten* (1845) gegen die politische Blauäugigkeit der Junghegelianer. Sie nahmen vor allem an der Vorstellung Anstoß, dass sich zufolge Hegels Eschatologie der Weltgeist im Lauf der Geschichte von selbst vernünftig entfalten werde und menschliches Engagement deshalb überflüssig sei. Marx kritisierte in den beiden entsprechenden, von ihm verfassten Kapiteln in derselben Hinsicht die Eloge des „Herr Szeliga“ von Eugène Sues Feuilletonroman *Les Mystères de Paris* (1842/43). Der bis dahin nie dagewesene massenmediale Welterfolg serieller Literatur des späteren Frühsozialisten Sues predigte, laut Marx' einziger Literaturkritik, eine paternalistische Philanthropie, welche die sozialen Missstände nur als das Problem eines fehlenden karikativen Engagements der Reichen interpretierte. Umberto Eco sieht dagegen in Sues Initialzündung der „littérature industrielle“ (Sainte-Beuve) eher das Problem, dass die Romanhandlung mit der frühzeitigen Anagnorisis der Hauptperson keine Fortsetzungen mehr verlangt hätte. Dieser Befund widerspricht Ecos eigener Auseinandersetzung mit der Zeitstruktur im Film *Back to the Future* (1985), wo er die Möglichkeit zugesteht, dass ein und dieselbe Figur mehrfache Identitäten haben kann. – Der Vortrag geht anhand von Identitätstheorien (Frege, Kripke) und Zeitschleifen-Filmen (*Los cronocrímenes*, *Primer*, *Synchronicity*) der Frage nach, inwiefern die Überlegungen zu Wiederholung und Serialität von Paul Kammerer (*Das Gesetz der Serie*, 1919) und Wilhelm Kaempfer (*Zeit des Menschen*, 1994) genutzt werden können, um Erzählstrukturen, fiktive Identitäten von Erzählfiguren und ihre Verkörperung menschlicher Handlungsmacht zu beschreiben.

## Überlegungen zu *Céline et Julie vont en bateau* und *La invención de Morel*

### Matthias Hausmann

Die ewige Wiederholung des Immergleichen ist ein zentrales Element in Adolfo Bioy Casares' Roman *La invención de Morel* (1940), sieht sich dessen namenloser Erzähler doch mit den Handlungen einer seltsamen Reisegruppe konfrontiert, die sich – ihm zunächst vollkommen unerklärlich – in einer Endlosschleife bis ins letzte Detail wiederholen. Nachdem diese permanente Wiederholung den Erzähler lange Zeit zutiefst verstört und lähmt, ermöglicht ihr näheres Verständnis ihm schließlich ein Eingreifen in den Handlungsablauf, das die Endlosschleife auf überraschende Weise verändert. Rund 35 Jahre später greift Jacques Rivette, so eine erste These meines Beitrags, dieses Element des argentinischen Romans in seinem Film *Céline et Julie vont en bateau* (1974) gezielt auf und inszeniert eine spezifische Wiederholung dieser Wiederholung des Immergleichen. Die beiden titelgebenden Heldinnen seines Films werden genau wie Bioys Protagonist Zeuginnen einer immer wieder exakt wiederholten Handlung, vor allem aber gelingt es auch ihnen am Ende, den vermeintlich für die Ewigkeit fixierten Ablauf maßgeblich – und noch wesentlich tiefgreifender als im Fall der Vorlage – zu verändern.

Beide Werke reflektieren nicht nur grundlegend über Eigenheiten der Kunst und den ihr wohl inhärenten Drang zur Wiederholung, den sie zudem in vielfacher Weise spielerisch variieren, sondern fokussieren darüber hinaus, so eine weitere zu entwickelnde These des Vortrags, über das Moment der

Überwindung der vermeintlich ewigen Wiederholung Strategien, durch die der Rezipient von Kunstwerken in eine aktive Rolle gebracht und zu einem „spectateur émancipé“ im Sinne Jacques Rancières gemacht werden kann. In diesem Zusammenhang wird auch zu diskutieren sein, welche Rolle ein solcher „spectateur émancipé“ in der Welt der Kunst, mehr noch aber in der derart medial geprägten außerkünstlerischen Welt unserer Zeit einnehmen soll.

