

Photoshop und die Folgen: Das Dilemma der Architekturdarstellung

Philip Ursprung

Im Februar 1990 erschien die erste Version von „Photoshop“, einem Programm für die Bearbeitung von elektronischen, eingescannten Bildern. Dessen Entwicklung hatte 1987 durch die Brüder Knoll begonnen. John Knoll ist ein prominenter Spezialist für Visual Effects, der unter anderem beim Film *Star Wars*, Episode I beteiligt war. Anfänglich lief das Programm auf Macintosh Computern, ab 1993 auch auf PCs. Innerhalb von kurzer Zeit wurde es zum führenden Bildbearbeitungsprogramm, das erlaubt, die Spuren des Collagierens zu verwischen. Künstler wie Jeff Wall, Andreas Gursky und Thomas Ruff benutzten es bereits Anfang der 1990er-Jahre für die elektronische Montage von Fotografien. Wall sagte dazu: „Indem der Computer den fotografischen Moment erschliesst, beginnt er die Abgrenzungen zwischen den Formen zu verwischen und erschafft einen neuen Schwellenbereich, der mich ungeheuer interessiert. Man könnte sagen, dass wir befreit sind von der Plötzlichkeit der Fotografie, der Plötzlichkeit des Verschlusses.“¹ Im Lauf der 1990er-Jahre begann es sich trotz des hohen Preises in Grafikbüros, aber auch in Architekturbüros durchzusetzen. Laut Angaben des Herstellers benutzten im Jahre 2007 90% der kreativen Berufstätigen Photoshop. Das Programm gehört zum Rückgrat von Adobe, einer 1982 von zwei früheren Mitarbeitern von Xerox gegründeten Firma in San Jose, die Programme entwickelten, die erlauben, genau das, was auf dem Computerbildschirm erscheint – ob Bild oder Text – auch ausdrucken zu können. Sie entwickelten zuerst die Software „Postscript“, danach „Photoshop“ und fanden mit „Adobe Acrobat“ und dem „Adobe Portable Document Format“ (pdf) Verfahren, die die Handhabung von Dokumenten weltweit prägten. „Photoshoppen“, also jedes beliebige Bild verändern, hat sich als Verb im alltäglichen Sprachgebrauch durchgesetzt, so wie in den 1970er-Jahren „xeroxen“, jedes beliebige Dokument duplizieren.

Zusammen mit einer Reihe von weiteren Programmen hat Photoshop dazu geführt, dass heute Architekturdarstellungen international weitgehend

standardisiert sind. Die naturalistischen, täuschend echten, farbigen Renderings, welche ermöglichen, Entwürfe mittels wenigen Mausklicken in jeder Tageszeit und unter jedem Himmel darzustellen, sind für ein breites Publikum und gemischte Preisgerichte besser verständlich als abstrahierende Diagramme und Modelle. Sie unterstreichen die ikonische Wirkung, welche die meisten Bauherrn wünschen. Ja, sie wirken oft so echt, dass sie sich nur schwer von Aufnahmen von realisierten Bauten unterscheiden lassen. Dies ist auch nicht erstaunlich, denn auch die Fotografien von fertigen Bauten lassen sich ja mit Photoshop manipulieren. Es gibt somit nicht kategorische, sondern nur graduelle Unterschiede zwischen dem Projekt und der Dokumentation des Gebauten.

Auffällig ist, dass die Darstellung von Menschen sowohl auf den Renderings als auch in der Architekturfotografie problematisch ist. Auf den standardisierten Architekturfotografien mit ihrer Suggestion von Objektivität – korrigierte stürzende Linien, große Tiefenschärfe, neutraler Himmel – fehlen Menschen und deren Spuren fast immer. Die Bauten müssen innerhalb der kurzen Zeitspanne aufgenommen werden, bevor die Bewohner sie zu verändern beginnen. Auf den Photoshop-Renderings wiederum sind die Menschen sowohl an- als auch abwesend. In der Regel werden sie aus speziellen Programmen, aus dem Internet oder der Werbung herauskopiert und als transparente Schemen zuletzt in die architektonische Umgebung hineinkopiert. Fast immer sind es Teenager, jüngere Singles oder junge Familien, die gerade als ewige Konsumenten noch durch ein Einkaufszentrum zu flanieren schießen, bevor die Maus des Mitarbeiters im Büro sie kurz vor der Abgabefrist für den Wettbewerb noch erwischte und in ihr neues Zuhause verschob. Wie Phantome, zeitlos und ortlos, schweben sie durch die verschwommenen Kulissen von Photoshop.

