Gesellschaft Kunst. Agonale und topische Gegenbewegungen

Marc Ries

[In: Hildegard Fraueneder, Gianni Stiletto: *Was tun? Figuren des Protests, Taktiken des Widerstands.* Ein Reader des Festivals basics. medien / kunst / gesellschaft. Salzburg: Müry Salzmann 2010]

Im Folgenden werden vier Konzepte beschrieben, die sich als gewaltvolle *Negation* bestehender Verhältnisse – Revolution und Terror – oder aber als gegenläufige *Position* zu diesen Verhältnissen – Utopie und Atopie – artikulieren. Verhältnisse, die sich im Allgemeinen der Gesellschaft, als auch im Besonderen der Kunst ausgebildet haben und nun von den Gegenbewegungen zerstört, subvertiert oder aufgehoben werden.

I. Revolution als universelle Zeitoperation

Eine Revolution ist eine Zeitoperation, ist ein präziser Schnitt in der historischen Zeit, sie lässt sich datieren, markiert den Abbruch einer Kontinuität, kehrt die Verhältnisse in einem zerstörerischen Akt um, postuliert einen Neubeginn. Revolution ist Beschwörung einer anderen, neuen Zeit, einer neuen Beziehung der Menschen untereinander und mit Welt. Die französische Revolution ist zunächst ein Datum: *1789*, Sturm der Bastille, Erklärung der Menschenrechte. Dann: konstitutionelle Monarchie, Republik, Restauration. Und 1804: Selbstkrönung Napoleons zum Kaiser. Alle revolutionären Bewegungen lassen sich durch die temporale Struktur eines Vorher und Nachher definieren, die bürgerliche, die marxistisch-kommunistische, auch die „friedliche“ Revolution des Mauerfalls. Es ist die Hoffnung und das Drängen auf eine radikale Veränderung, auf eine *neue Qualität* nach dem Sturm, dem Sturz, der Zerstörung. In diesem Sinne ist Revolution als Gegenbewegung stets auch ein romantisches Projekt, die von Novalis geforderte „qualitative Potenzierung“ geht im revolutionären Akt mit der „Plötzlichkeit“ und der „Unheimlichkeit“ des Geschehens einher. Das Anders- und Neu-Denken des Kollektivs ist an die *Deduktion* der Praxis aus dem spekulativen Entwurf einer politischen Vernunft, damit an das Modell der *Tabula Rasa* gekoppelt. Der konzeptuelle Raum der Revolution ist diese erwünsche Leerstelle, die Nullstelle, man könnte auch sagen das „Nichts“, von dem aus ein jeder Anfang tatsächlich einen Neubeginn verspricht. In diesem Verständnis erinnert das revolutionäre Konzept an den Neubeginn in den Naturwissenschaften mit den empirisch-positivistischen Positionen zu Beginn der Neuzeit. „Let us then suppose the mind to have no ideas in it, to be like *white paper* with nothing written on it. How then does it come to be written on?“, fragt Locke und antwortet: mit sinnlich-systematischer Beobachtung der Außenwelt zum einen, durch die internen Operationen unseres Geistes, die wir in reflexiver Selbstbeobachtung kontrollieren, zum anderen. Dieser epistemische Schnitt ist also einer, der dem Vorher mit einer radikalen Negation und Auslöschung begegnet, sich sozusagen abwendet vom Benjamin´schen Sturm der Geschichte, die Türen schließt, um auf der Matrix eines neuen Koordinatensystems Welt neu zu erfinden, zu konstruieren, zu kontrollieren. Wichtiger als die sinnlich erfahrbare

