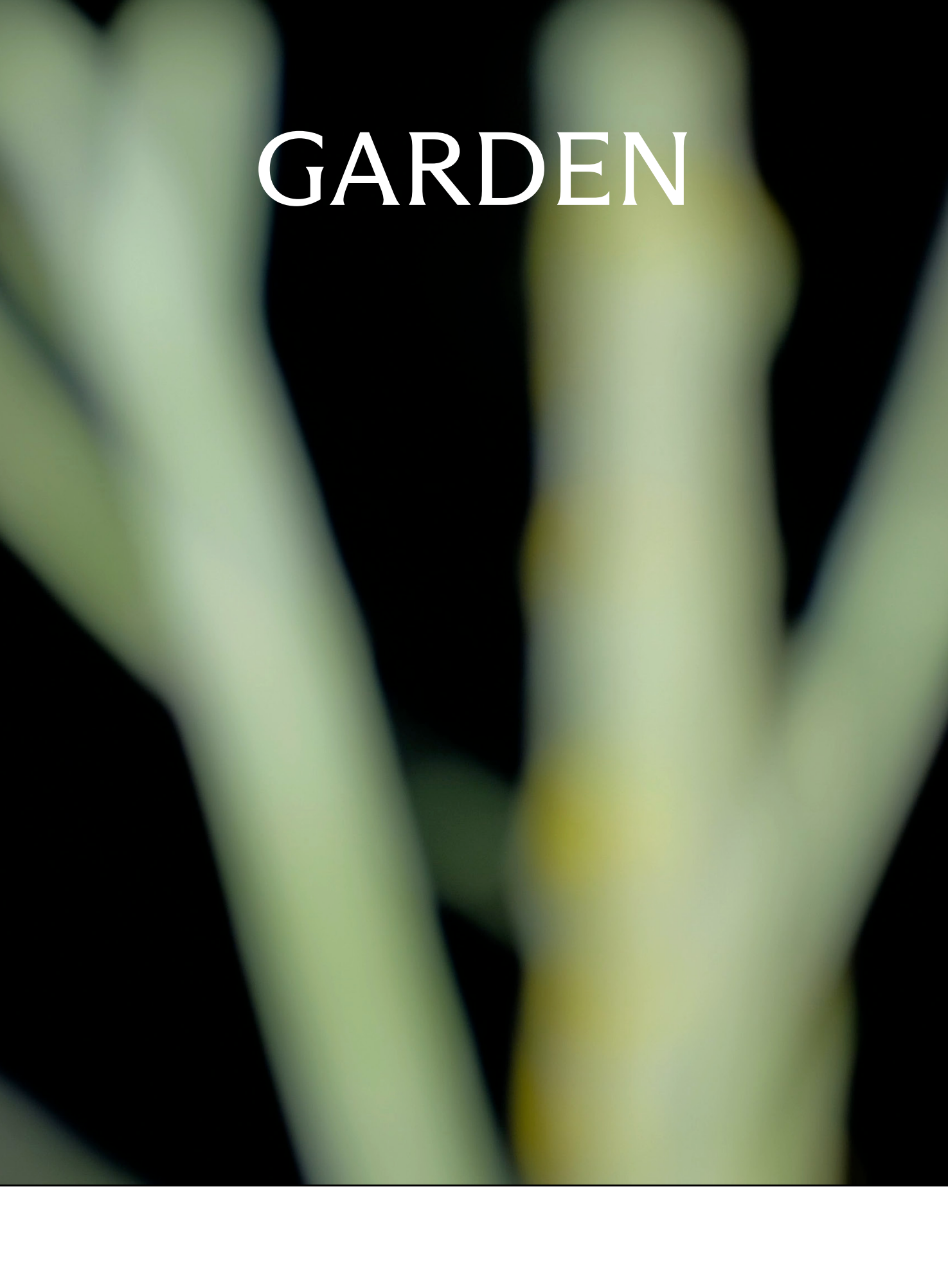


GARDEN

The background of the page is a blurred photograph of green plants, likely a garden, set against a solid black background. The greenery is out of focus, creating a bokeh effect with soft, vertical streaks of light and dark green. The word "GARDEN" is centered at the top in a white, serif font.

Ausstellungsansichten





Some Body
2023



Archivdrucke auf Baumwollpapier,
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
71 x 72,5 cm



Witness Trees (I-II)
2024

Archivdrucke auf Baumwollpapier, Haftnotiz, schwarze Tinte,
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
je 59 x 36 cm



Memory (Molehill)
2024

Archivdruck auf Baumwollpapier, Haftnotiz, schwarze Tinte,
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
42 x 42 cm



