

**Maus quält Katze, Hund kommt immer zu spät:  
Rückkehr zur Zwangswiederholung mit und ohne Sherrie Levine**

In den *pirate copies* von Sherrie Levine zeigt sich, seit Ende der siebziger Jahre, ein neuerwaches Interesse an der *Wiederholung* als ästhetischem Verfahren. Mit programmatischen Copyright-Verletzungen will Levine das Phantasma ästhetischer 'Echtheit' analysieren – doch nicht bloß in entfremdungskritischer Absicht, wie im seriellen Bild seit der Pop Art allgemein üblich. Von der Aura des Originals befreit, so ihr Wunsch, soll sich die scheinhafte Autonomie des *klassischen* Kunstwerks in jene Kopie der Kopie verwandeln, welche sie wirklich immer schon war: ein *Trugbild*, dem die Wiederholung zum Display einer ursprünglichen Ursprungslosigkeit verhilft.

Kein unbescheidener Anspruch, wird dabei doch nicht weniger präntiert, als das Verfahren der Wiederholung vom letzten Rest leidiger Dialektik zu erlösen (vgl. Deleuze 1992, S. 346 ff.). Levine weiß: Mit den knappen Mitteln musealer Malerei und Fotografie ist das in jeder Hinsicht unmöglich. In ihren interessanteren Arbeiten illustriert sie die Aporetik des eigenen Projekts mit einer *Archäologie* solcher ästhetischer Wiederholungen, wie sie unterhalb der 'legitimen' Moderne seit je her ungestört proliferieren. So auch in der zwölfteiligen Serie „Untitled (Krazy # 1-6; Ignatz # 1-6)“. Hier sehen wir, in je sechs identischen Bildern, zwei Comic-Figuren des amerikanischen Zeichners George Herriman: emblematisch vergrößert in typischen Gesten, in denen die beiden zeit ihrer Auftritte – von 1913 bis 1944 – immer wieder zu sehen sind. Krazy Kat wird von einem Ziegelstein am Hinterkopf getroffen. Ignatz Mouse, noch im Schwung der Bewegung befindlich, ist als verantwortlicher Werfer erkennbar.

Gegen das für Levine übliche *Verfahren* der doppelten Duplikation – der Vorlagen in den Kopien, der Kopien in den Multiples – *figuriert* im Bild des geworfenen Ziegelsteins eine Wiederholung, die nicht mehr als Duplikat eines selbstidentischen Originals gelesen werden kann. Als Signifikant des Begehrens ist der Stein vielmehr Symptom einer *unaufhebbaren Differenz* – die Liebe, als deren Ausdruck er interpretiert wird, bleibt unerfüllt. Der Ziegelstein repräsentiert eine *doppelte Zwangswiederholung*.

Denn hinter den Bildern der beiden Comic-Figuren steht eine veritable Tragödie. Krazy Kat liebt Ignatz Mouse, stellt ihm nach, singt ihm Lieder, nennt ihn einen „kleinen Engel“. Scheinbar vergeblich, denn Ignatz Mouse antwortet, indem er die Katze mit Ziegelsteinen bewirft. Doch derart tief, unerschütterlich – und das heißt *zwanghaft* – ist Krazys Hingabe, daß auch die Ziegelsteinwürfe als Liebesbeweis interpretiert werden. Mehr noch: daß Krazy sich geradezu nach ihnen sehnt. So verschiebt sich der *Wunsch nach der Maus* in den *Wunsch, mit einem Ziegelstein beworfen zu werden*. Folge für Folge, befriedigt Ignatz unbeirrt dieses *masochistische Begehren*. Weil er sich selber nach Strafe sehnt? Am Ende wird er jedenfalls immer wieder vom örtlichen Wachtmeister, der Bulldogge Pupp, ins



George Herriman, Krazy Kat,  
Sonntagsseite vom 11. Juni  
1939 (Detail)

Gefängnis gesperrt. Offissa Pupp, wiederum, ist unsterblich verliebt in Krazy, wird aber seinerseits ignoriert. Statt ihm für den Schutz vor dem steinwerfenden Schuft zu danken, sitzt Krazy immer wieder traurig vor dem Gefängnis und himmelt den verhafteten Mäuserich an.