## **Ikone der patriarchalischen Gewalt. Mediale Inszenierungen der Misshandlung von Frauen in den Verfilmungen des Romans *Die Geierwally***

### ***Barbara von der Lühe***

Der filmhistorisch und medienwissenschaftlich orientierte Vortrag demonstriert anhand der fünf filmischen Adaptionen des Romans *Die Geierwally* (1873/1875) von Wilhelmine von Hillern aus den Jahren 1921 bis 2005, dass die vermeintlich harmonische, „heile“ Welt des Heimatfilms eine „dunkle Seite“ hat: Gewalttätigkeit, insbesondere gegenüber Frauen, zur Durchsetzung hegemonialer, patriarchalischer Strukturen. Seit der ersten Verfilmung im Jahr 1921 (Regie und Drehbuch: Ewald André Dupont) bildete sich in den *Geierwally*-Filmen der Jahre 1940 (Regie: Hans Steinhoff, Drehbuch: Jacob Geis und Alexander Lix), 1956 (Regie: František (Franz) Čáp, Drehbuch: Peter Ostermeier und Wolf Neumeister) und 2005 (Regie: Peter Sämman, Drehbuch: Felix Huby) eine Ikonographie der Gewalt gegen die Titelfigur heraus, die sich dem Willen ihres Vaters nicht beugt, einen ungeliebten Mann zu heiraten, und die unliebsame Heiratskandidaten mehr oder weniger brüsk abweist. Die filmische Persiflage aus dem Jahr 1987 (Drehbuch und Regie: Walter Brockmeier) nimmt zwar das Thema Misshandlung von Frauen „aufs Korn“, folgt aber im Großen und Ganzen den Handlungsabläufen.

Die vergleichende Analyse zeigt, dass es in dem Roman und in den Verfilmungen weniger um den Emanzipationsprozess einer mutigen jungen Frau geht, als vielmehr um deren im wahrsten Sinne des Wortes gewaltsame Unterwerfung: Die Ausübung von Gewalt in immer wiederkehrenden Schlüsselszenen gehören bis in die jüngste Zeit zum festen „Repertoire“ der *Geierwally*-Adaptionen, mithin misogynen Klischees und Stereotype perpetuierend.

Ungebrochen ist indes die Beliebtheit des Stoffes beim Publikum: Im Fernsehen werden *Geierwally*-Filme weiterhin gezeigt, auch auf der Theater- und Opernbühne ist diese Figur in verschiedenen Bearbeitungen aktuell präsent.

## **Die unendlichen Wandlungen des Gentleman-Gauners vom Feuilleton zur Netflix-Serie. Serielles Erzählen und die Differenz der Wiederholung am Beispiel der Lupin-Figur**

### ***Anna Isabell Wörsdörfer***

Serienbetrüger- und Hochstaplergeschichten erfreuen sich in den letzten 15 Jahren im linearen Fernsehen und auf Streaming-Plattformen einer anhaltenden Beliebtheit wie zum Beispiel die US-Produktionen *Leverage* (TNT, 2008-2012), *White Collar* (USA Network, 2009-2014) und *Inventing Anna* (Netflix, 2022) belegen. Zum Genre des Heist-Krimis zählt auch die französische Netflix-Serie *Lupin. Dans l'ombre d'Arsène* (seit 2021), die zusammen mit ihrer Inspirationsquelle, Maurice Leblancs populären Kurzgeschichten und Romanen (1905-1935) um den französischen *gentleman-cambrioleur* im projektierten Vortrag unter dem Fokus der variierenden Wiederholung im Zentrum stehen. Gerade die immer wieder in unterschiedlichen Medien neu adaptierte und insofern in diachroner Sicht schon

wiederholt aktualisierte Lupin-Figur eignet sich besonders für eine solche Analyse des Seriellen, weil sie im Einzelwerk darüber hinaus nicht nur auf Handlungsebene als unverbesserlicher Betrüger mit dem Antrieb zu immer neuen Diebstahlserien angelegt ist, sondern auch auf Diskursebene – als Fortsetzungsgeschichte im Feuilleton, als episodisch-progressives Serial – einem seriellen Prinzip folgt. Nichtsdestoweniger ist auf beiden Ebenen stets auch eine gewisse Abwandlung (Lupins Rollenwechsel zum Ermittler, Änderungen im Gattungsformat) zu erkennen. Im Anschluss an theoretische Überlegungen zur Wiederholung als strukturbildendem Erzählprinzip werden Intertextualität und Intermedialität als serielle, das heißt variierend-wiederholende Phänomene konzeptualisiert. Sodann steht ausgehend von Deleuzes' These von der Differenz der Wiederholung im komparatistischen Blick auf die Lupin-Protagonisten von Leblanc und Netflix-Serie die Frage nach den Funktionen der seriellen Repetitionen und Abweichungen im Mittelpunkt: Aufgezeigt werden sollen dabei erstens der grundsätzlich analoge, im Detail aber differierende Einsatz jeweils zeitgenössisch-aktueller Medien (Printpresse vs. TV-Talkshows und soziale Medien) für Lupins Katz- und Maus-Spiel mit seinen Verfolgern und seinem Publikum. Zweitens geht es in der unwandelbaren ‚großen‘ Geschichte des Stoffs, dem Kampf des Helden gegen das Großkapitel, darum, im Vergleich der einzelnen Realisierungen die semantischen Verschiebungen offenzulegen, die neue, zum Teil subversive Bedeutungspotentiale eröffnen – so etwa im Hinblick auf die Identität des genialen Gauners mit anarchistischen Zügen (Arsène vs. Assane), der bei Leblanc zumindest mütterlicherseits noch der Aristokratie angehört und in der Netflix-Serie ein senegalesischer Einwanderersohn ist.