Das Problem, Architektur und Menschen auf ein und derselben Ebene der Repräsentation darzustellen, ist natürlich nicht erst mit der Einführung von Photoshop virulent geworden, und es ist auch keine Funktion der Digitalisierung. Es gehört zu den Grundproblemen gerade der analogen Fotografie seit ihrer Entstehung. Die Gründe sind einerseits technischer Natur. Bei den langen Belichtungszeiten, die Mitte des 19. Jahrhunderts nötig waren, wurden die Bauten scharf abgebildet, während die Menschen verschwammen oder sich ganz auflösten. Sie sind aber auch ideologischer Natur beziehungsweise die Funktion eines theoretischen Dilemmas. In der Moderne sind, mit Karl Marx gesprochen, die Subjekte und die von ihnen entfremdete gebaute Umgebung notwendig voneinander gespalten. Es ist deshalb nicht nur optisch, sondern auch theoretisch – zumindest aus einer marxistischen Perspektive gesehen – nicht möglich, auf beide zugleich zu fokussieren. Entweder ist die Architektur scharf und

die Menschen verschwommen abgebildet, oder die gebaute Umgebung wird als unscharfe Kulisse vor einem fokussierten Subjekt dargestellt.

Dieses Dilemma kann allerdings nur mittels elektronisch manipulierten Bildern artikuliert – und damit explizit thematisiert werden. Thomas Ruff hat es exemplarisch dargestellt in seinem Kunstwerk *Bibliothek Eberswalde* (2000; Abb. 1). Es zeigt die mit Bildern bedeckte Bibliothek Eberswalde von Herzog & de Meuron – in Ruffs Sicht handelt es sich im Grunde genommen auch beim Gebäude um eine „Fotomontage“. ² Im Vordergrund fahren auf einem Motorrad zwei Studenten vorbei. Sie sind durchscheinend, geisterhaft. Weil sie aber aus einer anderen Zeit stammen – möglicherweise aus den 1950er- oder 1960er-Jahren – werden der Anachronismus und die Inkohärenz auf der Bildebene deutlich artikuliert, die in den normalen Renderings verdrängt wird. Zur selben Zeit artikuliert Jeff Wall die Problematik der entfremdeten Architektur. In *Morning Cleaning* 1999 gilt sein Interesse der Frage, wie physische Arbeit und die davon entfremdete gebaute Architektur zugleich fokussiert werden können (Abb. 2). Mittels Photoshop hat er Innen- und Außenaufnahmen des rekonstruierten Barcelona Pavillons von Ludwig Mies van der Rohe verschmolzen. ³ Was die Gesetze der Optik verbieten, weil das dunkle Innere und das helle Außen nicht gleichzeitig korrekt belichtet festgehalten werden können und ausserdem die Glasscheiben unweigerlich die Umgebung spiegeln und den Blick ins Innere verzerren, wird gerade durch das Computerprogramm, das die Spuren verwischt, möglich. Wall fokussiert auf den Moment, in dem, wie jeden Morgen, ein Arbeiter die Scheiben putzt, damit tagsüber der Effekt der Transparenz und Reinheit aufrechterhalten bleibt. Er legt damit den Finger auf die Tatsache, dass das Spektakel, auf das ich weiter unten noch eingehen werde, seine Wurzeln in der menschlichen Arbeit verschleiert.

