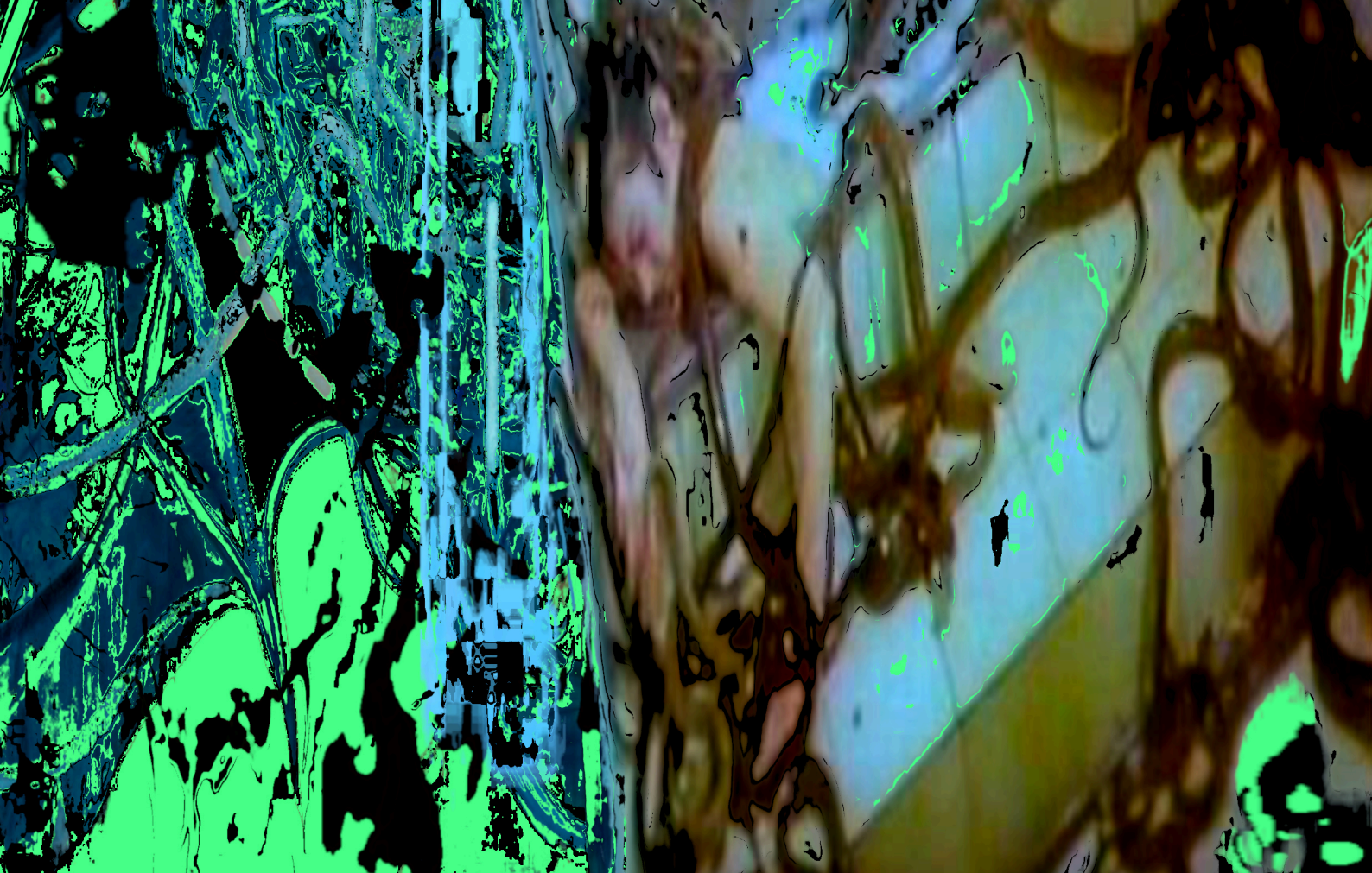




paradise **HILL**





„Es gibt Ereignisse, die ich nicht mehr wiederfinde.

Es ist, als wären sie nie gewesen. Dabei hängt etwas von mir wahrscheinlich noch an ihnen.“¹

¹ Lenk, Elisabeth: Die unbewusste Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum, München 1983, S. 336.

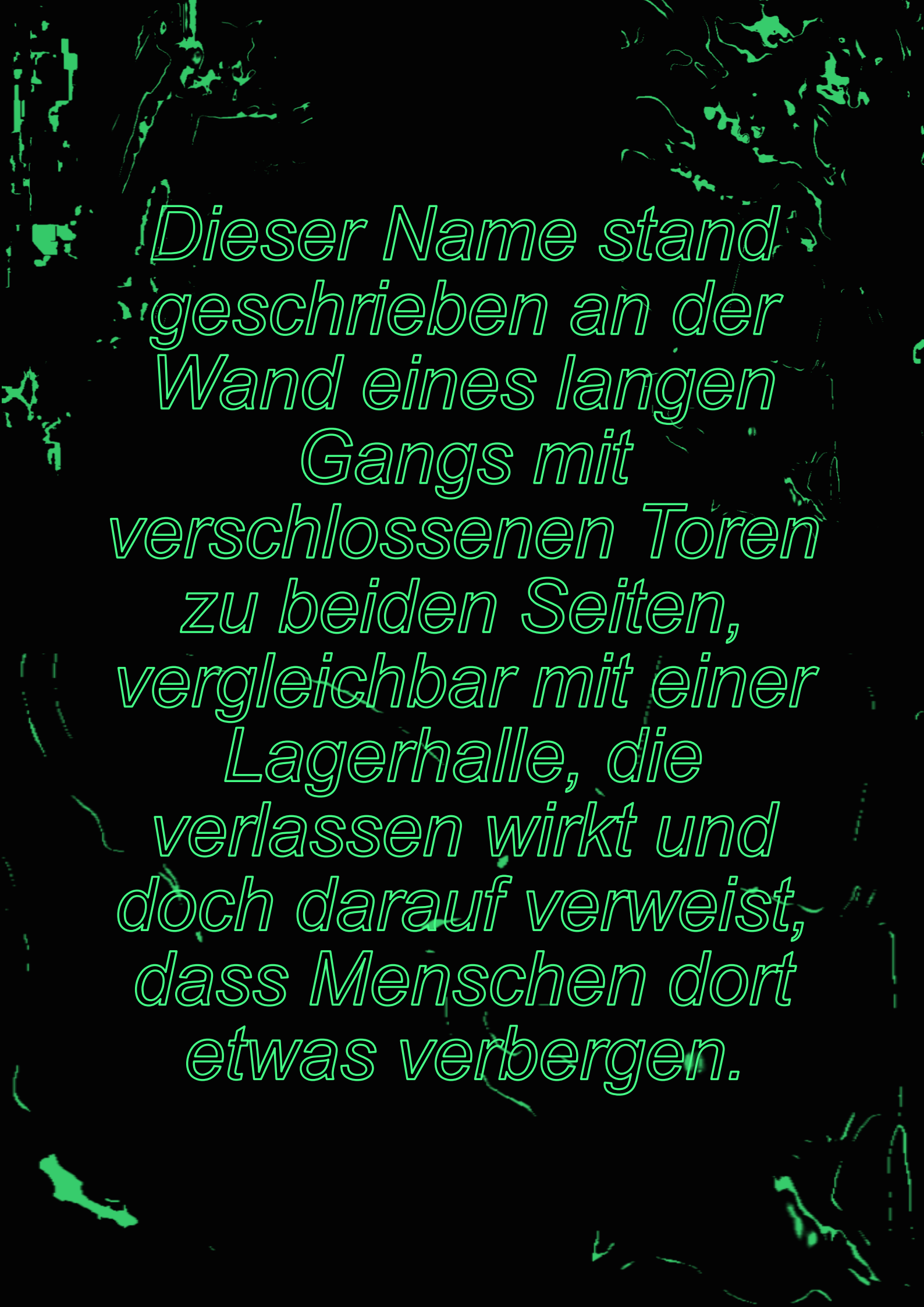
+++delusion fields+++



Erinnerst du dich an



paradise HURT?



*Dieser Name stand
geschrieben an der
Wand eines langen
Gangs mit
verschlossenen Toren
zu beiden Seiten,
vergleichbar mit einer
Lagerhalle, die
verlassen wirkt und
doch darauf verweist,
dass Menschen dort
etwas verbergen.*

*Warum lässt mich
dieses Bild nicht los?
Trauernd um das, was
sich nie begeben hat,
folge ich den
zerstreuten Spuren,
die in den Bildern,
Worten und Tönen
versteckt liegen.
Führen sie zum Traum
zurück?*

+++UMDEUTUNG DURCH DEN TRAUM+++

Da ist dieses eine Bild. Es zeigt eine Wasserlandschaft und die vereinzelt herausragenden Grasbüschel deuten an, dass das Gewässer nicht tief ist. Auf einer kleinen Insel aus Erde und Gras liegen zwei Gestalten: ein Mann mit angewinkelten Gliedmaßen und abwesendem Blick, unmittelbar hinter ihm ein schwarzer Hund mit spitzen Ohren, der in die Richtung des Mannes blickt. Dieses Bild verweist auf einen Traum in Andrej Tarkovskys *Stalker* (1979).

Der Fährten-spürer, der Stalker genannt wird, führt einen Professor und einen Schriftsteller auf einer langwierigen Expedition zum »Raum der Wünsche« durch die ZONE, eine in Zeit und Ort unbestimmte Landschaft. Er verlangt von seinen Klienten Vertrauen und Gehorsam, denn die scheinbar friedliche Gegend entpuppt sich als mystische Welt, die voller Fallen ist und in der nichts darin jemals so sein wird, wie es beim erstmaligen

Durchschreiten war.

Gehe niemals einen Weg zweimal. Der direkteste Weg ist nicht immer der kürzeste.

Skeptisch folgen ihm die beiden Intellektuellen, denn schließlich fehlt der objektive Beweis für die Gefahr und somit auch der Sinn hinter all den



verworrenen Umwegen. Nachdem sie schließlich in eine Falle getappt sind, legen sie sich nieder und beide Denker geraten in einen Widerstreit darüber, was Erfüllung für sie bedeutet. Auf die Frage, ob Stalker selbst den Raum benutzen wolle, erwidert er

nur „mir geht es gut, so wie es jetzt ist“ und [fällt in einen Traum](#).

Seit langer Zeit denke ich an dieses Bild vom träumenden Stalker.

Es hat sich in mein Gedächtnis eingebrannt, fast so, als wäre es aus einem meiner eigenen Träume entsprungen; fast so, als wäre ich die Kamera, die erst über Stalker und dann über die im Gewässer liegenden Requisiten der Menschheit schwebt.

Doch was *soll* mir dieser Traum sagen?

Was *bedeuten* diese Objekte?

Warum ist dort dieser Hund?

Die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Lenk untersucht in [Warum Die unbewusste Gesellschaft](#) (1983) den Traum als ein eigenständiges ästhetisches Phänomen, um ihn aus dem Zuständigkeitsbereich der Psychologie als Projektionsfläche individueller Probleme zu befreien. Sie vergleicht dabei den Prozess der Interpretation eines Traums mit der von Literatur: Dabei werde ein Text mittels »Verdünnungsquote« seiner spezifischen Form entkleidet und durch einen „NEUEN, VERSTÄNDLICHEN TEXT“² ersetzt. Dem Traum werde in einer ähnlichen Weise durch psychoanalytische oder volkstümliche Traumdeutungsmuster das hinzugefügt, was ihm augenscheinlich fehle: nämlich Inhalt und Sinn.³

Immer wieder bin ich dazu verleitet, meine Träume in Symbole und Botschaften zu zersplittern auf der Suche nach dem Schlüssel, der mir mein [Drehbuch und meine Regie des Traums](#) erklärt. Von Zeit zu Zeit treten Elemente auf, die zum Symbolismus verleiten und vermeintlich erklären, was *eigentlich* gesehen und gefühlt werden soll. In gleicher Manier könnte ich den schwarzen Hund in Stalkers Traum als ein Omen deuten, um endlich ein Element im Film zu identifizieren, das die vom Stalker heraufbeschworene, jedoch unsichtbare Bedrohung in der ZONE greifbar werden lässt. Doch ähnlich wie in Träumen

²Lenk, S. 16.

