

«Es war der Sommer des Bildersturms»¹ schrieb die Kunsthistorikerin Julia Pelta Feldman 2020 im Deutschlandfunk Kulturessay über die Proteste gegen Denkmäler und Skulpturen im öffentlichen Raum, die sich in Folge des Mordes an George Floyd im Mai 2020 weltweit ereigneten. Im Zentrum dieses «Bildersturms» standen vor allem Darstellungen berühmter Persönlichkeiten, die direkt von rassistischer, kolonialer oder imperialer Unterdrückung profitiert oder diese symbolisiert haben. So stürzten Demonstrant:innen in Richmond, Virginia, ein Standbild von Christoph Kolumbus und warfen es in einen nahegelegenen See, im englischen Bristol wurde die Statue des Sklavenhändlers Edward Colston zu Fall gebracht und im Fluss Avon versenkt und im belgischen Gent beschmierten Protestierende eine Büste des belgischen Königs Leopold II. mit roter Farbe. Auch figurale Bildnisse von Akteuren der deutschen Kolonialherrschaft wie Otto von Bismarck und Kaiser Wilhelm II. werden seither intensiv diskutiert. Wo die Ereignisse der Rhodes-Must-Fall-Proteste 2016 in Kapstadt bereits auf starken Widerstand des Establishments stießen, entfachte die Explosion der Gefühle während der weltweiten Proteste 2020 eine Diskussion wie nie zuvor. Innerhalb weniger Monate hatten die Debatten über die Angemessenheit von Kunst im öffentlichen Raum – über die Frage, für wen oder zu welchem Zweck eine solche Kunst bestimmt ist und ob sie in heterogenen Gesellschaften als gescheitert wahrgenommen werden muss – die hochgradig politischen Spannungen offenbart, die sich im Kampf um soziale Anerkennung und Integration zwischen dominanten und marginalisierten Gruppen der Gesellschaft auch derzeit noch entladen.²

Damit sind Denkmäler – von Robert Musil einst als unsichtbar und erstarrt beschrieben –³ wieder zu politisch aufgeheizten Objekten geworden und mindestens in zweifacher Hinsicht interessant: Erstens verweisen sie auf gesellschaftliche Zusammenhänge. An ihnen werden also indirekt soziale Konflikte über Verteilung und Anerkennung sichtbar. Zweitens stehen sie damit selbst als ästhetische Artefakte zur Disposition und das heißt, sie sind in ihrer Form und Materialität zu befragen. Schließlich steht bei den Denkmälern nicht nur zur Debatte, wer oder was überhaupt ins Bild oder auf den Sockel gesetzt wird, sondern vor allem auch in welcher Art und Weise. Was diese figürlichen Repräsentationen mit Geltungsanspruch ausstattet, sind zum Beispiel Darstellungskonventionen und kulturelle Codes, aber auch Bedeutungsebenen, die Materialien und ihre Eigenschaften in das Werk miteinragen. Gleichzeitig gilt es, den Blick weg vom Objekt hin zu seinen Umgebungskonstellationen zu richten: Auf welche Rezeptionsbedingungen, auf welches «geistige Klima» treffen Denkmäler – heute, aber auch zur Zeit ihrer Errichtung?

So weist auch der Historiker Sebastian Conrad auf den Unterschied zwischen Geschichte und Erinnerung hin und argumentiert, dass der Zeitpunkt des Sturzes eines Denkmals nicht (allein) mit einem Verweis auf die Geschichte erklärt werden kann, sondern aus bestimmten Konstellationen der Gegenwart hervorgeht:

Die grausame Geschichte der Sklaverei ist lange bekannt; auch das Ausmaß, in dem die britische Gesellschaft, und insbesondere Sklavenhändler und ihre Finanziere, von der Sklaverei ökonomisch profitierten, ist keine Neuigkeit. [...] Historiker und Historikerinnen haben diese Geschichte intensiv aufgearbeitet – trotzdem dauerte es noch lange, bis Colstons Statue im Hafenbecken landete.⁴