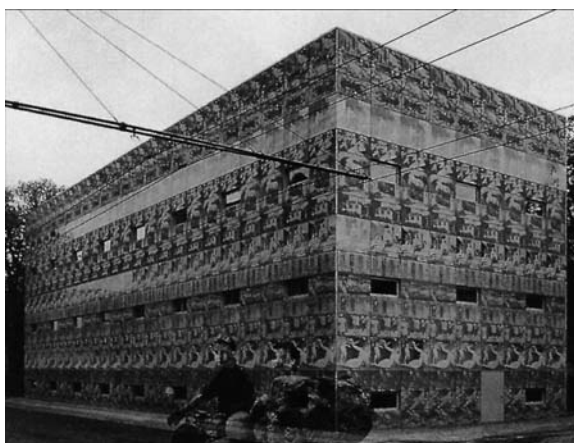


Abb. 1: Thomas Ruff, „Bibliothek Eberswalde“, 1999, Chromogener Farbabzug, 185 x 230 cm

Photoshop ist nicht Ursache, aber Ausdruck dafür, dass die architektonische Darstellung als Gattung seit den 1990er-Jahren ins Hintertreffen geraten ist. Die Gründe dafür liegen wohl in erster Linie daran, dass seit dieser Zeit sehr viel gebaut wird und die Prioritäten der Architekturbüros notwendigerweise anderswo liegen. Im Unterschied zu ökonomischen Krisenzeiten, etwa den 1920er-Jahren in Deutschland, den 1960er-Jahren in England oder den 1970er-Jahren in Norditalien, als die Theorie blühte und die Architekten sich mit utopischen Entwürfen und experimentellen Darstellungsarten gegenseitig überboten, ist die Reflexion architektonischer Darstellungen, ja der theoretische Diskurs überhaupt, derzeit stagnierend. Rem Koolhaas machte dies unmissverständlich klar, als er, aus der anlässlich des Projekts für die Universal Headquarters gemachten Einsicht heraus, dass die Architektur für die Wirklichkeit zu schwerfällig sei, 1995 AMO gründete und damit die Theorieproduktion gleichsam aus OMA ausgliederte. ⁴

Was mich in dem Zusammenhang interessiert, ist, dass gerade die Konjunktur des naturalistischen Renderings und die Dominanz von überdeterminierten Darstellungen inzwischen auch zu einer Reaktion geführt hat. Gerade um sich von der standardisierten Darstellung zu unterscheiden, bemühen sich viele Architekten um radikal andere Formen der Darstellung. Ich möchte im Folgenden einen Fall näher beleuchten, nämlich den aus Portugal stammenden, in Paris lebenden Architekten Didier Faustino, Inhaber des kleinen Pariser Bureau des Mésarchitectures. ⁵

International bekannt wurde Faustino mit seinem Projekt *Body in Transit* (2000), eine radikale Kritik der Bedeutungsökonomie der heutigen Architektur (Abb. 3). Das Projekt entstand aus Anlass der 7. Architekturbiennale Venedig, die unter dem Motto *The City: Less Aesthetics, More Ethics* stand. Faustinos Beitrag änderte die Spielregeln der Architekturausstellung. Er produzierte ein Bild von außergewöhnlicher Prägnanz und Zerbrechlichkeit, welches das eingespielte Darstellungssystem der Architektur ins Wanken brachte. Er regierte nicht



Abb. 2: Jeff Wall, „Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“, 1999, Diapositiv in Leuchtkasten, 206 x 370 cm

einfach auf das Programm der Veranstalter, indem er ein Thema illustrierte oder Lösungen für ein gegebenes Problem erarbeitete. Statt die Ausstellung als Plattform einer anderswo existierenden architektonischen Praxis zu verwenden, stellte er ein Werk aus, das speziell für die Ausstellung konzipiert war. *Body in Transit* nahm die Ausstellung beim Wort und übertraf sie damit in einem Grade, dass der Titel der Ausstellung wie ein Untertitel seines Beitrags klingt beziehungsweise wie ein Teil seines eigenen Statements, welches in der Broschüre zur Ausstellung erschien:

"A container for one person, permitting the damage-free transportation of illegal immigrants in an aircraft's or ship's hold.

As an artifact of reflection, *Body in transit* is the materialization of a challenge made with regard to the architect's role in society, as well as a means of being projected into a condition that needs speaking out against. The aesthetic/ethics contrast echoes the clash between action and rhetoric."