Diese komplizierte Dreiecksbeziehung zwischen Maus, Katze und Hund bestimmt den Plot der Krazy-Kat-Comics über die dreißig Jahre ihres Erscheinens hinweg. Sie wird einmal mehr, einmal weniger prominent repetiert; rückt aus dem Zentrum der Episoden in den Hintergrund; wird abgewandelt, verfremdet, in den verschiedensten Variationen als Quelle des Witzes genutzt. Eines jedoch ändert sich nicht: Als *Rahmen* der Serie ist das *Dreieck* gerade *Kreis* jener Wiederkehr, durch welche die Figuren aneinander gebunden sind – wie es scheint, für immer und ewig, im Regime einer 'Zwischenzeit', in der die lineare Kausalität aufgehoben ist. Denn im Nacheinander der Episoden entsteht kein narrativer Zusammenhang; kein Kontinuum, welches sie als fortgesetzte Schilderung eines Geschehens fixierte.

Dieses scheinbare Defizit an Darstellungslogik ist in erster Linie *institutionell* determiniert. Die Krazy-Kat-Comics sind in Tages- und Sonntagszeitungen erschienen, werktäglich als Strips zu drei bis fünf Panels (seit 1913) und sonntäglich auf einer ganzen Seite (seit 1916). Als Folgen einer *Serie* müssen sie einem, wie es scheint, paradoxen Anspruch gerecht werden: einerseits eine Wiedererkennbarkeit garantieren, die das Publikum zur wiederholten Lektüre reizt, andererseits auf eine Weise voneinander unabhängig sein, die auch gelegentlichen Le-

sern den Spaß nicht verdirbt. Darin unterscheidet sich „Krazy Kat“ nicht von den meisten anderen Comics, die seit der Jahrhundertwende im Sport- oder Unterhaltungsteil amerikanischer Zeitungen veröffentlicht wurden. Ungewöhnlich ist die Serie vor allem deswegen, weil ihr Leitmotiv der *masochistischen Wiederholung* die notorische Diskontinuität nicht bloß überspielt.

Im Gegenteil. Denn, wie Gaylyn Studlar in ihrer Monographie zur „masochistischen Ästhetik“ erläutert: Den herkömmlichen Formen der Narration ist die Darstellung masochistischen Begehrens *notwendig inkommensurabel* (1988, S. 109 f.). Entspricht doch das klassische Primat der narrativen Geschlossenheit einer Ordnung des Begehrens, in der dieses auf ultimative Befriedigung zielt – dessen Katalyse die kontinuierliche Aufhebung eines Unlust erzeugenden Ungleichgewichts ist. Dem masochistischen Wunsch fehlt eben diese Perspektive auf eine finale Aufhebung. Lust und Unlust sind hier nicht durch eine lineare, erzählbare Zeit aufeinander bezogen, sondern immer schon ineinander verschränkt. Nicht die versprochene Befriedigung des Begehrens versetzt dieses in Bewegung, sondern dessen endlose Verschiebung ohne Erfüllung: Spiegelung, Verdopplung, fortwährende Umwertung (ebd., S. 52).

Daher die Affinität der „masochistischen Ästhetik“ (ebd., S. 9 ff.) zu jenen Formen der Wiederholung, die den frühen Comics kraft ihrer Produktionsbedingungen vorgegeben sind. Bei Herriman nun bestimmen Diskontinuität, Verschiebung und Ambivalenz nicht bloß den Zusammenhang der einzelnen Episoden. Sie durchdringen seine gesamten Darstellungsverfahren – am augenfälligsten wohl die Inszenierung der *Räume*, in denen sich das anödpale Tier-Dreieck dreht.

Kein Comic-Historiograph vergißt, die „surreale“ Fremdheit jener „treibenden Landschaften“ zu würdigen, welche Herrimans Coconino County kennzeichnen, jene mythische Hochebene, auf der Krazy, Ignatz und Pupp zu Hause sind (vgl. zuletzt Groensteen 1997). Tatsächlich: von Bild zu Bild werden die Kulissen gewechselt. Sonne, Wolken, Mond und Sterne tauchen auf und verschwinden; Steine, Felsen, Büsche und Bäume verändern unablässig ihre Morphologie – so unablässig, daß man auch sagen könnte: Dem Blick wird eine Morphologie in *fluxus* zu sehen gegeben, eine *Amorphologie*, welche bloß angelegentlich im Zustand der Ähnlichkeit zu erkennbaren Dingen innehält.