Wie die Gesellschaft auf das materielle Erbe der eigenen Geschichte blickt, scheint also zu großen Teilen von Konstellationen der Gegenwart bestimmt zu sein (Diskriminierung bei der Wohnungssuche und auf dem Arbeitsmarkt, die Black-Lives-Matter-Bewegung, Social-Media-Dynamiken et cetera), die für das Aufheizen der öffentlichen Erinnerungsdebatten sorgen. Gleichzeitig sind es immer auch die Objekte selbst, die, wie Marshall McLuhan in seiner medientheoretischen Unterscheidung von heißen und kalten Medien nahelegt, das «gesellschaftliche Milieu sehr hochgradig aufheizen oder abkühlen» und so wesentlichen Einfluss auf das «emotionale Klima einer Kultur» nehmen können.⁵ Mir scheint es daher lohnend, die Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichen Realitäten und Denkmälern mit Marshall McLuhans metaphorischer Rede von kalten und heißen Medien in den Blick zu nehmen. In dieser Unterscheidung ließen sich – so die These – nicht nur die umstrittenen Objekte selbst fokussieren, sondern auch die Dynamik und Konjunktur der Erinnerungsdebatten.

Heiße und kalte Medien

In *Understanding Media* verwendet Marshall McLuhan die Metapher der Temperatur, um den Grad der sensorischen Beteiligung zu beschreiben, den ein bestimmtes Medium von seinem Publikum einfordert. Heiße Medien wie Radio und Film verlangen aufgrund ihrer Informationsfülle wenig Aktivität von ihren Konsument:innen, während kalte Medien wie das Telefon, die Rede oder der Cartoon einen höheren Grad an Vervollständigungsarbeit verlangen, weil sie weniger reich an sensorischen Daten sind. Hier sind die Nutzer:innen gefragt, die Lücken zu füllen und interpretatorische Arbeit zu leisten. Entscheidend an dieser Perspektive ist, dass heiße Medien exkludierend wirken, während kalte Medien inkludieren und gemeinschaftliche Aktivität fördern. Ob ein Medium allerdings heiß oder kalt ist, hängt zwar einerseits von seiner technischen Ausstattung ab, wird aber andererseits von den gesellschaftlichen Rezeptionsbedingungen im Prozess der Zivilisation entscheidend überformt. Es ist für McLuhan in erster Linie der zivilisatorische Wandel vom mechanischen zum elektrischen Zeitalter, der für die Aufheizung beziehungsweise Abkühlung von Medien sorgt. Sicher ist diese stark dichotome Unterscheidung selbst nicht unproblematisch, schließlich bleibt dem heißen und kalten Pol immer auch die unteilbare Bezugsgröße einer wohltemperierten Norm inhärent. Sie muss daher vielleicht eher so verstanden werden, dass in den Medien und ihrer Wahrnehmung immer auch schwankende, flüchtige und volatile Konstellationen von Wärme und Kälte auszumachen sind. Die Temperatur eines Mediums scheint daher keine ontologische Kategorie zu sein, sondern eher eine relationale Größe. Medien sind nicht von Natur aus heiß oder kalt. Sie werden es, wenn sie in bestimmten Situationen einer Spannung ausgesetzt sind.

