

Transzendierung des Fallens.

Beobachtungen um 1800 und um 2000

Wladimir Velminski

Erregte Ideen. Gewalt des Sturzes. Unerschöpfbarkeit als
wie ein Unnachlassen der Kraft. Zerstörung, Bleiben,
Dauern, Bewegung, unmittelbare Ruhe nach dem *Fall*.

Goethe

An keinem anderen fallenden Objekt der Natur scheint sich die Literatur so ausgelassen zu haben wie am Wasserfall. Die Reisenden des 18. Jahrhunderts waren vom fallenden Wasser so beeindruckt, dass sie in quasi-religiöser Ehrfurcht erstarrten. Der Fall der Twin Towers am 11. September 2001 hat die Welt in seiner Apokalyptik so stark erschüttert wie schon lange nichts mehr. Das Ereignis hat tausende von Menschen an die Bildschirme gefesselt und die Zuschauer versteinert.

Meines Erachtens ist es der Fall an sich, der die Naturbetrachtung um 1800 und die Ereignisse vom 11. September verbindet. Denn in diesem Fall kreuzen sich auf merkwürdige Weise der ästhetische und der politische Diskurs. Die beiden Fälle als Zentrum des Diskurses verhindern nicht nur durch die strukturelle Gewalt, die von ihnen ausgeht, sondern auch durch ihre prinzipielle Unrepräsentierbarkeit jede ästhetische wie poetische Erkenntnis.

*

Als Nikolaj Karamzin im Jahre 1789 auf seiner Reise durch die Schweiz den Wasserfall von Schaffhausen erblickt, erstarrt er in sprachloser Ehrfurcht:

Mit unbeschreiblichem Geräusch und Brausen stützt er sich hinab und verwandelt sich in seinem *Falle* in weißen siedenden Schaum. Die feinen Wasserteilchen, die von den immer anders gestalteten, mit unbeschreiblicher Schnelligkeit dahinrollenden Wassermassen emporsteigen, verursachen einen beständigen Staubregen. [...] Ich stand schweigend da, im Sehen und Hören

verloren. [...] Ich war im Begriff, auf die Knie zu sinken und den Rhein um Verzeihung zu bitten, dass ich gestern so gleichgültig von seinem *Falle* gesprochen hatte.¹

Der Wasserfall wird nicht nur von Karamzin als Symbol des Göttlichen erfahren²; es gibt eine Reihe typischer Wahrnehmungen, Vorstellungen und Einsichten, die ihn kennzeichnen. Vor diesem Hintergrund geriert der Anblick des Wasserfalls zu einem „symbolischen“ Betrachtmodus der Wahrnehmung (wie er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Konjunktur hatte).³ Der Schriftsteller ist fassungslos und sprachlos. Sein Körper ist erstarrt. Karamzins Zusammenbruch gleicht dem von Jakob Lenz, Wilhelm Heyse und Johann Wolfgang von Goethe, die sich gleichermaßen in ihren Reisedokumentationen der alpinen Wasserfälle bedient haben und deren Beschreibungen sich in die Beschreibung ihrer Selbst verschoben haben. So berichtet Karamzin vom Reichenbach-Fall:

[V]ergebens sucht meine Einbildungskraft Ähnlichkeiten, Gleichnisse, Bilder! Immerdar wird jede Gefühlswelle die großen Naturerscheinungen des Rheinfalls und Reichenbachs bewundern; aber welcher Pinsel, welche Feder vermag es je, sie darzustellen? Betäubt durch den mich umschmetternden Donner, stützte ich fast besinnungslos zu Boden.⁴



Dieses Klischee schreibt sich offenbar in die Kantsche Erhabenheitsästhetik ein. Immanuel Kant hat bekanntlich in der *Kritik der Urteilskraft* die ungeheure Erschütterung und Angst vor der Natur dargestellt:

Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, [...] ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusse(s) u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden.⁵