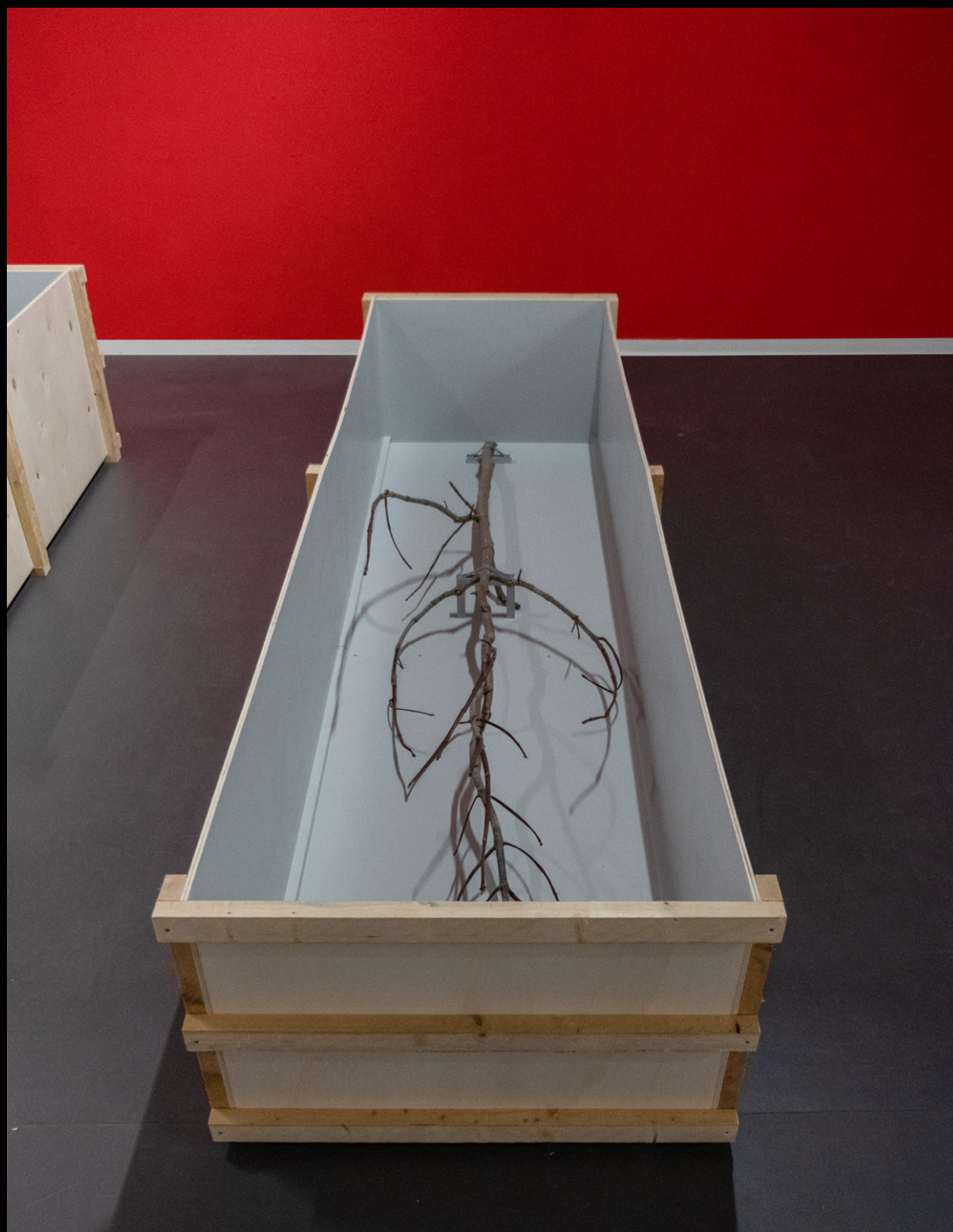
Nature and Culture of Extermination
2024

Archivdrucke auf Baumwollpapier, Haftnotizen,
schwarze Tinte, Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas,
rote Wandfarbe (NSDAP, BRD)



(1) Tree used as a fence post, 73 × 45 cm
(2) Camouflage tree, 56 × 45 cm
(3) Extermination (2 fragments), 56 × 45 cm