Die meisten während der Proteste in den Fokus genommenen Statuen sind zwischen den 1890er und den 1930er Jahren errichtet worden – am Höhepunkt des formellen Imperialismus und der Unterwerfung weiter Teile der Welt unter eine europäische Herrschaft. In dieser Ära wurden viele Menschen Zeug:innen einer «Flutwelle des Weißseins», wie Marilyn Lake und Henry Reynolds schreiben, «eines neuen, modernen Phänomens, das nationale Grenzen überschritt und die globale Politik prägte».⁶ Diese Verbreitungs- und Vereinnahmungsfantasie spiegelte sich nicht nur in der kolonialen expansiven Außenpolitik wider, sondern auch in Debatten um die neu aufkommenden Materialien zu dieser Zeit. So beförderte das Gusseisen – allgegenwärtig in Brücken, Schiffen oder Eisenbahnen – nicht nur im buchstäblichen Sinne imperialistische Vorhaben, sondern ebenfalls die metaphorische Rede von einer «Welt aus einem Guss», ein materialistisches Weltbild, das sich aus der Tendenz zur potentiellen Vereinheitlichung des Materials speiste und die Fantasien von schöpferischer Omnipotenz beflügelte. Jean Baudrillard notiert noch 1968 in seinen Überlegungen zum Stimmungswert des Materials, dass sich in diesen Produktionsverfahren etwas verwirklicht, das sich «vom 16. Jahrhundert an im Stuck und in einer «mondänen» Demiurgie des Barock ankündigt: eine Welt aus einem Guß vom gleichen Stoff».⁷

Denkmäler aus Bronze, Stahl oder Kupfer sind in ihrem Gießverfahren dieser potenziellen Verfügungsgewalt materiell verschrieben, sie werden bei sehr hohen Temperaturen von etwa eintausend Grad verarbeitet und in Form gebracht. Nach dem Abkühlen ist die Metamorphose vollzogen und das Bronzewerk in jener festen Form, die weitaus begrenzter erscheint als die noch alle Möglichkeiten in sich tragende Metalllegierung. McLuhan schreibt: «Jede tiefe Erfahrung muss «vergessen», «zensiert» und in einen sehr abgekühlten Zustand versetzt werden, bevor sie in die Erfahrung aufgenommen oder assimiliert werden kann.»⁸ Diese Reduktion oder schärfer formuliert diese «Zensur», die in der Skulptur auf einer materiellen Ebene stattfindet, ermöglicht dadurch überhaupt erst eine Vergegenwärtigung der jeweiligen Erfahrung. Sie kommt aber auch einer machtvollen Geste gleich, einem Ausdruck von Verfügungsgewalt, der sein wichtigstes Exempel vielleicht im Römischen Reich fand, wo zahlreiche öffentliche Bronzearbeiten aus Waffen und Rüstungen hergestellt wurden, die vormals in Kriegszügen erbeutet und eingeschmolzen wurden. Die Denkmäler teilen sich damit nicht nur einen Werkstoff mit Waffen und Infrastrukturen herrschaftlicher Machtdemonstration. Sie scheinen durch die materielle Hitze im Prozess ihrer Formwerdung immer schon zu den Charakteristika heißer Medien zu tendieren: In ihrer überdeutlichen Bedeutungsdimension schließen sie aus, fordern keine interpretatorische Arbeit, sondern geben sehr genaue Anweisungen zur ehrfürchtigen Betrachtung und zum Gehorsam gegenüber den politischen Machthabern. Ihnen fehlt es an Spontanität oder Dialogizität, sie bringen lediglich eine unidirektionale Aussage in Anschlag. «Monumentality, for instance, always embodies and imposes a clearly intelligible message. It says what it wishes to say»,⁹ schreibt Henri Lefebvre in *The Production of Space*. Was Denkmäler zu sagen wünschen, ist demnach weniger als Einladung zum Gespräch formuliert, sondern vielmehr als monologisches Wort. Mit Aleida Assmann gesprochen lässt sich das Monumentale generell als ein Wort beschreiben, das durch Autorität gesichert ist und nicht mit anderen Wörtern in seiner Umgebung verschmilzt: «Es verlangt sozusagen nicht nur nach Anführungszeichen, sondern nach einer monumentalen Hervorhebung, beispielsweise einer besonderen Schrift».¹⁰ In dieser Auszeichnung

ist es immer schon abgehoben, kompakt und träge, ein heißes Medium, das seine Betrachter:innen ausschließt und zur Passivität verurteilt.

