Referate Abstract

Referat 4: the art to other mimesis. Diskurs und neuer Diskurs der Erzählung in den Räumen künstlerischer Erkenntnisprozesse

Prof. Dr. Christina Griebel, Leiterin Fachgebiet Kunstdidaktik und Bildungswissenschaften, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

Wie gelangen wir in künstlerischen Prozessen zu Erkenntnissen? Sie leugnen nicht das Thetische. Und welcher Art sind diese Erkenntnisse? Sie streifen seine Wahrheit. Wie unterscheiden sie sich von anderen Arten von Erkenntnissen? Sie wollen von ihren Streifzügen erzählen. Neue Netze ermöglichen neue metaleptische Sprünge von einer narrativen Ebene zur nächsten. Das Erzählen expandiert in den Wirklichkeitsbegriff hinein; er wäre beinahe überflüssig geworden. Gertrude Stein brachte es einst auf den Punkt, ohne ein Komma zu setzen: «Erzählung ist was jeder über irgend etwas das auf irgend eine Weise geschehen kann geschehen ist geschehen wird auf irgend eine Weise zu sagen hat.» Im Storyversum der Gegenwart will ein grenzenloser Erzählraum betreten werden, in dem alles, was geschieht, unmittelbar erzählerisch überhöht und alles, was andere erzählen, unmittelbar kommentiert wird. Erzähler erzählen Erzählern. Das Begehren, zu erzählen, ist jetzt alles und der Leere zum Verwechseln ähnlich.
Zeit, den «Neuen Diskurs der Erzählung» (Genette) gerade jetzt weiter zu lesen: als Tatsache in den Räumen der Künste in der Bildung.

Christina Griebel

the art to other mimesis

Diskurs und neuer Diskurs der Erzählung
in den Räumen künstlerischer Erkenntnisprozesse

Essay

"Jeder Redner hatte vier Minuten Zeit, um seine Thesen darzulegen. Das war ohnehin viel, wenn man bedenkt, dass 198 Referate aus 64 Staaten angemeldet waren. Um das Beratungstempo zu steigern, musste jeder die Referate selbständig vor der Sitzung durchstudieren; der Vortragende aber sprach ausschließlich in Ziffern, die auf Kernstücke seiner Arbeit verwiesen. Stanley Hazelton aus der Abordnung der USA schockierte sofort das Auditorium, denn er wiederholte nachdrücklich: 4, 6, 11 und somit 22; 5,9, ergo 22; 3, 7, 2, 11 und demzufolge wiederum 22!!! Jemand erhob sich und rief, es gebe immerhin 5, allenfalls auch 6, 18 und 4; diesen Einwand wehrte Hazelton blitzartig ab; so oder so ergebe sich 22! Ich suchte im Text seines Referats den Codeschlüssel und entnahm ihm, dass die Zahl 22 die endgültige Katastrophe bezeichnete."[1] – Ich zitierte aus dem Buch „Der futurologische Kongress" von Stanislav Lem. Seiner Vision folgend könnten wir auch hier Zeit sparen, indem wir Zahlen aneinanderreihen, die für bereits formulierte Sätze stehen - eine Praxis, die sich beim Schreiben von Modulhandbüchern längst durchgesetzt hat. **Warum neue bilden. Das ist die erste Frage** für heute.

Lems Text handelt von der endgültigen Katastrophe und wurde im Jahr 2013 von Ari Folman verfilmt; in den Hauptrollen: Robin Wright und Harvey Keitel. Das Filmen wird schon länger mit dem Erzählen gleichgesetzt. Seit kürzerem wird ein *neues Erzählen* ins Feld geführt, das den Kinofilm abgelöst hat. **Was das *neue Erzählen* ausmacht, wird als zweite Frage** kurz zu klären sein.

Gegenwärtig wird demnach viel erzählt, aber nicht mehr in Sätzen und auch nicht mehr an einem Stück. **Was wir davon haben**, wenn wir über Bildung nachdenken, die dritte.

Das Nachdenken über den Begriff "Erzählung" beginnt für heute noch einmal mit der Lektüre eines vertrauten Textes, der Erzählung "Das falsche Geldstück" von Charles Baudelaire. Der Text findet sich in der Umschlagklappe des Buches "Falschgeld. Zeit geben I" von Jacques

[1] Lem, Stanislaw: Der futurologische Kongress (1972), Frankfurt 1994, S. 24.

Derrida,[2] damit man ihn am Rande des Blickfelds neben sich weiß, während man "Falschgeld" liest. Baudelaires Text handelt von zwei Freunden, die aus einem Laden kommen. Einer von beiden sortiert sein Geld. Er gibt einem Bettler eine Münze. Der andere zeigt sich überrascht von der Höhe des Betrags. Der Spender sagt: Es war das falsche Geldstück. Dann passiert eine Weile lang nichts. Dann fügt er hinzu: Es ist ein Vergnügen, jemandem mehr zu geben, als er erwartet. Sein Freund zeigt sich moralisch erschüttert.

Der Text lässt eine zentrale Frage offen. Wie (oft) man ihn auch liest, Passagen wiederholt, Sätze gegeneinander ausspielt, ihre Übersetzbarkeit erprobt und bezweifelt – die Textgestalt gibt nicht preis, was wirklich passiert ist. *Keine* Textgestalt *kann* es zeigen, das Bild muss im Kopf des Lesers entstehen, aber diese hier hat anderes im Sinn und wirft jeden, der versucht, sich das Geschehen vorzustellen, auf den Wortlaut der Sätze zurück; *aber hier steht doch geschrieben*...

Die Interpreten der Erzählung (darunter Jacques Derrida, Boris Groys[3] und Dieter Mersch[4]) begegnen dem Problem in Variation mit zwei Fallunterscheidungen, nämlich einer zur Beschaffenheit der Gabe (War die Münze nun echt oder falsch?)und einer zum Wahrheitsgehalt der Aussage des Freundes über die Beschaffenheit der Gabe (Hat er gelogen oder nicht?). Sie evozieren dabei ihrerseits Metalepsen, das sind Sprünge (das sind Sätze) zwischen den Wirklichkeitsebenen, die auf Buchseiten ausgehandelt werden können. Metalepse: Der Leser wird von einer Personen des Romans ermordet, den er gerade liest, vorausgesetzt, er hat sich auf den Kontrakt eines *willing suspense of disbeleave* eingelassen. Dann darf er aber nicht dauernd dazwischen rufen: Aber ich lebe doch noch! Sonst kommt er aus dem Takt, der begriffsgeschichtlich mit der These (Behauptung, Lehrsatz, Leitsatz) und der Thesis (dem Setzen, auch metrisch, dem Setzen betonter Silben) zusammenhängt.

Der Leser Gérard Genette hat ein Buch über dieses Problem geschrieben. Seine These: Wenn Nichtsprachliches in Sprache umgesetzt wird, hängt alles von der Beziehung zwischen Sender und Empfänger ab. Sie können sich darauf einigen, eine Mimesis-Illusion hinzunehmen, müssen aber nicht. Mimesis ist ein Grundbegriff der Künste. Er kann sich auf das Verhältnis von vorgegebener und dargestellter Wirklichkeit beziehen; dann bezeichnet er ein Repräsentationsverhältnis. Kopie und Kontakt, Mimesis ist beides.[5] Der Begriff kann auch die Kopie bzw. Nachahmung einer Wirklichkeit

[2] Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben I, München 1993, S. 24.

[3] Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, München 2000.

[4] Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt 2002.

[5] Benjamin, Walter: Die Lehre vom Ähnlichen, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, Frankfurt 1977, S. 206f. Vgl. auch: Taussig, Michael: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne, Hamburg 1997, S. 41.

bezeichnen, die selbst nicht gegeben ist. Mimesis ist ein Grundbegriff der pädagogischen Anthropologie. Das liegt an der frühen Geburt des Menschen. Er ist eklatant unfertig und muss sich das zum Überleben Notwendige schnellstmöglich durch Nachahmung aneignen. Mimesis bedeutet: sich ähnlich machen. Denen, die wir werden sollen. "Mimesis – das ist die Kunst, ein anderer zu werden: the art to other. [Du wirst es sein.]" schreibt die Lyrikerin Monika Rinck – den (seit Hegel geführten, postkolonial durchschauten und jetzt verschärften) *othering*-Diskurs mit seiner eigenen Bezeichnung durchkreuzend.[6] Wir werden darauf zurückkommen.

Der Begriff *Erzählung* ist eine der ältesten Denkfiguren der künstlerischer Bildung. Carl-Peter Buschkühle setzt den Begriff in eine *Welt als Spiel*[7] und leitet ihn aus einem den Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts zu dankenden Paradigma des 21. Jahrhunderts her, der Montage, die wir jetzt *sampling* nennen. Ich zitiere: "Wie die Montage in der Kunst ist sie [die Erzählung] als eine Gestaltung anzusehen bzw. anzustreben, deren Zusammenhänge aus der ausdrücklichen Differenzierung [ihrer] Teile erwachsen. Solche Zusammenhänge sind keine zwanghaften Homogenisierungen, sondern können […] in der Konfrontation von Unvereinbarem, Kritischem, Problematischem entstehen. Wie in der künstlerischen Montage [entstand] die prekäre Form aus der Heterogenität der Teile, die darin einerseits zu ihrem Recht [kamen] und andererseits in der Bewegung des Ganzen platziert [wurden]."[8]

(*flüssig weiter lesen)* "Wir mussten jedoch feststellen, dass es ein "unendliches System von Zusammenhängen […] überhaupt nicht mehr gab; das scheinbar Feste wurde darin zum durchlässigen Vorwand für viele Bedeutungen, das Geschehende zum Symbol von etwas, das vielleicht nicht geschah, aber hierdurch gefühlt wurde, und der Mensch als Inbegriff seiner Möglichkeiten, der potentielle Mensch, das ungeschriebene Gedicht seines Daseins trat dem Menschen als Niederschrift, als Wirklichkeit und Charakter entgegen. Im Grunde fühlte er sich nach dieser Anschauung jeder Tugend und jeder Schlechtigkeit fähig, und dass Tugenden wie Laster in einer ausgeglichenen Gesellschaftsordnung allgemein, wenn auch uneingestanden als lästig empfunden werden, bewies ihm gerade das, was in der Natur allenthalben geschieht, daß jedes Kräftespiel mit der Zeit einen Mittelwert und Mittelzustand, einem Ausgleich und einer Erstarrung zustrebt […]",[9] montiert Andreas Gursky. Die vier Tafeln der Serie *Untitled*, die, glauben wir seiner Galeristin, seine *wirklichste* und persönlichste ist, sind Wort für Wort aus Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* abfotografiert und

[6] Rinck, Monika: Der Leere zum Verwechseln ähnlich, in: Neue Rundschau, 126. Jahrgang, Heft 1/2015, S. 72.

[7] Buschkühle, Carl-Peter: Die Welt als Spiel (2 Bde.), Oberhausen 2007. Grammatikalische Angleichungen in eckigen Klammern: Christina Griebel.

[8] Buschkühle 2007, S. 75.

[9] Andreas Gursky: Untitled XII, 1999, Tafel 1.

schreiben den Text in Sätzen, die Musil nie gebildet hat, weiter. Gursky setzt [oder sätzt] mit diesem Erzählmodell, das auch die Methode seiner anderen Arbeiten prägt, eine neue Tatsache. „Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht?“[10] Die ersten Seiten dieses Buches entfalten bekanntlich den Begriff des Möglichkeitssinns in Abgrenzung vom Wirklichkeitssinn, auf den sich, gelesen oder ungelesen, Künstler_innen und Pädagog_innen seit Generationen beziehen.

Buschkühles Erzählbegriff ist in diesem Kontext eng mit der Idee eines als Gestaltungsaufgabe aufzufassenden, heterogen fragmentierten Lebens verknüpft. Ihn aus dem Montagebegriff herzuleiten, macht die Montage zur Handlungsanweisung. Ich montiere noch einen etwas umständlichen Aufsatztitel des Psychoanalytikers und Kunstdidaktikers Karl-Josef Pazzini aus dem Jahr 1986 dazu: Collage. Eine Art - wenn nicht die Art – zu leben, zum Beispiel, zu fühlen, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln.[11] Pazzinis Text handelt davon, dass wir letztlich aus Fertigteilen zusammengesetzt sind und gut daran tun, das Wissen darum in angemessen komplexen Darstellungsformen zu reflektieren. Eine solche wäre, zum Beispiel, die Montage/Collage, weil sie die Zurichtung des Auges durch die Zentralperpektive über Bord wirft. Montagen (das sind wir) sollen sich in Montagen über sich selbst äußern. So einfach ist erzählt, wenn erzählen montieren ist. Dazu brauchen wir keine neuen Sätze bilden.

Oder doch. Halten wir mit Buschkühle fest: Dahinter stand der Gedanke der Herstellung einer prekären Form aus der Heterogenität der Teile, „die darin einerseits zu ihrem Recht [kommen] und andererseits so in der Bewegung des Ganzen platziert [werden], dass sie zugleich etwas über dieses Ganze aussagen."[12] – Eine solche Operation bedarf der Grammatik, der Kunst des Sätzebauens, die zu holpern begann, als ich Gurskys konstruierte Einlassung in der dritten Person an Buschkühle hängte, der nun fortfährt: "Die Erzählung ist die entscheidende Form existentieller Bedeutungskonstitution durchs Subjekt. […] Als solche ist sie die Aussageweise der Kunst und des künstlerischen Selbst, [das] fähig sei, von sich selbst und seinem Leben eine neue Beschreibung anzufertigen, die nicht überlieferte, vorformulierte oder aufoktroyierte Erzählungen wiederholt und sich darin verliert."[13] Nicht oder nicht? Das ist eine Frage des Satzbaus, Frage eins für heute. Der Takt macht die Musik. – Ich habe den Verdacht, dass Buschkühle Erzählbegriff überwiegend metaphorisch kolportiert wird.

