

Reflexionen über Wiederholung

Oder: Welche Disziplin ist eigentlich zuständig für
Kurt Tucholskys *Pyrenäenbuch* (1927)?

Heiko Christians

KURT TUCHOLSKY UNTERNAHM IM HERBST 1925 als Frankreich-Korrespondent diverser deutscher Zeitschriften und Zeitungen eine zweimonatige Reise durch die südfranzösischen Pyrenäen. Kofinanziert wurde sie vom *Gebrüder Enoch Verlag* als Vorschuss auf ein geplantes Buch. Fertiggestellt hat Tucholsky das Typoskript dann schon einen Monat nach Beendigung der Reise, wie ein Brief an Heinrich Mann vom 7. November des Jahres nahelegt, doch zur geplanten schnellen Veröffentlichung kam es nicht.¹ Nach einigen vergeblichen Versuchen und Teilabdrucken bringt Tucholsky das Buch erst 1927 im Verlag *Die Schmiede* unter dem Pseudonym *Peter Panter* heraus.² *Ein Pyrenäenbuch* ist ein *Bilderbuch* und ein *Reisebuch*. Beigegeben sind ihm, über das ganze Werk verteilt, 33 Abbildungen – davon 29 Fotografien. Tucholsky pflegte augenscheinlich eine gewisse Vorliebe für das Illustrative in seinen Büchern. Schon seine erste eigenständige Buchveröffentlichung *Rheinsberg* (1912) wurde im Untertitel als *Bilderbuch für Verliebte* charakterisiert und wies im Text sieben Zeichnungen von Kurt Szafranski auf.

Aus den Zeichnungen waren 1927 Fotografien geworden. Sie ließen sich nach dem Ersten Weltkrieg immer kostengünstiger – kleinformatig oder auf Tafeln – in die Bücher einfügen.³ Ende der zwanziger Jahre gab es schließlich einen Boom der sogenannten *Photobücher*,⁴ dessen genaue Ursachen noch nicht geklärt sind.⁵ Die Fotobücher brachten Archivbilder oder eigene Fotostudien und Fotoreihen

¹ Vgl. Kurt Tucholsky: Gesamtausgabe. Texte und Briefe (im Folgenden KTG mit Band- und Seitenzahl), hrsg. v. Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp u. Gerhard Kraiker, Reinbek bei Hamburg 1996, Bd. 18 (Briefe 1925–1927), S. 59 f. Für Hinweise und Gespräche danke ich Sascha Grabsch (Potsdam).

² Peter Panter: *Ein Pyrenäenbuch*, Berlin 1927.

³ Vgl. dazu Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*, Berlin 1984.

⁴ Vgl. K.J.: *Politik im Bild. Fünf Photobücher*, in: *Eckart 9* (1933), S. 347.

⁵ Vgl. Bernhard Jahn: *Deutsche Physiognomik. Sozial- und mediengeschichtliche Überlegungen zur Rolle der Physiognomik in der Weimarer Republik und im Dritten Reich*, in: Martin Huber u. Gerhard Lauer (Hg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, Tübingen 2000, S. 575–591, hier: S. 581.

so mit Texten in Verbindung, dass sie landschaftliche, gesellschaftliche oder propagandistische Analysen der Zeit in Album- und Chronik-Form in Umlauf brachten. »Mit dem Aufschwung der illustrierten Presse«, versucht Julia Encke eine Erklärung dieser Entwicklung, »sammelt sich in den Archiven der Bildfirmen wie auch in Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen zu Beginn der dreißiger Jahre eine solche Menge zeitgeschichtlicher Aufnahmen an, dass eine neue Form populärer Historiographie auf den Plan tritt«. ⁶

Der Anspruch dieser Bücher war identisch mit der Erwartung der Epoche an die Fotografie: Sie sollten die *Physiognomie* des Geschehens, der Individuen, der Landschaft, der Gesellschaft, der Geschichte *objektiv*, das heißt mit einem kalten *fotographischen Blick*, bis zum Durchscheinen der Strukturen nachzeichnen. ⁷ Kurt Tucholsky schuf 1929, zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Ein Pyrenäenbuch*, zusammen mit John Heartfield eines der berühmtesten dieser Bilderbücher, das Album *Deutschland, Deutschland über alles*. Ihm war eine Vorrede über die *Unmöglichkeit, eine Photographie zu textieren*, vorangestellt. Hier lesen wir, was das Buch will: »aus Zufallsbildern, aus gewollten Bildern, aus allerhand Photos das *Typische* herauszuholen, soweit das möglich ist«. ⁸

Das Buch befand sich mit diesem Anliegen in der Gesellschaft von August Sanders *Antlitz der Zeit*, zu dem Alfred Döblin ein Vorwort schrieb. ⁹ Aber es befand sich auch in der Gesellschaft von *Deutsche(n) Köpfe(n) nordischer Rasse*, ¹⁰ von Franz Schauweckers *So war der Krieg* ¹¹ und von Ferdinand Bucholtz' und Ernst Jüngers Album *Der gefährliche Augenblick* ¹² von 1931. Einer der Herausgeber dieser gegen-

⁶ Julia Encke: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne 1914–1934*, München 2006, S. 66.

⁷ Vgl. Heiko Christians: *Gesicht, Gestalt, Ornament: Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte* 74/1 (2000), S. 84–110.

⁸ Kurt Tucholsky u. John Heartfield: *Deutschland, Deutschland über alles (1929)*, Reinbek b. Hamburg 1981, S. 12.

⁹ August Sander: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 1929. Zu Gemeinsamkeiten von Tucholskys, Heartfields und Sanders Foto-Physiognomik-Projekten siehe Sabine Hake: *Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Photographie*, in: Rüdiger Campe u. Manfred Schneider (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*, Freiburg i. B. 1996, S. 475–513, hier: S. 510; Wolfgang Brückle: *Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930*, in: Claudia Schmölders u. Sander Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, S. 131–155.

¹⁰ Vgl. Bernhard Jahn: *Deutsche Physiognomik (wie Anm. 5)*, S. 579.

¹¹ Franz Schauwecker: *So war der Krieg. Zweihundert Kampfaufnahmen aus der Front*, Berlin 1928.

¹² Ferdinand Bucholtz (Hg.): *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten. Mit einer Einleitung von Ernst Jünger*, Berlin 1931; Vgl. Brigitte Werneburg:

wartskritischen und -diagnostischen Fotobücher veröffentlichte 1933 sogar die erste medienwissenschaftliche Studie zum fotografischen *Bild als Nachricht*.¹³

Tucholskys *Ein Pyrenäenbuch* von 1927 steht – so gesehen – einmal in der individuellen Flucht des Tucholskyschen Werks, ausgerichtet auf das heute viel prominentere *Deutschland*-Buch, aber es steht zugleich auch in der größeren gattungsspezifischen Flucht des schon länger in das Visier der Ideologiekritik geratenen Foto-Bilderbuchs der ausgehenden Weimarer Republik. Zumindest darin ist *Ein Pyrenäenbuch* also ein Werk des Übergangs oder der Vorläuferschaft, gerade weil zumindest das spätere *Deutschland*-Buch bis heute an Berühmtheit kaum eingeübt hat.

1.

Ich möchte Tucholskys Buch nicht interpretieren, ohne diese genre- und medienhistorische Situierung zu berücksichtigen, denn Bild und Text gehen hier eine spezifische Verbindung ein und liefern damit der medienwissenschaftlich inspirierten Literaturwissenschaft seit Jahrzehnten eine ihrer hartnäckigsten und beliebtesten Problemstellungen.¹⁴ Man könnte diese Verbindung an der fotografischen Bildtechnologie und den von ihr angestoßenen neuen Buchgattungen festmachen. Mit den Formen jener im engeren Sinne technischen Medien wäre der Literatur etwas ihr zunächst Äußerliches hinzugefügt. Die Geschichte der Verbindung der Literatur mit den Medien müsste dann bei jeder neuen Verbindung des Etablierten mit dem Technisch-Avancierten um ein Kapitel erweitert werden. Das bietet Vorteile: Die Literatur bleibt im Zentrum der Aufmerksamkeit und bekommt regelmäßig einen neuen *Medienpartner*, mit dem sie dann eine Verbindung zu etwas Halbneuem einginge. Literatur und Medien leben in einer poetozentrischen Koevolution und *die Medien* werden als mächtige, sich wandelnde *Umgebung* der Literatur interpretiert und analysiert.¹⁵

Die veränderte Welt: Der gefährliche anstelle des entscheidenden Augenblicks. Ernst Jüngers Überlegungen zur Fotografie, in: Fotogeschichte 51 (1994), S. 51–67; Reinhart Meyer-Kalkus: Der gefährliche Augenblick – Ernst Jüngers Fotobücher, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 2.1: Bildtechniken des Ausnahmezustandes, Berlin 2004, S. 54–71.