³Vgl. ebd.

auch, wird in *Stalker* genauso viel erzählt, wie verborgen bleibt. In dem träumerischen Ausdruck des Films werden die Attribute von der Bestimmung *das eine sagen zu sollen* befreit und vielmehr dazu eingeladen, *etwas sagen zu können*. Denn, wie im Traum auch, unterliegen sie nicht länger einem fixen Verweissystem. Mit Tarkovsky gesprochen würde ein Symbol nämlich immer eine bestimmte Bedeutung, eine intellektuelle Formel, enthalten und könne deshalb die unendliche Welt nicht zum Ausdruck bringen. Eine Metapher hingegen sei ein Bild, das unbestimmt bleibe und das die gleichen Merkmale aufweise, wie die darauf abgebildete Welt. Daher würde eine Metapher es erlauben, die Empfindungen in Bezug auf die uns umgebende Welt auszudrücken.⁴

Immer wieder kehre ich gedanklich zu diesem Bild von Stalker und dem Hund zurück und jedes Mal aufs Neue bin ich davon ergriffen. Vielleicht, weil es ein Gefühl ausdrückt, das mich nach dem Träumen auch ergreift: die Ambivalenz zwischen der schlafwandlerischen Vertrautheit beim Durchschreiten dieser in Landschaften verwandelten Gefühle und der beunruhigenden Erkenntnis, dass sich das Erlebte einer erklärenden Logik

2



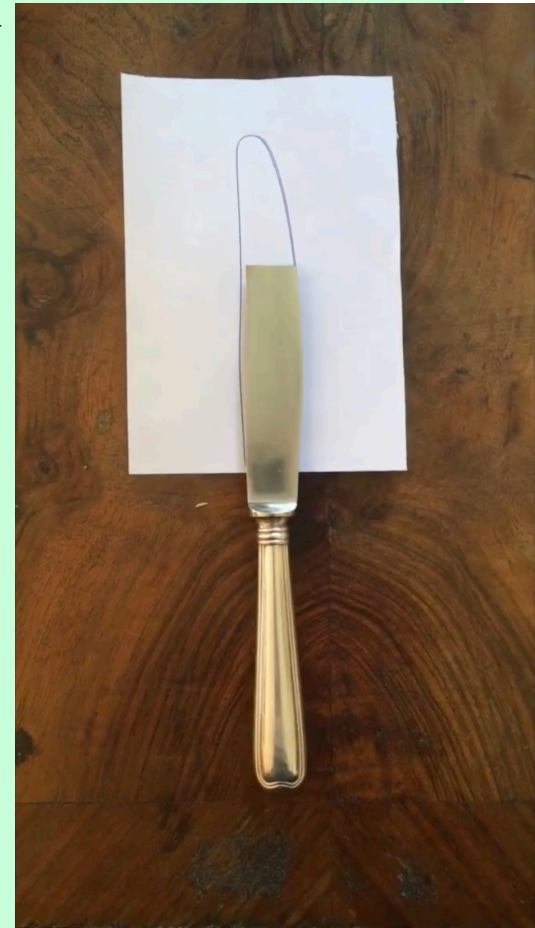
entzieht. Ähnlich wie in der ZONE kann ich nie mehr dahin zurückkehren, wo ich einst gewesen bin, weil es nach dem Erwachen nicht mehr erreichbar ist, weil ich nach dem Betrachten dieser Traum-Bilder nicht mehr dieselbe bin.

Lenk spricht vom Traum als Etwas, das unser Verhältnis

zur Welt ausdrückt – und mehr noch – grundsätzlich verändert. An der Schwelle des Schlafes scheidet sich ihrer Ansicht nach die Gesellschaft, denn die Belange und die Wahrnehmung der wachenden und träumenden Person sind nicht die gleichen. Fast könnte man annehmen, dass „JEDER MENSCH AUS ZWEI HÄLFTEN

⁴ JFR Blog: Tarkovsky's Solaris (1972) – A Search Through Our Unknown. In: <https://lewislitjournal.wordpress.com/2019/09/29/tarkovskys-solaris-1972-a-search-through-our-unknown/> (12.06.2023).

BESTEHT, AUS ZWEI WESEN, DIE VÖLLIG VERSCHIEDENE, EINANDER WIDERSPRECHENDE WÜNSCHE UND BEDÜRFNISSE HABEN.“⁵ Denn am Tage herrsche die Fiktion eines sich selbst immer identischen, zurechnungsfähigen, permanenten und sozialen »Ichs«, das in der Ausgeleuchtetheit des Tages nicht sehe, sondern gesehen werde. „DAMIT ICH ALS PERSON FUNKTIONIEREN KANN, HAT MAN MICH ENTLEERT. ICH BIN BEI TAGE NUR NOCH EIN BEHÄLTER, EIN LEERE HÜLSE. [+++] IN DIESE LEERE HÖHLE KANN NUN DER TÄTIGE MENSCH EINZIEHEN.“⁶ Im nächtlichen Traum hingegen sei »Ich« nicht mehr konstant, sondern vertreten durch ichtartige Andere sowie auch durch Dinge, denen ich meine Subjektivität leihe – eine flatternde Vielheit, die nur noch im Traum und in der traumartigen Kunst Ausdruck finde.⁷



Charakteristisch für die Ästhetik im Traum sei, wie Lenk herausstellt, eine Verschiebung des psychischen Akzentes, bei der die Gefühle, die bei Tage an den Gegenständen haften, von ihnen abgelöst und umgedeutet würden. *Er* – wie sie den Traum nennt, als wäre er ein eigenständiges Wesen – hindere uns daran, mit seinem unbedingt verschiedenen Blick, den er auf uns und auf die Welt richtet, je im Tage ganz heimisch zu werden. Er sei wolzig, dramatisch, spiele mit der (Tages-)Wirklichkeit, karikiere und entwirkliche sie, verwandele sie in eine Kulisse, um sie allnächtlich aufzuführen. Er kümmerge sich nicht um die „HOCHWICHTIGEN FRAGEN, DIE UNS BEI TAGE BESCHÄFTIGEN“⁸, sei aber von scheinbar nebensächlichen Dingen heftig berührt.⁹

3

Einst umnachtet, wird das Alltägliche, Routinierte und Unscheinbare zum Erregenden, Unüblichen und Auffälligen.

Das Groteske übernimmt, denn grotesk ist das, „[+++] WAS AM

4 *Aggressiv wirft der Tag
Schlagschatten auf
mich, zieht mich mit
seinen Blicken aus und*

⁵ Lenk, S. 31.

⁶ Ebd., S. 348.

⁷ Vgl. ebd., S. 27 ff.

⁸ Ebd., S. 28.

⁹ Vgl. ebd., S. 27 f.

stellt mich entblößt zur Schau.

Während alle wie aufgeheizte Hornissen

VERTRAUTEN UNVERTRAUT

BLEIBT. [+++] ES HANDELT SICH UM

EINE VERZERRUNG, DIE DAS

VERZERTE ALS LÄNGST VERZERRT ERWEIST. [+++]

DIE ERFAHRUNG DES GROTESKEN KOMMT EINER VERWIRRUNG GLEICH. DIE HERRSCHENDEN KATEGORIEN GERATEN INS WANKEN. DAS SUBJEKT KOMMT AUS DEM TRITT. ES VERLIERT DEN HALT IM RAUM DER ETABLIERTEN EVIDENZEN. NICHT, WEIL SIE AUFHÖREN ZU EXISTIEREN, SONDERN WEIL IHRE INKONSISTENZ OFFENBAR

GEWORDEN IST, IHRE MASKENHAFTIGKEIT.“¹⁰



Bin ich etwa... *aus dem Tritt?*

Ist das der Grund, warum ich den Traum nicht einfach »Traum« sein lassen kann?

Weil er sich mir stetig aufdrängt, meine Gefühle besetzt und verhindert mich im Tage je ganz heimisch zu fühlen?

Weil er mich heimsucht und in mir den Zweifel der Existenz säht und mir aufzeigt, dass „DIE WIRKLICHKEIT DES SELBST AUF DEM SPIEL STEHT“¹¹?

Ist der Traum vielleicht mehr als ein bloßes Vehikel, um mich selbst zu pathologisieren, und vielmehr eine Erinnerung an mich selbst und an die anderen Selbste, die ich war und die nie in »Wirklichkeit« entstanden sind?

4 pathologisieren, und vielmehr eine Erinnerung an mich selbst und an die anderen Selbste, die ich war und die nie in »Wirklichkeit« entstanden sind?

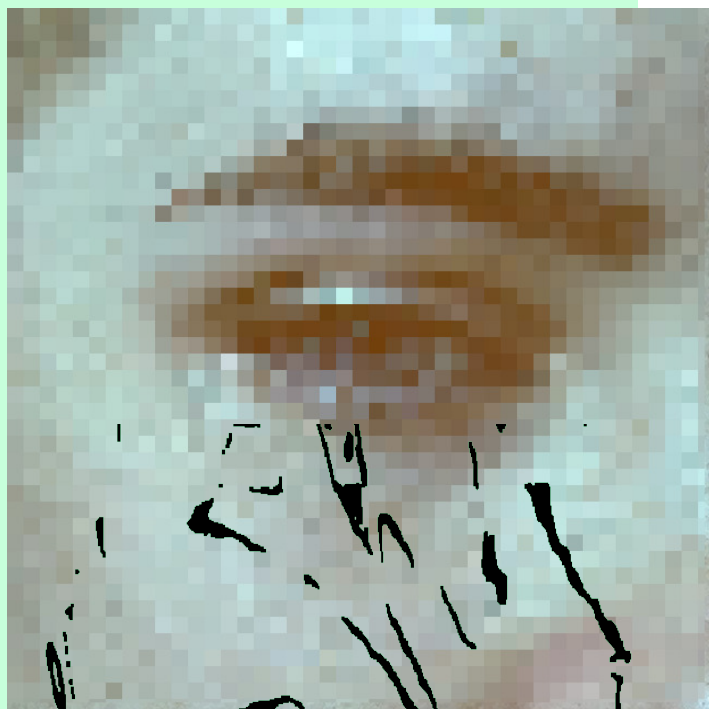
¹⁰ Steinweg, Marcus: Man muss es fertigbringen, mit Gespenstern zu wohnen. In: http://nshotschi.de/?page_id=537 (27.07.23).

¹¹ Zybok, Oliver (Hg.): Schwarze Galle, Roter Saft. Aspekte des Melancholischen in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2008, S. 33.

Ist er ein Erkenntnisapparat, der nicht bloß verzerrt, sondern das Verzerrte als Verzerrtes offenlegt?

Gibt er mir Aufschluss über die mich befallenden Gefühle von Entfremdung und Ambivalenz; allerdings nicht als bloße Symptome des melancholischen Subjekts, sondern als Ergebnis eines träumerischen Blicks?

paradise_HUIT, dieser Ort, der nirgendwo ist, der in mir ist, der ich bin, ist eine Spur, ein Anfang ohne Ende, ein endloser Anfang, ein anfangendes Ende.



5

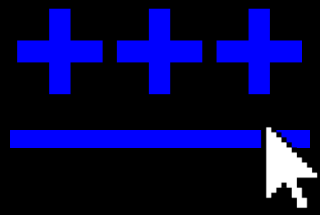
Do you remember

that forest, that one I went to, to drown? I lied down next to what seemed like other bodies marked with three golden baubles above in a conifer tree, as if it was for them to remember, something long forgotten but not yet gone from that place.



Life became a feverish dream.

My body was resting, ready to decay, becoming a banquet for mosquitoes to feast – they did not want other blood since they had tasted mine.



Between slips of consciousness a doe stared and bleat, as though to convey things to her fawns, and I turned to be one of them, but I haven't figured out, what she has said to me.



