

Inhalt

MO(NU)MENTE

Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler

Herausgegeben von MICHAEL DIERS

Mit Beiträgen von

A. Beyer, F. Dering, H. Dickel, M. Diers, W. Ernst

U. Fleckner, H. Gaßner, B. Hinz, R. Jaeger

Th. Kellein, H.-E. Mittig, H. Schlüpmann, D. Schubert

P. Springer, H. Väth-Hinz, M. Wagner, M. Warnke, J. Zänker



Akademie Verlag

Inhalt

Vorwort VII

Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemeren – zur Einführung 1

Michael Diers

Dauerhaftigkeit, einst Denkmalargument 11

Hans-Ernst Mittag

„Apparitio Operis“. Vom vorübergehenden Erscheinen des Kunstwerks 35

Andreas Beyer

Schneedenkmäler 51

Martin Warnke

Le retour des cendres de Napoléon. Vergängliche Denkmäler
zur Domestizierung einer Legende 61

Uwe Fleckner

Truppentriumph und Kaiserkult. Ephemere Inszenierungen
in Hamburg 77

Roland Jaeger

Selbstbegegnungen. Lebende Denkmäler in den Maifeiern
der Sozialdemokratie um 1900 93

Monika Wagner

Nagelmänner. Propaganda mit ephemeren Denkmälern
im Ersten Weltkrieg 113

Michael Diers

Das „harte Mal“ der Waffen oder Die Darstellung der Kriegsoffer.
Aspekte der Visualisierung der Gefallenen nach 1918 137

Dietrich Schubert

VI *Inhalt*

Sowjetische Denkmäler im Aufbau 153

Hubertus Gäßner

„Flüchtige Träume“. Schneeplastiken und Schneedenkmäler 179

Florian Dering

Der Markenartikel auf dem Weg zum Denkmal 191

Henriette Väth-Hinz

Lumpensammler unter Denkmalpflegern. Anmerkungen zu Film
und/als ephemeres Denkmal 203

Heide Schlüpmann

Jeden Tag ein Denkmal! Die unerwartete Denkmaltreue
und Denkmalliebe der Kunst nach 1960 209

Thomas Kellein

Installationen als ephemere Form von Kunst 223

Hans Dickel

Paradoxie des Ephemeren. Ephemere Komponenten
in zeitgenössischen Monumenten 241

Peter Springer

Ephemere Denkmäler. Der „Adlerturm“ in Dortmund –
ein „schwereloses“ Bau-Denkmal 265

Jürgen Zänker

Augenblicke Bismarcks. Eine historische Ausstellung
als ephemeres Denkmal 283

Wolfgang Ernst

Denkmäler. Vom dreifachen Fall ihrer „Aufhebung“ 299

Berthold Hinz

Personenregister 313

Abbildungsnachweis 322

Über die Autorinnen und Autoren 323

Ewig und drei Tage

Erkundungen des Ephemeren – zur Einführung

Michael Diers

Der Palast der Fama ist deshalb [bei Chaucer, *The House of Fame*, 1383] auch nicht etwa auf Granit, sondern auf einem mächtigen Eisblock erbaut.

Aleida Assmann

Zur Metaphorik der Erinnerung, 1991

Das Ephemere, so eine jüngere Definition, die über Benjamin und Aragon auf Baudelaire zurückführt, „ist räumlich das zerstreute Zufällige, zeitlich das kurzlebig Vergängliche, kausal das absurd Zwecklose, ästhetisch das frivol Banale, das auf Verführung aus ist. Ihm entspricht ein Kontingenzbewußtsein, das in aufmerksamer Zerstreuung auf nichts Dauerndes, sondern auf Zufall, Zerfall, Schock, Plötzlichkeit, Äußerlichkeit, alogische Häufung und serielle Wiederholung ausgerichtet ist“.¹ Seit Baudelaire gilt das Transitorische, das notorisch Flüchtige als ein Kennzeichen der ästhetischen Moderne: „Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.“² Gemäß dieser Bestimmung ist das authentische Werk „radikal dem Augenblick des Entstehens verhaftet; gerade weil es sich in Aktualität verzehrt, kann es den gleichmäßigen Fluß der Trivialitäten anhalten, die Normalität durchbrechen und das unsterbliche Verlangen nach Schönheit für den Augenblick einer flüchtigen Verbindung des Ewigen mit dem Aktuellen befriedigen“.³