¹³ Vgl. Willy Stiewe: Das Bild als Nachricht. Nachrichtenwert und -technik des Bildes. Ein Beitrag zur Zeitungskunde, Berlin 1933; ders.: Der Krieg nach dem Kriege. Eine Bilderchronik aus Revolution und Inflation, Berlin 1932.

¹⁴ Vgl. Wilhelm Voßkamp u. Brigitte Weingart (Hg.): Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse (Mediologie, Bd. XIII), Köln 2005.

¹⁵ Hierzu Matthias Bickenbach: Medienevolution – Begriff oder Metapher? Überlegungen zur Form der Mediengeschichte, in: Fabio Crivellari u. a. (Hg.): Die Medien der Ge-

Diese Perspektive kann man auch von den Autoren aus fruchtbar illustrieren. Es gibt wunderbare Bücher, die dies schon im Titel anzeigen: *Kafka geht ins Kino*¹⁶ und – etwas nüchterner – *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*.¹⁷ In diesen Büchern durchqueren die Werke bzw. ihre Autoren kapitelweise solche sich verändernde mediale Umgebungen. Eine Frage, die sich dabei unter anderem ergibt, lautet: Hatte die Autorin oder der Autor eine besondere Aufmerksamkeit für die medialen Verhältnisse und wodurch wurde sie geschärft? Oder eine andere, grundsätzliche Frage, die man auch stellen kann: Wie liest man ein Werk noch als ein *individuelles* Werk, wenn es unter dem Einfluss verschiedener, die Wahrnehmung normierender medientechnischer *Standards* entstanden ist, wie sie Friedrich Kittler als *Aufschreibesysteme* schon vor 27 Jahren recht kompromisslos für Goethes, Hoffmanns, Nietzsches, Benns, Freuds oder Rilkes Werke festlegte?¹⁸

Eine mögliche Antwort auf die problematische Konstellation technischer Bilder und kanonischer Literatur ist die *Medien-Biographie*, wie sie oben skizziert wurde, oder aber jener unbarmherzige, nur in Jahrhundertschritten fassbare institutionell-medientechnische *Standard* nach Kittler. Eine weitere Möglichkeit ist der Nachweis eines *avantgardistischen* Potenzials der literarischen Werke selbst, z. B. der Nachweis ihrer formalen Nähe zu den *mechanischen* oder *automatischen* Formprinzipien jüngerer *technischer* Medien. Hier gibt es dann eine Stichwort- oder Toposliste, die jeder Literatur- und Kulturwissenschaftler sofort aufsagen und kompletieren kann: Montage-Roman, fotografischer Realismus oder Telegrammstil lauten einige der Einträge. Diese Literatur gehorcht auch keinen Standards, sondern sichert sich – angeblich näher am technischen *Puls der Zeit* – einen formalen Vorsprung, den sie als Bewusstseinsvorsprung in die Gegenwartsanalyse einbringt.

Schlägt man sich ganz auf die Seite der Medientheorie, wäre das *Pyrenäenbuch* am ehesten mit Überlegungen zu fassen, die bei Marshall McLuhan ihren Ausgang nahmen. Der Literaturwissenschaftler McLuhan interessierte sich seit der Entstehungszeit von Tucholskys Buch für *Werbung*, sammelte massenhaft deren Bild-Text-Manifestationen und widmete ihr schließlich 1951 sein Buch *The mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*.¹⁹ Aus dem Kanon der klassischen Moderne schätzte

schichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 109–136; Michael Rutschky: Foto mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre, in: Bernd Neumann (Hg.): Vom Doppelleben der Bilder: Bildmedien und ihre Texte, München 1993, S. 51–66; ders.: Massenmedien: Kein Bild ohne Text, in: Jürgen Fohrmann u. Arno Orzessek (Hg.): Zerstreute Öffentlichkeiten. Zur Programmierung des Gemeinns, München 2002, S.179–185.

¹⁶ Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*, Reinbek b. Hamburg 1996.

¹⁷ Heinz Hiebler: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, Würzburg 2003.

¹⁸ Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.

¹⁹ Vgl. das Nachwort der deutschsprachigen Ausgabe von Jürgen Reuss u. Rainer Höltzschl:

der Anglist McLuhan vor allem die Werke von Joyce und Mallarmé, weil sie seiner Ansicht nach den simultanen Zeitungsstil, den »fast *übermenschlichen* Bewußtseinsbereich der Presse« in die Literatur übertrugen.²⁰

McLuhan hatte von Anfang an ein stärkeres Interesse an solchen Kreuzungen medialer Techniken als an einer tableauhaften Geschichte von Einzelmedien.²¹ Mit dem preiswerten Fotobuch der neunzehnhundertzwanziger Jahre liegt der Fall einer solchen Kreuzung vor: Das Fotobuch organisiert – ökonomisch und bedienungstechnisch – eine gesteigerte Zugänglichkeit von thematisch gebündeltem Fotomaterial, es bringt kostspielige (Bilder-)Safaris durch die moderne Welt in jedermanns Haus, es bündelt – technisch avanciert – stellvertretende Erfahrungen des *Fremden* und des *Eigenen*.

Geht man hingegen von der Literaturtheorie aus, scheiden diese Möglichkeiten nach McLuhan oder Kittler aus. Weder als koevolutionäre Profiteurin eines anderen technischen Mediums noch als (gegenüber institutionell-medialen Standards) gehorsame Subunternehmung erscheint die Literatur der Literaturtheorie noch in einem günstigen Licht. Langfristig würde man mit dieser Fixierung auf apparatetechnische Leistungsparameter und Entwicklungsschübe die *Tradition* und den *Kanon* verlieren. Gegenmaßnahmen der Literaturtheorie bestehen bis heute in der argumentativen Stärkung oder Beschwörung der Literatur als autonome *bildende, kritische* oder *selbstreflexive* Instanz.

Das ist in verschiedenen theoretischen Kontexten der Literaturwissenschaft – bis zum Höhe- und Wendepunkt der von Paul de Man und Jacques Derrida inspirierten *Dekonstruktion* – schon umfassend geleistet worden. Vielleicht wäre es aber eine lohnenswerte Variante nachzuweisen, auf welchem Gebiet – jenseits der rein technischen Fortschrittlichkeit des Medialen und der rein figürlichen Selbstreflexivität des Textuellen – ein selbstreflexives Potential der Texte zu formulieren ist, das eine mediale Praxis oder einen medialen Gebrauch betrifft.

Dieser Möglichkeit trägt der 6. *Abschnitt* einer von Hartmut Böhme, Peter Matussek und Lothar Müller verfassten *Orientierung Kulturwissenschaft* aus dem Jahr 2000 unter der vielversprechenden Überschrift *Mediale Praktiken* Rechnung. Es bleibt allerdings bei einer Erwähnung:

Mechanische Braut und elektronisches Schreiben. Zur Entstehung und Gestalt von Marshall McLuhans erstem Buch, in: Marshall McLuhan: Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen (1951), Amsterdam 1996, S. 233–247.

²⁰ Marshall McLuhan: Joyce, Mallarmé und die Presse (1952), in: ders.: Die innere Landschaft. Literarische Essays, Düsseldorf 1974, S. 21–39, hier: S. 32.

²¹ Vgl. insgesamt Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man (1964), Critical Edition, ed. W. Terrence Gordon, Corte Madera, CA 2003.

»Medien« sind im herkömmlichen Sinn nicht einfach Übermittler von Botschaften, sondern Vermittler von spirituellen Kräften. Sie dienen nicht nur der Distribution von kulturellem Wissen zwischen Sendern und Empfängern, sondern führten zum Erlebnis einer Transformation der Beteiligten im Vollzug kultureller Praktiken. Freilich wäre es sinnlos, dem etablierten neuen Sprachgebrauch die alte Bedeutung entgegenhalten zu wollen. Um beiden Wortfeldern Raum zu geben, haben wir dieses Kapitel nicht mit dem gängigen Ausdruck »Medientheorie«, sondern dem umfassenderen »Mediale Praktiken« überschrieben.«²²

Ein Wissen über diese *Praktiken*, ein Wissen von der *Vollzugs-* oder *Gebrauchsrealität* der Medien, das ihre *transformative Kraft* und *Übergänglichkeit* thematisiert, müsste der Literatur abzugewinnen sein, ohne ihren Status als selbstreflexiver *Wertgegenstand* der Philologie gegen ihre Lesbarkeit als *nachrichtentechnische* Realität auszuspielen.

2.