Body in Transit bringt Faustinos theoretisches Programm auf den Punkt. Das Bild des Containers neben dem Fahrwerk eines Flugzeugs führt uns vor Augen, wie gewaltsam die Auswirkungen der Globalisierung und wie verwundbar die individuellen menschlichen Körper sind. Es erinnert an die tragischen Berichte von Flüchtlingen, die beim Versuch, als blinde Passagiere in ein industrialisiertes Land zu gelangen, in den Fahrwerkschächten erfroren. Der Container sieht gleichzeitig wie eine Transportkiste und ein Sarg aus (Abb. 4). Ein Mensch im Innern gleicht einem Fötus oder auch dem Abdruck jener toten Bürger von Pompeji, die vom Vulkanausbruch überrascht wurden.

Als architektonisches Projekt zeigt *Body in Transit*, dass die heutige Architektur kein Vokabular besitzt, um Themen wie menschliches Elend, die Menschenrechte oder gar die Komplexität des menschlichen Körpers als solchem zu behandeln. Sie ist vielmehr eine exklusive Praxis im Dienst einer wohlhabenden Elite. Als Mitglieder der heutigen Architekturwelt



Abb. 3: Didier Faustino, „Body in Transit“, 2000

wissen wir mehr über die Lounges an Flughäfen und den Luxus der Business-Class-Sitze als darüber, was im Frachtraum geschieht. Wir nennen uns vielleicht „Nomaden“ und beschweren uns, wie Rem Koolhaas oder Marc Augé über den „junk space“ oder die „Nichtorte“ in Flughafenmalls. Aber wir genießen den Luxus der Flugreisen und die Auswahl an alten Single Malt Whiskeys, die es in den Duty-Free-Shops eben dieser Flughafenmalls steuerfrei zu kaufen gibt.

Der Sinn von *Body in Transit* ist es nicht, später einmal gebaut zu werden, sondern, wie Faustino betont, als „Hypothese für eine neue gesellschaftliche und kulturelle Situation, welche die aus der Moderne hervor gegangene Architektur bisher verdrängt hat“ zu fungieren.⁶ Er interessiert sich nicht für Modelle, sondern für, wie er schreibt, „Gegenbeispiele dafür, was eine Architektur, die auf der heutigen Wirklichkeit beruht, sein könnte.“⁷ Er beschreibt sein Thema als „Wunsch der Gemeinschaft in einer Potemkinschen Welt“.⁸ In einem Text zu seinem Projekt *Spacemaker* fordert er, dass wir wieder auf die physische Welt aufmerksam werden und dass die Architektur unser Bewusstsein der Wirklichkeit schärfen könnte, das durch Tempo und Über-Information gelöscht zu werden droht.⁹ Dies heißt keineswegs, dass er die Auswirkungen der Moderne bedauert oder von einem utopischen Ort außerhalb der modernen Welt träumt. Er ist sich sehr wohl bewusst, dass es kein Außen gibt und dass unsere heutige Gesellschaft „jetzt, früher und für immer städtisch“ sei.¹⁰ Aber er zeigt auch, dass die meisten Architekten diese Fragen nicht berühren können. In seiner Sicht sind sie entweder in einer utopischen oder einer reaktionären Ideologie befangen, außerhalb der „Raum-Zeit, wo der individuelle und gemeinschaftliche Körper das Recht hat, erwähnt zu werden“.¹¹ (Abb. 5)

Wenn es so etwas wie eine übergreifende räumliche Logik des Kapitalismus gibt, dann kann man diese, mit Guy Debord, als Logik des Spektakels bezeichnen. In seinem Buch *Die Gesellschaft des*