Im Bereich der Künste hat das Ephemere, haben seine Manifestationen seit jeher einen angestammten Platz, wenn dieser auch traditionell eher als bescheiden denn prominent eingestuft wird. Denn da das Ephemere dem Augenblick huldigt und ihm also eine Perspektive über den Tag hinaus, für den es gemacht ist, fehlt und es überdies meist als Spektakel daherkommt, wird es weithin als ein Saison- und Modeartikel erachtet, der Zeit nicht nur verhaftet, sondern geradezu verfallen. Durch seine spezifische Zeitgebundenheit widerspricht das Ephemere einer gängigen Auffassung vom Kunstwerk, und zwar jener, die es

ausschließlich auf Dauer und Überlieferung, auf Überzeitlichkeit und Zukunft gestellt sieht, so sehr es auch selbst jeweils nur im Augenblick erlebt wird und zu Geltung und Wirkung kommt.⁴ Eine Konjunktion von Aktuellem und Ewigem, von Flüchtigkeit und Dauer scheint demnach ausgeschlossen, die Dichotomie unaufhebbar. So bleibt dem Ephemeren – trotz Baudelaire – der Hautgout des Beiläufigen.

Allemaal steht das Ephemere der gravitatischen Präention eines Denkmals als dem Repräsentanten des Dauerhaften katexochen gegenüber. Das Flüchtige ist kein Stoff und kein Aggregatzustand, der für veritable Denkmäler tauglich wäre. Neben dem Horazischen „monumentum aere perennius“, das gleichsam den Superlativ eines Denkmals abgibt, sowie als Komparativ einem Werk aus klassischem, festgefügttem Material – sei es Bronze oder Stein – nimmt sich das ephemere Denkmal in diesem Sinn einer Steigerung *sub specie aeternitatis* allenfalls positiv aus – ein Prädikat, das jedoch nicht hinreicht, seine Aufnahme in den Kanon der Gattung zu begründen. So liegt denn auch in den Wörterbüchern und Reallexika der Kunst zwischen den Stichwörtern „Eosander“ und „Ephesos“ kein Eintrag dazu vor. Das vielfältige Phänomen des Ephemeren in der Kunst hat zahlreiche Namen, aber es fehlt offenbar ein sachlicher Begriff, ein *Terminus technicus*, der es gestattet, es unter einem Eigennamen zu verzeichnen. Jacob Burckhardt, der als Historiker zu eben der Zeit, als Baudelaire das Ephemere als Kategorie in seine Kunsttheorie aufnimmt, den Formen des historisch Ephemeren nachgeht, wußte sich in seinen Notizen zur „Kunst der Renaissance“ mit der schönen Wendung „Dekorationen des Augenblickes“ als Sammelbegriff aufs beste zu helfen. Unter dieser Überschrift faßt er alle Aspekte und das „reiche Formenspiel“⁵ des Festwesens der Epoche zusammen: Triumphbögen, Schaufassaden, Theaterbauten und -inszenierungen, Festskulpturen, Feuerwerk, Tischaufsätze und Denkmäler, all das, was zu erstellen die *festaiuoli*, darunter die namhaftesten Künstler, in kurzer Frist und für kurze Zeit beauftragt waren. Möglich aber auch, daß der Gegenstand im üblichen, fachwissenschaftlichen Sinn nicht zu klassifizieren ist, näher- und vorausliegend aber die Erklärung, daß er, als *Apropos* und Seitenthema erachtet, abgetan wird: Wer wird sich schon mit Schneedenkmälern befassen? Die scheinbar entwaffnendbohrende Frage „But is it art?“, die der *Peanuts*-Protagonistin Lucy einem Schneemann (mit Beuys-Hut) gegenüber in den Sinn kommt (Abb. 1), könnte ein Spiegel dieser Haltung auf der Ebene des *Comic strip* sein. Daß von Michelangelo bis hin zu Fischli/Weiss⁶ der „Schneemann“ ein durchaus ernsthaftes Arbeitsfeld der Bildhauer war und ist, kann dann außer acht bleiben.