SOMETHING IS ROTTEN

(IN YOUR STATE OF MIND)

Verspätet komme ich zu einer Gruppe dazu und muss kotzen, weil ich meine eigenen Nägel gekaut habe und einer wie **6** Popcorn-Haut am Gaumen kleben geblieben ist. Mit voller Wucht knalle ich ihnen meine Lasten auf den Tisch wie Innereien auf dem Fischmarkt: Reue, Scham und Ekel. Sie stürzen sich auf das von mir gebotene Festessen: Lustvoll wird mein Körperinneres erfahren, in kleine Fragmente zerlegt und mit anderen geteilt. Mein Körper, ein Sezierobjekt der Neugierde am Fleisch, am Oralen, am Fluiden.



Wie so oft wird der Traum zum Schauplatz des Abjekten (lat. *abjectum*: das Verworfenene). Er ist Ausdruck einer Beziehung zu dem, was ekelt, erregt, ängstigt und sonst nicht zu Tage treten darf. Er ist eine Konfrontation mit dieser fragilen Differenz zwischen Innen und Außen¹² und mit der Tatsache, dass „DAS LEBEN IMMER SCHON VOM TODE INFIZIERT IST.“¹³

Diese Erfahrungen des lustvollen Ekels besetzen mich auch nach dem Erwachen. Wie ein Keim

Ich habe Ekzeme an den Beinen, wie große Schürfwunden mit rötlichem Wundkranz. Ich denke an Hühnergötter. Ernst fragt die Ärztin, ob wir denn wirklich nicht wüssten, woher sie kämen und hält uns

wächst dieses Gefühl in mir heran, als Körper in der Welt unpassend zu sein, normiert und abstrahiert zu einem planenden, denkenden und ausführenden Organ für reibungslose Abläufe und befangen durch gegenstandslose Ängste, deren Ursachen nun nicht mehr zu

¹² Vgl. Höltgen, Stefan / Baum, Stefan (Hg.): Lexikon der Postmoderne. Von Abjekt bis Žižek, Bochum/Freiburg, 2010, S. 7.

¹³ Aman, Caroline: Abjekt. In: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:abjekt-4515> (28. 07.2023).

daraufhin ein Blatt

entgegen. Auf der

linken Seite ist ein

Logo, ähnlich einer

Ikone von Maria mit

Kind und eine Adresse.

Ich verstehe nicht, was

da auf georgisch steht,

doch ich weiß: es ist

Verrat. Endlich hat sich

der Schleier gelüftet,

weshalb ich (schon

immer) krank war.

identifizieren sind.

„IM KÖRPER DIE ZENTNER GRANIT TRAGEN, DURCH WASSER SICH

VORWÄRTS KÄMPFEN, AUFWACHEN,

AUFWACHEN WOLLEN AUS DIESEM

ALP, DOCH SCHON IM RUFEN

WISSEN, DASS DIES KEIN TRAUM

IST, SONDERN DIE

WIRKLICHKEIT,

GEHORCHEND EINEM FREMDEN

IRREN GESETZ.“¹⁴

Elisabeth Lenk zufolge sei nicht der Traum dasjenige, das uns den

Schrecken einjage, sondern der

Alltag der »Menschheit e.V.«; »DIE

GESELLSCHAFTLICHE

WIRKLICHKEIT, WIE SIE GEBALLT

IN DEN GROSSSTÄDTEN

ERFAHRBAR IST, IST ZU EINEM

ALPTRAUM GEWORDEN. WIE

ABER, WENN DER ALPTRAUM DAS

»NORMALE« LEBEN IST? DANN

KOMMT ES ZUR PARADOXEN

SITUATION, DASS NUR DER TRAUM,

ABER DER WIRKLICHE,

NÄCHTLICHE TRAUM, DAS

GLEICHGEWICHT

WIEDERHERZUSTELLEN

VERMAG.“¹⁵

In der modernen Welt, in der das Sinnliche abstrakt und unsichtbar

gemacht werde, stelle der Traum,

wie Lenk schreibt, den letzten

Zufluchtsort dar, in dem noch mit

den Mitteln des Körpers dargestellt



¹⁴ Goetz, Rainald: Irre. Roman. Frankfurt am Main 1983, S. 37.

¹⁵ Lenk, S. 289.

werde. Durch seine Körpergebundenheit gehe der Traum grundsätzlich von einer bedingungslos sinnlichen Wirklichkeit aus und idealisiere nicht. Daher könne uns der Traum auch die unhinterfragte Wahrnehmung von Raum und Zeit spiegeln, die sie als eine zentrale Ursache für das Gefühl der (Selbst-)Entfremdung identifiziert: So klaffen in der wachenden Welt Raum und Zeit auseinander. Sie werden sogar voneinander getrennt gehalten, um damit die Ordnungsprinzipien des zeitlichen Nacheinanders und des räumlichen Nebeneinanders, die für eine gemeinsam erlebbare Realität bürgen, aufrechtzuerhalten. Dementsprechend wurde die vom Körper ausgehende Raum-Zeit verdrängt und an dessen Stelle die voneinander getrennt gehaltenen, »objektiv« gültigen Ordnungsprinzipien »Raum« und »Zeit« gesetzt.¹⁶

„JEDES ABENDLÄNDISCH DRESSIERTE MENSCHENWESEN LERNT SCHMERZLICH, DEN URSPRÜNGLICHEN, KÖRPERÄHNLICHEN UND DOCH ENDLOSEN ZEIT-RAUM [+++] DURCH EINEN GEOMETRISCHEN, ANORGANISCHEN RAUM ZU ERSETZEN.“¹⁷

Allerdings könne die Gleichheit von Körpern nicht vorgeschrieben und zurechtkorrigiert werden, denn der „KÖRPER, IN DEM DER EINZELNE MENSCH SITZT, BLEIBT EIN IRRATIONALES, UNBERECHENBARES FAKTUM [+++]“¹⁸. Um nicht an diesen Fiktionen zu zweifeln, nehmen wir uns also selbst als monströs wahr.¹⁹

Dingliche Beweise für die gesellschaftliche Bemächtigung der Kategorien »Zeit« und »Raum« sind die Kontrollinstrumente Uhr und Spiegel. Als disziplinierende Techniken würden sie dafür sorgen, dass eine Wand – nämlich die der Dauer gegenüber der eigentlich labilen Existenz – vor unserem Bewusstsein errichtet wurde,



¹⁶ Vgl. ebd., S. 311 ff.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.

wie Lenk schreibt. Unverzichtbar für den Großstadtmenschen, ver helfe so die Uhr bei einsetzender Langeweile zum Zählen der Sekunden, Stunden und Tage: „ÜBERALL SITZEN GÄHNENDE MENSCHEN HERUM, MENSCHEN, DIE »ARBEITEN«, DAS HEISST MENSCHEN, DIE UNUNTERBROCHEN MIT DEM SCHLAF KÄMPFEN“²⁰, bis die Uhr endlich sagt, es ist Zeit Zeit Zeit.²¹



Die disziplinierende Funktion des Spiegels sei es, dass wir uns selbst, wie Narziss auch, zum Objekt werden können. In der Mythendichtung von Ovid erblickt der von allen begehrte Jüngling Narziss sein eigenes Spiegelbild im Wasser, vernarrt sich ahnungslos in sich selbst und muss erkennen, dass er sich – beziehungsweise dieses Bild von sich –, nie erreichen wird: „LEICHTGLÄUBIGER, WAS FASST DU VERGEBLICH NACH DEM FLÜCHTIGEN SPIEGELBILD? WAS DU ERSTREBST, GIBT ES NIRGENDS; WAS DU LIEBST, WIRST DU, DICH ABWENDEND, VERLIEREN! DAS, WAS DU SIEHST, IST DER SCHATTEN DEINES ABBILDES [+++].“²²

Indem Narziss erkennt, dass der, den er im Spiegel sieht, er selbst ist, erwacht auch das (Selbst-)Bewusstsein. Doch in der Unerfüllbarkeit und Sehnsucht nach dem eigenen doch flüchtigen Bild – beziehungsweise dem Begehren, das sehen zu wollen, was in den anderen Begehren schürt – liege der Moment des Verlusts absichtsloser Subjektivität, wie Lenk schreibt. Mein Anfang wird mein Ende sein. Denn, in dem ich mich selbst beobachte, vergegenwärtige ich mir auch den Blick der Anderen auf mich. Ich werde mir selbst zum Objekt.²³

Als sozialisierte Wesen lernten wir, auf uns selbst die misstrauischen Blicke der Anderen zu werfen und „DIE ANDEREN“!

²⁰ Ebd., S. 312.

²¹ Vgl. ebd.

²² Lateinoase: Ovid. Metamorphosen Buch 3.

In: <http://lateinoase.de/autoren/ovid/metamorphosen/ovid-metamorphosen-buch-3-uebersetzung.html> (29.07.2023).

²³ Vgl. Lenk, S. 73.



WIEDERUM ZU
BEOBACHTEN UND ZU
HASSEN WIE SICH
SELBST.“²⁴

„QUÄLENDE
SELBSTBEOBACHTUNG,
FREMDGESTEUERT. SIE
WÄCHST, SIE WÄCHST
NICHT, SIE IST SICHTBAR,
SIE IST NICHT SICHTBAR,

10 ICH WERDE BEOBACHTET, MAN BEOBACHTET MICH, NIEMAND
BEOBACHTET MICH, ICH WERDE NICHT BEOBACHTET.“²⁵

Mit der Ausbreitung der Vernunftform der Moderne, diesem Kult der Wachheit und der objektiven Erkenntnis, wurde unser Inneres aus uns ausgetrieben und anstedessen eine (über)wachende Instanz, ein chronisches Schuldbewusstsein, installiert, ohne dass wir nicht vernünftig handeln würden. Folglich besitze das durch „BÜRGERLICHE MORAL GEDRILLTE, ERFOLGREICH »SOZIALISIERTE«“²⁶ Individuum ein unpersönliches Ich. Im Traum hingegen lebten wir, wie Lenk weiter schreibt, eine vom Körper ausgehende Subjektivität in einer von Moral am wenigsten beeinflussbaren Sphäre aus.²⁷

„EINFACH LIEGEN UND SCHLAFEN. ICH LAG UND SCHLIEF. ICH WAR EIN KÖRPER, SONST NICHTS.“²⁸

Der Traum sei etwas, das allnächtlich die Trennung von gesellschaftlicher Fiktion und der eigenen körperlich beglaubigten Realität markiere. Diese körpergebundene Realität, die »Traumform«, sei die einzige Wirklichkeit, „ZU DER WIR ZUGANG HABEN UND DIE WIR SELBER SIND.“²⁹ Doch über dieser wurde eine zweite Wirklichkeit, die

Ächzend erwache ich, kann jedoch meine Augen nicht vollends öffnen. Ich fühle sie um mein Bett herum stehen, diese Personen mit Niemandsgesichtern. Sie sprechen mit mir. nicht bedrohlich, doch alle gleichzeitig. Manchmal auch in Textnachrichten.

²⁴ Ebd., S. 249.

²⁵ Goetz, S. 69.

²⁶ Lenk, S. 241.

²⁷ Vgl. ebd., S. 73 ff., S. 239 f., S. 312 ff.

²⁸ Goetz, S. 40.

²⁹ Lenk, S. 303.

Dann werde ich zu

»Vernunftform«, errichtet, um dem *einem Bildschirm,*
Schwankenden und Labilen einen *einem Interface mit*
stabilen Rahmen zu verleihen und *Nachrichten, Notizen,*
die uns zum ewigen Hindernis *Mitteilungen, Pings*
werde. *und Apps. Ich bin*
„TAGSÜBER GEBE ICH MEINE ZEIT, *nicht in der Lage zu*
MEINE LEBENDE ENERGIE AN SOZIALE *antworten. Unruhig*
FIKTIONEN AB. [+++] NACHTS *wälze ich mich von*
RÄCHT SICH DER KÖRPER FÜR DIE *einer Seite zur*
UNGEHEURE VERACHTUNG, DIE ER BEI *nächsten. Doch*
TAGE ERFÄHRT. ER MUSS *immer stehen sie da,*
EINGEKLEMMT SITZEN, WIRD IN KLEIDER *bis ich dann endlich*
GEZWÄNGT, SEINER FUNKTIONEN BERAUBT, *allein, endlich*
IN APPARATE GEPRESST [+++]. EIN *traumlos erneut*
OHRENBETÄUBENDER LÄRM *erwache.*
ALARMIERT IHN STÄNDIG. KEIN
WUNDER, DASS ER EINEN DUNKLEN,
UNERSCHÖPFLICHEN UND ERFINDERISCHEN
HASS GEGEN DIE SOZIALE WELT
ENTWICKELT.“³⁰

Was durch den Traum und seinen Hang zur Karikatur also zum
Vorschein tritt, ist nicht eine Verzerrung der Wirklichkeit,
sondern die verzernte »Wirklichkeit«.

