

AB-Fall, Müll und Staub

Ulrike Brummert

Im Flur lag ein roter Afghan.¹ Immer, fast immer war er von kleinen weißen Stippen übersät. Zum Ungemach meiner Mutter. Eine ästhetische Verunreinigung. Sie quälte sich und uns um den Ursprung dieser Krümel. Die Antwort meines Vaters: "Das ist der Kalk, der mir aus den Beinen rieselt". Verursachung durch Baumwollfeinripp? Und doch fragte sich das Kind, ob man sich, entgegen der bisherigen vermeintlichen Sicherheitsbeständigkeit, lebend allmählich auflöse und Partikel von Staub im Universum hinterließe.

Leben ohne Abfall ist Nicht-Leben, verharren in Präsenzstarre. Ohne Bewegung. Leben in Leiblichkeit und seiner kulturellen Überformung ist ohne AB-Fall weder denkbar noch fühlbar; er, der Abfall, ist ein konstituierendes Element, vielleicht *das* konstituierende Element. Abfall belegt – zuweilen materiell – die kontinuierliche Bewegung des Seins; für den Seienden ist er zugleich Selbstvergewisserung und Affirmation der Endlichkeit seiner selbst. Abfall ist das *Surplus* der Unmöglichkeit, den Augenblick in einem Schwebezustand zu perennisieren. AB-Fall materialisiert die Halb-Wert-Zeit unserer Vorstellungen und Konzeptionen, ist das Vanitas-Motiv schlechthin. Abfall zeitigt den Transformationsmechanismus, präsentiert den schäbigen Rest.

Das, was abfällt, und das, was wieder aufgehoben wird, das, was aufgehoben, wieder abfällt. Vielleicht lässt sich das 20. Jahrhundert als eine Geschichte der Bewusstwerdung des Mülls begreifen. Anhand von unterschiedlichen Bildern möchte ich einige vorsichtige Annäherungen über Bilder und Worte versuchen – Reisesouvenirs, recyclebar, hoffentlich in Frageform.

1 Dank für Inspiration, Gespräch, materielle Unterstützung und nimmer lahmende Ermutigung spreche ich herzlichst Martin Bauch, Manja Berte, Constanze Heidelauf, Jörg Kersten und Kathrin van der Meer aus.



Abb. 1: Neapel.

Müll, plastifiziert, abgepackt im Zentrum von Neapel schockiert und beruhigt uns, weil er nicht ins Verborgene gerückt ist. Es sind aber nicht "wir", die ein Lebensproblem haben, die die Verantwortung tragen, sondern eine chaotische Mittelmeerstadt. Basta.

Müll zu thematisieren wandert aus den Avantgarden in den Mainstream. Slavoj Žižek hat sich in *Examined Life* (2007), bewehrt mit Helm und Signalweste, auf eine Müllhalde begeben. Jeder interviewte Denker durfte sich aussuchen, wo er sprechen wollte – und Slavoj eben auf der Müllhalde.



Abb. 2: Slavoj Žižek.

Der Abfall verschwindet, wird unserem Blick entrückt, was ja nur ein Scheinverschwinden ist, ein Eskamotieren. Es hat ein Loslösungsprozess vorab stattgefunden, der physisch in dem vertikalen Bild des Fallens zum Ausdruck gebracht wird.

Versuchen wir uns der Fallthematik zu nähern.



Abb. 3: Chemnitz.

Vor der Verbegrifflichung ist Fallen physikalisch zu betrachten, dann als Metapher. Zwei Menschen liegen unbeobachtet, sie liegen, und sie sind wie abgefallen, losgelöst von allem, frei.

Nehmen wir einen Apfel, dessen Transformation schon sehr weit fortgeschritten ist, einen Reichsapfel, einen Granatapfel, einen Steve Jobs-Apfel, den von Eva oder den von Isaac Newton. Mithilfe dieser runden Frucht ließe sich mythenbildend eine Meistererzählung des Fallens, des Abfallens holistisch generieren.

Seitdem der Mensch aufrecht geht, fürchtet er nichts mehr als die Gesetze der Gravitation, setzt die Bewegung der Erdanziehung als Bild für die Ur-Katastrophe zwischen Sein und Nicht-Sein? So deutet es mir zuweilen.

Die Nichtigkeit des Seins konkretisiert sich vielleicht am ehesten in der biblischen Staub-Referenz, die in der westlichen sich entchristlichenden Hemisphäre jedoch nach wie vor latent präsent ist.

[Mensch bedenke,
Staub bist du, und zum Staub musst du zurückkehren.
Genesis 3,19.

Das Aschermittwochs-Aschenkreuz aktualisiert dieses Menetekel im Katholizismus. Aus dem Feuer der Palmzweige die Asche, Asche und ihre statushafte Verwandtschaft mit Sand. Zurück zu den Zweien von der Halfpipe, weil sich mir die Frage stellt, ob das Liegen, vor allem das Liegen im Sand, das sommerliche im Sandliegen so etwas wie ein Probeliegen des endgültigen Liegens ist. Das Sommerliegen wirft die Frage auf, warum Sand als Genussfaktor immer addiert werden muss? Vor allem auch im städtischen Umfeld. Auf der natürlich menschlichen wahrnehmbaren Ebene sind Staub oder Sand mit dem bloßen Auge die kleinsten Partikel, in die sich alles wieder und wieder, letztendlich verwandelt. Ob wir das dann tun, um uns mit diesem zersetzten Zustand schon einmal anzufreunden?

Auf die Bewegung in der Vertikalen haben wir den Akzent gelegt. Beschäftigen wir uns nun hauptsächlich mit der Gegenüberstellung in der Vertikalen zwischen dem Abfallen und dem Aufheben und der Frage, ob Aufheben und Abfallen (nur) den Standort des Betrachtens bestimmen, ob abwärts und aufwärts Statusbestimmungen sind, oder (nur) Perspektiven beschreiben, eingrenzen.

Aufheben und das *Aufgehobene* (das *Ideelle*) ist einer der wichtigsten Begriffe der Philosophie, eine Grundbestimmung, die schlechthin allenthalben wiederkehrt, deren Sinn bestimmt aufzufassen und besonders vom Nichts zu unterscheiden ist. – Was sich aufhebt, wird dadurch nicht zu Nichts. Nichts ist das *Unmittelbare*; ein Aufgehobenes ist ein *Vermitteltes*, es ist das Nichtseiende, aber als *Resultat*, das von einem Sein ausgegangen ist; es hat daher die *Bestimmtheit, aus der es herkommt, noch an sich*.

Aufheben hat in der Sprache den gedoppelten Sinn, daß es soviel als aufbewahren, *erhalten* bedeutet und zugleich soviel als aufhören lassen, *ein Ende machen*. Das Aufbewahren schließt schon das Negative in sich, daß es etwas seiner Unmittelbarkeit und damit einem den äußerlichen Einwirkungen offenen Dasein entnommen wird, um es zu erhalten. – So ist das Aufgehobene ein zugleich Aufbewahrtes, das nur seine Unmittelbarkeit verloren hat, aber darum nicht vernichtet. – Die angegebenen zwei Bestimmungen des *Aufhebens* können lexikalisch als zwei Bedeutungen dieses Wortes aufgeführt werden. (Hegel 1970: 113f.)

Dieses Zitat verdeutlicht, inwieweit diese Überlegungen eng mit der deutschen Sprache verbunden sind; 'aufheben' hat kein binäres anderssprachliches Äquivalent. Das Aufgehobene ist aus dem Ursprungszusammenhang gelöst, somit Überhang, Abfall; jedoch wird das Ausbleiben der Entmaterialisierung, die Liminalität fokussiert.

