

WERNER WOLF

WIEDERHOLUNG BZW. ÄHNLICHKEIT
IN DER (SPRACH-)KUNST ALS
SINNSTIFTENDE FORMALE SELBSTREFERENZ¹

1. Einleitung:

Wiederholung als Grundprinzip natürlicher wie semiotischer Systeme

Ähnlichkeiten bzw. *Wiederholungen sind* ein gar nicht hoch genug zu veranschlagendes Grundprinzip natürlicher, anorganischer wie organischer Systeme und deren Umwelten – denken wir an den Lauf der Gestirne, die Pflanzenwelt im Jahreskreislauf, den Herzschlag von Tier und Mensch. *Wiederholungen sind* darüber hinaus charakteristisches Merkmal von Zeichensystemen und Zeichenverwendung, die wir hier als Automatismen oft ebenso wenig bewusst wahrnehmen wie natürliche Rekurrenzen. Dergleichen *Wiederholungen sind* z. B. im vorstehenden Text enthalten: in drei Sätzen dreimal die lexikalische Kollokation „Wiederholungen sind“; ferner waren in diesen Kollokationen grammatikalisch-syntaktische Rekurrenzen enthalten – wurden aber vom Leser wohl kaum bewusst registriert: dreimal dieselbe Struktur ‚Nominalphrase plus Verbphrase‘; und schließlich wiederholte sich – wahrscheinlich mit demselben Null-Effekt bzgl. leserseitiger Aufmerksamkeit – auch das morphologische Phänomen von konkordanten Pluralmarkierungen bei Nomen und Verb. All dies fällt in der Tat nicht auf, da es grammatikalisch regularisiert ist oder im Fall der Wiederholung des Wortes ‚Wiederholung‘ semantisch als Thema, bzw. linguistisch gesprochen, Rhema dieses Beitrags erwartbar ist.

Solche semiotischen Rekurrenzen sind indes lediglich Hintergrund dessen, worum es in der Folge gehen soll, nämlich um besonders sinntragende Wiederholungen in der Kunst: Hierzu seien drei Beispiele genannt, die einleitend die Bedeutung der Wiederholung auch und gerade in den Künsten erhellen sollen. Das erste Beispiel stammt aus dem vierten Akt von Shakespeares Tragödie *Macbeth*. In dieser gerät der Titelheld bekanntlich – unter anderem durch die Begegnung mit drei Hexen – auf Abwege, die ihn zu einem Königsmord und weiteren Verbrechen führen und schließlich in seinem eigenen Tod ihr Ende finden. In der nachfolgend anzitierten Szene bereiten sich die drei Hexen und eine weitere zu ihnen gehörige Gestalt, Hecate, auf eine Begeg-

¹ Ich bedanke mich bei Dr. Doris Mader für wertvolle Anregungen und bei Peter Mittersteiner und Jutta Klobasek-Ladler für ihre Hilfe bei der Erstellung des Manuskriptes.

nung mit Macbeth vor, die dieser selbst sucht, um über sein weiteres Schicksal Auskunft zu erhalten:

ALL [WITCHES] Double, double, toil and trouble,
Fire burn, and cauldron bubble.

SECOND WITCH Cool it with a baboon's blood,
Then the charm is firm and good.

Enter Hecate [...]

HECATE O, well done! I commend your pains,
And everyone shall share i'th' gains.

And now about the cauldron sing

Like elves and fairies in a ring,

Enchanting all that you put in.

Music and a song

HECATE Black spirits and white, red spirits and grey,
Mingle, mingle, mingle, you that mingle may.²

Das zweite Beispiel wird fast schon von diesem Zitat angekündigt, in dem von Musik und Singen die Rede ist – es stammt aus dem Bereich der Musik, genauer: aus Georg Friedrich Händels Concerto grosso op. 6, Nr. 7, B-Dur, 2. Satz (Allegro). Es ist bemerkenswert weniger wegen der hier verwendeten musikalischen Form der essenziell auf Rekurrenz basierenden Fuge, sondern besonders wegen der spielerischen Rekurrenz im Fugenthema selbst, welche das generelle Wiederholungsprinzip der Großform ‚Fuge‘ gewissermaßen als *mise en abyme* in einem Detail vorführt:

2. Allegro

² William Shakespeare, „Macbeth“, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. v. Stephen Greenblatt, New York, NY, 1997, S. 2555-2618: 4.1.35-43, S. 2597.

1 – Georg Friedrich Händel, *Concerto grosso* op. 6, Nr. 7, B-Dur,
2. Satz, Takte 1 bis 22

Das dritte Beispiel entstammt einer – wie oft gesagt wird – der Musik als Medium der ‚tönend bewegten Formen‘ verwandten Kunst, nämlich der Architektur: Es ist die bekannte Gartenfassade des Schlosses von Versailles, in dessen Hauptkorpus 23 Mal dasselbe vertikale Element in der Horizontalen wiederholt wird (und sich in anderen Fassaden des Schlosses erneut wiederholt): hohe Fenster mit Rundbogenabschluss im Rustika-Erdgeschoss; noch höhere Fenster, ebenfalls mit Rundbogenabschluss, in der *bel étage*; und kleine, hochrechteckige Fenster im Dachgeschoss mit jeweils umgebenden Schmuckelementen, u. a. Pilastern.

Formen und Funktionen solch künstlerischer Wiederholungen sollen im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen stehen, wobei der Schwerpunkt auf die Sprachkunst, näherhin die englische Literatur gelegt wird.³ Zuvor gilt es allerdings, sich in einigen theoretischen und typologischen Vorüberlegungen

³ Zur Wiederholung in der Literatur siehe u. a. David Lodge, „Repetition“, in: ders., *The Art of Fiction Illustrated from Classic and Modern Texts*, Harmondsworth, 1992, S. 89-93; Eckhard Lobsien, *Wörtlichkeit und Wiederholung: Phänomenologie poetischer Sprache*, München, 1995; Peter Verdonk, „Words, Words, Words. A Pragmatic and Socio-cognitive View of Lexical Repetition“, in: ders./Jean Jacques Weber (Hg.), *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*, London, 1995, S. 7-31; Susan Ehrlich, „Narrative Iconicity and Repetition in Oral and Literary Narratives“, in: Peter Verdonk/Jean Jacques Weber (Hg.), *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*, London, 1995, S. 78-95; Wolfram Groddeck, „Wiederholen“, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg /B., 1999, S. 177-191; Peter Erlebach, *Formen der Wiederholung in der englischen Literatur*, Trier, 2005.

über die Position dieser Art von Wiederholungen bzw. Ähnlichkeiten im Kontext anderer Wiederholungsformen klar zu werden. Letztlich soll es darum gehen zu zeigen, dass in der Kunst zwar auch Wiederholungsautomatismen vorkommen, künstlerische Zeichensysteme indes mehr als andere dazu neigen, Wiederholungen zu entautomatisieren und mit einem Mehrwert an Funktion und Sinn auszustatten. Indem die folgenden Überlegungen solche ‚sinnvollen‘ Wiederholungen in den Blick nehmen, beziehen sie sich auf den im Untertitel des vorliegenden Bandes (*Automatismen*) genannten Gegenstand in einer gewissermaßen komplementären Weise: Sie beleuchten die Kehrseite von wiederholungsbasierten Automatismen und versuchen – im Sinne von Viktor Sklovskij⁴ – dem ubiquitären Phänomen der Wiederholung bzw. Ähnlichkeit in einer für die Kunst wohl typischen Funktion nachzugehen, nämlich als entautomatisiertes Verfahren in besonderer Weise der Sinnstiftung zu dienen.



2 – Versailles, Schloss, Gartenfassade des Mittelbaus

2. Theoretische und allgemeine typologische Vorüberlegungen: semiotische Wiederholungen/Ähnlichkeiten im Kontext anderer Wiederholungsformen

Zunächst gilt es, das bisher nur mit „bzw.“ umschriebene Verhältnis der beiden Titelbegriffe dieser Überlegungen, ‚Wiederholung‘ und ‚Ähnlichkeit‘ zu klären. Was die ‚Wiederholung‘ betrifft, so konnotiert dieser Begriff, genau genommen, ein Zweifaches: einerseits als ‚wieder Geholtes‘ eine Rekurrenz im Zeitlichen und andererseits die Identität des Ursprünglichen mit dem Wiedergeholten. In beiderlei Hinsicht ist damit ‚Wiederholung‘ im Grunde zu eng

⁴ Viktor Sklovskij, *Theorie der Prosa*, hg. und übers. v. Gisela Drohla, Frankfurt/M., 1984 [1927].

für das hier in Bezug auf (Sprach-)Kunst zur Diskussion Stehende, und dies aus zweierlei Gründen: Zum einen geht es in den Künsten insgesamt nicht nur um eine zeitliche, sondern auch um eine räumliche Dimension, denn schließlich gibt es Künste wie die Architektur und die Malerei, deren Grunddimensionen Fläche und Raum sind (aber selbst in der Literatur als sprachlicher Zeitkunst besteht wie bei allem Umgang mit Zeitlichem – Zeit kann ‚lang‘ oder ‚kurz‘ sein! – die Tendenz zur Verräumlichung, vor allem dann, wenn man Strukturen erfassen will⁵). Und zum anderen sind exakte Rekurrenzen eher selten, wenn nicht – zumindest ihrer kognitiven Wirkung nach – überhaupt unmöglich, da ab der ersten Wiederholung ein semantischer Mehrwert und damit eine gewisse Veränderung im Wiederholten, also quasi eine Variation, entsteht. Jedenfalls werden Wiederholungen nicht wesentlich anders wahrgenommen als leichte Veränderungen oder Variationen, sofern in letzteren eine Dominanz von Ähnlichkeit bleibt.⁶ In der Folge verstehe ich daher ‚Wiederholung‘ nicht in einem für die vorliegenden Überlegungen wenig tauglichen strengen Sinn, sondern als Synonym für das, worauf wir Menschen offenbar kognitiv und evolutionär getrimmt sind⁷, wie nicht zuletzt der Vergleich als einer der am häufigsten verwendeten rhetorischen Figuren zeigt: als Synonym für Ähnlichkeit oder „Äquivalenz“.⁸ Es geht hier also nicht nur um das Vorkommen *desselben* sondern auch *des gleichen*. Wenn man z. B. die einleitend vorgeführten Beispiele genau ansieht, belegen sie Ähnlichkeiten weit mehr als exakte Rekurrenzen: die Reimwörter (nicht die Reime) „double“, „bubble“ und „trouble“ in Shakespeares Text sind Varianten, nicht Replikate äquivalenter Lautfolgen. Der zweite Themeneinsatz in Händels Fuge erfolgt auf der Dominante, nicht der Tonika. Und die Schlossfassade von Versailles zeigt in den vorspringenden Partien und den Doppelpilastern an den Fassadenecken Gliederungselemente, die zu einer Unterbrechung bzw. Variation in der Wiederholung desselben Bauelements führen – alles Phänomene, die weniger exakte Wiederholungen sind als vielmehr auf dem Ähnlichkeitsprinzip basierende Äquivalenzen. Das architektonische Beispiel der Schlossfassade illustriert darüber hinaus in seiner ABA-Struktur (Mitteltrakt mit flan-