Wirklichkeit scheint bereits bei Locke die arbiträre *Arbeit* der Vernunft zu sein. Immerhin hat ein jedes zu beobachtende Ding eine je eigene Lebensdauer, verweist auf eine Vergangenheit und in eine Zukunft, auf ein Leben davor und ein mögliches Leben danach. Mit der plötzlichen Drehung aller Verhältnisse wird aber dieses evolutionäre und temporale Wesen aller Dinge ignoriert, alles Frühere wird irrevelant und das, was sein wird, hat einem abstrakten Entwurf zu folgen. Das Medium aller Revolutionen scheint das „Licht“ zu sein, eine Lichtmetaphysik begleitet alle Umstürze, lässt alles Vergangene in Dunkelheit verschwinden und das Kommende in die Helle des – neuen – Tages hineinströmen. Ein revolutionäres Ereignis ist eine *Epiphanie*, eine lichte, unerwartete Erscheinung, die auf eine Weise ausstrahlt, dass sie alles Vorgängige überlichtet und nur mehr das *Jetzt* des Neuen erscheinen und sehen lässt. In *Bildern* – als Körper gewordenes Licht – ist denn auch der Epochenbruch am idealsten zu feiern.

Das revolutionär-agonale Moment in der Kunst findet sich denn stets auch als Agonie der alten Bilder vor dem strahlenden Hervortreten eines ganz anderen Bildseins. Wer wird sich angesichts der Räume Giottos noch an die tiefenlosen, dumpfen Porträts davor erinnern wollen, wer an die flachen oder überreizten Imitationen von Natur angesichts der Landschaften von Monet und, vor allem, wer an die zerbrechlichen Figurationen nach dem Einbruch des Reinen-Abstrakten durch Mondrian, Kandinsky und Malewitsch in die Malerei. Das „Avant“ dieser Kunst lässt alles Vorgängige erstarren und die Moderne schien keine andere Denkform denn die des revolutionären Vorwärts mehr zuzulassen. Am plakativsten mag sich dieses Umsturzprogramm in den Manifesten der Futuristen wiederfinden, deren aggressive Feier von Maschine und Bewegung allen auf Stabilität, Werk und Subjektivität eingeschworenen Kunstformen den Boden entzog.

Zugleich ist dieses eruptive Drängen, der Wunsch nach der Emergenz einer anderen, neuen Ganzheit das Fanal einer jeden Revolution. Gerade weil sie sich als politische Zeitzäsur versteht, sich auf den Umsturz der Verhältnisse konzentriert, bleibt ihr oftmals keine Zeit, das Neue umsichtig zu planen und herbeizuführen. Die neuen politischen und ästhetischen Kräfte hatten sich zwar über viele Jahre auf den Augenblick der Auflösung des Alten vorbereitet, doch kaum Vorbereitungen für das Danach, für das Verwirklichen und Konkretisieren der Ideen getroffen. So erzwingt das revolutionäre Werk ebenso willkürlich wie dogmatisch und maßlos sein nach-revolutionäres Programm im sozialen Raum und provoziert neue Widersprüche und Unfrieden. Eine jede Revolution birgt ihr Scheitern in sich. Und erinnert an die „vorrevolutionäre“ Verwendung der Revolutionsformel. In Nicolaus Copernicus’ *De revolutionibus orbium coelestium* bezeichnet *revolutio* eine gleichbleibende gesetzmäßige und kreisförmig verlaufende Bewegung der Himmelskörper. Sie war also im Sinne von "wiederkehrend" und nicht wie später als "einen neuen Anfang machen" in Verwendung. Auch im England des 17. Jahrhunderts wurde der Begriff, nun im gesellschaftlichen Kontext und in Bezug auf die *Glorious Revolution* von 1688, als ein "zurückwälzen", als Wiederherstellung des alten »legitimen« Zustandes verstanden. Genau in diesen

Kippbewegungen verhalten sich viele revolutionäre Bewegungen im Politischen wie im Kunstraum.