Der Aspekt des Fallens für Ausrangiertes ist jedoch ein kulturübergreifender, lässt etymologisch schon im Lateinischen dieselbe Betrachtungsweise für belebte und unbelebte Materie erkennen; Julia Kristeva geht in der Etablierung von Sinnzusammenhängen weiter:

[...], tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. [...] Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. (Kristeva 1980: 11)

[...], einem wahren Theater gleich, ohne Schminke, noch Maske, zeigen mir der Abfall wie der Kadaver das, was ich dauernd ausschließe, um zu leben. [...] Diese Abfälle fallen, damit ich lebe, bis, von Verlust zu Verlust, mir nichts bleibt, und mein Körper ganz jenseits der Grenze fällt, *cadere*, Kadaver. (Übersetzung U.B.)

Eine erste Überlegung aufgrund der chronologischen Verortung der Gedankengänge ist: Das 19. Jahrhundert transformiert und führt fort, das 20. sieht es diesseitiger und denkt den Prozess zu Ende, bezieht das Abfallen auf sich selbst und die eigene Endlichkeit, hat kein Aufgehobensein im Unendlichen. Etwas schematisch, entbehrt aber nicht eines gewissen Charmes.

Julia Kristeva korreliert das Selbst mit dem Fallen und dem Abfallen. Im Weiteren, auf der Folie ihrer Definition wird alles, was Abfall betrifft, immer zum jeweiligen eigenen Selbst in Beziehung gesetzt, respektive zur Konzeption der Lebensendlichkeit auch in ihrer Ausblendung, des Todes. Das betrifft Lebendiges, Dinge, Abstraktionen, *all you can imagine*. Dass das Abfallen, also die Entscheidung, sich von X, Y zu trennen, als Vitalität zu verstehen ist. X und Y nehmen eine Stellvertreterposition ein, eine prognostische Stellvertreterfunktion, versichern dem Selbst aber gleichzeitig: Solange du den Abfallprozess delegieren kannst, bist du selbst kein Abfall. Die Erbringung von Abfall dient der Selbstvergewisserung, ist ein ritueller Schutz der eigenen Unversehrtheit, kann das Abfall-Opfer vor der Selbstverabfallung bewahren.

Der Selbstabfall, der Fall aus dem Ego wird bei der Betrachtung dreier Selbstporträts aus den Jahren 1967, 1996 und 1999 von William Utermohlen (1933-2007) sinnfällig: 1995 erfuhr er, dass er an Morbus Alzheimer litt.

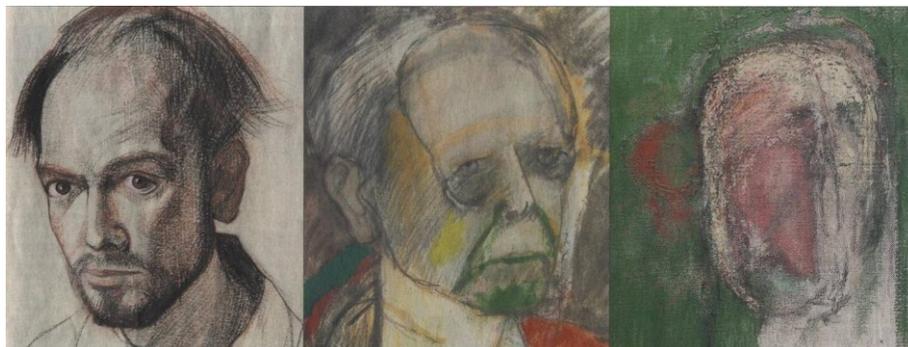


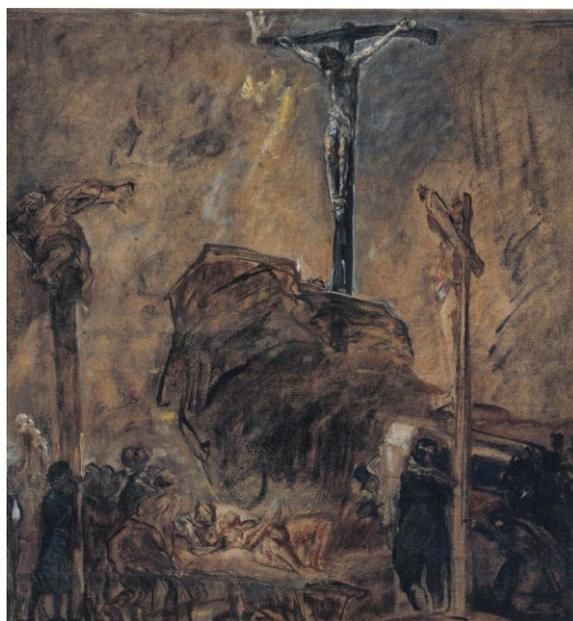
Abb. 4: William Utermohlen.

Wenn wir sagen, Abfallen ist etwas Vitales, heißt das dann, dass man sich immer ganz schnell und einfach von den Dingen lösen kann, aber die Negativität ist, dass das Abfallen auch das Sterben des jeweiligen Moments bedeutet: die Janusköpfigkeit des Daseins. Dem Fluss, der Bewegung wollen wir Einhalt gewähren, durch das *Wahren, Bewahren, Hängen an* – als ob Sterben die Negativität genommen werden könnte, als ob man Dialektik aufheben könne.



Abb. 5: Hängen.

"Wir hängen an gutem Design", aber wir hängen auch an Menschen, an Dingen, am Leben. Und dieses Wollen ist ikonografisch durch den Jungen komplex repräsentiert. Er zitiert, transformiert, entsakralisiert den hängenden Stellvertreter, der der gläubigen Gesellschaft über die Jahrhunderte zur Verfügung gestanden ist: "Christus hängt für uns am Kreuz".

Abb. 6: Max Slevogt: *Golgotha*.

Vor Projektannahme schrieb Slevogt am 31. August 1931 aus der Kur in Aachen:

[...] u. ich sitze wie ein von vornherein geschlagener Feldherr vor den Trümmern meiner Vorstellungen! Womit soll ich bauen, – ein Heide in der Kirche? Mir fällt Schwinds

Bildchen ein, wo der Teufel die Steine zur Kirche karrt – andererseits: es ist eine echte Aufgabe! (in Paas/Krischke 2005: 38)

Der hängende Christus, die beiden Schächer vis-à-vis stecken phallisch den Kreis ab, ihnen zu Füßen liegt (oder fällt) der Lebenszyklus: Ein Neugeborenes, ein Kranker – Liegendes, Gefallenes. Das Kranksein als die Vorstufe zum Kadaver konkretisiert sich in Sarg und zukünftig trauernder Witwe. Ob diese Bezüge von Imaginationen, von Glauben an eine Erlösung etwas grundsätzlich anderes in der Beziehung zu den Abfällen und den Ablösungsmomenten in den Zeiten einer gewissen allgegenwärtigen Transzendenz haben kreieren können, erscheint als These verlockend, geradezu geschmeidig; diese verführerische Annahme wird als Frage im Text unterirdisch weiter mitgeführt.



Abb. 7: Meister von Liesborn: *Ohnmacht Mariens*.

'Die kleinen Tode' wie auch Ohnmacht, besonders weibliche Ohnmacht, verlieren sich in der Jetztzeit sowohl in sprachlicher wie in bildlicher Repräsentation.



Abb. 8: Pietà des Récollets.

Diese Renaissance-Darstellung des Gefallenen, also des Kadavers, des gefallenen Christus, der auch über Jahrhunderte die Stellvertreterposition des Toten, des

Kadavers in der bildlichen Darstellung übernommen hat, erinnert durchaus an die zwei jungen Menschen in der Halfpipe (vgl. Abb. 2).