Auf diese Weise wird aber das besondere Verhältnis von *narrativer* Wiederholung und Zwang im Verhältnis zwischen den *Bildern* und dem betrachtenden Blick doubliert. Elizabeth Crocker hat, sehr zutreffend, Herrimans Ästhetik als Verdichtung jener dezentrierten Darstellungsweisen beschrieben, welche der urbanen Erfahrungswelt früher Comics zu eigen sind (1996, S. 3). Die Heterogenität der Zeichensysteme im Stadtbild, die Vielfältigkeit der Schauplätze und Perspektiven, welche dem betrachtenden Blick gleichzeitig gegenüber treten, *zwingen* diesen in eine *Bewegung*, die der *fixierten* Bewußtseinsförmigkeit klassischer Bild-Betrachter-Verhältnisse inkommensurabel ist (vgl. Balzer 1996). Es ist alles gleichzeitig vorhanden, aber kann nicht auf einmal angesehen werden: Wie der Blick des urbanen Flaneurs wird der Blick an den frühen Comics *zerstreut*.

Zwar beraubt Herriman diesen zerstreuten Blick seiner 'angemessenen' Gegenstände. In der bizarren Bukolik von Coconino County ist die Vexation des Blicks in das ambigue Verhältnis zwischen 'Dingen' und 'Zeichen' verschoben. Doch gerade darin erscheint der Verlust über die visuelle Kontrolle in seiner libidinösen Qualität: als *masochistische Schaulust* (Studlar 1988, S. 29 ff.; vgl. a. Bersani 1986). In dieser Blockade der Repräsentation, in der Abwehr des souveränen Blicks zeigen die „Krazy Kat“-Comics eine *Modernität*, die gleichwohl quer zum kanonischen *high modernism* steht. Herrimans 'masochistische Ästhetik' ist nicht als *Negativität* zu rekonstruieren, als Display der semiologischen Materialität gegen die Genese von Sinn als solchem. Gilles Deleuze hat den *Aufschub* der identischen Repräsentation durch die Zwangswiederholung als *Verneinung* beschrieben, in Anlehnung an die Fetischismus-Theorie Freuds. „Es geht (...) nicht darum, die Welt zu negieren oder zu zerstören, und ebensowenig, sie zu idealisieren; es geht darum, sie zu verneinen, sie in der Verneinung in einen Zustand des Schwebens zu versetzen“ – den „Rechtsgrund des Wirklichen zu bestreiten“, wie Deleuze (1980, S. 187) formuliert.

Statt dialektischer Negation also: Verneinung als schwebende Indifferenz, die dabei – und das ist der entscheidende Punkt – nur als *positive* Darstellungsbedingung angesehen werden kann. In dieser Positivität der Verneinung schlummert die 'Korrespondenz' zwischen „Krazy Kat“ und den seriellen Verfahren Sherrie Levines. Denn warum beansprucht Levine jene „Allegorien des Wiederholungszwangs“, die sie in den Comics von Herriman findet, als Embleme der eigenen Arbeit (Kat. Sherrie Levine, S. 29)? Weil sie sich als Sachwalterin einer ‚kleinen Moderne‘ empfiehlt: quer zum Mainstream der Negativismen, in welchem – Aukritik hin oder her – das doch zu dekonstruierende Schöpfer-Phantasma als 'Arbeit am zerfallenen Sinn' perenniert.

Das Display der Zwangswiederholung im Kontext der frühen Comics ruft die zersetzte Souveränität der modernen Ästhetik in Erinnerung: als *positive* Bedingung der *verneinten* 'Repräsentation'. Herrimans *Spiel* mit den Produktionsbedingungen lohnabhängiger Zeitungskarikaturisten ist immer auch als Urbild einer ‚entfremdeten‘ Ästhetik zu lesen, der die angeblich verlorene Fülle klassischer Darstellbarkeit herzlich wurst ist. In deren erzwungenen Wiederholungen aber präfigurieren je schon jene Verfahren, aus denen die Avantgarden alsdann ihre 'schöpferischen' Ikonoklasmen zusammenbasteln.

Darum liegt es für Levine nahe, sich „Krazy Kat“ als Prähistorie postmoderner Repräsentationskritik dienstbar zu machen: In Herrimans Comics ist die *institutionell* vorgegebene Serialität soweit in die innerste Konstitution der Sichtbarkeit eingetreten, daß die Wiederholung zum positiven *semiologischen* Modus wird; eine unaufhebbare Spaltung im Signifikanten, welche sich nicht in der Aufhebung im homogenen Signifikat wieder verkleistern läßt.