Kant sieht im Erhabenen eine Empirie massiver affektiver Dissonanzen, „objektiver und subjektiver Disproportionen und damit eine Gefahr: die als chaotisch wahrgenommene Natur könnte unwiderstehlich in das subjektinterne Ordnungsgefüge einschlagen und die-

¹ Karamzin 1959, 187

² Zur Identifizierung des Wasserfall mit Gott siehe Jampol'skij 2000, 178-190, und Böhme 1988, 7-42

³ Vgl. Koschorke 1990

⁴ Karamzin 1959, 227

⁵ Kant 2001, B 104

ses zum Kollaps bringen“.⁶ Karamzin wird vom Wasserfall traumatisiert, weil er etwas erblickt, was unfasslich, zugleich aber ein Déjà-vu Erlebnis ist. Denn der Schriftsteller besucht den Wasserfall nur aus Neugierde nach dem wahrhaften Erblicken des schon fiktiv Erfahrenen. Dessen Darstellung ist an sich unmöglich und geschieht von daher durch das Scheitern der Versinnlichung im Erhabenen. Das Wiedersehen übersteigert die Vorstellungskraft und führt zum halluzinativen Erfahrungspotential.

Das Sehen der fallenden Wassermassen ist ein Bewegungsnacheffekt: Betrachtet man längere Zeit eine kontinuierliche Bewegung wie die eines Wasserfalls und blickt anschließend woanders hin, dann scheint sich der Inhalt des Blickfeldes teilweise in die entgegengesetzte Richtung zu bewegen. Die Illusion tritt nur auf, wenn sich bei Betrachtung des bewegten Objekts auch das Objektbild auf der Netzhaut bewegt hat, man also dem Objekt nicht mit den Augen folgt. Dieser Bewegungsnacheffekt wird darauf zurück geführt, dass die Bewegungsdetektoren nach Beendigung einer länger andauernden Reizung in ihrer Signalaktivität für einen bestimmten Zeitraum unter ihre normale Ansprechbarkeit fallen.

Wenn nun die Aktivität der auf die Bewegungsrichtung des Wasserfalls spezialisierten Bewegungsdetektoren nach dessen Betrachtung unter diesen Normalwert sinkt, sind während dieses Zeitraums die Bewegungsdetektoren der Gegenrichtung im Verhältnis aktiver, da sie ja ihre normale Signalrate besitzen. Dadurch entsteht der Eindruck, die neue Szene würde sich in die Gegenrichtung bewegen. Dieser Wechsel der Bewegungen wird vom Betrachter als eine Zäsur erfahren, die Sprachlosigkeit erzeugt – als Versagen des äußeren Sehens. Das Sehen wird innerlich, und vor allem wird es als gefährlich und halluzinativ empfunden. Denn gerade in diesem Sehen fließen Vergangenheit und Zukunft in eins. Und der Betrachter wird nicht nur von einer absoluten Zeitlosigkeit in Beschlag genommen, sondern auch in eine maximale De-Territorialisierung hineingezogen, die zugleich Zäsur ist:

Hier wirft der Maler seine Pinsel weg, und der Dichter findet keine Worte, das fürchterlich große Schauspiel zu beschreiben. Wohl nur einmal, in den Tagen der Sinnflut, als Gott in seiner Strenge der verführten Menschheit aus der Erde ihr nasse Grab bereitete, kann das feuchte Element so gewütet haben wie hier. [...] Hier fühlt der Mensch seine erhabene Bestimmung; [...] Hier verschwindet der Strom der Zeit vor seinen Augen, und er vertieft sich mit seinen Gedanken in das Meer der Ewigkeit [...].⁷

⁶ Böhme 1989, 121

⁷ Karamzin 1959, 216

Die Unmöglichkeit der Lokalisierung des fallenden Wassers verleiht der Bewegung eine



labyrinthhafte Struktur, in der Fallen wie Aufsteigen kristallisieren und damit den Wasserfall zu einem Symbol der späteren Architektur kreieren: „[Er] gleicht einer unbeweglichen Säule von milchweißem Schaum.“⁸ So verkörpert Karamzins Beobachtung nicht nur unbegrenzte Verweise der Zeichen aufeinander, sondern auch die Prinzipien einer Arbitrarität⁹, die sich in der Glasarchitektur etablieren.