## **Wiederkehrende Propheten. Die Umwertung des nietzscheanischen Messianismus in Michel Houellebecq's *La Possibilité d'une île***

### **Noëlle Miller**

Im Folgenden Beitrag soll gezeigt werden, wie Michel Houellebecq Nietzsches Philosophie auf den Kopf stellt, indem er die sogenannte "Umwertung der Werte" (*Genealogie der Moral*) noch einmal umkehrt. Anhand der Parabel, *Die Möglichkeit einer Insel*, spielt Houellebecq das Erbe des nietzscheanischen Gedankenguts im 20. Jahrhundert in seinen Widersprüchen durch. Wie Nietzsche das Evangelium in seinem *Zarathustra* exakt mit der theologischen Symbolik parodierte, die er umzuwerten beanspruchte, so parodiert Houellebecq wiederum Nietzsches Philosophie exakt mit der Symbolik, die er umzuwerten sucht: nämlich das Lachen, den Zynismus, die Ironie, die Rhetorik und die Apologie der Vernichtung. Deswegen bringt dieser Roman besonders zum Lachen, denn er ist von Witzen, Parodien, Pastiche und Sketsches durchdrungen. Die Hauptfigur Daniel ist dementsprechend ein trauriger Clown, dem durch seine Beobachtung des metaphysischen Zeitgeistes, das Lachen allerdings vergangen ist. Vielmehr hinterlässt er durch seine Lebenserzählung ein Zeugnis, das zu einer Revolution der Denkungsart (Kant) bewegen soll.

## **Authentizität und Autonomie in der Welt des Algorithmus – Formen der Gesellschaftskritik in *Black Mirror***

### **Raphael Krause**

Für die Poetik und Ästhetik serieller Werke ist die Spannung zwischen Wiederholung und Variation konstitutiv. Ausgehend von der produktionsbedingten Mehrteiligkeit wird sich verschiedener Wiederholungsstrukturen auf den Ebenen von *histoire* und *discours* bedient, um unterschiedliche aber doch vergleichbare Geschichten zu erzählen. In den dystopischen Szenarien, die in den Episoden der

Anthologieserie *Black Mirror* (2011-) entworfen werden, werden die problematischen Auswirkungen von Medien und Technik auf die Gesellschaft und ihren sozialen Praktiken thematisiert. Den Ausgangspunkt bilden Entwicklungen der Gegenwart oder der nahen Zukunft, die in einer drastischen Form dargestellt und kritisiert werden.

In meinem Vortrag möchte ich mich mit der Gesellschaftskritik in *Black Mirror* anhand der Episoden *Nosedive* (2016) und *Hang the DJ* (2017) auseinandersetzen. In beiden wird die Bedeutung von Algorithmen und deren Kontrolle über das Leben behandelt: In *Nosedive* steht ein Sozialkreditsystem im Zentrum, welches zwar in Ansätzen in jeglichen Bewertungsplattformen und sozialen Netzwerken in der Realität vorliegt, in der Diegese aber das Leben der Figuren vollständig bestimmt. Die Handlungsmöglichkeiten sind direkt daran gekoppelt, wie die eigene Person durch die Anderen bewertet wird, wobei eine hohe Bewertung beispielsweise eine bessere Wohnung oder medizinische Versorgung ermöglicht, während eine niedrige zu Einschnitten bis hin zu einem Ausschluss aus der Gesellschaft führt. Während in *Nosedive* die gesamte Gesellschaft durch Algorithmen kontrolliert wird, ist in *Hang the DJ* nur der vergleichsweise kleine, aber dafür intime Bereich der Partnerwahl durch das System „Coach“ gesteuert. Die Figuren überlassen nicht nur die Wahl des perfekten Partners dem Algorithmus, sondern die gesamte Beziehung wird vorherbestimmt, von der Auswahl des Essens beim ersten Date bis hin zur Dauer der Beziehung.