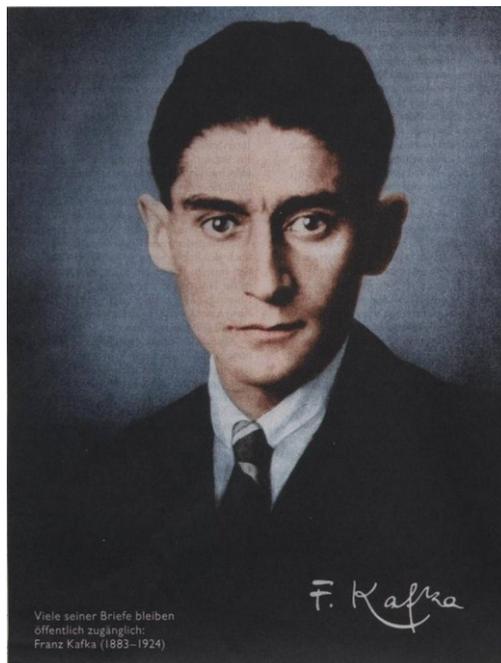


Abb. 9: 1923.

Kafka, der in seinem Blick die Menschheitslebensproblematik in toto zu tragen scheint, hat in seiner Erzählung *Die Verwandlung* (1915) auf mehreren Ebenen und Zusammenhängen die gesamte Abfallproblematik konkret und verhaltenspsychologisch vorweggenommen und zusammengefasst. Gregor Samsa, der sich zunächst über seine Verwandlung in ein Insekt nicht im Klaren ist, ist in Not. Diese Not, die er hat und wie er sie schildert, wie er unter dem Druck steht, morgens abzufahren, den Zug zu bekommen, sich für die Mutter, für die Schwester zu opfern, seinem Chef zu Diensten zu sein, das darf und muss ein jeder für sich, noch einmal nachlesen, um das existenziell Bedrohliche in Gregor Samsa und sich selbst aufsteigen zu lassen. Dieses Unbehagen ist in seiner Intensität vielleicht noch sehr viel dringlicher, uns sehr viel näher in der Stimmung, als wir jemals zuzugeben bereit sind. Und in seiner Verwandlung als Insekt entfällt "es". Die Not wird obsolet.

Und sein Insektendasein verursacht auch gleichzeitig die Auseinandersetzung mit Ausgrenzen und Abfallen auf den unterschiedlichsten Ebenen. Auch hier ist der Apfel präsent: Der Vater, angeekelt, schleudert einen Apfel auf ihn, der in den Panzer eindringt, dort stecken bleibt und weiter verfault; die Frucht konkretisiert den AB-Fall des Sohnes, seinem enthobenen Zustand gemäß, vermeinen Familie und Dienstmagd, **ab-fällig** über ihn zu sprechen, berechtigt zu sein.

Sein Zimmer, der Raum, in dem er sich aufhält, in dem er letztendlich kaserniert wird, verwandelt sich zunehmend in Müll. Müll ist übrigens dem Niederdeutschen entlehnt, "staub, zerfallende erde, unrat; ein im norden

heimisches wort" präzisiert das *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (Bd. 12, Sp. 2654).

Diese Aspekte bündeln die Negativität des Abfalls, vis-à-vis das Positivum; das Beglückende oder das scheinbar (vordergründig oder doch tiefgründig) Beglückende des Abfalls repräsentiert der Ausflug, die Reise der Eltern und der Schwestern nach Gregors Tod, die vergnügt, erleichtert, befreit, abgefallen in die Ferne schweifen, ihren Ballast von Sorgen abwerfen, kleine oder große Wohnungen als läppisches Problem ansehen. Wo unter Umständen der Leser als psychosozialer Helfer des Protagonisten, mit dem er sich identifiziert, grübeln kann: Warum, warum hat Gregor alles auf sich genommen? Warum hat er sich unter diesen Druck begeben? Darauf gibt es keine Antwort. Das ist eine Auseinandersetzung, die jeder mit sich selbst lebensweltlich transponiert führen kann. In Gewichtung, in Balance installiert *Die Verwandlung* ein **Präsenz**, das gleichzeitig **auf-hebt** und **ab-fällt**.

Der urbane Phallus und *the falling man*

Die Stadt der Moderne entäußert ihren phallischen Machttraum kaum mehr in Schornstein, Obelisk oder Turm, sondern präferenziell im elegant elancierten Hochhaus: ein klassisches Modell der Nachkriegs-, der westdeutschen Nachkriegsmoderne:



Abb. 10: Düsseldorf.

Das Dreischeibenhaus in Düsseldorf, das von der Thyssen-AG absichtsvoll in Düsseldorf errichtet wurde, um dem Schmutzimage des Ruhrgebietes zu entgehen. Wunsch der Konzernherren war eine Konstruktion nach

amerikanischen Vorbildern. Helmut Hentrich, der Architekt, jedoch hat mit Bierdeckeln gespielt, und die Schichtung dieser Schaum- und Tropfenfänger inspirierte ihn zu dieser Variation des Aufgerichteten, dem Jonglieren mit der Gravitation in der Vertikalen. Was so glatt und stolz aussieht, ist bereits seines Emblems, Thyssen-AG, entkleidet. Das Gebäude ist seit 2010 völlig leer gezogen, die Nachkriegsattitüde "Wir sind wieder wer" ist nichtig geworden, das Staunen (auch ich habe mit Puppe Eva im Arm, verkehrsumtost, bewundernd meinen Blick nach oben gerichtet) verraucht.

Heißt das, glatte Oberflächen der Stadt sagen uns nicht unbedingt etwas über Leben? Ist das ein Symbol für das Alte, Gestorbene? Womit? Wozu? Glatt, aber man sieht unglatt und denkt: Oh je, wie schrecklich. Diese Ecke haben wir noch gar nicht besucht. Aber – und das war jetzt nur, um auch mit Ihnen, unseren Augen zu spielen – was ist Abfall? Was ist kein Abfall?

Klare Antworten bietet unsere Epoche nicht.

Im Juni 2011 wurde jedoch bekannt, dass das Gebäude für 72 Millionen Euro an die Momeni Projektentwicklung GmbH weiterverkauft wurde. Die neue Eigentümerin sieht vor, das Gebäude bis 2013 denkmalgerecht zu transformieren (vgl. RP Online 2011a/b: o.S.).

Fast alles ist recyclebar, nicht der Zustand – heil oder lädiert – entscheidet über die Aufhebung, sondern die Intentionen von Agierenden.

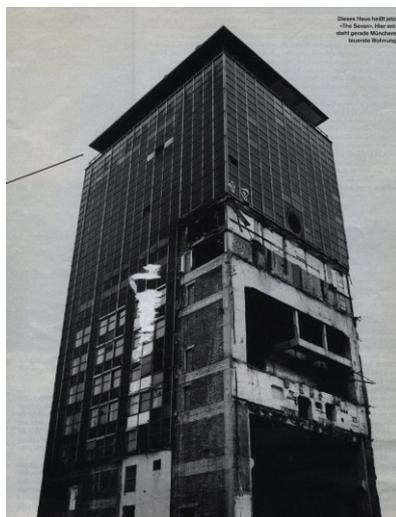


Abb. 11: München.

Dies ist ein Hochhaus im Transformationsprozess, was zukünftig zum Renommee der Stadt München beitragen soll. Aber wir leben dennoch in Zeiten des Prekariats der Hochhäuser, der Ängste um die Hochhäuser, geologischen und ideologischen Ursachen geschuldet.



Abb. 12: Tokyo.

Ein gestelltes Bild einer beliebigen hochhäusigen Megapolis im Nachraum von Fukushima: Im Vordergrund schattenrissmäßig die Rückansicht zweier Asiaten, deren hilflose Besorgnis dem dräuendem Himmel über der Häuserfront gilt. Seit der Wende 1989 sind auch mehr als ein Punkt-Haus im Nicht-Mehr und Noch-Nicht, wie z.B. in der Schloßteichstraße in Chemnitz.

Die Fragilität männlicher Omnipotenz in Verbindung mit Hochhausfronten thematisiert Matthew Weiner in dem Trailer der ersten Staffel seines Feuilletons *Mad Men*, das im Milieu New Yorker Werbeagenturen der 60er Jahre angesiedelt ist.