Schlägt man nun erneut Tucholskys *Pyrenäenbuch* auf, findet sich das alles: das Illustrierte der Illustrierten, die Fotografien oder auch die dem Zeitungsformat als Entstehungskontext geschuldeten Textagglomerate und die Form eines oft kurzatmig-tickerförmigen Berichtsstils.²³ Wie verhält es sich aber im Falle Tucholskys mit der Größe und Bedeutung versprechenden Selbstreflexivität, mit dem Kanonisch-Zeitresistenten von *Ein Pyrenäenbuch*? Seine eigenen Angaben geben zu verstehen, dass das Buch eine Gelegenheits- und Lohnarbeit war: in vier Wochen »heruntergehauen«,²⁴ mit Vorveröffentlichungen, um den Gewinn zu maximieren. Vom Ergebnis her – soviel sei vorweggenommen – ist das Buch im gerade eröffneten Sinne eine der intelligentesten Auseinandersetzungen mit dem Komplex der Medialität der Literatur, die im zwanzigsten Jahrhundert geführt worden sind.

Das Buch nimmt Stationen einer Reise durch die Pyrenäen zum Anlass, um eine Themenliste abzuarbeiten – eine zunächst scheinbar heterogene Themenliste. Es behandelt – zum Teil in fingierten Briefen, Exkursen oder Zitatcollagen – die Ausweisungspflicht, den Stierkampf, das Klosterleben, die baskische Kultur, den Wallfahrtsort Lourdes, die Geschichte der Landschaftsauffassung oder lokale Dialekte und Verfassungen. Es ist dabei auch – um noch ein weiteres Paradigma der Kul-

²² Hartmut Böhme, Peter Matussek u. Lothar Müller: Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will, Reinbek b. Hamburg 2000, S. 179–202, hier: S. 179 f.

²³ Vgl. als besonders schöner Beleg Kurt Tucholsky: Mit 5 PS, Berlin 1929.

²⁴ Vgl. KTG 9, S. 799.

turwissenschaften zu würdigen – ein dankbarer Intertext: Es zitiert klassische Reisebeschreibungen der Region, Hochliteratur und Triviales, Zeitschriften, Fachliteratur zu verschiedensten Gebieten, Wahlplakate, Hinweisschilder, amtliche Schriften, mündlich Zugetragenes, Erinnerungtes, Apokryphes und Aktuelles.

In groben Zügen liefert es sogar eine Soziologie dieser europäischen Bergregion: Mit ihren eingesessenen Bauern, ihren würdevollen Geistlichen, ihren modernen Erholungssuchenden, ihren im Krieg internierten Offizieren, ihren die vielen Grenzen hütenden Staatsbeamten und ihren im Ausbau befindlichen Verkehrsverbindungen. Wie der Autor das gemacht hat, beschreibt er im Text selbst ganz unmissverständlich: »Die Pyrenäen gehen mich überhaupt nichts an. Da treibe ich mich nun schon seit zwei Monaten umher, laufe und fahre von einem Ort in den andern, wozu, was soll das. Für morgen steht im Notizbuch eine besonders schwierige und mühselige Sache, und zwei ältere Bücher darüber muß ich auch noch lesen, vielleicht hat sie die Bibliotheque Nationale.«²⁵ Er hat es also lesend und schreibend gemacht: Ein *Notizbuch* leitete die Aufmerksamkeit und die Bewegungen im Raum an, *Lektüren* bereiten die erst noch zu machenden Erfahrungen vor – und vertiefen die bereits gemachten. Tucholsky legt hier also freimütig offen, was neuere Forschungen zur Reiseliteratur vielfach erst noch systematisch aufzuarbeiten gedenken.

Wenn man als Heutiger all das wiederum lesend übereinander schichtet, was Tucholsky damals scheinbar willkürlich versammelte, und wenn man dann – nach erneuter Lektüre – einen vertikalen Schnitt durch diese Schichtentorte ansetzt, stößt man im Ergebnis auf zwei Hauptthemen. Das erste Hauptthema ist jene sehr grundsätzliche Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des Sehens und Erkennens auf Reisen, für die erst der fast dreißig Jahre später erschienene Reisebericht aus den *Traurigen Tropen* von Claude Lévi-Strauss zum *locus classicus* avancieren sollte:

»Ich weiß so viel aus Büchern über die Pyrenäen. Aber was habe ich gesehen? Was kann überhaupt ein Fremder sehn? Ist einer eine langweilige Type, dann nimmt er alle Tatsachen korrekt auf und darf schreiben: »Reise durch die Pyrenäen«. Jeder kann auch den Wittenbergplatz in Berlin photographieren, damit hat er alles gesagt und nichts. Ist einer aber ein Kerl, dann steht er sich selbst im Wege, bei allen Schilderungen, und wenn er fertig ist, darf er nicht sagen: »Reise durch die Pyrenäen«. Er müßte sagen: »Reise durch mich selbst.«²⁶

²⁵ Ebd., S. 140.

²⁶ Ebd., S. 152; Claude Lévi-Strauss' Klassiker *Traurige Tropen* erschien (mit 63 fotografischen Abbildungen) zuerst 1955.

Das zweite Hauptthema aber ist in diesem vertikalen Schnitt eventuell etwas schwieriger zu entziffern: Das erste Kapitel des Buches – überschrieben *Der Beichtzettel* – schildert die formal-bürokratische Vorbereitung der Reise. Es breitet dabei vor den staunenden Leseraugen Belege für die Einsicht aus, dass die Praxis der modernen Nationalstaaten, mit ihrer Ausweisungspflicht und ihrer Erhebung von Bearbeitungsgebühren für Passierscheine und Stempel, lediglich die Beichtzettel-Praxis der vormodernen Kirche wiederholt: »Ein Mann ohne Beichtzettel war ein verlornen Mann«,²⁷ merkt Tucholsky über das »mittelalterliche Europa« an.²⁸ Dem modernen Nationalstaat schreibt Tucholsky eine sehr ähnliche Bedingung ins Stammbuch. »Hat er die richtige Staatsangehörigkeit? Allenfalls versteht man noch, daß er die falsche hat, aber gar keine – ?«.²⁹ Eine alteuropäische institutionelle Praxis wiederholt sich unter dem neuen Namen nationaler ›Staatlichkeit‹.

Die im folgenden Kapitel versammelten Szenen vom *Stierkampf in Bayonne* verlagern dann das Gewicht der Aufmerksamkeit von der Institutionalität des Staates (und der Kirche) auf den Sektor der Unterhaltung: Tucholsky wirft – anlässlich des Stierkampfes – die Frage nach der sich unendlich wiederholenden Grausamkeit des Menschen gegen die Kreatur auf – und vor allem: Warum der Zuschauer sie immer wieder freiwillig und wöchentlich zur Unterhaltung erträgt. Die Antwort ist auch hier einfach: Die immer gleichen Abläufe des sonntäglichen Stierkampfes, »seine jahrhundertealten Riten«³⁰ – wie es im Text heißt –, verwandeln beim zahlenden Publikum den archaischen Blutausch in gespannte »Fühllosigkeit«.³¹

Das sind Tucholskys Wendungen für solche Formen der *Unterhaltung*, der sich nicht damit zufrieden gibt, Unterhaltung als ein Spezifikum einer soziologisch-historischen Formation zu betrachten.

3.

Im Kapitel *Zwei Klöster* interessiert Tucholsky sich nicht für kunstgeschichtliche Details, soziologische Aspekte oder historische Abläufe, sondern bringt die Sache auf den Punkt jener Praktiken, die solche Institutionen und Schauspiele wie den Staat oder die Kirche überhaupt erst mit Macht ausstatten. Im Geburtsschloss und späteren Namenskloster *San Ignacio* des Begründers der *Gesellschaft Jesu* lobt Tucholsky zur Überraschung des Lesers Loyolas Fähigkeiten geradezu überschwänglich:

²⁷ Ebd., S. 9.

²⁸ Ebd., S. 10.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 16.

³¹ Ebd.