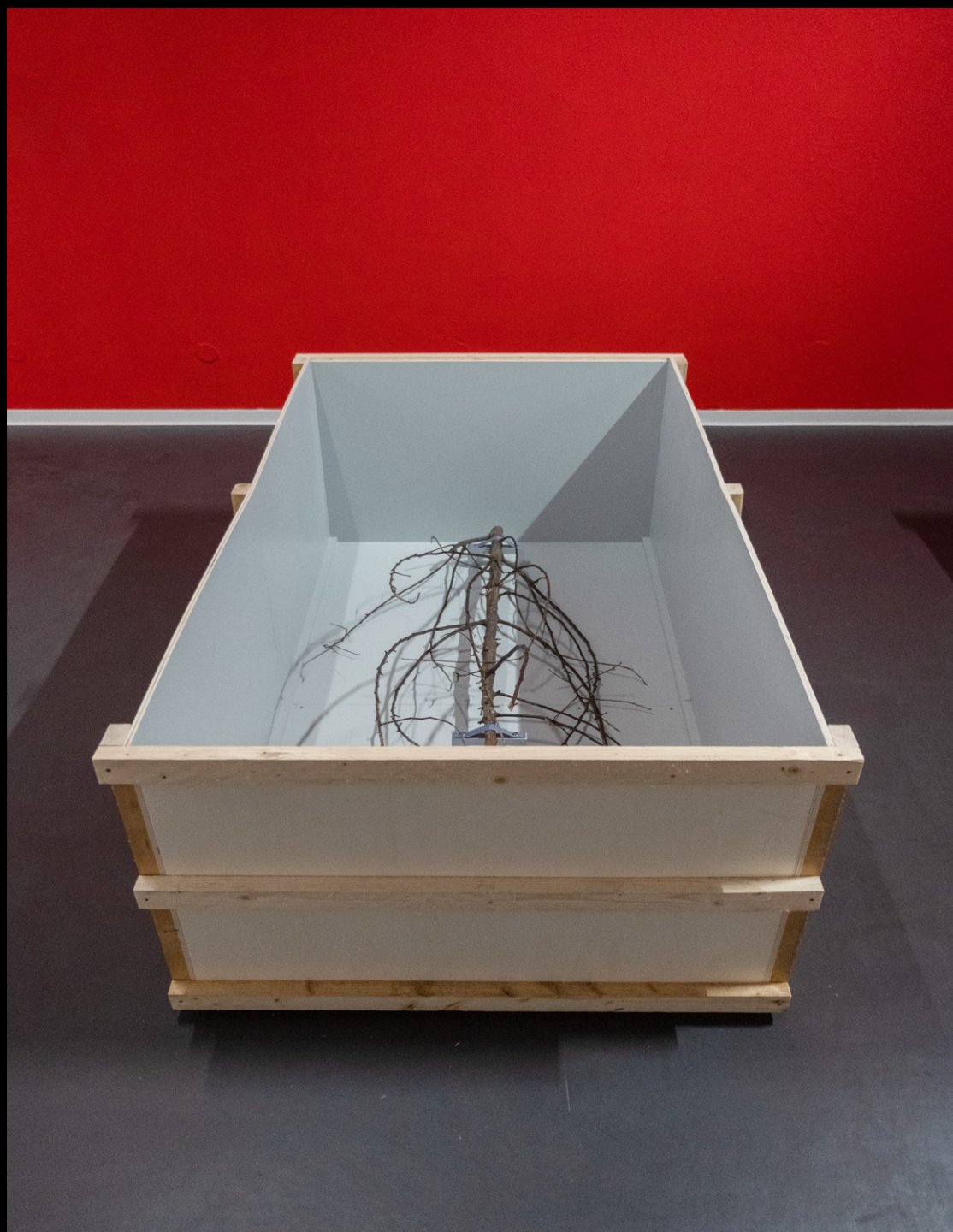
5 Recherchebögen
je 50 × 31 cm



Memorial Trees
2023



3 Gedenkbäume (Gedenkstätte KZ Buchenwald)
je in einer Holzkiste
74 × 49 × 269 cm



Memorial Trees
2023



3 Gedenkbäume (Gedenkstätte KZ Buchenwald)
je in einer Holzkiste
88 × 60 × 164 cm



Memorial Trees
2023

3 Gedenkbäume (Gedenkstätte KZ Buchenwald)
je in einer Holzkiste
50 × 33 × 271 cm



Erinnerungskultur
2023

Laubblatt eines Gedenkbaumes (Gedenkstätte KZ Buchenwald),
dauerhaft verschlossene Glasvitrine
12,7 × 4,5 × 7,6 cm



Wounded / Memorial Tree
2023



Archivdrucke auf Baumwollpapier,
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
je 71 × 51 cm











Gemma (NSU)
2023



Archivdruck auf Baumwollpapier,
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
71 x 51 cm



Negative 282
2024



Collage aus Fotografie und Archiv Negative Nr. 282 (Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau)
Archivdruck auf Baumwollpapier, schwarzes Passepartout Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
53 × 71 cm



