

1960 schrieb Elias Canetti:

Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht [...], denn man ist nicht selbst der Tote. [...] und wenn von der Macht die Rede ist, die dieser Augenblick ihm [dem Überlebenden] verleiht, so darf nie vergessen werden, dass sie sich aus seiner Einzigkeit und aus ihr allein herleitet. [...] Diesen Haufen von Gefallenen ringsum steht der Überlebende als Glücklicher und Bevorzugter gegenüber. Dass er sein Leben noch hat [...], ist eine ungeheure Tatsache [...] und es ist, als wäre die Schlacht geschlagen worden, damit er sie überlebt.¹

Für den Überlebenden, so Canetti weiter, folge daraus ein «Gefühl der Auserwähltheit», für seine Umwelt die Einsicht, dass dem vermeintlich Auserwählten «die höheren Mächte [...] gewogen»² seien. Canetti beschreibt eine Verkettung von hoher Gefährdung, glücklicher Verschonung und anschließender Auratisierung des Überlebenden. Dass damit ein zeitloser Mechanismus benannt ist, wurde jüngst in der aktuellen Corona-Krise noch einmal illustriert: Auch Donald Trump versuchte, seine überwundene Covid-19-Erkrankung zum Beweis einer Art von Gottesgnadentum seiner Präsidentschaft zu stilisieren.³ Dem breiten sozialen wie nachhaltigen Erfolg dieser Deutung stand wohl einzig seine vorangegangene massive Verharmlosung der Pandemie entgegen.

Die Geschichte allerdings hält viele Beispiele dafür bereit, dass sich aus Konstellationen des Überlebens – nicht nur des Überstehens von Krankheit, sondern auch von Unfall, Attentat, Putsch oder aussichtslosem Kampf – tatsächlich eine Art Nimbus aufbauen lässt: Die Resistenz oder Resilienz gegenüber vermeintlich übermächtigen zerstörerischen Kräften steigert die Aura des Davongekommenen und verleiht seiner Unversehrtheit ‹heroische›, ja ‹historische› Dimensionen. Personen oder Aktionen, die erfolgreich durch bedrohliche Engpass-Situationen hindurchgegangen sind, kommt im kollektiven Bewusstsein häufig eine herausragende Stellung zu. ‹Engpass› ist in diesem Sinne eine räumlich verfasste Metapher für kritisch zugespitzte Konstellationen, die Narrative der unwahrscheinlichen Wendung und Suggestionen der Auserwähltheit begründen.

Die im vorliegenden Heft diskutierte Annahme lautet, dass der von Canetti so klar umrissene soziale Mechanismus Geltung auch auf dem Gebiet der kulturellen Überlieferung beanspruchen kann; dabei geht es primär nicht um personale Akteure (auch wenn diese vermittelt wieder ins Spiel kommen), sondern zuerst um materielle Erzeugnisse. Nicht selten artikulieren sich hier dieselben Grundnarrative von schicksalhafter Krise, privilegiertem Am-Leben-Bleiben und einem sich darin entfaltendem höherem Sinn: Auch der das Repertoire der Kunstgeschichte ausmachende Objektbestand überdauert die Historie stets nur in Teilen, da der Zahn der Zeit an den Gegenständen nagt oder willentliche Zerstörung (vom Ikonoklasmus bis hin zur Extremform der *damnatio memoriae*) sich gegen sie richtet.⁴ Das gilt für den kunst-

geschichtlichen Fundus in Gänze, der stets nur eine reduzierte Zahl – manchmal sogar nur einen Bruchteil – der ursprünglich präsenten Elemente umfasst; es greift aber auch dann, wenn man ‹Bruchteil› buchstäblich versteht und auf die Ebene des Einzelobjekts spiegelt: Viele der Relikte sind zwar materiell noch (teil-)präsent, aber ihre physischen Integrität oder symbolische Identität ist sichtbar bedroht.⁵ Derart angeschlagene Überbleibsel wie Fragmente, Torsi,⁶ Spolien⁷ oder Ruinen⁸ machen zwar die prekären Glieder kultureller Überlieferungsketten aus, unterliegen aber als Überlebende häufig auch einer besonders starken, mitunter übersteigerten Ausratisierung.⁹ Da ihre Beschädigung zumeist nicht nur mit einem physischen Substanzverlust einhergeht, sondern auch eine Informationsreduktion bewirkt,¹⁰ werden die entsprechenden Leerstellen regelmäßig von einer den verbleibenden Bestand überhöhenden Imagination aufgefüllt. Je schmäler der Überlieferungsengpass und je unwahrscheinlicher der Fortbestand des versehrten oder bedrohten Objektes, umso machtvoller und effektiver die Sinngebungsprozesse, die ihm eine tiefere Bedeutung verleihen oder sogar einen höheren Auftrag erteilen. Bereits die *pure Präsenz*, maximale Reduktion von Komplexität auf nur *einen* Parameter, eines durch Zeitdauer (Verfall) oder durch die Zeiträume (Zerstörung) bedrohten, aber erhaltenen Objektes kann zur Botschaft werden – so klein das Relikt selbst physisch (geworden) sein mag. Wo sonst Zerstörung waltet, erscheint das erstaunliche Überleben des Objektes als notwendiger Vorgang. So mag der Eindruck entstehen, dass man es nicht mit dem blinden Wirken der Kontingenz zu tun zu hat, sondern mit einem intentionalen Akt der Vorsehung. Zugespitzt lassen sich dahinter die Programme planvoll agierender höherer Mächte vermuten, die sich für die Bewahrung eines paradigmatischen oder repräsentativen Zeugnisses engagieren und es durch ein Nadelöhr bugsieren – etwa nach dem Muster der Verschonung von biblischen Akteuren wie Noah, Isaak oder Lot und seiner Familie (1. Mose 6–9; 1. Mose 22; 1. Mose 19).