Abb. 13: *Mad Men*.

Don Draper fällt somnambul durch sein Bauhausglasfenster, fällt und fällt, an der Hochhausfassade hinab, die zuweilen der attraktiven Silhouette einer Frau gleicht, um dann in einen kolossalen Werbeträger zu mutieren, er fällt und fällt, ohne je zu landen wie in einem endlosen Alptraum. Ja, die Bedrohlichkeit eines Hochhauses oder die subkutane Bedrohung des endgültigen, des finalen Falls, sozial und lebensreal. Die deutschen Amerikanisten auf ihrem Kongress in Köln 2011 haben sich empört ob dieser Filmankündigung. Und zwar vertraten sie die

Meinung, dass Derartiges nach 9/11 nicht mehr darstellbar und politisch unkorrekt sei. Den Trailer sehe ich eher als eine grundsätzliche, über das konkrete Drama hinausweisende Auseinandersetzung mit dem finalen Fallen und dem Aufdecken der Komödie des Lebens in der Retrospektive der geänderten gesellschaftlichen Verhältnisse, vor allem, was die Alleinanspruchsrechte des Mannes betrifft.

Der Appetitanreger für die fünfte Staffel, amerikanische Version, legt eine genderproblematisierende Interpretation nahe: Es ist ein reiner Animationsfilm, ausschließlich in den "Farben" schwarz, weiß, rot. Schwarzes Scherenschnittmännchen mit schwarzer wehender Krawatte rutscht auf verstreut horizontal liegenden schwarzen Stäben aus, die sich nach seinem Fall zu einer Jalousie (!) verdichten, durch die eine schwarze RoteMundFrau blickt, das Kerlchen fällt und fällt in einem Sog in die zentrifugal mutierte Jalousie, um über der weißen Riesenbrust der aufgetauchten Frau in das Dekolleté ihres schwarzen Kleides zu tauchen, die weiße Farbe anzunehmen, im Uterus dem "Ursprung der Welt" zu gleitschwimmen; die Frau hybridisiert sich in das bauchige Unterteil einer Sanduhr, Durchsichtigkeit wird suggeriert, der Mann, wieder schwarz, fällt rücklings auf den Sandberg, um mit ihm zu verschmelzen.

Die Symbiose mit dem Sand der Uhr nach dem Fall durch einen weiblichen Körper lässt das Weibliche janusköpfig in der Abfolge kausal mit dem **Ab-fallen** in Verbindung setzen, aber auch **Auf-fangen, Auf-heben** in Mutter Erde, Gaia, *the falling man*, letztendlich, immer wieder, von der Wiege bis zur Bahre dem *ewig Weiblichen* ausgeliefert... *Mad Men* scheint an der Perennisierung dieses Mythos weiter zu stricken.

In Jonathan Safran Foers Roman *Extrem laut und unheimlich nah* (2007) findet der um seinen Vater trauernde Oskar, welcher bei den Anschlägen auf die Twin Towers umgekommen ist, abends in seinem Bett eine ihn beruhigende Aufhebung des *falling man*: Indem er die Abfolge von vierzehn schnell *shots*, die den Fall eines Menschen entlang einer Hochhausfassade dokumentiert, von Ende auf Anfang invertiert, setzt er quasi die Schwerkraft außer Kraft, insinuiert nicht/insinuiert eine Himmelfahrt... Das Daumenkino dieser Reproduktionen beschließt den Roman.

Die Stadt polyfokal

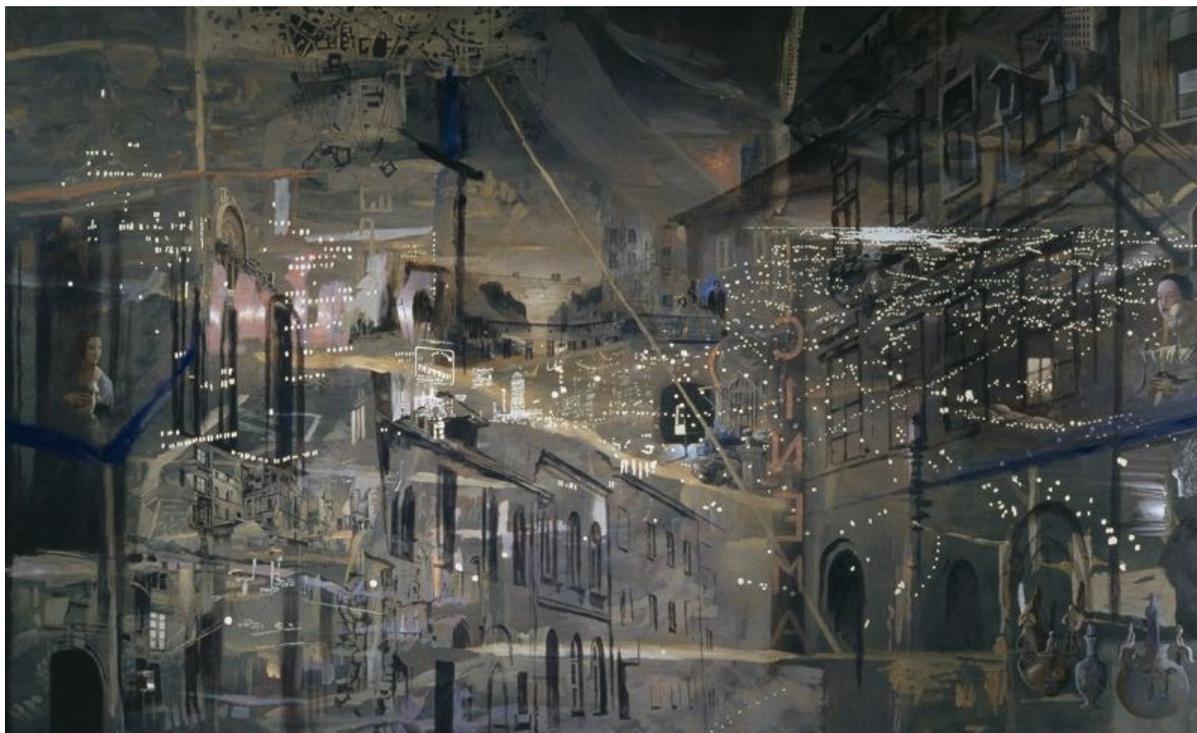


Abb. 14: *Balkon*.

Die Darstellung von Nina Sten-Knudsen erinnert vage an ein Wimmelbild oder vielleicht auch vage an den Bergaltar von Annaberg und zwar insofern, als die Malerin in ihrem städtischen Bild die Zentralperspektive, die uns seit der Renaissance so lieb ist, aufgehoben hat. In Polyfokalität präsentiert uns die Künstlerin Versatzstücke dessen, was die Erinnerung an eine, ja bestimmte Stadt ausmacht. Es sind Souvenirs einer Reise in eine fremde Stadt, die es zu erkunden galt, worauf der Stadtplan deutet, weiter Objekte im freien Raum, die sich als Exponate vergangener Epochen eines Museums identifizieren lassen. Häuser, Objekte, Ruinen unterschiedlichen Maßstabes entbergen sich gleichzeitig, kein Fluchtpunkt, keine Hierarchie. Der Betrachter ist so frei, wie Stadtluft frei machen kann. Die frei fliegenden (assoziiierbaren) Stadtelemente sind auf eine ca. drei mal fünf Meter Leinwand arrangiert, die bildnerisch vorgibt, ein magischer Spiegel mit Durchblick zu gedanklichen Imaginationen, Reminiszenzen zu sein. Gespiegelt wird die nächtliche Lichtersilhouette der Stadt, in der das Spiegelverkehrte der roten vertikalen Leuchtreklame CINEMA über die Spiegelung Auskunft gibt. Kopfkino in die Fläche gelegt; der Stadtplan gibt Auskunft, um welche Stadt es sich realweltlich handelt: Krakow. Der Wiedererkennungseffekt der Architektur der Häuser mag auch behilflich sein. Es gibt ein weiteres Indiz:



Abb. 15: *Balkon*, Detail.