---

[10] Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek b. Hamburg 1994, S. 9.

[11] Pazzini, Karl-Josef: Collage. Eine Art - wenn nicht die Art – zu leben, zum Beispiel, zu fühlen, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln, in: Kunst und Unterricht 100, 1986, S. 20-24.

[12] Buschkühle 2007, S. 75.

[13] Buschkühle 2007, S. 75.

Ich möchte deshalb das vielleicht altmodische Herstellen einer solchen als "eigene" bezeichneten Form im Gegenzug als Ereignis untersuchen und dabei ihr performatives Potenzial in den Blick nehmen. Dabei beziehe ich mich auf Genette, der sich streng formalistisch fragt, wie sein Gegenstand *funktioniert*. Ohne Zögern gibt er seinem Forschungsinteresse den Namen *Poetik*. Es betrifft die *poiesis*, das Hervorbringen von etwas, als wichtigste begriffliche Antagonistin zur Mimesis, von der er schreibt.

Das poetologische Werkzeug Genettes sind drei Begriffe: Erzählung oder *narrativer Diskurs*, Erzählraum oder *Diegese* und Erzählakt. Der Diskurs generiert sich aus Raum und Akt.[14] Bei Genette hat dieser narrative Akt ein changierendes Moment. Er meint zum einen die reale oder fiktive Situation, in der er erfolgt, zum anderen den Akt des Erzählens inmitten der Lebensgeschichte des Autors selbst, die, so sah es Genette, unbefragt bleiben muss. In unserem Kontext, hier, heute, interessiert er, weil der Geschichtenerzähler ebenso wie jeder Lehrer die Situation von „Stillstand und Bewegung, in der das weit entfernte in ein Jetzt und Hier überführt wird",[15] verkörpert. Jenseits dessen kehrt mittlerweile jeder seine Lebensgeschichte nach außen du direkt ins Netz, das frisst die Zeit der Diegese. Dafür werden auch keine neuen Sätze benötigt. Es reicht, die vorhandenen zu nummerieren. Genettes Diskurs als Anspruch der Form ist somit in Gefahr geraten, seine Existenz ist prekär.

Die Form ist immer noch ein Anliegen künstlerischer (Aus)Bildung. Die hier untersuchte Form, der narrative Diskurs als Tatsache, muss – dazu brauchten wir Pazzini - keine aufgeschriebene Erzählung sein. Das ist ein Sonderfall, dessen Sonderfall die Literatur ist. Der Diskurs kann sich auf der Couch entwickeln. Das ist ein Sonderfall, dessen Sonderfall die Psychoanalyse ist. Der Diskurs kann auch ein innerer Monolog sein. Der Drang, innerlich zu monologisieren, hat oft einen imaginierten Adressaten (Analytiker, Mentor, Lehrer, Freund, Objekt einer Verliebtheit). In diesem Fall, der kein Sonderfall ist, bilde ich selbst meinen Anderen. Wenn Mimesis *the art to other* ist, dann könnte ihre Weiterentwicklung in einer formalen Metalepsis des Diskurses liegen. Der Diskurs kann sich natürlich auch im Angesicht eines vorhandenen Anderen entwickeln. Oder vieler anderer, und alle bilden andere. Zum Beispiel in einem Seminar. Hier wollte ich einem Text den Raum geben, sich selbst als Ereignis zu enthüllen.

Meine Hoffnung war, dass dieser Ihnen sicher wohlbekannte Text handeln, also Tat/sachen schaffen würde. Er konnte den Anwesenden sagen, was zu tun sei. Es waren immerhin ausgewachsene Kunststudenten. Ich ging davon aus, sie würden nicht tun wie ihnen geheißen, und hieß sie, den Text, den Sie hier sehen, abzuschreiben.

---

[14] Genette, Gérard: Die Erzählung, München 2010, S. 12.

[15] Taussig 1997, S. 51.

Er stammt von Herrmann Melville, enthält den unübersetzbaren *Satz I would prefer not to* und handelt von einem Schreiber, der sich weigert, Texte abzuschreiben. Zur Abtötung des Anreizes erhielt jeder einen billigen Kugelschreiber, einen hässlichen, gebrauchten Leitz-Ordner und einen dicken Packen vergilbtes Formularpapier. – Ich hatte mich auf mehrere Szenarien vorbereitet, war auf eine Diskussion des Textes eingestellt, auf das Spiel mit seinem Wortlaut, *aber hier steht doch geschrieben*, auf eine Rahmendiskussion zur Situation, über Pädagogik, Negativität, Verweigerung und Anorexie oder auch darauf, allein im Raum zurückzubleiben und seine Leere bis zum Ablauf der Sitzungszeit zu dokumentieren, um im Fortgang dieses Seminars über *Das Nein und das Nichts* damit zu arbeiten. - Ich wartete. Ich hörte Kritzelgeräusche. Sonst nichts. Keiner schrieb nicht. Nach 90 Minuten packten sie ihre Sachen und gingen. Manche nahmen den abgeschriebenen Text mit, andere ließen ihn liegen.

"Was ihn seitdem nicht mehr losließ, war die Verbindung zwischen Involviertsein in den behandelten Text, in praktisches Tun und dabei die Zeit gehabt zu haben, all die medialen Verschränkungen zu denken. Angewandtes künstlerisches Tun. Kunst durch Kunst lernen. Das Setting war eine Einladung, keine direktive Aufforderung. Man konnte, wenn man wollte. Aber das Müssen, das war verbannt. An der Innenseite der Eingangstür des Büros seiner Dozentin klebte ein Zettel. In kleinen Arial-Lettern stand dort 'Eine Gelegenheit klopft an die Tür.' Darum ging es. Einen Rahmen für das Unerwartete schaffen. Und es dann begrüßen. Man muss es nicht mögen, es geht auch wieder vorbei",[16] lese ich in einem Heft, das mit der Post gekommen ist, ohne Absender, damit der Text selbst mir sagt, von wem er ist. Er ist von zweien, die häufig durch die beschriebene Tür ein und ausgegangen sind. Der Zettel klebte schon da, als ich das Büro bezog. Ich sah, dass er klüger ist als ich und ließ ihn hängen.

Ich lese nun außerdem, dass es an jenem Tag im Mai vor einem Jahr in der Mensa wieder mal den berüchtigten Kiwi-Pudding gegeben hat. Und, dass einige übers Abschreiben gewaltig Luft abgelassen haben. Nie wieder! Man zöge es also vor, solches zumindest beim nächsten Mal, das es nie geben würde. lieber nicht zu tun. Und zuletzt habe ich einige verwackelte Fotos erhalten. Eine Studentin aus der Kiwi-Runde feiert eine Kiste. Nein, zwei. In einer leuchten die Worte *Ich bin schuld,* in der anderen *Ich möchte lieber nicht.* Die beiden Leuchtkisten können bei der Künstlerin ausgeliehen werden. Man soll etwas damit machen. Und ein Bild davon.

Im Kontext Bildung ist der mit anderen geteilte Erzählraum ist also kein vergangener und abgeschlossener. Wer sich darin aufhält, kann Protagonist, Gegenspieler, Nebenfigur, Zuschauer, Zuhörer, Autor,

[16] Dokumentation von Maika Saworski und Lennart Krauß, denen ich freundlich für die Erlaubnis zum Zitat danke.

Erzähler und Leser sein. Das changiert. Die Position im Raum soll wechseln, gewechselt werden, in die Hand genommen von einem, ich zitiere noch einmal: "Selbst, [das] fähig [ist], von sich und seinem Leben eine neue Beschreibung anzufertigen."[17] Genette fragt: Wer sieht? Wer spricht? und differenziert die möglichen Konstellationen im Raum. Die Kunst besteht darin, souverän mit ihnen zu spielen. Das gilt auch für uns. Wenn Nichtsprachliches in Sprache umgesetzt wird, hängt alles vom Kontakt zwischen Abzubildendem und Abbildendem ab: Die der Diegese vorgelagerte Erzählebene, also zum Beispiel die Rahmenhandlung, nennt Genette **extradiegetisch**. Die Ebene, auf der tatsächlich die Figuren handeln, ist die **intradiegetische**. Wenn in die Intradiegese Binnen-Erzählungen eingelagert werden, sind wir auf der **metadiegetischen** Ebene. Ist der Erzähler gleichzeitig eine Nebenfigur der Handlung, ist die Erzählerposition **homodiegetisch**. Ist der Erzähler die Hauptfigur, ist die Erzählposition als Sonderfall der homodiegetischen Position **autodiegetisch**. Kommt der Erzähler in der Handlung selbst nicht vor, ist seine Position **heterodiegetisch**. Ein Erzähler, der auf der extradiegetischen Ebene autodiegetisch erzählt, kann innerhalb **Intradiegese** wiederum eine Geschichte erzählen (Metadiegese), in der er aber nicht vorkommt, also auf intradiegetischer Ebene ein heterodiegetischer Erzähler der metadiegetischen Ebene sein."[18]

Anders als der soeben zitierte *Genettiker* (sein Reich heißt Wikipedia) habe ich nicht vor, jeden mit andern geteilten Raum die daraus hervorgegangenen Erzählungen unter diesem gewiss vorzüglichen Begriffsraster verschwinden zu lassen. Interessanter wird es, wenn Raster und Rahmen auf ihr Funktionieren hin reflektiert werden: "Mimesis und poetische Sprache leugnen nicht das Thetische: sie streifen seine Wahrheit (Bedeutung, Denotation], um sodann über diesen Streifzug die Wahrheit zu sagen.", zitiert Monika Rinck Julia Kristeva.[19] Das wäre Poetik auch im Sinne Genettes. Re-flektiert heißt: Eingefangen und weitergedacht. Flektieren: Ein Wort in seinen (grammatikalischen) Formen abwandeln (beugen, deklinieren, konjugieren). Das können wir jederzeit tun.

Auch der Diskurs lässt sich flektieren, dazu gleich mehr. Hierzu lohnt es sich, bevor wir zum *neuen Erzählen* kommen, einen Blick auf das *alte* zu werfen. Die Philosophin Karen Gloy[20] kommt auf der Basis einer Analyse der ältesten Zeugnisse menschlichen Erzählens zu einer einfachen Formel: Erzählen, das ist Zählen, was von einem für alles Folgende bedeutungsvollen und somit als Anfang gesetzten Punkt an alles hinzugekommen ist. Jeder Anfang ist eine Setzung. Zum Zählen

[17] Buschkühle 2007, S. 75.

[18] http://de.wikipedia.org/wiki/Diegese, zuletzt überprüft: 3. 11. 2015.

[19] Rinck 2015, S. 71.

[20] Gloy, Karen: Zeit. Eine Morphologie, Freiburg/München 2006, S. 189.

wiederum sei vermerkt: Die Bildungsprozesse von Zeit und Zahl sind nicht unabhängig voneinander zu denken. Sie verdeutlichen eine immer noch vorgängige Abstraktionsleistung. Mathematisch gesehen ist jede Zahl eine synthetische Einheit aus gleichartigen, gleichwertigen und gleichberechtigten Einheiten, aus denen durch Hinzufügung einer weiteren gleichartigen, gleichwertigen und gleichberechtigten Einheit die nächste Zahl hervorgeht.[21] Und so weiter. Ursprünglich aber handelte es sich bei Zahlen um *Gestalten.* Eins ist der Ursprung, zwei die nicht immer gleichberechtigte Paarigkeit und drei die höchst ungleichartige und ungerechte Trias Vater-Mutter-Kind. Und nicht so, sondern noch einmal anders weiter. Jeder zählt anders und anderes, weil er anders und anderes wahrnimmt.

Sie erinnern sich an den Anfang. Wir haben *Das falsche Geldstück* gelesen. Die Textdiskussion in einem Seminar über *Zeit und Gabe* streift zunächst die oben genannten Fallunterscheidungen und greift notgedrungen nach dem Wortlaut, *hier steht doch geschrieben, Folgendes muss also passiert sein*, nimmt aber bald einen unerwarteten Verlauf. Erzählmotive der Wahl und des Wünschens werden ein- und vor allem durch/ein/ander gebracht, ich gebe wieder,
A sagt: Es erinnert mich an den Fischer und seine Frau, sie haben einen Ring, der Wünsche erfüllen kann. Der Ring wird ihnen gestohlen, doch sie merken es nicht einmal, denn sie verwahren ihn unter dem Kopfkissen und erarbeiten sich alles, was sie sich wünschen, selbst, um die Wünsche nicht zu verbrauchen, und führen ein glückliches Leben. Der Ring wurde ihnen inzwischen unbemerkt von einem Freund gestohlen –
B sagt: nein, sie fangen einen Karpfen, und der sagt, er könne Wünsche erfüllen. Der Fischer geht nach Hause und erzählt seiner Frau davon, und die schickt ihn natürlich gleich wieder los, sie will Gold und schöne Kleider haben und König werden und Kaiser und Papst und der Fischer sagt immer *Min Fru die Ilsebil, die will nicht so wie ich es will.*
C sagt: Was mich am meisten beeindruckt: dass die Hütte im Märchen ein *Pissputt* ist,
D sagt: In Lessings Ringparabel ist es ja auch so, dass es ein Original und zwei Duplikate gibt; keiner weiß, wer den echten Ring hat, aber einer *hat* ihn!
E sagt: Nein, nein, der wird doch eingeschmolzen und
A ist noch bei der ersten Geschichte: der Freund spielt Gott. Er wünscht sich Geld und wird von dem Geld erschlagen, es wird über ihm ausgeschüttet. Der Ring wird auch verschüttet.
F wirft ein: Ich habe mir aufgeschrieben: Von einem Wertesystem abweichende Spuren bleiben unsichtbar, solange sie integrierbar sind, und hilft somit
G auf Baudelaire zurückzukommen: Mir fiel auf, wie er sein Geld sortiert: für die rechte Tasche nimmt er sich mehr Zeit, also für die Münze, die er später herausgibt.