Abb. 4: Didier Faustino, „Body in Transit“, 2000

Spektakels schreibt er in Paragraph 34: „Das Spektakel ist das Kapital in einem solchen Akkumulationsgrad, dass es zum Bild wird.“¹² Kein Bau hat diese räumliche Logik derart erfolgreich umgesetzt wie Joseph Paxtons Crystal Palace, der 1851 für die erste Weltausstellung in London entstand (Abb. 6). Wenn man so will, ist es seither für die Architektur gar nicht mehr möglich, aus dem Raum des Spektakels herauszutreten. Faustino ist sich dessen durchaus bewusst. Er ist zwar nicht, wie beispielsweise Rem Koolhaas, ein Bewunderer des Spektakels (bei Koolhaas heißt es „bigness“), sondern eher ein skeptischer Beobachter. Aber er weiß auch, dass er selber als Architekt notgedrungen an dieser Räumlichkeit teilhat. Etwas von dieser Räumlichkeit hat sich in die monochromen Hintergründe der Papierseiten eingegraben, welche für die Darstellung seiner Projekte charakteristisch ist. Sie erinnern an die Leere der französischen Comics der 1980er- und 1990er-Jahre. Und sie machen damit das theoretische Dilemma der heute dominierenden Architektur deutlich, nämlich die Verdrängung der historischen Zeit unter dem Gewicht einer ewigen Gegenwart. Es ist eine Räumlichkeit, die ganz in der Oberfläche absorbiert ist, eine Räumlichkeit ohne Horizont, ohne Tiefe, ohne Vergangenheit und Zukunft, wo

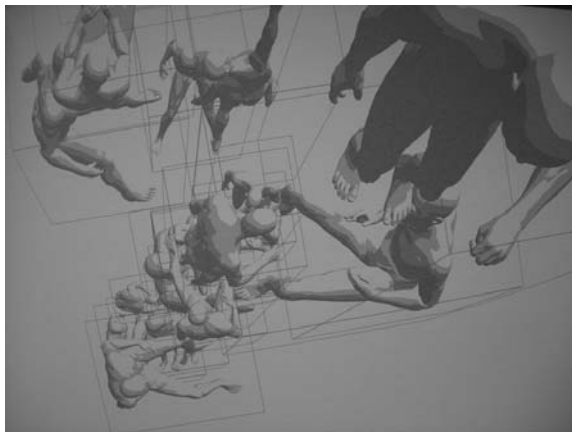


Abb. 5: Didier Faustino, „One Square Meter House“, 2003

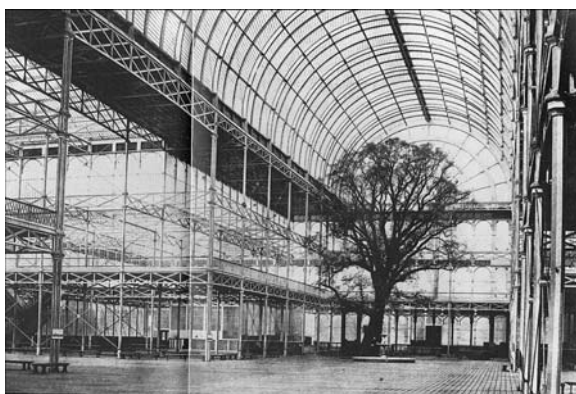


Abb. 6: Crystal Place, Aufnahme London 1851

die Gegenstände in einer fiktionalen Anwesenheit gefangen zu sein scheinen.

Dennoch schwingt in Faustinos Artefakten keine Tragik mit. Denn seine Projekte verweisen nicht auf etwas anderes, nicht auf eine bessere Zukunft beziehungsweise Vergangenheit. Sie sind so real wie Comics real sind für diejenigen, die sie mögen. Dies macht sie so schön und entspannend für viele Betrachter. Und dies macht sie für andere zur Provokation, weil sie die herrschende Darstellungskonvention untergraben – eine Konvention, die auf der Unterscheidung zwischen der Wirklichkeit und ihrer Repräsentation als Projekt, Plan oder Modell fusst. Ein radikaler Unterschied zur gängigen architektonischen Praxis liegt darin, wie Faustino die menschlichen Körper darstellt. Während wie erwähnt die Zeichner der meisten Büros die Menschen aus Werbebroschüren oder dem Internet kopieren und als Staffagefiguren in die Renderings einführen, sodass sie wie Konsumenten wirken, stellt Faustino sie diagrammatisch und unbekleidet dar, als männliche Körper, die der Manipulation anheim gegeben sind. Sie wirken wie Roboter oder wie Diagramme von Fließbandarbeitern (Abb. 7). Faustino weist damit auf ein zentrales Problem der modernen Darstellungsökonomie hin, nämlich die Tatsache, dass sie kein Vokabular hat, um Arbeiter beziehungsweise Arbeit adäquat zu visualisieren. Es scheint, dass der Arbeiter nicht dargestellt werden darf, dass er in der visuellen Kultur der Moderne sozusagen unsichtbar bleiben muss. Wenn wir einem Text wie Harun Farockis „Arbeiter verlassen die Fabrik“ folgen, dann können wir feststellen, dass das Spektakel das Bild körperlicher Arbeit unterdrückt, weil es seine eigene, skandalöse Begründung in Ausbeutung und Entfremdung zeigt.¹³ Schon Joseph Paxton wusste dies. Während er aller Welt stolz demonstrierte, dass er den Crystal Palace mithilfe ganzer Armeen seiner Eisenbahnarbeiter in kürzester Zeit errichten konnte, bildete er als erstes mittels den zukünftigen Bodenplanken des Baues einen Bauzaun um die Baustelle, um die tatsächli-