Für den amerikanische Kunsttheoretiker Jonathan Crary ist die Art und Weise der Wahrnehmung nicht von den sich kapitalisierenden, mobilisierenden und entwurzelnden Gesellschaften zu trennen:

Die Modernisierung ist ein Prozess, in dem der Kapitalismus entwurzelt und mobil macht, was sonst fest gegründet ist, aus dem Weg räumt oder auslöscht, was den Absatz behindert, und austauschbar macht, was einzigartig ist. Das bezieht sich sowohl auf Körper, Zeichen, Bilder, Sprachen, Verwandtschaftsbeziehungen, religiöse Praktiken oder Nationalitätszugehörigkeit als auch auf Waren, Wohlstand und Arbeitskraft. Die Modernisierung wird zu einem unablässigen und sich selbst perpetuierenden Erwecken von neuen Bedürfnissen, neuem Konsum und neuer Produktion. Der Betrachter als menschliches Subjekt steht keineswegs außerhalb dieses Prozesses, sondern ist ihm völlig immanent.¹⁰

Das Symbol des erstarrenden Wasserfalls wurde zu Glas verwandelt und ist zu einem Hauptmotiv der Moderne geworden. So hat Joseph Paxtons Glaspalast bei der Londoner Weltausstellung von 1851 für viel Furore gesorgt. Während Nikolaj Černyševskij seine utopische Fantasien eines sozialen Programms in der neuen Architektur sieht¹¹, wird er von Fëdor Dostoevskij kritisiert, verfällt dabei aber wiederum in die biblische Mythosform:

All das ist so triumphal, so sieghaft und stolz, dass Ihnen der Atem stockt. Sie betrachten diese Hunderttausende, diese Millionen von Menschen, die aus aller Welt gehorsam hier zusammenströmen – Menschen, die von einem Gedanken hierhergeführt, sich unentwegt und stumm in diesen kolossalen Palast drängen, und Sie spüren, dass sich hier etwas Endgültiges vollzogen,

⁸ Karamzin 1959, 218

⁹ Jampol'skij 2000, 171-206

¹⁰ Crary 1996, 22

¹¹ Vgl. Černyševskij 1974.

sich vollzogen und vollendet hat. Es ist wie ein biblisches Bild, etwas babylonisches, eine Prophezeiung aus der Apokalypse, die vor unseren Augen Wirklichkeit wird.¹²

Im Zuge des 20. Jahrhunderts begeistert der Wasserfall nicht nur durch die neu entdeckte Möglichkeit, damit elektrische Energie zu erzeugen¹³; auch die Schriftsteller der Avantgarde bedienen sich seiner, um ihre Architektur-Utopien zu beschreiben. So erzählt Valimir Chlebnikov in *Wir und die Häuser*, wie er in einem Glashaus durch die Lande reist, in dem der Wasserfall ein wichtiges Bauelement bildet.¹⁴ Sergej Ejzenštejn beschreibt in *Haus aus Glas*, wie die Zimmer sich mit Wasser füllen und die Figuren sich vor der Gewalt des fallenden Wassers fürchten.¹⁵ Vladimir Majakovskij wiederum ist es, der die ganze Welt – von der Revolution zerschmolzen und nun im Fluss – einem Wasserfall gleichsetzt: "Die ganze Welt, die in den Haus-Öffen der Revolution zerschmelzt wurde, ergießt in einem dichten Wasserfall."¹⁶ Verallgemeinert kann man wohl sagen, dass in der neuen Glasarchitektur eine Auflösung des Betrachters im Raum stattfindet, die der Wahrnehmung des Wasserfalls um 1800 sehr ähnlich ist. So wird die Glasarchitektur in der ganzen Welt zum Symbol der demokratischen Gesellschaft. Utopische Vorstellungen der Avantgardeschriftsteller dienen den neuen Ideen der modernen Architektur. 1963 wird die Fertigstellung der Twin Towers von New York gefeiert, die (wie Wolfgang Schivelbusch behauptet) eine „Schuhkarton-Moderne der sechziger Jahre“¹⁷ repräsentieren, die die Betrachter durch ihre „maßlos gesteigerte Einfalls-, Fantasie- und Substanzlosigkeit“ fasziniert hat.