Und dies, obwohl dem Ephemeren bedeutende Forschungen – neben denen Burckhardts als grundlegend zu erwähnen jene von Julius von Schlosser oder Aby Warburg – gewidmet worden sind. Daß diese Arbeiten durchaus Anerkennung gefunden haben und finden, zeigt etwa eine jüngere Würdigung der Studie

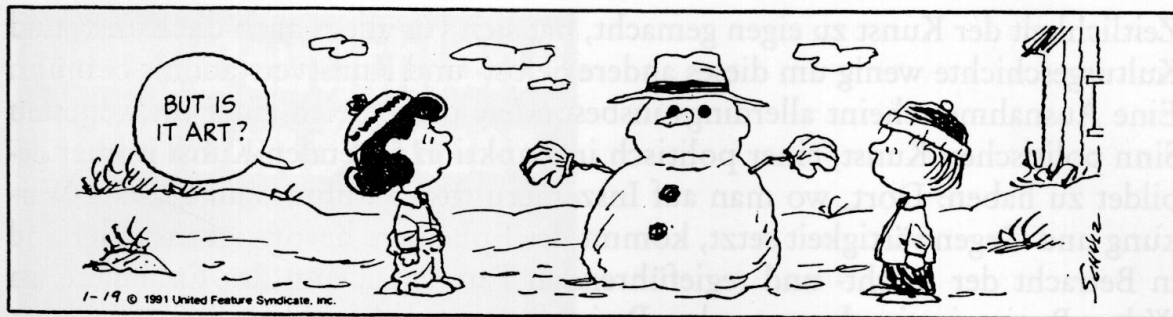


Abb 1. Charles M. Schulz, Peanuts (aus: *International Herald Tribune* vom 19./20.1.1991).

Warburgs zu den florentinischen Wachsvotiv- und Stifterporträts⁷, die aber doch aus einer gewissen Reserve oder Defensive heraus argumentieren muß: „Warburg verriet überhaupt ein feines Gespür für alle jene Bereiche – und es waren besonders weite Gefilde der Renaissancekultur –, die man unter dem Begriff der ‚ephemeren Kunst‘ zusammenfassen kann. Daß große Teile der Bevölkerung damals mit Kunst außerhalb der Kultsphäre im Bereich der Ephemera, des Theaters und der Festumzüge, in Berührung kamen, erhöhte zweifellos ihren symptomatischen Wert; denn in ihr blieb gerade am Leben, was die verfeinerte, wählerische Praxis der hohen Kunst unterband oder verschwieg. Wie immer Warburgs Einschätzung solcher Phänomene von der neueren Forschung beurteilt, ergänzt oder korrigiert werden mag, eines bleibt klar: Es war Warburgs Verdienst, überhaupt in diese Bereiche eingedrungen zu sein. Er verfuhr dabei weder in herablassender Weise, noch aus einer Marotte des Spezialisten, der in selbstaufgelegter Beschränkung sich nur für Backwerk oder Zinnsoldaten interessiert, sondern er vertiefte sich mit Sorgfalt und Hellhörigkeit in eben jene Randbezirke, wo viel ältere kulturelle Praxis am Leben geblieben war.“⁸ Jedoch haben diese Studien, von einzelnen Aufsätzen abgesehen, keine rechte Tradition begründet, dem Ephemeren in der Kunst, ephemeren Denkmälern zumal, historisch auf die Spur zu kommen. Hingegen wächst die Literatur zum klassischen Denkmal ständig an.