Abb. 7: Didier Faustino, „Networkers Unit“, 2005

che Arbeit den Blicken der Zuschauer zu entziehen (Abb. 8). Die visuelle Kultur der Moderne bietet zwar eine Fülle von Darstellungsformen an, mittels derer Konsum und Distribution gezeigt werden können, aber nicht die Produktion im Sinne physischer Arbeit. Kunst und Architektur im 19. und 20. Jahrhundert haben, so scheint es, keine Mittel, um Arbeit darzustellen. Natürlich gibt es Ausnahmen wie die Ikonografie der realistischen Malerei oder des neorealistischen Films sowie den sozialistischen Realismus. Aber alle diese Darstellungsformen tendieren dazu, die Arbeit zu heroisieren und zu idealisieren. Die Logik des Spektakels hingegen reduziert die Zeitlichkeit auf das Versprechen zukünftigen Konsums oder, anders gesagt, auf das Vertrösten auf später. Sie löscht damit fortwährend die Unmittelbarkeit des Hier und Jetzt und damit die Möglichkeit der Subjekte, sich innerhalb eines historischen Ablaufs von Zeit zu lokalisieren. Sie verwandelt das Hier und Jetzt in eine ewige Gegenwart, strukturiert durch „Events“.

Faustino ist sich der Macht des Spektakels bewusst. Und er umgeht geschickt die Falle, die der Markt gerade kritischen Figuren wie ihm stellt, indem er nämlich dazu verführt, die architektonische Praxis aufzuweichen und als Künstler zu agieren. Natürlich sind seine Projekte auch in der Kunstwelt erfolgreich. Man begegnet ihnen auf der Art Basel ebenso wie auf der Biennale von Sao Paulo 2006, wo er *Racines du Mal* (2006) zeigte. Und natürlich bewegt er sich durchaus gewandt im Graumarkt des Import/Export zwischen Kunst und Architektur (Abb. 9). Aber das, was er über Branco erzählt, der



Abb. 8: Bauplatz des Crystal Palace im Hyde Park, 1851

fiktiven Hauptfigur in seiner Erzählung *Private Fluid*, gilt auch für ihn selber: „Branco ist weder Künstler noch Architekt. Er arbeitet im Baugewerbe. Von Haus zu Haus baut und zerstört er Dinge.“¹⁴

Drei Jahre vor der Eröffnung des Kristallpalastes formulierten Karl Marx und Friedrich Engels ein einprägsames Bild für die Räumlichkeit des Kapitalismus. In ihrem *Kommunistischen Manifest* von 1848 schreiben sie: „Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeois-Epoche vor allen früheren aus. Alle festen, eingesteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altherwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen zu sehen.“¹⁵

Die Architektur dreht sich seit über 150 Jahren um den Dualismus zwischen dem „Stehenden“ und dem „Verdampfen“. Meistens wird der Schluss des Zitats vergessen, nämlich dass die Menschen inmitten dieser fortwährenden Umwälzungen auch die Chance hätten, „ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen zu sehen“. Faustinos Projekte erinnern uns wieder daran. Für ihn gibt es keine Probleme wie „Raum“ oder „Form“. Er entwickelt seine Artefakte ausgehend von der Analyse von körperlichen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Mechanismen.