Doch die göttliche Symbolik der Wasserfälle hat sich verändert. Die Türme haben die Bedeutung des „virtuellen Kapitalismus“¹⁸ bekommen, in die wir Demokratie und Freiheit eingebettet haben. Downtown Manhattan ist, um mit Michail Ryklin zu sprechen, zum sichersten Ort der Welt geworden. Zum Punkt einer maximalen informationellen Sätti-

¹² Dostoevskij 1971, 50

¹³ Tauts 1993, 32

¹⁴ Chlebnikov 1986, 601-610

¹⁵ Ejzenštejn 1979

¹⁶ Majakovskij 1973, Bd. 2, 184 (Übersetzung Wladimir Velminski)

¹⁷ Schivelbusch 2002, 34

¹⁸ Žižek 2002, 149

gung.¹⁹ Doch dabei haben wir ignoriert, dass wir ein Zentrum von Finanzspekulationen erschaffen haben, das sich von der Sphäre der materiellen Produktion abgekoppelt hat²⁰.

Am 11. September 2001 haben wir eine fatale Ironie der Bildgeschichte erfahren, die in meinen Augen ein Höhepunkt der modernen Ästhetik ist. Denn die Bilder, die wir im Fernsehen sahen, haben uns angezogen und versteinert. Nicht die Maschinen, die mit der Unerbittlichkeit ihres Zielfluges in die Türme eingedrungen sind, und auch nicht der Angriff auf das militärische Machtzentrum Pentagon waren entscheidend für unsere Fassunglosigkeit – sondern der Fall des World Trade Centers, der mit seiner apokalyptischen Zerstörungsmacht Tausende von Menschenleben mit sich gerissen hat. Er hat sich als ‚schwarze Ikone‘ in unserer Wahrnehmung manifestiert. Kants Begriff des Erhabenen hat sich aus der Naturbetrachtung heraus in die von Menschen erschaffene Grausamkeit transformiert. Das Erhabene wurde „zum geschichtlichen Konstituens von Kunst“²¹. Der Moment des Einsturzes hat in dem Augenblick Geschichte geschrieben, weil sein „ästhetisches Grauen jede Mechanik im Kopf versteinerte“ (so Horst Bredekamp, der davon spricht, dass das zweite Flugzeug zur Ikone geworden sei).²²



Die Ruinen der eingestürzten Häuser bei den Bombenanschlägen in Moskau 1999 hat die Welt bei weitem nicht so schockiert wie der Fall der Twin Towers. Denn hier sind wir Zeugen eines Live-Erlebnisses geworden, bei dem selbst die hartgesottenen Simulationstheoretiker verstummen. Der Schriftsteller Durs Grünbein sagt dazu: „Ich wurde von den Bildern völlig gebannt und spürte sogleich, hier ist ein Weltereignis zu sehen“²³; und sein Kollege Thomas Meinecke: „Ich fand es einfach schrecklich und schockierend und war einfach sprachlos.“²⁴

Und nicht ohne Grund haben Polizisten den flüchtenden Passanten immer wieder zugerufen „Don’t look back!“, denn wie der Zusammenbruch der Türme die Menschen paralyisiert hat, zeigen die Fotografien aus New York, die seit einiger Zeit mit der Ausstellung *Kunst und Schock – Der 11. September und das Geheimnis des Anderen* um die Welt gehen.

¹⁹ Ryklin 2002

²⁰ Ebd.

²¹ Adorno 1970, 293

²² Bredekamp 2001, 24

²³ Grünbein 2001, 13

²⁴ Ebd.