Umgebungstemperaturen

Folgen wir McLuhans Argumentation, dann hat die Unterscheidung heißer und kalter Medien nur dann Sinn, wenn man mediale Entwicklungen im Licht gesellschaftlich-zivilisatorischer Prozesse – in den Worten McLuhans: des emotionalen Klimas von Kulturen – begreift. Aufgestellt werden die hier verhandelten monumentalen Personendenkmäler zu einer Zeit, die in Soziologie, Literatur und Philosophie immer wieder mit Attributen der Kälte adressiert worden ist. Von Max Webers Rede der «kalten Skeletthänden rationaler Ordnungen»,¹¹ über das «Eiswasser der Entfremdung»¹² (Karl Marx und Friedrich Engels), in das alle Verhältnisse durch Warenförmigkeit und Tauschprinzip getaucht werden, bis zu Helmuth Plessners «Weltraumkälte»,¹³ die sich zwischen Georg Simmels blasierte Großstadtbewohner legt: Die thermische Metapher beziehungsweise die von Helmuth Lethen untersuchten «Verhaltenslehren der Kälte»¹⁴ werden sowohl zur Beschreibung von Entwicklungsschüben in den Bereichen Technologie, Ökonomie und Urbanität als auch für subjektive Dispositionen, Handlungsweisen und Selbsttechniken der Affektkontrolle und emotionalen Zurücknahme in Anschlag gebracht. In der Kältediagnose offenbart sich das emotionale Klima des «eisernen Zeitalters» der Industriepoche. So orientiert sich auch das ästhetische Stilvokabular dieser Zeit stark an den entemotionalisierenden Prozessen rund um Maschine, Großstadt, Industrialisierung.

Figürliche Standbilder von ehemaligen Eroberern bringen daher auf ästhetischer Ebene einen Kult der Kälte zum Ausdruck, der sich zum Beispiel im Habitus des kalten Blicks oder in generösen Körperhaltungen manifestiert. Die sitzende Bronze-Statue von Cecil Rhodes, die während der Proteste 2015 vom Gelände der Universität Kapstadt entfernt wurde, erinnert beispielsweise an Rodins Denker; eine Pose der Kontemplation und Beherrschung, die ihrerseits einer bildhauerischen und kolonialen Tradition aus dem 19. Jahrhundert verpflichtet ist. Ästhetisch sind dies Spielarten einer Überlegenheitskälte des denkenden, rationalen Subjekts und der distanzierten Vernunft, die sich philosophiegeschichtlich bis in die Ursprünge der Antike verfolgen lassen. Bei Aristoteles gilt das Gehirn als eine Art «Kühlorgan drüsiger Natur»,¹⁵ das dem heißen Sitz der Seele, dem leidenschaftlich brennenden Herzen, entgegenwirkt. Damit ist eine geistesgeschichtlich konsequente Dichotomie umrissen, die nicht nur im kartesischen Dualismus von Geist und Seele gipfelt, sondern auch den Weg für rassifizierende Annahmen über Schwarze Menschen geebnet hat. Joseph-Arthur de Gobineau glaubte 1853, in der Schwarzen *race* «eine verschwenderische Fülle von Feuer, Flammen, Funken, Begeisterung und Gedankenlosigkeit»¹⁶ zu erkennen. Thermisch aufgeladene Annahmen wie diese sammeln sich – wie unter anderem der Philosoph Achille Mbembe schreibt – zu einer Lagerstätte aus «Dummheiten und Phantasmen, die der Westen (und andere Teile der Welt) zusammenbraute»¹⁷ um sich selbst als überlegene *race* der denkenden und vernunftbegabten Wesen des *weißen* (männlichen) Europäers zu stilisieren.