Im Kapitel über die Fassadenmalerei der Renaissance hat Burckhardt eine aufschlußreiche Vermutung über die zeitgenössische Einstellung zum absehbar Ephemeren dieses Kunstzweiges angestellt: „Selbst der geringsten Mauer vermochte man jetzt einen hohen Wert zu geben. Dazu die Sinnesweise der Besteller, welche die bunte Fassade so wenig scheuten als die bunte Kleidung; beim Gedanken an die Vergänglichkeit verließ sich jene kräftige Kunstzeit ohne Zweifel darauf, daß die Nachkommen ebenso Treffliches würden hinmalen lassen, und urteilte, daß man genießen müsse, was der Genius der Zeit biete.“⁹ So denn Burckhardts Einschätzung des Renaissancebewußtseins richtig ist, haben sich nachfolgende Epochen im Vergleich nur noch selten diese Auffassung von der

Zeitlichkeit der Kunst zu eigen gemacht, hat sich vor allem auch die Kunst- und Kulturgeschichte wenig um dieses andere Selbst- und Kunstverständnis bemüht. Eine Ausnahme scheint allerdings insbesondere der Bereich einer im weitesten Sinn politischen Kunst, einer politisch in Funktion tretenden Kunst immer gebildet zu haben: Dort, wo man auf Inszenierung des Ruhms, auf gezielte Wirkung und Gegenwärtigkeit setzt, kommt das Ephemere bevorzugt ins Spiel und in Betracht der macht- und regieführenden Parteien. Denn das Ephemere, so Walter Benjamin, ist der „gerechte Preis“ für die „wahre Aktualität“.¹⁰

*

Im Sommer des Jahres 1990 sahen die Pariser und die Touristen aus aller Welt die Place de la Concorde unter wesentlich veränderten Denkmals-Vorzeichen. Das angestammte Signum der Platzanlage, der im Jahr 1833 errichtete Obelisk von Luxor, war gleichsam über Nacht verschwunden. An seiner Stelle ragte nun, einem Triumphbogen in der äußeren Form ähnlich, ein ins Monumentale gesteigerter Rundfunkempfänger 35 Meter hoch auf – ein monolithischer Quader, vermutlich aus bemaltem Pappmaché,¹¹ unter dessen Hülle der Obelisk unsichtbar war wie die stabilisierende Armierung im Inneren einer Statue (Abb. 2).

Für einige Wochen zelebrierte die französische Nation mit diesem neuen Denkmal, dessen Bild durch die Agenturen als ein *Fait divers* rasch verbreitet



Abb. 2. Ephemere Radio-Architektur auf der Place de la Concorde, Sommer 1990 (Foto aus: *FAZ* Nr. 140 vom 20.6.1990, S. 11).



Abb. 3. Leonid, „Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger“, Plakat 1936 (aus: H. Bohrmann (Hrsg.), *Politische Plakate*, Dortmund 1984, S. 282).

wurde, das Gedächtnis des 50. Jahrestages der ersten Widerstandsrede von General Charles de Gaulle, die dieser im Juni 1940 aus dem Londoner Exil über die BBC in das von den Deutschen besetzte Frankreich hatte verbreiten lassen. Zur Erinnerung an diesen eminent politischen Sprechakt mit seiner Botschaft eines ‚Freien Frankreich‘ präsentierte man den Nachgeborenen ein halbes Jahrhundert später den architekturtheatralisch inszenierten technischen Kommunikationsträger selbst als Botschaft. Das Rundfunkgerät mit seinem stummen Lautsprecher in gigantischer Reproduktion als zeitgemäße Dingallegorie nahm die Stelle des ikonographisch hergebrachten Instrumentes in den Händen der Muse der Geschichte (oder auch des Ruhms) ein, die der Posaune.

Die Idee der Monumentalisierung eines Rundfunkapparates ist ungefähr ebenso alt wie der Anlaß, der in Frankreich zu feiern war. Die Nationalsozialisten ließen sie um 1936 von einem Zeichner ins Plakat umsetzen und warben mit dem Bild des sogenannten „Volksempfängers“ für das von ihnen gleichgeschaltete Medium (Abb. 3). So wird der politische Antagonismus der Zeit anschaulich auch als ein Kampf der Reden, als ein Propagandakampf konkurrierender politischer Systeme, vergegenständlicht in den äußerlich nur gering variierten, aber in den Abweichungen signifikanten Gehäuse-Fassungen eines deutschen Rundfunkgerätes hier und eines französischen Apparates dort.