Die Frau mit dem Hermelin von Leonardo da Vinci hängt in Krakow; als Zitat ist sie vorsichtig überstrichen, in breitem kobaltblauem Winkelerker aber deutlich als Beobachterin der Szenerie herausgehoben. Weitere still Schauende bewachen die Stadtelemente ohne humane Präsenz: Zwei weibliche Figuren vis-à-vis der Frau mit Hermelin, sitzende und stehende Gestalten auf den Amphoren und drei Personen auf dem rechts oben im Gemälde angedeuteten Balkon. Fremd in dem Stadtsein, sie wahrnehmen, sie berührt/unberührt vorbei rauschen lassen, wie der Kinobesucher in seinem Balkonsessel.

Wie gehen wir mit dieser Überlagerung, dieser Vielfältigkeit und Überdetermination, diesem Sammelsurium von Eindrücken, Zeitschichten altersweltlich um? Es hat in Wien einen Versuch gegeben, die schriftliche Stadt/bereicherung/verunreinigung auf zu heben, abfallen zu lassen:



Abb. 16: Wien.

und zwar wie per *delete* alle Schriftzeichen zu löschen. Ein Vorgang, der sich als Purifizierung der Stadt bezeichnen lässt, sie von Störendem, Werbendem, Informationsfluten frei zu machen. Die Schminke wird abgewaschen, und wahre Schönheit tritt zu Tage. Ist dieses Projekt ein gangbarer Weg oder sollten wir uns mit der städtischen Pollution – olfaktorisch und sinngebend – abfinden. Vielfalt, Reinheitstotalitarismus, Buntheit, Laissez-faire.



Abb. 17: New York.

Entbeinte Knochen in einem Abfalleimer neben einem Thujakübel, die untere Körperhälfte eines Businessmans, dieses Arrangement lässt vermuten, dass die Szene mitten in städtischem Umfeld aufgenommen worden ist. Es ist nicht davon auszugehen, dass das Foto gefaked ist. Jeff Mermelstein ist ein analoger Fotograf, der sein ganzes Leben damit zubringt, unerwartete Situationen aufzunehmen.

Anrühlich wirkt das Bild, weil es das Eklige und quasi schon den Gestank anzuzeigen vermag, den Gestank des Verendeten, Toten, des Verwesenden. Die letzten zwei Jahrhunderte sind in Westeuropa in gewisser Weise damit beschäftigt, menschliche Eigengerüche auszugrenzen, zu unterdrücken, auszumerzen. Alain Corbin stellt die Vermutung einer Korrelation zwischen Demokratisierung, egalitärer Massengesellschaft und Unerträglichkeit des Geruchs des/der anderen auf (1986 [1982]). Die Leugnung des Ephemeren, des sich Transformierenden, die die moderne Stadtgesellschaft kennzeichnet, scheint mir (auch) eine nachvollziehbare Begründung zu sein. Im Feuer transformiert sich Materie, olfaktorisch intensiv, von Rauchentwicklung begleitet, zu Asche, zu Staub. Heiliges und heidnisches Brandritual sind marginalisiert, randständig in Oster- und Walpurgisfeuern; der rauchende Mensch ist aus Gesellschafts- und Stadtraum verbannt. In den letzten zwei Dekaden ist in der hiesigen Hemisphäre die Geruchsfeindlichkeit wieder aufgebrochen: Barbecue, Aromen samt Therapien finden Eingang in die Lebenswelt. De facto markieren die Recherchen von Corbin und die epische Transposition von Patrick Süßkind im *Parfüm* (1985) eine Trendwende, *a sensitive turn*.

In individueller Schutzhaltung neigen wir dazu, die Fotografie von Enrique Metinides für gefaked zu halten.



Abb. 18: Mexiko-Stadt.

Der mexikanische Fotograf (*1934) widmet sich der Theatralik im Alltäglichen, *real life* sozusagen, in diesem Beispiel dem letalen Fall einer Frau im Straßenverkehr. Zu bedenken ist das Ab-fallen – wollen wir das sehen, sehen wir es? Sehen wir die Gefahr der Stadt so? Um zu leben muss/soll/wird die Bedrohung des *cadere*, wie in den übrigen Konfigurationen, eskamotiert.

Diese Überzeugung teilen Mathias Engert und Matthias Franz, Teilnehmer des transdisziplinären Projektes *Stadt und Photographie der Romanischen Kulturwissenschaft* (TU Chemnitz, 2002-2004):

Die Stadt: sicherer Mittel- und zugleich ruheloser Schnittpunkt für Tausende. Flucht und Herberge, Individualität und Masse, Bewegung und Stillstand auf engstem Raum.

Das Projekt vereint die konträren urbanen Funktionen in einem Dialog der beiden großen Sprachen der Photographie: Stakkato verfolgt ein 8-mm-Film die Bewegungen der Stadt [Chemnitz]; synchron dazu werden eingefrorene Bilder der Drehorte und Darsteller aufgerufen.

Doch die Unruhe bleibt beherrschend – nicht zuletzt durch den städtischen "O-Ton", der sich jeder Entschleunigung verweigert. Der Stadtmensch trotzt der Flut der Eindrücke und Informationen mit einer simplen Strategie: Denk nicht dran... (Engert/Franz 2004: 57)



Abb. 19: Chemnitz.

Speicher (in) der Zwischenzeit

Nicht in der Fläche monumental juxtaposiert wie *Balkon*, nicht synoptisch wie *Denk nicht dran, suburbia* (2007) von Stefanie Busch lebt von der Überlagerung, der Schichtung in grau/schwarz. Die Dresdener Künstlerin, die in den letzten Jahren sehr oft nach Ex-Jugoslawien gereist ist, schöpft aus ihrem eigenen fotografischen Fundus. Sie entwickelt die Negative auf transparente Folie, klebt diese übereinander auf Acrylglas und baut daraus Lichtkästen.



Abb. 20: *Stillegung_01.*

Das Aufspringende und das Zersetzwordene treten im Arrangement ihrer Arbeit zurück; das Werk der Zerstörung in seiner (RE)Komposition strahlt Gelassenheit und Ruhe aus. Die Auseinandersetzung mit den Trümmern und Ruinen, die wir durch unser einfältiges Leben und die aggressiven Aktionen von Gesellschaft und Nationen untereinander produzieren, beruht auf einer ersten Ebene auf dem dokumentarischen Zeigen, wie z.B. durch den Augenzeugen Paolo Pellegrin, der weltweit agiert.



Abb. 21: Gaza.

Man kann das 20. Jahrhundert auch als ein Jahrhundert der Trümmer auffassen, indem es nicht mehr notwendig ist, Ruinen künstlich zu bauen, um damit die Vergänglichkeit des Daseins zu demonstrieren.

Um Überlegungen, Assoziationen zu präsentieren ist bisher mit dem Einsatz von Fotografie gearbeitet worden, ohne jedoch das Prekäre der Fotografie als Speichermedium zwischen Abfällen und Aufheben aufzuzeigen. Das Projekt von Robert Verch versinnlicht die Fragilität in der Kryotypie:

Als Kryotypie (von altgriechisch κρύος [kryos] "Kälte/Frost"; τύπος [typos] "Druck") bezeichne ich das Drucken auf Eis. Die dabei entstehenden Bilder bzw. Objekte nenne ich Kryotypien.

Wenn nach Roland Barthes, das Noema der Fotografie [...] beim "Es-ist-so-gewesen" zu finden und nach Michel Foucault "das Archiv [...] das Gesetz dessen, was [über das Gewesene] gesagt werden kann" ist, so ergänzt das Verfahren der Kryotypie die Möglichkeit, Dokumente zu schaffen, deren Noema im Es-wird-vergehen liegt. Die Kryotypien machen damit den Aspekt der Unbeständigkeit offensichtlich, der in Fotografien sowie in allem archivarischen Gut verborgen bleibt und mit ihnen sogar in gewisser Weise überwunden werden soll.