So weit, so gut. In welchem Sinne aber qualifiziert nun dieser Zusammenhang zwischen der 'masochistischen Ästhetik' und der 'positiven Verneinung' die Wiederholung als *kritisches* Verfahren – als *Dekonstruktion* auch derjenigen Repräsentationen, die dem Bild als 'dargestellte' vorgeblich vorgängig sind? Schließ-

lich versteht sich Levine als *politische* Künstlerin! Wollen wir den emanzipatorischen Gehalt ihrer Arbeiten würdigen, müssen wir zu jenen besonderen Differenzen zurückkehren, welche den Masochismus als *sexuelle* Beziehung zwischen Krazy und Ignatz bestimmen.

Bekanntlich ist es gerade die homogene Einheit der Repräsentation – die Bejahung der Referenz –, welche in klassischen Karikaturen und Bilderfabeln die Verwendung anthropomorpher Tierfiguren überhaupt *ermöglicht*. Ob karikierende



Sherrie Levine, Untitled (Krazy), 1988, Kasein auf Holz



Sherrie Levine, Untitled (Ignatz), 1988, Kasein auf Holz

Stilisierung menschlicher Eigenschaften, ob Transformation zwischentierischer Hierarchien (Katzen verfolgen Mäuse, Hunde verfolgen Katzen) ins Menschenreich: Immer wird das Verhältnis zwischen 'darstellenden' Tieren und 'dargestellten' Menschen aus der Perspektive einer 'Moral' reguliert, eines Abschlusses im Signifikat, in welchem das Geschehen der Fabel – letztlich – aufgehoben ist. Diese klassische Bezugnahme auf menschliche Vorbilder wird bei Krazy und Ignatz, im erläuterten Sinne, *verneint*: nicht negiert, sondern bei bleibender Kenntlichkeit suspendiert. Indem die *natürliche* Hierarchie zwischen den Tieren durch eine – gegenläufige – *sexuelle* Hierarchie ersetzt wird, gerät deren Differenz zum Gegenstand eines Witzes. Nicht die Katze jagt die Maus, eine 'sadistische' Maus jagt eine 'masochistische' Katze.

Nun wird aber, nicht genug, diese *metonymische* Funktion der sexuellen *Metapher* von einer *sexuellen Indifferenz* unterlaufen – und die schlichte *Substitution* in der Metonymie durch eine *Wiederholung* ersetzt. Zwar ist der 'sadistische' Ignatz deutlich und durchgehend als Mäuserich denotiert. Krazys Geschlecht hingegen erscheint als Gegenstand diverser Verwandlungen. Ignatz hält sie/ihn für einen Er, während Pupp das Objekt seiner Liebe eher als Sie begehrt. (Und wenn

Krazy im Tutu oder Ballkleid zum großen Maskenball geht, dies mitnichten für eine Maskerade hält.) Und: Qualifiziert nicht auch die bedingungslose, liebende Hingabe Krazy bestens als Frau? Doch so fürsorglich sie/er sich verwaister Katzenjungen annimmt, so unlösbar scheint ihr/ihm die Frage: „Soll ich mich jetzt Vater nennen – oder Mutter?“

Auf einer von Herrimans schönsten Seiten aus dem Jahr 1920 sieht man Krazy – es ist Wahlkampf in Coconino County – für die Partei der „Women Suffrage“ demonstrieren. Natürlich wirft Ignatz ihr/ihm einen Stein an den Kopf; „Suffrage“ kommt schließlich von „suffer“. Doch an der nächsten Straßenecke wartet bereits Offissa Pupp, um den Mäuserich für die begangene Untat, seinerseits, leiden zu lassen. Nicht nur, daß Pupp als Gesetzesvertreter natürlich die Rechte und berechtigten Forderungen seiner weiblichen Mitbürger schützt. Steinewerfen ist auch in jedem anderen Fall verboten!

Krazys Verkennung des Ziegelsteins als *Ausdruck des Begehrens der Maus* entspricht die Ambivalenz der *Bestrafung der Maus*, welche sich ihrerseits als Befriedigung eines masochistischen Wunsches verstehen läßt. Der Sex der leidenden Katze bleibt indifferent, die sadistische Maus ist effeminiert: Mit dieser *doppelten Dissoziation* von Masochismus, Passivität und sexueller Identifizierung werden nicht nur einzelne Geschlechterrollen abgewehrt, sondern die *ödipale Regulation* des Begehrens *insgesamt* (vgl. Deleuze/Guattari 1974, S. 65 ff.).