CREMATORIUM V
BIKENAU,
1943



HEDGE
FOR CAMOUFLAGE
AT
CREMATORIUM V
OF BIKENAU
1943/1944

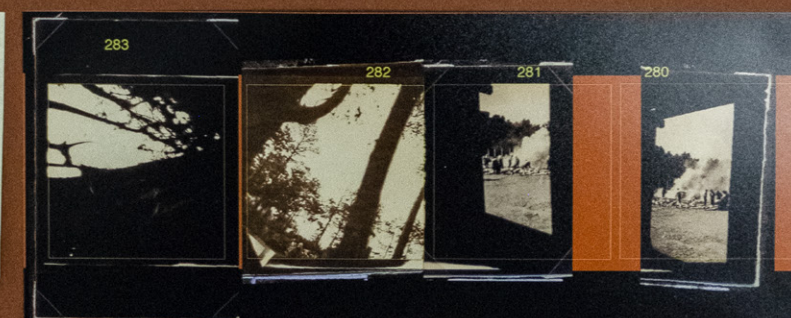


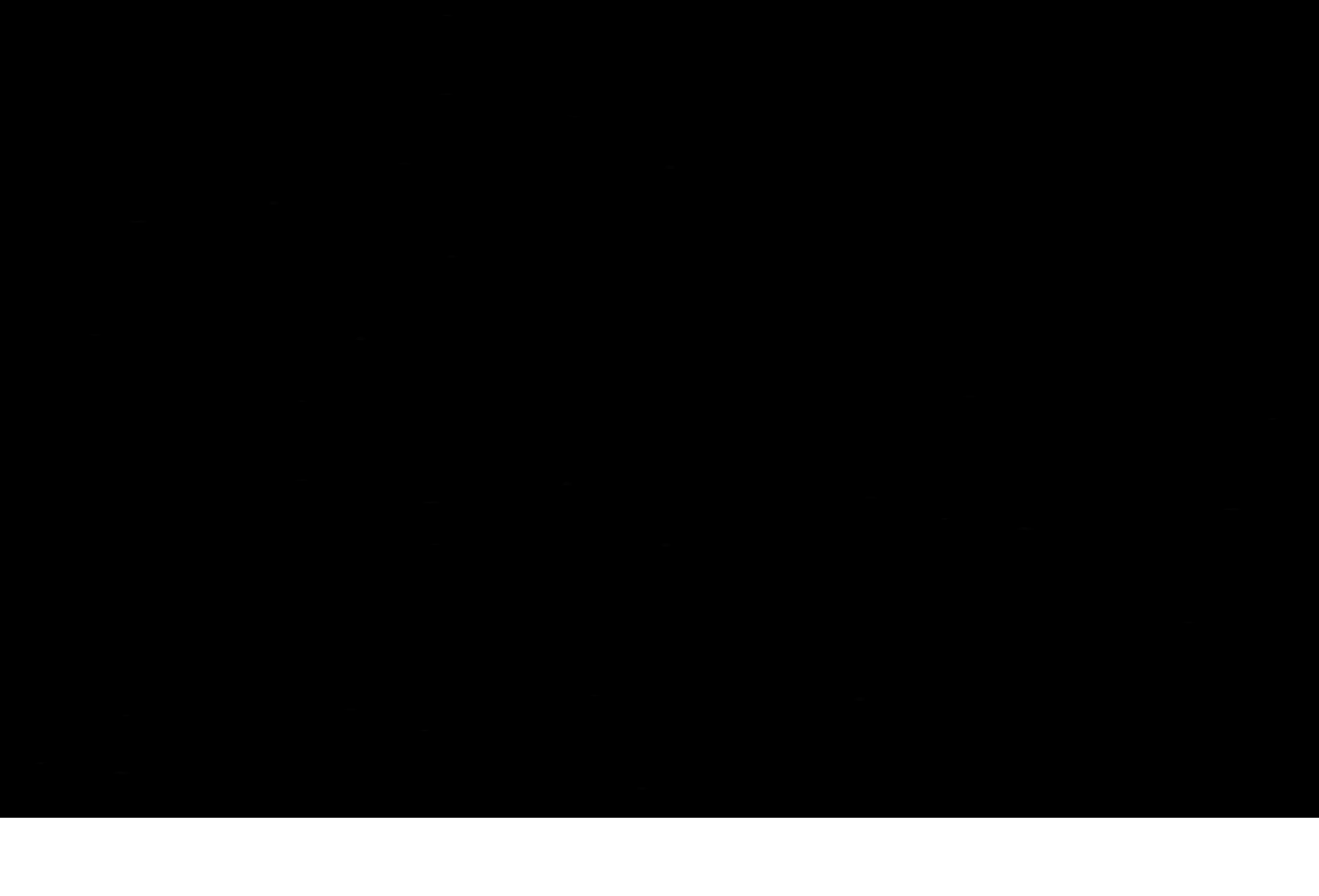
BURNING PYRE
OF BODIES
AT BIKENAU
NEXT TO
CREMATORIUM V
23. AUG 1944

SONDER-
KOMMANDO
PHOTOS

TAKEN NEAR
CREMATORIUM V

AUGUST 1944







Marian Rupb

Georg Lutz

Georg Lutz

GARDEN

Gespräch

Werke

Text

Georg Lutz

GARDEN

Gespräch

Angegriffen sein

Ein Gespräch zwischen Susanne Weiß
und Georg Lutz

SUSANNE WEISS Lieber Georg, wenn ich an Deine künstlerische Praxis denke, dann sehe ich Dich als Bildhauer, der die Dinge für sich minutiös zerlegt, um dann Zugang zu Realitäten zu bekommen, die für die meisten von uns bilderflutgewordene Überforderung sind. Sprich, Du bewegst Dich an Orte, an denen die vermeintliche Ordnung zersetzt wurde oder akut wird. Dabei werden Deine Arbeiten zu selbstreflexiven Zeugnissen von Verantwortung und Inszenierung. Deine Räume – ob zwei oder dreidimensional – praktizieren eine Form von hermetischem Widerstand; in sich geschlossen, dabei aber das Gewebe unserer gesellschaftlichen Strukturen durchdringend. Deine Ausstellung »Garden«, hier in der Palermo Galerie präsentiert zum ersten Mal Dein gleichnamiges Video. Was war der Auslöser für diese Arbeit?

GEORG LUTZ Das gesellschaftliche Ignorieren der faschistischen Kontinuitäten, ein Gefühl, eine Angst, dass 80 Jahre später wieder alles möglich ist. Angriffe auf die Erinnerungskultur, parteipolitische Bestrebungen, diese abzuschaffen, brennende Geflüchtetenunterkünfte, abgesägte Gedenkbäume, »Spaziergänge« mit Naziparolen, rassistische Angriffe und Morde. An »Garden« arbeite ich inhaltlich schon seit dem Lockdown, als unter meinem Fenster nach einer großen Black-Lives-Matter Demo »Heil Hitler« geschrien wurde.

SW Ich erinnere mich, als wäre es gestern gewesen, wie wir am 13. Februar 2003 zu einer Arbeitsbesprechung am Kunsthaus Dresden waren und von fernen Trommelschlägen auf die Straße gelockt wurden. Wir hatten zu diesem Zeitpunkt keine Idee davon, was uns an der nächsten Ecke erwarten würde: »Auschwitz hat es nie gegeben« war das erste Banner, das mir wortwörtlich entgegenkam.

Zurück zu 2019: Deine Beschreibung evokiert in mir das Phänomen der Gleichzeitigkeit. Wozu führen diese Widersprüche und Brüche, die diese Extreme mit sich bringen? Diesen Fragen Bilder entgegenzusetzen, scheint mir wie ein sonorer Grundton, der in Deinen Arbeiten immer mitschwingt.

GL Die Gleichzeitigkeit wird mitunter vollkommen absurd. Wie lässt sich diese Verschiebung der Deutungshoheiten ertragen, darstellen und wie kann ich mich ihr widersetzen? Ich grabe in meiner Recherche so tief wie möglich, um Bilder zu finden, Zeugen zu finden, Wahrheiten zu finden, Wurzeln zu finden. In »Garden« stelle ich pflanzliche Spuren, »pflanzliche Zeugen«, aus den 1930er Jahren bis heute nebeneinander. Da die Pflanzen ja lebendig sind und auf ihre Art als anwesende Zeugen existieren, entsteht hier durch das Nebeneinanderstellen eine Gleichzeitigkeit, die über Jahrzehnte hinweg einen Kontext abbildet; von Bäumen zur Tarnung in Sobibor bis zu Gedenkbäumen für die Opfer des NSU. Was bedeutet es, dass Bäume, die bei der Judenvernichtung in Birkenau zugegen waren, heute lebendig vorzufinden sind, man diese berühren kann? Diese Bäume öffnen die Zeit. Sie lassen einen Blick in die Vergangenheit zu. Wer hat sich an diesem Baum gelehnt, sich an ihm abgestützt? Ist der Baum natürlich gewachsen, wurde er zur Tarnung gepflanzt, speist sich seine Energie aus der verscharrten Asche der Opfer? Welche Bedeutung wird einem Gedenkbaum, auch von Seiten der Neonazi-Szene, eingeräumt, dass es dort eine Motivation gibt, den Baum zu zerstören? Es scheint eine Art generelle Übereinkunft über den Wert von Gedenkbäumen zu geben, unabhängig davon, aus welcher politischen Richtung sie betrachtet werden. Liegt das an der »Wahrheit«, die diese Bäume schweigend formulieren?

SW Ganz bestimmt an ihrer Präsenz, Kraft oder auch Energie und damit an ihrer Zeugenschaft. »Garden« ist chronologisch in vier Kapiteln angelegt. Den ersten Teil hast Du im Botanischen

Garten in Bremen gedreht. Er wirkt hyperreal, übersteuert, die pinken Rhododendren geradezu unnatürlich, und sie öffnen sich in RorschachManier und umrahmen eine gewaltige naturalistische Bronzeskulptur, die Du mit der Kamera abtastest. Das Kapitel trägt den Titel »Germination«, was so viel wie den Prozess der Keimung beschreibt. Wie kam das erste Kapitel zustande? Wieso dieser Ort?