Während wir unsere Erinnerungen eingefroren in der Fotografie in Sicherheit wähen, schmelzen sie eigentlich in der Zwischenzeit dahin. Silberausfall und schnödes Licht greift historische Abzüge an, digitale Datenträger halten lange nicht das, was sie versprechen. Die Kryotypie fragt nach dem Eigenleben und dem Verfall der Fotografie zwischen eigentlichem Moment und seiner Erinnerung – sie macht die unsichtbaren Prozesse jener Zwischenzeit erkennbar. (Verch 2012: 102)



Abb. 22: Accra I.

Entgegen jedweden Anscheins zeitigt die Reproduktion der virtuellen Welt materiellen Müll. Es ist sich der Evidenz zu stellen, dass die virtuelle Welt ihre materiellen Grundlagen hat und auch Rauch und Abfall produziert. Der Schauplatz ist Accra (Ghana). Dorthin werden die zu entsorgenden Computer der ganzen Welt verschickt; sie werden angezündet, der Feuerpurifikation ausgesetzt, die Hüllenhaut verbrennt in bestialischem noziven Gestank: eine Prozedur, um

die 28 Prozent Buntmetalle, die ein Computer enthält, wiederzugewinnen. Die neuen Helden des Mülls, die geopferten Kinder Afrikas durchleben die Schrecken der Bergung in Stellvertreterposition.



Abb. 23: Accra II.

Der Junge lehnt lässig, trotzig, majestätisch vor seinem Karren, sein Stab (wo immer er auch zu dienen mag) ragt über den Bildhorizont hinaus, das schwelende Dunstmagma liegt im Bildhintergrund, durchaus in einer Art, die dem Ausdruck des Gezeigten den Schrecken nimmt, weil der Betrachter Ambiguität wahrnehmen "möchte", weil aufgehoben wird, weil es das Eineindeutige nicht gibt.

Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu. Il n'existe jamais sous une forme pure, des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; [...] le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes. Le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation.

Fügen wir hinzu, dass selbstverständlich dasselbe für den Nicht-Ort wie für den Ort gilt. Er existiert nie in Reinform, Orte fügen sich wieder zusammen; Beziehungen entwickeln sich wieder; [...] der Ort und der Nicht-Ort sind vielmehr fliehende Polaritäten. Der Erste ist nie völlig ausgelöscht, und der Zweite vollendet sich nie vollständig – Palimpseste, in die sich unendlich das vermischte Spiel von Identität und Beziehung einschreibt. (Augé 1992: 101, Übersetzung U.B.)

Palimpsest kann auch metaphorisch für Aufhebung stehen. *Es* ist weg, *es* ist doch nicht weg, latent präsent, *es* generiert Neues in Transformation.

Die Überlegungen von Marc Augé müssen wissenschaftsgeschichtlich in einen konkreten Kontext eingeordnet werden. Die *non-lieux* sind unmittelbar nach den *lieux de memoire*, herausgegeben von Pierre Nora, erschienen, dialogieren mit ihnen, wobei die Gedächtnisorte zunächst als eine Fortschreibung von

französischer Nationalgeschichte im Sinne von Jules Michelet und Jean Jaurès verstanden werden. In der frühen Rezeption ist die Frage aufgeworfen worden, ob die Gedächtnisorte überhaupt in anderen national-kulturellen Kontexten als Untersuchungsparameter funktionieren. Von daher geht es vordergründig auch um einen sich aufhebenden innerfranzösischen Dialog. Gedächtnisorte sind statusmäßig in der kollektiven Erinnerung genauso labil verankert, wie grundsätzlich der Nicht-Ort/Ort, da seine Memorialfunktion latent werden kann, aber auch wieder (re)aktiviert werden kann.

Das Objekt und das Nicht-Objekt, die Idee und die Nicht-Idee, Nicht-mehr-Idee – alles Palimpseste, ein Spiel zwischen Ab-fallen und Auf-heben,



Abb. 24: Accra III.

hier noch einmal in bedauernswertem zwischenzeitlichem Stadium exemplarisch in Accra versammelt. Ist das Ordnung oder Nicht-Ordnung, vulgo Unordnung? Ist Abfall per se unordentlich, ein invertiertes Warenhaus oder ist es überhaupt nur eine differente Ordnung?



Abb. 25: *La France profonde.*

Ordnung und Unordnung

Sehr jung war sie in die Unordnungen eingetreten. Für das Photo hatte sie ihr schönstes Ordnungsgedeck aufgetischt.

Ordnung stört.

Aufeinanderschichten, Auftürmen, Zusammenklauben...

Vor allem nichts wegwerfen!

Es ist das Leben, das uns wegwirft, aber in welcher Ordnung? (Soissons 2011: o.S., Übers. U.B.)

Es handelt sich bei dieser Darstellung um eine Ansichtskarte des Jahres 2011. Der Fundort bzw. der Kaufort, der Museumsshop der mittelalterlichen Abteikirche von Moissac, ermöglicht frei fliegende Assoziationen. Die Vielfalt oder die Multiplizität des Ordners oder des Nicht-Ordners, des Wegwerfens, des Abfallens und Auf-hebens ist als ein Phänomen des *Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit* (Walter Benjamin) aufzufassen. Diese Yo-Yo-Prozesse entwickeln im Kontext von Urbanität in Konzentration und Potenzierung eine ungesteuerte Eigendynamik, generieren (un)spezifische (An)sammlungen, Archive, Archive der Zwischenzeit. Die Klassifizierung als Ab-fall bzw. Archivalie kennzeichnet sich in der Bestimmung, "im Augenblick" nicht existenziell bestimmend zu sein, jedoch u.U. noch einmal von Nutzen zu sein, retroaktiv oder gar recycelt transformiert einem Zweitleben zugeführt zu werden. Der Wunsch, diesen Schwebezustand in Offenhaltung aller Optionen ohne Entscheidung aufrecht zu halten, kennzeichnet die zeitgenössische Gesellschaft, und zwar im materiellem/immateriellem und affektiven Bereich. Ein Indiz für diese Einstellung ist das rollende Archiv: der mit Plastiktüten behängte Einkaufswagen der Nichtsesshaften und der Trolley der flexiblen Business_women und Bestagers.



Abb. 26: Privatarchiv.

Diese lebendige Wunderkammer ist das Privatarchiv des 2005 verstorbenen Harald Szeemann, einem der bedeutendsten Ausstellungsmacher der letzten Jahrzehnte weltweit. Erwähnen wir nur die *documenta 5 Befragung der Realität – Bildwelten* (1972). Diese Ablichtung Szeemanns *Fabbrica* im Tessin von 2011 lässt klassische Systematik (Karteikästen, Ordner) und auch innovative luftige Ordnungspraktiken erkennen. Der Archivar hat wohl nur eine kurze Siesta eingelegt, Aura und Energie schweben im Raum; diese Sammlung ist genauso *hétéroclite* wie die zuvor Gezeigte.

Das Archiv [von HS] ist nicht nur ein Ort der Information. Es ist auch ein Ort des herzlichen Lachens, des Spielerischen und des Verspielten. Es ist voll von Kuriositäten, seltsamen Erinnerungsstücken, Jahrmarkt-Krimskrams, verrückten Fotos, Sprüchen, Fundstücken, Gegenständen, die ihm Freunde und Familie geschenkt haben. Die Räume wirken eher bunt und irgendwie tänzerisch.

Es ist keineswegs nur eine Welt aus Papieren und Dokumenten. Es ist eine Welt der luziden Vergnügtheiten und des luziden Tiefgangs. (Lüscher zit. in Ulmer 2009: 55)

Diese Archiv-Installation ist im Juni 2011 an das Getty Research Institute verkauft worden.