»Der Ordensgründer hatte gewußt, was er tat. Die verblüffende Ähnlichkeit seiner geistlichen Übungen mit denen der Yogis ist längst aufgedeckt – es ist in der Sache wohl kaum ein Unterschied. Was das Militär aller Länder mit roher Gewalt versucht und nie zu Ende geführt hat: hier ist es mit der glänzendsten Geschmeidigkeit gelungen: Menschen ergriffen, umgeformt, in den Zustand der Halbblähmung gebracht, um dann die größte Stärke aus ihnen herauszuholen.«³²

In der nun folgenden Szene trifft Tucholsky die Jesuiten zufällig beim Gebet an. Das gibt ihm Gelegenheit, diejenige Praxis anzusprechen und zu analysieren, die – einfach erlernbar – den Zustand jener Halbblähmung hervorruft. Eine Beobachtung Tucholskys leitet die Analyse ein:

»Da beten die Jesuiten. Die kleine Kapelle ist durch ein Gitter abgeteilt, da drinnen sitzen sie. Die Stimme des Leiters ist klar erkennbar. Aber was ist jenes andere? Es rollt, es kehrt wieder, ich kann nicht verstehen. Es sind offenbar viele Männerstimmen – und da sehe ich im Hintergrund der Kapelle zehn oder fünfzehn Novizen, die den Chor bilden. Jetzt höre ich: ›Ora pro nobis – ora pro nobis – ora pro nobis – ora pro nobis‹ – Es hat mich.«³³

Aber was »hat« ihn? Und vor allem *wie* hat es ihn? Dass es nicht das Gebet selbst ist, sondern seine Technik oder Praxis, stellen die folgenden Sätze Tucholskys unmissverständlich klar: »Es kehrt immer wieder, und da die Wiederholung die einzig wirklich künstlerische Form ist, die es überhaupt gibt, weil das Ohr nach dem achten Mal nichts mehr zum Gehirn leitet, sondern eine feine Erschlaffung die Nerven befällt, so dringt das Gift in alle Poren ein. Durch Wiederholung wird das Wort fremd und kehrt verwandelt wieder.«³⁴

Tucholskys Buch aber würde den Aufwand der hier dokumentierten Lektüre nicht rechtfertigen, wenn sein Erklärungsversuch es bei dieser pharmakologischen Nervengift-qua-Wiederholung-Hypothese beließe und weitere theoretische Anschlussmöglichkeiten ausblieben oder zumindest sehr voraussehbar in die übliche Metaphorik der Kulturkritik mündeten. Um das Pharmakologische in das Technische bzw. die Halbblähmung in ein weiter analysierbares Geschehen zu überführen, zitiert Tucholsky den seinerzeit verbotenen Autor Oskar Panizza.³⁵ Es ist nicht

³² Ebd., S. 29.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 29 f.

³⁵ Der Schriftsteller Oskar Panizza (1853–1921) war 1894 mit der Veröffentlichung seiner Komödie *Das Liebeskonzil* in das Visier der deutschen Zensur geraten und zunächst zu einer einjährigen Gefängnisstrafe verurteilt worden. 1920 erschien eine Art Nachruf zu Lebzeiten aus der Feder Kurt Tucholskys, der sich sogar zwischenzeitlich bemüht hatte, Panizzas Schriften in Auswahl zu edieren; vgl. ebd., S. 806.

zufällig das ausführlichste zusammenhängende Zitat des gesamten Buches, das von Tucholsky fast in dessen Mitte platziert wurde. Auch Panizza schildert ein Gebet, doch die Metaphorik ist eine gänzlich andere:

»Gleich beim Eintritt empfing mich ein eigentümliches Plätschern, Klirren, Schnurren und Rasseln, wie von englischen Webstühlen. Aber bald fiel mir auf, daß in den schnurrenden Geräuschen regelmäßig wiederkehrende Perioden von bestimmter Länge zu unterscheiden waren, und daß, vergleichbar dem auf jenen Webstühlen Gewobenen, bestimmte Dessins und Farbeinschüsse in maschinensicherer Abwechslung immer wieder kamen und gingen. Und hier waren diese Dessins zu meiner nicht geringen Verwunderung Sprachperioden und Satzkomplexe und das Webestück, die Arbeit, die sie vollbracht hatten, nannten sie –: ›Gebet.«³⁶

Panizza benutzt ein aufschlussreiches Bild – das Bild des mechanisierten Webstuhls. Das Bild markiert scheinbar die Überführung des Mythisch-Rituellen eines häuslichen Handwebens in das ausgesprochen Technisch-Maschinelle der industriellen Produktion. Birgit Schneiders *Mediengeschichte der Weberei* hält fest, dass »der Begriff der Maschine erst relativ spät in der Begriffsgeschichte der Weberei aufgenommen« wurde – nämlich in der (englisch inspirierten) Manufakturperiode. Gleichzeitig aber betont sie, dass schon »die Göttin Athene als Erfinderin des Webstuhls und der Weberei den Bruch mit der ursprünglichen Natur verkörpert.«³⁷ Was bedeutet also diese Bilderwahl im bisherigen Kontext? Diese spezifische und überraschende Verbildlichung, die Tucholsky seiner eigenen Illustration noch mit einem apokryphen Zitat hinzufügt, lehrt uns, dass eine konsequente Praxis des Gebets im stählernen Gehäuse einer mächtigen Institution *als Praxis* schon vor der Manufakturperiode genau das leistet, was wir normalerweise erst der maschinellen Mechanisierung der Produktion und seinem Zeitalter unterstellen.

³⁶ Ebd., S. 31. Tucholsky zitiert die 416. These aus Panizzas Pamphlet *Der teutsche Michel und der römische Papst. Altes und Neues aus dem Kampfe des Teutschtums gegen römisch-wälsche Überlistung und Bevormundung in 666 Tesen und Zitaten* von 1894, vgl. den Reprint der *edition monacensia* des Kulturreferats der Landeshauptstadt München (2003), S. 206f.

³⁷ Birgit Schneider: *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*, Zürich/Berlin 2007, S. 60 u. S. 9. Will man diesen mythologischen Ursprung weiter entfalten, muss man sich an die Arachne/Athene-Geschichten halten, vgl. etwa den Artikel: Arachne, in: Hans-K. u. Susanne Lücke: *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Reinbek b. Hamburg 1999, S. 106f.

4.

Mit dem zitierten mechanistischen Schlussbild aus Panizzas Text *Der teutsche Michel und der römische Papst* findet sich auch das titelgebende Großthema eines Gründungstextes der modernen Medienwissenschaften ein: die Verfallsgeschichte der Wiederholung als *technische Reproduzierbarkeit*, als »Einschrumpfen der Aura«,³⁸ wie sie Walter Benjamin 1935 erstmals in der Nachfolge Rudolf Arnheims, Erwin Panofskys und Siegfried Kracauers systematisch analysierte.³⁹ Tucholsky nun liefert in einem langen, ebenfalls schon vorherveröffentlichten Kapitel über Wunder- und Wallfahrtspraktiken in Lourdes eine Unterscheidung und Kritik industrieller und handwerklicher Kopien, die das Thema der Reproduktion aufnimmt.⁴⁰

Sein Beispiel ist die handwerkliche und (anschließend) die industrielle Fertigung eines Taufbeckens, seine Schlüsse weisen auf Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz, der knapp 10 Jahre später erscheinen wird, voraus:

»In Carcassone steht in der Kathedrale ein altes Taufbecken, das ist siebenhundert Jahre alt, und man möchte davor knien, so fromm ist es. Aber der, der es gemetzt hat, hat geglaubt, er hat seinen Glauben in den Stein versenkt; er machte ein Geschäft, indem er ihn lieferte, gewiß – aber es war doch ein Taufbecken, und der Mann wußte sehr wohl, was er da unter den Händen hatte, und was es galt. Heute – ? Es ist aus. Die kirchliche Kunst kopiert sich selber, und wenn's gutgeht, sind die Kopien wenigstens anständig. Die Versuche, zu modernisieren, misslingen kläglich – zwischen Erfrischungsraum im Warenhaus und Bahnhofshalle ist da keine Dummheit ausgelassen.«⁴¹

Die Parallelen zwischen Tucholskys und Benjamins Text ließen sich vermehren, doch ich möchte diese *eine* Parallele lieber zum Anlass nehmen, um die aus der Perspektive des Mediengebrauchs entscheidende Frage zu stellen: Wenn wir die *technische Reproduzierbarkeit* eines solchen Kunstwerks ebenfalls als eine Form der Wiederholung in unser Spektrum aufnehmen, müssen wir dann die Konsequenzen ziehen, die Benjamin gezogen hat – und nach ihm ganze Generationen von

³⁸ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939). Kommentar v. D. Schöttker, Frankfurt/M. 2007, S. 31.

³⁹ Genauere Angaben zum textlichen Umfeld des *Kunstwerk*-Aufsatzes finden sich in Detlev Schöttkers Edition der deutschen Fassung (wie Anm. 38).

⁴⁰ Vgl. auch das Pionierwerk von Alois Riegl: *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, und den von Benjamin selbst angezeigten Einfluss Riegls auf sein Werk. Riegls Werk erschien 1927 in einer zweiten Ausgabe und neuen Aufmachung unter dem Titel *Spätromische Kunstindustrie* in Wien.

⁴¹ KTG 9, S. 88 f.