⁵ Vgl. Joseph Frank, „Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts“, in: *Sewanee Review* 53, 1 (1945), S. 221-240; 53, 2: S. 433-456; 53, 4: S. 643-653. Reziprok dazu kann natürlich in der Rezeption von hauptsächlich Raum und Flächen nutzenden Medien Räumliches als sequenziell Wahrgenommenes und damit ‚Verzeitlichtes‘ aufgefasst werden.

⁶ Genette (Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, 1999, hier S. 10 und S. 107) rahmt denn auch seine Reflexionen über „L’autre du même“ pointiert ikonisch (mit leichter Variation) mit den Fragen „Qui dit donc: ‚Au commencement était la répétition‘?“ und „Qui dit donc: ‚Au commencement était la variation‘?“.

⁷ Vgl. Karl Eibl, *Animal Poeta: Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Paderborn, 2004, S. 327-333.

⁸ Siehe Roland Posner, „Strukturalismus in der Gedichtinterpretation: Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires ‚Les Chats‘“, in: *Sprache im Technischen Zeitalter* 29 (1969), überarbeitete Version: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln, 1972, S. 202-242: 209-215.

kierenden Flügeln) eine in der Kunst besonders häufige, da als schön empfundene Spielart der Ähnlichkeit, die es gesondert hervorzuheben gilt, nämlich *Symmetrie*.⁹

Wiederholungen im weiten Sinn sind, wie einleitend festgestellt, weit über den Bereich menschlichen Zeichengebrauchs hinaus verbreitet (selbst in der Tiersprache, z. B. im Kuckucksruf, vorkommend). Wenn es in meinen Reflexionen über Wiederholungen in *menschlichen Zeichensystemen* und *-verwendungen* geht, dann deshalb, weil im vorliegenden Kontext der Kulturwissenschaft die Spannung zwischen un- oder kaum bewusster, mehr oder weniger automatisierter Wiederholung und bewusster Rekurrenz(wahrnehmung) in menschlicher Zeichenverwendung und *-wahrnehmung* besonders interessant ist – und dies vor allem in der Kunst.

Aller Zeichenerwerb, alles Zeichenverstehen und alle Zeichenverwendung basiert auf Wiederholung: Wir müssen Zeichen wiederholt in bestimmten Kontexten zur Kenntnis nehmen, damit sich deren Bedeutung bei uns festigt. Wir vergessen den Sinn von Zeichen langfristig vor allem dann nicht, wenn wir immer wieder mit ihnen konfrontiert werden. In gelingender Kommunikation sollen sich zumindest ähnliche Zeichen(bedeutungen) im Bewusstsein von Sender und Empfänger wiederfinden. Und in einmal gelernten Zeichensystemen sind Wiederholungen ebenfalls erwähnenswert, und zwar als allgegenwärtige Strukturen (z. B. in sprachlichen Texten, Flexionsendungen, Artikeln, Präpositionen usw.).

Die Ubiquität semiotischer Rekurrenzen führt nun zu etwas Ähnlichem, wie die wiederholte Konfrontation mit lebensweltlich Gleichem: Ähnlich wie wir auf unserem werktäglichen Weg zum stets selben Ziel, z. B. der Arbeitsstelle, die Details am Weg, die Architektur der Häuser, den Straßenbelag, die Bäume am Weg usw. nicht mehr bewusst wahrnehmen, nehmen wir Zeichen als solche, sofern sie uns vertraut sind, kaum mehr bewusst als Zeichen wahr. Sie werden dadurch ‚transparent‘, und dies hat – wenn sie uns nicht überhaupt gleichgültig werden – folgenden Effekt: Unsere Wahrnehmung bezieht sich fast ausschließlich und quasi unmittelbar auf die Zeichenbedeutung, also das Bezeichnete, und wird damit vom Bezeichnenden abgezogen (wir nehmen von einem Verkehrszeichen Notiz, um es zu befolgen oder zu missachten, nicht aber z. B. von der metallenen, verbeulten oder verblassten Qualität des Zeichens). Noch viel weniger kommt uns bei erwartbaren Wiederholungen im

⁹ Symmetrie ist selbstverständlich nicht auf die Architektur beschränkt, sondern ist z. B. in der Musik in der ABA-Form (der dreiteiligen Liedform) besonders häufig; in der Literatur kann sie als ternäres *Plot*-Schema (dem sog. ‚Restitutionsschema‘, in dem eine ursprünglich ‚harmonische‘ Ausgangssituation A durch eine Störung B in eine, meist modifizierte Wiederherstellung eines neuen Gleichgewichts mündet) auftreten (siehe Tzvetan Todorov, „La grammaire du récit“, in: *Languages* 3, 12 (1968), S. 94-102 [dt. Übers.: „Die Grammatik der Erzählung“, in: Helga Gallas (Hg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Collection alternative 2, übers. v. Erika Höhnisch, Neuwied, 1972, S. 57-71: 60]) aber auch in symmetrischen Konfigurationen dramatischer Figuren oder im Strophenbau in mancher Lyrik.

Rahmen des Üblichen das Prinzip der Wiederholung selbst zu Bewusstsein: Wir nehmen die ähnliche Form und das akzidentelle Erscheinungsbild der Verkehrszeichen und Ampeln auf unserem Weg durch die Stadt kaum zur Kenntnis. Wiederholungen fallen erst auf und Zeichen werden uns dadurch quasi *opak*, wenn wir meinen, wieder einmal von einer roten Welle, d. h. ständig wiederholtem Rot, aufgehalten und dadurch Opfer unfähiger Organisatoren städtischer Verkehrsleitzentralen zu werden. Die scheinbar exakte Rekurrenz nicht nur von Ampeln, sondern von Ampeln, die für uns auf Rot stehen, fällt auf, da sie vom erwarteten Mix aus Grün- Gelb- und Rotphasen durch vermeintliche Überstrukturierung, durch ein zuviel an Ordnung abweicht. Umgekehrt würde es uns wohl auffallen, wenn auf unserem gewohnten Weg eines Tages eine Unterstrukturierung der Verkehrsregelung aufträte und die Hälfte der Ampeln oder alle Verkehrszeichen verschwunden wären. Es ist das Mittelmaß an gewohnten Rekurrenzen, welches zur Unauffälligkeit und Transparenz eines bekannten Hintergrundes unserer Wahrnehmung wird, und es sind die v. a. plötzlichen Abweichungen nach unten und oben, nach einem zu wenig und zu viel an Ordnung und Äquivalenzen, die zu einem, wahrnehmungspsychologisch gesprochen, Bewusstwerden einer ‚figure‘ auf einem ‚ground‘ führen. Dies gilt grundsätzlich sowohl für die Lebenswelt als auch die Kunst. Dabei ist jedoch, so werden wir sehen, solche Devianz auf der Basis einer *Figure-ground*-Beziehung v. a. in der Kunst häufig und fast schon erwartbar – weil durch die entstehende ‚Opazität‘ Aufmerksamkeit und Mehrsinn erzeugt werden.

Semiotisch gesehen (nicht semantisch¹⁰) sind Wiederholungen innerhalb eines Systems *formale Selbstreferenzen*. Die in gleichem Abstand und zur Weglängsachse symmetrisch gepflanzten Alleebäume derselben Spezies in einem französischen Park, das rekurrente Thema einer musikalischen Komposition, gleiche Fassadenteile in der Architektur, Form- und Farbäquivalenzen in einem Gemälde, die Reime eines Gedichts – all dies sind formale Selbstreferenzen *innerhalb* der betreffenden *Werke*. Darüber hinaus sind Wiederholungen bzw. Selbstreferenzen desselben Formmusters nicht nur innerhalb eines Werkes, sondern auch innerhalb einer *werkübergreifenden* Einheit möglich, wenn diese als System angesehen wird, z. B. innerhalb ganzer Gattungen – etwa ähnliche Reimstrukturen in allen italienischen oder englischen Sonetten, oder im Falle des ‚intermusikalischen‘ Integrierens von Melodien aus anderen Werken in eine bestimmte Komposition (wie in den Haydn-Variationen von Johannes Brahms). Auch das sind formale Selbstreferenzen, nur eben *werkexterne* statt *werkinterne*. Wir sehen: Die Grenzen, innerhalb deren Rekurrenzen als formale Selbstreferenzen angenommen werden können, sind variabel und können von einem Werkteil über das betreffende Werk bis hin zur betreffenden Gattung oder gar dem betroffenen Medium reichen.

¹⁰ Etwa dergestalt, dass die Bedeutung der betreffenden ähnlichen Zeichen über das Konzept der formalen Ähnlichkeit selbst hinausginge.

