

GERALD SCHRÖDER
ISA GENZKENS GROUND ZERO:
KUNST, ARCHITEKTUR UND
KAPITALISMUS



Aus:

Gerald Schröder

Isa Genzkens »Ground Zero«

Kunst, Architektur und Kapitalismus

April 2024, 218 S., kart., 65 SW-Abb., 17 Farbabbb.

38,00 € (DE), 978-3-8376-6909-1

E-Book:

PDF: 38,00 € (DE), ISBN 978-3-8394-6909-5

Die Werkserie »Ground Zero« der Künstlerin Isa Genzken entstand im Jahr der Weltwirtschaftskrise 2008 und gehört zu ihren zentralsten Arbeiten. Wie reflektieren ihre Assemblagen die traumatische Dimension von 9/11? Und wie kann der ironisch-kritische Kommentar einer Bildhauerin auf die Geschichte des Wiederaufbaus des World Trade Centers in New York genauer verstanden werden? Gerald Schröder legt erstmals eine ausführliche Analyse dieser Werkserie mit ihren vielfältigen Bezügen zu Bildender Kunst und Architektur vor, die er vor dem Hintergrund eines zunehmend fragil erscheinenden postfordistischen Wirtschaftssystems interpretiert.

Gerald Schröder, geb. 1967, ist seit 2014 Professor für Design- und Kunstwissenschaft im Fachbereich Gestaltung an der Hochschule Trier. Seine Habilitation im Fach Kunstgeschichte erfolgte 2008 mit einer Arbeit über »Schmerzensmänner – Trauma und Therapie in der österreichischen und westdeutschen Kunst der 1960er Jahre«. Promoviert hat er im Jahr 2000 über italienische Kunsttheorie im 16. Jahrhundert. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Kunst und Design des 20. und 21. Jahrhunderts, der Emotionsforschung und der Männlichkeitsgeschichte.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6909-1

INHALT:

- 01. ISA GENZKENS
GROUND ZERO
S.19**
- 02. MEMORIAL
TOWER
S.35**
- 03. LIGHT
S.61**
- 04. HOSPITAL
S.71**
- 05. CHURCH
S.81**
- 06. OSAMA
FASHION STORE
S.93**
- 07. CAR PARK
S.107**
- 08. DISCO »SOON«
S.123**
- 09. ISA GENZKEN,
DAN GRAHAM UND
DER BRUTALISMUS
S.135**
- 10. ISA GENZKEN,
DAN GRAHAM UND
LIGHT CONSTRUCTION
S.157**
- 11. ISA GENZKEN,
REM KOOLHAAS UND
DER SURREALISMUS
S.177**
- ANHANG
LITERATUR
S.203**
- ANHANG
ABBILDUNGEN
S.213**



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3





Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

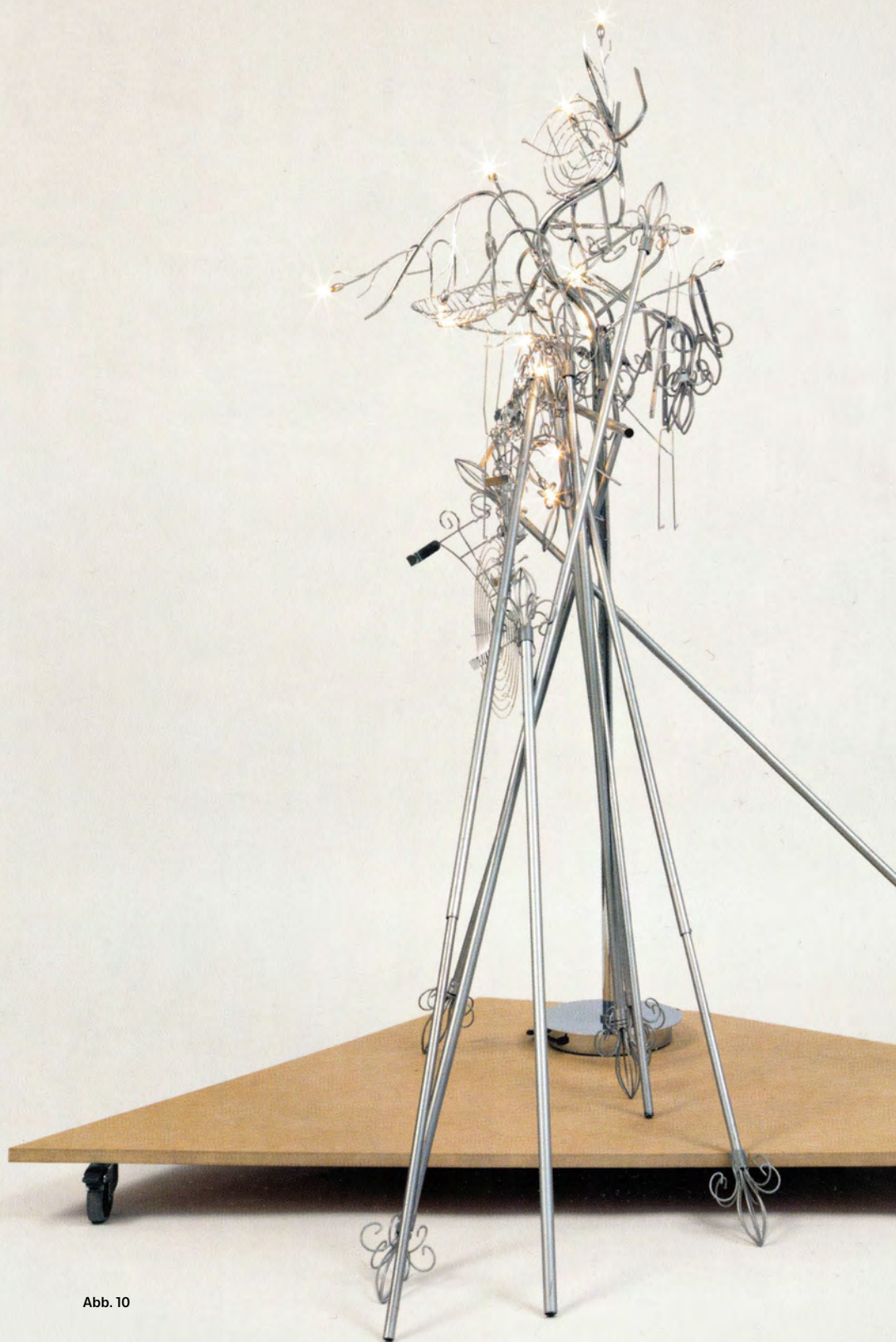
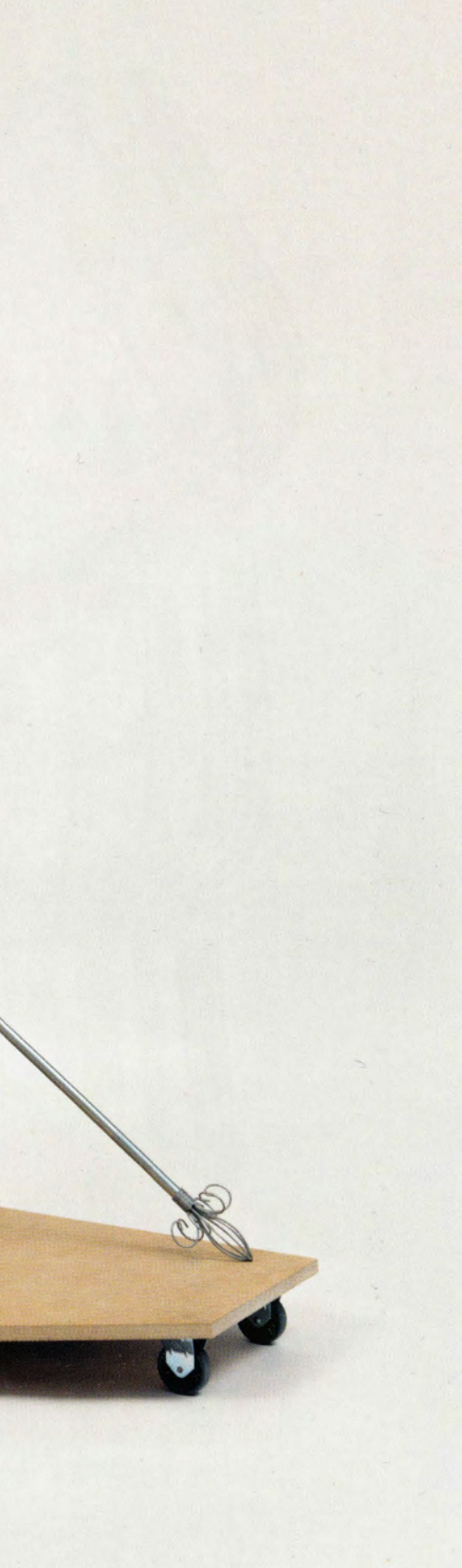