Medienwissenschaftlern?⁴² Müssen wir dann auch die Fotografie und den Film als entscheidende wahrnehmungs- und damit massenprägende Umwelten der Literatur annehmen – wie Benjamin es getan hat? Müssen wir dann die Geschichte der Literatur schreiben, indem wir uns dieser zunächst ebenso schlagenden wie epochemachenden Idee Benjamins fügen, die die Verlustgeschichte einer technischen *Aushöhlung* der Wiederholung als dominante Teilgeschichte in eine Gesamtgeschichte der Medien eingehen lässt? Oder bietet uns Tucholsky schon 1927 eine Alternative? Müssen wir vielmehr – von Benjamin abweichend – die ›Wiederholung‹ als Bestandteil eines Sets von verschiedenen medialen Gebrauchsweisen begreifen, deren Geschichte man als Literatur- und Mediengeschichte überhaupt nicht als Ganzes, nicht als historisch-soziologisch determinierte Verlaufsform erzählen kann?

Benjamin ahnte vielleicht, dass sein *Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (und seine damit einhergehende Periodisierung der Mediengeschichte) nur eine Chiffre war. Es war eine Chiffre für das sich tatsächlich *wiederholende* Aufeinandertreffen von technisch immens gesteigerter Zugänglichkeit schnellerer medialer Mittel und einer älteren Praxis ihres Gebrauchs.

Der Buchdruck selbst – und damit die von Benjamin so geliebte Literatur in einer bestimmten technischen Gestalt – erfüllte streng genommen spätestens seit 1800 mit der Schnellpresse alle Kriterien der technischen Reproduzierbarkeit.⁴³ Ob es sich beim Buch bzw. bei der Literatur also (im Gegensatz zum Film) ausgerechnet *nicht* um eine »unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründete«⁴⁴ Form der *Reproduzierbarkeit* handelt, wie Benjamin ausführt, ist die Frage. Doch auch hiermit wären wir erst bei der äußeren Hülle von Tucholskys Argument.

Vielleicht birgt schon die Wiederholung als Gebrauchsform oder Praxis ein Wissen über Medien, das sich der Literatur nur in fallweisen Lektüren abgewinnen lässt. Vielleicht kann man einigermaßen beruhigt auf das alte Wissen der Literatur zurückgreifen. Die Wiederholung birgt ja genau genommen ein ganzes Spektrum von Aneignungen und Effekten, das sich den eindeutigen Vektoren einer Verlust-

⁴² Vgl. etwa Helmut Schanze: Da capo. Kleine Mediengeschichte der Wiederholung, in: Jürgen Felix, Bernd Kiefer, Susanne Marschall u. Marcus Stiglegger (Hg.): Die Wiederholung. Thomas Koebner zum 60., Marburg 2001, S. 31–40.

⁴³ Vgl. Marion Janzin u. Joachim Güntner: Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte, 3. überarb. u. erw. Aufl., Hannover 2007, S. 314–325; für die Zeit um 1800 siehe Carlos Spoerhase: Die spätromantische Lese-Szene: Das Leihbibliotheksbuch als ›Technologie‹ der Anonymisierung in E. T. A. Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83/4 (2009), S. 577–618.

⁴⁴ Benjamin: Kunstwerk (wie Anm. 38), S. 19.

oder auch Leistungsgeschichte nicht fügen will. Jede mögliche Verlustgeschichte ist in diesem Zusammenhang auch insofern eine besondere, als der *Verlust*, die *Einschrumpfung* oder *Minderung* paradoxerweise durch ein *Zuwiel*, eine Überproduktion oder eine *Schwemme* verursacht wird, die immer und vor allem einen »derzeit unverhältnismäßig großen Konsum an Lese-, Bild- und Hörstoff« meint.⁴⁵

Für die Perspektive der *Medienpraxis* ist Folgendes wichtig: *Nachahmung*, *Repetition*, *Reproduktion*, *Kopie* sind allesamt Begriffe, die Anteile am historischen Phänomenbereich der Wiederholung halten. Umberto Eco ist noch 1986 in einem Artikel über die *Serie* der Meinung, dass wir »sehr wenig über die Rolle der »Wiederholung« im Universum der Kunst und Massenmedien wissen«.⁴⁶ Ecos eigene These aber, dass beispielsweise »die Serie uns tröstet, weil sie unsere prophetische Gabe belohnt: wir sind glücklich, weil wir unsere Fähigkeiten entdecken, das Geschehen vorherzusagen«,⁴⁷ ändert meines Erachtens wenig an diesem Defizit.

Es könnte z. B. sein, dass Serien uns auch deshalb trösten, weil sich – bei zugegeben durchaus absehbar variierten Inhaltsstrukturen und Personalkonstellationen – die Sendeplätze und Gebrauchsmodalitäten exakter wiederholen als ihre Inhalte. Dann würde sich die Serie als Bestandteil eines Rituals beschreiben lassen, einer liturgischen Ordnung, eines Tages- und Wochenablaufs.⁴⁸ Liturgisch-zeremonielle Elemente ermöglichen den Wechsel in andere Zustände (der Ruhe oder Konzentration), sie geben Orientierung, sie richten den Blick aus, sie überführen Individuen frühzeitig in *sekundäre* Gemeinschaften, wie Freyer sie beschrieb. Diese qua Wiederholung erzeugten Sekundärgemeinschaften müssen aber nicht notwendig die vom Industriezeitalter befürchteten Entfremdungs- und finalen Kristallisationseffekte (eines *Posthistoire*) nach sich ziehen.

⁴⁵ Ebd., S. 34. Benjamin zitiert zustimmend Aldous Huxley. Diese paradoxen Geschichten eines Verlusts (durch Fülle und übermäßigen Konsum) finden wir auch heute noch erzählt. Sehr ausführlich und durchaus anregend z. B. bei Lutz Hieber: Industrialisierung des Sehens, in: Lutz Hieber u. Dominik Schrage (Hg.): Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kulturosoziologie massenmedialer Vervielfältigung, Bielefeld 2007, S. 89–133.

⁴⁶ Umberto Eco: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien (1986), in: ders.: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig 1995, S. 301–324, hier: S. 324.

⁴⁷ Ebd., S. 305.

⁴⁸ Vgl. Günter Thomas: Medien. Ritual. Religion. Zur religiösen Funktion des Fernsehens, Frankfurt/M. 1998.

5.

Als wichtig für die *Ideengeschichte* der Wiederholung sollte sich auch deren Etymologie erweisen: Dass das Wiederholen etymologisch ein *Wider-Holen* im Sinne eines *Gegen-Holens* ist, hat findige Kierkegaard-Leser – wie Martin Heidegger und seine Epigonen – zu Höhenflügen der begrifflichen Spekulation geführt. ›Holen‹ lässt sich entweder in seiner Bedeutung des ›Ziehens‹ mit griech. *καλῶς* (*kalōs*) für ›Seik oder ›Tau‹ in Verbindung bringen und führt schließlich zum indogermanischen Verbalstamm ›kal-‹ für ›ziehen‹, oder geht auf das griechische Verbum *καλεῖν* (*kalēin*) für ›herbeirufen‹ zurück. Wieder-holen meint also wörtlich ›gegen-ziehen‹ oder ›gegen-rufen‹, da das ›wieder‹ in ›wider‹ entspringt.⁴⁹ Peter Handke hat dieses Bedeutungsspektrum noch erweitert, indem er die Betonung der Wortteile graphisch variierte.⁵⁰

Die Wiederholung »erwidert die Möglichkeit der dagewesenen Existenz«,⁵¹ schreibt Martin Heidegger 1927 in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* – im Erscheinungsjahr von *Ein Pyrenäenbuch*. Sören Kierkegaard war ihm schon 1843 mit der Bemerkung vorangegangen, dass »die eigentliche Wiederholung eine Erinnerung in vorwärtiger Richtung«⁵² sei. Als Idee – und damit als Begriff – bleibt die Wiederholung in der Philosophie ein vielfach ausgelegtes *Paradoxon*, wie Gilles Deleuze nachgewiesen hat. Unter dem Titel *Differenz und Wiederholung* veröffentlicht er 1968 seine frühe akademische Hauptschrift, in der er philosophisch die gesamte Bandbreite der komplizierten Beziehung von Differenz und Wiederholung abschreitet und *das Paradoxon der Wiederholung* dann im Auge des Betrachters fixiert: »Besteht das Paradox der Wiederholung nicht darin, daß man von Wiederholung nur aufgrund der Differenz oder Veränderung sprechen kann, die sie in den Geist einführt, der sie betrachtet? Aufgrund einer Differenz, die der Geist der Wiederholung ›entlockt‹?«⁵³

⁴⁹ Vgl. die Artikel ›holen‹ und ›wider‹ in: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 2. Aufl., durchgesehen u. ergänzt v. Wolfgang Pfeifer, München 1993, S. 551 f. u. S. 1564 f.