Darüber hinaus – so ist innerhalb unserer theoretischen Reflexionen anzufügen – gibt es neben der Ähnlichkeit auch weitere, verwandte Spielarten formaler Selbstreferenz, nämlich als Sonderform der Ähnlichkeit die bereits genannte *Symmetrie* sowie den *Kontrast* und die *geordnete Reihe*. Letztere Spielarten beinhalten partiell auch Ähnlichkeit, zu der indes Weiteres kommt: Der Kontrast ist quasi der Kehrwert der Ähnlichkeit. So bilden die drei Geschosse der Schlossfassade von Versailles ein System nicht nur durch Äquivalenz, sondern auch, indem die Reihen an Fensteröffnungen zueinander leicht kontrastieren (oben rund vs. eckig, unterschiedliche Höhe usw.); die geordnete Reihe des Musters ‚veni, vidi, vici‘ beinhaltet verdeckte Ähnlichkeit, und dies nicht nur in den Alliterationen und gleichen Flexionsformen, sondern auch in der gemeinsamen Basis, auf der die Elemente der Reihe aufruhren, nämlich einer Reihe von Aktivitäten, die nach dem Steigerungsprinzip klimaktisch angeordnet sind.¹¹

Angesichts dieser Fülle von grundsätzlichen Formen werde ich mich der Einfachheit halber in der Folge auf eine Selektion von formalen Selbstreferenzen beschränken, und zwar auf solche nicht im außerkünstlerischen, sondern, wie bereits angekündigt, im künstlerischen Bereich, v. a. in der Wortkunst, und näherhin (meist) auf die werkinterne Variante in der besonders wichtigen Form der Ähnlichkeit.

Aber selbst in diesem eingeschränkten Bereich gibt es noch eine weitere, für den vorliegenden Zusammenhang wichtige Differenzierung. Sie ergibt sich aus der oben erwähnten Ubiquität und scheinbaren Natürlichkeit der Wiederholung und der dadurch ausgelösten Tendenz, diese als solche oft nicht mehr wahrzunehmen, wenn sie konventionalisiert ist. Wer, in der Tat, registriert bei traditioneller Dichtung bewusst einzelne Reime? Oder wer nimmt aktiv wahr, dass bei gedruckter gebundener Sprache zumindest traditionell die Anfangsbuchstaben jeden Verses groß geschrieben werden?¹² Wenn hier in der Regel etwas zur Kenntnis genommen wird, dann weniger das konkrete, sich wiederholende Phänomen als Struktur auf der Ebene der Signifikanten, sondern als summarisches Signifikat bzw. als Funktion: Das Vorliegen von gebundener Sprache mit ihren charakteristischen Rekurrenzen erscheint als Indiz für Lyrik oder Versdrama. Ähnliches gilt – im werkexternen Bereich – für die formel-

¹¹ Zum Phänomen formaler Selbstreferenz in den Künsten und Medien allgemein – und zu dessen Verhältnis zur selbstreflexiven ‚Metareferenz‘ – siehe Kap. 3.2. in Werner Wolf, „Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions“, in: ders. (Hg.), *Metareference across Media: Theory and Case Studies – Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement*, in Zusammenarbeit mit Katharina Bantleon und Jeff Thoss, Amsterdam, New York, NY, 2009, S. 1-85.

¹² Dergleichen wenig beachtete, konventionalisierte Wiederholungen kommen natürlich auch in anderen Künsten und Medien vor, man denke etwa an die monotonen Wiederholungen derselben Phrase oder desselben Rhythmus in weiten Teilen anspruchsloser zeitgenössischer Popmusik, deren Strukturen oftmals gar nicht bewusst wahrgenommen werden wollen, sondern bestimmten emotionserzeugenden, somatischen oder pragmatischen Zwecken (z. B. der Strukturierung von Tanzbewegungen) dienen sollen.

haft wiederholten typischen Märcheneingänge „Es war einmal“, die lediglich als Gattungsmarkierung fungieren, also semantisch, und nicht formal (als Struktur) zur Kenntnis genommen werden. Diese Art konventionalisierter Selbstreferenz ist, so zeigt sich, zwar nicht funktionslos, trägt aber zur Sinnstiftung oder zum Funktionsspektrum eines Werkes oder Textes nur in ganz basaler Art bei und ist daher relativ *funktionsarm*.

Daneben gibt es aber auch Wiederholungen wie im obigen Zitat 1 aus *Macbeth*, bei denen die Rekurrenzen so deutlich und massiert sind (als Wortwiederholungen, im Metrum, in Reimen und syntaktischen Parallelismen), dass dadurch auffällige und daher zumal im Kontext von Hochkunst wohl wahrgenommene Strukturen entstehen – und das hat besondere funktionale Folgen: Im vorliegenden Fall entsteht eine sprachlich suggestive, einlullende Wirkung (ein „charm“ bzw. ein „enchanting“), wodurch sich die Hexen mit ihrer Macht implizit selbst charakterisieren. Die ‚Magie‘ und Musikähnlichkeit dieser wiederholungsbasierten Sprachverwendung werden nicht nur etymologisch durch die verwendeten Bezeichnungen der verhextenden Sprachhandlung metareferenziell angedeutet (*carmen* bzw. *incantatio*); Magie und Musikalität werden bei Shakespeare auch in der tatsächlichen Verbindung der Hexensprache mit der Musik – der formal selbstreferenziellsten aller Künste, in der Wiederholungen besonders oft als Strukturierungsmittel eingesetzt werden – sinnfällig, wie u. a. der Nebentext „*Music and a song*“ zeigt. Es gibt also offenbar ästhetisch und funktional hochgradig aufgeladene, sinnstiftende Wiederholungen, und es gibt solche, die in bestimmten Kontexten oder aufgrund medialer Gegebenheiten (in der englischen Sprache wie Sprachkunst z. B. der Artikel *the*) weitgehend erwartbar sind, entsprechend weniger wahrgenommen werden und kaum sinntragend sind. Dasselbe Phänomen, die Ähnlichkeit, erzeugt also *funktionsarme* wie *funktionsreiche* formale *Selbstreferenzen*.

Damit ergibt sich eine Typologie, ‚funktionsarm vs. funktionsreiche Wiederholung‘, die in der Literatur sowohl diachron-historisch (z. B. für die Gattungsentwicklung¹³ oder für die Stoff- und Formverwendung im Klassizis-

¹³ Man kann sagen, dass historische Gattungen entstehen, indem Gattungsmerkmale wiederholt werden: In einer frühen Phase, indem ein neues Werk in (mitunter sogar markierter), auffälliger und bewusst wahrgenommener Weise sich durch deren Wiederholung in eine Reihe mit einem gattungsbildenden Inauguraltext stellt (so wie sich Conan Doyle mit seinen Sherlock-Holmes-Geschichten in die durch E. A. Poes Ur-Detektivgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* gebildete Tradition einschreibt); dann aber erscheinen Gattungsmerkmale mehr oder weniger automatisiert und werden allenfalls noch am Rande zur Kenntnis genommen – bis es (z. B. in der *detective fiction* bereits bei Agatha Christie) zu erneut Aufmerksamkeit heischenden Abweichungen, Verfremdungen und damit auffälligen Variationen und sogar Unterbrechungen in den einzelnen Wiederholungsketten kommt (z. B. durch metareferenzielles Spiel mit der Gattung). Anfänglich ästhetisch funktionalisierte Ähnlichkeiten sinken damit zu rekurrenten, funktionsarmen Schemaerfüllungen ab, die in einem dritten Schritt wiederum funktionsreicher Hintergrund für ein *foregrounding* durch pointierte Deviation und damit Nicht-Wiederholung werden können, das unter Umständen seinerseits zu einem neuen Gattungs- oder Epochenprofil beitragen kann.

mus¹⁴) als auch synchron-systematisch (zur Beschreibung formaler Sinnstiftung in Einzelwerken) zur Orientierung dienen kann. Dabei ist allerdings einzuschränken, dass die beiden Typen eigentlich keine binäre Opposition, sondern die Eckpunkte eines Kontinuums bilden – denn funktionsarm und funktionsreich erlauben viele Übergänge zwischen einem theoretischen Maximum und Minimum (so könnte man Refrains in der Lyrik als strukturierenden wie auch gattungsanzeigenden Elementen eine Mittelposition zwischen funktionsarmem Automatismus und Funktionsreichtum zusprechen). Daraus ergibt sich eine für den vorliegenden Zusammenhang entscheidende Frage: Wie wird in der Kunst Wiederholung von der funktionsarmen und weitgehend (wenn auch nicht gänzlich) automatisierten Selbstreferenz in den Bereich entautomatisierter und damit wahrgenommener und funktionsreicher Selbstreferenz transferiert?

3. Die Wahrnehmung und Funktionsaufladung wiederholungsbasierter Selbstreferenz in der (Sprach-)Kunst durch *foregrounding* und als Folge der Rahmung als Kunst

Ein bewährtes, allgemeines Verfahren, etwas in der Kunst überhaupt oder erneut zum Gegenstand von Aufmerksamkeit zu machen, ist das von Geoffrey Leech für die Lyrik beschriebene, aber auch weit darüber hinaus relevante Verfahren des *foregrounding* – der sinnstiftenden Abweichung von einem selbsterstellten oder vom kulturellen Kontext übernommenen Hintergrundstandard.¹⁵ *Foregrounding* ist also die Wirkung der oben erwähnten, Opazität durch Devianz verursachenden *Figure-ground*-Beziehung. Was die Entautomatisierung von Wiederholung betrifft, kann *foregrounding* zum einen im bereits erwähnten Verfahren der *Übererfüllung* des erwarteten Maßes erfolgen wie etwa im Fall der Überstrukturierung der (Hexen-)Sprache durch Äquivalenzen in Shakespeares *Macbeth*. Zum anderen kann aber auch die *Untererfüllung* von Erwartung denselben Effekt erzielen. Ein Beispiel aus William Blakes bekanntem Gedicht „The Tyger“ mag dies illustrieren: Nimmt man an, dass um 1790 die (oder eine mögliche) Aussprache von „eye“ und „symmetry“ nicht (mehr) wesentlich von der heutigen abweicht, ergibt sich, dass sich die Verse 3 und 4 der ersten Strophe nicht reimen. Dieser fehlende Reim am Ende einer im Übrigen gereimten Strophe wirkt als überraschende Abweichung, als ein bemerkenswertes Ausbleiben von etwas Erwartetem, das auf

¹⁴ Das klassizistische Prinzip der *imitatio veterum* verlangt gewissermaßen nach Wiederholung des als vorbildlich angesehenen Musters der ‚Alten‘ – wie Alexander Pope in seinem *Essay on Criticism* formuliert, die Wiederholung dessen, „what oft was thought“ (wobei Variation im Sinne eines „but ne’er so well expressed“ [Vers 298] durchaus zulässig ist). Alexander Pope, „Essay on Criticism“ (1711), in: Dennis J. Enright/Ernst de Chickera (Hg.), *English Critical Texts: 16th to 20th Century*, London, 1962, S. 111-130: 118.