Anhand zahlreicher Wiederholungsstrukturen sowohl auf der inhaltlichen wie auf der darstellerischen Ebene, die ich im Vortrag fokussieren werde, wird in beiden Episoden Kritik an dem Verlust von Authentizität, Entscheidungsfreiheit und damit auch der Identität in der digitalen Welt geübt, in der das Leben durch Algorithmen überwacht und bestimmt wird. In den Episoden wird nicht nur die Unterordnung unter die Algorithmen erzählt, sondern die Hauptfiguren durchlaufen eine Entwicklung und rebellieren gegen das System. Gerade in den für die Serie vergleichsweise positiven, aber zugleich mehrdeutigen Enden sind Wiederholungsstrukturen zentral, die zwischen dem Ausbruch bzw. dem erfolgreichen Widerstand gegen das System und dem Einbinden in höhere Strukturen bzw. dem Scheitern oszillieren

## **Drei Achsen der Wiederholung bei Borges: Raum, Zeit und Text**

### ***Santiago Contardo***

Borges' Erzählungen sind voll von Wiederholungen: Spiegel, Doppelgänger, wiederauftauchende Objekte etc. Oft wurde hervorgehoben, dass diese Verdoppelungen ein Gefühl der Unheimlichkeit erwecken, welches seine Figuren plagt. Jedoch widerfahren die Wiederholungen oft in Borges' Werk nicht einfach den Figuren, sondern werden mitunter auch als gewollte – und oft zwanghafte – Handlungen durchgeführt, bei denen die Figuren selbst versuchen, das, was sie umgibt, durch immer detailliertere Darstellungen bzw. Wiedergaben zu reproduzieren.

Drei Erzählungen werden hier in diesem Sinne analysiert: (1) *Von der Strenge der Wissenschaft*; (2) *Das unerbittliche Gedächtnis*; und (3) *Pierre Menard, Autor des Quijote*. Interessanterweise thematisiert jede von diesen Erzählungen das Verhältnis von Darstellung und Wiederholung mit einem unterschiedlichen Fokus: *Von der Strenge der Wissenschaft* thematisiert die Wiederholung des Raums durch eine Landkarte; *Das unerbittliche Gedächtnis* die Wiedergabe der Zeit durch Gedächtnis und Sprache; und *Pierre Menard, Autor des Quijote* die Wiederholung von Texten durch Literatur.

Ziel ist es am Ende, durch die Analyse dieser drei Erzählungen, zu einem Gesamtbild von Wiederholung und ihrer Darstellung in Borges' Werk zu gelangen.

## **Funktionen der Wiederholung in lateinamerikanischen *perfect crime* narratives**

### **Jorge Estrada**

Erzählungen des perfekten Verbrechens gehören zum Genre der *crime fiction* und gelten als eine Untergattung, die durch die Simultanität diegetischer Ebenen und konzeptueller Rahmen gekennzeichnet ist. Im Zentrum dieser Art von Erzählungen steht ein Verbrechen oder eine sonst wie verwerfliche Handlung, die ein Erzähler in der ersten oder dritten Person durch die Darlegung der außergewöhnlichen Umstände zu rechtfertigen versucht, die die Hauptfigur zu ihrem Handeln bewegten. Die Protagonisten sind jedoch stets zum Scheitern verurteilt, da Perfektion ein theologischer Begriff und somit sowohl physisch als auch intellektuelle für den Menschen unerreichbar ist. Auf Perfektion kann man nur indirekt mit der Spannung zwischen Absicht, Plan, Ausführung und dem tatsächlichen (meist scheiterndem) Ausgang eines perfekten Verbrechens hinweisen. Ohne den Tatbestand an sich zu bestreiten, erzeugt eine solche Erzählstruktur Variationen ein und desselben Ereignisses. Indem *perfect crime narratives* die Kopräsenz sich einander ausschließender Versionen desselben Sachverhalts postulieren ohne Widersprüche aufzuheben, werden Temporalitäten und Diskurse überlagert und somit wird eine unüberbrückbare Differenz hervorgebracht.

Dieser Kontrast zwischen widersprechenden Versionen und die daraus entstehende Simultanität diegetischer Ebenen und konzeptueller Rahmen können nur durch Wiederholungen hervorgebracht werden, und auf genau diesen liegt der Fokus meines Beitrags. Die Erzählungen des perfekten Verbrechens funktionieren die Wiederholungen um, um unterschiedliche epistemologische, ethische und poetologische Aspekte hervorzuheben. Die Wiederholungen zielen darauf ab, eine iterative Struktur aufzubauen, den gesunden Menschenverstand und seine Wahrnehmung zu unterminieren, das Alltägliche umzudeuten, symbolische Ordnungen und ihre Wirkungen herauszustellen und eine immanente, post-souveräne Macht zu begründen.