Der Krach der wachen Welt, das Durchgepeitschtwerden durch
die Taktung der Stadt, die körperfeindliche Architektur der
Räume, die ich tagtäglich betrete – für all das rächt sich der Traum
an mir. Aufgelöst in Dezentralität suche ich vergeblich nach dem
einheitlichen, vernünftigen Subjekt, das mir zum (Über-)Leben
helfen soll. Mittels eines zweiten imaginären und unbeständigen
Traum-Körpers bäumt er sich gegen seine Vertreibung durch die
»Ich«-Einheit auf.

„APPLAUS FÜR DIE VAGE UNSCHÄRFE!“, sagte der Moderator und
die Masse klatschte – der Autor Philip K. Dick verwendet in *A*
Scanner Darkly (1977) das Bild des »[Scramble Suits](#)« (zu dt.
Jedermann-Anzug), um damit das Bild einer durch die »Realität«

³⁰ Ebd., S. 265 f.



Als ich heute von dir träumte, warst du es nicht. Wie so

entfremdeten, gefilterten und zerstreuten Version des Selbst, die keine eigene Erfahrung mehr hat, zu zeichnen.³¹ Ähnlich dazu erfahre ich im Traum eine Auflösung in Vielheit. Die Merkmale der

11 oft, waren wir uns fremd. Du sahst anders aus, hattest nicht mehr deine Kanten, warst so häuslich, warst so weich. Du erzähltest viel, du wolltest nach – nicht mehr hier, ein anderer Winter dort, nur ein Winter wo anders als hier. Mir stelltest du keine Fragen, so war unsere Abmachung. Darum erzählte ich dir nichts. So könnte ich dich entlieben. Warum habe ich es nicht?

dargestellten Traumkörper morphen sich durch die Datenbank der Allpersonen, was den Versuch einer Beschreibung hinfällig macht. Wer träumt? Wer wird geträumt? Von wo aus blickt das träumende Auge? Es ist, als wären meine Träume nebeneinander liegende Räume wie in diesem endlosen Korridor in paradise_HUIT. Mit jedem Betreten eines neuen Raums müsste ich

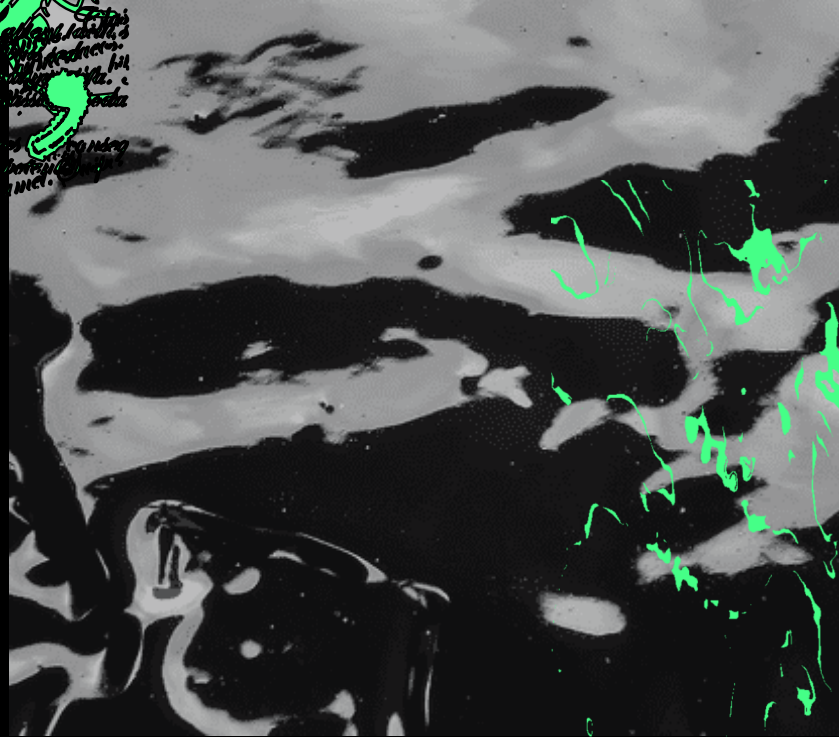
aufs Neue fragen, wer »Ich« überhaupt ist.

Ich bin »Ich« das handelt, aber auch auch alle anderen, die für mich fühlen, denken, leben, sterben. »Ich« stellt dar, was ich nicht bin.³²

Von überall; nirgendwo blickend, falle ich dem Vergessen anheim – *Daran kann ich mich nicht erinnern, ich war doch noch jemand anderes.*

³¹ Vgl. Goldthorpe, Mark: „Let’s hear it for the vague blur!“. In: <https://markgoldthorpe.net/038-vague-blur/> (29. 07. 2023).

³² Vgl. Lenk, S. 10, S. 19 ff., S. 239 ff., S. 264, S. 289, S. 303, S. 365 ff.



auch dieses Glashauss
dort in Baruth wird
vergehen.
Kristallaschenbecher,
Vitrinen und
Glasaugen – es lodert
all das Glas, es zirrt,
züngelt dort im
Tannenwald. Der zähe
Schmelz quillt auf den Boden, langsam kriechender
Teer legt eine lederne Haut auf alles wie Bernstein
um tote Käfer. Vögel überqueren die lodernde
Lichtung sich selbst in Spiralen umkreisend. Warum
ist niemand hier, um das zu sehen? Ganz eingehüllt
im schwarzen Sud, schützte ich Federn über mich.
Erbärmlich im diffusen Federkleid, rupfte ich mir eine
Feder aus dem Arm und es
brennt, als wäre sie tief in
meinen Hautzellen verankert
gewesen. Sie ist ganz
zerschlissen. Ein wenig von
mir haftet an ihr und ich
klebe sie auf meine Brust.
Es ist eine gute Feder. Jeder soll sie sehen.
Warum ist niemand hier, um das zu sehen?



SPIRITUS

+++DIE EINSAMKEIT DES TRÄUMENS+++

EIN VERLASSENES BAROCKES SCHLOSS — INNEN — TAG

(Halbtotale)

ICH betritt den Raum, in dessen Mitte sich eine Schaukastenbühne mit szenischem Standbild befindet. Alles ist in kühle Farben gehüllt. Es liegt Schnee.

(Nahaufnahme)

Hinter dem hölzernen Rahmen des Guckkastens stehen auf einer angeschrägten Bühne Figuren aus Wachs aufgereiht in Grundstellung. Sie tragen lange Offiziersmäntel.

(Closeup)

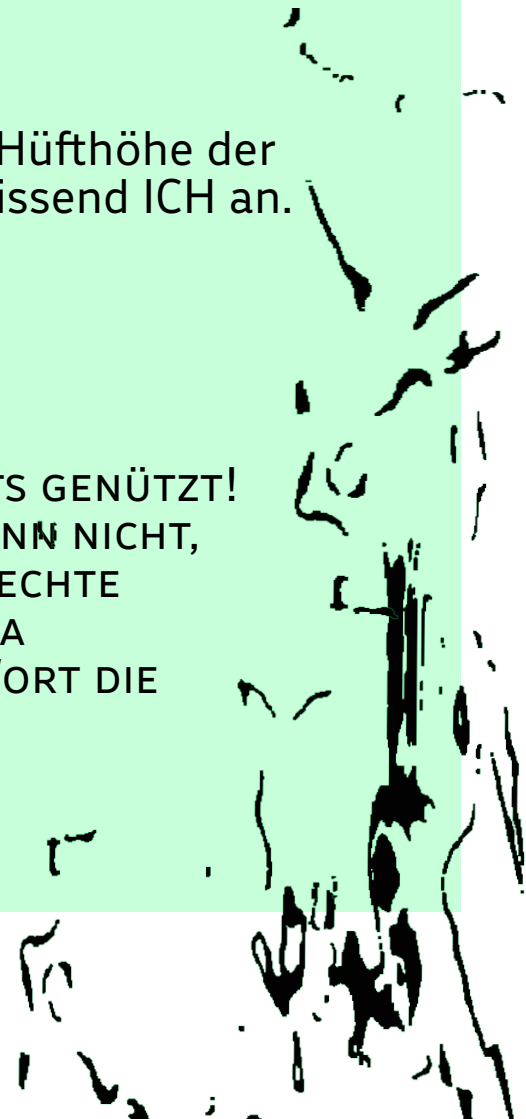
Ein KIND auf der Bühne, dessen Kopf sich auf Hüfthöhe der anderen Figuren befindet, blickt stumm und wissend ICH an.

STIMME AUS DEM OFF
(schreit)

„KEIN WORT HAT GEGEN DIE BILDER NICHTS GENÜTZT! VERSTANDEN! MENSCH!, VERSTEHT IHR DENN NICHT, DASS ICH EUCH DAUERND NICHTS ALS WIE ECHTE BILDER ZEIGEN MÖCHTERE! IHR HUNDE! DA SCHÜTTELTE ES AUS DEM SCHWÄCHLING WORT DIE TRÄNE.“³³

([Blende](#)).

³³ Goetz, S. 254.





Nur ein Bruchteil schafft es hierher. Ich erkenne das Bild im Wort nicht wieder. Bei dem schlaftrunkenen Versuch, den Traum durch das Schreiben zu erhalten, entfleucht er mir, sinkt wie Eurydike wieder hinab. Sehnsucht, die bleibt, doch sie allein bringt das an der Schwelle Zurückgelassene, das

durch das „CHRONISCH[E] VERGESSEN DER TRÄUME“³⁴ Verlorene nicht zurück. Die Ahnung einer Erinnerung trifft mich

Mit einer Kamera in der Hand lief ich durch die Ruinen der Stadt.

12

wie ein verzögerter Wiederhall, dessen Auslöser schon längst verstummt ist. Hier bin ich nun, zerteilt und zerissen durch diese ambivalente Kraft, die gleichzeitig zieht und drückt. Wie kann ich mich an das erinnern, was es nicht gegeben hat, gab, gibt, geben wird, gegeben haben wird, da ich es bereits vergessen habe?

Als ich sie auf die mit Mosaiken bestückte Wand

Der Versuch, den Traum schreiben zu wollen, führt zu dem Verlust der Illusion, man könne ihn wiederbeleben; diese bitterliche Erkenntnis, dass er sich nie vollends erfassen lässt.

richtete, wusste ich bereits,

Maurice Blanchot beschreibt die Einsamkeit, die Schreibende erfahren, wenn sie ihr »Werk« von Neuem erfassen wollen, doch das sich ihnen entzieht: „ES IST FÜR IHN DAS UNLESBARE, EIN GEHEIMNIS, VOR DEM ER NICHT VERWEILT. EIN GEHEIMNIS, WEIL ER VON IHM GETRENNT IST.“³⁵

dass es sinnlos war.

Diese Einsamkeit der Erfahrung, die sich nicht erzählen lassen will, erfahre auch ich nach dem Erwachen.

Ich habe es satt, Touristin in meiner

³⁴ Lenk, S. 302.

³⁵ Blanchot, Maurice: Die wesentliche Einsamkeit (1953), in: Gutjahr, Marco (Hg.): Der literarische Raum, Zürich 2012, S. 14 f.

eigenen Stadt zu sein.