Abb. 10



01. ISA GENZKENS GROUND ZERO

Wie bunt zusammengewürfelt erscheinen die Dinge und Materialien, die Isa Genzken zu sieben ganz unterschiedlichen Assemblagen zusammengestellt und unter dem gemeinsamen Titel »Ground Zero« als eine Werkgruppe zusammengefasst hat. Einige Gebrauchsgegenstände, die hier meist zu vertikalen Formen gestapelt, miteinander verhakt, neben- und übereinander gelegt wurden, kann man sofort erkennen: Einrichtungsgegenstände und Dekorationsartikel, wie beispielsweise Lampen, Gardinenstangen, Körbe, künstliche Blumen und ein Servierwagen sind mit Verpackungsmaterial und Plastikfolien kombiniert. Gezeigt wurde diese Arbeit erstmals im Jahr 2008 in London, in der Dependance der international operierenden Schweizer Galerie Hauser & Wirth. (Abb. 1 u. 2) Elf Spiegel ergänzten die Assemblagen und waren in den historistisch gestalteten Räumen der Galerie in drei unterschiedlichen Höhen nebeneinander auf eine holzvertäfelte Wand gehängt.¹ (Abb. 3)

Die unmittelbare emotionale und atmosphärische Wirkung der Arbeit ist hochgradig ambivalent und verbindet positiv und negativ konnotierte Sinneseindrücke auf eine geradezu paradox anmutende Art und Weise. Einerseits wirken die kräftigen Farbtöne in Rot, Blau, Grün und Gelb fröhlich und die glänzenden Oberflächen spiegeln und brechen das Licht, so dass ein bewegtes und heiter wirkendes Spiel bunter Reflexe entsteht. Andererseits erscheinen die aus vielen

¹ Dokumentiert ist die Arbeit im Katalog zur Ausstellung: Gregor Muir/Michaela Unterdörfer (Hg.): Ground Zero. Isa Genzken, Ausst.-Kat. Galerie Hauser & Wirth, London 2008, Göttingen: Steidl 2008.

Einzelteilen zusammenmontierten Gebilde sehr labil und auf eine fast bedrohliche Art und Weise zerbrechlich. Außerdem verlieren die Assemblagen an einigen Stellen ihren Glanz durch herabgelaufene Farbe und sehen dadurch wie beschmutzt aus. Auch die Spiegel an der Wand sind mit weißer Farbe besprüht und lassen eher an Sachbeschädigung denken als an anspruchsvoll gestaltete kalligrafische Graffiti. Insgesamt wirkten die Assemblagen mitsamt den Spiegeln wie Fremdkörper in den Galerieräumen im Stil der Neorenaissance. Vor dem Hintergrund der Holzvertäfelung trat die Künstlichkeit der Objekte, die hauptsächlich aus Plastik und Aluminium bestehen, noch deutlicher hervor. Die Farben erschienen umso leuchtender vor dem dunkel gebeizten Holz. Und vor den klaren Linien der klassischen Schmuckelemente an Wänden und Decke wirkten die Assemblagen von Isa Genzken, als würden sie ihre Form verlieren.

Durch den Titel »Ground Zero« setzt die Künstlerin diese Werkgruppe in einen Bezug zur Realität außerhalb der Welt der Kunst. Dazu kommen noch die Titel für die einzelnen Assemblagen, die auf unterschiedliche Gebäudetypen verweisen, wie »Church« (Abb. 4), »Hospital« (Abb. 5), »Osama Fashion Store« (Abb. 6), »Car Park« (Abb. 7), »Disco« »Soon« (Abb. 8) und »Memorial Tower« (Abb. 9). Eine weitere Assemblage ist mit »Light« (Abb. 10) betitelt. Generell bezeichnet der Begriff Ground Zero in der Militärsprache den Einschlagort einer Bombe. Doch im kollektiven Gedächtnis verbindet sich mit diesem Begriff selbstverständlich ein bestimmter Ort und ein bestimmtes Ereignis: das Trümmerfeld im Zentrum von New York, das durch den islamistischen Terroranschlag auf das World Trade Center am 9. September 2001 entstanden ist. Da ein Zusammenhang zwischen der Begrifflichkeit der Titel und der Anschauung des Werkes nicht direkt zu erkennen ist, stellt sich zunächst die Frage, was denn die einzelnen Assemblagen mit Ground Zero zu tun haben könnten? Darüber hinaus drängt sich die Frage auf, warum Isa Genzken sich erst sieben Jahre nach dem Attentat mit diesem Thema beschäftigt hat. Worin besteht also die Relevanz von Ground Zero im Jahre 2008?