Die verschiedenartigen Funktionen der Wiederholung in den Erzählungen des perfekten Verbrechens werden aus Erzählungen von Julio Cortázar, Elena Garro, Sergio Pitol, Rodrigo Rey Rosa und Roberto Bolaño herausgearbeitet, um das metanarrative Potential dieser Untergattung der Verbrechensgeschichten auszuloten

## **Von Ritualisierung bis Nivellierung. Das Kontinuum der Wiederholung als praxeologische Kulturkritik in Thomas Manns *Zauberberg***

### **Anja Gerigk**

Erzählte Wiederholungshandlungen im *Zauberberg* zielen weniger auf das ästhetische Formprinzip (Görner 2015), sie entfalten über die Epoche hinausweisende Perspektiven der Kulturreflexion. Paradigmatisch für die Behandlung der Alltagsriten im Roman ist der Akt des Zudeckens innerhalb der im Sanatorium praktizierten Liegekur. Mithilfe des Ritualbegriffs (Braungart 1996) erscheinen kultische Züge der wiederkehrenden Übung: inszenierter Vollzug und soziale Rückbindung. Die These vom Kontinuum erschließt sich über die **1) epische Iteration**: i „Ritualisierung“ zeigt an, dass sich ein Spektrum auftut, das beiläufig beim Technischen beginnt, in eine Art Sakralisierung übergeht, um zuletzt in die routinierte „Lebenslage“ der Dauerpatienten zu verfallen. „Kurprinzipien“ (Z 146) sind als Korrelat von



„Kultur“ zu verstehen. Daraus erwächst die kulturkritische Lesart, dass die Wiederholungskur trotz ihrer Würde zwischen Leben und Sterben vorrangig der kulturellen Reproduktion dient. Diese funktionale Einsicht kehren repetitive Leerformen des Zeitvertreibe auf dem Zauberberg hervor.ii Die „Differenz in der Wiederholung“ (CFP) erzeugt quer zum wertorientierten Kulturbegriff eine andere Fassung; sie nimmt einen **2) operationalen Kulturbegriff** vorweg. Dafür steht die praxeologische Sichtweise zur Kamelhaardecken-Technik: Sie gewährt Zugehörigkeit, berücksichtigt Materialität und verleiht dem Alltäglichen jenen feierlichen Ernst, der weder der Handlung selbst noch deren habitueller Ausführung innewohnt. So tendiert der gelesene „Ritus“ (Z 411) zur narrativen Kulturologie (Gerigk 2019), unabhängig von der gewohnten Deutungslinie mittels Ideengeschichte und Essayismus. Neue Medien der Frühen Moderne vermessen fiktional das eröffnete Kontinuum – sei es visuelle Serialität zyklischer Filmvorführungen (= Nivellierung) oder das elaborierte Abspielen populärer bis sublimer musikalischer Wiederholungseffekte auf dem Grammophon (= Ritualisierung).

## **Verdopplung der Präsenz: Zur paranoiden Zeitlichkeit im dramatischen Theater**

### ***Anna Iakovets***

Wozu kann das dramatische Theater immer noch da sein in Zeiten, in denen die Postdramatik schon längst auf dem Vormarsch ist? Was bringt uns das Drama am Ende des 20. und in den ersten Dekaden des 21. Jahrhunderts außer der Wiederkehr des Gleichen und dem Vergnügen des Wiedererkennens? Vielleicht ist doch etwas darin, was sich nur mit der Bereitschaft zur Wiederholung erblicken lässt?

Diese Fragen ergeben sich aus meiner Auseinandersetzung mit dem österreichischen Autor und Dramatiker Thomas Bernhard (1931-1989), der durch seine konservative Theaterästhetik aus der europäischen Theaterlandschaft der 1970-1980er Jahre herausfällt und dennoch den Ruf genießt, einer der prominentesten deutschsprachigen Bühnenautoren zu sein. Im geplanten Beitrag liegt es mir daran, einen Zusammenhang zwischen Bernhards Selbstinszenierung als Provokateur und der medialen Form des dramatischen Theaters anzudeuten.

Außer der Guckkastenbühne schließt diese Form auch den dramatischen Text ein als eine Vorlage, in der das Werk vor der Aufführung schon präexistiert und die dessen Wiederaufführung möglich macht. Die Textgebundenheit des dramatischen Werkes, die es ihm erlaubt, unendlich reproduziert zu werden, hat zur Folge, dass der aufgeführten Rede eine unbestimmbare Alterität, etwas radikal Asynchrones anhaftet und dass jede Aufführung zu einem Balanceakt zwischen Kontinuität und Zäsur macht. Am Beispiel von Bernhards Theaterstück *Vor dem Ruhestand* (1979) soll gezeigt werden, wie sich die dramatische Zeitlichkeit zur Paranoia als Praxis einer „antizipierenden“, „reflexiven“ und „entlarvenden“ Lektüre (Sedgwick) verhält, die sich aus der Angst vor dem Verlust der körperlichen und/oder psychischen Integrität ergibt.