Das Imaginäre und Traumhafte sei – Lenk zufolge – schwierig mit sprachlichen Mitteln zu beschreiben, denn es wird als Negativum zum Rationalen der wachen Welt gesetzt: „DEM TRAUM FEHLT DIE KOHÄRENZ, DIE DAS WACHBEWUSSTSEIN IN DIE WELT EINFÜHRT. ER IST UNZUSAMMENHÄNGEND, UNLOGISCH, EINE VERKEHRTE WELT.“³⁶

Das, was für das Wachbewusstsein „NUR IN DER ENDLOSEN LANGSAMKEIT DES NACHEINANDER, IN DER ZERSTÜCKELUNG NACH MINUTEN, STUNDEN, TAGEN, JAHREN“³⁷ abläuft, existiere im Imaginären gleichzeitig. Das Imaginäre ist in dieser Hinsicht wie ein Archiv, in dem die Erinnerung an alles bewahrt wird, was „AUS DER ANDEREN WELT GETILGT WURDE.“³⁸



Es ist ein lebendiges, sich stetig erweiterndes Archiv, denn ohne diesen nagenden Zweifel, der sich wie Säure durch die Gedanken frisst, der festlegt, was »wichtig« und infolgedessen würdig zu erhalten ist, findet das Traumhafte darin Eingang. 13

Beim Betreten des Archivs werde ich zum undichten Körper: Zuerst nur ein kleiner Riss, der auf die Archivalien tropft, bis er schließlich seine Grenzen auflöst. Losgelöst vom fixierten Blickpunkt betrachte ich Werke anonymen ichartiger Künstler*innen, zersprengt in seine einzelnen Teile.

Die Kunst stellt, wie Lenk schreibt, einen Zufluchtsort des von der Vernunft vertriebenen Traums dar, denn „SO FERN DAS IMAGINÄRE NÄMLICH DIE FORM VON KUNST ANGENOMMEN HAT, GALT ES ALS GESELLSCHAFTSFÄHIG, SCHÖN, WERTVOLL.“³⁹

Ähnlich wie ein Traum vermag es ein Kunstwerk, durch den ästhetischen Blick des*der Künstler*in mit der »Wirklichkeit« zu spielen und eine Distanz zu ihr herzustellen.

³⁶ Lenk, S. 82.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

Als Modus in dem sich das Imaginäre materialisiert und Präsenz erhält, stelle Kunst eine vermittelnde Instanz zwischen der vertriebenen Traumform und der Gesellschaft dar.⁴⁰ So hielten Künstler*innen lange die gesellschaftliche Position inne, das „GESELLSCHAFTLICH-GESCHICHTLICHE GESCHEHEN, DAS IN EINEM ABSTRAKTEN RAUM AUSSERHALB DER MENSCHEN SICH ABSPIELTE, UND DAS SIE IM GRUNDE ZUTIEFST GLEICHGÜLTIG LIESS“ in ein „GESCHEHEN FÜR DEN MENSCHEN ZU VERWANDELN“⁴¹, wie Lenk schreibt.

In Bezug auf den Diskurs um den Traum und dessen

jahrhundertelange Ächtung käme insbesondere Künstler*innen eine wichtige Rolle zu: Unter dem Zwang zur Einheit des Subjekts, sei es in der Vernunftform der Moderne ein Widerspruch, als Mensch Teil einer Gesamtheit zu sein und zugleich eine Vielheit darzustellen zu wollen. Deshalb gelte das Prinzip der Stellvertretung und Arbeitsteilung: „ES GIBT EINE GRUPPE VON MENSCHEN, DIE STELLVERTRETEND FÜR ALLE BERUFSMÄSSIG DENKT, HANDELT, VERWALTET, MORDET.“⁴²

So käme Künstler*innen die Repräsentation der träumenden Subjektivität, auf die der Alltagsmensch kein Recht mehr habe, sowie auch die Funktion von Archivar*innen des Imaginären zu. Denn sie würden als diejenigen akzeptiert, die die Gegenseite

der Vernunft, also das Maßlose, das Unnützliche und das Leidenschaftliche gesellschaftlich vertreten dürfen.

Folglich sei Kunst der geduldete Ersatz für den geächteten Traum, für „DIESE VERLORENEN GEFÜHLE, FÜR DIE VERLORENE MASSLOSIGKEIT, FÜR DIE NIE GEKLAGTEN KLAGEN, DIE UNTERDRÜCKTE LACHLUST UND WOLLUST. SIE WIRD AUCH VON DEN VERNÜNFTIGEN GELIEBT, WEIL WIR IN »FREMDEN

⁴⁰ Vgl. Lenk, S. 317 f.

⁴¹ Ebd., S. 318.

⁴² Ebd., S. 307. Ferner: Vgl. ebd., S. 317 f.

ZUSTÄNDEN« UNSERE VERLORENEN LEIDENSCHAFTEN
UNGESTRAFT WIEDER FÜHLEN WOLLEN.⁴³

Doch trotz ihrer nahen Verwandtschaft durch die Beziehung zum Imaginären, lässt sich auch in der Kunst die Abwertung des Traums wiederfinden. Denn obwohl eigentlich alle Imagination auf den Traum zurückgehe und nicht umgekehrt – so Lenks These – wird der Traum meist in den Dienst der Kunst gestellt und ihr untergeordnet. Kunst steht in dieser Hierarchie für die freie, selbstbestimmte Tat des autonomen Künstler*innensubjektes, die von gesellschaftlicher Relevanz ist. Demgegenüber wird der Traum als etwas Fremdbestimmtes und Illusionäres, das *nur* das Einzelleben abbildet, in den Zuständigkeitsbereich der Psychologie gestellt. Dieserart herrsche die Auffassung vor, beim Traum handele es sich um einen exkrementalen Vorgang, in welchem die »wahre« Tageswahrnehmung nur verdaut und durch Einbildungskraft verzerrt werde.⁴⁴

Eine Abwertung des Traums trotz einer Nähe zum traumartigen Ausdruck zeigt sich beispielsweise bei der Künstlerin Louise Bourgeois. Ausgehend von autobiographischen Erlebnissen – deren Grad an Fiktion offen bleibt – zeichnen sich ihre Werke durch die Arbeit mit einem visuellen Vokabular

der Ambiguität und der psychischen Aufladung von Objekten aus.⁴⁵ Die Raum-Installationen der [Werkreihe Cells](#) erinnern mich an Traumorte, da sie zwar alltägliche, häusliche Räumlichkeiten aus Bourgeois' Vergangenheit inszenieren,



⁴³ Ebd., S. 310a f. Ferner: Vgl. Lenk, S. 307, S. 310 ff., S. 317 f.

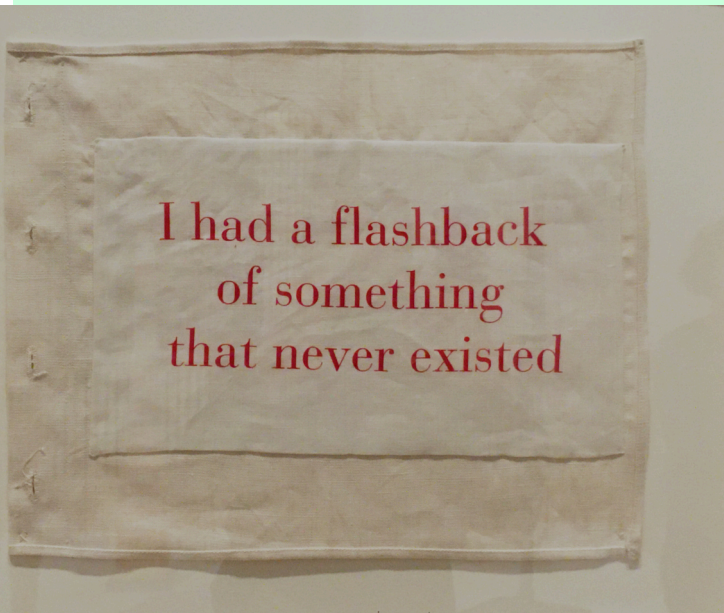
⁴⁴ Vgl. ebd., S. 155, S. 261 ff.

⁴⁵ Hustvedt, Siri: Meine Louise Bourgeois.

In: Hustvedt, Siri: Eine Frau, die auf Männer schaut,
die auf Frauen schauen, Hamburg 2020, S. 64.

jedoch statt der exakten Nachbildung den Akzent auf den inneren Wert, der ihnen beigemessen wird, legen. Ähnlich zu Heimatmuseen, die eine historisch »typische« Wohneinheit in einer Region repräsentieren, treten die Räume aus den autobiografischen Bezügen von Bourgeois heraus und öffnen sich gegenüber intersubjektiven Erinnerungen von anderen. Wie Siri Hustvedt schreibt, würden diese Räume vielmehr den Blick auf eine Vergangenheit eröffnen, als auf reale Dinge,⁴⁶ denn „JEDER RAUM UND JEDER GEGENSTAND IN DIESEN RÄUMEN ERÖFFNET DIE MÖGLICHKEIT ZU VIELFÄLTIGEN DEUTUNGEN UND ZU EMOTIONEN, DIE SICH ZWISCHEN POLEN HIN UND HER BEWEGEN – VON RUHE ZU RAGE, VON ZÄRTLICHKEIT ZU GEWALT. ABER DIE BEWEGUNG IST IM BETRACHTER.“⁴⁷

Klaustrophobische Raumkonstruktionen aus Türen, von Decken



herabhängende Kleidungsstücke, in ein scheinbares Nichts führende Treppen, eine über einem Modell-Haus platzierte Guillotine – wie in Lenks Beschreibung der „SELTSAME[N] UMWERTUNG DER WERTE, DURCH DIE VERSCHIEBUNG DES PSYCHISCHEN AKZENTES“⁴⁸, sind auch Bourgeois' *Cells* Spielarten jenes Akts der

16Entwirklichung, indem die Größenverhältnisse umgekehrt und Objekte von ihrer eigentlichen Funktion enthoben werden.

Bourgeois ergründet die Räume, wie sie in ihrer geistigen Erinnerung erscheinen und misst dabei nicht nur dem, was noch erhalten geblieben ist, sondern auch dem, was abwesend ist und nicht mehr dargestellt werden kann, Bedeutung bei. Das vertraute Häusliche, wie etwa repräsentiert durch Schlaf- oder Esszimmer, erscheint gleichzeitig als Unheimliches, wie etwa durch versperrte Blickwinkel oder ausgerichtete Spiegel, die gezielt den Blick auf etwas vorher Verborgenes freigeben und jenes

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 63.

⁴⁷ Ebd., S. 62 f.

⁴⁸ Lenk, S. 28.

ambivalente Gefühl des vertrauten Unvertrauten herstellen.

Und doch – trotz Bourgeois' Interesse am sinnlich-emotionalen Zugang und an verdrängten Erinnerungen, dieser starken Bezugnahme zum Unbewussten, steht sie dem Traum kritisch gegenüber. Bourgeois äußerte, dass ihr die surrealistische Idee des Kunstwerks als Werk des Traums widerstrebe, da Träume passiv seien, weil sie einem widerfahren würden.⁴⁹ Worauf sie hier anspielt, ist die bewusste Arbeit am und mit dem Unbewussten. Demgegenüber stellt sie den Surrealismus, der als künstlerische Bewegung mithilfe künstlicher Trancezustände, Protokollierungen allnächtlicher Ausbrüche oder der Anwendung experimenteller Techniken wie dem assoziativen Prinzip der Montage, das Surreale, also das traumhafte Unwirkliche darzustellen versuchte.⁵⁰

Dieses »Werk des Traums« setzt sie mit dem passiven, vollkommenen psychischen Automatismus als Handlungsweise, die unwillkürlich erfolgt und keinen bewussten Gedanken erfordert, gleich. André Breton, eine zentrale Figur in der surrealistischen Bewegung, definierte den Surrealismus in seinem *Manifest des Surrealismus* (1924) als „DENK-DIKAT OHNE JEDE KONTROLLE DURCH DIE VERNUNFT, JENSEITS JEDER ÄSTHETISCHEN ODER ETHISCHEN ÜBERLEGUNG.“⁵¹

Mit dem Ziel der Befreiung des Menschen von ästhetischen wie moralischen Ansprüchen, also einer Art ästhetischer Anti-Vernunft, liegt die enge Verbindung zum Traum, vielleicht sogar eine Konnotation als echte Repräsentation seiner, sehr nahe. Allerdings tun sich auch hier Widersprüche auf. Der Surrealismus und der Traum scheinen sich beispielsweise insofern zu verfehlen, als dass auch dabei eine Reduzierung des Traums auf seine Inhalte erfolgt, wenn es heißt, dass sich der Surrealismus „ANDERS ALS DER TRAUM [+++] NICHT AUF INDIVIDUELLE PSYCHISCHE KONFLIKTE UND IHRE VERARBEITUNG REDUZIEREN“⁵² ließe. Dies zeigt, dass der Traum auch im Surrealismus nicht automatisch als ein gleichwertiger Ausdrucksakt, sondern wie so oft als Projektionsfläche individueller Probleme betrachtet und damit der Kunst untergeordnet wird. Doch auch dem Surrealismus als Agent

⁴⁹ Vgl. Hustvedt, S. 63 ff.