Now that we are the stewards of this archive, we intend to preserve its legacy and provide access to it in a way that acknowledges Szeemann's significant contributions to the interpretation of art, his generosity to artists, as well as the humanity and even the humor of his methodology. Before the archive leaves Switzerland, we'll be making a complete inventory and taking photo documentation. Then the archive will be packed and labeled according to its original arrangement.

Over the next three or four years, our library and special collections cataloguing teams, led by David Farneth, Kathleen Salomon, and Andra Darlingon, will do significant work to make the collection accessible to scholars. We look at the complex process of cataloguing and preserving the archive as a major research project, and hope it will serve as a case study for archival procedures. We plan to engage our scholars-in-residence in the process through informal conversations and workshops to make the collection dynamic not only to the scholarly community, but also to everyone interested in the history of 20th-century art. (Philips/Reed 2011: o.S.)

Die Translozierung wird das Gesamtkunstwerk als solches nichten, jedoch sichert der Transfer die Auf-Hebung, das Nicht-Ab-Fallen in ephemeren Müll.

Archive jedweder Konsistenz ins Virtuelle zu verlagern, sie komplett out zu source, Fremdorganismen, freie Hand über deren Verwaltung zu lassen, ist eine sich mehr und mehr verbreitende neuartige Kulturtechnik. Diese Auslagerung von Speichergedächtnis ist ambivalent, in sofern, dass totes Kapital entsteht, dessen konservatorischen Zustand nicht hinreichend überprüft wird und so Verluste entstehen. Aber ist es nicht die Kassation, die das Überleben eines Archivs rettet sowie das Vergessen die Erinnerung? Hat diese materiell/immaterielle Entäußerung Konsequenzen für unser konkretes lebensweltliches Verhalten bezüglich des organischen und objekthaften Ab-falls?

Einer der frühen herausragenden Nachdenker über Archiv und Ab-fall ist Ilya Kabakov.

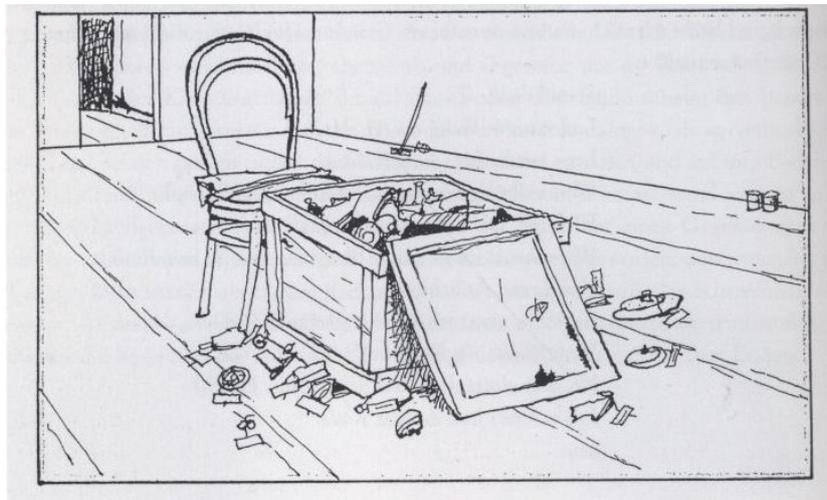


Abb. 27: Skizze.

Ilya Kabakov lebte zurückgezogen, unerkannt in Moskau, ohne Möglichkeit seine Installationen einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. 1985 fand seine erste Ausstellung im Westen statt; und als er 1987 nach Bern anreiste, brachte er nichts außer zwei Koffern voller Müll mit.



Abb. 28: Installation, Detail.

Während der 1980er Jahre konzeptualisierte er (in Kooperation mit seiner Frau Emilia, wie er ex post deklarierte), einen Mann in einer engen moskowitzischen Behausung, der nie auch nicht das kleinste Fitzelchen Müll wegwarf. Aus dieser zeichnerisch dokumentierten Mini-Installation entwickelt sich ein Projekt, das in der Konzipierungsphase der Ausstellung zu Gedächtnis und Kunst (Wettengl 2000) mit aufgenommen worden ist: Der Mann, der nie Müll wegwarf, mitsamt seiner Wohnung, aus der nie Müll weggeworfen wurde, sollten in einer architektonischen Konstruktion unter einer Grasnarbe vor einem

Museumseingang der Schirn installiert werden. Das Projekt wurde wegen Schwierigkeiten der Realisation verworfen. Erläuterungen zu Kabakovs Texten und Werken, die insinuieren, dass er seine Auseinandersetzung mit Ab-Fall nur in der Sowjetunion habe führen können, weil dort alles stillstand, stelle ich in Frage, widerspreche ich. Ganz nebenbei: Immense Geschwindigkeit ist mit Stillstand gleichzusetzen. Und bewegen wir uns nicht in Schallgeschwindigkeit – trotz pensionierter Concorde?

Im Zuge von Adiaphorisierung der Gesellschaft in der Postmoderne diagnostiziert Zygmunt Bauman eine "Immunität gegen den Sättigungsgrad" (2007: 56-59) d.h. zeitliche, räumliche, quantitative und qualitative Entgrenzung, was auch unser skizziertes Gefüge von Ab-Fallen und Auf-Heben quasi in ein diesseitiges perpetuum mobile zu transformieren droht, was in der Frage gipfelt: Wie steht es um den Tod? Ad absurdum? *In effegie*? Nur noch Recycling?

Kehrtwende zum Individuum als solchem ante Postmoderne.



Abb. 29: Programmheft.

Nach Beendigung der Partitur imaginiert Verdi ein finales *Addio*², das seine ursprüngliche Bedeutung eingebüßt hat, sinnentleert, als Verballhornung *Tschüssi* gesellschaftlich geächtet wird.

2 Notiz im Original: "Le ultime note del Falstaff. Tutto è finito! Va, va, vecchio John ... Cammina per la tua via, finchè tu puoi ... Divertente tipo di briccone; eternamente vero,

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un coeur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.

Ich lasse Sisyphe am Fuße des Berges zurück! Man findet seine Last immer wieder. Aber Sisyphe lehrt die erhabene Treue, die die Götter leugnet und die Felsbrocken aufhebt. Er selbst befindet, dass alles gut ist. Dieses Universum – von nun an ohne Gebieter – erscheint ihm weder steril noch nichtig. Jedes Stäubchen dieses Steines, jedes mineralische Strahlen dieses Berges voll der Nacht, bilden selbst eine Welt. Allein der Kampf zu den Gipfeln genügt, ein Menschenherz zu erfüllen. Man muss sich Sisyphe glücklich vorstellen. (Camus 1962 [1 1942]: 168, Übersetzung U.B.)

Zuwächse des **Ab-fallens** und des **Auf-hebens** werden provoziert, um dieses finale Fallen außer Kraft zu setzen? Auf jeden Fall, in dieser unseren Gesellschaft praktizieren wir beständig dieses Probe-Abfallen.



Abb. 30: Tirol.

Zitierte Schriften

Augé, Marc (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil.

Bauman, Zygmunt (2007): *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburger Edition, 56-59.

Camus, Albert (1962 [1 1942]): *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.

sotto maschera diversa, in ogni tempo, in ogni luogo!! Va ... Va ... Cammina Cammina ... Addio!!!"