Eine erste Antwort auf diese Fragen hat die Künstlerin selbst gegeben, als sie in einem von Kaspar König geführten Interview im Jahr 2009 ihre Intention für diese Arbeit mit folgenden Worten beschrieb:

»Ja, darum ging es in meiner letzten Ausstellung in London, die Ground Zero hieß, wo ich für einen der größten freien Plätze in einer Weltstadt Entwürfe gemacht habe. Ein Grund war, dass die bisherigen Entwürfe für diesen Platz eigentlich nur darin bestanden, eine kleine Veränderung dessen herzustellen, was einmal da gewesen ist – also die Twin Towers. Jetzt haben sie andere Türme entworfen, Businesstürme, wieder nur Businesstürme. Die sollten so hoch sein wie keine anderen auf der Welt, also wieder so mehr oder weniger unmenschliche Sachen. Ich habe mir gedacht, man müsste für diesen Platz etwas machen, das sehr sozial ist. Nicht so groß und für alle Leute, die da spazieren gehen können bei Tag und Nacht. Zum einen habe ich eine Diskothek entworfen, die 24 Stunden aufhaben sollte. Dann ein Krankenhaus, das war freundlich gestaltet mit einem riesi-

gen Blumenstrauß auf dem Dach, und auch die Farbigkeit freundlich, hellgrünes Licht von einer Lampe, die sich verzweigt wie ein Baum. Dann gab es noch ein Parkhaus und eine riesige Boutique. Es waren sieben Entwürfe insgesamt, ach ja, dann noch ein Memorial, das war auch wichtig. Es bestand aus zwei Türmen aus Glas, reines Glas, in denen riesige Fotos von dem hingen, was dort passiert ist, nicht nur als Denkmal benutzbar. Die ganze Arbeit bewegte sich zwischen öffentlicher Skulptur und Architektur.«²

Die Bildhauerin Isa Genzken versteht ihre Werkgruppe »Ground Zero« somit als Alternativentwurf zu den vielen Plänen, die von Seiten der Architekturbüros für die Neugestaltung und den Wiederaufbau des World Trade Centers gemacht worden sind.³ Demnach sollen ihre Assemblagen also Architekturmodelle darstellen. Dies unterstreichen auch die Fotomontagen, die die Künstlerin für den von der Galerie angefertigten Ausstellungskatalog angefertigt hat.⁴ In Schwarzweißfotografien, die das Areal des noch unbebauten Ground Zero aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen, hat die Künstlerin ihre bunten Assemblagen so im Größenverhältnis einfügen lassen, dass sie – aus der Ferne betrachtet – eine neue Skyline der Stadt bilden oder – von Nahem gesehen – wie die Hochhäuser der Umgebung monumental aufragen. (Abb. 11) Die Assemblage »Light« erscheint in diesem Zusammenhang als großformatige Skulptur, ähnlich denen, die auf den Plätzen vor vielen Hochhäusern in Manhattan zu finden sind. (Abb. 12) Die Künstlerin spielt bei den Fotomontagen ganz bewusst mit einer Darstellungsweise, die ebenfalls von Architekten zu Werbezwecken für ihre Entwürfe genutzt wird. Auch beim Wettbewerb für den Wiederaufbau des World Trade Centers wurde dieses Mittel eingesetzt.⁵ Selbst wenn Isa Genzken auf Präsentationsformen architektonischer Entwürfe anspielt, entsprechen die Assemblagen jedoch weder in ihrer Form noch Größe üblichen Architekturmodellen. Zwar ist es seit der Renaissance nicht ungewöhnlich, Auftraggeber durch großformatige Architekturmodelle überzeugen zu wollen.⁶ Doch sprengen die aufgetürmten Gebilde der Künstlerin, von denen einige höher als drei Meter sind, den Rahmen des heute Üblichen. Zumal mit dem Aufkommen des Computers und entsprechenden Programmen seit Ende

2 Kaspar König/Nina Gülicher/Andrea Tarsia (Hg.): Isa Genzken. Sesam, öffne dich!, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2009, Köln: König 2009, S. 95.

3 Zu den offiziellen und inoffiziellen Entwürfen für die Bebauung von Ground Zero siehe: Suzanne Stephens mit Ian Luna/Ron Broadhurst: *Imagining Ground Zero. Official and Unofficial Proposals for the World Trade Center Site*, London: Thames & Hudson 2004. Am Anfang standen die stark künstlerisch und utopisch ausgerichteten Entwürfe, die Max Protetch 2002 in seiner New Yorker Galerie gezeigt hat. Vgl. Max Protetch: *A New World Trade Center. Design Proposals From Leading Architects Worldwide*, New York: ReganBooks 2002.

4 Siehe Muir 2008, S. 2–9.

5 Siehe die Abbildungen bei Stephens 2004 und Protetch 2002.

6 Siehe z.B. Werner Oechslin: »Architekturmodell, ›idea materialis‹«, in: Wolfgang Sonne (Hg.), *Die Medien der Architektur*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2011, S. 131–155.



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

des 20. Jahrhunderts das traditionelle Architekturmodell in seiner plastischen und skulpturalen Form generell an Wichtigkeit verloren hat und zunehmend durch virtuelle digitale Visualisierungen ersetzt wird.⁷

Vor diesem Hintergrund sind die Assemblagen zu Ground Zero eher als ein humorvoller ironisch-kritischer Kommentar von einer Bildhauerin auf den architektonischen Wiederaufbau des zerstörten World Trade Centers zu verstehen, der im Jahr 2008 ja schon in vollem Gange war. 2006 hatte David Childs aus dem New Yorker Architekturbüro Skidmore, Owings und Merrill (SOM) zum ersten Mal den später auch realisierten Entwurf für den Wolkenkratzer öffentlich präsentiert, der damals noch Freedom Tower hieß und 2009 den offiziellen Namen One World Trade Center erhielt.⁸ (Abb. 13) Er bildet das Zentrum für einen größeren Komplex von mehreren Hochhäusern, die allesamt als Bürogebäude mitten im sogenannten Financial District in Lower Manhattan dienen, zu dem auch die Wall Street gehört. Vorausgegangen war eine lange öffentlich geführte Debatte über den ursprünglichen Entwurf des Architekten Daniel Libeskind, der den international ausgeschriebenen Wettbewerb für den Wiederaufbau bereits im Jahr 2002 gewonnen hatte. Bekannt geworden war der US-amerikanische Architekt durch seine Museumsbauten, die er in den 1990er Jahren in Deutschland realisieren konnte. Sowohl das Museum in Osnabrück für den jüdischen Maler Felix Nussbaum, der von den Nationalsozialisten ermordet worden ist, als auch das Jüdische Museum in Berlin zeichnen sich durch eine stark narrative und symbolisch hoch aufgeladene Architektursprache aus, die zugleich auf eine intensive körperliche und emotionale Erfahrung der Besucher und Besucherinnen abzielt, um die Erinnerung an den traumatischen Schrecken der Shoa wach zu halten.⁹ (Abb. 14)

Die bereits für seine Museumsbauten erfolgreich erprobte Architektursprache legte Daniel Libeskind ebenfalls seinem Entwurf für den Wiederaufbau des World Trade Centers zugrunde. Eine solche Übernahme bot sich an, weil mit dem neuen Gebäudekomplex wiederum an ein traumatisches Ereignis, das einen historischen Einschnitt markiert, erinnert werden sollte.¹⁰ Dabei übertrug der Architekt diese Aufgabe nicht nur auf dafür eigens vorgesehene Bereiche, wie

7 Siehe Oliver Elser: »Zur Geschichte des Architekturmodells im 20. Jahrhundert«, in: Ders./Peter Cachola Schmal/Teresa Frankhänel (Hg.), *Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie*, Ausst.-Kat. Frankfurt 2012, Zürich: Scheidegger & Spiess 2012, S. 11–22.