Generell hält die Bibel viele metaphorisch strukturierte Narrative bereit, um derartige Konstellationen, auch im Bereich der Dingwelt, zu fassen. Allen voran firmiert dasjenige der ‹aufgehenden Saat¹¹ – gemeint sein kann damit die Verkündigung bzw. die Gottesherrschaft. Der Plot suggeriert für den Fall des Gelingens der ‹Kulturarbeit› nicht nur eine bloße Bestandswahrung, sondern auch eine wundersame Vermehrung und Ertragssteigerung. Der Erfolg entzieht sich meist willentlicher Verfügung. Stattdessen realisiert sich im scheinbaren Wirken der Kontingenz, ohne Zutun des Säenden, ein zukunftsweisender Akt der (göttlichen) Vorsehung. Sie allein bestimmt, auf welchen Boden der Samen fällt und welcher überhaupt aufgeht. Die Providenz alimentiert nicht nur, sondern ist auch in der Lage, mit Blick auf kommende Zeiten sinnvoll zu sortieren. Sie vermag Ertrag Versprechendes von nicht Zukunftsweisendem zu trennen. Das entsprechend bereinigte ‹Saatgut› kann auch eingelagert werden; es enthält die Potenz einer neuerlichen Entfaltung und eines idealen Aufgehens der ‹Keime›.

Dem Konzept des Aufgehens einer äußerlich zwar reduzierten, aber qualitativ kondensierten ‹kulturellen Saat› huldigt etwa noch Jacob Burckhardt. Er legte die Hoffnung auf den Weltfrieden in die Werke der Kunst, die den historischen Prozess auch nur – oder gerade – in Fragmenten der Überlieferung überdauern: «Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige, allverständliche Bilder, [...] irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen. [...] Äusserlich sind ihre Werke den Schicksalen alles Irdischen und Überlieferten unterworfen, aber es lebt genug davon weiter, um die späteren Jahrtausende zu befreien, zu begeistern und geistig zu vereinen.»¹²

Sicherlich liegt mit dieser säkularisierten Parusie ein Extremfall vor, der kulturelles Gedächtnis und Heilserwartung verknüpft. Aber auch in weniger hoch gestimmten Sichtweisen können überlebende Relikte mit ihrer ‹kulturellen Fracht› zu Brücken- oder Scharnierfiguren von Tradierungsdiskursen erklärt werden, die so mit erhöhter Evidenz Kontinuität prozessieren. Eng angelagert an Szenarien der ‹Errettung› oder ‹Verschonung› sind dabei solche der (mythischen) Wiedergeburt oder zumindest -anknüpfung, der ‹renovatio›, aber auch der Innovation oder Modernisierung. Ja, sogar Suggestionen des absoluten Bruchs – der ja nie völlig referenzlos erfolgen kann – sind häufig mit Figuren der Verschonung und des Engpasses amalgamiert. Es ist etwa kein Wunder, dass sich die Ideale der Französischen Revolution in einem buchstäblichen Engpass-Motiv wie dem Thermopylen-Plot¹³ gespiegelt sahen (Jacques-Louis David, *Leonidas bei den Thermopylen*, 1814);¹⁴ die Geschehnisse am Gebirgspass wurden als Exemplum und Auftrag verstanden, aktiv für die revolutionäre Wende einzutreten.