Bernhard leitet die Handlung des fraglichen Stücks aus dem virtuellen Zeitpunkt ab, in dem sich die Figuren der Wiederholbarkeit ihrer eigenen Handlungen bewusst werden. Dennoch scheint er die der dramatischen Zeitlichkeit innewohnende Ambivalenz noch zu intensivieren, indem er einerseits die jede Aufführung kennzeichnende Differenz in einen Anlass für den Verdacht gegen die Anderen dramaturgisch umsetzt und andererseits die Handlung im Familienkreis eines ehemaligen SS-Offiziers situiert. In den Augen vieler Zuschauer\*innen und Kritiker\*innen verwandelt Bernhard damit eins seiner bekanntesten Stücke in ein weiteres manipulatives Spiel mit Schuld und Schamgefühlen, das nur um der Publicity willen aufgeführt wird. Der Beitrag lädt dazu ein, den Fokus von der vermeintlich beabsichtigten Provokation auf die Paranoia der Gereizten zu verschieben und wahrzunehmen, wie die

Intensität der damit verbundenen Aufregung die Gegensätzlichkeit von (einer aktiven) 2 Handlung und (vermeintlich passiver) Beobachtung destabilisiert, von der Bühne als Handlungsraum und dem Zuschauerraum als Raum von Nicht-Beteiligung, letztendlich von dem Provokateur und uns als vorgestellter Gemeinschaft derer, die nicht umhinkönnen, auf seine Provokationen immer wieder hereinzufallen.

## **Zeitschleifen: Die Notwendigkeit der Wiederholung und der Wille zur Subversion**

### ***Alina Valjent***

Die Verbindung von Wiederholung und Subversion ist nicht unbedingt naheliegend: Wenn Identitäten durch Repetition stabilisiert werden, was macht die Wiederholung zu einer inhärent subversiven Figur? Eine einflussreiche Konzeption des subversiven Potenzials der Wiederholung als performativer Abweichung bietet Judith Butler in *Gender Trouble* (1990) an. Wiederholung an sich ist bei Butler sowohl Element der Festigung von Strukturen, kann diese aber auch aufbrechen. Der vorgeschlagene Beitrag widmet sich der Wiederholung als strukturellem und narrativem Element des Films und arbeitet, anhand der Zeitschleife, die Ambivalenzen rekursiven Erzählens heraus.

Filmisches Erzählen verfügt über spezifisch filmische Möglichkeiten der Darstellung von Wiederholung: Die Skala reicht von der Mikroebene – die Wiederholung des Einzelbildes, die durch die minimale, getaktete Differenz auf struktureller Ebene die Wahrnehmung des Films als Bewegtbild ermöglicht – bis hin zur Makroebene – die Wiederholung von Einstellungen und Szenen, die auf inhaltlicher Ebene etwa in Erinnerungsbildern, Re-Fokalisierungen oder Zeitschleifen narrativ eingebunden wird. Wiederholung im Film ist also mehr als ein Element des Plots auch eine Frage von Materialität, Schnitt und Montage.

Zeitschleifen sind ein beliebtes narratives Element in Film und Serien. Vom experimentellen Kurzfilm *La jetée* (1962) über die humoristische Komödie *Groundhog Day* (1993) bis hin zum monumentalen Science-Fiction-Epos *12 Monkeys* (1995) stellt die Wiederholung von Zeitabschnitten ein genreübergreifendes Mittel der filmischen Arbeit mit Zeit dar, bei der die Wiederholung eines bestimmten zeitlich oder thematisch bestimmten Abschnitts im Zentrum steht. Zeitschleifen werden entweder durch einen bestimmten Zeitabschnitt festgelegt – z.B. *Mirror for a Hero* (*Зеркало для героя*, 1988) *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2016), *Palm Springs* (2020) – oder durch ein bestimmtes Ereignis ausgelöst (z.B. *Source Code* [2011], *Edge of Tomorrow* [2014], *Two Distant Strangers* [2020]).

Die Wiederholung des Immergleichen wird dabei zum narrativen Gefängnis für die Protagonisten, die auf verschiedenen Wegen und Umwegen versuchen, ihrer Situation zu entkommen. Das Bewusstsein über die rekursive Struktur ihres Erlebens wird dabei größtenteils selbst zu einem treibenden Faktor der Erzählung, die sich dadurch dem klassisch religiösen Motiv der Suche nach Erlösung annähert. Das Bewusstsein, in einer Zeitschleife zu leben, befreit die Protagonisten gleichzeitig davon, mit den (langfristigen) Konsequenzen ihrer Handlungen leben zu müssen. Dadurch werden Freiräume geschaffen, die die Handlungserwartungen intradiegetischer Figuren, aber auch die Seherwartungen der Zuschauer\*innen unterlaufen kann. Das Spiel mit sozial abweichendem, transgressivem, aber auch aggressivem Verhalten stellt dabei einen zentralen Reiz der Erzählungen dar. Die Beschäftigung mit den Voraussetzungen und Möglichkeiten der Zeitschleife, deren Darstellung trotz literarischer Vorlagen (u. A. Richard A. Lupoff: 12.01, 1973) eine starke Affinität zum Medium Film aufweist, ermöglicht einen Blick auf die erzählerischen Potenziale der Wiederholung – aber auch auf ihre Kehrseiten.