GL Germination, die Keimung (aber auch eine Wortschöpfung aus den Worten »German« und »Nation«), formt den Beginn von »Garden« und metaphorisch auch den Beginn des »Bösen«. In diesem »Anti-Garten Eden« wuchern seltsame Gewächse, krumme Bäume, giftige Pflanzen und das bewegungslose Wisent, ein »germanisches Urvieh«, steht auf seinem Thron. Die Skulptur von 1937 stammt vom regime-treuen Künstler Ernst Gorseman und fügte sich nahtlos und leicht in die Propaganda des NS ein. Bis heute steht die Skulptur unkontextualisiert im Botanischen Garten in Bremen. Der ganze Park ist voll von »brauner Geschichte«. Die leblose Bronze wirkt wie ein Vorbote des kommenden Unheils, wie eine Skizze für den Garten der Übermenschen.

SW Deinen Arbeiten liegt ein intensiver Rechercheprozess zugrunde. Gab es mehrere mögliche Anfänge und wie bist Du auf das Wisent in Bremen gestoßen, bzw. was war zuerst da, der Garten oder die Skulptur?

GL Der Garten war zuerst da. Aber es sollte ein statischer Beginn werden. Also habe ich nach Skulpturen aus dem NS-Kontext gesucht. Solche, die Tiere darstellen, die sich die NS-Ideologie zunutze machte und die sich auch in einer Art Garten befinden. Und dann entdeckte ich dieses riesige Wisent, umrahmt von Blüten in einem ehemaligen Nazi-Park. Das schlafende Monster im Garten.

SW Der überdimensionierte, gespannte wachende, muskulöse Körper – zum Angriff bereit, der am Ende Deiner Kamerafahrt durch eine psychedelische

Landschaft steht – scheint im nächsten Kapitel zum Leben erwacht. »Biofact« steht formal im Kontrast zum Beginn des Filmes. Plötzlich sind wir von dem kultivierten Garten in die »Natur« gewechselt. Wo sind wir da gelandet?

GL Im Kapitel »Biofact« befinden wir uns in einem alten Steinbruch, einer ehemaligen Zementfabrik, die auch noch Kriegsprofiteur war. Hier lebt mehr oder minder freilaufend eine Herde Heckrinder.

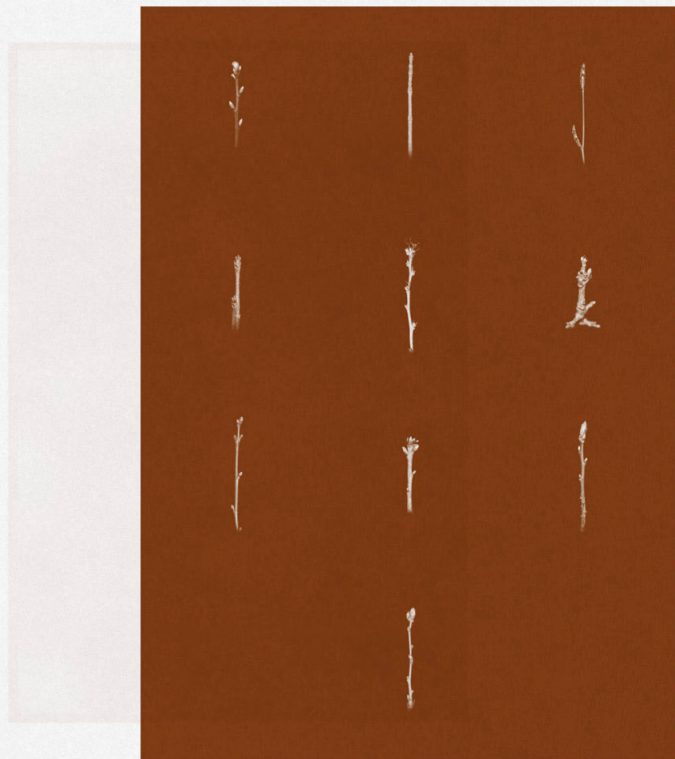
Das Heckrind war ein Zuchtexperiment der Nationalsozialisten. Hermann Göring unterstützte in den 1920er Jahren die Gebrüder Heck in ihrem Versuch, durch Rückzüchtung verschiedener Rinderrassen ein Abbild des ausgestorbenen Auerochsen zu züchten, das heutige Heckrind. Im Film führt der Leitbulle seine Herde durch den verschneiten Wald auf der Suche nach Nahrung. Ringsherum sind zerstörte Bäume zu sehen. Mit ihren massigen Körpern brechen die Rinder kleinere Bäume ab. Die Tiere sind ein wahres Biofakt. Ein »biologisches Artefakt«, »hergestellt« nach rassenideologischen Ansprüchen. Görings nachgeahmter Auerochse streift weiterhin durch den deutschen Wald.

SW Auf einer Deiner Recherchetafeln ist Dr. Lutz Heck – seinen Aktivitäten nach zu urteilen ebenfalls ein glühender Nazi – zu sehen. Auf seinem Arm hält er ein Reptil. Heck entstammt einer potenten Zoologenfamilie und übernahm die Direktion des Berliner Zoologischen Gartens von seinem Vater. Er entriß u. a. Tiere dem Warschauer Zoo und beutete Zwangsarbeiter in Berlin aus. Er floh 1945 vor seiner Verhaftung und lebte unbeschadet bis ins hohe Alter in Westdeutschland. 1984 stellte man ihm zu Ehren noch eine Büste im Berliner Zoo auf. An dieser Stelle möchte ich Dich noch einmal nach dem Titel des Filmes fragen. Ein Garten wird mit Pflege und Rekreation verbunden. Er ist für die einen ein Segen, für die anderen ein Fluch, hält die einen am Leben, die anderen leben ihren gesteigerten