¹⁵ Geoffrey N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, New York, NY, 1969.

den Reim als solchen aufmerksam macht – gemäß dem Motto: Erst wenn etwas Gewohntes wegfällt, merkt man, dass es da war:

William Blake, „The Tyger“

Tyger! Tyger burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?¹⁶

Und wie um klarzumachen, dass es sich hier nicht um eine etwa im System dieses Gedichtes regularisierte und damit relativ funktionsarme Abweichung handelt (um ein Reimschema aabc), weisen alle folgenden Strophen klassische Paarreime auf (also aabb) – ironisch jene harmlose, schöne Symmetrie auf der Formebene beschwörend, die dem Tiger offenbar nicht ganz zu eigen ist, denn die letzte Strophe endet wie die erste – mit denselben (unter der genannten Voraussetzung) nicht-reimenden Zeilen

What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

Dadurch wird paradoxerweise die asymmetrische Reimlosigkeit rahmend und damit eben doch wieder symmetrisch wiederholt. Die sich hieraus ergebende, auch auf lexikalischer Ebene metareferenziell thematisierte „symmetry“ ist also etwas anderes als eine nur harmonische, klassisch schöne: Sie schließt das durch die – in moderner Aussprache – nicht-reimenden Waisen illustrierte Unharmonische, Erhabene in einer „fearful symmetry“ ein und zeigt dies ikonisch im nuancierten Umgang mit Wiederholungen und deren partieller Absenz.

Neben dem *foregrounding*, das sowohl in künstlerischen als auch nicht-künstlerischen Kontexten vorkommen kann, gibt es ein weiteres allgemeines Verfahren, Wiederholungen aus dem Bereich des Automatismus und der reduzierten Wahrnehmung zu nehmen und damit aus basalen, funktionsarmen Wiederholungen potenziell ästhetisch funktionsreiche zu machen: Dieses zweite Verfahren beruht nicht auf werkinernen Verfahren, sondern auf dem Einrücken von wiederholungshaltigen Werken und Texten in einen *Kontext*, in dem Funktions- und Sinnreichtum erwartet werden.

Die *Kunst* ist klassischerweise ein solcher Kontext, in dem rezipientenseitig etwas veranschlagt wird, das ich ‚Sinnprämissen‘ nenne. Das heißt, man geht von der Überzeugung aus, dass in der Kunst tendenziell alles, selbst ein vermeintlicher Fehler oder eine scheinbar automatische Wiederholung, absichtsvoll geschaffen ist, dass es sich damit um Verfahren handelt, die zumindest potenziell sinnhaft und jedenfalls sinnhaltiger als in nicht-künstlerischen Kon-

¹⁶ William Blake, „The Tyger“, in: Alexander W. Allison/Arthur M. Eastman/Arthur Japheth Carr/Herbert Barrows/Caesar R. Blake/Hubert M. English Jr. (Hg.), *The Norton Anthology of Poetry*, 3. Aufl., New York, NY, 1983, S. 505 [Herv. W. W.].

texten sind. Solches Einfügen von Texten oder Werken in einen künstlerisch-ästhetischen Kontext findet in der Regel durch bestimmte werkinterne oder werkexterne ‚Rahmungen‘ bzw. Markierungen des *kognitiven Rahmens* ‚Kunst‘ statt.¹⁷

Ein bemerkenswertes Beispiel für damit sich ergebende unterschiedliche Erwartungen und Perspektiven sogar auf ein und denselben Text, je nachdem ob dieser in einen solchen Kunstkontext integriert erscheint oder nicht, ist die folgende, ursprünglich lebensweltliche, nicht-künstlerische Aussage des ehemaligen US-amerikanischen Verteidigungsministers Donald Rumsfeld: „As we know, there are known knowns: there are things we know we know. We also know there are known unknowns, that is to say, we know there are some things we do not know. But there are also unknown unknowns, the ones we don't know we don't know.“¹⁸

Diese Typologie des Nicht-Gewussten entstammt einer (im Übrigen über YouTube abrufbaren) Pressekonferenz des US-Verteidigungsministeriums vom 12. Februar 2002.¹⁹ Rekurrenzen gibt es hier offensichtlich zuhauf, sie erscheinen aber mehr oder weniger rhematisch motiviert innerhalb eines Ministeriums, für das damals im Krieg gegen den Irak das Nicht-Gewusste ein echtes pragmatisches Problem darstellte.

Im Jahr 2003 gab nun Hart Seely einen Band mit *found poetry* Rumsfelds heraus mit dem Titel *Pieces of Intelligence: The Existential Poetry of Donald H. Rumsfeld*. In diesem Werk erscheint der eben vorgelesene Text wörtlich identisch, aber in einem anderen Layout unter dem Titel „The Unknown“ wie folgt:

As we know,
 There are known knowns.
 There are things we know we know.
 We also know
 There are known unknowns.
 That is to say
 We know there are some things
 We do not know.
 But there are also unknown unknowns,
 The ones we don't know we don't know.²⁰

Dieses Verfahren erinnert an Handkes bekanntes Gedicht „Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27. 1. 1968“. Es besteht in der ‚Lyrisierung‘ eines

¹⁷ Siehe Werner Wolf, „Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“, in: Werner Wolf/Walter Bernhart (Hg.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam, 2006, S. 1-40.

¹⁸ Donald Rumsfeld, „The Unknown“, in: *Wikipedia*, online unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Found_poetry, zuletzt aufgerufen am 24.04.2014 [Prosaform und Interpunktion W. W.].

¹⁹ Ebd.

²⁰ Hart Seely (Hg.), *Pieces of Intelligence: The Existential Poetry of Donald H. Rumsfeld*, New York, NY, 2003, S. 2. In *Wikipedia* (vgl. Anm. 18) ist der Text in drei Strophen eingeteilt, und die letzte Phrase „We don't know“ als eigener Vers abgesetzt.

Alltagstextes nur durch die Veränderung des Rahmens, in welchem dieser Text rezipiert wird – hier wie bei Handke markiert durch die werkexterne Rahmung der Publikation in einem Lyrikband, innerhalb dessen die werkinterne Rahmung des typisch lyrischen Layouts eine weitere Markierung bildet. Über das Interesse, das der Rumsfeld-Text verdient, kann man wohl unterschiedlicher Meinung sein. Für unseren Zusammenhang interessant ist jedoch eine im Internet publizierte Leserreaktion, die genau das trifft, was hier zu Debatte steht, nämlich wie aus funktionsarmen Wiederholungen solche werden können, die als funktionsreich, da ästhetisch markiert erscheinen. Eine Person, die sich „arthurstone“ nannte, postete am 21. Februar 2010 als Kommentar zu dem Gedicht Rumsfelds: „Hey, It still seems more profound than I thought it at the time“²¹. Offenbar ist der Wechsel eines kognitiven Rahmens geeignet, aus banalen Texten – zumindest für manche Rezipienten – gedankenreiche Poesie zu machen. All dies ist eine wichtige Rezeptionsästhetische Erinnerung daran, dass Sinn- und Funktionsreichtum eines Textes, eines Werkes und auch eines so allgemeinen Phänomens wie desjenigen der Wiederholung nicht nur im Werk selbst liegen, sondern zu einem gehörigen Teil auch im Geist des Rezipienten.

Freilich ist damit noch nicht ganz geklärt, wie wenig beachtete Ähnlichkeiten, die es, wie oben am Beispiel lyriküblicher Reime erwähnt, auch in der Kunst gibt, zu besonders wahrgenommenen und sinntragenden werden. In manchen Fällen mag zwar die Rahmung ‚Kunst‘ und die davon ausgelöste Sensitivierung des Rezipienten genügen. In anderen Fällen, und das gilt besonders dort, wo die künstlerische Form *selbst* Wiederholungen verlangt, wird man von einer Kombination zwischen den erläuterten beiden Prinzipien ausgehen müssen: also vom Vorliegen der Rahmung ‚Kunst‘ und dem *foregrounding* der Wiederholung selbst als unüblicher, damit sich der Effekt besonderer Sinnhaftigkeit einstellt. So verlangt zwar die barocke Ästhetik z. B. Symmetrie und damit Wiederholungen in Schlossfassaden (die als aristokratische Repräsentationsbauten mit hoher Wahrscheinlichkeit als in einem ästhetischen Kontext stehend angenommen werden können). Diese Wiederholungen aber derart auszudehnen und alle Bauteile ein und demselben Formschema zu unterwerfen, wie das in Versailles geschehen ist, weicht vom Erwartbaren durch ‚Überstrukturierung‘ ab und führt zu einem besonderen Effekt, welcher die absolutistische Macht des Sonnenkönigs sinnfällig macht, eine Macht, der alles in Kunst und Natur, in Gebäude und Gartenarchitektur, unterworfen erscheinen soll.