Viele analoge Beispiele aus anderen Engpass- und Wendepunkt-Konstellationen – gerade auch aus der Dingkultur bzw. Objektinszenierung – ließen sich nennen. Bei ihnen allen gilt es stets, dem Appell der erretteten, verschonten und tradierten Relikte gerecht zu werden. Das ihnen inhärente Sinnversprechen ist adäquat zu entfalten und damit mit der von ihnen kommunizierten Verantwortung umzugehen. Nicht immer sind die dinglich encodierten Kommunikationen so evident und leicht zu entschlüsseln wie die rhetorischen Narrative malerischer Ikonographien. Die Fragment- und Ruinenästhetik etwa bezieht einen Teil ihrer Faszinationskraft aus ihrer limitierten Lesbarkeit sowie einer partiellen Verrätung.¹⁵ Fragmentierte oder von einer rückerobernden Natur bedrohte Relikte gelten daher ab der Neuzeit als Chiffren eines historischen Sinnes,¹⁶ der ihnen zwar in tendenziell enigmatischer Form eingeschrieben, aber letztlich doch rekonstruier- und reaktivierbar ist: Ruinen werden als zwar brüchige, aber doch Anschluss stiftende Bindeglieder zwischen einer präsenten Vergangenheit und einer bereits gegenwärtigen Zukunft eingesetzt.¹⁷ Fragmente gelten als ‹Sämereien›, die beim Aufgehen prozessual ihren Sinn erst noch entfalten werden.¹⁸ Das nur bruchstückhaft oder verfallen(d) Tradierte repräsentiert die verstrichene Zeit bzw. Historie; zugleich initiiert es mögliche Ergänzungen und zukünftige Wiederaneignungen.¹⁹ Die zunächst kurios und paradox erscheinende Schaffung künstlicher Ruinen,²⁰ bei denen man (scheinbar) Zeit und Natur die Kontrolle übernehmen lässt, ist exakt dieser Erwartung geschuldet. Sie sind Zwei-Seiten-Formen, in denen Abbruch oder Verfall die eine Seite, Ergänzung und Vollendung die andere ausmacht. Gerade als derartige Kippfiguren fungieren sie als Medien, in denen sich die Semantik der geschichtlichen Zeit(en) artikuliert – Basis für Großnarrative, die sich von hier aus entfalten können:

In der anbrechenden Moderne avancieren Relikte zu entscheidenden Bau- und Prüfsteinen von eigentlich allen geschichtlich argumentierenden Theorien der Kunst wie der philosophischen Ästhetik. Diese setzten gerade bewahrte Überbleibsel als retroaktive Belege eines kulturellen Fortschreitens ein.²¹ Das gilt gerade für dialektisch konzipierte Narrative einer sich mit Notwendigkeit vollziehenden Kultur- und Kunstentwicklung.²² In ihnen wird die Figur des Aktes der Vorsehung im Gewand einer theoretischen Teleologie reformuliert.²³ (Rares) Relikt, Ruine und Fragment fungieren in ihnen als ideale Medien. Ideal, weil sie als fragmentierte Gebilde Katalysatoren für den Aufbau systemischer Totalität sind; ideal aber auch

deshalb, weil sie als prekäre, dekontextualisierte oder poröse Gebilde absorptionsfähig sind für Neukonstruktionen von Sinn²⁴ – der am überzeugendsten als ideale Einlösung des in den Relikten angelegten ‹Auftrags› entworfen wird.

Daraus vermögen eben auch personale Akteure, wie eingangs schon angedeutet, Gewinn zu ziehen: Sie müssen sich dazu als Sachwalter, Vollstrecker, Vervollständiger oder Perfektionierer des in den Relikten inkorporierten Erbes einsetzen und mit Bezug auf die darin vermeintlich objektivierten Programme autorisieren: Als etwa George W. Bush, um das präsidiale Eingangsexempel zu ergänzen, vor nun fast 20 Jahren auf den Trümmern des *World Trade Centers* zu Helfern sprach («*I can hear you. The rest of the world hears you. And the people who knocked these buildings down will hear all of us soon.*»)²⁵, entwarf er sich genau als ein solcher Exekutor, der den Weg aus einer kollektiven Engpass-Situation zu weisen vermochte (Abb. 1).²⁶ Denn der kollabierte architektonische Raum war nun buchstäblich aufs Engste komprimiert; bedroht waren aber auch die Ressourcen der Sicherheit und Freiheit und damit das Gerüst zentraler amerikanischer Werte. In den fotografischen Inszenierungen derartiger Sprech-Akte wirkt u. a. die Ikonographie anthropomorpher Skulpturen fort, die in bestimmten Konstellationen als Handelnde erscheinen. Man denke etwa an das Exempel, das der ‹Engel› (realiter eine Personifikation der Güte) auf dem Turm des Dresdner Rathauses abgibt (Abb. 2):²⁷ Er ‹blickt› auf einem ikonisch gewordenen, gleichsam animistisch argumentierenden Foto über die katastrophischen Relikte der städtischen Trümmerlandschaft des Jahres 1945. Dabei ‹agiert› er als Opfer, trauernder Zeuge, zugleich aber auch als Ankläger – und formuliert darin ein machtvolles Rollenmodell.²⁸ Relikte, das wird in dieser zugleich als Objekt und Subjekt fungierenden Figur deutlich, sind als ‹Überlebende› stets *mehr* als Erleidende, *werden* nicht nur passiv tradiert, sondern *tradieren* auch *aktiv*.²⁹