Abb. 9: Didier Faustino, „Arteplage Mobile du Jura“, Expo.02

Anmerkungen:

- 1 Jeff Wall, o. T. (zuerst 1992), wieder in Jeff Wall, *Catalogue Raisonné 1978–2004*, hrsg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen, Steidl, 2005, S. 334–335, hier: S. 334. Die erste von Jeff Wall digital manipulierte Fotografie war *The Stumbling Block* (1991), wo er eine Außenaufnahme von Vancouver mit einer Atelieraufnahme verband. Vgl. *Catalogue Raisonné*, S. 333.
- 2 Vgl. „Ich mache mir mein Bild auf der Oberfläche“: Bei Thomas Ruff in Düsseldorf“, in: *Herzog & de Meuron: Naturgeschichte*, hrsg. von Philip Ursprung, Montreal, cca, Baden, Lars Müller, 2002, S. 161–169, hier: S. 167.
- 3 Jeff Wall: „At the Barcelona Pavillon on a sunny day it is impossible to photograph the inside and the outside at the same time because the inside is too dark and the outside too bright. In the old days of photography you would simply lose something, whatever it was, and that loss was photography, it showed you just what photography was. And that was the beauty of photography. Now, you can make a montage, as I did, where you don't lose anything.“ In: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures, A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall*, moderated by Philip Ursprung, Wien, Springer, 2003, S. 66–67.
- 4 Vgl. Dan Wood, „Almost Famous: The Story of Universal HQ and all that could've been“, in: *Content*, Ausstellungskatalog, Rotterdam NAI, Köln, Taschen, 2004, S. 124–125.
- 5 Vgl. Philip Ursprung, „The Phantom Pain of Architecture“, in: *Didier Fiuza Faustino, Bureau des Mésarchitectures*, Seoul, Damdi, (Design Document Series 21), 2007, S. 6–13.
- 6 Didier Fiuza Faustino/Bureau des Mésarchitectures, *Antibodies*, exhibition catalogue Didier Fiuza Faustino, Bureau des Mésarchitectures, 1:1 1:10 1:100, FRAC Centre, Orléans, 2004 (Orléans: HXX, 2004) S. 6. (Übersetzung von Philip Ursprung).
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 39.
- 10 Ebd., S. 6.
- 11 Ebd.
- 12 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud, Berlin, Edition Tiamat, 1996, S. 27.
- 13 Harun Farocki, „Arbeiter verlassen die Fabrik“, in: Harun Farocki, *Nachdruck, Schriften*, hrsg. von Susanne Gaensheimer, u. a., New York, Lukas & Sternberg, 2001, S. 230–246.
- 14 Didier Faustino, „Dragging a man out of his torpor“, Ausschnitt aus „Private Fluid“ (zuerst publiziert 1998), in: *Antibodies*, S. 22–23, hier: S. 23.
- 15 Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848), Stuttgart, Reclam, 1979, S. 26–27.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Thomas Ruff *Bibliothek Eberswalde*, Chromogener Farbabzug, 1999, 185 x 230 cm
- Abb. 2: Jeff Wall *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona*, 1999, Diapositiv in Leuchtkasten 206 x 370 cm
- Abb. 3: Didier Faustino, *Body in Transit* 2000
- Abb. 4: Didier Faustino, *Body in Transit* 2000
- Abb. 5: Didier Faustino, *One Square Meter House*, 2003
- Abb. 6: Crystal Place, Aufnahme 1851, Bildquelle: John McKean: *Joseph Paxton. Crystal Palace*, London 1851, London 1999
- Abb. 7: Didier Faustino, *Networkers Unit*, 2005
- Abb. 8: Bauplatz von Crystal Palace im Hyde Park, 1851, Bildquelle: Chup Friemert: *Die Gläserne Arche: Kristallpalast London 1851 und 1854*, München 1984, S. 16
- Abb. 9: Didier Faustino, *Arteplage Mobile du Jura*, Expo.02, Schweizerische Landesausstellung, 2002