²¹ „Unknown Unknowns: The Found Poetry of Donald Rumsfeld. ‚Knowing‘“, in: *American digest*, online unter: http://americandigest.org/mt-archives/inverse/unknown_unknowns_the_foun.php, zuletzt aufgerufen am 24.04.2014.

4. Formen und Funktionen von Wiederholungen/ Ähnlichkeiten in der Sprachkunst an einigen Beispielen

Kehren wir von den zuletzt diskutierten Rahmungen zu den literarischen Texten selbst zurück. In der Literatur sind Formen und Funktionen von Äquivalenzen in einer solch unübersehbaren Vielfalt sowohl auf der Inhalts- wie auch auf der Vermittlungsebene zu beobachten – ganz zu schweigen von deren zahlreichen Funktionen –, dass es unmöglich ist, sie allesamt zu diskutieren. Einige Hinweise und Beispiele zu besonders funktionsreichem Gebrauch von Wiederholungen müssen daher hier genügen.

Das typologisch außerordentlich breite Spektrum von auf Ähnlichkeit basierender literarischer Selbstreferenz ist nicht zuletzt dank strukturalistischer und poststrukturalistischer Literaturtheorie ein weithin erforschtes Gebiet – man denke etwa an Roman Jakobsons Erläuterungen zu der von ihm sogenannten ‚poetischen Funktion‘²² oder an Jean Ricardou und seine Diskussion der ‚similitudes textuelles‘²³. Wie aus der Forschung seit den 1960er Jahren erschießbar ist, können textuelle Ähnlichkeiten mit all ihren Varianten der Rekurrenz, Spiegelung, Symmetrie und Musterbildung, typologisch gesehen, alle Ebenen literarischer Texte erfassen. Sie können auf der lautlichen Ebene auftreten (als Alliteration, Reim und Metrum in der Lyrik), auf der morphologischen und syntaktischen Ebene (wo rhetorische Figuren wie die *figura etymologica*, Anapher, Epipher, Epanalepse, Parallelismus usw. anzusiedeln sind) sowie auf der semantischen Ebene. Auf dieser Ebene sind literarische Themen und Motive sowie die von Greimas beschriebenen ‚Isotopien‘²⁴, also die Rekurrenz semantisch äquivalenter Ausdrücke, zu finden. Ferner umfasst diese Ebene auch Phänomene wie den Refrain, aber auch die *mise en abyme* als häufige Form literarischer Rekursion, die Ricardou explizit zu den ‚similitudes textuelles‘ rechnet²⁵, wie auch verwandte Verfahren. Zu diesen zählt die Umkehr der *mise en abyme* in der, wie ich sie genannt habe, *mise en cadre*²⁶, d. h. die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Rahmung und Gerahmtem nicht *bottom up*, sondern *top down* (wie die vorausdeutenden Elemente in der Rahmung von Mary Shelleys *Frankenstein*). Zu den der *mise en abyme* verwand-

²² Roman Jakobson, „Closing Statement: Linguistics and Poetics“, in: Thomas A. Sebeok (Hg.), *Style in Language*, Cambridge, MA, 1960, S. 350-377: 356-358.

²³ Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*. *Ecrivains de toujours*, Paris, 1978, S. 75.

²⁴ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Paris, 1966.

²⁵ Vgl. Ricardou (1978), *Le Nouveau roman*, S. 75. Zur *mise en abyme* als Spielart formaler Selbstreferenz siehe Wolf (2009), *Metareference*, Kap. 5.3.

²⁶ Siehe Werner Wolf, „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/séri‘“, in: Jörg Helbig (Hg.), *Erzählen und Erzähltheorie im zwanzigsten Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*, Heidelberg, 2001, S. 49-84: 61-68. Siehe hierzu auch Werner Wolf, „*Mise en cadre* – a Neglected Counterpart to *mise en abyme*: A Frame-Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology“, in: Jan Alber/Monika Fludernik (Hg.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, Columbus, OH, 2010, S. 58-82.

ten Phänomenen gehört aber auch das, was ich als *mise en série* bezeichne²⁷, d. h. ähnliche ‚Szenen‘, die nicht auf verschiedenen textuellen Ebenen, sondern parallel auf einer gelagert sind: In Edgar Allen Poes *The Murders in the Rue Morgue* werden z. B. zweimal hintereinander die analytischen, rätsellösenden Fähigkeiten des Meisterdetektivs Dupin illustriert, einmal in einer erstaunlichen Gedankenlektüre, danach in der Aufklärung des im Titel genannten Verbrechens. Auch in Komödien gibt es eine Tendenz zur Parallelisierung paradigmatischer komischer Einzelhandlungen, wie sie Rainer Warning beschrieben hat.²⁸ Überhaupt gehört die Wiederholung und das von ihr ausgelöste Spiel mit Erwartungen und ihrer Enttäuschung zu den wichtigsten Verfahren aller Komik (nicht nur der dramatischen Situationskomik, im Kontext von deren Diskussion Henri Bergson „*répétition*“ nennt)²⁹, man denke nur an bestimmte Witze (Wortkomik) oder an komische Tics und unangemessen eingefahrene Verhaltensmuster fiktionaler Figuren, aber auch realer Menschen (Charakterkomik)³⁰. Ferner gehören zu den Äquivalenzen in der Literatur die wiederholte Darstellung desselben durch Multiperspektivität, darüber hinaus sequenzielle oder symmetrische Textgliederungen sowie ikonische Textgestaltung nach dem Motto ‚form miming meaning‘³¹. Und schließlich kann man zu literarischen Wiederholungen auch das über die Werkgrenzen ausgreifende Einbeziehen anderer Texte und Medien durch intertextuelle oder intermediale imitative Referenz oder auch die Wiederkehr von inhaltlichen Momenten wie Figuren und Handlungen über Werkgrenzen (etwa in Romanserien) hinaus zählen.³²

²⁷ Ebd.; bei einmaliger Wiederholung auf derselben Ebene ist die Bezeichnung ‚*mise en reflet*‘ passender. Die französischen Bezeichnungen habe ich hier wie im Falle der *mise en cadre* gewählt, um den Bezug zum etablierten Konzept der *mise en abyme* zu verdeutlichen.

²⁸ Vgl. Rainer Warning, „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München, 1976, S. 279-333.

²⁹ Henri Bergson, *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, Paris, 1975 [1899], S. 68 und passim. Wiederholung ist bei Bergson eine Manifestation seines aus vitalistischen Überzeugungen gewonnenen ‚Urprinzips‘ der Komik, „[d]u mécanique plaqué sur du vivant“ (S. 38). Dies ist zwar eine reduktive Beschreibung des Komischen, erscheint aber zumal im Kontext eines der Diskussion von Automatismen gewidmeten Bandes bedenkenswert.

³⁰ In der inszenierten Komik von Kabarett, Komödie, komischem Roman und Film usw. wird die Wiederholung deshalb fast schon zum Zwang, da das von ihr intendierte Lachen ein kurzer Affekt ist, der auf einer explosionsartigen körperlichen Reaktion beruht; anders als z. B. das Weinen klingt diese Reaktion in der Regel rasch ab und verlangt damit nach neuem Reiz, will man den Lacheffekt fortsetzen. Vgl. hierzu erhellend: Helmuth Plessner, „Der Ursprung von Lachen und Weinen“, in: ders., *Philosophische Anthropologie: Lachen und Weinen; das Lächeln, Anthropologie der Sinne, Conditio Humana*, Frankfurt/M., 1970 [1941], S. 149-171: 157 f.

³¹ Vgl. Max Nänny/Olga Fischer (Hg.), *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam, Philadelphia, PN, 1999. Verfahren der Mimesis als Ähnlichkeit zwischen angenommenem lebensweltlichen Urbild und literarischem Abbild scheinen hier ebenfalls relevant zu sein, bilden aber, semiotisch gesehen, keine mediumsinterne Selbstreferenz, sondern Heteroreferenz.

³² Zur Intertextualität und Intermedialität als Spielarten formaler Selbstreferenz siehe Wolf (2009), Metareferenz, Kap. 5.4.

Historisch gesehen, werden die Ursprünge literarischer Wiederholungen in Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* wohl zutreffenderweise mit einer „vielleicht mag[isch]-liturg[ischen] Herkunft“³³ sowie mit Mündlichkeit in Verbindung gebracht (wofür die althochdeutschen „Merseburger Zaubersprüche“ mit ihren zahlreichen Wort- und Silbenwiederholungen ebenso Beispiele darstellen wie bestimmte religiöse Praktiken, etwa das ‚gebetsmühlenartig wiederholte‘ Aufsagen von Mantras oder auch – im katholischen Bereich – das Beten des Rosenkranzes). Beides, Magie wie Mündlichkeit, scheint auf einige, zwar noch nicht künstlerisch-ästhetische aber doch erwähnenswerte Funktionen textueller Ähnlichkeit zu deuten: In der Verbindung zur Mündlichkeit zeigt sich ein *mnemotechnischer* Vorteil, der v. a. gebundene Sprache allgemein auszeichnet. Der Zusammenhang mit magischen oder auch rituellen bzw. liturgischen Kontexten verweist auf eine *beschwörende*, womöglich *meditative* und *trancegenerierende* Wirkung von (häufigen) Wiederholungen. Diese dominant pragmatischen Funktionen von Wiederholungen scheinen noch relativ weit weg vom Funktionsspektrum literarischer Ähnlichkeiten zu liegen und jedenfalls Verfahren zu sein, die im Verborgenen weitgehend automatisiert ablaufen und jedenfalls nicht bewusst wahrgenommen werden wollen (eher im Gegenteil).