8 Vgl. die Presstexte anlässlich der Präsentation z.B.: Lars Jensen: »»Ground Zero« in einem Turm«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Oktober 2005. Eine Zusammenfassung der Entwicklung bis 2005 liefert Ellen Kloft: »»Ground Zero«: Mythos und Symbol in der gegenwärtigen Architekturdebatte«, in: Anke Köth/Anna Minta/Andreas Schwarting (Hg.), *Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt*, Dresden: Thelem 2005, S. 331–349.

9 Zur emotionalen Wirkung der Architektur von Daniel Libeskind siehe v.a. Regine Heß: *Emotionen am Werk*. Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie, Berlin: Gebrüder Mann 2013, S. 149–203. Speziell zur Auseinandersetzung mit der Shoa siehe v.a. Yvonne Al-Taie: *Daniel Libeskind: Metaphern jüdischer Identität im Post-Shoa-Zeitalter*, Regensburg: Schnell & Steiner 2008, S. 77–122.

10 Zur Reflexion traumatischer Erfahrung siehe v.a. Terry Smith: *The architecture of aftermath*, Chicago: The University of Chicago Press 2006.

eine Gedenkstätte und ein Museum. Denn auch die geplanten Bürohochhäuser erinnerten mit ihren abgeschrägten Flachdächern und weggeschnittenen Ecken ein wenig an ruinöse Türme und somit an den Zusammensturz der sogenannten Twin Towers, die seit ihrer Errichtung durch den Architekten Minoru Yamasaki in den frühen 1970er Jahren das Zentrum des Bürokomplexes gebildet hatten. (Abb. 15 u. 16) Besonders zum Tragen kam die fraktale Anmutung der geplanten Gebäude von Daniel Libeskind aber sicherlich im Entwurf für das Museum, dessen Form regelrecht aufgesprengt wirkt und über die Leerfläche, wo einst die Twin Towers standen, weit hinausragen sollte, so dass der gesamte Bau instabil und dadurch bedrohlich wirkt. Licht spielte beim Gedenken an das Attentat eine wichtige Rolle. So war ein sogenannter »Keil aus Licht« (»Wedge of Light«) vorgesehen, der jedes Jahr am Morgen des 11. September durch den Einfall von Sonnenstrahlen eine Platzanlage erhellen sollte, die zur übrigen Zeit des Jahres durch den Schlag Schatten der Gebäude im Dunkeln blieb.¹¹ (Abb. 17)

Neben diesen Hinweisen auf den traumatischen Schrecken des Attentats wollte Daniel Libeskind vor allem die positiven Aspekte des Wiederaufbaus symbolisch zur Darstellung bringen. Dabei bediente er sich hauptsächlich einer patriotisch sowie spirituell aufgeladenen Semantik. So sollte die Höhe des Freedom Towers 1776 Fuß bemessen und damit an das Jahr erinnern, in dem die USA ihre Unabhängigkeit erklärt haben. Die asymmetrisch aufragende Spitze des Hochhauses sollte eine formale Ähnlichkeit mit dem emporgestreckten Arm der Freiheitsstatue aufweisen.¹² Außerdem waren offene Bereiche für Gärten vorgesehen (»Gardens of the World«), deren bildhaft-symbolischen Charakter der Architekt mit folgenden Worten zum Ausdruck gebracht hat: »The gardens are a constant affirmation of life. A skyscraper rises above its predecessors, reasserting the preeminence of freedom and beauty, restoring the spiritual peak to the city, creating an icon that speaks of our vitality in the face of danger and our optimism in the aftermath of tragedy. Life victorious.«¹³ (Abb. 18)

Dass der prämierte Entwurf von Daniel Libeskind letztlich nicht realisiert wurde, sondern stattdessen David Childs den Auftrag für den Freedom Tower erhielt, hat maßgeblich mit Larry Silverstein, dem Pächter der Immobilie, zu tun. Er hatte beklagt, dass der künstlerisch ambitionierte Entwurf auf Kosten der wirtschaftlichen Nutzung der Gebäude gehe.¹⁴ Es waren schlichtweg zu wenig Büroflächen vorgesehen, die vermietet werden konnten, damit sich das Geschäft für

11 Siehe Anna Klingmann: *Brandsapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge Mass.: MIT Press 2007, S. 227.

12 Ebd., S. 226.

13 Daniel Libeskind: *World Trade Center Press Text*, 2003, zit. nach Klingmann 2007, S. 226/227.

14 Klingmann 2007, S. 228.



Abb. 15



Abb. 16

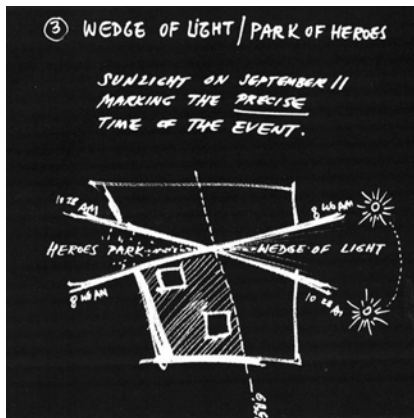


Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19

den Immobilienpächter auch lohnt. Außerdem wurde Daniel Libeskind mangelnde Erfahrung für diese besondere Bauaufgabe vorgeworfen, während das Architekturbüro SOM, für das David Childs arbeitet, auf eine lange erfolgreiche Tätigkeit beim Bau von Hochhäusern zurückschauen kann. In der Tradition des International Style entwarf das Büro so bereits in den 1950er Jahren ikonische Gebäude wie das Lever Building in New York. Später brach es mit seinen Wolkenkratzern immer wieder Höhenrekorde, wie beispielsweise mit dem John-Hancock-Center und dem Sears Tower in Chicago.¹⁵ Letztlich wurde Daniel Libeskind in der Folge auf die Rolle eines bloßen Beraters für den Wiederaufbau des World Trade Centers zurückgestuft. Er war zwar nach wie vor verantwortlich für den Masterplan des gesamten Gebäudekomplexes. Für die einzelnen Bauten wurden dann aber andere Architekten gewählt. Zu ihnen gehören auch weitere Stararchitekten wie Santiago Calatrava, der 2004 mit dem Bau der neuen U-Bahnstation – dem sogenannten Transportation Hub – beauftragt worden war.¹⁶

Neben dem wirtschaftlich effizienteren Verhältnis von Baukosten zu Mieteinnahmen unterscheidet sich der realisierte Wolkenkratzer des heutigen One World Trade Centers auch ästhetisch vom ursprünglichen Entwurf Daniel Libeskind. Anstelle der zunächst geplanten unregelmäßigen Form des Hochhauses mit seiner schlank aufragenden filigranen Spitze ist beim Bau von David Childs ein symmetrischer Turm entstanden, der mächtig und stabil über der gesamten Anlage emporragt. Die Form des Turmes wird durch ein sogenanntes Antiprisma gebildet. Die dadurch entstandenen gegenläufigen spitzen Dreiecke verleihen dem spiegelverglasten Gebäude die Anmutung eines geschliffenen Kristalls und unterstreichen dadurch noch einmal den Eindruck von Härte und Stabilität. Damit wird der Aspekt der Gebäudesicherheit, der bei der geforderten Überarbeitung des ursprünglichen Entwurfs eine wichtige Rolle gespielt hat, auch formal zum Ausdruck gebracht.¹⁷ Beibehalten wurde die symbolisch aufgeladene Höhe von 1776 Fuß, die durch eine nun mittig aufgesetzte Turmspitze erreicht wird. Diese erstrahlt nachts in den Nationalfarben, wodurch das nur konzeptuell erfassbare Maß in seiner patriotischen Bedeutung deutlicher wahrnehmbar wird. (Abb. 19) Zwar mag der Hochhausturm noch entfernt an einen Obelisken und somit an die traditionelle Form eines Trauermals erinnern.¹⁸ Doch ansonsten sind aus dem Entwurf von David Childs alle narrativen Momente und symbolischen Anspielungen auf das Trauma der Zerstörung durch das Attentat verschwunden. Die Erinnerung