II. Utopie als subversive Raumoperation

Die bürgerliche Revolution am Ende des 18. Jh. ist als eine epochale Bewegung der bürgerlichen Rationalität und der politischen Ökonomie anzusehen. Die Ernüchterungen, die auf sie folgte, die „Verirrungen der Vernunft“, die sie schlussendlich kennzeichnete, die Einsicht, dass sich die politische Macht „bloß“ verschob zugunsten derjenigen, die die ökonomische Macht besaßen, all dies provozierte in der ersten Hälfte des 19. Jh. eine Gegenbewegung, ein anderes Denken und eine andere Praxis der gesellschaftlichen Veränderung. Die später so genannten „Utopischen Sozialisten“ stellten eine *Raumoperation*, eine entschleunigte, ausgedehnte Raumutopie gegen das Zeitpostulat der schnellen und abrupten Revolutionen. Nicht der Abbruch und der Umsturz der bestehenden Verhältnisse war ihr Ziel, sondern der *Aufbruch* und der *Umzug*, nicht das universelle Neubeginnen, sondern das territorial definierte Woanders-neu-Beginnen ihr Programm. Medium dieser Raumbewegung war nicht die Systematik einer politisch-rationalen Analyse, sondern *die Phantasie*, die „Systematik des Imaginären“ einer politisch-utopischen Vernunft. Das Anders- und Neu-Denken des Kollektivs war nun nicht mehr an die Deduktion der neuen Praxis aus dem spekulativen Entwurf einer politischen Vernunft und an das Modell der *Tabula Rasa* gekoppelt, sondern an den kreativ-imaginären Entwurf einer *exemplarischen Gemeinschaft*, die durch Propaganda, Erziehung und Bildung inmitten der Fülle einer ungenutzten Natur eine neue Gesellschaft induzieren sollten! Das, was Charles Fourier und Robert Owen als konkrete Utopie propagierten, war stets ein Raumprogramm, eine territoriale Erfindung, die evolutionäre Konstruktion einer neuen *Quantität*! Das ideale Raumbild für eine solche Gemeinschaft ist die *Insel* bzw. die *Stadt-Insel*. Die insuläre Raumpraxis der "Utopischen Sozialisten" (die „Phalanstères“ von Fourier, landwirtschaftliche Produktions- und Wohngenossenschaften, erste Gründung 1838, Owen´s 1824 gleichfalls produktionsgenossenschaftlich organisierte Kleinstadt „New Harmony“) waren der Versuch, über eine phantastische Re-Definition, eine imaginäre Rekreation des sozialen Raumes an einem von der unlenkbaren Zivilisation abgetrennten Ideal-Ort ein von allem Dünkel und Makel befreites Kollektiv zu zeugen. Sie sind damit in Fortsetzung zu den frühneuzeitlichen Inseln der (Gegen-?) Aufklärer zu sehen, etwa Thomas Morus „Utopia“ (1516), die „Città del Sole“ von Tommaso Campanella (1602) oder „Christianopolis“ von Johann Valentin Andreae (1619), die eine räumliche Ordnungsstruktur für das gesammelte Weltwissen imaginierten und in gewisser Hinsicht gebaute Enzyklopädien sein sollten. Jedenfalls war das Raumdenken, die strukturale Komposition des räumlichen Modells für die Utopie wesentlicher, als die Frage nach dem, was dieser Raum denn alles „enthalten“ sollte.

Woran jedoch auch dieser utopische Plan scheiterte, war vermutlich eine ungenügende Wahrnehmung und Erkenntnis dessen, was das Prozesshafte des Raumes, was „sozialer Raum“ ist. Vorrangig war es die von einer *idée fixe,* von einem allgemeinen Kanon