[21] Gloy 2006, S. 168.

Was frei erfunden ist; ich habe es soeben noch einmal am Text überprüft.
H hakt ein: aber kann er sich denn irren, wenn er es vorher so sorgfältig sortiert hat?, und
F nutzt seinen Platz auf der Rednerliste, um zu sagen: Das Potential des Falschgeldes ist es, den Kreislauf des Warentauschs zu durchbrechen. Es zeigt die Absurdität der Zirkulation, indem es sie jederzeit stoppen kann. (*Er liest ab)* „Zu den irreduziblen semantischen Werten der Ökonomie gehören das Gesetz der Verteilung, der Besitz, der Tausch, die Zirkulation und die Rückkehr; sie hat eine odysseische Erzählstruktur, die sich als Kreisfigur beschreiben lässt. Eine Gabe ist nur möglich, wenn sie nicht zu zirkulieren beginnt. Gelingt sie, unterbricht sie den Kreis,"[22] und dieses Buch, das Sie hier abgebildet sehen, Sonderfall der Gabe aus einer Bibliothek, hat seit vierundzwanzigeinhalb Jahren nicht mehr zirkuliert. Bücher in Bibliotheken fehlen, wenn sie ausgeliehen sind. Sie sind dazu da, zu fehlen. Ich wusste nicht, dass es das überhaupt noch gibt: Auf die Karteikarte, die hinten im Buch klebt, wird das Rückgabedatum gestempelt. Auf die Karteikarte, die hinten im Buch in einer Extra-Tasche steckt, ebenfalls. BILD Diese Karte kommt bis zur Rückgabe in den Karteikasten der Bibliothekarin; das Buch macht sich auf die Reise und hat einen Platzhalter in der Bibliothek.

Wir waren bei der Frage nach alt und neu, nach altem und neuem Erzählen, und die Ring- und Fischdiskussion führte mitten hinein. Sie wurde zur Wunschdiskussion. Manche hatten rote Backen und rauften sich in der Anstrengung zwischen Vergegenwärtigung und Weitergabe die Haare, andere fingerten an ihren Empfangsgeräten und lasen Sätze, die passen könnten, von kleinen Bildschirmen ab. Wie überall. - Wir waren bei der Frage, warum erzählt wird und haben geklärt, dass Erzählfragen Zählfragen sind. Und, dass jeder anders und anderes zählt. Bei drei Wünschen kann zumindest der dritte Wunsch den Unsinn der ersten beiden aufheben;[23] in der Einwunschvariante führt der Aufschub bis zum Tod zu einem glücklichen, weil selbstmächtig geführten Leben. Freud wendet das Wahlmotiv am Beispiel der Kästchenwahl[24] – die Kästchen sind natürlich Frauen; aus der Wahl der Frau zwischen drei Bewerbern wird die Wahl eines Mannes zwischen drei Frauen, die dritte aber, die Gute und Richtige, ist der Tod – in eine der Umkehrungen, die wir vornehmen, um das Unerträgliche erträglich zu machen: den Tod wählen wir nicht, er ist gewiss.

[22] Derrida 1993, S. 24.

[23] Zu erwähnen wäre die Märchenvariante, in der eine arme Frau sich eine Wurst wünscht; ihr Mann wünscht sich ob dieser Verschwendung, die Wurst möge ihr an der Nase kleben, so dass die beiden nun vor der Beziehungsfrage stehen, ob alle Reichtümer der Welt und eine Wurst an der Nase oder aber keins von beidem sie von nun an begleiten sollen.

[24] Freud, Sigmund: Das Motiv der Kästchenwahl. In: GW X, Frankfurt 1999, S. 24-37.

Aber warum wird erzählt? Es wird erzählt, um sich die Zeit zu *vertreiben*, sagen manche. Es wird erzählt, um Zeit zu *gewinnen*, sagen andere. Weil der Tod gewiss ist. Scheherezad erzählt Tausend und eine Nacht lang die Geschichten aus Tausend und einer Nacht, um ihre Hinrichtung um Tausend und eine Nacht lang und darüber hinaus auszusetzen. Ihre Situation ist prekär.

Warum wird erzählt. "Fast alle Künste haben eine Affinität zur erzählenden Gestaltung […]. Die narrative Affinität so vieler Künstler kommt nicht von ungefähr. Sie hat ihren Ursprung in der narrativen Disposition des Menschen. Handelnde sind von Natur aus Erzählende. […] Das Erzählen ist eine universelle, anthropologisch fundierte Praxis, die in der Herstellung und Aufnahme künstlerischer Erzählungen sowohl eine Fortführung als auch eine Brechung erfährt", schreibt Martin Seel.[25] Byung-Chul Han würde einwerfen: Wir sind keine Handelnden mehr, wir sind Fingernde.[26], aber Seel fährt fort: "Durch Erzählungen machen Menschen sich selbst und anderen verständlich, was in Geschichte und näherer Gegenwart geschehen ist oder in Zukunft geschehen könnte. Sie stellen Beziehungen zwischen Zuständen und Ereignissen her, die verdeutlichen, wie und warum es zu Vorkommnissen und Veränderung […] kam – oder hätte kommen können."[27]

Warum wird also erzählt. Erzählend handeln wir, indem wir auf der Grundlage eigener Geistesgegenwart Sätze bauen, die Beziehungen zwischen relevanten Einzelheiten herstellen – mit dem Effekt verstärkter (Geistes)Gegenwärtigkeit, auf die Scheherezad mit der Aussicht, ihren Kopf zu verlieren, keinen Augenblick lang verzichten konnte. Gertrude Stein bringt es auf den Punkt, ohne ein Komma zu setzen: "Erzählung ist was jeder über irgend etwas das auf irgend eine Weise geschehen kann geschehen ist geschehen wird auf irgend eine Weise zu sagen hat."[28] Und sie schreibt:"[…] ungefähr alle hundert Jahre wurde sich jeder der Sache bewußt daß jeder dahin gelangt war andere Dinge zu tun das heißt dahin gelingt war die gleichen Dinge auf eine andere Art zu tun auf eine Art die so anders war daß ein jeder dahin gelangen konnte diese Sache zu wissen wissen daß es eine wirklich andere Art war und daher natürlich eine andere Art die gekommen war um zu bleiben." Das Zitat wird ohne Nachweis einem Reader über das *neue Erzählen* vorangestellt, hier liegt er, und ist es nicht eigenartig, dass der *reader*, ein zusammengeschusterter Texthaufen, im Wortlaut ja auch und nichts anderes als die Person des Lesers ist? Der Leserin, die hier nur steht und etwas wiedergibt. Das neue Erzählen ist dem *reader* nach

[25] Seel, Martin: Varianten filmischen Erzählens, in: Ries 2013, S. 188.

[26] Han, Byung-Chul: Im Schwarm: Ansichten des Digitalen, Berlin 2013.

[27] Seel 2013, S. 189.

[28] Stein zit. n. Kracke, Bernd/Ries, Marc (Hg.): Expanded Narration. Das Neue Erzählen, Bielefeld 2013.

2013, S. 32.

(der nicht ich bin) erstens das Expandieren der neuen Erzählformate. Das sind die Serien von *Six Feet Under* über *Mad Man* bis *Mr Selfridge*, Explorationen eines großen Erzählraums, der durch einen schützenden Schirm ins eigene Wohnzimmer geholt wird. In der Entwicklung der Erzählung können solche Formate sogar auf die Wünsche der Zuschauer reagieren. Serienfiguren sind wie Freunde und Verwandte, deren Lebensweg man ohne Anstrengung begleitet. Zweitens sprechen wir von den Mikroerzählungen im Netz, die ihre *user* und deren Lebensformen mit den visuellen und auditiven Formen der alltäglich benutzten Medien untrennbar verbinden. *Social media storytelling* heißt: ein intimer Akt der Selbsterzählung wird öffentlich. Privat hieß früher: Was die Öffentlichkeit nichts angeht. Neuere Befragungen haben ergeben, dass es für Jugendliche etwas anderes heißt, nämlich: Was die die Eltern nichts angeht. Aber alle anderen.

Ein soziales Medium ist ein den Aus/tausch ermöglichendes und zugleich gestaltendes technisches Gefüge. Diese Gefüge provozieren ihren permanenten Gebrauch. Sie fordern dazu auf, an andere zu schreiben, Bilder und *sounds* zu verschicken und die der anderen wahrzunehmen. Ein in jeder Hinsicht grenzenloser Erzählraum will betreten werden, indem man das, was man gerade tut, in erzählerische Materie überhöht und alles, was andere erzählen, kommentiert. "Eine Erzählform des eigenen Lebens ist entstanden, eine, die sich anderen zuwendet, die Gleiches mit ihrem Leben tun."[29] Der Soziologe Marco Ries sieht darin Selbstermächtigung in einer Öffentlichkeit, die so noch nie zur Verfügung stand.[30] Das Ekstasis im *storyversum* besteht darin, dass jemand eine Kamera aufstellt und sein Leben nacherzählt. Ries nennt das ein Heraustreten, ich würde eher sagen: ein passives Herauskippen "aus ihr, also aus der Stasis, ohne dass nun diese Existenz eine außergewöhnliche würde. Man hat […] den Eindruck, als ob ihr Etwas-Sein erst durch ihre Veröffentlichung auch eine Etwas-Kontur gewinnt."[31]

Halten wir erneut fest: Der narrative Diskurs muss kein aufgeschriebener literarischer Text sein. Etwas mehr Kontur im Sinn von reflektierter Form könnte allerdings der Schlüssel zu den Potenzialen einer *expanded narration* in künstlerischen Erkenntnisprozessen sein. Wir waren bei der Erzählung vom falschen Geldstück, die vom Fischer und seiner Frau handelt, nein, von einem Freund, der Gott spielt und vom Geld erschlagen wird, nein, vom Tauschwert einer unbemerkten Gabe. Zeit verging. Die Student_innen realisierten Projekte über die Zeit und die Gabe. Einige präsentierten diese Projekte zum Entsetzen *anderer* in ihre eigenen

[29] Vgl. Ries 2013, S. 33.

[30] Ebd., S. 359.

[31] Ries 2013, S. 37.

Wohnräumen. Durch Bildschirme schauen wir gern in die Zimmer anderer, und vielleicht verändert sich gerade etwas: die physische Begegnung war manchen in dieser Zonen der Ununterscheidbarkeit zwischen Ding und Zeichen, zwischen Einrichtungsgegenstand und Artefakt, zwischen privat und öffentlich zu nah, *was darf ich denn jetzt sehen und was nicht*, will einer wissen, *gehört die Zahnbürste dazu?* und stellt im Kontext einer Ausstellung die Frage nach dem fiktionalen Kontrakt. Wer es fertigbrachte, sein Projekt angemessen reflektiert zu dokumentieren, bekam einen Schein dafür. Ich bat um Zusendung der Dokumentationen, digital oder analog, und stellte mir darunter Portfolios aus Bild und Text vor, damit das eine in die Löcher springt, die das andere offen lässt.

Rose (sie hat mir erlaubt, den Namen zu verwenden) bestand darauf, ihre Dokumentation persönlich abzugeben, und bat um einen Termin hinter der Tür mit dem Zettel, der klüger war. Sie klopfte an, trat ein, stellte eine Kiste auf den Tisch und war sichtlich nervös, eine etwas angestrengte Plauderei entspann sich. Die Plauderei streifte Themen wie die Urlaubsfotos anderer, die man lieber nicht sehen wollte, aber da sei es auch schon passiert. Ich versprach ihr, den Inhalt der Kiste genau zu untersuchen. Soll ich auf etwas besonders achten? - Sei mutig, sprach Rose und ging.

Es wurde schon dunkel, ich war müde. Ich öffnete die Kiste, fand folgendes darin (BILDER FOLGENDES), hielt die Kamera darauf, verwahrte den Sand im Büro, nahm den Rest mit nach Hause und hatte keine Zeit mehr dafür. Eine Woche später sah ich Rose wieder, im Seminar, sie wirkte etwas mitgenommen. Nach der Sitzung packte sie ihre Sachen besonders langsam ein und fragte, als der letzte gegangen war, ob ich mir ihre Dokumentation denn schon angesehen habe. Ich sagte ja, schämte mich dafür, schlug einen Besprechungstermin vor und sah ein Aufleuchten in ihren Augen, das sich mit jeder Seite, die ich im Kalender umschlug, mehr in blankes Entsetzen verwandelte. Also klappte ich ihn zu und setzte den nächsten Morgen als Termin an. Blieb ein Abend, eine Nacht zur Durchsicht, die zum Morgen wurde, bis ich endlich vor der Kiste saß, das Schlüsselbund als solches erkannte, Ding, nicht Zeichen, *benutze mich*, nicht *deute mich*, daran den mit Leuchtfarbe markierten USB-Stick, darauf der Film *The Congress* von Ari Folman und eine Word-Datei, die nur einen Satz enthielt: Sieh dir alles genau an. Wenn du fertig bist, ruf an.