## Wiederholung im Plasticaeum: Die Entzauberung des Kunststoffs in Erwin Einzingers Gedichtband *Lammzungen in Cellophan verpackt* (1977) und David Flusfeders Roman *Alles Plastik* (1998)

**Nicole Rettig**

Roland Barthes bezeichnet den Kunststoff in seinem Plastik-Essay (1957) als magische Materie, deren totale Wandlungsfähigkeit die Menschen in Staunen versetzt. Angesichts dieses Fregolismus liegt dann auch nahe, was der Strukturalist am Ende seines Aufsatzes bemerkt, dass nämlich die ganze Welt plastifiziert werden könne. Von einer Welt voller Plastik träumten indes auch die Akteure der Kunststoffindustrie sowie diverse Technikapologeten. Der Chemiker Karl Mienes etwa sprach in seiner Begeisterung für dieses Material bereits 1965 vom Plasticaeum, also vom Kunststoffzeitalter. Damals wurde Plastik, was es bis heute ist: Ein Material für alle(s). Es kann in jede erdenkliche Form gebracht werden, alle Farben annehmen, es ist leicht und schnell verfügbar und äußerst günstig. Gleichwohl liegt ein tiefer Schatten über diesem Wunderstoff, und das hat mehrere Gründe. Nicht nur wird Plastik aus Erdöl, Erdgas oder Kohle produziert und mit allerlei chemischen Zusatzstoffen versehen, es ist auch Material für Wegwerfartikel, es türmt sich auf zu riesigen Müllbergen und ist an allen (un)möglichen Orten zu finden. Zudem haftet dem Plastik das Image des Billigen an, was nicht Wunder nimmt, weil es schon immer Surrogat war, Stoff für Imitate. Einerseits ermöglicht Kunststoff die Nachahmung von Produkten, die ursprünglich aus teuren Naturmaterialien hergestellt wurden, weshalb Plastik ein überaus demokratischer Stoff ist, andererseits aber wird Plastik als minderwertiger Ersatz angesehen. Ebenso ambivalent verhält es sich mit der seriellen Produktion, für die sich Plastik bestens eignet. In Endlosschleife wiederholen die Maschinen in den Hallen der kunststoffverarbeitenden Industrie ihre immergleichen Bewegungen, formen das heranströmende Rohmaterial und werfen am Ende ein Objekt nach dem anderen aus. Die Gegenstände einer Produktionslinie unterscheiden sich durch nichts voneinander. Sie sind erschwinglich, selbst für den kleinen Geldbeutel, doch was ihnen fehlt, ist das Besondere, das Einmalige, mit Walter Benjamin gesprochen, die Aura. Kunststoff, so zeigt sich, ist ein Material für Wiederholungen *par excellence*. Beides, Kunststoff und Wiederholung, spielt auch in Erwin Einzingers Lyrikband *Lammzungen in Cellophan verpackt* sowie in David Flusfeders Roman *Alles Plastik* eine zentrale Rolle.

Die Gedichte Einzingers werden von zahlreichen Fotografien begleitet, auf denen immer wieder Zäune, Verkehrsschilder, Geschäfte, Wohnblocks, Werbung, Asphaltlandschaften und Mülltonnen zu sehen sind. Auch in den Texten geht es um Immergleiches: leere Tage, alltägliche Wahrnehmungen und Tätigkeiten. Hier gerät all das in den Blick, was von der Routine verschluckt wurde und schon längst nicht mehr bewusst wahrgenommen wird. In den lyrischen und bildlichen Momentaufnahmen des österreichischen Schriftstellers dominiert ein Sound der Sille, der jedoch nachhallt, weil das Nebensächliche, wie etwa ein Plastiktannenzweig inmitten einer Kühltheke im Supermarkt, zum Denkmal einer entfremdeten Umwelt, eines deformierten Bewusstseins wird. Das Cellophan, einst als Wunderstoff gefeiert, ist nunmehr Material, das verbunden ist mit dem „Erschrecken über die Stille, in der die Wirklichkeit weitermachte“ (Einzinger).