Dies sind nur zwei weitere Beispiel dafür, wie Akteure sich sowie ihre Programme durch den Rekurs auf eine, wenn auch eben nur noch trümmerhafte Tradition legitimieren. Entsprechende Engpass-Narrative können, selbst wenn gemeinschaftliche Identität beschworen wird, Machtverhältnisse, d. h. Hierarchiegefälle und Abhängigkeiten, kommunizieren und verfestigen. Die multiplen Verwendungsweisen und Instrumentalisierungen von Spolien etwa veranschaulichen das: Werden sie positiv, mit Wertschätzung, ja, als Exempel und Berufungsgrundlage für das eigene (Bau-)Projekt angeeignet, nobilitieren sie den Auftraggeber als Wahrer kulturellen Erbes. Trotz der Begegnung von alt und neu, scheinbar ‹auf Augenhöhe›, nehmen aber auch hier schon Asymmetrien Gestalt an. Deutlicher wird das, wo Teile vergangener Kulturen oder Epochen aufgegriffen werden, um deren Überwindung und Abwertung zu kommunizieren – und den eigenen Entwurf als überlegen, da als umfassender und vollständiger, auszuweisen.³⁰

Denn Bruchstücke dienen häufig als Medien zum Transfer holistischer Ansprüche. Im Zuge ästhetischer Modernisierung werden sie zunehmend von der Ebene des Werks, aber auch derjenigen des Mimesisgebots und metaphysischen Schönheitsbegriffs gelöst. Verschoben werden sie stattdessen auf die diskursive und soziale Institution *Kunst*, auf den ‹Körper der Kunst›, selbst.³¹ Von hier aus werden nun Denkfiguren institutioneller, systemischer oder historischer Totalität auf die tradierten Relikte und Fragmente rückprojiziert, deren fragmentarischer Charakter dazu geradezu aufzurufen scheint. Konsequent erscheint es, dass im Zuge einer immer weiteren systemischen Schließung der *Kunst* seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auch die zersetzenden Kräfte des temporalen Verfalls selbst als form-



1 George W. Bush's bullhorn speech (14. 9. 2001), September 11, 2019, Fox10 Phoenix



2 Richard Peter sen., *Blick vom Rathaussturm auf das zerstörte Dresden*, September 1945.

gebende Größen gedacht werden, im Sinne einer buchstäblich negativen Formfindung. Denn die moderne Totalität realisiert sich über das von ihr Different. Hier ist auch nach der oben schon kurz angekündigten diskursiven Produktion nicht nur von Körper-, sondern auch von Genderkonzepten zu fragen, die stets zwischen Fragmentierung und Holistik verspannt sind.³²

Bei der Produktion des Differenten setzen totalitätsskeptische Stimmen an. Sie kritisieren die Funktionalisierung von Ruine und Fragment für Konzepte von Ganzheit – und lesen sie selbst als normativ katastrophische, aber analytisch konstitutiven Allegorien einer soziokulturellen Gesamtkonstellation;³³ auch das ist ein theoretisches Engpass-Narrativ. Theoretisch reformulieren diese Kritiken die Ge-, ja Zerbrochenheit dieser Relikte, die von den Vernutzungszyklen der Moderne in immer kürzeren Intervallen produziert werden, als auralose Montage, dialektisches Bild oder absente Schrift; diese Kategorien dienen zur negativistischen oder aporetischen Umschreibung moderner Kunstwerke. Analytisch wird hier auch eine Dimension moderner Fragmentarität benannt, die, wie oben gezeigt, die Suggestivkraft von Engpass-Dramaturgien entscheidend mitbestimmt: Moderne Medien, allen voran Fotografie und Film, stehen im Zeichen einer Fragmentierung des Bildes oder montieren gleich Bildfolgen – bei beidem sind Ausschnitt und Cut bestim- mend.³⁴ Signifikant ist an den derart produzierten ‹Fragmenten› stets gerade auch das Ausgeschlossene, und -geblendete. Es ist zentral für die ästhetische Struktur, aber auch die soziopolitischen Deutungen des Dargestellten.