Wo die Kälte also zu einer prägenden Kulturtechnik der Moderne und der kolonialen Projekte avancieren konnte, zeichnet sich gegenwärtig eine Verschiebung hin zu einer Neukodierung in eine Semantik der Erwärmung ab. Für den Medienhistoriker John Durham Peters ist die Informationsgesellschaft untrennbar mit Hitze und Feuer verbunden, wenn er von beheizten Serverfarmen, Computermonitoren

und Smartphones als einer Art «flackerndem Feuerschein»¹⁸ spricht. Auch abseits des physikalisch messbaren Temperaturanstiegs der Medien werden Tendenzen zu Emotionalisierung und Moralisierung sowie eine Kultur des Therapeutischen, der Aufrichtigkeit und Betroffenheit diagnostiziert, die nicht nur den Selbstbezug im Privaten konturieren, sondern zunehmend auch ökonomische, politische und kulturelle Felder erfassen.¹⁹ Schließlich weist auch die metaphorische Rede von der «Hochspannungsgesellschaft»²⁰ oder dem «kommunikativen Klimawandel»²¹ auf eine kollektive Erwärmung des geistigen Klimas durch die Erregungsmuster und Verstärkungseffekte der digitalen Vernetzungsmedien hin.

Sicher gibt es auch gegenteilige Beschreibungen. Man denke etwa an die soziale Kälte des Neoliberalismus oder den soziokulturellen Wärmeverlust durch zum Beispiel anonymisierende Interaktionen auf Social Media. Mit der Engführung behaupte ich keineswegs historische Tiefenschärfe oder gar eine Gesellschaftsdiagnose in toto zu stellen. Vielmehr geht es darum, über die Heuristik des Vergleichs sichtbar zu machen, dass Öffentlichkeit, Kommunikation und (Selbst-)Wahrnehmung sich ändern, sobald sich auch die Medien ändern, mit der eine Gesellschaft sich selbst strukturiert. Die zeitgenössische Demontage von Denkmälern ist nicht einfach eine zufällig weltweit auftretende Protesterscheinung, sondern maßgeblich durch die globale Vernetzung und Verbreitung der digitalen und sozialen Medien gekennzeichnet.

Rückkehr zum Dialog

Erst in diesem erhitzten Milieu der dauervernetzten Informationsgesellschaft kann sich das heiße Medium des Denkmals abkühlen und zum kalten Medium im McLuhan'schen Sinne werden. Jetzt verlangt es eine Vervollständigung dessen, was es zu sagen wünscht und wird in einen vielstimmigen Dialog gebracht. Die phänomenalen Aspekte des Denkmals wie die Solidität des Materials, der kolossale Maßstab und die hierarchische Stilisierung mögen es zwar mit einem Übermaß an Klarheit ausgestattet haben, aber bedeuteten nie wirklich eine Fülle an Informationen. Graffiti, Farbbomben und andere Guerilla-Interventionen können damit wirkungsvolle Aussagen sein, um das unstete, improvisierte und spontane Gespräch zu eröffnen. Vielleicht kann diese Rückkehr zum Dialog dann auch eine Rückkehr zur Formwerdung bedeuten: Es gilt, das Material wieder flüssig zu machen, die nicht überlieferten Sätze auszusprechen und die zensierten Stellen zu identifizieren, die im Prozess der Formgebung verloren gegangen sind.

Dass es häufig nicht genügt, das bestehende Denkmal mit ein bisschen Sprache zu «frisieren» – in dem zum Beispiel zusätzliche Informationstafeln angebracht werden –, sondern dass viel eher Gesten erforderlich sind, die dem ursprünglichen Objekt in Umfang, Maßstab und Ästhetik entsprechen können, hat der britische Kulturwissenschaftler Thomas Houlton gezeigt. Er spürt in Anlehnung an Edward Said einer kontrapunktischen Monumentalität²² nach – ein Begriff, der aus der Musikwissenschaft entlehnt ist und dort seit dem 14. Jahrhundert eine kompositorische Lehre bezeichnet, bei der einer Melodie oder dem *cantus firmus* («fester Gesang») eine neue Stimme hinzugefügt wird. Wo das monumentale Denkmal als traditioneller Archetyp der univokalen Stimme erscheint, braucht es Houlton zu Folge dann auch starke Gegenstimmen, um mit der Solidität des ursprünglichen Werks mitzuhalten und dieses ästhetisch direkt anzusprechen.²³ Das ist natürlich kein Freibrief für Gewalt und Zerstörung, sondern vielmehr eine Einladung, der Logik des Spiels zu folgen und innerhalb der kompositorischen Rahmen zu dissonieren. So radikal die