Was ist alles? Jedes Urlaubsfoto im Umschlag, auch jede Rückseite, jede Person vornedrauf und jeden möglichen Abgrund dahinter? Jede Seite im Buch und jede Rückseite, reicht sehen oder gilt nur lesen? Und fotografieren war nicht mal sehen. Jede Einstellung im Film, einem Film über den durch ein Gas außer Kraft gesetzten fiktionalen Kontrakt. Jeder Schlüssel am Bund oder alles, was hinter den Schlössern wartet, die damit zu öffnen sind? Als da waren Fahrrad-, Haus- und Wohnungs- und Briefkastenschlüssel. Und ein blauer Chip, an dem mit Sicherheit eine große Verantwortung hing. Als da gewesen

wäre: Alles (natürlich nicht alles), was ihr gerade im Kopf herumgeht (der Film, das Buch, eine Reise an die See) und alles (natürlich nicht alles), was sie vor Augen hat. Mir war die Diegese einer anderen zur Verfügung gestellt, so komplett wie möglich, aber ohne ihre Sätze, ihre Verknüpfungen. Wo hört das alles auf?

Um nicht in Gefahr zu laufen, mir ihre Verknüpfungen zu liefern, hatte Rose mehr als eine Woche im Exil verbracht und das Leben einer Wohnungslosen mit Studentenausweis geführt. Schlafen mit dem Kopf auf dem Tisch in der Bibliothek oder zusammengerollt auf dem Treppenabsatz vor der eigenen Wohnung, Duschen in der Schwimmhalle, Wärme in der Vorlesung, Internet überall. Ihr Mobiltelefon hat sie nach reiflicher Überlegung doch nicht in die Kiste gepackt, um auf meinen Anruf zu warten, auf das Signal, dass ich Figur und Grund, Ding und Zeichen richtig geschieden und mir meinen eigenen Reim auf das Gegebene gemacht habe. Die Umkehrung hatten wir vorhin: Aber *geschrieben steht doch…*

Vor allem wartete sie auf ihren Schlüssel, auf das Ende der selbst gewählten Unbehaustheit, darauf, dass ihr Raum wieder frei ist, frei von der Anderen, die sie gern hineingelassen hätte, damit diese sieht, was sie sonst vor Augen hat, es sich anverwandelt, ähnlich wird. Andert. Die Differenz herstellt. Und wieder geht, ihren Platz räumt, damit sie wieder einziehen kann. Die Pronomina für die dritte Person haben sich gerade übereinander geschoben. Fakt ist, dass die Zeit nicht reichte und mir so die Entscheidung, wie weit ich gegangen wäre, abnahm. Sie reichte gerade noch, alles wieder zusammenzuraffen und dem Besprechungstermin entgegen zu eilen. Rose stand bereits vor meiner Bürotür, und ist es ein Zufall, dass der blaue Chip am Schlüsselbund die Tür zum Büro das pädagogischen Anthropologen Christoph Wulf an der FU in Dahlem geöffnet hätte? Darin die Bücher, die er dort in Vorfreude auf seine Emeritierung allmählich in Kisten schichtete. Oder schichten ließ, von seiner Tutorin Rose. Die mir kurz darauf noch einen Scan aus einem dieser Bücher mailte, *der könnte doch für alle interessant sein:*

„Wenn sich die mimetische Aneignung auf sprachliche oder bildliche Erzeugnisse bezieht, sie selbst in einem mimetischen Verhältnis zu anderen stehen, sind diese Prozesse besonders komplex. Bei allen kulturellen Produkten ist dies der Fall, bei denen es keinen ‚Nullpunkt' gibt und bei denen die Referenzpunkte durch mimetische Prozesse erzeugt und verschoben werden." [32] Halten wir demgegenüber fest: Das Setzen von Nullpunkten misslingt grundsätzlich. Ihre *Definition* hingegen ist eine Herausforderung, der sich Kunst und Bildung immer wieder von neuem stellen müssen. Einmal definiert, kann der nächste Setzungsversuch unternommen werden. Roses nächste *artistic research* führte auf ein Festival mit dem Titel *Her mit dem schönen Leben* in Prora auf Rügen, drei Tage Schlamm, wummernde Bässe

[32] Wulf, Christoph: Der Mensch und seine Kultur: Hundert Beiträge zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft des menschlichen Lebens, Köln 2010, S. 1038.

und verkleidete Menschen, und als Dokumentationsleistung für den Schein zog sie ernsthaft in Erwägung, Geld zu investieren und mir ein Ticket für das nächste Festival zu kaufen. Roses Schachtel-Setzung hat mich gelehrt: Das *neue Erzählen* setzt nicht beim Nachmachen einer Praxis aller an, sondern beim auch von Genette an den Anfang gesetzten Mimesis-Begriff selbst und packt ihn an den Wurzeln, die für Kunst und Bildung die gleichen sind. Mit Walter Benjamin sitzt der *Zwang, ein anderer zu werden* am Anfang des Denkens, das „wie ein Theater wäre, wie eine Anordnung von Übungen am Objekt in einem anderen Raum."[33] - Dazu ist es nötig, „dass ein Mensch seine Grenzen durchbricht und sich die Anderheit überstreift, gleichsam um auszuprobieren, ob die Größe passt."[34]

Ich bin gleich fertig. Warum erzählen. Warum erzähle ich das alles. Vielleicht auch wegen dem Kärtchen im Buch, das in eine Tasche gesteckt wurde. Das Buch, das Sie vorhin sahen, ist von einer Autorin, an der mir liegt, Ursula Krechel, und ihr Buch lag da, weil sie mich auf einem Kongress, auf dem sie einige Kunstpädagog_innen bei der Arbeit sah, mit der ihr eigenen, etwas spitzfingrigen Neugier fragte, was denn eigentlich das epistemische Interesse dieser Disziplin sei und wie darin Erkenntnis generiert werden könne. Krechels epistemisches Interesse zum Beispiel, das wissen die Leser der Romane *Shanghai fern von wo*[35] und *Landgericht*,[36] gilt den zerrissenen Schicksalen der Emigrantengeneration. Sie gibt ihnen ihre Zeit, sehr viel Zeit!, um in Archiven ihre Spuren zu sichern, mit ihren verbliebenen Verwandten zu sprechen und den Fragmenten eine Sprache zu geben. Und eine Zukunft. Ihnen die Ihre zu leihen. Und ihre Augen. Durch ihren Kopf und ihre Hände in die Welt.

Ich gab ihr eine Antwort, mit der ich nicht zufrieden war, - *Diskurskritik und Empirie, wie anderswo* - und formulierte im Nachgang die heutige, die ich ihr wiederum nicht vollumfänglich geben kann, sonst müsste sie erfahren, dass eines ihrer Bücher in irgend einer Bibliothek vierunzwanzigeinhalb Jahre lang nicht ausgeliehen worden ist (und auch vorher nicht oft). Existieren heißt, wenn ich Dieter Mersch ein Wort aus dem Mund nehmen darf, Antwortenmüssen. Meine heutige Antwort, auch auf Frage eins, Frage zwei, Frage drei würde lauten: Dem Deinen zum Verwechseln ähnlich. Es geht um die Weiterentwicklung einer mimetischen Anstrengung. Mimesis, schrieb Walter Benjamin, war Nachahmung und Berührung, war Kopie und Kontakt. "Mimesis", schreibt Monika Rinck (*die sich* Michael Taussig, *der sich* Benjamin einverleibt hat), „das ist die Kunst, ein anderer zu werden."[37] Rinck lässt den Emigranten Benjamin - wie alle, die in der Fremde sein müssen - englisch sprechen und

[33] Taussig 1997, S. 44.

[34] Taussig 1997, S. 44.

[35] Krechel, Ursula: Shanghai fern von wo, Wien 2009.

[36] Krechel, Ursula: Landgericht, Wien 2014.

[37]

kopiert ein Substantiv aus neueren Diskursen, um es als Verb gegen seinen eigenen Gebrauch zu wenden, *the art to other*,[38] und ich montiere, dann ist es geschafft, noch einmal den Anfang an das Ende: *the art to other mimesis*.

[38] Rinck, Monika: Der Leere zum Verwechseln ähnlich, in: Neue Rundschau 126/20015, S. 72-78, hier: S. 74.

the art to other mimesis

Prof. Dr. Christina Griebel
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

Anträge außer Programm waren für den nächsten Tag vorgesehen.

Jeder Redner hatte vier Minuten Zeit, um seine Thesen darzulegen. Das war ohnehin viel, wenn man bedenkt, daß 198 Referate aus 64 Staaten angemeldet waren. Um das Beratungstempo zu steigern, mußte jeder die Referate selbständig vor der Sitzung durchstudieren; der Vortragende aber sprach ausschließlich in Ziffern, die auf Kernstücke seiner Arbeit verwiesen. Um derlei reiche Sinngehalte leichter aufzunehmen, schalteten wir samt und sonders die mitgeführten Tonbandgeräte und Kleincomputer ein, welch letztere nachher die grundsätzliche Diskussion bestreiten sollten. Stanley Hazelton aus der Abordnung der USA schockierte sofort das Auditorium, denn er wiederholte nachdrücklich: 4, 6, 11 und somit 22; 5, 9, ergo 22; 3, 7, 2, 11 und demzufolge wiederum 22!!! Jemand erhob sich und rief, es gebe immerhin 5, allenfalls auch 6, 18 und 4; diesen Einwand wehrte Hazelton blitzartig ab: so oder so ergebe sich 22! Ich suchte im Text seines Referats den Codeschlüssel und entnahm ihm, daß die Zahl 22 die endgültige Katastrophe bezeichnete. Sodann schilderte der Japaner Hayakawa die neue, in seinem Lande entwickelte Hausform der Zukunft: achthundertstöckig, mit Gebärkliniken, Kinderkrippen, Schulen, Kaufläden, Museen, Tierparks, Theatern, Kinos und Krematorien. Der Entwurf umfaßte unterirdische Lagerräume für die Asche der Verstorbenen, vierzigkanäliges Fernsehen, Berauschungs- und Ausnüchterungszellen, turnsaalähnliche Hallen für Gruppensexbetrieb (der Ausdruck fortschrittlicher Gesinnung seitens der Entwerfer) sowie Katakomben für unangepaßte Subkulturgruppen. Einigermaßen neu war der Gedanke, jede Familie solle jeden Tag aus der bisherigen Wohnung in die nächste übersiedeln, entweder in der Zugrichtung des Schach-Bauern oder im Rösselsprung, alles, um Langeweile und Frustration zu verhüten. Doch dieses siebzehn Kubik-Kilometer ausfüllende, im Meeresgrund wurzelnde und bis in die Stratosphäre

ragende Bauwerk hatte sicherheitshalber auch eigene Heiratsvermittlungscomputer mit sadomasochistischem Programm (Ehen zwischen Sadisten und Masochistinnen oder umgekehrt sind statistisch gesehen am haltbarsten, weil jeder Partner das hat, wonach er sich sehnt); auch gab es ein Therapiezentrum für Selbstmordkandidaten. Hakayawa, der zweite Vertreter Japans, zeigte uns das Raummodell eines solchen Hauses im Maßstab 1:10 000. Das Haus hatte eigene Sauerstoffspeicher, aber weder Wasser- noch Nahrungsreserven; es war nämlich als geschlossenes System geplant und sollte alle Ausscheidungen wieder aufbereiten, sogar den aufgefangenen Todesschweiß und sonstige Ausflüsse des Körpers. Yahakawa, ein dritter Japaner, verlas die Liste aller aus den Abwässern des ganzen Bauwerks regenerierbaren Gaumenfreuden; dazu gehörten unter anderem künstliche Bananen, Lebkuchen, Shrimps und Austern, ja, sogar künstlicher Wein; trotz seiner Herkunft, die unliebsame Nebengedanken wachrief, schmeckte er angeblich so gut wie die besten Tropfen der Champagne. In den Saal gelangten formschöne Fläschchen mit Kostproben und für jeden ein Pastetchen in Klarsichtpackung. Doch niemand war sehr aufs Trinken erpicht, und die Pastetchen ließ man diskret unter die Sessel verschwinden, also behandelte ich meines ebenso. Nach dem ursprünglichen Plan hätte jedes solche Haus mittels gewaltiger Rotoren auch fliegen können, was Gesellschaftsreisen ermöglicht hätte. Davon wurde jedoch abgesehen, denn erstens sollten für den Anfang 900 Millionen solcher Häuser entstehen, zweitens war der Ortswechsel gegenstandslos: selbst wenn das Haus 1000 Ausgänge hätte, die alle zugleich benützt würden, kämen niemals alle Bewohner ins Freie, da ja neue Kinder geboren würden und heranwüchsen, ehe der letzte das Gebäude verlassen hätte.

Die Japaner schienen höchst entzückt von ihrem Projekt. Nach ihnen ergriff Norman Alpler das Wort, ein Vertreter der USA. Er beantragte siebenerlei Methoden zur Bremsung

Comme nous nous éloignions du bureau de tabac, mon ami fit un soigneux triage de sa monnaie; dans la poche gauche de son gilet il glissa de petites pièces d'or; dans la droite, de petites pièces d'argent; dans la poche gauche de sa culotte, une masse de gros sols, et enfin, dans la droite, une pièce d'argent de deux francs qu'il avait particulièrement examinée.

»Singulière et minutieuse répartition!« me dis-je en moi-même.

Nous fîmes la rencontre d'un pauvre qui nous tendit sa casquette en tremblant. — Je ne connais rien de plus inquiétant que l'éloquence muette de ces yeux suppliants, qui contiennent à la fois, pour l'homme sensible qui sait y lire, tant d'humilité, tant de reproches. Il y trouve quelques chose approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette.

L'offrande de mon ami fut beaucoup plus considérable que la mienne, et je lui dis: »Vous avez raison; après le plaisir d'être étonné, il n'en est pas de plus grand que celui de causer une surprise. — C'était la pièce fausse«, me répondit-il tranquillement, comme pour se justifier de sa prodigalité.