Benennen wir anschließend die operationelle Funktion des bisher Skizzierten: Bei der Konzeption der *kritischen berichte* 2/2021 stand der Gedanke im Vordergrund, bei Relikten wie Fragment, Ruine oder anderen denkbaren Verkörperungen von Engpässen anzusetzen. Ferner war dazu aufgerufen, auch die Narrative, Rhetoriken, Dramatisierungen, Mythologisierungen, Auratisierungen oder Heroisierungen zu benennen, die sich um die entsprechenden Objekte herum gruppieren. Durch die Verschaltung mit der Engpass-Figur wurden dabei insbesondere Narratheme bzw. Metaphern wie die (zunächst) unerklärliche Verschonung, das wundersame Überleben, die Reaktivierung oder das ‹Aufgehen einer Saat› als Fokus nahegelegt. Ange- regt wurden aber auch Überlegungen zu eng benachbarten Figuren wie Katharsis, Neugeburt, Konversion, Heiligung oder Initiation. Können sie doch eine neue soziale Rolle, eine Berufung zu Höherem oder andere Aufwertungen im soziopolitischen, religiösen oder kulturellen System bewirken. Aufgerufen hatten wir auch, darüber nachzudenken, in welchen Kontexten, mit welchen Absichten, mit welchen Mitteln und über welche Kanäle Momente der Verschonung und Errettung kommuniziert werden. Welche Akteure sehen sich veranlasst und in der Lage, die entsprechenden Skripte zu ersinnen, zu nutzen, zu verdichten, zu literarisieren, zu dramatisieren, zu visualisieren, zu popularisieren und zu verstetigen? Nicht zuletzt sollte auch darüber reflektiert werden, in welchen Kontexten und dank welcher Strategien die Motivik dieser Skripte ihre gesellschaftliche Wirkung entfaltet. Wie stellen (Re-) Medialisierungen der Relikte die soziale Distribution dieser Konstellationen sicher, inwieweit kommt dabei aber auch deren eigene Medialität zum Tragen?

Die für diesen Band ausgewählten Beiträge greifen wesentliche der bei den konzeptionellen Vorüberlegungen leitenden Aspekte auf.

Daniel Rimsl skizziert die Biographie eines durch einen ikonoklastischen Akt ver- sehrten, aber den Angriff überlebenden Andachtsbildes aus Amberg (Oberpfalz). Mate- riell dem Strudel frühneuzeitlicher Konfessionskämpfe entkommen, spielte es gerade

als sichtbar von Aggression gezeichnetes Objekt weiterhin eine wichtige Rolle bei der Inszenierung konfessioneller Identität. Die ortsansässigen Jesuiten nahmen das Bild in ihre Obhut, exponierten es als Zeugnis eines resistenten Katholizismus und aktivierten Muster der Allegorese, um es in ein Narrativ von Widerstand und Wiedererstehung einzubinden. Suggeriert wurde so, dass sich in der grundlegenden Bildbewahrung eine göttliche Vorsehung realisiert habe – Schrunden und Narben auf der Bildoberfläche fungierten hingegen als Indizien des bestrittenen (Konfessions-)Kampfes.

Sebastian Dohe fokussiert die mediale Repräsentation von Engpass-Situativen der Landesgeschichte der Frühen Neuzeit bzw. von deren Überwindung. Zwei mal, zu Beginn des 17. und gegen Ende des 18. Jahrhunderts, wurde das Weimarer Residenzschloss durch Brand beschädigt – und nicht in Trümmern belassen, sondern jeweils einer Renovation unterzogen. Von besonderem Interesse ist dabei die Darstellung der beiden Wiederaufbau- und Erweiterungskampagnen in einem der wichtigsten Memorialmedien der Frühen Neuzeit, der Münze/Medaille. Das Zusammenspiel von Bild und Text, aber auch von *recto*- und *verso*-Seite verortet dabei die Krisenbewältigung im Narrativ eines übergreifenden Traditionszusammenhangs – und bezieht sie aber vor allem auf dessen Verkörperung in der Herrschergestalt.

Hans Christian Hönes rekonstruiert die Geschicke einer Kulturtheorie, die die Arche Noahs nicht nur als historische Tatsache, sondern auch als Kulturträger ernstnimmt und ihre ästhetische Fracht als Zeugnis einer vorsintflutlichen Welt begreift. Alle irdische Kunstentwicklung nimmt entsprechend dieser Denkfigur ihren Ausgang in dem biblischen Überlieferungsgpass – eine Vorstellung, die bestürzende Konsequenzen nach sich zieht.

Sophie Stackmann geht dem Motiv des Verlusts als einem Eigenwert nach, der bei John Ruskin und Alois Riegl gleichermaßen auf die Ästhetik und den kulturellen Wert eines Denkmals wirkt. Denn erst die Spuren des Verfalls konstituierten in den Augen beider Autoren recht eigentlich den Denkmalstatus eines historischen Gebäudes, der restauratorische Eingriffe sowohl voraussetzt als auch limitiert. Divergent ist allerdings die Perspektive, aus der die Autoren die Funktion von ‹Natur› und ‹Ordnung› beim Umgang mit historischen Zerfallsprozessen zu bestimmen versuchen.

Markus Dauss fragt, ob und wie man Bauwerke der Moderne als Ruinen begreifen kann – jenseits bzw. besser: diesseits ihres realen Alterns oder sogar Verfalls. Aus der Dissoziation der kanonischen architektonischen Elemente schließt er auf eine den aktuellen Schöpfungen innewohnende Fragmentarität. Eigentlich gelten Architekturen wie die hier im Fokus stehende Villa Savoye Le Corbusiers gemeinhin nicht nur als *perfekte* moderne Adaptionen der idealen Villa, sondern auch als ideelle *Rekonstruktion* des antiken Tempels. Abweichend davon legt der Autor die Bruchlinien innerhalb der architektonischen Komposition offen. Er reflektiert zudem die Rolle moderner Medien, die durch (Aus-)Schnitt konstituiert werden, bei der Produktion baulicher Ganzheit. Moderne Bauten erscheinen dann nicht mehr als monolithische Schöpfungen *en bloc*, und auch ihre Geltung als zeitenthobene ‹Klassiker› wird fragwürdig. Ein alternativer Vorschlag ist, sie als moderne Reformulierung einer barocken Allegorik zu begreifen – die verfallzentriert war.