Wenn aber solche ursprünglichen Praktiken ästhetisiert in der Literatur erscheinen, wirkt gerade das dadurch ausgelöste intertextuelle (systemreferenzielle) Echo als künstlerischer funktionaler Zugewinn. Man erinnere sich z. B. an die magischen Reime der Hexen in *Macbeth*. Die obsessive Repetitivität ihrer Sprache indiziert – zusammen mit anderen Diskursmerkmalen, z. B. dem Hang zu Paradoxien in „Fair is foul, and foul is fair“ (1.1.10) –, da hier auf *einen archaischen Diskurs* referiert wird, der zur Figurencharakterisierung nicht nur der Hexen beiträgt. Denn interessanterweise nimmt Macbeth in seinen ersten auf der Bühne gesprochenen Worten ebendiese Hexenworte auf (1.3.36: „So foul and fair a day I have not seen“) – eine Wiederholung, die hier der impliziten Selbstcharakterisierung des tragischen Helden als einer offenbar bereits unter dem magischen Einfluss der Hexen stehenden Figur dient.

Um bei Shakespeare zu bleiben: Am Ende der Folioausgabe von *King Lear* finden sich in Lears letzten Worten, bei denen er seine ermordete Tochter Cordelia wie eine männliche Pietà auf den Armen hält, Wiederholungen einer ganz anderen, erschütternden Art, die indes ebenfalls zumindest teilweise als Literarisierung von mündlich repetitiver Rede in hochemotionalen Situationen, teils auch von rhetorischen Verfahren anzusehen sind: Der geistesverwirrte Lear schwankt hier in Anwesenheit seiner Getreuen zwischen dem Erkennen des Todes seiner Tochter, die er hier zärtlich und dadurch eigentlich auch sich selbst charakterisierend „my poor fool“ nennt, und einer Vision ihres Weiterlebens.

³³ Gero v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. Aufl., Stuttgart, 2001, S. 907.

LEAR And my poor fool is hanged. No, no, no life?
 Why should a dog, a horse, a rat have life,
 And thou no breath at all? Thou'lt come no more.
 Never, never, never, never, never.
 [To Kent] Pray you, undo this button. Thank you, sir.
 Do you see this? Look on her. Look, her lips.
 Look there, look there.
 [He dies]³⁴

Wiederholungen treten hier in außerordentlicher Dichte auf. Da ist zum einen eine anti-klimaktische Reihung von Tieren, die hier von höher bis niedrigst bewerteten reicht und als rhetorische Figur hochgradig emotional funktionalisiert ist, da sie als Wesen, die leben dürfen, für Lear einen unerträglichen Kontrast bilden zum Tod des für ihn Höchsten, seiner geliebten Tochter. Womöglich noch emotionsgeladener sind die gehäuften expressiven Parallelismen und wörtlichen Wiederholungen wie das dreimalige „no“, die als Emphase und auch Ausdruck geistiger Umnachtung besonders intensiv wirken. Stephen Greenblatt bezeichnet den hier noch bemerkenswerteren Vers mit dem fünf-fach wiederholten „never“ als „the bleakest pentameter line Shakespeare ever wrote“ und sieht hierin „the climax of an extraordinary poetics of despair“³⁵ – eine Interpretation, die von der letzten Wiederholung „Look there“ nur schwach reduziert wird, denn Lear stirbt in der Folioversion des Tragödiendenes (nicht in der Quartoversion) in der tröstlichen Illusion (oder metaphysischen Hellsicht), dass Cordelia doch noch lebe. Ähnlichkeiten fungieren hier also nicht nur als *Index von Emotionen* und *implizite Figurencharakterisierung*, sondern haben auch Relevanz für die *Sympathie lenkung*, die *Emotionsauslösung beim Rezipienten* und das *implizite Weltbild*.

Wiederum andere Funktionen kommen Äquivalenzen in einer der auffälligsten texteinleitenden Deskriptionen der englischen Romanliteratur zu: Es handelt sich um die Beschreibung des Londoner Gerichtshofes des Lord Chancellor, Chancery genannt, am Beginn von Charles Dickens' Roman *Bleak House*:

CHAPTER I
In Chancery

LONDON. Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hall. Implacable November weather. As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth [...]

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the waterside pollution of a great (and dirty) city. Fog on the Essex Marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying

³⁴ William Shakespeare, „King Lear“, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. v. Stephen Greenblatt, New York, NY, 1997, [Folio] S. 2307-2553: 5.3.280-286, S. 2473.

³⁵ Ebd., S. 2311.

out on the yards, and hovering on the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. [...]

The raw afternoon is rawest, and the dense fog is densest, and the muddy streets are muddiest, near that leaden-headed old obstruction, appropriate ornament of the threshold of a leaden-headed old corporation: Temple Bar. And hard by Temple Bar, in Lincoln's Inn Hall, at the very heart of the fog, sits the Lord High Chancellor in his High Court of Chancery.³⁶

Die auffällige und hier nur auszugsweise wiedergegebene lexikalische Repetition vor allem des Wortes „fog“, aber auch der Begriffe „raw“, „dense“ und „muddy“, dient hier zunächst einmal der fast schon schmerzlich fühlbaren *Schilderung einer trostlosen Atmosphäre* eines trüben Tages in einer trübschmutzigen Stadt und einem kaum weniger trüben Land. Die Trostlosigkeit dieser Atmosphäre ist indes nicht nur eine mimetisch-realistisch motivierte Referenz auf die häufigen Nebel im viktorianischen London, sondern wird mit der Angabe eines Zentrums und Ursprungs auch und vor allem zum Symbol: Das Beschriebene verweist so auf das britische Rechtswesen mit seinem Repräsentanten, dem Lord High Chancellor in seinem High Court of Chancery. Dieser Ort erscheint quasi als Quell aller Vernebelung, Undurchsichtigkeit und Trübsal. Darin erweist sich eine weitere, *sozialkritische* Funktion der obsessiven Wiederholungen in dieser Deskription: Die Allgegenwart des verunklärenden Nebels ist Korrelat der Nebelhaftigkeit, mit der das britische Rechtswesen betrieben wird. Statt die Sonne der Gerechtigkeit leuchten zu lassen, bleiben Rechtssachen notorisch im Dunkeln. Damit wird einleitend, quasi wie in einer Ouvertüre, ein zentrales Thema des gesamten Romans exponiert – und dies mit unvergesslicher Emphase, dank des Kunstgriffes der Wiederholung.

Als letztes Beispiel für einige weitere Formen und Funktionen von literarischen Wiederholungen sei P. B. Shelleys berühmtes Sonett „Ozymandias“ zitiert:

P. B. Shelley, „Ozymandias“

I met a traveler from an antique land
 Who said: Two vast and trunkless legs of stone
 Stand in the desert ... Near them, on the sand,
 Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
 And wrinkled lip, and sneer of cold command,
 Tell that its sculptor well those passions read
 Which yet survive, stamped on these lifeless things,
 The hand that mocked them, and the heart that fed:
 And on the pedestal these words appear:
 „My name is Ozymandias, king of kings:
 Look on my works, ye Mighty, and despair!“
 Nothing beside remains. Round the decay

³⁶ Charles Dickens, *Bleak House*, hg. v. Norman Page, Harmondsworth, 1971 [1853], S. 49-50.

Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.³⁷

Dieser Text ist ein System von sich z. T. verschränkenden Ähnlichkeiten. Auf der semantischen Ebene sind z. B. die Isotopien ‚Natur‘, ‚Zeit/Vergänglichkeit‘, ‚Macht-Hybris‘, ‚künstlerisches Schaffen und damit Zusammenhängendes‘ zu verzeichnen. Isotopien, denen jeweils mehrere äquivalente Begriffe und Phrasen zuzuordnen sind – mit der üblichen Funktion der Kohärenz- und Kontrastbildung durch die damit etablierten textuellen Themen. Besonders auffällig an „Ozymandias“ ist indes die Rekurrenz fiktiver Sprechsituationen, die hier als zweimalige *mise en abyme* des Sprechens rekursiv in temporaler Tiefenstaffelung erscheinen: Der lyrische Sprecher S1 der obersten Ebene A des Sprechaktes trifft in der Vergangenheit, auf zeitlicher Ebene B, einen Sprecher S 2, den Reisenden, der von seinem früheren Erlebnis, auf Zeitebene C gelagert, berichtet und die Ruine einer ägyptischen Kolossalstatue von Ramses II beschreibt, auf deren Sockel ein Sprecher S 3 vor tausenden von Jahren, auf Zeitebene D, sich stolz an andere Potentaten wandte. Funktional ist diese formale Rekursivität von zeitlich gestaffelten Sprechsituationen eine kunstvolle *ikonische Illustration der thematisch relevanten Isotopie Zeit/Vergänglichkeit*.

Interessant ist auch der Umgang mit Ähnlichkeiten auf der Ebene von Metrum bzw. Rhythmus und Reim: Auf der einen Seite werden – wie die Gattung des Sonetts im Englischen erwartbar macht – bekannte, auf dem Wiederholungsprinzip basierende Ordnungsmuster zitiert: die Vierzehnzeiligkeit des Gedichts, fünfhebige Verse mit alternierenden Hebungen und Senkungen wie in Zeilen 1 und 5, ferner Kreuzreime wie in Versen 11-14 sowie die Isomorphie von Vers und Syntax, z. B. in den Versen 1 und 7-11, wodurch der Vers – etymologisch eine ‚Furche‘, nach welcher der Pflug gewendet und derselbe Raum durchmessen wurde (von It. *vertere*) – als metrische Einheit betont wird. Allerdings steht diesen ordnungsstiftenden Ähnlichkeiten auf der anderen Seite eine erstaunliche Menge an Unregelmäßigkeiten gegenüber: Der Rhythmus weicht auffallend häufig vom Metrum ab; von den 14 Versen missachten mindestens 6 durch ein Enjambement die übliche Kongruenz von syntaktischer und metrischer Einheit; und das Reimschema lässt allenfalls noch in Umrissen ein italienisches Sonett erkennen – allzu viele Halbreime reduzieren die übliche lautliche Ähnlichkeit der betroffenen Reimwörter („sand“/„command“; „stone“/„frown“; „appear“/„despair“). Insgesamt wirkt der Text eher wie eine formale Ruine denn wie ein intaktes Sonett – ein weiterer Kunstgriff, denn so wird eine zusätzliche textintern selbstreferenzielle Ähnlichkeit gebildet, nämlich eine Ikonizität zwischen der ‚ruinierten‘ Sonettform und dem um eine skulpturale Ruine („wreck“) kreisenden Sonettinhalt. Die oben genannten

³⁷ Percy Bysshe Shelley, „Ozymandias“, in: Alexander W. Allison/Arthur M. Eastman/Arthur Japheth Carr/Herbert Barrows/Caesar R. Blake/Hubert M. English Jr. (Hg.), *The Norton Anthology of Poetry*, 3. Auf., New York, NY, 1983, S. 619.