⁵⁰ Albig, Jörg-Uwe: Angriff auf die Vernunft. In: GEO Epoche Edition: Surrealismus: Aufstand gegen die Vernunft, Heft Nr. 8, 2013, S. 36.

⁵¹ Ebd.

⁵² Prange, Regine: Der Surrealismus. In: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4029/1/Prange_Der_Surrealismus_2000.pdf (03.08.23).

einer ästhetischen Anti-Vernunft könne, wie Lenk kritisch bemerkt, ein gewisser Rückfall in einen Idealismus zugesprochen werden, wenn er denn die Intention verfolge, eine »höhere« Kunstform zu sein und durch sie eine übertreffende und damit auch vom Ideal geprägte Wirklichkeit darzustellen.⁵³

Entgegen dieser Reduzierung weist auch der Traum – und die Kunst, die in seinem Sinne agiert – über das Individuelle hinaus eine Beziehung zum gesellschaftlichen Unbewussten auf und eigne sich deshalb, wie Lenk herausstellt, als Medium der Gesellschaftskritik, weil er „DIE GESELLSCHAFT AUS DER

KRIECHEND LEGT PERSPEKTIVE DESSEN DARSTELLT, WAS
SICH DIE ZÄHE AUS IHR AUSGESCHLOSSEN IST⁵⁴.
MASSE ist, was kriminell, asozial, pathologisch
ALLTÄGLICHKEIT der Mitglieder ausgeschlossen werden,
ÜBER MICH HÄLT um den Zustand der Reibungslosigkeit
MICH IM LOOPHOLE produktiver Abläufe aufrecht zu
GEFANGEN ENDLOS erhalten. So sei auch der auf
ANFANGENDES Bedeutungslosigkeit reduzierte
ENDE Status des nächtlichen Traums
MÜSSEN SOLLEN symptomatisch für diesen Ausschluss aus
DENKEN der Gesellschaft.
DENKENDE Als derjenige Modus der Existenz, der
MENSCHEN durch „DIE NORMEN DER ETHISCH
DENKEN SCHULD STRUKTURIERTEN GESELLSCHAFT AM
SAHEN WIR NICHT WENIGSTEN BEEINFLUSSBAR IST⁵⁵, kann er als
EBEN SCHON das »Andere« der Gesellschaft diejenigen Teile
KRIECHEND DIE von Wirklichkeit abbilden, die unter
ZÄHE MASSE den gesellschaftlichen Imperativen
ALLTÄGLICHKEIT nicht wahrgenommen werden
dürfen, da sie nicht dem Bild
entsprechen, das die Gesellschaft von sich
selbst entworfen hat.⁵⁶
Die Literatur der »radikalen
Moderne«, wie etwa bei Lautréamonts

⁵³ Vgl. Ebd., (03.08.23). Ferner: Vgl. Lenk, S. 263.

⁵⁴ Ebd., S. 255.

⁵⁵ Ebd., S. 264.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 255 ff.

Die Gesänge des Maldoror (1874) oder Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* (1865), bildet in Lenks Betrachtung einen zentralen Referenzpunkt. Sie sei die Wiedergeburt des Traumes aus der Kunst, da sie eine gezielte Abkehr von dem Glauben an eine »höhere« Wirklichkeit vornehme.

Wichtiges Merkmal dieser Literatur ist der Zusammenbruch der Zentralperspektive als Garant einer objektiv erlebten »Realität«, so wie auch die Verselbstständigung der Teile gegenüber dem Ganzen, wie beispielsweise die Zergliederung einer Person in abstrakte Einheiten, der Worte in einzelne Sinnteilchen oder der Handlung in Episoden. In der »radikalen Moderne« werde die Sprache selbst zum Träumen gebracht, da die Worte nicht mehr „DEM INTENTIONALEN, ÜBERLEGENDEN, WACHEN, ALLES ÜBERWACHENDEN ICH“⁵⁷, also der allwissenden Erzählstimme gehorchen. „DER EINZIGE, DER DIESES IRRE PROJEKT ZUSAMMENHALTEN KANN, IST LOGISCH EIN GESCHEIT IRRES UND ZUGLEICH IRR GESCHEITES ICH.“⁵⁸ Traumartige Autor*innen arbeiteten mit dem Bildkern der Worte und mit den sich ständig verschiebenden Wortgrenzen, dem Metaphorischen, der Schemenhaftigkeit, dem Labilen und dem Lebendigen der Sprache. Ergebnis dieser Sprach-Revolution sei schließlich die Zersetzung der Fiktion „VON EINEM EINHEIT STIFTENDEM ÄSTHETISCHEN ICH.“⁵⁹

Für eine Entscheidung darüber, ob ein Kunstwerk traumartig ist, ist daher nicht entscheidend, ob es sich über Konventionen hinwegsetzen will oder Irrationalität zum Stilprinzip macht. Viel entscheidender ist ein bestimmtes Bewusstsein, nämlich das »poetische Bewusstsein«, wie Lenk schreibt. So sei es das Bewusstsein der Eigenschaften ohne etwas Substanzielles und von dessen, was „FLÜCHTIG, ZUFÄLLIG, IMAGINÄR, UNWIEDERHOLBAR UND EINMALIG GILT“⁶⁰. Mithilfe dieses Bewusstseins können immer wieder neue Techniken entwickelt werden, das von der Gesellschaft Ausgeschlossene, dasjenige, das keine Spuren in der Außenwelt hinterlassen hat, zu artikulieren. Denn dieses Bewusstsein interessiert sich für die Wirkung der Dinge, nicht die Dinge selbst, und was wirke, sei auch wirklich.⁶¹

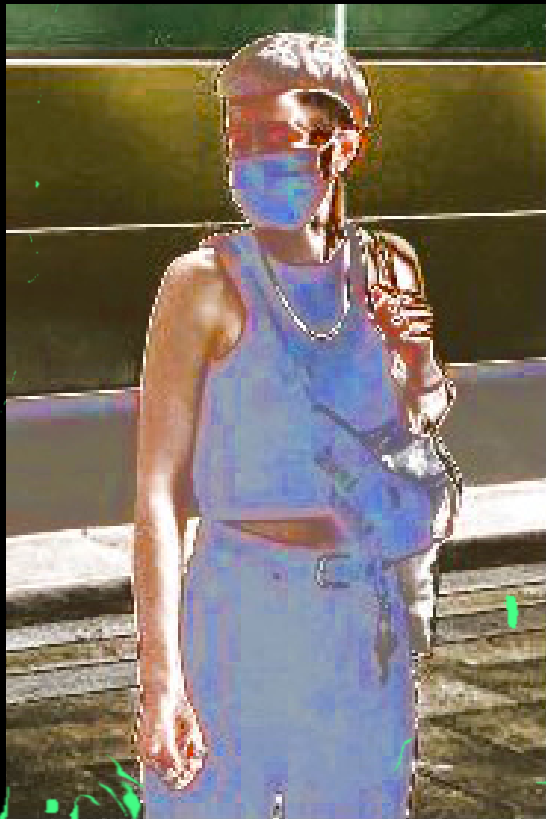
⁵⁷ Lenk, S. 259.

⁵⁸ Goetz, S. 279.

⁵⁹ Ebd., S. 259.

⁶⁰ Ebd., S. 29.

⁶¹ Vgl. ebd. Ferner: vgl. ebd., S. 29, S. 255 ff., S. 259.



I wish my thoughts
weren't spilled all
over the grooves of
my floor,
the dog tracks on
the freshly made
sheets and view
out the window of
the same old same
old street.

We all scatter at
the eternal
sunday that lasts
and lasts –

how can I still call
this my home when
I can no longer
return,
when it has also
become part of all
of you,
when the lines
between performed
personalities and
the private self
become more
blurred,
when all of us are
lying crumbled
together in the
grooves of my
floor.



##DREAMCORE

+++NOW AND ALWAYS HERE+++

Ich stehe am Anfang eines langen Gangs mit verschlossenen Toren zu beiden Seiten, vergleichbar mit einer Lagerhalle, die verlassen wirkt und doch darauf verweist, dass Menschen dort etwas verbergen. Ich weiß nicht, wo dieser Ort ist.

PEOPLE

LET

GHOSTS

GOVERN

THEIR

MENTAL STATE

Ich öffne eine Tür – dahinter befinden sich weitere Korridore, klaustrophobische Raumkonstruktionen aus Türen, in ein scheinbares Nichts führende Treppen und vertraute Zimmer in fremden Orten, an denen ich nie gewesen bin.

I REMEMBER THIS PLACE,

BUT I HAVE NEVER BEEN HERE BEFORE.

MAYBE NOSTALGIA IS THE ONLY HOME YOU GET.

I'M STUCK HERE, I'VE BEEN WAITING FOREVER.

EVERYONE'S WATCHING!

WHAT HAPPENED TO ME?

WHY CAN'T I REMEMBER?⁶²

Auf der Suche nach Fragmenten, die mich an das erinnern, was sich nie begeben hat, entdecke ich [#dreamcore](#) – eine virtuelle Sphäre, in der kollektiv erzeugte und scheinbar traumartige Bilder, Videos

17



⁶² Vgl. Sucheinträge unter #dreamcore, <https://www.instagram.com/explore/tags/nostalgiacore/> (31.07.2023).

und teils auch Musik versammelt werden. Zunächst wirken die Medien unter diesen Hashtags wie eine beliebige Sammlung von *lof-fi* Memes mit starkem Bezug auf die Netzkultur der 1990er und 2000er Jahre.

Doch ein gemeinsamer Nenner der verschiedenen Splitter ist die Abbildung von Liminal Spaces: verlassene Räume des Alltags, die Übergänge markieren – beispielsweise Wartezimmer, Parkplätze, Treppen, Korridore – und die für das Traumartige, Nostalgische und Unheimliche stehen sollen.

Die Bilder von physisch existenten oder von abstrakten aus Videospiele entnommenen Räumen sind oft stark komprimiert und wirken wie amateurhafte Fotografien, die von den Nutzer*innen selbst erstellt und in [Foren wie Reddit](#) hochgeladen werden. Durch die Ähnlichkeit der funktionalen Gestaltung der Orte wird von den Nutzer*innen auf das Gefühl verwiesen, schon mal dort gewesen zu sein, auch wenn sie es faktisch nicht waren. Darüber hinaus wird den Bildern oft eine starke nostalgische Qualität zugeschrieben. In einem Artikel über die Bilder von Liminal Spaces werden diese auch als »*haunting form of nostalgia*«⁶³ betitelt.⁶⁴ Aber was ist es, das diese alltäglichen Räume unheimlich werden lässt? Etwas scheint immer sonderbar zu sein.

18

Einmal der lärmenden Menschen beraubt, tritt die Lebensfeindlichkeit und Kühle der Kulisse hervor. Beispiel für die widersprüchlichen Gefühle, die durch das Betreten von fiktiven Nostalgie-Orten auftreten, bietet die Ausstellung [Start Over Every Morning](#) (2019) von Steve Bishop. Neben verstreuten Kuchenresten einer Feier, eingetuppt für eine nicht endende Gegenwart, schürt eine scheinbar endlose Küchenzeile, die nicht gänzlich



⁶³ Bramsen, Lena: For Gen-Z, Liminal Photography is a Haunting Form of Nostalgia. In: <https://gen-zine.xyz/posts/liminal-space-photography-gen-z-nostalgia/>

(08. August 2023).