15 Siehe v.a. Nicholas Adams: *Skidmore, Owings & Merrill: SOM since 1936*, Mailand: Electa 2007.

16 Siehe Santiago Calatrava: *Oculus. World Trade Center Transportation Hub, New York, New York*: Assouline 2017.

17 Vgl. Kloft 2005, S. 347.

18 Vgl. die Äußerung des Architekten und Architekturkritikers Witold Rybczynski im *Slate Magazine* vom 6. Juli 2005, zit. in Klingmann 2007, S. 229.

an die Opfer ist komplett getrennt vom Bürogebäude und wird dem Museum und den beiden Brunnenbecken zugewiesen, die sich heute an der Stelle befinden, wo zuvor die Twin Towers standen.

Wie lässt sich nun der bildhauerisch-künstlerische Kommentar von Isa Genzken auf diese komplexe und komplizierte Entwurfs- und Baugeschichte verstehen? In der bereits zitierten Äußerung zu ihren Intentionen für die Arbeit »Ground Zero« macht die Künstlerin deutlich, dass sich ihre Kritik ganz generell gegen die ausschließliche Nutzung der Gebäude für Büro Zwecke richtet. Insofern kritisiert sie sowohl den Entwurf von Daniel Libeskind als auch die Pläne von David Childs. Sie möchte stattdessen durch unterschiedliche Nutzung der Bauten einen städtischen Raum schaffen, der Tag und Nacht belebt ist.¹⁹ Verschiedene Bedürfnisse sollen bedient werden: Das Krankenhaus sorgt für körperliche Gesundheit, die Kirche für spirituelles Wohl, Modeboutique und Diskothek für Vergnügen und Freizeit. Das Parkhaus ermöglicht den Zugang des Gebäudekomplexes für den Individualverkehr. Auch bei den Entwürfen von Isa Genzken scheint es so, als wäre die Erinnerung an Opfer und Zerstörung durch das Attentat auf einen eigens dafür vorgesehen Bereich – das Memorial – beschränkt. Betrachtet man ihre Assemblagen jedoch genauer – was noch ausführlich geschehen soll –, so fällt auf, dass die übrigen Modelle ebenfalls höchst ambivalente Bedeutungen hervorrufen können, was dem atmosphärisch-emotionalen ersten Eindruck entspricht, der eingangs geschildert wurde. Durch die Auswahl und Kombination bestimmter Gebrauchsgegenstände und Konsumgüter ermöglichen die Assemblagen von Isa Genzken mit ihren besonderen Materialien und Formen vielfältige Assoziationen, die sowohl an das positiv besetzte Projekt des hoffnungsvollen Wiederaufbaus denken lassen als auch an die negativen Momente des Schreckens im Zusammenhang mit den Geschehnissen am 11. September 2001. Insofern ist das Verhältnis der Werkserie »Ground Zero« zu den Entwürfen von Daniel Libeskind und David Childs differenzierter zu betrachten.

Auf den ersten Blick scheint es so, als richte sich die Kritik von Isa Genzken vor allem gegen den eher wirtschaftlich motivierten Entwurf von David Childs. Der von ihm geplante und schließlich realisierte Wolkenkratzer überblendet wie ein machtvoller Fetisch die angstbesetzte Leerstelle des Traumas und macht sie somit unsichtbar. Die Assemblagen der Künstlerin hingegen spielen zwar auch auf Form und Glanz kristalliner Hochhausarchitektur an. Doch konterkarieren sie die damit verbundene Härte und Stabilität durch labil wirkende Zusammenfügungen. Dies wiederum rückt ihre Assemblagen in eine gewisse Nähe zu den ersten Entwürfen von Daniel Libeskind. Schließlich sind auch die Assemblagen narrativ und weisen vielfältige semantische Konnotationen auf, worauf Isa Genzken selbst in

einem Interview von 2007 hingewiesen hat: »Bei mir soll man immer assoziieren. Das finde ich wichtig. [...] Ich bin nicht an Readymades interessiert. Die Bedeutung liegt in der Kombination der Sachen.«²⁰ Und ähnlich wie Daniel Libeskind verbindet sie diese semantisch-textuelle Ebene ihrer Arbeiten mit einer als phänomenologisch zu bezeichnenden körperlich-sinnlichen Wirkung. Doch erweisen sich ihre Assemblagen zu Ground Zero nur auf den ersten Blick als Hommage an den stärker künstlerisch ausgerichteten Entwurf von Daniel Libeskind. Indem Isa Genzken ihre Assemblagen hauptsächlich aus neu gekauften Konsumgütern zusammensetzt, zeigt sie nämlich zugleich das, was dem Entwurf von Daniel Libeskind fehlt und was David Childs zurecht korrigieren wollte: den Bezug der Bauaufgabe zu Ware, Wirtschaft und Markt.

Wenn Isa Genzken mit ihren Assemblagen Warenkonsum und Warenästhetik indirekt mit der Architektursprache von Daniel Libeskind in Verbindung bringt, zeigt sie damit die verborgene Verwandtschaft zwischen diesen Bereichen, die der Architekt mit seiner programmatischen Orientierung an Werken der Hochkunst so sicherlich nicht beabsichtigt hat.²¹ Doch werden gerade im Produktdesign und Marketing, die zum ideologischen Kern des zeitgenössischen Konsumkapitalismus gehören, Strategien verfolgt, die im Sinne einer sogenannten Experience Economy besondere sinnlich-emotionale Erfahrungen bieten wollen, wie sie auch der Architekt mit seinen Bauten anstrebt.²² Markenprodukte sollen die Gefühle der Konsumenten und Konsumentinnen ansprechen, um den Kauf der Ware möglichst durch eine dauerhafte emotionale Bindung zu garantieren. Zur Experience Economy gehört auch die semantische Aufladung von Produkt und Marke. Das sogenannte Storytelling avanciert im zeitgenössischen Marketing zur bevorzugten Technik, um die besonderen Werte einer Marke anschaulich zu kommunizieren. Die Geschichten von »Tragedy« und »Rebirth«, die Daniel Libeskind mit seinem ursprünglichen Entwurf für den Wiederaufbau nach der tragischen Zerstörung des World Trade Centers erzählen wollte, gehören zu solchen

20 Isa Genzken: »Irgendwann musst du innerlich sagen: ›Jetzt ist es okay. Jetzt hast du alles versucht.« Gespräch zwischen Isa Genzken und Nicolaus Schafhausen«, in: Nicolas Schafhausen (Hg.), Isa Genzken. Oil, Ausst.-Kat. Venedig 2007, Köln: DuMont-Verlag 2007, S. 155/156.