Ähnlichkeiten auf den Ebenen von Metrum und Reim erscheinen damit lediglich als mustergebender Hintergrund, von dem in pointiertem *foregrounding* sinnstiftend abgewichen wird. Dadurch erweitert sich der Funktionsreichtum der Ähnlichkeiten in diesem Gedicht, und zwar indem diese dazu beitragen, *Abweichungen* und deren Funktionen überhaupt erst zu ermöglichen.

Durch die Menge an ‚Kunstgriffen‘, welche dieses Sonett nicht zuletzt durch den Umgang mit funktionsreichen ästhetischen Selbstreferenzen durch Ähnlichkeiten auszeichnet, wird schließlich noch eine, nämlich eine *metareferenzielle Sinndimension* eröffnet.³⁸ Das Gedicht beinhaltet eine Ekphrasis, die intermediale sprachliche Repräsentation einer nicht-sprachlichen, visuellen Repräsentation (einer Statue), und weist damit formal eine *mise en abyme* des Elementes ‚Repräsentation‘ auf. Mit dieser formalen Ähnlichkeit in Zusammenhang steht die Isotopie ‚künstlerisches Schaffen‘ – und allein dadurch schon entsteht eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem auf der Inhaltsebene thematisierten Kunstobjekt und dem vorliegenden Sprachkunstwerk, eine Ähnlichkeitsrelation, die noch durch die erwähnte ruinenhafte Qualität beider Kunstwerke unterstrichen wird. Beide sind offenbar der ‚gefährlichen Zeit‘, *tempus edax*, ausgesetzt. Und dasselbe gilt für die Hybris eines Herrschers, der sich über alle Könige erheben will und von dessen Macht doch nichts übrig bleibt als Wüstensand, aber auch für das Schaffen eines Künstlers, das Shelley über das Merkmal des Verfalls dem Streben des Herrschers gegenüberstellt. Indes, in dieser Opposition ‚Machtanspruch des Herrschers vs. Schaffen des Künstlers‘ erscheint das Kunstwerk als das noch relativ dauerhaftere. Während Ozymandias selbst wie auch sein Machtanspruch längst Sand der Geschichte geworden sind, existiert sein Standbild zumindest noch teilweise und ist selbst in seiner fragmentarischen Form noch ein beeindruckendes Zeugnis, wie gut der Künstler die ‚Leidenschaften‘ seines Modells zu ‚lesen‘ vermochte („its sculptor well those passions read“).

Nimmt man diese gedichtintern errichtete Parallele zwischen skulpturalem und textuellem Kunstwerk ernst, so erhält die damit implizierte metareferenzielle Höherwertung des Bildhauers und seiner Kunst im Verhältnis zur politischen Macht und zum Machthaber indirekt ein bemerkenswertes weiteres Implikat: Im Einklang mit dem hohen Stellenwert, den Shelley dem Dichter in seiner „Defence of Poetry“ (1821) zuspricht, erscheinen der Dichter von „Ozymandias“ und der Text selbst metareferenziell noch das Dauerhafteste auf Erden zu sein. Was über den „sculptor“ gesagt wird, findet so seine Parallele in Künstlern allgemein und damit auch in jenem Sprachkünstler, der „Ozymandias“ schrieb: als ‚gute Leser‘ von Wirklichkeit (u. a. von „passions“) sind Künstler und Dichter in der Lage, etwas zu schaffen, „[w]hich yet survive[s]“.

³⁸ Zum Begriff der ‚Metareferenz‘ als Dachbegriff diverser Metaformen (und auch von Metalyrik) siehe Werner Wolf (2009), *Metareference*.

Liest man „Ozymandias“ als einen impliziten Kommentar zur Dauerhaftigkeit der Kunst allgemein und somit auch zur Dichtkunst, schreibt sich dieses Sonett in die Reihe jener selbstreflexiven Metagedichte ein, in denen die Dichtkunst selbst als (weitgehend) zeitüberdauernd gepriesen wird wie in Horazens Ode III.3 „Exegi monumentum aere perennius“ oder in Shakespeares Sonett Nr. 18, das mit den Versen endet „So long as men can breathe or eyes can see,/So long lives this [d. h. das Gedicht, das wir gerade lesen], and this gives life to thee [dem angesprochenen jungen Mann].“³⁹ Dass in „Ozymandias“ die implizite Feier der Kunst vor allem durch Ähnlichkeitsrelationen und deren (Zer-)Störung erfolgt, zeigt, dass die in der Ähnlichkeit inhärente formale *Selbstreferenz* unter Umständen auch zur semantisch selbstreflexiven *Metareferenz* werden kann. Und es erweist sich hierin erneut der Stellenwert, aber auch der Funktionsreichtum der Wiederholung bzw. Ähnlichkeit als eines der wichtigsten Grundprinzipien in der Kunst.

5. Kunst als Entautomatisierung – auch von Wiederholungen/Ähnlichkeiten

„Repetition is a basic unifying device in all poetry“⁴⁰ – diese Vereinnahmung der Wiederholung für die Dichtkunst allein durch eine Beiträgerin zur renommierten *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, so zeigt sich am Ende unserer Überlegungen, ist zu relativieren: Obgleich Wiederholungen und Äquivalenzen – wie allgemein Selbstreferenzen – in der gebundenen Sprache der Dichtkunst besonders massiert auftreten, ist die Wiederholung – gemäß ihrer eingangs angedeuteten generellen kognitiven Bedeutung – dennoch auch in anderen, nicht versgebundenen Dichtungs- und Literaturgattungen, ja in den Künsten schlechthin von großer Bedeutung. Damit jedoch stellt sie nicht nur ein transgenerisches, sondern auch ein *transmediales* Phänomen dar.

Dabei fällt auf, dass in der Kunst, wie gesagt, Wiederholungen zwar auch unterhalb der Schwelle bewusster Wahrnehmung und damit im relativ funktionsarmen Raum weitgehender Automatisierung angesiedelt sein können, gleichwohl hier mehr als in anderen Diskursen die Tendenz zu beobachten ist, Wiederholungen in den Raum funktionsreicher, entautomatisierter Bewusstmachung zu heben. Wie erklärt sich dies?

Man könnte zum einen sagen, Kunst, einschließlich der Sprachkunst, erichtet sekundäre modellbildende Zeichensysteme⁴¹, in denen grundsätzlich alle Facetten der Zeichenverwendung maximal mit Bedeutung aufgeladen

³⁹ William Shakespeare, „Sonett Nr. 18“, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. v. Stephen Greenblatt, New York, NY, 1997, S. 1929.

⁴⁰ Marianne Shapiro, „Repetition“, in: Alex Preminger/Terry V. F. Brogan (Hg.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, NJ, 1993, S. 1035-1037: 1035.

⁴¹ Siehe Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt/M., 1973, S. 22 und S. 33-40.

werden können, also auch die Wiederholung. Allein schon aus dieser Tendenz zur Funktionshypertrophie, dem werkseitigen Korrelat der oben erwähnten rezipientenseitigen, an die Kunst herangetragenen Sinnprämisse, erwächst eine Neigung zur Entautomatisierung.

Eine weitere Antwort ergibt sich aus den Reflexionen des russischen Formalisten Viktor Sklovskij. Für ihn scheint Leben gerade durch die Wiederholung der Abläufe die Neigung zu haben, zu einer „Automatisierung der Dinge“⁴² in unserer Wahrnehmung zu führen, das heißt, dass die Dinge, aber auch die Sprache „nicht mehr wahrgenommen“⁴³ werden. Die Kunst erscheint nun Sklovskij bekanntlich als Mittel, den „Wahrnehmungsprozeß“ an sich zu restaurieren, „die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen“⁴⁴. Für Sklovskij ist der Weg, „die Wahrnehmung vom Automatismus zu befreien“⁴⁵, um zu einer Resensualisierung für das Leben zu gelangen, die „Verfremdung“⁴⁶.

Dies bedarf indes der Ergänzung: Nicht allein eine unspezifische Verfremdung (mithilfe einer Vielzahl von ‚Kunstgriffen‘) ist Mittel der Entautomatisierung und damit Abwendung von der funktionsarmen Wiederholung des nicht oder kaum mehr Wahrgenommenen, sondern, wie wir gesehen haben, die *Wiederholung selbst* wird in der Kunst als Mittel hochgradiger *Funktionalisierung* und *Entautomatisierung* eingesetzt – oder man könnte auch sagen: Die Wiederholung selbst kann als verfremdender Kunstgriff wirken. Dabei geht es in der Kunst nicht nur darum, was Sklovskij betont, nämlich die Wahrnehmung des *außerkünstlerischen* Lebens wieder freizulegen, es geht in den darstellenden Künsten nicht nur darum, über die Signifikate ein Gespür für bestimmte lebensweltliche Referenten zu schaffen, sondern zumindest *auch* darum, für die künstlerischen Signifikanten, für die *Kunst*, ihre Formen und Verfahren *selbst* zu sensibilisieren. Deswegen kippt auch die formale Selbstreferenz, wie sie in der Wiederholung vorliegt, oftmals und unschwer in eine Metareferenz, bei der das Medium, die Kunst selbst, von einer Metaebene aus gesehen, Gegenstand der Wahrnehmung wird. Exemplarisch und besonders eindringlich ließ sich dies an Shelleys „Ozymandias“ zeigen. Aber auch Händels in der Einleitung zu diesem Beitrag zitiertes Fugenthema erscheint in diesem Zusammenhang als implizit metareferenzielles (metamusikalisches) Verfahren, das aus wohl bewusst unüberhörbar gestalteten Wiederholungen entsteht: Mit diesem Thema wird, so könnte man sagen, spielerisch demonstriert, wie aus dem banalsten Element der Musik, einem einzigen Ton, durch systematische Repetition und je auf den Halbwert verkürzende Variierung eine Melodie, ‚drive‘, ‚tönend bewegte Formen‘ und damit Tonkunst entstehen kann. Entautomatisierte Repetition wird hier exemplarisch zum Lehrstück der

⁴² Sklovskij (1984), *Theorie der Prosa*, S. 12.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 13.