Mais dans mon misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures (de quelle fatigante faculté la nature m'a fait cadeau!), entra soudainement cette idée qu'une pareille conduite, de la part de mon ami, n'etait excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable, peut-être même de connaître les conséquences diverses, funestes ou autres, que peut engendrer une pièce fausse dans la main d'un mendiant. Ne pouvait-elle pas se multiplier en pièces vraies? ne pouvait-elle pas aussi le conduire en prison? Un cabaretier, un boulanger, par exemple, allait peut-être le faire arrêter comme faux monnayeur ou comme propagateur de fausse monnaie. Tout aussi bien la pièce fausse serait peut-être, pour un pauvre petit spéculateur, la germe d'une richesse de quelques jours. Et ainsi ma fantaisie allait son train, prêtant des ailes à l'esprit de mon ami et tirant toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles.

Mais celui-ci rompit brusquement ma rêverie en reprenant mes promptes paroles: »Oui, vous avez raison; il n'est pas de plaisir plus doux que de surprendre un homme en lui donnant plus qu'il n'espère.«

Je le regardai dans le blanc des yeux, et je fus épouvanté de voir que ses yeux brillaient d'une incontestable candeur. Je vis alors clairement qu'il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire; gagner quarante sols et le cœur de Dieu; emporter au paradis économiquement; enfin attraper gratis un brevet d'homme charitable. Je lui aurais presque pardonné le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l'heure capable; j'aurais trouvé curieux, singulier, qu'il s'amusât à compromettre les pauvres; mais je ne lui pardonnerai jamais l'ineptie de son calcul. On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est; et le plus irrépardonable des vices est de faire le mal par bêtise.

Baudelaire.

Gérard Genette

Die Erzählung

3. Auflage

Christoph Wulf

Mimesis

Die gängigen Vorstellungen von Mimesis begrenzen diesen Begriff in zweifacher Hinsicht in unzulänglicher Weise (Gebauer/Wulf 1992). Zum einen bedeutet Mimesis nicht nur nachahmen, sondern auch „sich ähnlich machen", „zur Darstellung bringen", „ausdrücken", „vor-ahmen". Zudem darf Mimesis nicht auf Kunst, Dichtung und Ästhetik eingeschränkt werden. Die mimetische Fähigkeit spielt in annähernd allen Bereichen menschlichen Handelns, Vorstellens, Sprechens und Denkens eine Rolle und stellt eine unerläßliche Bedingung gesellschaftlichen Lebens dar. Auf dem Hintergrund eines solchen Verständnisses greifen Bestimmungen von Mimesis zu kurz, die einen Gegensatz zwischen Mimesis und der Selbstmächtigkeit des modernen Menschen konstruieren (Blumenberg 1981) oder die das Wirken der Mimesis lediglich in der Unterschiedlichkeit literarischer Darstellungen von Wirklichkeiten sehen (Auerbach 1982).

treffen sollte. Aber was ist schon das Gespenst des leeren Begehrens gegen die Lage der Welt? Hm. O Henry, was ist?

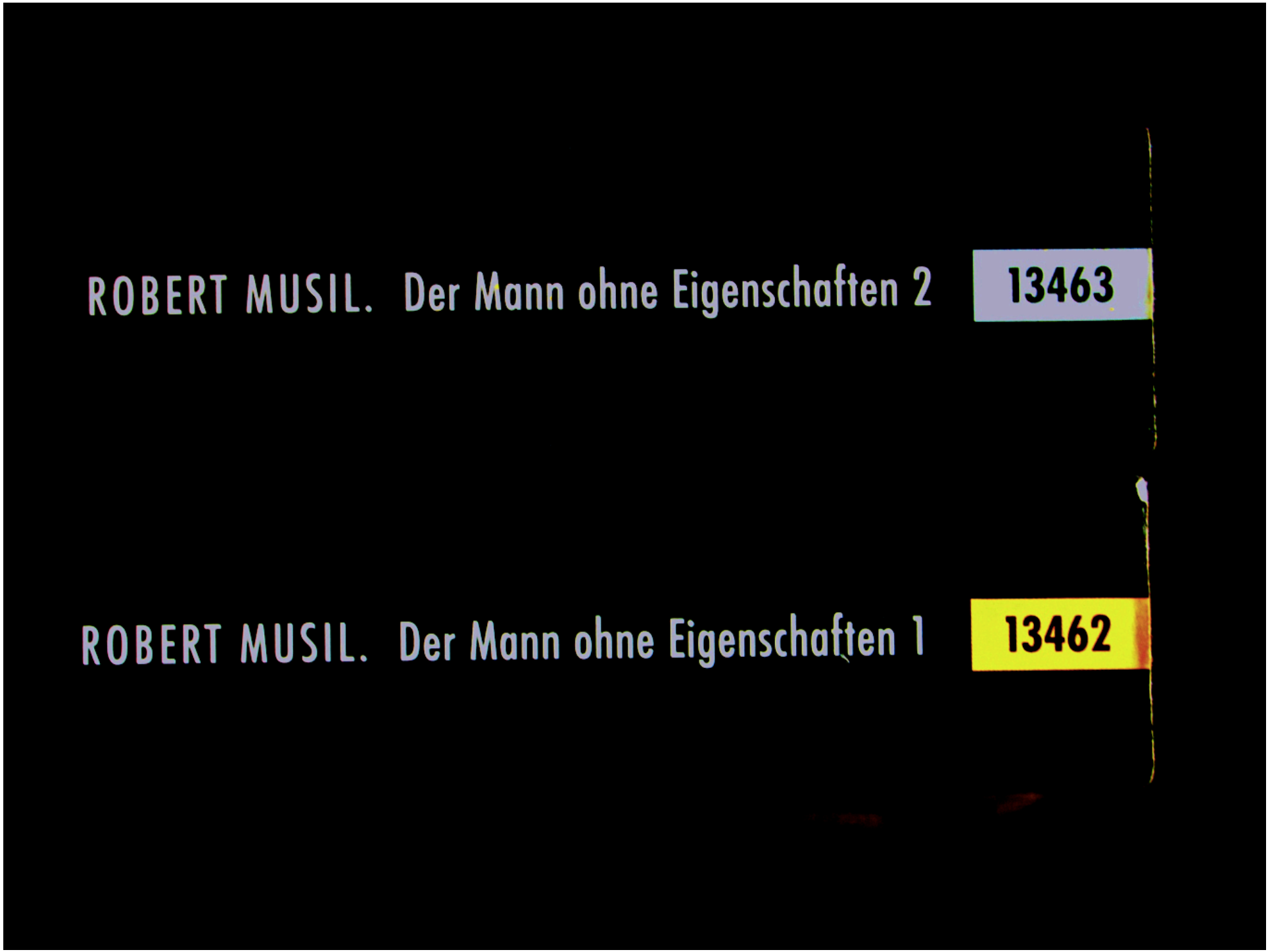
Mimesis – das ist die Kunst, ein anderer zu werden: *the art to other*. Du wirst es sein. Es bleibt dir gar kein Subjekt, das du mühsam vernichten müsstest. Wer hat hier gerade »Du« gesagt, wollen die Mäuse wissen. Und

chwohl nicht als disparate Ansammlung von Fragmen-
die Montage in der Kunst sind sie vielmehr als eine
. anzustreben, deren Zusammenhänge aus der aus-
g der Teile erwachsen. Solche Zusammenhänge sind
enisierungen, sondern können durchaus gerade in der
nbarem, Kritischem, Problematischem bestehen. Wie
age entsteht die prekäre Form aus der Heterogenität
ts zu ihrem eigenen Recht kommen und andererseits
en plaziert werden sollen.[2] Eine solche geistige Mon-
Erzählung genannt werden. In diesem Begriff ist alles
charakter der geistigen Anstrengungen beinhaltet und
um Ausdruck, Zusammenhänge aus unterschiedlichen
rzählung ist ein existentieller Begriff, zutiefst mit den
zügen des Subjekts verbunden. Damit ist sie eine wei-
entieller Kreativität, sie wird vom Subjekt im Rhythmus
lbstverortung entworfen und verlangt dabei, eine Viel-
zustellen: zeitliche Verknüpfungen zwischen Vergan-
kunft, räumliche zwischen Gegenständen, Orten und
vischen Erinnerungen und Phantasien, Begriffen und
ngen zwischen Disparatem bestehen nicht selten in
Differenzen, Konflikten und Widersprüchen. *Wider-*

unendliches System von Zusammenhängen, in dem es unabhängige Bedeutungen, wie sie das gewöhnliche Leben in einer groben ersten Annäherung den Handhabungen und Eigenschaften zuschreibt, überhaupt nicht mehr gab; das scheinbar Feste wurde darin zum durchlässigen Vorwand für viele Bedeutungen, das Geschehende zum Symbol von etwas, das vielleicht nicht geschah, aber hindurch gefühlt wurde, und der Mensch als Inbegriff seiner Möglichkeiten, der potentielle Mensch, das ungeschriebene Gedicht seines Daseins trat dem Menschen als Niederschrift, als Wirklichkeit und Charakter entgegen. Im Grunde fühlte er sich nach dieser Anschauung jeder Tugend und jeder Schlechtigkeit fähig, und daß Tugenden wie Laster in einer ausgeglichenen Gesellschaftsordnung allgemein, wenn auch uneingestanden, als gleich lästig empfunden werden, bewies ihm gerade das, was in der Natur allenthalben geschieht, daß jedes Kräftespiel mit der Zeit einem Mittelwert und Mittelzustand, einem Ausgleich und einer Erstarrung zustrebt. Es mag sein, daß sich auch in diesen Anschauungen eine gewisse Lebensunsicherheit ausdrückte; allein Unsicherheit ist mitunter nichts als das Ungenügen an den gewöhnlichen Sicherungen, und im übrigen darf wohl daran erinnert

unendliches System von Zusammenhängen, in dem es unabhängige Bedeutungen, wie sie das gewöhnliche Leben in einer groben ersten Annäherung den Handhabungen und Eigenschaften zuschreibt, überhaupt nicht mehr gab; das scheinbar Feste wurde darin zum durchlässigen Vorwand für viele Bedeutungen, das Geschehende zum Symbol von etwas, das vielleicht nicht geschah, aber hindurch gefühlt wurde, und der Mensch als Inbegriff seiner Möglichkeiten, der potentielle Mensch, das ungeschriebene Gedicht seines Daseins trat dem Menschen als Niederschrift, als Wirklichkeit und Charakter entgegen. Im Grunde fühlte er sich nach dieser Anschauung jeder Tugend und jeder Schlechtigkeit fähig, und daß Tugenden wie Laster in einer ausgeglichenen Gesellschaftsordnung allgemein, wenn auch uneingestanden, als gleich lästig empfunden werden, bewies ihm gerade das, was in der Natur allenthalben geschieht, daß jedes Kräftespiel mit der Zeit einem Mittelwert und Mittelzustand, einem Ausgleich und einer Erstarrung zustrebt. Es mag sein, daß sich auch in diesen Anschauungen eine gewisse Lebensunsicherheit ausdrückte; allein Unsicherheit ist mitunter nichts als das Ungenügen an den gewöhnlichen Sicherungen, und im übrigen darf wohl daran erinnert werden, daß selbst eine so erfahrene Person, wie es die Menschheit ist, scheinbar nach ganz ähnlichen Grundsätzen handelt. Sie widerruft auf Dauer alles was sie getan hat, und setzt anderes an seine Stelle, auch ihr verwandeln sich im Lauf der Zeit Verbrechen in Tugenden und umgekehrt, sie baut große geistige Zusammenhänge aller Geschehnisse auf und läßt sie nach einigen Menschenaltern wieder einstürzen, nur geschieht das nacheinander, statt in einem einheitlichen Lebensgefühl, und die Kette ihrer Versuche läßt keine Steigerung erkennen. Der Vergleich der Welt mit einem Laboratorium hatte in ihm nun eine alte Vorstellung wiedererweckt. So wie eine große Versuchsstätte, wo die besten Arten, Mensch zu sein, durchgeprobt und neue entdeckt werden müßten, hatte er sich früher oft das Leben gedacht, wenn es ihm gefallen sollte. Daß das Gesamtlaboratorium etwas planlos arbeitete und daß die Leiter und die Theoretiker des Ganzen fehlten, gehörte auf ein anderes Blatt. Man könnte die menschlichen Tätigkeiten nach der Zahl der Worte einteilen, die sie nötig haben; je mehr von diesen, desto schlechter ist es um ihren Charakter bestellt. Alle Erkenntnisse, durch die unsere Gattung von der Fellkleidung zum Menschenflug geführt worden ist, würden samt ihren Beweisen in fertigem Zustand nicht mehr als eine Handbibliothek füllen; wogegen ein Bücherschrank von der Größe der Erde beiweitem nicht genügen möchte, um alles übrige aufzunehmen, ganz abgesehen von der sehr umfangreichen Diskussion, die nicht mit der

Andreas Gursky
Untitled XII,1
1999


ROBERT MUSIL. Der Mann ohne Eigenschaften 2
13463
ROBERT MUSIL. Der Mann ohne Eigenschaften 1
13462

I

Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war

geschaffen. Woraus bemerkenswerter Weise nichts

hlbegriff ist eng mit dem ~~Begriff~~ Idee eines als
e aufzufassenden Lebens verknüpft. Ihn aus dem
rzuleiten, macht die Montage zur Handlungsanweisung
~~r ihm gern zitierten Philosophie der Lebenskunst~~.