21 Zur Auseinandersetzung des Architekten mit Luigi Nono's atonaler Musik siehe Heß 2013, S. 160–178.

22 Geprägt wurde der Begriff von den US-amerikanischen Wirtschaftsberatern Joseph Pine und James Gilmore Ende der 1990er Jahre. Vgl. die Neuauflage ihres Bestsellers: B. Joseph Pine II/James H. Gilmore: *The Experience Economy. Competing for Customer Time, Attention, and Money*, Boston: Harvard Business Review Press 2020. Zu den soziologischen Grundlagen ihrer Studie siehe Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart* (1992), 2. Auflage, Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2005. Zur Übertragung des Konzepts auf die Architektur siehe Brian Lonsway: *Making Leisure Work. Architecture and the Experience Economy*, Oxford: Routledge 2009. Sowie: Klingmann 2007. Auch für Hal Fosters Studien zur Architektur spielt dieser Bezug eine wichtige Rolle: Hal Foster: *The Art-Architecture Complex*, London: Verso 2013.

Gemeinplätzen des Storytellings.²³ Insofern deuten die Assemblagen von Isa Genzken an, dass die Architektur von Daniel Libeskind selbst einer Marke gleicht und ungewollt Marketingstrategien bedient, die für den heutigen Kapitalismus durchaus typisch sind.

So geht die Werkserie »Ground Zero« von Isa Genzken letztlich weit über die Kommentierung einer spezifischen Architekturdebatte hinaus. Ground Zero und die Auseinandersetzung mit dem Wiederaufbau des World Trade Centers sind letztlich nur der exemplarische Anlass, um aus der Perspektive zeitgenössischer Skulptur einen kritisch-analytischen Blick auf einen großen Trend heutiger Architektur und ihre Verflechtung mit unserer kapitalistischen Konsumgesellschaft zu werfen. Schließlich hatte auch das Attentat von »9/11« deutlich vor Augen geführt, dass das World Trade Center in New York weit mehr war als ein besonders hohes Gebäude.²⁴ Und von der islamistischen Terrorgruppe Al-Qaida wurde es ganz bewusst als Anschlagziel ausgewählt, weil es in ihren Augen symbolisch die globale Macht des westlich geprägten Kapitalismus verkörpert, der mit einer bestimmten liberalen Lebensweise verbunden ist. Mit der Bestimmung ihrer Assemblagen als Architekturmodelle für spezifische Gebäudefunktionen spielt Isa Genzken auf diese besondere Lebensweise an: Einkaufen und Mode, Diskothek und Ausgehen, Automobil und Reisen. Dazu gehört ebenso die Beschäftigung mit und die Sorge um den eigenen Körper, mitbedingt durch die negativen Folgen des westlichen Lebensstils, worauf das Krankenhaus verweist.²⁵ Die Kirche mag in diesem Zusammenhang auf den sogenannten Moneytheismus, das heißt die religiös übersteigerte Verehrung von Geld und Reichtum in kapitalistischen Konsumgesellschaften hindeuten. Schließlich äußert sich die spirituell-religiöse Grundierung und Überhöhung der Ökonomie in vielen modernen Wirtschaftstheorien bis heute, seitdem Adam Smith im 18. Jahrhundert die harmonische Lenkung und Ordnung des Marktgeschehens – in Analogie zur göttlichen Vorsehung – einer »unsichtbaren Hand« überantwortet hat.²⁶

Auch die Auswahl der Gebrauchsgegenstände und Konsumgüter, die von der Künstlerin für die Assemblagen eigens neu gekauft wurden, steht in Zusammenhang mit der Alltagskultur einer urbanen neuen Mittelklasse, die das Zentrum

23 Vgl. Christopher Booker: *The seven basic plots: Why we tell stories*, London: Continuum 2004. Zu den Umschreibungen von Ground Zero und Praktiken im Umgang mit den zerstörten Gebäuden, die zu einer Art Vermenschlichung des urbanen Raums geführt haben, siehe Christina Threuter: »Urban Body. Ein Leichentuch für Ground Zero«, in: Karen Ellwanger/Heidi Helmholt/Traute Helmers/Barbara Schrödl (Hg.), *Das »letzte Hemd«*. Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 215–237.

24 1993 fand bereits ein erster Terroranschlag auf das World Trade Center statt, der die negative Symbolik des Gebäudes als »provokierende Machtdemonstration« mit befördert hat. Siehe Kloft 2005, S. 333.

25 Vgl. v.a. Alain Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Campus-Verlag 2004.

26 Zur religiösen Fundierung liberaler Wirtschaftstheorie siehe Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich: Diaphanes 2010.

der liberal eingestellten Konsumgesellschaft bildet. Neben den schon erwähnten Einrichtungsgegenständen für den Wohnbereich lassen sich auch Küchenutensilien in den Assemblagen entdecken. So ergibt sich insgesamt ein Anspielungshorizont auf die Bereiche Wohnen, Essen, Reisen und Körper, die der Soziologe Andreas Reckwitz allesamt zu den zentralen Bausteinen eines von ihm so genannten »singularistischen Lebensstils« zählt, der zum ideologischen Kern des heutigen Kapitalismus gehört und auf individuelle Selbstentfaltung sowie kreative Selbstverwirklichung durch besondere sinnlich-emotionale Erlebnisse und Erfahrungen abzielt.²⁷

Wie schon der geschilderte erste atmosphärisch-emotionale Eindruck der Werkserie »Ground Zero« deutlich gemacht hat, zeigen Isa Genzkens Assemblagen sowohl die positiven Aspekte wie auch die negativen Kehrseiten der heutigen Konsumgesellschaft.²⁸ Durch farbenfrohen Glanz und aufgetürmten Glamour machen sie einerseits das lustvolle Moment der »Lebenssteigerung« deutlich, die der Philosoph Gernot Böhme als positive Wirkung eines »ästhetischen Kapitalismus« verbucht, bei dem sogenannte »Inszenierungswerte« eine vorrangige Rolle spielen.²⁹ Aber andererseits demonstrieren die zu Hochhausmodellen gestapelten Waren die fatale Wachstumslogik der kapitalistischen Wirtschaft, die unnötige Bedürfnisse schafft, um sie durch überflüssige Produkte zu befriedigen, was letztlich zur Ausbeutung menschlicher und natürlicher Ressourcen führt.³⁰ Nicht von ungefähr hat die Künstlerin für ihre Assemblagen hauptsächlich auf Kunststoffprodukte zurückgegriffen und diese so bearbeitet, dass sie mit ihrem verführerischen Glanz einerseits wie Fetische über die negativen Folgen des globalen Plastikkonsums hinwegtäuschen und andererseits durch gezielte Brechung der Glanzeffekte den potentiellen Müllcharakter der Plastikwaren zugleich hervorkehren.³¹ Damit werden in den Assemblagen also ebenfalls Labilität und Fragilität des zeitgenössischen kapitalistischen Wirtschaftssystems und des damit eng verbundenen liberalen Gesellschaftskonzepts spürbar. Dabei geht es nicht nur um die Gefährdung von außen, worauf der Titel der Werkserie »Ground Zero« an-

27 Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017, S. 308–349. Zur historischen Genese dieses besonderen Lebensstils seit den 1970er Jahren siehe Philipp Sarasin: 1977. *Eine kurze Geschichte der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2021.