William Diebold beschäftigt sich mit der Exposition mittelalterlicher Kunstobjekte im Deutschland direkt nach den Zweiten Weltkrieg – in der noch viel beschworenen *Stunde Null*. Dieser Begriff bezeichnete eine veritable Engpass-Konstellation, deren mythische Dimensionen zu Recht kritisiert worden sind. Der Autor zeigt, wie der Rückgriff auf die künstlerischen Relikte der romanischen Epoche zu einer Geste

der Selbstvergewisserung werden konnte. Die Kölner Ausstellung *Romanische Kunst* von 1947 versuchte, mit den intakten und (angeblich) ›zuverlässigen‹ Objekten Sicherheit zu vermitteln, die in einem als unzuverlässig wahrgenommenen Zeitkontext Mangelware zu sein schien. Denn Rahmen der Exposition war nicht nur eine urbane Trümmerlandschaft, sondern auch ein von vielen Ungewissheiten geprägter sozialer Kontext. Dessen nur selten expliziter Subtext waren Schuld, Verstrickung und Vertrauensverlust, worauf die Kölner Ausstellung lediglich implizit reagierte: Kennzeichnend war eine dekontextualisierende und auratisierende Objektinszenierung.

Annika Wienert untersucht den fotografischen und publizistischen Umgang mit den Ruinen des von den Deutschen 1943–1944 massiv zerstörten Warschau in der direkten Nachkriegszeit. Dabei stehen die von der Kommunistischen Partei und der Sowjetunion vor allem bildmedial orchestrierten Narrative im Fokus. Deinen Leitkategorien waren kollektiver (Wieder-)Aufbau und sozialer Fortschritt. Die klassische Ruinenästhetik mit ihrer reflexiven, ja melancholischen Note konnte bei deren Visualisierung nur von begrenztem Nutzen sein. Zwar arbeitete auch diese mitunter mit einer kontrastierenden Bildpolitik (vergangene Größe gegen aktuelle Ruinösität) – aber selbst deren Struktur musste hier zumindest zum Teil invertiert werden, um Arbeitsziel wie kollektiv Erreichtes zu kommunizieren. Dabei geht in der Rhetorik des ikonischen Analyse- wie Suggestionsverfahrens des Bildvergleichs ein entscheidender Teil des historischen Narrativs unter: die Geschichte des zerstörten Ghettos und seiner Bewohner, die kaum einen Platz in der öffentlichen Memoria fanden.

Anna Degler verfolgt – von François Perrier bis hin zu kolonialismuskritischen Positionen von Chris Marker und Alain Resnais – eine Denkfigur, nach der nicht nur der menschliche Körper, sondern auch seine steinernen Abbilder dem Schicksal eines irdischen Todes ausgeliefert sind. Dabei legt sie offen, weshalb sich die Mortifikation als Bedingung der ästhetischen Kanonisierung und die bildliche Exposition der vermeintlichen Mortalität zerfallender Skulpturen als wirksame Technik ihrer scheinbaren Belebung erweisen.

Julian Blunk entnimmt dem literarischen, filmischen und metaphorischen Science Fiction-Genre Stichproben, um zu klären, wie hier der Extremfall eines Überlieferungsgengpasses imaginiert wird. Kann doch, eine entsprechende Mission zur Ausfuhr von repräsentativen Kulturgütern vorausgesetzt, lediglich eine limitierte Menge an Bord der Raumgefährte genommen werden. Welches Kunstwerk kann die größte Aura, die höchste semantische Verdichtung geltend machen und zeigt sich so am besten geeignet, die Gesamtheit der kulturellen Schöpfungen und Werte der Menschheit zu repräsentieren? Welches Objekt hat gleichsam die besten Argumente, um einen privilegierten Platz in der Raumkapsel zu beanspruchen, und welches verspricht, als Saat einer neuerlichen Kulturlüte fungieren zu können?

Wir danken allen beteiligten Autor*innen sowie Jasmin Roth für die sorgfältige Durchsicht der Manuskripte.

Anmerkungen

1 Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1992 (Hildesheim 1960), S. 249–250. Canetti, 1938 aus Österreich emigriert, zielt mit seiner anthropologisch perspektivierten Analyse nicht spezifisch auf den Holocaust, sondern grundiert damit seine transhistorisch angelegte Theorie der Macht – des Machthabens, der Machtsteigerung und -verteidigung. Es geht primär um das Überleben von gesuchten, machtrhetorisch verwendbaren Gefahren. Wo von der generellen «Abneigung von Machthabern gegen Überlebende» die Rede ist, wird allerdings indirekt auch ein Motiv der jüngeren Zeitgeschichte angesprochen.