> iberwiegt heute die Auffassung, wonach in M[ontage] der
> ı ist, C[ollage] dagegen eine besondere Spielart der M[ontage]
> eses Verständnis sind bisher keine überzeugenden Einwände
> s gesichert darf ferner gelten, daß M[ontage] (als *Verfahren*
> trennbar mit dem Gebrauch von ›Fertigteilen‹ verknüpft ist,
> in der Literatur mit fremden Texten oder Textteilen), die dann
> stellten Textes (Werkes) sind. [...] Hanns Möbius

pazzini_collage_kunst_unterricht_komp.pdf - Adobe Reader
Datei Bearbeiten Anzeige Fenster Hilfe
107% 1 / 3

COLLAGE

Eine Art – wenn nicht die *Art – zu leben, zum Beispiel, zu fühlen, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln.*
Karl-Josef Pazzini

Erste Einleitung

Sehen Sie doch einmal vom Heft hoch, ehe Sie richtig anfangen zu lesen: was Sie sehen, ist eine Collage, eine Montage. Auch wenn Sie gerade aufgeräumt haben sollten. Das, was Sie sehen, war nicht schon immer so zusammen, und aller Wahrscheinlichkeit nach ist nicht alles, was Sie sehen, gleich lange an seinem Platz. Manches war sicher vorher schon einmal irgendwo anders, stammt nicht aus der gleichen Zeit, hat unterschiedliche Geschichten und Geschichte, ist von seinem Produzenten nicht in dem Zustand, in dem Sie es jetzt sehen, geschaffen, hat schon einmal einen anderen Gebrauchswert gehabt . . .

Oder vergegenwärtigen Sie sich einmal das, was Sie heute anhaben. Es ist unwahrscheinlich, daß Sie all das auf einen Schlag gekauft haben, daß es alles aus diesem Jahr stammt, alles von einer Marke ist, alles genau einen Stil hat. Sie haben Ihre Kleidungsstücke wahrscheinlich schon in anderer Kombination getragen, in anderen Zusammenhängen gesehen . . . Oder sehen Sie kurz in sich hinein: wem gleichen Sie mehr? Ihrer Mutter, Ihrem Vater, wem noch? Oder sind Sie das identische Reduplikat von jemandem? Oder sind Sie ganz und gar Sie selbst, eins mit sich, identisch? Woher haben Sie Ihre Motive, Kunsterzieher zu sein? Ist das alles aus einem Guß? Gibt es da vielleicht doch kleine Widersprüche? Oder nehmen Sie Ihren Schreibtisch, Ihr Bücherregal, die Materialsammlung für Ihren Unterricht . . .

Oder: was ist Ihnen in der letzten Minute durch den Kopf gegangen? Was haben Sie in den letzten sechzig Minuten gesehen? Was haben Sie in den letzten 1440 Minuten alles getan? Wenn Sie nun eine künstlerische Technik wählen sollten, um dies auch nur annähernd darzustellen, was läge da näher, ein zentralperspektivisches Tafelbild oder eine Collage/Montage? Sollten Sie zu ersterem tendieren, so lesen Sie bitte nicht weiter und gehen zum «Funkkolleg Kunst» über.

Zweite Einleitung

Es ist schwierig, nach 73 Jahren Collage und deren langer Vorgeschichte (vgl. Wescher, 1974) von *der* Collage zu sprechen. Deshalb zu Beginn *ein* Beispiel.

Wenn wir die Collage (Abb. 2) auf dem Hintergrund der Geschichte der Collage ansehen, entfaltet sich sogleich ein Spektrum von möglichen Collagen. Nehmen wir als Kontrast eine Collage von Hannah Höch (Abb. 1).

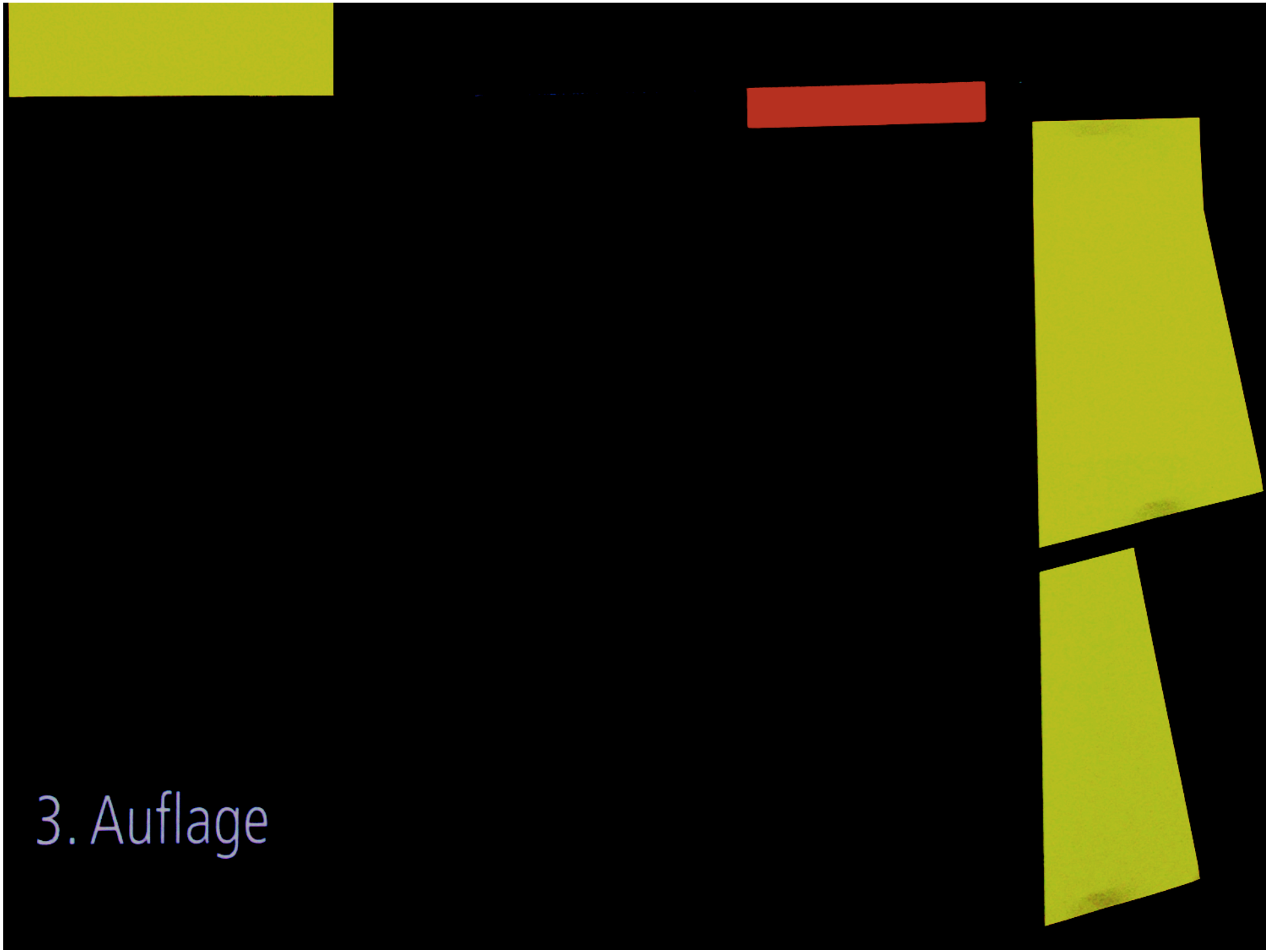
Mit diesen beiden Abbildungen vor Augen ist es wohl möglich, einigen Bruchstücken aus einem Essay von Peter Gorsen über Sarah Schumann zu folgen:

«Der deutliche Verzicht auf weibliche Metaphern der gesellschaftlichen Entfremdung (bei Sarah Schumann [KJP]) zeigt ein historisch fortgeschrittenes Bewußtsein von den Möglichkeiten der Collage gegenüber ihrer ideologiekritischen, nur diagnostizierenden Funktion in den 20er Jahren, der wir im Werk Hannah Höchs paradigmatisch begegnen . . . Aus der allgemeinen Brüchigkeit der weiblichen Identität unter patriarchalen kapitalistischen Lebensbedingungen folgt für ein fortgeschrittenes Problembewußtsein, der Wille zu verändern oder zunächst viel praktischer, der Wunsch, selbst anders zu werden, die vertrauten Visagen und Masken des gesellschaftlichen Schicklichen abzuschminken, eine Individualität zu erlangen. Hier setzt Sarah Schumann an, indem sie den rein analytischen Zugriff der Dadacollage in einen synthetisierenden überführt.» (Gorsen 1983, S. 171).

Wenn ich also hier von Collage spreche, schwebt mir die Art von Sarah Schumann vor, nicht einzig die hier abgebildete Collage. Eine Art, die ich nicht nur auf die Kunst beziehe, eine synthetisierende Collage, die die analytische Ideologiekritik mit ihren Grenzen, Stärken und Schwächen zur Voraussetzung hat, diese aber nicht unzeitgemäß nachbetet (Heartfield for ever!). Ich versuche theoretisch, wie Sarah Schumann in ihren Bildern, auf dem schmalen Grat der Vieldeutigkeit, Anspannung und Gelassenheit ohne dauernde direkte Verweise auf identifizierende Gesellschaftskritik zu balancieren und versuche, mich kurz vor der Affirmation von der real existierenden Unvernunft abzugrenzen.

Anders: ich denke nicht an Collagen, deren Bildinhalt und Stimmung und in Worten gefaßter Titel nach dem Schema „Reim dich, oder ich hau dich" konstruiert sind, weiße Schimmel oder schwarze Rappen. Bei denen bildlich das gezeigt wird, was man mit einigen Worten auch sagen

die entscheidende Form existentieller Bede
enn die Erzählung eine freie und selbstentw
e Sinnzusammenhänge bildet, dann kann s
en werden. Als solche ist sie die Aussagew
Selbst. Hier findet das statt, was Rorty mit N
chters formulierte: daß er fähig sei, von sich
eschreibung anzufertigen, die nicht überlief
e Erzählungen wiederholt und sich darin ver
der Bedeutungserzeugung inmitten des Het
in der keine allgemeingültige Wahrheit und


3. Auflage

»*Weshalb* verweigern Sie die Arbeit?«

»Ich würde vorziehen, es nicht zu tun.«

Bei jedem anderem Mann hätte ich unverzüglich einen fürchterlichen Wutanfall bekommen, hätte jedes weitere Wort für belanglos erachtet und ihn mit Schimpf und Schande aus meiner Gegenwart verbannt. Aber da war etwas an Bartleby, das mich nicht nur seltsam entwaffnete, sondern mich auf wunderliche Weise berührte und beunruhigte. Ich begann, ihm gut zuzureden.

»Es sind doch Ihre eigenen Kopien, die wir hier überprüfen wollen. Es erspart Ihnen Arbeit, weil mit einer einzigen Überprüfung alle vier Kopien erledigt sind. Das ist allgemein so üblich. Jeder Kopist ist verpflichtet, bei der Überprüfung seiner Kopie zu helfen. Stimmt das etwa nicht? Wollen Sie nicht antworten? So reden Sie doch!«

»Ich ziehe vor, es nicht zu tun«, erwiderte er mit sanft flötender Stimme. Ich hatte den Eindruck, daß er sich, während ich zu ihm gesprochen hatte, jede meiner Äußerungen sorgfältig durch den Kopf hatte gehen lassen, deren Bedeutung voll und ganz verstanden hatte, sich der zwingenden Schlußfolgerung nicht hatte widersetzen können, aber dennoch war da gleichzeitig eine höherstehende Überlegung, die ihn dazu bewog, auf die erwähnte Weise zu antworten.

Herman Melville

Bartleby, der Schreiber

Eine Geschichte aus der Wall Street

Aus dem Amerikanischen übersetzt,
mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen
von Isabell Lorenz

seine Professorin hatte sie abschreiben lassen. Was ihn seitdem nicht mehr losließ war die Verbindung zwischen Involviertsein in den behandelten Text, in praktisches Tun und dabei die Zeit gehabt zu haben all die medialen Verschränkungen zu denken. Angewandtes Künstlerisches Tun. Kunst durch Kunst lernen. Das Setting war eine Einladung, keine direktive Aufforderung. Man konnte, wenn man wollte. Aber das Müssen, das war verbannt.
An der Innenseite der Eingangstür des Büros seiner Dozentin klebte über der Türklinke ein kleines Zettelchen. In kleinen Arial-Lettern stand dort *„Eine Gelegenheit klopft an die Tür*". Darum ging es. Gelegenheiten schaffen. Man könne nie wissen was passiert. Einen Rahmen für das Unerwartete schaffen. Und es dann begrüßen. Man muss es nicht mögen, es geht auch wieder vorbei. Doch kommen, das tut es bestimmt. Er hätte so etwas noch nie gesehen.

Huiuiui, wow, das war es. Genau das. So müsse Lernen aussehen. Genau so.

Sofort besorgte er sich „Der Vortrag als Performance“ von Sybille Peters. Das müsse doch irgendwie zu schaffen sein. Manche nahmen eben die Einladung an, andere nicht.
Beim anschließenden Mensaessen wurde sich Luft gemacht über das soeben

ich bin schuld

Ich möchte lieber nicht
DOSE
CAIPI

Der Erzähltheoretiker Gérard Genette hat den Begriff *Diegese* aufgenommen und weiterentwickelt.

Terminologie nach Genette [Bearbeiten]

Diegetisch oder *intradiegetisch* ist nach Gérard Genette alles zu nennen, was zur erzählten Welt gehört. Ein Text kann me
der Regel benennt man mit *Diegese* jedoch die Elemente der Haupthandlung, sofern sich eine solche bestimmen lässt.

„Erzählebenen" können aufeinander aufbauen, so dass eine Hierarchie entsteht. Um verschiedene Ebenen voneinander
relationale Begriffe ein:

- Die der Diegese vorgelagerte Erzählebene, also zum Beispiel Rahmenhandlungen, nennt er **extradiegetisch**.
- Die eigentliche Diegese oder Erzählung, die Ebene, auf der die Figuren handeln, nennt Genette zur besseren Unters
- Wenn wiederum in die Intradiegese Erzählungen eingelagert werden, spricht man von Binnen-Erzählungen; Genette r

Auch die verschiedenen "Erzählerpositionen" macht Genette an ihrem Verhältnis zur Diegese fest.