⁶⁴ Vgl. John, Martina: Was sind Liminal Spaces?

unmöglich, jedoch unerwartet ist, das Gefühl von Unbehagen. Auch Tolia Astakhishvilis Ausstellung [The First Finger \(chapter II\)](#) (2023) präsentiert Räumlichkeiten, die zwischen Geborgenheit und Bedrohung verortet werden können. In den Ausstellungsräumen des einstigen Wohnhauses sind mitunter die

Grenzen zwischen Fiktion und Realität unklar.

Die Räume sind durch Eingriffe wie unverputzten Wänden oder modrig wirkenden Ecken von zeitlichem Verfall gekennzeichnet. Überall liegen Objekte herum, die einfach nicht zusammen zu



19 passen scheinen oder zumindest keine *kohärente* Geschichte zu erzählen vermögen. Mich beschleicht die subtile Ahnung vom abrupten Ende einer Geschichte. Was ist passiert? Von wem wurde dieser Ort bewohnt? Wie lange sind sie bereits fort? Leben sie noch? Während ich ein Stück vom übrig gebliebenen konservierten Kuchen esse, fühle ich mich allein und beobachtet zugleich.

Diese Schwellenorte vermögen es, die mich heimsuchenden unbestimmten Erinnerungen und die Gefühle des *schon-mal-Da-gewesenseins*, die mich manchmal ereilen, zu verkörpern.

Beim Betreten dieser Räume, verweile ich in fremden Vergangenheiten, die jedoch in ihrer Kontextlosigkeit [keine spezifische Erinnerung verkörpern](#) können.

Sie sind Erinnerungen einer Zeit, die ich selbst nicht erlebt habe und die deshalb nicht vergehen kann und nun für immer gegenwärtig zu sein scheint.

Unter dem Aspekt des Anachronismus, des Einbruchs von Zeiteinheiten in die Gegenwart, geht auch Mark Fisher, auch bekannt als Blogger [k-punk](#), dieser spezifischen Verbindung von

Von der Magie der Schwellenräume. In: <https://gierschmagazin.de/2022/01/13/was-sind-liminal-spaces-von-der-magie-der-schwellenraeume/> (31.07.2023).

entertainment-feces.

Heimsuchung und Nostalgie nach. *But most things can't even rot anymore, like the dairy products in my fridge that have forgotten to taste like anything but derivatives.*
Ausgehend von dem Gefühl besetzt zu sein von Überbleibseln aus einer Vergangenheit, die nicht vergehen will, oder aber Zukünften, die nicht eintreten können, ist *Ghosts Of My Life* (2013) eine Suche nach Gespenstern, die ihn und die populäre Musikkultur heimsuchen.

Fisher beschreibt seine Wahrnehmung der populären (Musik-)Kultur des 21. Jahrhunderts, die unter dem Vorzeichen der anachronistischen Montage aus vergangenen Äras stehe. So befänden wir uns im Vakuum einer aus den Fugen geratenen Zeit; einer Zeit, die nicht wirklich vergehen kann und die keine eigenen Zukünfte mehr entwirft. In der das Vergangene entweder überwertet oder aber immer wieder unter dem Deckmantel der technischen Neuerung verkauft wird an diejenigen, die sich nicht mehr an sie erinnern können. Infolgedessen sei populäre Kultur saturiert vom Gefühl der Vergangenheit, allerdings ohne den Bezug eines bestimmten historischen Moments.⁶⁵

„WIR GLAUBTEN, DASS WIR DIE LETZTE GROSSE MUSIKBEWEGUNG, DIE NOCH MÖGLICH GEWESEN WAR, VERPASST HATTEN. DESHALB BEGANNEN WIR, IN GROSSEM STIL KULTUR IM INTERNET ZU KLAUEN UND ZU KOPIEREN. ABER WIR WAREN NICHT IM STANDE, SIE WEITERZUENTWICKELN.“⁶⁶

Es fehle an *future shock* – der Wahrnehmung von viel Veränderung in kurzer Zeit –, die früher das Vergehen kultureller Zeit markiert habe, wie Fisher schreibt. Denn während sich Neuerungen in der experimentellen Kultur des 20. Jahrhunderts unendlich verfügbar angefühlt haben, sei das 21. Jahrhundert von einem Gefühl der Endlichkeit und Erschöpfung gezeichnet. Die Musik sei gefangen in der Nachahmung und der Wiederholung:
„IMAGINE ANY RECORD RELEASED IN THE PAST COUPLE YEARS BEING BEAMED BACK IN TIME TO, SAY 1995 AND PLAYED ON THE

⁶⁵ Vgl. Fisher, Mark: *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, London 2013, S. 6 ff., S. 25.

⁶⁶ Hieronymie, Leonhard: *Trance. Amok, Drogen und der Sound of Frankfurt*, Berlin 2022, S. 40 ff.

RADIO. IT'S HARD TO THINK THAT IT WILL PRODUCE ANY JOLT IN THE LISTENERS. ON THE CONTRARY, WHAT WOULD BE LIKELY TO SHOCK OUT 1995 AUDIENCE WOULD BE THE VERY RECOGNIZABILITY OF THE SOUNDS: WOULD MUSIC REALLY HAVE CHANGED SO LITTLE IN THE NEXT 17 YEARS?⁶⁷

Die Nostalgie, die in diesem Zusammenhang auftritt, ist nicht mehr eine Rückbesinnung auf eine bestimmte Periode, sondern vielmehr eine Nostalgie nach Formen: „A FORMAL ATTACHMENT TO THE TECHNIQUES AND FORMULAS OF THE PAST“⁶⁸.

Fisher referiert dabei auf Frederic Jamesons Begriff des »*nostalgia modes*«: Jameson identifiziert eine in den 1980er Jahren einsetzende »Retromanie«, die sich durch Anachronismen auszeichne und an der Simulation vom 60er Jahre Soul-Sound in [Valerie von Amy Whinehouse](#) beispielhaft gemacht werden kann.

Auf den ersten Eindruck klingen Lieder wie *Valerie* zwar historisch und zur Periode, aus der sie sich bedienen, passend.

Allerdings gebe es Diskrepanzen, die aus der modernen Aufnahmetechnik herrühren, was dazu führe, dass sie weder zur Gegenwart, noch zur Vergangenheit gehören, sondern zur einer zeitlosen Ära der ewig anhaltenden 60er Jahre.⁶⁹

Musikkultur – also auch die Mode, der Diskurs und Gestaltung darum –, so Fisher, sei immer zentral gewesen für das verführerische Heraufbeschwören fremder Welten und die Projektion von Zukünften. Doch die Fähigkeit, neue Visionen zu entwickeln, sei durch die Realität des Kapitalismus abhandengekommen. Eine Überzeugung, die im Angesicht von sich aufdrängenden Endzeitszenarien eingeschränkt wuchern kann. Demgegenüber stellt Fisher die »*Hauntology*«.

Als Ästhetik, speziell Musikbewegung, begriffen verarbeitet sie diese Hoffnungslosigkeit, indem sie durch Sampling auf ein kulturelles Gedächtnis zurückgreift, in dem Alternativen noch möglich schienen, und sie weiterentwickelt. Kennzeichen von hauntologischen Künstler*innen sei die Sensibilität für die Art und Weise, wie sich Erinnerungen durch Technologie materialisieren: „THE ARTIST THAT CAME TO BE LABELED

⁶⁷ Fisher, S. 11.

⁶⁸ Ebd., S. 6 ff.

⁶⁹ Vgl. ebd.

HAUNTOLOGICAL WERE SUFFUSED WITH AN OVERWHELMING MELANCHOLY; AND THEY WERE PREOCCUPIED WITH THE WAY IN WHICH TECHNOLOGY MATERIALISED MEMORY [+++]. THIS FIXATION ON MATERIALISED MEMORY LED TO WHAT IS PERHAPS THE PRINCIPAL SONIC SIGNATURE OF HAUNTOLOGY: THE USE OF CRACKLE, THE SURFACE NOISE MADE BY VINYL. CRACKLE MAKES

US AWARE THAT WE ARE LISTENING OF A TIME THAT IS OUT OF JOINT; IT WON'T ALLOW US TO FALL INTO THE ILLUSION OF PRESENCE.⁷⁰



Hauntology ist jedoch keine Nostalgie nach Formen im Sinne des *nostalgia modes*, sondern eine besondere Form der Melancholie, wie Fisher betont. Als »hauntologische Melancholie« bezieht sie sich auf das Konzept der »Hauntologie« von Jacques Derrida, das sich

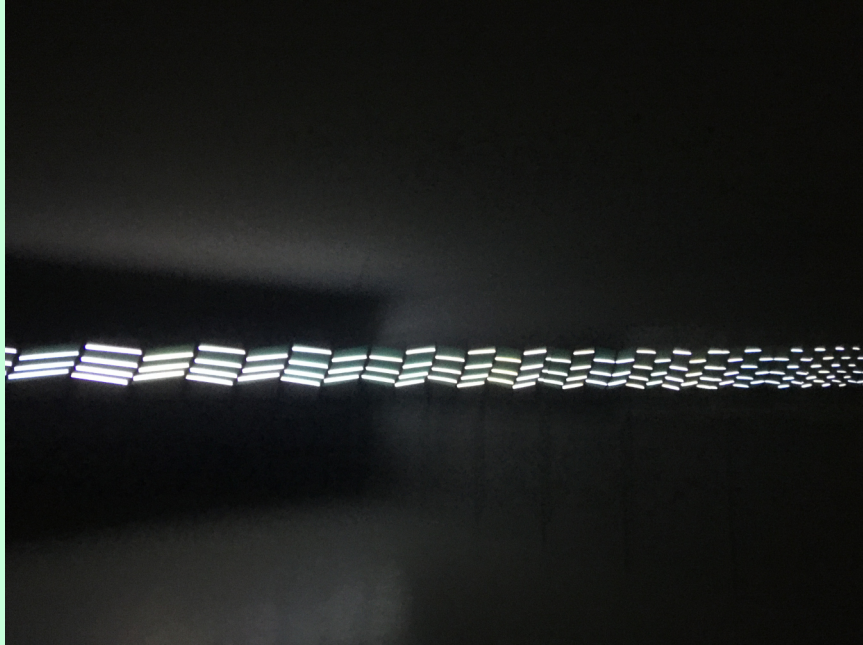
20 aus *haunting* (zu dt. spuken, heimsuchen) und Ontologie, der Lehre des Seienden, zusammensetzt. Es kann als ein Werkzeug dienen, um die Art und Weise zu untersuchen, wie vergangene Phänomene unsere Gegenwart formen und sich weiterhin im Denken und Handeln fortschreiben. Beispielhaft macht er dies an dem von Karl Marx und Friedrich Engels beschworenen »Gespenst des Kommunismus«, das auch nach wie vor als alternative Denkfigur zum Kapitalismus durch heutige Diskurse spukt.⁷¹

Hauntologie ist also gewissermaßen die Kunde des Gespenstigen, wenn man dieses nicht als etwas Supernatürliches begreift, sondern als etwas, das eine Verbindung zu dem, was *nicht mehr* oder *noch nicht* existiert und dennoch einen Effekt auf die Gegenwart ausübt, markiert. So ist die »hauntologische Melancholie« als Widerstand zur bloßen Nostalgie als einer

⁷⁰ Ebd., S. 21.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 16 ff., S. 22.

eskapistischen Rückwärtsgewandtheit zu verstehen, insofern, als dass sie auch eine gleichsam zukunftsorientierte Bewegung ist. Wie Fisher ausführt, sind die uns heimsuchenden – oder auch gezielt heraufbeschworenen – Gespenster all diejenigen Fragmente, die nicht verschwinden können und sich in die Realität einmischen und aufzeigen, dass vor uns mal etwas anderes möglich war. Sie sind die damals möglich gewesenen Zukünfte, die sich nicht materialisieren können und doch noch Einfluss auf uns nehmen und in uns diese unbestimmte Sehnsucht auslösen.⁷²



An diesem Punkt wird der Begriff der Melancholie wirkmächtig. Melancholie im Sinne Sigmund Freuds bedeutet, dass das Begehren an einem Verlustobjekt, also an etwas Abwesendem, haften bleibt. Infolgedessen bedeutet Trauerarbeit, sich dem schmerzhaften Prozess zu stellen und die Libido von diesem Objekt zu entziehen. Heimsuchung wiederum könne Fishers Ansicht nach als ein gescheiterter Trauerprozess gelten, insofern sie eine gezielte Verweigerung dieses Prozesses sei, wie: „IT IS ABOUT REFUSING TO GIVE UP THE GHOST OR – AND THIS CAN SOMETIMES AMOUNT TO THE SAME THING – THE REFUSAL OF THE GHOST TO GIVE UP ON US. THE SPECTRE WILL NOT ALLOW US TO SETTLE INTO/ FOR THE MEDIOCRE SATISFACTIONS ONE CAN GLEAN IN A WORLD GOVERNED BY CAPITALIST REALISM.“⁷³

21

Demzufolge sei die hauntologische Melancholie nicht allein die gescheiterte Trennung vom verlorenen Objekt, dieser destruktive Wunsch, sich beim Verlorenen zu wünschen, sondern eine gezielte Weigerung, es aufzugeben und sich dem anzupassen, was »Realität« genannt wird, auch wenn der Preis darin bestehe, sich wie eine aus der Zeit ausgestoßene Person zu fühlen.⁷⁴

⁷² Vgl. ebd., S. 27.