2 Ebd., S. 250

3 Zurück im «Oval Office» – Trump: Covid-Erkrankung war «Gottes Segen», *ZDF online*, 08.10.2020 (<https://www.zdf.de/nachrichten/politik/us-wahlen-trump-corona-antikörper-mittel-100.html>, Zugriff am 26. Januar 2021.

4 Zum Überlieferungsproblem des Unvollständigen, der Bruchstücke und Relikte vgl. u. a.: Arnold Esch, Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers, in: *Historische Zeitschrift* 240/1985, S. 529–570; zu Bilderstürmen: *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, hg. v. Uwe Fleckner, Berlin 2011; zur Andenkenstilgung: Eva Elm, *Memoriae damnatio*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart 2012, Bd. 24, Sp. 657–681.

5 Unser Verständnis von Relikt folgt der klassischen Definition als «Überrest» durch Johann Gustav Droysen, *Grundriss der Historik*, Leipzig 1868, S. 13–25, v. a. S. 14). Sie meint eine unwillkürliche Überlieferung von Material aus der Vergangenheit, das trümmerhaft und schwer zu entziffern sein kann. Überreste wurden nicht, anders als Denkmäler oder Traditionen, geschaffen, um bewusst Zeugnis von der Vergangenheit abzulegen oder gezielt Informationen an die Nachwelt weiter zu geben.

6 Vgl.: *Torso als Prinzip*, hg. v. Gunter Schweikhart, Herbert Malecki, Rolf Wedewer, u. a., Kassel 1982, Ausst. Kat., Kassel, Kasseler Kunstverein, 1982.

7 Vgl.: Rebecca Müller, *Sic hostes Ianua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Weimar 2002; Hans-Rudolf Meier, *Spolien. Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*, Berlin 2020.

8 Vgl.: Hartmut Böhme, Die Ästhetik der Ruinen, in: *Der Schein des Schönen*, hg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, Göttingen 1989, S. 287–304.

9 Vgl. hierzu: Peter Geimer. Über Reste, in: *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, hg. v. Anke te Heesen u. Petra Lutz, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 109–118.

10 Die am Ding selbst sichtbaren Spuren von Versehrung sind als Informationen zweiter Ordnung von den intentional dem Objekt eingeschriebenen analytisch zu trennen.

11 Vgl.: *Gartengeschichten der Bibel*, ausgewählt und eingeleitet von Gisela Andresen, Stuttgart 2006, S. 98–128. Auffallend ist, dass der Säende vor allem als Mann gedacht wird. Zu Aspekten von metaphorischer Genderkonstruktion in biblischen Texten vgl. die Beiträge in: *Frau – Gender – Queer. Gendertheoretische Ansätze in der Religionswissenschaft*, hg. v. Susanne Lanwerd u. Márcia Elisa Moser, Würzburg 2010.

12 Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Bern 1947, S. 118. Burckhardt fährt fort: «Und hierbei kommt uns Spätern glücklich zu Hilfe unsere restaurierende Fähigkeit, welche aus Fragmenten mit Hilfe der Analogie das Ganze errät. Die Kunst wirkt eben noch im Exzerpt, im Contour, in der blosen Andeutung, ja noch sehr stark im Fragment, seien es antike Skulpturen oder Stücke von Melodien.» Ebd.

13 Am Thermopylen-Pass in Mittelgriechenland hielt im Jahre 480 v. Chr. eine zahlenmäßig weit unterlegene Truppe von Spartiaten und griechischen Verbündeten, kommandiert vom Spartanerkönig Leonidas I., das anrückende Perserheer unter Xerxes I., erstaunlich, ja unwahrscheinlich lange auf. Erst durch Verrat konnte sie schließlich besiegt werden – so Herodot (Buch 7, v. a. 201–239). Die Verschonung ist hier nur eine vorübergehende, lediglich einen strategisch günstigen Aufschub bewirkende – denn Leonidas und die Seinigen fanden ja schließlich doch den Tod in der Schlacht. Zugleich war das heroische Halten der Engstelle aber angeblich mit entscheidend für den für die Griechen günstigen Ausgang des Zweiten Perserkrieges – ein Mythos des Zeit verschaffenden Durchhalts und der heldenhaften Aufopferung war geboren. Vgl.: Anuschka Albertz, *Exemplarisches Heldenamt. Die Rezeptionsgeschichte der Schlacht an den Thermopylen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2009.

14 Zu Davids Historienbild: Thomas W. Gaehtgens, Jacques-Louis David: Leonidas bei den Thermopylen, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol u. Eva Maeck-Gérard, Berlin 1984, S. 211–251.

15 Eigentlich ist es geboten, Fragment und Ruine systematischer zu differenzieren als hier möglich. Anregungen dazu sowie eine Bestandsaufnahme der Literatur bei Anna Degler, *Parergon, Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 171–220, hier v. a. S. 177.