Die Gewalt des Moments hatte einen lähmenden Effekt, denn der Einsturz war laut Slavoj Žižek libidinös besetzt.²⁵ Das, was wir aus Filmen wie *Escape from New York* und *Independence Day* schon fiktional erfahren hatten, die Bilder, die uns schon mehrmals angesprochen hatten, geschahen nun in der Wirklichkeit – diese Bildmacht übertraf jede Fantasie. Daher auch die schockierende Aussage von Jean Baudrillard: „Im äußersten Falle kann man sagen, dass sie es sind, die es getan haben, aber wir es sind, die es gewollt haben.“²⁶ Dass inzwischen tausende Male wiederholte Aufblitzen des Falls hat sich in unser Ge-



dächtnis eingefressen und einen Teil von uns versteinert. (Medien berichten immer noch von den Menschen, die seit den Ereignissen an Erstarrungen leiden.) Dem Ereignis des 11. September haben die Intellektuellen einen apokalyptischen Status verliehen.²⁷ Und es geht dabei nicht nur um die Zahl der Opfer, sondern um den Fall der Zwillingtürme des World Trade Centers an sich, den Ort, an dem die Zerstörung stattgefunden hat, und es geht um uns, die Zuschauer, die Zeugen des Apokalyptischen geworden sind. Der Fall der Türme hat uns deterritorialisieret und in sich eingesaugt, wo uns die Fehler der Vergangenheit und die der Zukunft sichtbar wurden. Baudrillard schreibt darüber:

Mit dem Attentat auf das World Trade Center in New York haben wir es sogar mit einem absoluten Ereignis zu tun, mit der „Mutter“ aller Ereignisse, mit einem reinen Ereignis, das alle nie stattgefundenen Ereignisse in sich vereint.²⁸

Zum ersten Mal wurde dem Terror eine Eigenschaft der postmodernen Kunst zugeschrieben.²⁹ Denn der Fall der Türme geschah im Rahmen des Unmöglichen. Die Postmoderne, wie sie von Lyotard verstanden wird, ist, ebenso wie die Ästhetik, besonders die Kantische, immer ein Diskurs des Urteils:

Die Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Form verweigert, dem Konsensus eines

²⁵ Žižek 2002, 150

²⁶ Baudrillard 2001, 13

²⁷ Vgl. Derrida 2002 ; Baudrillard 2001; Virilio 2001; Rorty 2001

²⁸ Baudrillard 2001, 17

²⁹ Vgl. Groys 2001 und Ryklin 2002

Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt.³⁰

Kant hat das Erhabene nicht als Prinzip einer künstlerischen Darstellung verstanden. Denn die „negative Darstellung“ wird von ihm nicht als ein Verfahren der Kunst in Betracht gezogen, weil er sie mit dem Bilderverbot in der Bibel verbindet. Es waren Adorno und später auch Lyotard (der das Erhabene in einer Versinnlichung des Absoluten sieht), die der modernen Kunst das Erhabene zugeschrieben haben. Gerade mit Mitteln der negativen Darstellung, mit bildlosen Bildern, wird in der modernen Kunst der Versuch unternommen, das Absolute präsent zu machen. Den gerade im Erhabenen, sagt Derrida, wirke die Einbildungskraft und nicht die Vernunft „autodestruktiv“ und zugleich „selbstreflexiv“:

[D]iese verstümmelnde und opfernde Kraft organisiert die Enteignung im Inneren eines Kalküls, und der Austausch, der daraus folgt, ist gerade das Gesetz des Erhabenen ebenso wie das Erhabene des Gesetzes. Die Einbildungskraft siegt über das, was sie verliert. Sie siegt, um zu verlieren. Die Einbildungskraft bewerkstelligt die Beraubung ihrer eigenen Freiheit [...]. Die Darstellung ist der Idee der Vernunft unangemessen, aber sie stellt sich in ihrer Unangemessenheit selbst dar als ihrer Unangemessenheit unangemessen. Die Unangemessenheit der Darstellung stellt sich dar.³¹