Weitaus vielstimmiger als im Gedichtband geht es im Roman *Alles Plastik* zu, in dem die Geschichte eines Kunststoffimperiums erzählt wird. Ob unzählige Joghurtvariationen im Supermarkt, fingierte Zitate aus einer Kunststoff-Festschrift, die Sixtinische Kapelle aus Plastik, serielle Produktion, die Geschichte von Tupperware oder zirkulierende Meinungen über Kunststoff – der Roman verhandelt Wiederholung

im Plasticaeum auf verschiedenen Ebenen, entzaubert dabei die magische Materie und mit ihr die Konsumwelt.

## **Strukturelle und transmediale Formen der Wiederholung im Film**

### ***Michaela Wünsch***

Der Vortrag diskutiert, wie Neues aus der Wiederholung entstehen kann, nicht als etwas das als „höchster Gegenstand des Willens und der Freiheit“ (Deleuze, 21) dargestellt wird, sondern aus dem der Wiederholung immanenten Automatismus resultiert. Wiederholung produziert immer etwas Neues, oder, etwas Neues kann nur aus einer Wiederholung entstehen. Ich werde zunächst die allgemeineren medialen und sich wiederholenden Formen fast jeden Films analysieren: Vorspanne, Einblendungen von Titeln, Produktionsfirmen und beteiligten Personen. Genauer werde ich diese Rahmungen anhand des Films (USA 1996) und der Serie (seit 2014) „*Fargo*“ untersuchen. Trotz der medialen Unterschiede zwischen Film und Serie benutzen beide die identische Ankündigung, dass es sich um eine „wahre Geschichte“ handele. Die Filmregisseure Joel und Ethan Coen erwähnen in einem Interview, dass diese Ankündigung ihnen erlaubt habe, mit den Genreerwartungen, ebenfalls eine Form der Wiederholung, des Publikums zu spielen, während der Creator der Serie Noah Hawley sich in seiner Begründung der Verwendung der eingeblendeten Sätze auf die Regeln der Fernsehformate bezieht, nur um zu verkünden, dass er mit diesen „Regeln brechen“ wolle. Es scheint also, als ob die Referenz auf Wiederholung, Genre, Format oder Titel notwendig sei, um „Neues“ hervorzubringen.

## **Walter Benjamins Aneignung avantgardistischer Praktiken**

### ***Daniel Gönitzer***

In seinem 1929 geschriebenen Aufsatz „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ stellt Walter Benjamin fest: „[M]agische Wortexperimente, nicht artistische Spielereien sind die passionierten phonetischen und graphischen Verwandlungsspiele, die nun schon fünfzehn Jahre sich durch die gesamte Literatur der Avantgarde ziehen, sie mögen Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus heißen.“<sup>1</sup> Genau diesem Interesse Benjamins an den „magischen Wortexperimenten“, und vor allem an den Techniken und Praktiken die diese Wortexperimente begleiten, gehe ich in meinen Untersuchungen nach. Meine Forschung konzentriert sich auf die Produktionsweise Benjamins, die sich durch eine dialektische Aufhebung der Produzent\*innen und Konsument\*innen Dualität auszeichnet. Dabei zeigen ich inwiefern er die Praktiken der historischen Avantgarde „entwendet“, in seine Theorie aufnimmt und diese in seiner eigenen philosophischen Schreibpraxis, in den experimentell-literarischen Texten „*Einbahnstraße*“ und der Passagenarbeit zur Anwendung bringt. In Benjamins Broschüre „*Einbahnstraße*“ geschieht dies zum ersten Mal. Bereits die konstruktivistische Buchgestaltung, der von Sasha Stone angefertigte Buchumschlag als auch die typografische Innengestaltung, unterstreichen den avantgardistischen Charakter der Broschüre. Sowohl Montage als auch Chock werden in „*Einbahnstraße*“ praktisch zur Anwendung gebracht. In der Passagenarbeit wird ebenfalls deutlich, wie Benjamin die aus der Avantgarde entwendeten Praktiken, insbesondere das Zitat, die Montage und den Chock, anwendet. Benjamin selbst beschreibt die Methode der Passagenarbeit als „literarische Montage“.<sup>2</sup> „[D]as Prinzip der Montage in die Geschichte

<sup>1</sup> Walter Benjamin, GS. II., S. 302.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, GS V, S. 574.

zu übernehmen“ sei die erste Etappe im Versuch, die „gesteigerte Anschaulichkeit mit der Durchführung der marxistischen Methode zu verbinden“.<sup>3</sup> Im Rahmen meines Projekts gehe ich auch der Frage nach, wie und warum sich der Schwerpunkt von Benjamins Interessen von Malerei und Literatur, zu den moderneren Kunstformen Film und Fotografie verschiebt.

\*\*\*

---

3 A. a. O., S. 575.