alternativer Regeln geleiteten und die Individuen disziplinierenden Raumordnung, die das Scheitern provozierte. Hierin wiederum der maßlosen Selbstbehauptung revolutionärer Kräfte vergleichbar, ignorierte der Utopische Sozialismus und die an ihn anschließenden Projekte die – ambivalente – Eigenart des Individuellen *und* die topologischen Dispositionen einer Gesellschaft. Für diese hat wohl erst die Soziologie als *Raumwissenschaft*, als Wissenschaft vom Nebeneinander und vom Zusammenleben in Kollektiven und Institutionen, Werkzeuge angeboten, den Raum zu analysieren, auch umzuplanen, zu rekonzeptualisieren. Es ist ein verfehltes Anliegen, die humanere Gemeinschaft an ein von der Geschichte unberührtes Territorium, auf „guter Scholle" gründen zu wollen, einen Neubeginn an ein neues Land, einen neuen Raum zu koppeln, so als ob eine natürliche, von der Gesellschaft unbelastete Natur oder eine »gated community« auch schon die erwünschte andere kollektive Welt mit austragen könnten. Und es ist gleichermaßen zu wenig, gute und richtige Regeln des Miteinanders zu verfassen, die als humanes Korsett dann die Gänge und das Zusammenspiel der Menschen regulieren helfen. Gute Erde und gute Spielregeln sind das Eine. Die Einsicht in das Gefüge des Sozialen jedoch ein Anderes.

Die moderne Kunst übernimmt das insulär-utopische Konzept mit der Bestimmung eines für ihre Zwecke idealen Raumes oder einer idealen Topologie, dem *White Cube*! Man kann die „Erfindung" dieser historisch und funktional neutralisierten, entsemantisierten Box auch als subrevolutionäres Projekt begreifen: Eine Art „Reembedding" des Neuen – *als* produktiv-offenes Szenario für alle nur denkbaren Bilder und Objekte. Ein Lichtausstellungsraum für alle verfügbaren Projektionen, in welchem nicht das einzelne Werk, sondern die Positionalität der Werke und der Betrachter das Geschehen bestimmt, damit eine *Differenzoperation* als Medium einer so verstandenen Utopie erkennbar wird. Die Bilder ebenso wie die Subjekte sind an ihren jeweiligen Positionen austauschbar, sie differieren, lassen Sinn abhängig von der Stelle im (Kunst-) System entstehen, die diese oder jene einnehmen. Damit löst sich der White Cube in gewisser Weise von seiner utopisch-politischen Verwandtschaft und schafft ein prosaisch-gesellschaftliches Subsystem als Teil des soziologischen Paradigmas der funktionalen Differenzierung.

„... in einem Raum existieren, ein Punkt, ein Individuum in einem Raum sein, heißt, sich unterscheiden, unterschiedlich sein." (Bourdieu) Der *Unterschied* ist das konstitutierende und konstitutive Merkmal von Gruppen, Gemeinschaften, es ist die *soziale Differenz*, die als Abstandsphänomen und Unterscheidungsmerkmal, als ein relationales Element, auch Kunst-Räume kennzeichnet. Raum ist, in diesem Verständnis, die Menge aller von den einzelnen Akteuren eingenommenen Positionen, die als *Dispositionen*, als habituelle Einheiten, sich unterscheiden und zueinander finden. Und dieser Relation entspricht eine *Homologie* der Räume: In einem *jeden* Raum ist eine auf Differenz verpflichtete Struktur wiederzufinden. „[...] ein Unterscheidungsmerkmal [...] wird nur dann zum sichtbaren, wahrnehmbaren, nicht indifferenten, sozial *relevanten* Unterschied, wenn es von jemandem wahrgenommen wird,

der in der Lage ist, *einen Unterschied zu machen* – weil er selber in den betreffenden Raum gehört und daher nicht *indifferent* ist und weil er über die Wahrnehmungskategorien verfügt, die Klassifizierungsschemata, den *Geschmack*, die es ihm erlauben, Unterschiede zu machen, Unterscheidungsvermögen an den Tag zu legen, zu unterscheiden." (Bourdieu) Zwei Unterscheidungsprinzipien bestimmen die Verteilung der Akteure: ökonomisches und kulturelles Kapitel. Das kulturelle Kapitel kommt in der Spätmoderne und vor allem in der Kunst oder kunstnahen Szenen offensichtlich primordial zur Geltung, nimmt man die von ihm abgeleiteten Eigenschaften wie Kommunikation, Aufmerksamkeit, Atmosphäre, das Mentale und das Emotionale in den einschlägigen Analysen wahr. Die Raumoperation wird für die *Creative Industry* wesentlich eine Operation der, von Raum-Distinktionen geleiteten Aufmerksamkeitspolitik.