28 Diese Ambivalenz im Werk von Isa Genzken hat auch schon Tom McDonough beobachtet. Siehe Tom McDonough: »»Einen gewissen Bezug zur Realität: Isa Genzken zwischen Subjekt und Objekt«, in: Nicolaus Schafhausen/Vanessa Joan Müller (Hg.), *I'm Isa Genzken. The only Female Fool*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien 2014, Berlin: Sternberg Press 2014, S. 95–106.

29 Siehe Gernot Böhme: *Ästhetischer Kapitalismus*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.

30 Siehe z.B. Ulrich Brand/Markus Wissen: *Imperiale Lebensweise. Zur Ausbeutung von Mensch und Natur im globalen Kapitalismus*, München: oekom Verlag 2017.

31 Zu diesem Aspekt siehe auch Yves-Alain Bois: »Der Clochard und der Architekt«, in: Kaspar König/Nina Gülicher/Andrea Tarsia (Hg.), *Isa Genzken. Sesam, öffne dich!*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2009, Köln: König 2009, S. 12–25. Sowie Lisa Lee: *Isa Genzken. Sculpture as World Receiver*, Chicago: The University of Chicago Press 2017, S. 93–104.

spielt, sondern in erster Linie um die inneren Widersprüche und die inhärenten zerstörerischen Kräfte einer kapitalistisch geprägten Gesellschaft. Insofern ist es wohl kein Zufall, dass Isa Genzken diese Arbeit im Jahr 2008 mitten in der sich anbahnenden weltweiten Finanzkrise und kurze Zeit vor dem Bankencrash geschaffen und erstmals ausgerechnet im europäischen Bankenzentrum London ausgestellt hat.

Wie in der weiteren Analyse der Assemblagen genauer gezeigt werden soll, beschränkt sich die ästhetische Reflexion der Arbeiten allerdings nicht auf die inhärenten Zusammenhänge von heutigem Konsumkapitalismus und zeitgenössischer Architektur. Denn selbstreflexiv beziehen sich die Assemblagen von »Ground Zero« ebenso auf Zusammenhänge von Skulptur, Warenästhetik und Marketing. Schließlich zeichnet sich das aktuelle Produktdesign dadurch aus, dass neben der Funktionalität im Gebrauch vor allem sinnliche, emotionale, semantische und narrative Aspekte bei der Gestaltung und Werbung eine wichtige Rolle spielen.³² Eben genau solche Aspekte, die in den Assemblagen von Isa Genzken selbst zur Wirkung kommen.

Dass die Nähe von Kunst und Kommerz in der Kunst selbst reflektiert und zum Thema gemacht wird, ist sicherlich nicht neu. Isa Genzken bezieht sich implizit auf die Pop Art der 1960er Jahre und stellt mit der Orientierung an einfachen Grundformen zugleich Bezüge zur Minimal Art aus demselben Jahrzehnt her. Dabei wird deutlich, dass einerseits die Pop Art nachträglich einen neuen Blick auf den Surrealismus und andererseits die Minimal Art eine neue Sicht auf den Konstruktivismus im frühen 20. Jahrhundert eröffnet haben. Diese Referenzen auf zentrale Kunstbewegungen der 1960er Jahre passen zu den schon erwähnten Fragestellungen, die von der Künstlerin verfolgt werden. Zum einen thematisiert sie damit selbstreflexiv die historischen Wurzeln ihres eigenen Werks, das sie in den 1970er Jahren maßgeblich im Umfeld des sogenannten Postminimalism, das heißt in Auseinandersetzung mit der Minimal Art und deren kritischer Weiterführung entwickelt hat. Zum anderen nimmt sie mit Pop Art und Minimal Art eine historische Umbruchsstelle in den Blick, die nicht nur für die zeitgenössische Kunst grundlegend ist, sondern darüber hinaus mit der einschneidenden Veränderung des modernen Kapitalismus in den 1960er und 1970er Jahren in Verbindung steht.³³

Die Neuausrichtung des Kapitalismus ist aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen – wie Soziologie, Philosophie und Wirtschaftswissenschaft – beobachtet und beschrieben worden. Einige der dort formulierten Begriffe wurden

32 Grundlegend dazu siehe v.a. Donald Norman: *Emotional Design: why we love (or hate) everyday things*, New York: Basic Books 2005. Klaus Krippendorf: *Die semantische Wende. Eine neue Grundlage für Design* (2006), Basel: Birkhäuser 2013.

33 Zur kunsthistorischen Perspektive siehe v.a. Hal Foster: *The Return of the Real*, Cambridge Mass.: MIT Press 1999, S. 35–96. Hal Foster hat auch die Bedeutung der Pop Art als kunsthistorische Referenz für Isa Genzken hervorgehoben. Siehe: Hal Foster: *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, London/New York: Verso Books 2017, S. 63–96 (siehe v.a. Fußnote Nr. 36).

schon erwähnt, wie die Relevanz von sinnlich-emotionaler Erfahrung im Sinne einer »Experience Economy« (Joseph Pine & James Gilmore), die Schaffung von »Inszenierungswerten« in einem »ästhetischen Kapitalismus« (Gernot Böhme) und die Wertschätzung des Individuellen und Besonderen, die zu einem »singularistischen Lebensstil« und einer »Ökonomie der Singularitäten«, kurzum: zu einer »Gesellschaft der Singularitäten« (Andreas Reckwitz) geführt hat. Auch Luc Boltanski und Ève Chiapello analysieren, wie »Der neue Geist des Kapitalismus« seit den 1960er und 1970er Jahren zu einer Abkehr vom Industriekapitalismus geführt hat.³⁴ Dabei stellen sie einen direkten Bezug zur Kunst und speziell zur Tradition des Surrealismus her. In der Nachfolge von Kunstgewerbebewegung, Symbolismus, Jugendstil und Dadaismus im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert hatte vor allem der Surrealismus in den 1920er und 1930er Jahren an den Folgen des Industriekapitalismus Kritik geübt, weil seine Ausrichtung an Normierung, Standardisierung und Typisierung in der maschinellen Produktion zu Tendenzen der Konformität und Disziplinierung in der Gesellschaft geführt habe.³⁵

Wie Luc Boltanski und Ève Chiapello überzeugend dargelegt haben, sei diese besondere Form der »Künstlerkritik« in den 1960er und 1970er Jahren von einer breiteren Bewegung der Counter Culture aufgegriffen worden und habe dadurch größere gesellschaftliche Sprengkraft erhalten. Am Pranger stand der Industriekapitalismus sowie der damit einhergehende Gesellschaftsentwurf, die nun in Anlehnung an den marxistischen Theoretiker Antonio Gramsci zusammenfassend als Fordismus bezeichnet wurden, weil Henry Ford mit seinen Automobilfabriken und Sozialmaßnahmen dafür das Modell geliefert habe.³⁶ Zu den Gegenkräften, die von den Jugendbewegungen der Counter Culture gefordert und gefördert wurden, gehörten Individualität, Sinnlichkeit, Lust, Begehren sowie spielerische Kreativität. Genau diese Aspekte wurden auch in der Kunst, Architektur und im Design seit den 1960er Jahren besonders hervorgekehrt. Doch was zunächst als Kritik und sogar als Ablehnung der kapitalistisch geprägten Gesellschaft gemeint war, wurde schnell – so haben es Luc Boltanski und Ève Chiapello gezeigt – vom Kapitalismus produktiv aufgegriffen. Dies führte zu seiner inneren Transformation hin zum sogenannten Postfordismus, für den Prozesse der Singularisierung und Ästhetisierung kennzeichnend sind, wobei vor allem sinnlich erfahrbare Atmosphären, Emotionen und Narrationen als Möglichkeiten der Wertschöpfung erkannt werden. Nicht mehr die funktionalistische effiziente Massenproduktion steht im Zentrum kapitalistischer Ideologie, sondern der individua-

34 Luc Boltanski/Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus* (1999), Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2006.