Georg Lutz

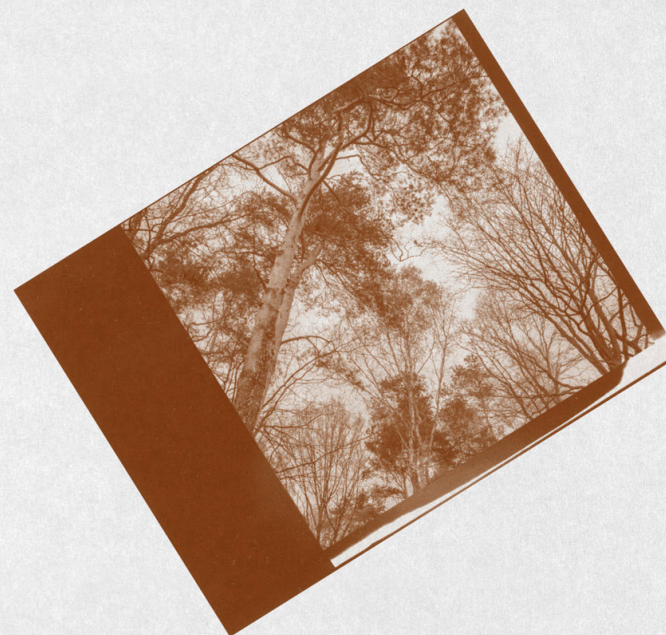
GARDEN

Werke



In Zwickau wurden für die Opfer des NSU 10 Gedenkbäume gepflanzt. Die Bäume wurden mehrfach von Unbekannten abgesägt. »Gemma (NSU)« zeigt von jedem dieser Bäume eine frisch geformte Knospe.

Im Gedenken an Enver Şimşek, Abdurrahim Özüdoğru, Süleyman Taşköprü, Hâbil Kılıç, Mehmet Turgut, İsmail Yaşar, Theodoros Boulgarides, Mehmet Kubaşık, Halit Yozgat und Michèle Kieseewetter.



Die sogenannten Sonderkommando-Fotografien, von Häftlingen des Sonderkommandos in Birkenau angefertigt, sind die einzige Bilddokumentation der Judenvernichtung in Birkenau. Auf einem dieser vier Fotografien sind Frauen im Birkenwald vor Krematorium V zu sehen, die sich entkleiden und zur Gaskammer laufen (Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau, Archiv Negative Nr. 282). Dieses Foto ist durch seine risikoreiche Entstehungsgeschichte in einem schrägen Winkel von unten aufgenommen. Die Fotoarbeit »Negative 282« überdeckt den originalen Scan des Museums mit einer Fotografie, die am selben Ort und im selben Winkel aufgenommen wurde und einen Blick in die Baumwipfel nahe Krematorium V zeigt.



Das erste Kapitel behandelt den Rhododendronpark in Bremen, der von den Nationalsozialisten gegründet und 1937 eingeweiht wurde. Dort steht seit 1940, vollständig unkontextualisiert, die Skulptur »Wisent« von Ernst Gorseman. Die Bronzeskulptur des Wisent, von den Nationalsozialisten als ein »germanisches Urvieh« angesehen, fügte sich in die Ideologie der propagierten germanischen Überlegenheit und Stärke.



Das zweite Kapitel untersucht ein exemplarisches Zuchtexperiment der Nationalsozialisten. Insbesondere Hermann Göring unterstützte in den 1920er Jahren die Gebrüder Heck in ihrem Versuch durch Rückzüchtung verschiedener Rinderrassen ein Abbild des ausgestorbenen Auerochsen zu züchten, das heutige Heckrind. Auf der Urzeitweide in Gerhausen lebt eine Herde dieser Abbildzüchtung. Der Film begleitet den Leitbull mit seiner Herde auf der Suche nach Nahrung im Wald.

Some Body
Archivdrucke auf Baumwollpapier
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
71 x 72,5 cm
2023

Memory (Molehill)
Archivdruck auf Baumwollpapier,
Haftnotiz, schwarze Tinte
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
42 x 42 cm
2024

Witness Trees (I-II)
Archivdruck auf Baumwollpapier,
Haftnotiz, schwarze Tinte
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
59 x 36 cm
2024

Nature and Culture of Extermination
Archivdrucke auf Baumwollpapier,
Haftnotizen, schwarze Tinte, Rahmen aus
Eichenholz, Museumsglas
(1) Tree used as a fence post, 73 x 45 cm
(2) Camouflage tree, 56 x 45 cm
(3) Extermination (2 fragments), 56 x 45 cm
2024

Wounded
Archivdruck auf Baumwollpapier
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
71 x 51 cm
2023

Memorial Tree
Archivdruck auf Baumwollpapier
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
71 x 51 cm
2023

Gemma (NSU)
Archivdruck auf Baumwollpapier
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
71 x 51 cm
2023

Negative 282
Digitale Collage aus Fotografie und
Archiv Negative Nr. 282
(Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau)
Archivdruck auf Baumwollpapier,
schwarzes Passepartout
Rahmen aus Eichenholz, Museumsglas
53 x 71 cm
2024

Garden
Film
3840 x 2160 Farbe
17:16 min Stereo
2023

Memorial Trees
3 Gedenkbäume
(Gedenkstätte KZ Buchenwald)
Je in einer Holzkiste
Maße variabel
2023

Dank:
Laura Fröhlich
Niclas Funk
Marian Rupp
Susanne Weiß
Adrian Riemann
Adrian Zehyer
Dr. Philipp Neumann-Thein (KZ Gedenk-
stätte Buchenwald)
Franziska Jung (Gedenkprojekt 1000
Buchen)
Monika Renninger (Hospitalhof)
Łukasz Kukawski (Gedenkstätte Sobibór)
Margit Lutz
Hermann Werner
Dr. Marie-Luise Zielonka
Aaron Arnoldt
Claudia Nitsche
Stadt Dachau
ifa – Institut für Auslandsbeziehungen
Kulturamt der Stadt Stuttgart

Georg Lutz
Garden
2025

Design
Matter Of
MO-P-239

Das Projekt wird gefördert
durch das Kulturamt
der Stadt Stuttgart.