⁴⁵ Ebd., S. 22.

⁴⁶ Ebd., S. 14.

Genese eines Kunstwerks. Damit kommt die Kunst in ihren ureigenen Kernbereich: nämlich zu entautomatisieren und ihre medialen Mittel, aber auch unsere Existenz, mit einer Fülle von Funktion und Sinnangeboten zu bereichern. In einigen Fällen, wie im seriellen Prinzip des *nouveau roman* und bei Beckett⁴⁷, können obsessive Repetitivität auch einer pointierten Sinnverweigerung, einer spezifischen Verfremdung mit dem Ziel einer quasi-negativen Sinnstiftung dienen – aber auch dort funktioniert dies nur über die bewusste Wahrnehmung und nicht über Automatismen.

Die Tendenz zur Entautomatisierung wie zum Funktionsreichtum von Wiederholungen in der Kunst steht damit in einem doppelten Nexus: zum einen im Bedingungs-zusammenhang ‚wenn Kunst, dann Funktionsreichtum und daher Entautomatisierung – auch der Wiederholung selbst‘, zum anderen im Zusammenhang ‚wenn Kunst, dann Entautomatisierung und daher Funktionsreichtum – auch der Wiederholung‘. Damit ergibt sich in jedem Fall ein enger Nexus von Kunst, Funktionsreichtum und Entautomatisierung, von dem auch künstlerische Wiederholungen erfasst sind.

Zusammenfassend gesagt zeigt sich damit: Wiederholungen bzw. Ähnlichkeiten sind – wie andere Formen der Selbstreferenz – in der Kunst in der Regel eben *nicht* öder Automatismus, sondern bilden ein Ordnungsprinzip, mit dem gespielt werden kann, das als Hintergrund für *foregrounding* und vieles weitere verwendet werden kann – stets mit der Tendenz einer maximalen Funktionalisierung. Oftmals sind solchermaßen sinn- und funktionsreiche ästhetische Wiederholungen letztlich Ordnungs- und Sinnversprechen. Sie erinnern zur Suggestion, dass es nicht nur in der Kunst Ordnung, Sinn und Schönheit⁴⁸ gibt. Und das ist vielleicht die bedeutungsvollste Wirkung jener formalen Selbstreferenz, die im vorliegenden Beitrag beleuchtet wurde: der Wiederholung in der (Sprach-)Kunst.

Literatur

„Repetition“, in: John Anthony Bowden Cuddon/C. E. Preston (Hg.), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4. Aufl., Harmondsworth, 1999, S. 742-743.

⁴⁷ Bezeichnenderweise ist im Artikel „Repetition“ des *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* die Schlusspassage von Becketts Roman *Malone Dies* zitiert (siehe „Repetition“, in: John Anthony Bowden Cuddon/C. E. Preston (Hg.), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4. Aufl., Harmondsworth, 1999, S. 742-743: 743).

⁴⁸ Vgl. – aus evolutionstheoretischer Sicht – Eibl (2004), *Animal Poeta*, S. 330: „Die ‚Schönheit‘ [...] aller erkennbarer Wiederholungsformen [...] ist darin begründet, dass wir [...] in ihnen ein Versprechen wahrnehmen: Nämlich dass die Welt eine Ordnung hat. Oder, was fast dasselbe ist, dass unsere Gestaltannahmen auf die Welt passen.“

- „Unknown Unknowns: The Found Poetry of Donald Rumsfeld. „Knowing“, in: *American digest*, online unter: http://americandigest.org/mt-archives/inverse/unknownunknowns_the_foun.php, zuletzt aufgerufen am 24.04.2014.
- Bergson, Henri, *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, Paris, 1975 [1899].
- Blake, William, „The Tyger“, in: Alexander W. Allison/Arthur M. Eastman/Arthur Japheth Carr/Herbert Barrows/Caesar R. Blake/Hubert M. English Jr. (Hg.), *The Norton Anthology of Poetry*, 3. Auf., New York, NY, 1983, S. 505.
- Dickens, Charles, *Bleak House*, hg. v. Norman Page, Harmondsworth, 1971 [1853].
- Ehrlich, Susan, „Narrative Iconicity and Repetition in Oral and Literary Narratives“, in: Peter Verdonk/Jean Jacques Weber (Hg.), *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*, London, 1995, S. 78-95.
- Eibl, Karl, *Animal Poeta: Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Paderborn, 2004.
- Erlebach, Peter, *Formen der Wiederholung in der englischen Literatur*, Trier, 2005.
- Frank, Joseph, „Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts“, in: *Seewanee Review* 53, 1 (1945), S. 221-240; 53, 2: S. 433-456; 53, 4: S. 643-653.
- Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, 1999.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Paris, 1966.
- Groddeck, Wolfram, „Wiederholen“, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg/B., 1999, S. 177-191.
- Jakobson, Roman, „Closing Statement: Linguistics and Poetics“, in: Thomas A. Sebeok (Hg.), *Style in Language*, Cambridge, MA, 1960, S. 350-377.
- Leech, Geoffrey N., *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, New York, NY, 1969.
- Lobsien, Eckhard, *Wörtlichkeit und Wiederholung: Phänomenologie poetischer Sprache*, München, 1995.
- Lodge, David, „Repetition“, in: ders., *The Art of Fiction Illustrated from Classic and Modern Texts*, Harmondsworth, 1992, S. 89-93.
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur des künstlerischen Textes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt/M., 1973.
- Nänny, Max/Fischer, Olga (Hg.), *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam, Philadelphia, PN, 1999.
- Plessner, Helmuth, „Der Ursprung von Lachen und Weinen“, in: ders., *Philosophische Anthropologie: Lachen und Weinen; das Lächeln, Anthropologie der Sinne*, *Conditio Humana*, Frankfurt/M., 1970 [1941], S. 149-171.
- Pope, Alexander, „Essay on Criticism“ (1711), in: Dennis J. Enright/Ernst de Chickera (Hg.), *English Critical Texts: 16th to 20th Century*, London, 1962, S. 111-130.
- Posner, Roland, „Strukturalismus in der Gedichtinterpretation: Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires ‚Les Chats‘“, in: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln, 1972, S. 202-242.
- Ricardou, Jean, *Le Nouveau roman. Ecrivains de toujours*, Paris, 1978.
- Rumsfeld, Donald, „The Unknown“, in: *Wikipedia*, online unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Found_poetry, zuletzt aufgerufen am 24.04.2014.
- Seely, Hart (Hg.), *Pieces of Intelligence: The Existential Poetry of Donald H. Rumsfeld*, New York, NY, 2003.
- Shakespeare, William, „King Lear“, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. v. Stephen Greenblatt, New York, NY, 1997, S. S. 2307-2553.
- Ders., „Macbeth“, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. v. Stephen Greenblatt, New York, NY, 1997, S. 2555-2618.

- Ders., „Sonett Nr. 18“, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. v. Stephen Greenblatt, New York, NY, 1997, S. 1929.
- Shapiro, Marianne, „Repetition“, in: Alex Preminger/Terry V. F. Brogan (Hg.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, NJ, 1993, S. 1035-1037.
- Shelley, Percy Bysshe, „Ozymandias“, in: Alexander W. Allison/Arthur M. Eastman/Arthur Japheth Carr/Herbert Barrows/Caesar R. Blake/Hubert M. English Jr. (Hg.), *The Norton Anthology of Poetry*, 3. Aufl., New York, NY: Norton, 1983, S. 619.
- Sklovskij, Viktor, *Theorie der Prosa*, hg. und übers. von Gisela Drohla, Frankfurt/M., 1984 [1927].
- Todorov, Tzvetan, „La grammaire du récit“, in: *Languages* 3, 12 (1968), S. 94-102. [Dt. Übers.: „Die Grammatik der Erzählung“, in: Helga Gallas (Hg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Collection alternative 2, übers. v. Erika Höhnisch, Neuwied, 1972, S. 57-71.]
- Verdonk, Peter, „Words, Words, Words. A Pragmatic and Socio-Cognitive View of Lexical Repetition“, in: ders./Jean Jacques Weber (Hg.), *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*, London, 1995, S. 7-31.
- Warning, Rainer, „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München, 1976, S. 279-333.
- Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. Aufl., Stuttgart, 2001.
- Wolf, Werner, „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/sérialité‘“, in: Jörg Helbig (Hg.), *Erzählen und Erzähltheorie im zwanzigsten Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg, 2001, S. 49-84.
- Ders., „Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“, in: ders./Walter Bernhart (Hg.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam, 2006, S. 1-40.
- Ders., „Metareference Across media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main forms and Functions“, in: ders. (Hg.), *Metareference across Media: Theory and Case Studies – Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement*, in Zusammenarbeit mit Katharina Bantleon und Jeff Thoss, Amsterdam, New York, NY, 2009, S. 1-85.
- Ders., „*Mise en cadre* – a Neglected Counterpart to *mise en abyme*: A Frame-Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology“, in: Jan Alber/Monika Fludernik (Hg.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, Columbus, OH, 2010, S. 58-82.