- Ist der Erzähler gleichzeitig eine (Neben-)Figur der Handlung, nennt er die Erzählerposition **homodiegetisch**.
- Ist der Erzähler sogar Protagonist der Handlung, ist die Erzählposition als Sonderfall der homodiegetischen Position **a**
- Kommt der Erzähler in der Handlung selbst nicht vor, ist seine Position als **heterodiegetisch** zu bezeichnen.

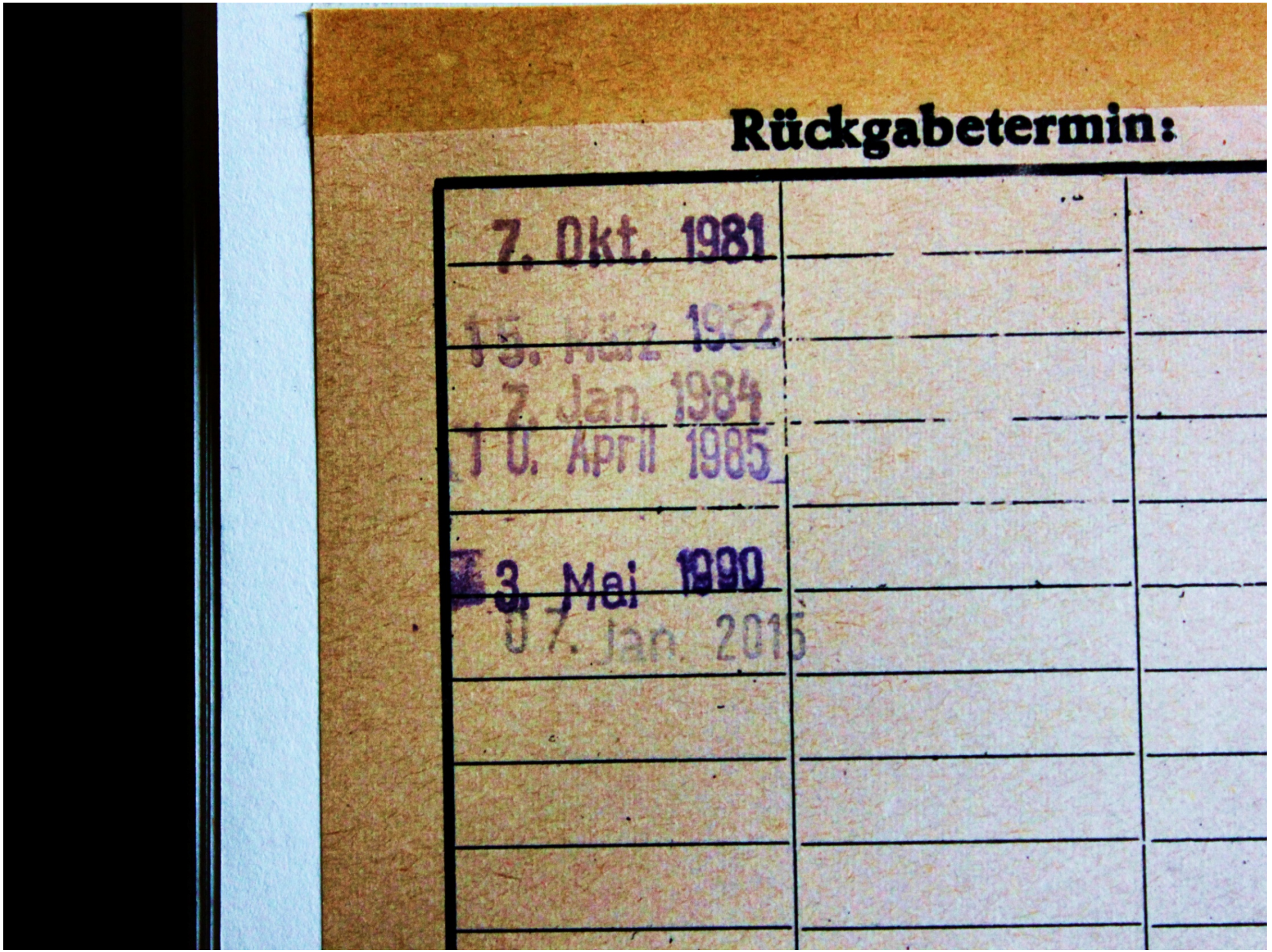
Die Bezeichnungen der Erzählebenen und der Erzählerpositionen sind unabhängig voneinander. Eine Figur kann auf ver
Erzählpositionen einnehmen: Ein Erzähler, der auf der extradiegetischen Ebene autodiegetisch erzählt, also eine Geschic
Hauptperson ist, kann innerhalb dieser erzählten Geschichte, der *(Intra-)Diegese*, wiederum eine Geschichte berichten (
vorkommt, also auf intradiegetischer Ebene ein heterodiegetischer Erzähler der metadiegetischen Ebene sein.

Terminologie nach Souriau [Bearbeiten]

Laut Souriau steht die Diegese bzw. das Diegetische als eigene Dimension des filmischen Universums neben:

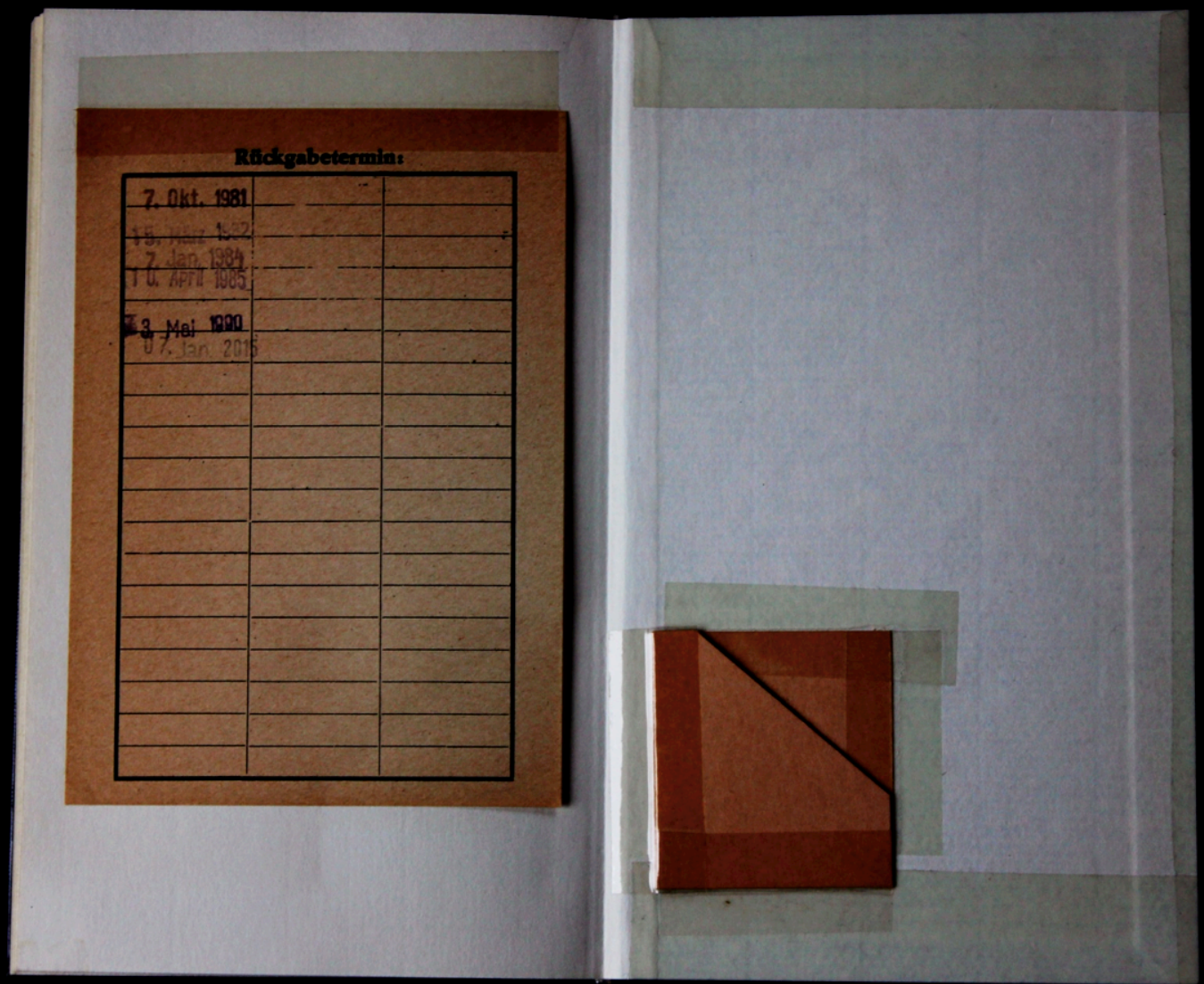
- dem Afilmischen (die "unabhängig von den kinematographischen Tatsache" existierende Wirklichkeit)
- dem Profilmischen (die gefilmte "objektive Wirklichkeit")
- dem Filmographischen ("alle Aspekte des fertig gezogenen Filmstreifens")
- dem Filmophanischen ("alles, was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet")

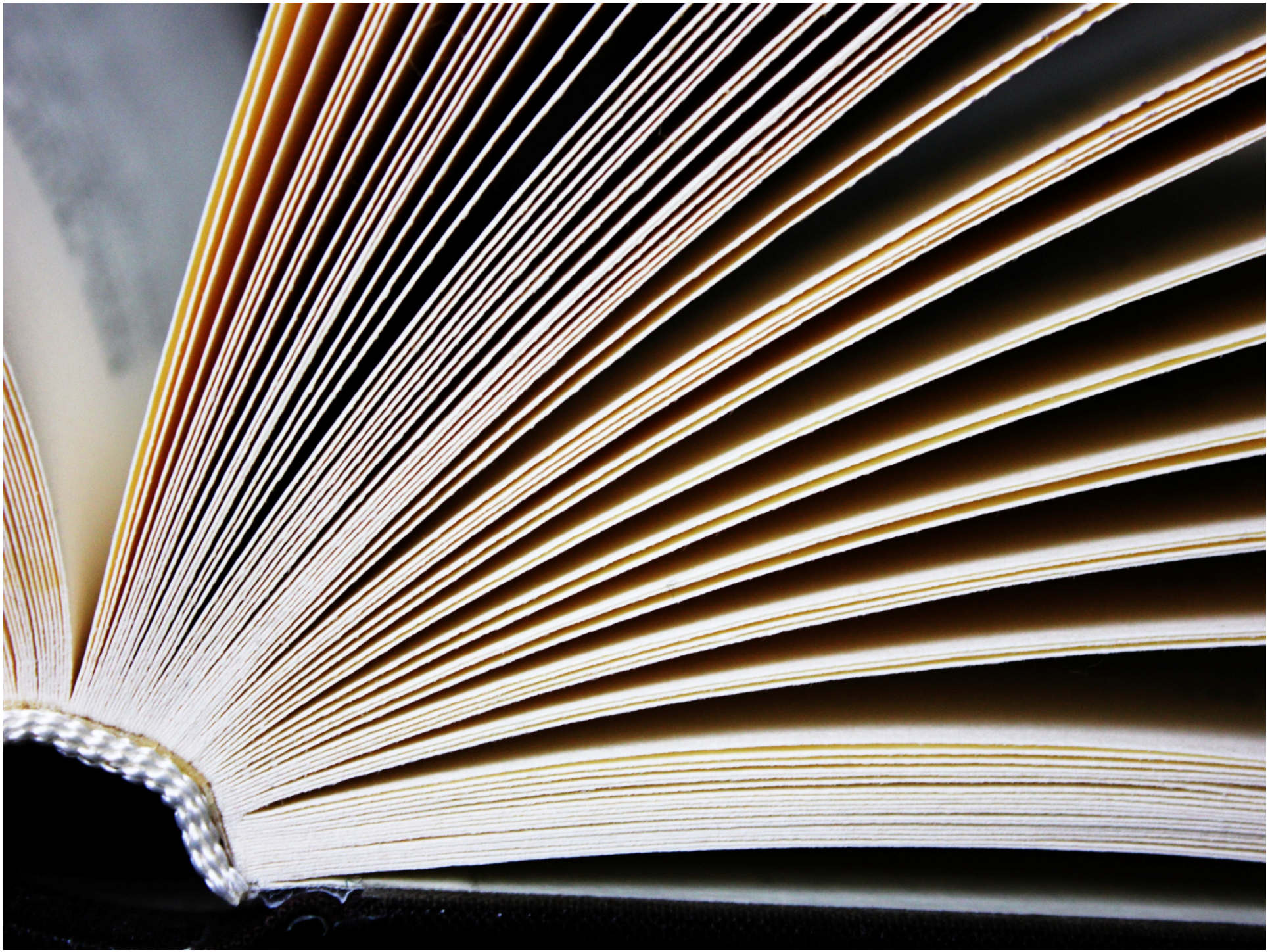
Das neue
B III
Die
3. Aufla
GERTRUDE STEIN
DIE GEOGRAPHISCHE GESCHICHTE VON AMERIKA ODER DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN DER MENSCHLICHEN NATUR UND DEM GEIST DES MENSCHEN
SUHRKAMP



Rückgabetermin:

7. Okt. 1981		
15. März 1982		
7. Jan. 1984		
10. April 1985		
3. Mai 1990		
07. Jan. 2015		


Rückgabetermin:
7. Okt. 1981
15. März 1982
7. Jan. 1984
10. April 1985
3. Mai 1990
07. Jan. 2015



Expanded
Narration

A ROSE IS A ROSE

Wax seal for embossing envelopes, Leuchars & Son Geffroy Suode Paris.
Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers,
Yale Collection of American Literature, Beineke Library.