STUTTGART



Marian Rupp
Matter Of

Rhizomatische Verwurzelung

Ein biofaktischer Garten

Text



Vor ein paar Jahren schrieb ich eine Notiz an den Rand einer Seite in Hannah Arendts »Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft«, auf die ich immer zurückkommen wollte. Die künstlerische Arbeit »Garden« von Georg Lutz, die rechte Ideologien anhand von Spuren der Natur, etwa Pflanzen und Erde verfolgt, hat eben dieses Zurückkommen ermöglicht sowie herausgefordert. Bei Arendt musste ich damals mit Verwunderung feststellen, dass sie totalitäre Bewegungen mit dem Begriff des Entwurzeltheins assoziierte, um sich dann für Wurzelschlagen einzusetzen. Da die Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari mein Denken schon immer nachbarschaftlich begleiteten, war ich deren Begriffsrepertoire gewohnt, das im ersten Moment demjenigen Arendts genau entgegengustehen scheint. Sie verknüpfen totalitäre Strukturen mit verwurzelten Bäumen und halten diesen beweglichere und mannigfaltige Rhizome entgegen. Meine Notiz bezog sich also auf die Untersuchung dieser Verwirrung, die ich damals als »Rhizomatische Verwurzelung« mit Fragezeichen betitelte. Unter Nachverfolgung der jeweils spezifischen Begriffsbewegungen im Hintergrund von Lutz' Herangehensweise soll im Folgenden ausgelotet werden, was es bedeutet, fascistische, totalitäre, aber auch epistemologische, künstlerische und philosophische Gärten zu schaffen.

Entwurzelung

»Das Hauptmerkmal der Individuen in einer Massengesellschaft ist nicht Brutalität oder Dummheit oder Unbildung, sondern Kontaktlosigkeit und Entwurzelthein.«¹

Die deutsch-jüdische Philosophin Hannah Arendt begann die Arbeit an »Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft« nach dem Ende des zweiten Weltkriegs 1945 im Exil in New York, wohin sie 1941 emmigrierte. Sie wandte sich zu diesem Zeitpunkt Fragen zu, die die vergangenen europäischen Entwicklungen angreifen und neuausrichten sollten: »Welche Prinzipien sollen die Politik in einer Welt leiten, die durch einen solchen Krieg erschüttert wurde? Kann es ein neues Europa geben? Ist eine wirkliche Achtung fremder Gesetze und Bräuche im Zusammenleben der Völker möglich?«² In der Entwurzelung sieht Arendt den Ausgangspunkt des Totalitarismus, im besonderen des Nationalsozialismus sowie des stalinistischen Kommunismus. Entwurzelthein entzieht für sie den Menschen jegliche Stabilität und befördert so die Möglichkeit von einer totalitären Bewegung mitgerissen zu werden. Grundlegend dafür ist das Fallen in die Verlassenheit: »Was moderne Menschen so leicht in die totalitären Bewegungen jagt und sie so gut vorbereitet für die totalitäre Herrschaft, ist die allenthalben zunehmende Verlassenheit. Es ist, als breche alles, was Menschen miteinander verbindet, in der Krise zusammen, so daß jeder von jedem verlassen und auf nichts mehr Verlaß ist.«³ In der Verlassenheit zerbrechen gleichzeitig das eigene Selbst sowie eine Welt, an der gemeinsam teilgenommen wird, wodurch »echte Denkfähigkeit und echte Erfahrungsfähigkeit«⁴ zugrundegehen. Hier spricht sie sowohl von Kontakt- als auch von Weltlosigkeit. Daraus resultiert eine indifferente Haltung, die an sich gleichgültig gegenüber öffentlichen Angelegenheiten ist, an deren kollektiven Strukturierung und Ausdifferenzierung sie nicht mehr partizipiert. Entwurzelung kappt also die Verbindungen zu spezifischen politischen Situationen innerhalb der alltäglichen Welt und ist dadurch anfällig vom Zeitgeist oder allgemeinen Parolen weggeschwemmt zu werden. In jedem Land und zu jeder Zeit bestünden »Massen« solcher entwurzelter Individuen. Totalitäre Bewegungen erfassen für Arendt immer Massen, sie bestehen aus Massenbewegungen, die nur durch eine enorme Anzahl an Individuen entstehen können und die deren letztmögliche Organisationsform bereitstellen. Der Führer, der für Arendt eine austauschbare Figur ist, repräsentiert dann den Körper für die Massen, die an sich selbst körperlos sind. »Ohne den Führer sind die Massen ein Haufen, ohne die Massen ist der Führer ein Nichts.«⁵ Körperlos sind

Baumwurzeln

»Der Baum oder die Wurzel rufen ein trauriges Bild des Denkens hervor, das – von einer höheren Einheit, einem Zentrum oder Segment ausgehend – immer wieder das Mannigfaltige imitiert.«²²

1976 erscheint der Text »Rhizom« der französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari als Vorankündigung für die Fortsetzung ihres Projektes Kapitalismus und Schizophrenie. Beschäftigt sich der erste Band von Kapitalismus und Schizophrenie, der »Anti-Ödipus« (L'anti-Edipe), mit den Bedingungen des Unbewussten ausgehend von der Psychoanalyse, wird der 1980 erscheinende zweite Band, die »Tausend Plateaux« (Mille plateaux), welcher den Rhizom-Text in abgeänderter Form als Einleitung einverleibt, die Frage und Dringlichkeit der Komposition von Mannigfaltigkeiten forcieren: Wie das Mannigfaltige abbilden und konstruieren? Die Implikationen dieser rhizomatischen Theorie sind so vielfältig wie dessen Anspruch, verschränkt sie biologische, linguistische, epistemologische, politische sowie ontologische Dimensionen. Den Begriff des Rhizoms sowie die des Baumes und der Wurzel, welche dem Rhizom entgegenstellt werden, sind der Botanik entnommen. Wirken die Begriffe hier zwar metaphorisch, dürfen sie bei Deleuze und Guattari nicht auf diese Funktion reduziert werden, beharren beide stets auf die Selbstsetzung der Begriffe, d. h. ihre performative Schaffung eigener Realität. Bäume und ihre Wurzeln verkörpern für Deleuze und Guattari ein zentralisiertes oder polyzentriertes System, dessen Elemente in feststehende Hierarchien verzweigt werden. So werden koordinierte Verbindungslinien hergestellt, die entlang von starren Knotenpunkten zu Über- und Unterordnung führen. Es entsteht eine Vereinheitlichung zu einem Strang, einer Hauptwurzel, einem Baustamm. »Baumsysteme sind hierarchisch und haben Zentren der Signifikanz und Subjektivierung, zentrale Automaten, die als organisiertes Gedächtnis funktionieren.«²³ Paradigmatisch dafür ist die Darstellung des Baumes des Wissens, eines der klassischen epistemologischen Ordnungssysteme ebenso wie gängige sogenannte Baumdiagramme, die sich daraus ableiten. Deleuze und Guattari problematisieren die Erzählung von klaren Abstammungslinien, die Reduktion der Geschichte auf eine pfeilförmige Zeitlinie wichtiger Ereignisse ebenso wie die Rückführung von Sachverhalten auf transzendente ursprüngliche Gründe und Begriffe. Eine erste Logik des Baumes ist seine verzweigte Binartität: »Aus eins wird zwei.«²⁴ Dichotomien und Dualismen teilen die Welt in klare Kategorien ein, in welche Identitäten einsortiert werden können: Subjekt – Objekt, Natur – Kultur, Gut – Böse. Eine zweite Logik ist die der Kopie: »Wir meinen, daß