III. Terror als Operation der Perforation

Man kann »Terror« als ein Fortsetzen im Ersetzen von Revolution verstehen. Das plötzliche, tödliche Zuschlagen einer terroristischen Aktion ist Ereignis, jedoch Ereignis als ein Wiederholbares, eine gerade mit der Logik des *semper et ubique* in aller Fatalität des Unvorhersehbaren unendlich gedehnte Augenblicklichkeit. Zudem sind die »Mittel« des Terrors undefinierbar, da gleichfalls universell. Alles Dingliche und ein jeder Körper kann zu einer destruktiven Kraft transformiert werden. Das bedeutet, dass in allem *auch* die Potenz des Tötens oder der De-Formation angelegt ist, seine Aktualisierung willkürlich und unberechenbar erfolgt. Das in Vernichtung und Provokation geübte Agonale des Terrors – Kampf als Schrecken – hat Dauerpräsenz im Alltag der Städte. Es perforiert die Städte, es durchschlägt das Gewebe sozialer Ordnungen, es reißt dort Löcher, wo sich etwa der Verkehr der Menschen maximal verdichtet. Nunmehr ist es das *Diaphane* der Akte, ihre durchscheinend-durchdringende Kraft, die uns blendet. Die punktuelle und ubiquitäre Zerstörungspartitur, diese, in endloser Redundanz praktizierten Operationen urbaner Perforation machen aus dem Terror ein in die Diachronie und Diegese des Alltags eingelassenes Phänomen. Wir alle werden zu »Teilnehmern« der kleinen Kriege des Terrors, sei es auch nur, dass wir uns in Verdrängung ihrer jederzeit vollziehbaren »Aufführungen« üben.

»The great artist of tomorrow will go underground«, hatte Duchamp in den 60er Jahren apostrophiert. Die Kunst dieser Zeit beginnt wesentlich außerhalb ihrer Räume zu operieren, zunächst am freigestellten, eigenen Körper, dann im urbanen Feld und mit Hilfe der banalen Dinglichkeiten des bürgerlichen Lebens. Medium der neu ausgebildeten Kunstformen der Performance, des Happening, des Aktionismus wird der *Körper*, der Körper der Künstler, der Körper der Anderen. Diese Kunst »terrorisiert«, perforiert das gesellschaftliche Wertesystem ebenso wie das gesellschaftliche Imaginäre mit körperlichen Interventionen, die die sozialen Regelsysteme und die diskursiven Mechanismen subvertieren. Das Performative kann in diesem Zusammenhang als Operation der Provokation verstanden werden, da sich die von den Aktionen beabsichtigten »Verletzungen« der Ordnung der Körper für die teilnehmenden

Betrachter dieser Aktionen als eine *Veränderung* in ihre Wahrnehmung und ihr Verhalten einschreibt, einschreiben kann. Fluxus, Situationismus, Graffiti konzentrieren sich hingegen auf das Urbane und die Dinge selbst, man kann sie als Operationen der ästhetischen Perforation städtischer Situationen und Objekte begreifen. Auch aufgrund ihrer Langlebigkeit – das *Performative* wird in den neunziger Jahren zu einem der mächtigsten Topoi der Gegenwartskunst – kann man diese Kunstformen als eine Dauereinrichtung im auf Verlusterfahrung und Ambivalenz abgestellten Haushalt bürgerlicher Kulturen begreifen.