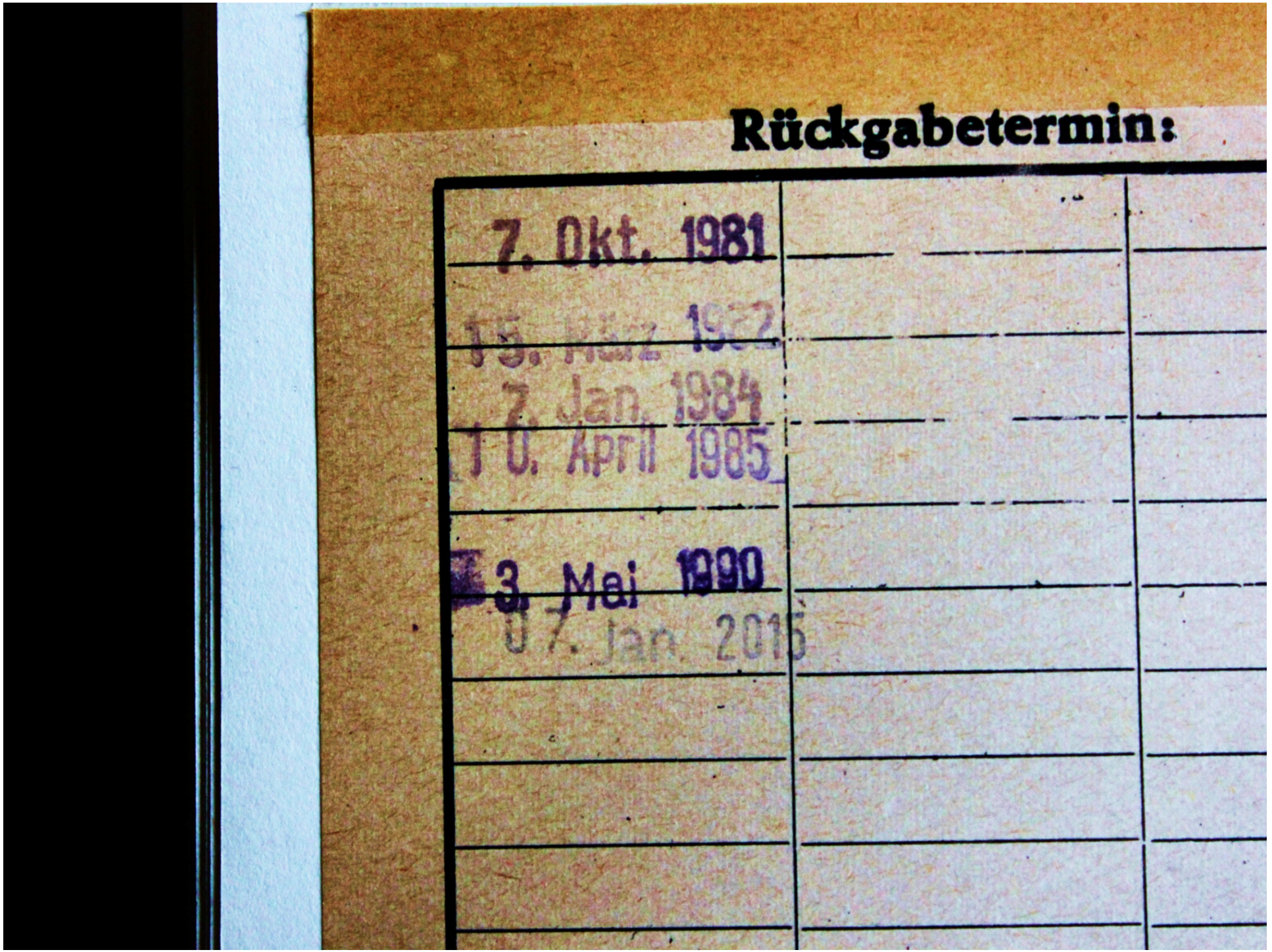
Rossmann Fotobuc
auf echtem Fotopapier
Ausdrucksvolle Farben & knac
Gratis Rossmar
herunterladen u
www.rossmann.de/fotow

eine Bilder
als Fotobu
Momente in einem Buch
ANN
ersönliches Fo
as erste Kind
SSMANN F
kreativ, origi
terladen unt
gestalten
und in Ihrer
to-Buch onl
Bilder
als Geschenk...

Stanisław Lem
Der futurologische Kongreß

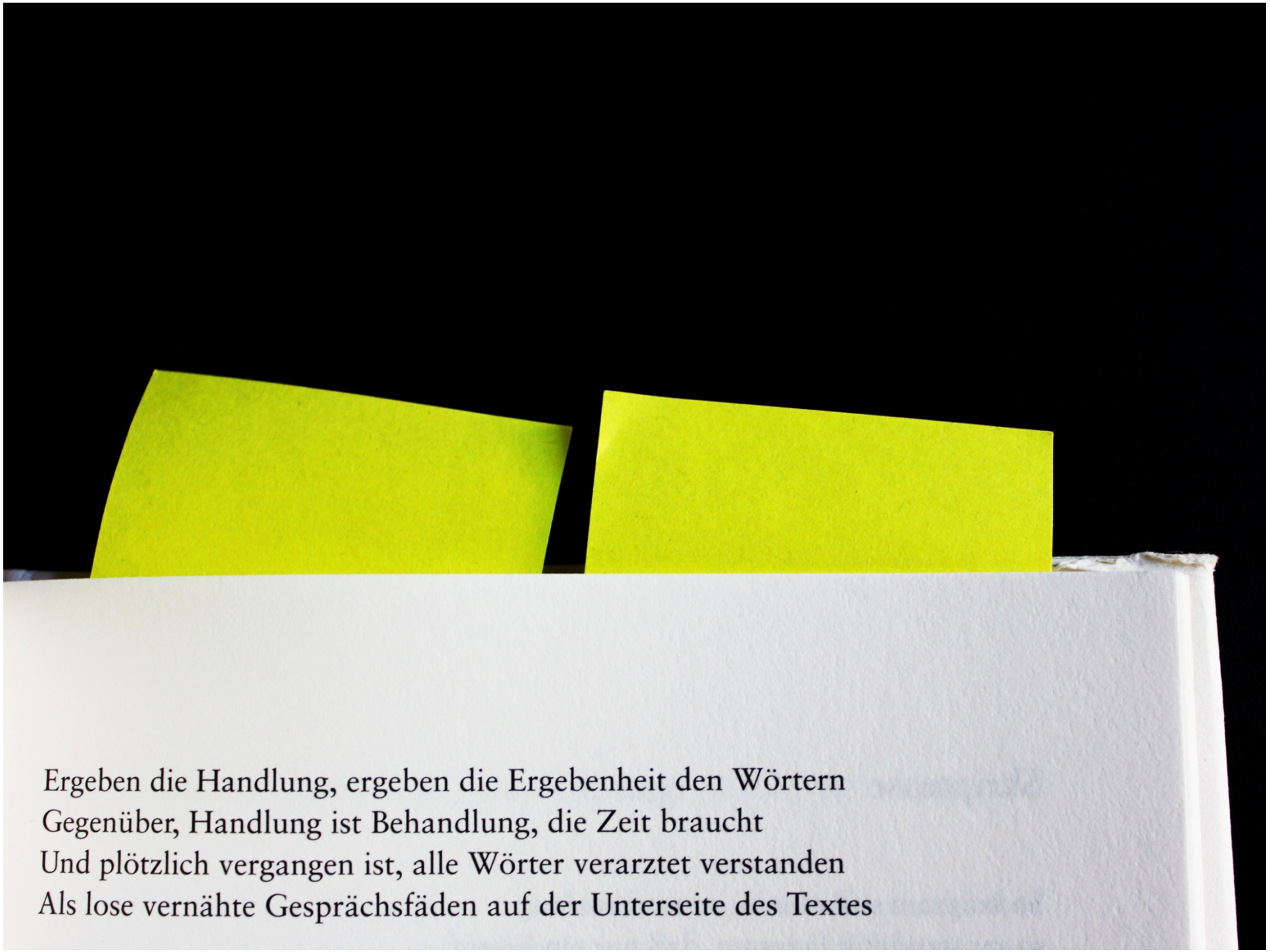
Suhrkamp

Wie die Natur schafft auch der Künstler mit Hilfe der Mimesis Neues und Anderes. Es kommt zu einer Erweiterung des Wirklichkeitsbegriffes, die diesen fast überflüssig werden läßt. In der mimetischen Aneignung von Vorgegebenem gestaltet die Einbildungskraft des Rezipienten den Nachahmungsprozeß mit, so daß im Nachahmenden das Vorgegebene eine neue Qualität gewinnt. Mimesis schließt den nachgeahmten Gegenstand, den Prozeß der Nachahmung und den Nachahmenden zusammen, wobei im nachgeahmten Gegenstand die Strukturen schon angelegt sind, die die Richtung des mimetischen Prozesses im Nachahmenden steuern. Seine Ergebnisse werden zudem von der individuellen Situation des Nachahmenden bestimmt. Wenn sich die mimetische Aneignung auf sprachliche oder bildliche Erzeugnisse bezieht, die selbst in einem mimetischen Verhältnis zu anderen stehen, sind diese Prozesse besonders komplex. Bei allen kulturellen Produkten ist dies der Fall, bei denen es keinen „Nullpunkt“ gibt und bei denen die Referenzpunkte durch mimetische Prozesse erzeugt und verschoben werden.

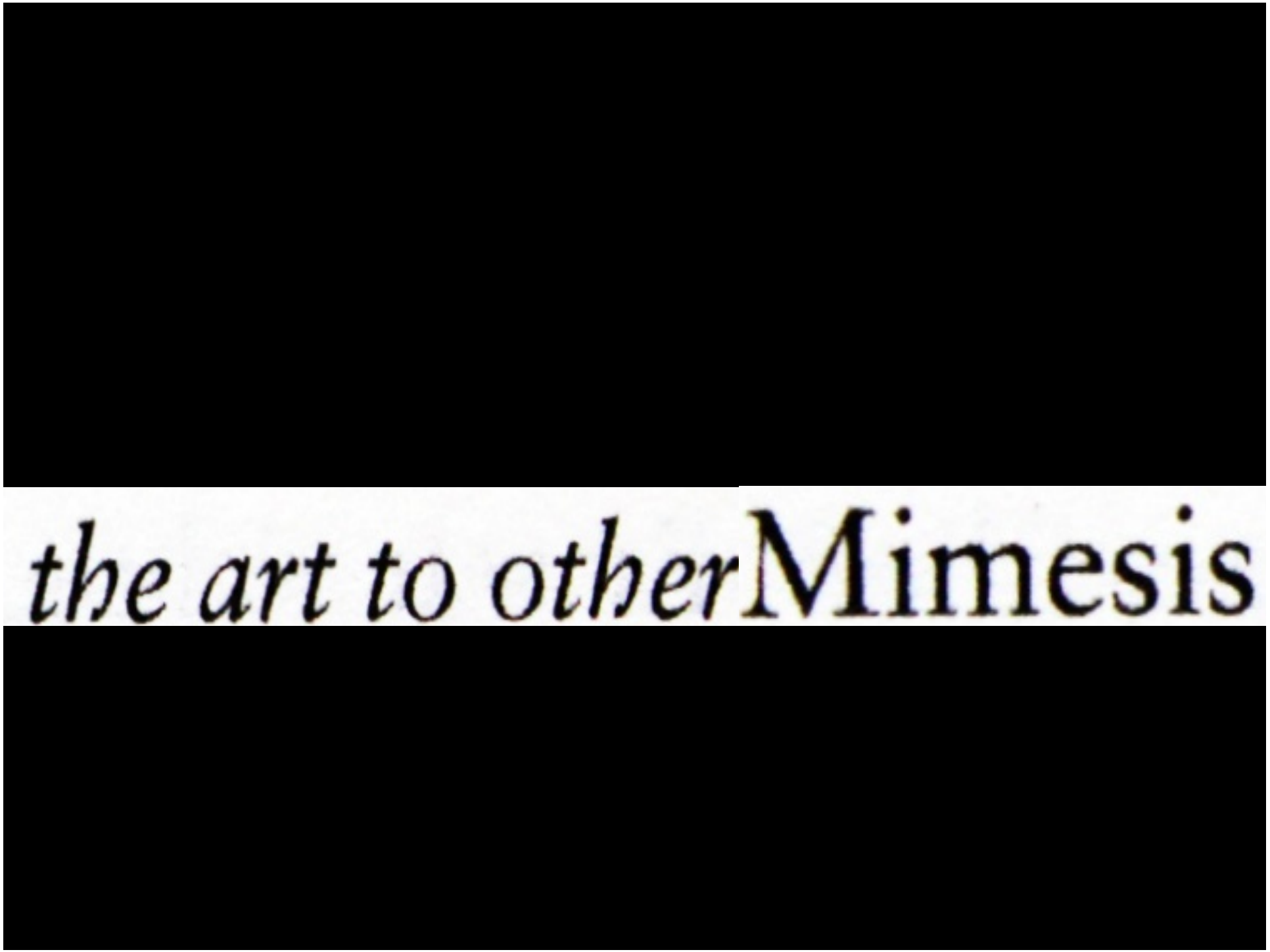


Rückgabetermin:

7. Okt. 1981		
15. März 1982		
7. Jan. 1984		
10. April 1985		
3. Mai 1990		
07. Jan. 2015		



Ergeben die Handlung, ergeben die Ergebenheit den Wörtern
Gegenüber, Handlung ist Behandlung, die Zeit braucht
Und plötzlich vergangen ist, alle Wörter verarztet verstanden
Als lose vernähte Gesprächsfäden auf der Unterseite des Textes


the art to other Mimesis