- 1 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, Band 3 Totale Herrschaft, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1975, S. 47.
- 2 Young-Bruehl, Elisabeth: Hannah Arendt. Leben, Werk und Zeit, Frankfurt am Main 1986, S. 285.
- 3 Arendt, Elemente, S. 263.
- 4 Ebd., S. 262 f.
- 5 Ebd., S. 61.
- 6 Vgl. Ebd., S. 62.
- 7 Arendt, Hannah: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik, München 2019, S. 77.
- 8 Aus dem Briefwechsel zwischen Arendt und Gershom Scholem, in: Young-Bruehl, S. 507.
- 9 Arendt, Böse, S. 85.
- 10 Vgl. »Verlust der Kreativität - mit anderen Worten: der Verlust des Selbst, das die Person ausmacht.« Ebd., S. 87.
- 11 Ebd., S. 81.
- 12 Vgl. Ebd., S. 80 f.
- 13 Arendt, Elemente, S. 57.
- 14 Vgl. Ebd., S. 59.
- 15 Ebd., S. 262 f.
- 16 Arendt, Böse, S. 143.
- 17 Vgl. Arendt, Elemente, S. 36.
- 18 Ebd., S. 38 f.
- 19 Vgl. »immer wieder und immer neu zu einer solchen Konstituierung fähig« Arendt, Böse, S. 77 f.
- 20 Arendt, Elemente, S. 260.
- 21 Aus dem Briefwechsel zwischen Arendt und Gershom Scholem, in: Young-Bruehl, S. 507.
- 22 Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2, Berlin 1992, S. 28.
- 23 Ebd., S. 29.
- 24 Ebd., S. 14.
- 25 Ebd., S. 23.
- 26 Sprick, Benjamin: Das Rhizom, in: Entwurzelt. Aufbruch in das Morgen, Clemens Malich (Hrsg.), Hamburg 2017, S. 34 f.
- 27 Deleuze/Guattari, Tausend, S. 32.
- 28 Ebd., S. 41.
- 29 Ebd., S. 16.
- 30 Ebd., S. 16.
- 31 Ebd., S. 16.
- 32 Ebd., S. 17.
- 33 Ebd., S. 36.
- 34 Ebd., S. 41.
- 35 Ebd., S. 42.
- 36 Ebd., S. 35.
- 37 Ebd., S. 35.
- 38 Ebd., S. 35.
- 39 Nigro, Roberto und Gerald Raunig: Territorium, in: Inventionen 1, Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hrsg.), Zürich 2011, S. 82.
- 40 Haraway, Donna J.: When Species Meet, Minneapolis 2008, S. 27 und S. 30.
- 41 Deleuze/Guattari, Tausend, S. 29.
- 42 Arendt, Elemente, S. 56.
- 43 Vgl. Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, München 2007, S. 38.
- 44 Vgl. Ebd., S. 19 ff.
- 45 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Band IV, Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, Tillman Rexroth, Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main 1972, S. 486.
- 46 Didi-Huberman, Georges: Wenn die Bilder Position beziehen, München 2011, S. 73 f.
- 47 Didi-Huberman, Trotz, S. 175.
- 48 Waldrop, Rosmarie: Gap Gardening. Selected Poems, New York 2016, S. 90.
- 49 Zielonka, Marie-Luise: Implizite Bilder. Strategien des Nicht-Zeigens in der zeitgenössischen Kunst, Bielefeld 2023, S. 200.
- 50 Vgl. Didi-Huberman, Trotz, S. 190.
- 51 Vgl. Didi-Huberman, Wenn, S. 78.
- 52 Whitehead, Alfred North: Prozeß und Realität, Frankfurt am Main 1987, S. 232.
- 53 Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt am Main 2007, S. 184 f.
- 54 Vgl. Haraway, When, S. 27.
- 55 Dieser Abschnitt der Beschreibung der biopolitischen Ausrichtung des Nationalsozialismus orientiert sich an: Thomas Lemke, Eine Analytik der Biopolitik. Überlegungen zu Geschichte und Gegenwart eines umstrittenen Begriffs, Beheimoth 1, January 2008 (I), S. 74 f.
- 56 Rundbrief Martin Bormanns vom 3. Januar 1941 mit dem Erlass Adolf Hitlers.
- 57 Derrida, Jacques: Meine Chancen, Berlin 1994, letzte Seite.
- 58 Kühl, Gustav: Zur Psychologie der Schrift, Offenbach 1904, S. 18.
- 59 Fleming, Juliet: Cultural Graphology. Writing after Derrida, Chicago, London 2016, S. 84.
- 60 Vgl. Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge, Frankfurt am Main 2003.
- 61 Didi-Huberman, Trotz, S. 174.