ästhetischen Protest- und Interventionsgesten auch anmuten mögen, sie spielen auf der Klaviatur einer imposanten Monumentalität und verweisen ihrerseits auf die Gewalt des ursprünglichen Objekts. Auch wenn das Stürzen oder Beschmieren von Denkmälern als Zumutung wahrgenommen wird, zielen diesen Aktionen doch nie tatsächlich auf die Zerstörung von Erinnerung, sondern vielmehr auf die Dekonstruktion von problematischem Erbe und dessen Öffnung für neue Bedeutungen.²⁴ Auch steht hier nicht die Entmachtung eines gestürzten politischen Regimes im Vordergrund, sondern es geht einzig und allein um die Einbeziehung und Koexistenz mehrerer Erzählungen der Vergangenheit.²⁵ Damit sind die Interventionen weniger Zensur und vielmehr – um es kantisch zu formulieren – ein Ansinnen an andere, zuzustimmen, ein sinnlich-ästhetisch zugemuteter Sinn. Sie sind aus einer Perspektive formuliert, *als ob* Konsens (prinzipiell) möglich sei und eröffnen, so beschreibt es Jacques Rancière mit Rückgriff auf die Struktur des ästhetischen Urteils bei Kant «eine ästhetische Gemeinschaft, eine Gemeinschaft kantischer Manier, die die Zustimmung gerade von dem verlangt, der sie nicht anerkennt».²⁶

Schluss

In diesem Sinne müsste es darum gehen, die vermeintlich radikalen Protestgesten oder auch kontrovers geführten Debatten um Kolonialdenkmäler nicht als Ausdruck einer stark polarisierten Gesellschaft zu verstehen, sondern als Spiel von ästhetischer Verhandlung, Argumentation und Sinngebung, zu dem kalte Medien uns herausfordern. Mit McLuhan ließe sich demnach zweierlei bilanzieren. Erstens wird der Diskurs nicht deshalb so kontrovers geführt, weil konträre Moralvorstellungen oder Weltbilder das gesellschaftliche Klima so hochgradig aufheizen, sondern weil das Denkmal selbst zu dieser ästhetischen Vehemenz herausfordert. Und zweitens liegt eine gemeinschaftsfördernde Funktion nicht per se im Denkmalobjekt, sondern muss durch gegenwärtige Konstellationen mitunter erst aktiviert werden, um tatsächlich inkludierendes Potential zu entfalten. Die starke Gegenreaktion oder der Ikonoklasmus ist damit ein konstitutiver Teil dessen, was ein Denkmal überhaupt monumental macht. Denkmäler sind nicht einfach Statuen. Monumentalität ist der diskursive Raum, der bestimmte öffentliche Skulpturen umgibt, einschließlich der Forderung, sie abzureißen oder zu schützen. Ein solcher diskursiver Raum ist von Natur aus instabil, von Temperaturschwankungen abhängig und wird maßgeblich durch die globale Vernetzung digitaler Medien beeinflusst. Der Sommer des Bildersturms ist damit vielleicht ein Sommer der hitzigen Debatten, vor allem aber ist er eine Chance, die kolonialen Kontinuitäten bis heute zu kontextualisieren und mehrstimmige Erzählungen der Vergangenheit in die kalten Bronzefiguren einzuschreiben.