Was anderes bezwecken die Auftritte von Offissa Pupp als den Versuch, das masochistische Verhältnis zwischen Krazy und Ignatz zu ödipalisieren? Unablässig ist er bestrebt, Krazys masochistische Verkennung als authentisches Leiden umzuwerten, den schuldigen Ignatz wegzuschließen und mit der sicher beschützten Katze eine glückliche Liebesbeziehung zu beginnen. Doch wie alle Wünsche in Coconino County, bleibt auch der Wunsch nach Ödipalisierung unerfüllt. Abgesehen davon, daß Pupp als Liebhaber von Krazy entschieden zurückgewiesen wird: Wundersamerweise befindet sich Ignatz am Beginn jeder neuen Folge wieder in Freiheit – ohne daß ein einziges Mal zu sehen wäre, warum und wie er aus dem Gefängnis entkommen ist. Als 'unmöglicher Akt' verschleiert diese nicht-dargestellte Befreiung, wie die Zirkulation des Begehrens immer wieder an ihren Ausgangspunkt gelangt. In diesem positiven Sinn bildet sie das 'Geheimnis' der Wiederholung.

So sind aber die *ödipale Regulation des Begehrens* und die *Geschlossenheit der Repräsentation* an denselben Stellen gestört: in der Lücke zwischen den einzelnen Episoden, die von der Bestrafung von Ignatz zum Zustand des alleits ungeordneten Begehrens 'zurück' führen – ebenso wie in der sexuellen Indifferenz von Krazy Kat, welche/r sich in einer Art präödipaler Stasis fortwährend zwischen 'männlichen' und 'weiblichen' Zuschreibungen hin und her bewegt. Wird im ersten Fall die Kohärenz eines anzunehmenden fortlaufenden Textes unterminiert, so im zweiten die Referenzialität der bildlichen Darstellung. Die sexuelle Identifikation bleibt als *sequentielle* Genese von Sinn suspendiert, die Ganzheit des sexuierten Körpers als *simultane* Erkennbarkeit durch den betrachtenden Blick ebenfalls.

So ließe sich also sagen: Aus der Dialektik von Bildern und Texten ist Krazys 'sexuelle Identität' in eine Wiederholung verschoben, welche sie als konstitutive *Indifferenz* gegenüber den einzelnen sexuellen 'Zuständen' fixiert – indem sie letzteren, umgekehrt, jede dauerhafte Ratifikation entzieht. Schließlich darf man Krazys Sexualität nicht als *unentscheidbar* begreifen, nirgendwo ist sie Gegenstand eines Rätsels. Darum ist die Aufhebung der 'Widersprüche' nicht denkbar, nicht einmal im notorischen Scheitern. Der Sex bleibt *verneint*.

Was aber, so die alles entscheidende Frage, bedeutet diese Verneinung für das Verhältnis des *Körpers* der Katze zu ihren sexuellen Identitäten? Kann man sagen, daß der stetigen Wiederholung des Sexes in der sexuellen Indifferenz eine *reine Materialität* vorausgeht (Deleuze 1992, S. 339 f.)? Ist die – kraft der Kraftlosigkeit des ödipalen Gesetzes in Coconino County – notwendig *aporetische* Konstitution der sexuellen Identität jener 'politische' Grund der 'ästhetischen' Wiederholungen, die Sherrie Levine durch Duplikation, Zwang, Masochismus zu sehen zu geben versucht?

#### Literatur

Balzer, Jens 1996: Welches Bild? Welche Bewegung? Über einige Bezüge zwischen Chronophotographie und frühen Comics. In: Harro Segeberg (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. München, S. 279-293  
Bersani, Leo 1986: The Freudian Body. Psychoanalysis and Art. New York, NY  
Crocker, Elizabeth 1996: „Some Say it With A Brick“: George Herriman's Krazy Kat. Hypermedia Format; <http://jefferson.village.virginia.edu/crocker/>  
Deleuze, Gilles 1980: Sacher-Masoch und der Masochismus (1967). In: Leopold v. Sacher-Masoch: Venus im Pelz. Ffm., S. 163-281

Deleuze, Gilles 1992: Differenz und Wiederholung (1968). München  
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix 1974: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1 (1972). Frankfurt/M.  
Groensteen, Thierry 1997: L'idiote de Coconino. In: Kat. Krazy Herriman. Centre National des Bande Dessinées et Images, Angoulême, S. 17-32  
Kat. Sherrie Levine. Kunsthalle Zürich 1991  
Studlar, Gaylyn 1988: In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic. New York, NY