IV Atopie als Operation der Indifferenz

Atopie ist eine Bewegung, die den Ort verlässt, oder alle Orte zulässt, ist eine Raumoperation, die keine Unterscheidungen einführt, sondern die Gleichwertigkeit betont. Natürlich lässt sich das Web als eine solche Atopie schnell einsehen. Angeschlossen bin ich ein Punkt im Netz, der zu den unzähligen anderen Punkten weltweit völlig gleichstimmig ist, bzw. sind all diese Punkte von mir erreichbar und können all diese Punkte mich erreichen. Man kann auch von einem »Null-Punkt« oder »Nicht-Ort« des Mediums als solches sprechen. Mit Waldenfels lässt sich sagen, dass in gewisser Weise ein jeder mit dem Netz zu einem *Atopos* wird, insofern ich mich an einem bestimmten Ort befinde und zugleich davon abweiche, woanders bin, dieses zugleich ist also eine »Abweichungsfigur«, die mich von anderen nicht zuordnen lässt, ja wo auch gar kein Interesse daran besteht, mich topographisch zuzuordnen, wo es vielmehr um eine »bodenlose Originalität« geht, eine Art »Unbeschreibbarkeit« des jeweiligen Akteurs/Users gerade aufgrund seiner »Vielbeschreibbarkeit«. Atopie meint also zum einen eine Art strukturelle Erfahrung, gleichzeitig hier und dort zu sein (wobei das nicht nur geographisch gedacht werden sollte, so kann auch die in den letzten Jahren zu beobachtende Möblierung des öffentlichen Raumes als eine solch atopische Handlung verstanden werden, Privatheit und Öffentlichkeit kippen ineinander). Zum anderen meint Atopie eine Auszeichnung von Akteuren, die sich aus der besonderen Begegnungssituation heraus ergibt, die z.B. das Netz anbieten kann. *Indifferenz* ist also keineswegs das Ausbleiben von Differenz, sondern markiert eine Bewegung, die beide Pole umfasst, das Eine und das Andere. Oder als Abweichung von Differenz zu verstehen ist, ohne sie zu leugnen. Es gibt in gewisser Weise im Atopischen jenes Außerhalb der Grenze, von wo aus ich als teilnehmender Akteur eine vermeintlich unüberwindbare Differenz oder einen Standpunkt *negieren* kann.

Nun gibt es auch keine Inseln mehr, sondern »beliebige Orte«, an denen alles Mögliche sich ereignen kann. Weniger in Politik – wo sich vielleicht zivilgesellschaftliche Aktionsformen atopisch beschreiben lassen –, als in Kultur und Kunst lassen sich atopische Bewegungen feststellen. Anfangs irritieren sie den gewohnten Unterscheidungswillen, doch ist ihre Anerkennung und Benutzung schnell praktikabel. Man könnte zunächst für die Kunst den »indifferenten White Cube« festmachen. Damit ist die Besetzung und das Umdefinieren von kunstfremden Orten gemeint. Etwa das Kommunikationsprojekt »Gedanken zur Revolution« (http://www.g-z-r.net/). Für Part 3 wurde eine große Büroetage im 6. Stock eines bekannten