35 Ebd., S. 213–259. Zu den kunsthistorischen Zusammenhängen v.a. Hal Foster: *Compulsive Beauty*, Cambridge Mass.: MIT Press 1995, S. 125–153. Ders.: *Prosthetic Gods*, Cambridge Mass.: MIT Press 2004, S. 109–149.

36 Klaus Bochmann/Wolfgang Fritz Haug (Hg.): *Antonio Gramsci: Gefängnis Hefte*, Bd. 3, H. 4–5, Hamburg: Argument-Verlag 1992, S. 529–533.

lisierte Konsum, der letztlich alle Dimensionen menschlichen Lebens zur Ware macht: Schließlich auch den Menschen selbst und seine eigenen Gefühle, wie vor allem Zygmund Bauman und Eva Illouz in ihren soziologischen Studien gezeigt haben.³⁷

Es ist genau diese komplizierte und komplexe Gemengelage von bildender Kunst, Kapitalismus und Architektur, die es bei der genaueren Analyse von Isa Genzkens Assemblagen zu Ground Zero zu berücksichtigen gilt. In gewisser Weise reflektiert das Medium künstlerischer Assemblage diese Assemblage aus Kunst, Kapitalismus und Architektur im Sinne eines komplex miteinander durchdrungenen materiell-diskursiven Gefüges heterogener Gesellschaftsbereiche, die in dieser eigentümlichen Zusammenstellung eine besondere Wirkmacht entfalten.³⁸ Und was die bildende Kunst anbelangt, spielt vor allem die Minimal Art eine zentrale Rolle. Und zwar sowohl in ihrem historisch bedingten Verhältnis zur zeitgleichen Pop Art, wie auch in den dadurch eröffneten Bezügen zu den Avantgardebewegungen im frühen 20. Jahrhundert: nämlich Konstruktivismus und Surrealismus. In der bisherigen Forschung zum Werk von Isa Genzken sind diese einzelnen Bezüge durchaus schon mehr oder weniger angerissen worden. Allerdings wurden sie bislang nicht in ihren komplexen Zusammenhängen untersucht, was aber gerade den besonderen Reiz und die Stärke der ästhetischen Reflexion in den Arbeiten von Isa Genzken ausmacht. Um diese Zusammenhänge von Architektur, Minimal Art und Kapitalismus deutlich zu machen, die für das gesamte Oeuvre der Künstlerin grundlegend sind, eignet sich die Werkserie »Ground Zero« in besonderer Weise. Und auch zu dieser zentralen Arbeit liegt bisher noch keine genaue

37 Zygmunt Bauman: *Leben als Konsum* (2007), Hamburg: Hamburger Edition HIS Verlagsgesellschaft 2009. Eva Illouz: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2006.

38 Zu den sogenannten Assemblage-Theorien, die – aufbauend auf den Konzepten von Gilles Deleuze und Félix Guattari – in den Diskursen des sogenannten »New Materialism« eine wichtige Rolle spielen, siehe v.a. Manuel DeLanda: *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, London: Bloomsbury Academic 2006. Und Ian Buchanan: *Assemblage Theory and Method. An Introduction and Guide*, London: Bloomsbury Academic 2021. Zu den theoretischen Grundlagen: Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (1980), Berlin: Merve-Verlag 1992, S. 423–479.

Analyse und ausführliche Interpretation vor.³⁹ Wie sehen nun also die sieben Materialassemblagen von Isa Genzken im Detail aus? Und wie ist der Bezug zum historischen Ground Zero mit seinen vielfältigen architektonischen, künstlerischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Konnotationen zu verstehen?

39 Der Aufsatz von David Bussel im Katalog der Londoner Ausstellung bleibt auf einer beschreibenden Ebene. Er attestiert dem Werk zwar »the insinuation of possible narratives«. Geht diesen möglichen Erzählungen aber nicht nach. Siehe David Bussel: »24 hour. Ground Zero«, in: Gregor Muir/Michaela Unterdörfer (Hg.), *Ground Zero. Isa Genzken*, Ausst.-Kat. Galerie Hauser & Wirth, London 2008, Göttingen: Steidl 2008, S. 44–49. Der zweite Aufsatz im Londoner Katalog von Benjamin H. D. Buchloh geht nicht konkret auf das Werk ein, beobachtet aber in den zeitgenössischen Arbeiten von Isa Genzken generell einen Zusammenhang von psychischer und gesellschaftspolitischer Instabilität: von »the brink of psychosis« und »the terror of consumption«. Benjamin H. D. Buchloh: »All Things being equal«, in: Ebd., S. 10–17. Auch Helmut Draxler geht nicht auf das Werk ein und belässt es bei allgemeinen Reflexionen über die Schwierigkeiten, sich mit einem so komplexen gesellschaftspolitischen Thema künstlerisch auseinanderzusetzen. Siehe Helmut Draxler: »Ground Zero. Am Nullpunkt der Peinlichkeit«, in: Kaspar König/Nina Gülicher/Andrea Tarsia (Hg.), *Isa Genzken. Sesam, öffne dich!*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2009, Köln: König 2009, S. 216–220. Yves Alain Bois schaut sich die einzelnen Assemblagen schon genauer an und resümiert zurecht: »Unter dem Strich erhebt Ground Zero eine Anklage gegen Firmenarchitekten und die ihnen eigene Amnesie.« Doch auch dies wird nicht weiterverfolgt. Siehe Bois 2009, S. 14–18. Michael Darling hat als erster die Verwendung der Kartell-Möbel richtig erkannt. Auch spricht er die Komplexität der Arbeit an, ohne diese jedoch zu entfalten: »Genzken's attempt to referee such disparate realities as contemporary consumerism, global terrorism, architectural conscience, and personal loss.« Siehe Michael Darling: »Isa Genzken. Himmel und Erde (Heaven and Earth)«, in: Jason Best (Hg.), *Isa Genzken. Retrospective*, Ausst.-Kat. New York 2013, New York: Museum of Modern Art 2013, S. 283. Auch Lisa Lee streift die Arbeit in ihrer Überblicksstudie nur am Rande. Siehe Lee 2017, S. 80–83.