⁷³ Ebd., S. 22.

⁷⁴ Vgl. Fisher, S. 16 f., S. 22 f.



22

Alles, was ich in den Spuren, die in den Bildern,
Worten und Tönen versteckt liegen, geborgen habe,
beginnt sich zusammenzufügen,
wie die Handlungsstränge einer Erzählung,
die sich noch im Entstehen begreift.

paradise_HUIT eine Spur, der ich zu folgen begann,
um diese unbestimmte Sehnsucht nach dem,
was es nicht gegeben hat, gab, gibt, geben wird, zu stillen.

Ich bin in dieser Sehnsucht nicht länger allein.

Als Vertreter*innen des Virtuellen, dessen, was nicht in
Wirklichkeit erscheinen kann und dennoch Wirkung zeigt,
haben mich Elisabeth Lenk und Mark Fisher begleitet und mir
aufgezeigt, dass den Verlust des an der Schwelle des Schlafes
Zurückgelassenen zu betrauern, kein Scheitern ist.
Denn diese Trauer und die von dort ausgehende Suche war von

Beginn an eine hauntologisch-melancholische Bewegung hin zu dem verdrängten Traum.

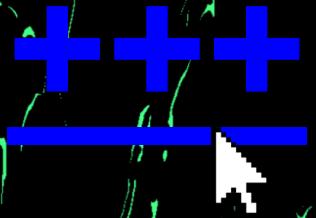
—

Endloser Anfang, anfangendes Ende.

Der TRAUM;;GEIST,
dieses Nichts, das nicht Nichts ist,
das abwesend ist und sich dennoch wie ein nicht enden wollender
Ton in meine Realität einnistet, hat mich hier hin geführt.
In seinem Drang nach Vergegenwärtigung lockt er mich immer
wieder mit Bildern, die mich an das Vergessen erinnern.
Nun, da ich weiß, dass er ohnehin nicht verschwinden kann,
weil er die anderen Selbste ist, die ich war und die nie in
»Wirklichkeit« entstanden sind, weigere ich mich, ihn aufzugeben.
Aus Heimsuchung wird letztlich Heraufbeschwörung.
Und so sample ich weiter, damit das, was sich in dieser Welt nicht
materialisiert, wieder wirken kann.

[+++]

After the fever



something has burned out.

Everything evaporates,
dissolves into dissonance,
static architectures,
polyphonic dreams,
distorted memories
and washed out
sounds:

reminiscences of
some place else.
Have I become their
fears?

Mocking their feelings
of what they think is
„being alive“:

too much of a shell, too
hollow as substance,

a storage of collective
memories and past
ideals –
but not quite
vanished, still
enough to
interfere,
bridging the
chasm,
being an
echoe
of what could be
also part of here.



BIBLIOGRAFIE

- Albig, Jörg-Uwe: *Angriff auf die Vernunft*. In: GEO Epoche Edition: Surrealismus: Aufstand gegen die Vernunft, Heft Nr. 8, 2013.
- Blanchot, Maurice: *Die wesentliche Einsamkeit* (1953), in: Gutjahr, Marco (Hg.): *Der literarische Raum*, Zürich 2012.
- Fisher, Mark: *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, London 2013.
- Goetz, Rainald: *Irre*. Roman. Frankfurt am Main 1983.
- Hieronymie, Leonhard: *Trance. Amok, Drogen und der Sound of Frankfurt*, Berlin 2022.
- Höltgen, Stefan / Baum, Stefan (Hg.): *Lexikon der Postmoderne. Von Abjekt bis Žižek*, Bochum/Freiburg 2010.
- Lenk, Elisabeth: *Die unbewusste Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München 1983.
- Zybok, Oliver (Hg.): *Schwarze Galle, Roter Saft. Aspekte des Melancholischen in der zeitgenössischen Kunst*, Köln 2008.

Internetquellen

- Aman, Caroline: *Abjekt*. In: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:abjekt-4515> (28.07.2023).
- Bramsen, Lena: *For Gen-Z, Liminal Photography is a Haunting Form of Nostalgia*. In: <https://gen-zine.xyz/posts/liminal-space-photography-gen-z-nostalgia/> (08.08.2023).
- Goldthorpe, Mark: „*Lets hear its for the vague blur!*“. In: <https://markgoldthorpe.net/038-vague-blur/> (29.07.2023).
- JFR Blog: *Tarkovsky's Solaris (1972) – A Search Through Our Unknown*. In: <https://lewislitjournal.wordpress.com/2019/09/29/tarkovskys-solaris-1972-a-search-through-our-unknown> (12.06.2023).

- John, Martina: *Was sind Liminal Spaces? Von der Magie der Schwellenräume*. In: <https://gierschmagazin.de/2022/01/13/was-sind-liminal-spaces-von-der-magie-der-schwellenraeume/> (31.07.2023).
- Lateinoase: *Ovid. Metamorphosen Buch 3*. In: <http://lateinoase.de/autoren/ovid/metamorphosen/ovid-metamorphosen-buch-3-uebersetzung.html> (29.07.2023).
- Prange, Regine: *Der Surrealismus*. In: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4029/1/Prange_Der_Surrealismus_2000.pdf (03.08.23).
- Steinweg, Marcus: *Man muss es fertigbringen, mit Gespenstern zu wohnen*. In: http://nschotschi.de/?page_id=537 (27.07.23).

BILDVERZEICHNIS

INTERLUDIUM

i *Cover paradise_HUIT*

Valeria Slizevic, *paradise_HUIT*, 2023

iv *Erinnerst du dich an paradise_HUIT?*

Valeria Slizevic, o.T., 2023

vii *do you remember the forest?*

Baumpilz; Foto: Valeria Slizevic, 2022, Leipzig

Valeria Slizevic, *do you remember the forest*, 2022

viii *Traumsequenz: Baruther Glashaus*

Gemma Atterton in *Quanton of Solace* (2008), o.J.; Quelle:

<https://www.pinterest.at/pin/445715694346269392/>

Teer, o.J.; Quelle: <https://our-products-policy.shiseido.com/en/ingredients/coal-tar>

Biene im falschen baltischen Bernstein, o.J.; Quelle: <https://www.ebay.ch/itm/173612939377>

iix *eternal sunday*

Porträt in der U-Bahn; Foto: Valeria Slizevic, 2022, Leipzig

Valeria Slizevic, *eternal sunday*, 2023, Screenshot; Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=3AT0x4w_R0g

ix *After the fever*

Abgebrannte Tür; Foto: Valeria Slizevic, 2021, Leipzig

Wolken; Foto: Valeria Slizevic, 2020, Braunschweig

+ + + - - - - + + +

1 Andrej Tarkovsky, *Stalker*, 1979, Screenshot; Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3hBLv-HLEc>

2 Andrej Tarkovsky, *Stalker*, 1979, Screenshot; Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3hBLv-HLEc>

4 Ntschotschi Haslinger, *Abformen*, 2017; Quelle: <http://nschotschi.de/wp-content/uploads/2017/05/die-Haut-von-gestern.jpg>

SOMETHING IS ROTTEN

- 5 Melancholia; Foto: Valeria Slizevic, 2017, Dessau
- 6 Kohlezähne, o.J.; Quelle: <https://www.hinterlanddental.com.au/patient-information/teeth-whitening-myths-facts/>
- 7 Valeria Slizevic, *ruin;;rebirth*, 2022
- 8 Semâ Bekirović, *Study In Circular Motion*, 2016; Quelle: <https://www.semabekirovic.nl/clock/>
- 9 Caravaggio, *Narcissus*, ca. 1597–1599; Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Narcissus-Caravaggio_%281594-96%29_edited.jpg
- 10 Yinou Chen, *My Body Is Not My Home*, o.J., Screenshot; Quelle: <https://one-yinuoehen.com/recentprojects/project-one-f5w4d-84zt3>
- 11 Kyle McDonald, *Scramble Suit*, 2011, Screenshot; Quelle: <https://vimeo.com/29391633>

SPIRIT US

- 12 Tinte und Feder im Wasser; Foto: Valeria Slizevic, 2021, Leipzig
- 13 James Richards, *Qualities of Life: Living in the Radiant Cold*, 2022, Still; Quelle: <https://www.e-flux.com/announcements/456080/penumbra/>
- 14 Valeria Slizevic, *dream {{ostracized}}*, 2023, Screenshot; Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=e2QGzCqM7Do>
- 15 Louise Bourgeois, *Cell VII*, 1998, Installationsansicht; Quelle: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/cell-vii>

16 Detail von Louise Bourgeois' *I Had a Flashback of Something that Never Existed*, 2002; Foto: Valeria Slizevic, 2022, Gropiusbau Berlin

#DREAMCORE

17 Liminal Space, o.J., Screenshot; Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=3AT0x4w_R0g

18 Steve Bishop, *Remains*, 2019, Detail; Quelle: <https://kunstvereinbraunschweig.de/exhibitions/steve-bishop-start-over-every-morning/#slide-13>

19 Tolia Asthakhishvili, *The Second Finger (Chapter II)*, 2023, Installationsansicht; Quelle: <https://www.monopol-magazin.de/tolia-asthakhishvili-first-finger-chapter-ii-haus-am-waldsee>

20 Fernseher mit Bildstörung in der Ausstellung von Björn Melhus *Spectral Afterlives*; Foto: Valeria Slizevic, 2019, Sprengelmuseum Hannover

21 Langzeitbelichtung in der Ausstellung *When The Sun Is Low – The Shadows Are Long*; Foto: Valeria Slizevic, 2022, GfzK Leipzig

22 Valeria Slizevic, *environmental storytelling*, 2020

IMPRESSUM

paradise_HUIT ist eine Publikation im Rahmen des Praxisprojekts für den Masterstudiengang Kunstwissenschaften, 2023.

Konzept, Text und Gestaltung: Valeria Slizevic

Betreuung: Prof. Dr. Nike Bätzner und Prof. Dr. Stephan Gregory

Lektorat: Maren Schleimer

Fotografien: gemäß Bildnachweis

Schriften: Minion Pro, Burg Grotesk, Turbo Ripped, The Modern Chaos

Mehr Informationen auf:

<https://www.burg-halle.de/kunst/kunstwissenschaften/kunstwissenschaften-ma/aktuelles/a/paradise-huit/>

Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle

University of Art and Design

Neuwerk 7

06108 Halle (Saale)

Germany

www.burg-halle.de