Anmerkungen

- 1 Julia Pelta Feldmann: Warum unsere Denkmäler uns im Stich lassen, in: Deutschlandfunk, 25.10.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/bildersturm-und-gerechtigkeit-warum-unsere-denkmaeler-uns-100.html>, Zugriff am 12.01.2024.
2 Siehe hierzu den Debattenbeitrag von Wolfgang Ullrich, *Kunstwelt im Konflikt*, in: *kritische berichte* 52, 2024, Nr. 1, S. 92-96

- 3 «Das Auffallendste an Denkmälern ist, dass man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler.» (Robert Musil: *Nachlass zu Lebzeiten*, München 2023, S. 61).

- 4 Sebastian Conrad: Warum die Vergangenheitsdebatte immer noch explodiert, in: *Merkur* 75, 2021, Nr. 870, S. 75–81, hier S. 76.

- 5 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Dresden 1995, S. 54.
- 6 Marilyn Lake/Henry Reynolds: Drawing the Global Colour Line. White Men's Countries and the International Challenge of Racial Equality, Cambridge 2008, S. 2, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511805363>.
- 7 Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, 3. Aufl., Frankfurt a. M./New York 2007, S. 51.
- 8 McLuhan 1995 (wie Anm. 5), S. 46.
- 9 Henri Lefebvre: The Production of Space, Oxford 2005, S. 143.
- 10 Aleida Assmann greift hier auf die Unterscheidung von monologischem und dialogischem Wort des russischen Literaturtheoretikers Michail Bachtins zurück. Michail Bachtin, zit. nach Aleida Assmann: Kultur als Lebenswelt und Monument, in Dies./Dietrich Harth (Hg.): Lebenswelt und Monument, Frankfurt a. M. 1991, S. 11–24, hier S. 16.
- 11 Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Tübingen 1988, Band 1, S. 561.
- 12 Zit. nach Helmut Lethen: Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden, in: Dietmar Kamper/Willem van Reijen (Hg.): Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne, Frankfurt a. M. 1987, S. 282–325, hier S. 300.
- 13 Helmuth Plessner: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus, Frankfurt a. M. 2008, S. 107.
- 14 Helmut Lethen: Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994.
- 15 Aristoteles, zit. nach Manfred Frank: Das kalte Herz. Texte der Romantik, Frankfurt a. M./Leipzig 2005, S. 415.
- 16 Joseph Arthur de Gobineau, zit. nach Achille Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, Berlin 2021, S. 90.
- 17 Ebd., S. 82.
- 18 Vgl. John Durham Peters: The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media, Chicago 2015, S. 126.
- 19 Vgl. hierzu Anette Geiger/Gerald Schröder/Änne Söll (Hg.): Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde, Bielefeld 2010; Eva Illouz: Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism, Oxford/Malden 2007.
- 20 Vgl. Tristan Garcia: Das intensive Leben. Eine moderne Obsession, Berlin 2017.
- 21 Vgl. Bernhard Pörksen: Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung, München 2018.
- 22 Thomas Houlton: Monuments as Cultural and Critical Objects. From Mesolithic to Eco-queer, London 2021, S. 152–154. Edward Said beschreibt die kontrapunktische Lektüre als eine Methode, das kulturelle Archiv zu lesen, «not univocally but *contrapuntally*, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts» (Edward Said: Culture and Imperialism, London 1994, S. 63).
- 23 Vgl. ebd., S. 153.
- 24 Vgl. u. a. William Logan/Keir Reeves (Hg.): Places of Pain and Shame: Dealing with «Difficult Heritage», London 2009.
- 25 Um u. a. diesen Unterschied zum historischen Ikonoklasmus des 19. Jahrhunderts zu markieren, sprechen Sybille Frank und Mirjana Ristic von einer neuen Form des globalen soziopolitischen Protests, den sie «urban fallism» nennen. Vgl. Sybille Frank/Mirjana Ristic: Urban fallism. Monuments, Iconoclasm and Activism, in: City 24, 2020, Nr. 3–4, S. 552–564, <https://doi.org/10.1080/13604813.2020.1784578>.
- 26 Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt a. M. 2002, S. 101.