⁵⁰ Ausführlich dargelegt fand ich dies zuerst in der Magisterarbeit von Brigitte Weingart: *Mythos, Sprache, Schrift: Wiederholungen in Peter Handkes epischer Erzählung Die Wiederholung*, Universität zu Köln 1994; vgl. außerdem: Christoph Kappes: *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg 2006, S. 199–212.

⁵¹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit. Erste Hälfte* (1927), unveränderte 4. Aufl., Halle a. d. S. 1935, S. 386.

⁵² Constantin Constantius (= Sören Kierkegaard): *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentellen Psychologie* (1843), übers., mit einer Einleitung u. einem Kommentar hrsg. v. Hans Rochol, Hamburg 2000, S. 3.

⁵³ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (1968), München 2007, S. 99.

Unter der Bedingung einer unumgänglichen hermeneutischen Zirkularität darf man tatsächlich annehmen, dass jede Form erst aus dem vergleichenden Beschreiben zunächst unterschiedlicher Situationen und Kontexte gewonnen werden muss, um dann als begriffliche Stillstellung (und *Idealisierung*) erneut über diese Strecke von Fällen gelegt zu werden. Selbst wenn dem Begriff dann in postidealistischen Philosophien eine *Mobilität*, eine Art Eigenenergie als paradoxales *Störungs-* und *Subversionspotential* unterstellt wird, bleibt dies ein Akt rein begrifflich gelenkter, rhetorischer Zuschreibung, dem nun plausibilisierend zunächst neue – in der Regel ethische und politische – Kontexte zugeordnet werden müssen, um die emanzipatorische Energie des Begriffs als neue Rhetorik wieder in die (Begrifflichkeit einer sozialen) Wirklichkeit einführen zu können.

Arnold Gehlen suchte früh nach einem Ausweg, der die Begriffsfindung als aktive Wirklichkeitsgestaltung, als *Handlung* oder *Praxis* denkbar machte.⁵⁴ In seiner Habilitationsschrift *Wirklicher und unwirklicher Geist* von 1931 bildeten für ihn die Begriffe »Haltepunkte, an denen die gestaltlose Fülle unseres Inneren zutage treten kann, [sie] leiten unsere Handlungen und legen die Bahnen frei, in die unser Leben einströmen wird«⁵⁵ – bevor der Autor sich konsequent der (Technik-) Anthropologie zuwandte.

Arnold Gehlens *Reflexionen über Gewohnheit* von 1927 erscheinen zeitgleich mit den Überlegungen Benjamins,⁵⁶ Heideggers und Tucholskys zum Thema Buch und entwachsen ebenfalls einer intensiven Lektüre Kierkegaards. Sie charakterisieren die Wiederholung zwar ganz ähnlich als *schöpferisch* und *umwandelnd*, gehen aber über die auf den *Ernst* und die *Zeitlichkeit* fixierte begriffsexistenzielle Paradoxierung des Menschseins bei Heidegger hinaus.⁵⁷ Während die Philosophiegeschichte in Sachen »Wiederholung« ganz auf Heideggers Disput mit Kierkegaard fixiert bleibt,⁵⁸ muss man feststellen, dass auch Gehlen seinen Kier-

⁵⁴ In der Phänomenologie wurde dieses Problem seit den 1920er Jahren als »philosophische Begrifflichkeit in ihrem Geschehen« (K. M. Stünkel), als »formale Anzeige« thematisiert; vgl. Knut Martin Stünkel: Formal anzeigendes Philosophieren. Heideggers Denken 1916–1976, Diss. Bielefeld 2002.

⁵⁵ Arnold Gehlen: *Wirklicher und unwirklicher Geist* (1931), in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 1: Philosophische Schriften I (1925–1933), Frankfurt/M. 1978, S. 113–381, hier: S. 330f.

⁵⁶ »Die revolutionäre Aufgabe«, schreibt Michael Taussig in seiner Benjamin-Studie *Mimesis and Alterity* von 1993, »könnte also so beschrieben werden, daß »Gewohnheit« sich selbst einzuholen hat«. Michael Taussig: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Hamburg 1997, S. 36.

⁵⁷ Arnold Gehlen kritisiert die Existenzial-Ontologie Heideggers schon 1933 mit direkter Bezugnahme auf Kierkegaards Werk als »ästhetisch«, vgl. Arnold Gehlen: *Idealismus und Existentialphilosophie* (1933), in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 1: Philosophische Schriften I (1925–1933), Frankfurt/M. 1978, S. 383–402, hier: S. 395.

⁵⁸ Vgl. M. Theunissen u. H. Hühn: *Wiederholung*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer

kegaard genau gelesen hatte: Für Kierkegaard wie Gehlen ist die moderne Kategorie des »Überganges«⁵⁹ bzw. des »Übergänglichen«⁶⁰ der problematische und interessante Kern der Wiederholung: »Und das Sein dessen«, schreibt Gehlen, »was nur Es-selbst sein will in dem, das in der Veränderung das Identische außer sich zu bringen strebt, dieses Sein nennen wir Wiederholung.«⁶¹

Der Versuch, *das Identische in der Veränderung außer sich zu bringen*, ist aber nur als ein Transport, eine Überführung, als eine mediale *Praxis* oder *Gebrauchsform* vorzustellen. Schon Kierkegaard hatte in seinem Text zwei *Fallgeschichten* konstruiert, um die für ihn entscheidende Frage zu beantworten, »ob eine Sache durch Wiederholung gewinnt oder verliert«,⁶² die noch Walter Benjamin und seine Zeitgenossen antrieb. Es ist zunächst die Beobachtung eines »innigst verliebten jungen Menschen«,⁶³ dessen »tiefe menschliche Regung«⁶⁴ Kierkegaard (wie Tucholsky unter einem Pseudonym) ausgerechnet als »*Gebet* aus voller und ganzer Seele«⁶⁵ – gegenüber der »ausgeklügelten Predigt eines Geistlichen«⁶⁶ – veranschaulicht. Zweitens ist es vor allem eine *Reise* von Kopenhagen nach Berlin, die der Erzähler im Selbstversuch ein zweites Mal unternimmt: »Mir fiel plötzlich ein: du kannst ja nach Berlin reisen, da bist du schon einmal gewesen, und dich dabei überzeugen, ob eine Wiederholung möglich ist und was sie zu bedeuten hat.«⁶⁷

Es ist aber nicht nur diese Konstellation aus Gebet, Reise, Pseudonym und Wiederholung, die hier an Tucholskys Text erinnert, es ist vor allem der primäre Eindruck, den die Postkutschenfahrt mit der Schnellpost von Stralsund nach Berlin beim Erzähler hinterlässt, welcher uns umgehend den Klosterbesuch aus dem Pyrenäen-Buch und damit Panizzas Gebets-Text ins Gedächtnis ruft:

»Beim vorigen Mal hatte ich einen äußeren Platz in Fahrtrichtung im Innern des Wagens (was von einigen für das große Los gehalten wird) und wurde nun sechsunddreißig Stunden lang mit meinen mir eng verbundenen, mich sehr berührenden: aus nächster Nähe berührenden An- und Zugehörigen so sehr zusammengeschüttelt und vertraut gemacht, daß ich bei der Ankunft in Hamburg nicht nur den Verstand verloren hatte, sondern die

u. Gottfried Gabriel (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Basel 2005, Sp. 738–746.

⁵⁹ Kierkegaard: *Wiederholung* (wie Anm. 52), S. 22.

⁶⁰ Arnold Gehlen: *Reflexionen über Gewohnheit* (1927), in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 1: *Philosophische Schriften I* (1925–1933), Frankfurt/M. 1978, S. 97–111, hier: S. 102.

⁶¹ Ebd., S. 101.

⁶² Kierkegaard: *Wiederholung* (wie Anm. 52), S. 3.

⁶³ Ebd., S. 6.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 3.