- Corbin, Alain (1986 [1982]): *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*. Paris: Flammarion, coll. "Champs", Nr. 165. [Dt. (1984): *Pesthauch und Blütenduft*. Berlin: Wagenbach.]
- Dempf, Rainer (Hg.) (2006): *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*. Wien: orange-press.
- Engert, Mathias/Franz, Matthias (2004): "Denk nicht dran". In: Brummert, Ulrike (Hg.): *Lichtzeichen. Stadt und Photographie*. Klingenthal: Grimm & Co.
- Examined Life* (Kanada, 2007). Astra Taylor. DVD. National Filmboard of Canada.
- Foer, Jonathan Safran (2007): *Extrem laut und unheimlich nah*. Aus dem Amerikanischen von Henning Ahrens. Frankfurt am Main: Fischer.
- Philips, Glenn/Reed, Marcia: "Preserving the Legacy of Harald Szeemann". In: *The iris views from the Getty* (8. Juni 2011). 20. August 2012. <<http://blogs.getty.edu/iris/preserving-the-legacy-of-harald-szeemann/>>.
- Hegel, G.W.F. (1970): *Wissenschaft der Logik I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hugo, Pieter (2011): *Permanent Error*. München: Prestel Verlag.
- Kabakov, Ilya (2000): *Der Text als Grundlage des Visuellen*. Köln: Oktagon.
- Kristeva, Julia, (1980): *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Le Seuil.
- Mad Men* (USA, 2007). Matthew Weiner. AMC.
- Mössinger, Ingrid/Bille, Jana (Hrsg.) (2006): *Nina Sten-Knudsen. Monumentalmalerei*. Bielefeld: Kerber.
- _____ (2001): *Max Slevogt – Malerei und Grafik*. Kunstsammlungen Chemnitz: E.A. Seemann.
- Paas, Sigrun/Krischke, Roland (2005): *Max Slevogt in der Pfalz. Katalog der Max Slevogt-Galerie in der Villa Ludwigshöhe bei Edenkoben*. München: Deutscher Kunstverlag.
- RP Online (2011a): "Dreischeibenhaus für 72 Millionen Euro verkauft" In: *RP Online* (2. Juni 2011). 15. August 2011 <<http://nachrichten.rp-online.de/wirtschaft/dreischeibenhaus-fuer-72-millionen-euro-verkauft-1.1288971>>.
- _____ (2011b): "Dreischeibenhaus wird umgebaut". In: *RP Online* (4. Juni 2011). 15. August 2011 <<http://lokale-wirtschaft.rp-online.de/nachrichten/detail/-/specific/Dreischeibenhaus-wird-umbaut-1542142229>>
- Soissons, Pierre (2011): *ordre et désordre*. Montsalvy: Quelque part sur terre.
- Ulmer, Brigitte (2009): "In der Fabbrica". In: "Harald Szeemanns Wunderkammer". In: *Du*, Nr. 795, 48-58.
- Verch, Robert (2012): "Konzept". In: *In der Zwischenzeit. Begehungen Nr. 9*. Chemnitz: Begehungen e. V.
- Wettengl, Kurt (Hg.) (2000): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Katalog. Frankfurt am Main: Hatje Cantz.

Abbildungen

Abb. 1: Neapel. Foto: Laura Lezzy/Getty Images. In: *Die Zeit*, Nr. 20, 12. Mai 2011, 10.

Abb. 2: Slavoj Žižek. Still aus Astra Taylor: *Examined Life*, 2007.

Abb. 3: Chemnitz. Foto: Ulrike Brummert, 5. Juni 2011.

- Abb. 4: William Utermohlen, www.bridgemanart.com. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 110, 13. Mai 2011, 13.
- Abb. 5: Hängen. Foto: Linus Bill. In: *Zeitmagazin*, Nr. 15, 7. April 2011, Deckblatt.
- Abb. 6: Max Slevogt (1931): *Golgatha*. Skizze zum zerstörten Fresko in der Friedenskirche zu Ludwigshafen. Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, aus der Sammlung Kohl-Weigand, BII/4. In: Mössinger, Ingrid/Bille, Jana (Hg.) (2001): *Max Slevogt – Malerei und Grafik*. Kunstsammlungen Chemnitz: E.A. Seemann, 82.
- Abb. 7: Meister von Liesborn: *Ohnmacht Mariens*, um 1480. Museum Abtei Liesborn. Ansichtskarte vor 1993, ohne Fotograf, ohne Datum.
- Abb. 8: La Vierge de Pitié avec saint Jean et sainte Marie Madeleine, sogenannte Pietà des Récollets, um 1510. Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse. Foto: Ulrike Brummert, 17. Mai 2011.
- Abb. 9: Franz Kafka. Foto: Ullstein, Berlin, Oktober 1923. In: *Die Zeit*, Nr. 16, 14. April 2011, 52.
- Abb. 10: Düsseldorf: Das Thyssen-Hochhaus. Foto: ThomasMayer. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 123, 28./29. Mai 2011, 3.
- Abb. 11: München: Hochhaus im Transformationsprozess. Foto: Armin Smailovic. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Nr. 10, 11. März 2011, 23.
- Abb. 12: Tokyo: Metropolen am Abgrund. Foto: XINHUA/Gamma/Rapho/Getty Images (11. März 2011). In: *Die Zeit*, Nr. 12, 17. März 2011, 37.
- Abb. 13: *Mad Men*. Still aus dem Trailer zu Matthew Weiner: *Mad Men*, 2007.
- Abb. 14: Nina Sten-Knudsen: *Balkon 2005*. In: Mössinger, Ingrid/Bille, Jana (Hg.) (2006): *Nina Sten-Knudsen. Monumentalmalerei*. Bielefeld: Kerber, 104-105.
- Abb. 15: Nina Sten-Knudsen: *Balkon 2005*, Detail. In: Mössinger, Ingrid/Bille, Jana (Hg.) (2006): *Nina Sten-Knudsen. Monumentalmalerei*. Bielefeld: Kerber, 108.
- Abb. 16: Wien. Foto: Rainer Dempf. In: Dempf, Rainer (Hg.) (2006): *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*. Wien: orange-press, 22-23.
- Abb. 17: New York. Foto: Jeff Mermelstein/Index Stock Imagery Inc. In: *Le Monde*, 8. April 2011, 7.
- Abb. 18: Mexiko-Stadt. Foto: Enrique Metinides; Ausstellung Schauspiel des Tatsächlichen. Museum für Sepulkralkultur Kassel, Juni-September 2011.
- Abb. 19: Chemnitz. Stills aus Mathias Engert, Matthias Franz *Denk nicht dran*. In: Brummert, Ulrike (Hg.) (2004): *Lichtzeichen. Stadt und Photographie*. Klingenthal: Grimm & Co, 56.
- Abb. 20: Stefanie Busch: *Stilllegung_01*. In: *Suburbia*, Galerie baer, Dresden, 2007, o.S.
- Abb. 21: Gaza. Foto: Paolo Pellegrin. In: *Zeitmagazin*, Nr. 21, 20. Mai 2011.
- Abb. 22: Accra I. In: Hugo, Pieter (2011): *Permanent Error*. München: Prestel Verlag, o.S.
- Abb. 23: Accra II. In: Hugo, Pieter (2011): *Permanent Error*. München: Prestel Verlag, o.S.
- Abb. 24: Accra III. In: Hugo, Pieter (2011): *Permanent Error*. München: Prestel Verlag, o.S.
- Abb. 25: La France profonde. ordre et désordre. Foto und Text: Pierre Soissons. Ansichtskarte (2011): Montsalvy: Quelque part sur terre.
- Abb. 26: Privatarhiv von Harald Szeemann. La Fabbrica. Foto: Aufdi Aufdermauer. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 132, 9. Juni 2011, 15.
- Abb. 27: Skizze "Kiste mit Müll". In: Kabakov, Ilya (2000): *Der Text als Grundlage des Visuellen*. Köln: Oktagon, 79.

Abb. 28: Installation, Detail "Kiste mit Müll". In: Kabakov, Ilya (2000): *Der Text als Grundlage des Visuellen*. Köln: Oktagon, 79.

Abb. 29: Programmheft Giuseppe Verdi *Falstaff*. Foto: Matthias Stutte. Theater Bielefeld, Spielzeit 2009/2010.

Abb. 30: Tirol. Foto: Lois Heckenblaichner. In: *Zeitmagazin*, Nr. 23, 3. Juni 2011, 38.