Leipziger Stadthauses, Speck´s Hof, gleich neben der Nicolai-Kirche, angemietet, die Wände wurden teilweise in ihrer nicht-renovierten Form belassen, von den Initiatoren wurden 20 Künstler/Künstlerinnen zur Teilnahme eingeladen. Nach der ersten Eröffnung waren alle 20 aufgefordert, weitere Künstler einzuladen, somit gab es eine Art selbstläufige Kuratorenschaft, die den Auswahlakt dezentrierte und das Projekt auf diese Weise tatsächlich zu einem »Kommunikationsprojekt« wurde. Das Atopische manifestiert sich also in der partiellen Transformation eines kunstfremden Raumes, ohne dass dieser Raum seine tatsächliche Funktion verleugnen soll. Der Einzug zeitgenössischer Kunst in eine äußerst zentrale Lage der Stadt ließ auch die eingespielten kulturellen Kapitalkoordinaten wanken. Mit dem kumulativ-kuratorischen Prinzip kam es zu Wertverschiebungen in der Aufmerksamkeit, nun wurden künstlerische Positionen wahrgenommen, die möglicherweise unbekannt oder nur am Rand der eigenen Sichtbarkeit vorhanden waren, auf diese Weise konnten auch konventionelle Differenzraster aufgehoben werden. Eine weitere Variante atopischer Kunst lässt sich etwa in den »Monumenten« von Thomas Hirschhorn finden. 2009 wurde in einem Vorort von Amsterdam sein »The Bijlmer Spinoza-Festival«, eine temporäre, »prekäre« Struktur realisiert, eine »soziale Montage« (Siehe Texte zur Kunst, Heft 75), die zugleich die Räume – Kunstraum, Sozialraum – ineinanderkippte, als auch die Themen – Immigration und Spinoza, Kunst und Politik – und Akteure – Stadtbewohner, Philosophen, Musiker... – »mischte«. Beispielhaft scheint mir auch ein anderer atopischer Akt, die *Xenon-Projektionen* von Jenny Holzer. Auf beliebige Gegenstände, Häuserfassaden, Berge, Wasser werden Texte als übergroße Buchstabengemenge projiziert. Die Gebäude oder Dinge, auf die projiziert wird, sind nur mehr als Schemen erkennbar, die Fassaden oder Texturen nur erahnbar, man erinnert sich eher an sie, als dass man sie sieht. Nicht ihre besondere, bauliche oder natürliche Eigenart wird Bedingung für die Möglichkeit der Projektion, sondern bloß ihr Vermögen, einen Widerstand der Lichtstrahlung entgegen zu setzen, einen Körper als solchen zu haben, ohne dass diesem Individualisierung zugesprochen wird. Gerade das Individuelle ist ja bereits durch die Dunkelheit ausgelöscht. So kommt es, dass die Entindividuierung der oftmals bekannten Bauten ein wichtiger erster Hinweis für den medialen Vorgang ist, den Holzer initiiert. Man kann diesen Fortgang auch als „Häutung“ verstehen. Das öffentlich wirksame Bild der Fassade eines Gebäudes etwa, oder die Beschaffenheit eines Naturausschnittes, wird mit der Dunkelheit gehäutet und eine zweite atopische Haut aufgezogen. Eine Haut aus Schriftzeichen, Buchstaben, die etwas sagen wollen. Doch was? Die Projektionen sind Dis-Jektionen, sind kein Vorwärts-, Voranwerfen einer aufgeklärten Subjektposition, sondern eine Spaltung, ein Einsehen der eigenen Begrenzungen aus der Position des Zuschauers, man ist Subjekt und Objekt zugleich, man erlebt die Anwesenheit einer überdimensionalen Bedeutung und erfährt gleichzeitig ihr Scheitern. *Xenos* ist abzuleiten aus dem griechischen *xeno*, was bekanntlich »fremd« bedeutet. Die Projektionen lassen den Menschen seine Fremdheit vor sich selber spüren.

Der Essay nimmt Bezug auf folgende Autoren:

John Locke: An Essay Concerning Human Understanding, Book II Ideas, 1690 (Vgl. http://www.earlymoderntexts.com/loess.html vom 3. November.2009).
Pierre Bourdieu, »Sozialer Raum, symbolischer Raum«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 354-366.
Bernhard Waldenfels, »Leibliches Wohnen im Raum«, in: Gerhart Schröder/Helga Breuninger, Kulturtheorien der Gegenwart. Aufsätze und Positionen, Frankfurt am Main: Campus 2001, 179-202, sowie das Interview: http://www.journal-phaenomenologie.ac.at/texte/jph13_interview.html, 3. November 2009.
Zu den utopischen Sozialisten vgl. Sami Nayr: »Utopischer Sozialismus«, in: François Châtelet (Hg.): Geschichte der Philosophie Band V, Philosophie und Geschichte (1780-1880), Frankfurt am Main: Ullstein 1974, S. 128-149.