Beine noch dazu. Wir sechs Personen, die im Innern des Wagens saßen, wurden in sechs- unddreißig Stunden in einer solchen Weise zu einem einzigen Körper verarbeitet, daß ich eine Vorstellung davon bekam, wie den Molboern zumute war, die, nachdem sie lange zusammengessen hatten, ihre eigenen Beine nicht wiedererkennen konnten. Um, wo-möglich, wenigstens ein Glied an einem kleineren Körper zu werden, wählte ich einen Platz im Kupee. Das war eine Veränderung. Indessen wiederholte sich alles. Der Postillon blies ins Horn, ich schloß die Augen, gab mich der Verzweiflung hin, und dachte, wie ich es bei solchen Gelegenheiten zu tun pflege: Gott weiß, ob du es aushältst, ob du wirklich nach Berlin kommst und wenn ja, ob du jemals wieder ein Mensch wirst, im-stande, dich in der Vereinzelung der Isolation von allem zu lösen, oder ob du die Erin-nerung daran, daß du ein Glied an einem größeren Körper bist, nie wieder loswirst.«⁶⁸

Der technischen Apparatur der Postkutsche gelingt es mittels einer bestimmten Erschütterungsfrequenz, Regelmäßigkeit und Intensität der Erschütterungsfolge, die einzelnen, einander unbekanntens Insassen zu einem Gemeinschaftkörper zu verknäueln und ihnen einen einheitlich-erinnerungslosen Geist aufzuerlegen.⁶⁹ Obwohl diese ironische Mediengeschichte der Postkutsche noch nicht geschrieben ist, die sich von Eichendorffs *Taugenichts* über De Quinceys Essay *The English Mail Coach* von 1849 bis zu dem von einer Erzählung Maupassants inspirierten Western-Klassiker *Stagecoach* von John Ford erstrecken könnte, sind dies Ableitungen, die man erst mit den *Faschismustheorien* des 20. Jahrhunderts und dann mit den *Dubs*, *Woofers* oder *Beats* genannten Hard- und Software-Spezifitäten hochelektronischer Popmusik erwartet. Der *Techno*-Experte unter den deutschen Gegenwartsautoren, Rainald Goetz, führt allerdings eine Unterscheidung ein, die uns schnell zurück zu Gehlens Übergang und zu Kierkegaards und Tucholskys *Reisebericht* bzw. *Gebetsgeschichte* führt: »Gibt es eigentlich Literatur, die Trance produziert? Die hyp-notische Effekte hervorruft? So toll das Moderne-Projekt von Gertrude Stein ist, wo ein Aspekt ja vielleicht in diese Richtung zielt, leider nervt es eben doch auch sehr. Und das tun hypnotische Musiken ja gerade nicht.«⁷⁰

Das Gebet, das Tucholsky ebenso wie Kierkegaard wählt, um die Leistung der Wiederholung zu analysieren, schließt Text und musikalische Rhythmik in sich

⁶⁸ Kierkegaard: Wiederholung (wie Anm. 52), S. 23 f.

⁶⁹ Vgl. nur Fritz Steinwaser: Berliner Post. Ereignisse und Denkwürdigkeiten seit 1237, Berlin-Ost 1988, S. 96: »Die miserablen, nach Unwettern meist unpässierbaren Landstra-ßen, grobe Postillione im Verein mit schlechter Unterkunft und Betreuung in den Post-stationen der preußischen Postkurse blieben bis in das 19. Jahrhundert ein Alptraum.« Ein Originalfahrplan der Strecke Stralsund-Berlin ist abgedruckt. Ebd., S. 100.

⁷⁰ Rainald Goetz: Abfall für alle. Roman eines Jahres, Frankfurt/M. 1999, S. 218. Vgl. insgesamt die Beiträge in Marcus Hahn u. Erhard Schüttelpelz (Hg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*, Bielefeld 2009.

ein. Es gehört beiden Bereichen zu: Edith Steins repetitiven Wortarchitekturen und der Musik. Das Gebet ist eine gemeinschaftlich erzeugte *Soundkulisse*, die eben auch aus technisch-apparativen Verhältnissen hervorgeht: Es ist ein Hallraum für die Gemeinschaft und in diesem Fall eine apparative Anordnung des kreisförmigen *Umstehens*.⁷¹ Die Wiederholung wird eben immer *praktiziert*, für sie sind immer mediale Rahmenbedingungen und Räume *in Gebrauch*. Auf der begrifflichen Ebene dagegen bleibt nur die etwas hilflose *Paradoxierung*, um der Wiederholung als sozio-medialer Praxis und ihrer unübersehbaren oder unüberhörbaren gemeinschaftsbildenden Kraft, ihrem *Ernst*, zumindest rhetorisch etwas mehr als Ironie entgegenzusetzen.

6.

Die Wiederholung ist *eine* Gebrauchsform der Medien, sie ist keine paradoxal gefasste Formidee, keine sozio-historische Formation und auch kein Kriterium, das medienhistorische Verlaufsmodelle organisiert. Dieses Wissen steckt allerdings oft noch unexpliziert in den entsprechenden Passagen medienwissenschaftlicher Monographien: »Die Wiederholung als Struktur präsentiert sich auch in den Medien: als *Ritual der Nutzung*«,⁷² schreibt einer ihrer wichtigsten Vertreter – und eine gewisse Überraschtheit klingt noch durch.

Eine Beobachtung der Filmkritikerin Frieda Grafe scheint mir das Problem noch einmal auf den Punkt zu bringen: In einem Vortrag zum *Festival Steirischer Herbst* von 1986 merkt sie zu Benjamins Kernproblem zweier historisch und kategorial voneinander getrennter Formen und Effekte der Wiederholung Folgendes an: »Die Magie der Kinobilder sehe ich an ganz anderer Stelle in Aktion. Zum Beispiel in ihrer Wiederholbarkeit. Den Kinobildern geht durch die Wiederholbarkeit die berühmte Aura nicht verloren. Das Phänomen der Kultfilme spricht für das Gegenteil. Durch Wiederholbarkeit akkumuliert sich Aura und verschafft der Kopie ihre Einmaligkeit.«⁷³

⁷¹ Dominik Schrage hat »die auditiven Infrastrukturen als soziotechnischen Resonanzraum von *sound*« analysiert; Vgl. Dominik Schrage: Der Sound und sein soziotechnischer Resonanzraum. Zur Archäologie massenkulturellen Hörens, in: Lutz Hieber u. Dominik Schrage (Hg.): Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung, Bielefeld 2007, S. 135–162.

⁷² Knut Hieckel: The Same Procedure. Die Wiederholung als Medienprinzip der Moderne, in: Jürgen Felix, Bernd Kiefer, Susanne Marschall u. Marcus Stiglegger (Hg.): Die Wiederholung. Thomas Koebner zum 60., Marburg 2001, S. 41–62, hier: S. 54 f.

⁷³ Frieda Grafe: Das Bild: Der Text. Bilder illustrieren (1987), in: dies.: Film/Geschichte. Wie ein Film Geschichte anders schreibt (Ausgewählte Schriften in Einzelbänden, Bd. 5), Berlin 2004, S. 54–61, hier: S. 55.

Die Wiederholung, spekuliert Frieda Grafe, kennt nicht nur den Weg vom Rituellen zum Maschinellen, sie kennt auch den Weg zurück vom Maschinellen zum Rituellen – gerade unter den Bedingungen der *technischen Reproduzierbarkeit*. Damit aber löst der Blick auf die Praxis die begriffliche Trennung auf. Eine Verfalls- oder Verfremdungsgeschichte lässt sich dieser Praxis – auch unter *hochtechnischen* Bedingungen (F. Kittler) – dann nicht mehr einschreiben.

Eine schöne, von mir nur leicht ergänzte Beobachtung des Alltagsethnologen Michael Rutschky soll dem Versuch dienen, noch einmal abschließend zu zeigen, wie das *Magische* oder *Auratische* gar nicht als Effekt einer überkommenen Form des Mediengebrauchs in einen strengen Gegensatz zu einer technikgeschichtlich neueren Form gebracht werden muss, um etwas über die Wiederholung herauszufinden:

»In den sechziger Jahren mußte ich im Studium aus Büchern, die ich mir nicht kaufen konnte, exzerpieren, ich mußte die Passagen herausfinden und abschreiben, die mir wichtig waren, die ich für die zentralen des Textes hielt. Meist sind es die Passagen gewesen, die ich nicht verstand: sie sollten für ein späteres Verstehen aufbewahrt werden, in der Zukunft würde ich diesen Passagen gewachsen sein, Passagen, die ich mir durch das Abschreiben mit der Hand gewissermaßen magisch angeeignet hatte. In den siebziger Jahren konnte ich Texte, die mir zu teuer oder gar nicht zu kaufen waren, fotokopieren – wobei die Apparate dafür sich sichtbar perfektionierten –, was mir vielfach nicht nur das Exzerpieren, sondern schon das Lesen ersparte: später einmal würde ich sie mir aneignen. Was aber heißt, daß diese Texte, obgleich sie in meinen Besitz kamen, in toto den Charakter des Unangeeigneten annahmen; die Technik des Kopierens hatte auch die magische Geste des Abschreibens erspart.«⁷⁴

Hier ist nun zu fragen, ob die folgende Technik des *Scannens* bzw. des *Copy & Paste* nicht dem heute wiederum *althergebrachten* Fotokopierer und seinem regelmäßigen Blitzstrahl jene Dimension einer magischen Aneignungspraktik zurückgibt. Somit müssten wir nicht zwischen dem Zeitalter der Hand und dem des Apparates unterscheiden, sondern nur eine Kette (und ihre offene Ergänzungbarkeit) von meinetwegen auch selektiven Wiederholungspraktiken verzeichnen, die keine qualitative Epochengrenze markieren hilft und keine Gewinn- und Verlustrechnungen nahelegt.