Der Fall hat der negativen Darstellung, der gewissen Bildlosigkeit der Demokratie eine erhabene Funktion verliehen, ein Gegenbild ihrer Zerstörung.³² In diesem Fall wurde also nicht nur die physische Gewalt der Masse in der Zerstörung sichtbar und „die Gewalt des Hasses, der sich die beiden Türme als zu fallende Symbole ausgewählt hatte“.³³ Der Fall hat uns die apokalyptische Wirkung wieder bewusst gemacht und uns in eine unermessliche Tiefe mitgerissen, in der uns unsere Schuld und unsere Verwundbarkeit sichtbar wurden. Die Bilder von einem sorgenfreien Leben sind im Fall zerschmolzen. Im 18. Jahrhundert hat Gavrila Deržavin das anlässlich des Wasserfalls schon einmal so formuliert:

Oh Wasserfall! In deinem Krater,
Alles versinkt im Abgrund und Finsternis.
(O vodopad! V tvoem žerle
Vse utopaet v bezdne, v mgle!)³⁴

³⁰ Lyotard 1996, 24

³¹ Derrida 1992, 160f.

³² Vgl. Bredekamp 2001, 26

³³ Vgl. Schivelbusch 2002

³⁴ Deržavin 1952, 625. (Übs. W.V.)

Wir sind also ein weiteres Mal den Schreckensbildern unserer Welt ausgeliefert, die wir nun neu bearbeiten müssen.

Literatur

- Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1970.
- Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes. In: *Lettre Internationale*, H. 55 (Winter 2001), 11-17.
- Böhme, Hartmut: *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a.M. 1988.
- Böhme, Hartmut: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“. In: Pries, Christine (Hg): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, 119-142.
- Bredenkamp, Horst: Damit der Schrecken schreckte. In: *Literaturen*, H. 12/2001, 24-26.
- Chlebnikov, Velimir: *Tvorenie*. Moskau 1986.
- Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters*. Dresden 1996.
- Černyševskij, Nikolaj: *Čto delat?*. In: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Moskau 1974.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992.
- Derrida, Jacques: La langue de l'étranger. In: *Le Monde diplomatique* 1/2002, 27.
- Deržavin, Govrila: Vodopad. In: *Hrestomatija po rusškoj literature XVIII veka*. Moskau 1952, 264.
- Dostoevskij, Fëdor: Winteraufzeichnungen über Sommereindrücke. In: Ders.: *Über Literatur*. Leipzig 1971, S. 9-99.
- Ejzenštejn, S.: Stekljannüj dom. In: *Iskusstvo i kino* Nr. 3, Moskau 1979, 54-68.
- Grünbein, Durs: Die ungeheuerere Belästigung. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller. In: *Literaturen*, H. 12/2001, 12-19.
- Groys, Boris: Spürhunde im Keller. In: *die tageszeitung*, 17. November 2001, 14.
- Jampol'skij, Michail: *Nabljudatel'. Očerki istorii videnija*. Moskau 2000.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Hamburg 2001 (orig. 1790).
- Karamzin, Nikolaj: *Briefe eines russischen Reisenden*. Berlin 1959.
- Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitungen in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a.M. 1990.

- Lyotard, Jean-François: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien 1996.
- Majakovskij, Vladimir: *Sočinenie v 2-ch tomach*. Moskau 1973.
- Rorty, Richard: Den Planeten verwestlichen! In: *Süddeutsche Zeitung*, 20. November 2001, 32.
- Ryklin, Michail: Apokalypse Now! In: Ders.: *Dekonstrukcija i destrukcija. Besedy s filosofami*. Moskau 2002, 240-269.
- Schivelbusch, Wolfgang: Vom Fallen. Über eine Form des Untergangs. In: *Süddeutsche Zeitung*, 26. Januar 2002, 34.
- Virilio, Paul: Vom Terror zur Apokalypse? In: *Lettre International*, H. 54 (Herbst 2001), S. 5.
- Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen. In: Ders.: *Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin*. Frankfurt a.M. 2002, 147-159.
- Tauts, Bruno: Wasser, Licht, Energie. Der fließende Strom. In: Angelika Thiekötter (Hg.): *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus*. Berlin 1993, 31-34.