16 Vgl.: Böhme 1989 (wie Anm. 8).

- 17** Vgl.: Michel Makarius, *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004.
- 18** Vgl.: *Novalis Werke*, hg u. komm. v. Gerhard Schulz, München 2001, S. 347–348.
- 19** Vgl.: Andrea Siegmund, *Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik*, Würzburg 2002, v. a. S. 126–127.
- 20** Vgl.: Reinhard Zimmermann, *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, hier vor allem S. XX.
- 21** Der Begriff ist Rem Koolhaas geschuldet (Vgl.: Ders.: *Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen 2011). Gemeint ist die Re-Aktivierung eines Paradigmas durch gezielte Rückgriffe, entgegen dessen eigentlicher Bewegungsrichtung.
- 22** Dass auch Theorien, gerade historisch argumentierende, narrativ strukturiert sind, hat vor allem Hayden White gezeigt: Ders., *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Einführung von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1986; ders., *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main 1991.
- 23** Hegel etwa lehnt die christliche Vorstellung der ‹Vorsehung›, zumindest in ihrer Konzeption als unvermitteltem Wirkzusammenhang ab – und eignet sie sich zugleich als eine Meta-Figur an, die mit dem ersteren Verständnis Ernst zu machen bestrebt ist, und zwar als rein methodologisches Prinzip einer retro-aktiven teleologischen Erklärung. Wilm Hüffer, *Theodizee der Freiheit. Hegels Philosophie des geschichtlichen Denkens*, Hamburg 2002, S. 91–92.
- 24** Am deutlichsten und wirkungsvollsten wohl gezeigt von Jacques Derrida (Vgl.: Ders., *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992) in seinen Überlegungen zum Parergon – wobei zu diskutieren wäre, ob man Fragmentarisches oder Ruinöses wirklich als ‹Parergon› klassifizieren kann. Immerhin scheint eine Analogie gegeben.
- 25** Kelli L. Hicks, *President Encyclopedia 2001–2008 (Rourke's Complete History of Our Presidents, Encyclopedia, Volume 2001–2008)*, Greensboro 2009, S. 30.
- 26** Zu 9/11 als Medieneignis und den dabei wirksamen Narrativen, Rhetoriken und Politiken des Visuellen: Heide Reinhäckel, *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2012, v. a. S. 7–70.
- 27** Signifikant ist das Beispiel, weil eine strukturelle Analogie zur Aufnahme am Ground Zero besteht – trotz eines invers gelagerten Plots: In Dresden waren die Amerikaner nicht Erleidende, sondern Agenten der Zerstörung – ohne dass diese analytische Differenzierung hier als normative Aussage zu verstehen sei.
- 28** Im engeren Sinne taucht diese «Ikone der Trümmerfotografie» in vielen Kontexten wieder auf, an denen die Konsequenzen des Luft- und Bombenkriegs visualisiert werden sollen. Wolfgang Hesse, *Der Engel von Dresden. Trümmerfotografie und visuelles Narrativ der Hoffnung*, in: *Das Jahrhundert der Bilder*, hg. v. Gerhard Paul, Göttingen 2009, Bd. I: 1900 bis 1949, S. 730–737.
- 29** Im Hintergrund dieser These stehen sämtliche Überlegungen zur Handlungsmacht von Dingen, wie etwa in der Akteur-Netzwerk-Theorie formuliert.
- 30** Vgl.: Hans-Rudolf Meier, *Vom Siegeszeichen zum Lüftungsschacht. Spolien als Erinnerungssträger in der Architektur*, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, hg. v. ders. u. Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 87–98.
- 31** Vgl.: Johannes Grave, Hubert Locher und Reinhard Wegner, Einleitung. Der versehrte Körper der Kunst, in: *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, hg. v. ders., Göttingen 2007, S. 7–14.
- 32** Vgl.: Sigrid Schade, Der Mythos des «Ganzen Körpers». Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: *Frauen – Bilder – Männer – Mythen*, hg. v. Ilsebill Barta, Zita Breu u. a., Berlin 1987, S. 239–260.
- 33** Zu Walter Benjamin, auf den die obige Darstellung u. a. zielt: Sprachfiguren: Bettine Menke, *Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, Weimar 2001; Christian J. Emden, «Stückwerk». Geschichte und Sammlung bei Walter Benjamin, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73 (1999), S. 69–91.
- 34** Vgl.: Monika Faber, Bruchstücke und neue Verbindungen. Gedanken zu Fragmentierung und Torso in Skulptur und Fotografie, in: *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplerhorpe*, hg. v. Erika Billeter u. Christoph Brockhaus, Wabern-Bern 1997, S. 87–91.



1 Umkreis des Dierick Bouts (?), *Maria mit dem Kind*, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, Mischtechnik auf Eichenholz, 32,9 x 21,2 cm, Amberg, St. Georg