⁷⁴ Michael Rutschky: Ethnographie des Alltags. Eine literarische Tendenz der siebziger Jahre, in: Literaturmagazin 11: Schreiben oder Literatur, Redaktion: Nicolas Born, Jürgen Manthey u. Delf Schmidt, Reinbek b. Hamburg 1979, S. 28–51, hier: S. 35.

7.

Bleibt die Frage zu klären, ob Kurt Tucholsky ähnlich wie Walter Benjamin die Praxis der Wiederholung doch noch in eine medientechnisch initiierte Verlustgeschichte einschreibt oder ob er seinen ganz eigenen Frieden mit dem Thema macht? Ob vielleicht auch bei ihm Wege vom Technischen zurück zur Realität des Rituellen führen, die trotzdem nicht Gefahr laufen, die *Errungenschaften* der Moderne, um die es den Autoren von Verlustgeschichten immer auch geht, beiseite zu lassen oder außer Kurs gesetzt zu sehen?

Ein letzter Schnelldurchlauf durch sein Buch gibt uns die nun fällige Antwort: Nachdem sein *Pyrenäen*-Buch von 1927 die bürokratische Praxis der Pass-Ausgabe als Wiederholung einer Institution beschrieben hatte, nachdem die Unterhaltungsform des Stierkampfes einer gewissen Abstumpfung ästhetischer Routinen subsumiert wurde und nachdem das kollektive Gebet der kirchlichen Ordensgemeinschaften einer quasimaschinellen suggestiven Verfremdung der immergleichen Worte überführt wurde, widmet es sich einem letzten zentralen Bereich: Ein Kapitel über *die Basken* beginnt. Es scheint von etwas Neuem zu handeln, von einer anderen Gegend, von einer uns fremden Kultur.

Doch das eigentliche Thema des gesamten Buchs wird konsequent beibehalten. Die Rede ist vom Volkslied:

»Dies ist viel mehr als ein Schlager, das ist ein Volkslied. Sie wiegen sich im Sitzen auf ihren Plätzen, viele summen nur mit, wie man etwas summt, von dem es nicht erst lohnt, die Worte noch auszusprechen. Sie summen gewissermaßen die Worte. Dieses Glück, mit keinen Worten ausdrückbar, in nichts anderem bestehend als eben in der fünfhundertsten Wiederholung dessen, was schon die Väter und deren Väter Sonntag nachmittags getrieben haben – in nichts anderem als in einer Vereinigung, die nur »zu Hause« möglich ist. [...] Er wird Freunde auf der Welt haben, auch anderswo, gewiß. Er wird sie gern haben. Aber er wird nirgends, nirgends auf der ganzen Erde noch einmal dieses Zusammengehörigkeitsgefühl haben wie hier, die Tuchfühlung, den tiefen Ruck im letzten Winkel der Herzgrube: Heimat.«⁷⁵

Heimat erscheint hier als Effekt einer mündlich-lichhaften und gemeinschaftlichen Praxis der Wiederholung. Einer Praxis der Wiederholung, die ihre Kraft aus jener, gerade dem *Maschinellen* angelasteten anonymisierenden repetitiven Überlieferung schöpft: »Die Arbeit an Apparaturen ist häufig zyklisch, an Maschinen dagegen oft repetitiv.«⁷⁶ Eugen Rosenstock hat diese Kraft der Wiederholung zeitgleich mit

⁷⁵ KTG 9, S. 42 f.

⁷⁶ Heinrich Popitz, Hans Paul Bahrdt, Ernst August Jüres u. Hanno Kesting (Hg.): Technik

Tucholskys tatsächlicher Reise in seiner unvollendeten *Soziologie* von 1925, der er den Titel *Die Kräfte der Gemeinschaft* gab, charakterisiert: »Denn – dies ist der springende Punkt – was man die Formen der Geselligkeit nennt, ist nichts als daß sie Wiederholungen sind. Je ausgebildeter eine Geselligkeit, desto größer ist ihr Reichtum an Bräuchen, Herkommen, gangbaren Wendungen, konventionellen Phrasen. Was ist aber eben alles dies anders als *Wiederholung*?«⁷⁷

Was ist aber alles dies anders als *Wiederholung*? Man möchte Rosenstocks Satz von 1925 als Motto über Tucholsky Buch von 1927 stellen. Auch der aktuellen Soziologie, die den Zusammenhang von Gemeinschaft, Ritualität und Wiederholung untersucht, stünde dieses Motto immer noch gut.⁷⁸ »Rituale sind auf die Wiederholbarkeit besonderer Ereignisse abgestellt«, heißt es in einer der wichtigsten Sammelpublikationen der letzten Jahre zum Thema, »die nur durch ›Authentizität‹, später dann regelgeleitet durch die ›Richtigkeit‹ des sich wiederEinstellenden Ablaufs kontrolliert wird: Das Ritual ist die in der Aktion hergestellte Dauer und ›Gleichzeitigkeit‹ der Ereignisse in einem.«⁷⁹

Tucholsky selbst jedenfalls stellt die Praxis der Wiederholung in seinem Buch über alles andere: über die Kulturkritik, über die Ideologiekritik und auch über die in Benjamins Aufsatz angesponnene Geschichte des Verlusts einer älteren Praxis im Zeichen der Möglichkeiten revolutionärer Technikgeschichte. Tucholsky spürte lieber Einzelgeschichten auf, die genau genommen Einzellektüren gesellschaftlicher Felder darstellen. Er fügte sie ebenso kunstvoll wie zwanglos zusammen und schob ihnen keinen geschichtsphilosophischen Vektor unter. Gerade das macht das theoretische Potenzial seines Buches aus.

Praktisch dagegen zog er vor allem zwei Konsequenzen aus seinem Wissen um die Kraft und den Ernst der Wiederholung: Die erste Konsequenz war schreibdidaktischer Natur und er teilte sie in einem Brief vom 18. Oktober 1929 Herbert

und Industriearbeit. Soziologische Untersuchungen in der Hüttenindustrie (Soziale Forschung und Praxis, Bd. 16, hrsg. v. der Sozialforschungsstelle an der Universität Münster Dortmund), Tübingen 1957, S. 151.

⁷⁷ Eugen Rosenstock: *Soziologie I: Die Kräfte der Gemeinschaft*, Leipzig 1925, S. 101.

⁷⁸ Es ist zumindest denkbar, dass Rosenstocks starke Hervorhebung der *Wiederholung* als soziale Praxis eine Wirkungsgeschichte entfaltete. Michael Theunissen, der Autor des Artikels ›Wiederholung‹ aus dem Jahr 2005 im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, setzte sich schon in seiner Habilitationsschrift *Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart* (1965) intensiv mit Rosenstocks Werk auseinander; Vgl. Theunissen: *Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart*, 2. Aufl., Berlin/New York 1977, S. 347ff.; u. ders.: (Rez.) Eugen-Rosenstock-Huessy. Die Sprache des Menschengeschlechts, in: *Philosophisches Jahrbuch* 73 (1966), S. 388f.

⁷⁹ Karl-Siegbert Rehberg: Institutionelle Ordnungen zwischen Ritual und Ritualisierung, in: Christoph Wulf u. Jörg Zirfas (Hg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole*, München 2004, S. 247–265, hier S. 253.

Iehring mit, indem er dessen Kritik an einer gewissen Monotonie der Typencharakteristik im *Deutschland*-Album mit folgendem Hinweis zurückwies: »Und glauben Sie mir: wenn ich immer dasselbe schreibe, tue ich das bewußt. Es ist vielleicht langweilig, Jahr um Jahr Salvarsankuren zu machen; Kamillentee wäre vielleicht abwechslungsreicher, aber man muß das wohl.«⁸⁰ Die zweite Konsequenz war rein schreibpraktischer – sagen wir besser: *schriftstellerischer* – Natur und sollte ihn zuletzt das Leben kosten. Das Schlusskapitel seines *Deutschland*-Albums nannte Tucholsky schlicht *Heimat* – und huldigte hier hemmungslos einem spezifischen medialen Effekt seines Lieblingsthemas.⁸¹

⁸⁰ Kurt Tucholsky: »Deutschland, Deutschland über alles«. Ein Bilderbuch (von Kurt Tucholsky) und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield (1929), Reinbek b. Hamburg 1981. Aus dem Anhang, o. S.

⁸¹ Ebd., S. 226–231.