In beiden Fällen wird das Empfangsgerät ins Monumentale erhoben und beinahe mythisch zum Denkmal, auf das hin die Massen gelenkt werden, stilisiert, das eine Mal *in der Zeit* und prospektiv auf tausend Jahre hin veranschlagt, das andere Mal *postum* und zum Gedenken, als ein Erinnerungsmal für die kurze Zeit eines französischen Sommers. Zwei Beispiele der Bildpropaganda im 20. Jahrhundert, und zwar jener, die sich als adäquates Ausdrucksmittel die wirksame Form des ephemeren Denkmals wählt, wobei das Plakat als Medium auch unter die Ephemera eingereiht sei.

Die Tradition solcher Festaufbauten, wie sie in neuzeitlicher Fassung in der Triumpharchitektur des Radioapparates auf der Place de la Concorde begegnet, reicht weit zurück. An Ort und Stelle hatte man bereits im 18. Jahrhundert einen ähnlichen, wenn auch weitaus aufwendigeren Versuch unternommen, die damalige Place Louis XV für die Heiratsfeierlichkeiten des Dauphins – seine Hochzeit mit Marie Antoinette im Jahr 1769 – mit ephemeren Bauten ein- und umzurüsten. Über dem Reiterstandbild des Königs, das in den Revolutionsjahren schließlich eingeschmolzen werden sollte,¹² wurde ein Triumphbogen mit anschließenden Kolonnaden-Flügelbauten errichtet; ein von Claude T. Lussseau gezeichneter Entwurfsplan zu diesem Projekt gibt Aufschluß über die gewaltigen Dimensionen dieser ephemeren Ehrenfortenanlage.¹³

Die Gegenwart kennt zahlreiche Fälle eines verwandten Umgangs mit kurz- und kürzestlebigen Denkmälern. Schon bald nach dem Fall der Berliner Mauer, die anschließend, in ihre Einzelbestandteile zerlegt, vor internationalem Publikum in Monaco meistbietend zur Versteigerung kam,¹⁴ wurde dieses Bauwerk flugs – diesmal nicht aus Beton, sondern aus Styropor-Bausteinen – wiedererrichtet, jedenfalls auf der Länge eines Abschnitts von etwa 100 Metern. In dieser vergänglichen Pappschnee-Gestalt diente es für einen Abend als illuminierte Kulisse des Rockspektakels „The Wall“, ein Musikkultur-Ereignis vor politischem Hintergrund, an dem jedermann vor Ort oder via Satellit und Fernsehbild „live“ teilhaben konnte.¹⁵ Zur Erinnerung oder auch für diejenigen, die das Ereignis versäumt hatten, wurde die Show auf Videoband gespeichert.¹⁶

Das mit Aufwand inszenierte Ephemere wird jeweils, so zeigen die Beispiele, von den Veranstaltern oder Chronisten zwecks Weiterverbreitung und Sicherung des Nachlebens – eine Art Denkmalschutz des Ephemeren – bestens dokumentiert, sei es vormals in Gestalt einer prächtigen Kupferstichfolge, sei es heutzutage in der Form eines Massenproduktes wie der einer Videokassette, ja, es gehört geradezu zur Definition des offiziell Ephemeren, daß es, wenn auch übersetzt in ein Aufzeichnungsmedium (Zeichnung, Holzschnitt, Kupferstich oder fotografisches, filmisches und elektronisches Bild), häufig bestens überliefert ist; vergänglich ist nur die Inszenierung und die aktuelle Gestalt, nicht das Bild derselben; um die Tradierung sorgen sich entweder eigens beauftragte Chronisten oder auch anonyme Augenzeugen mit ihren Zeichenstiften oder Kameras.

Auch ein durchaus harmloser Gegenstand kann gelegentlich, so es der politische Kontext will, zu einer Art Denkmal aufsteigen. So geschehen Mitte des Jahres 1990 auf dem Markt in Leipzig, wo eine mit heißer Luft gefüllte Südfrucht aus Plastik – eigentlich nur ein mobiles Warenstand-Abzeichen in der Tradition alter Gewerbeschilder – beiläufig und unfreiwillig zum politischen Emblem aufrückte. Denn die „Banane“ hatte in kürzester Frist nach dem Ende des Realsozialismus auf deutschem Boden ideologisch Karriere gemacht und ließ sich nun von den Kritikern der Vereinigung auffassen als Abzeichen eines Neokolonialismus des Westens und wurde auf diese Weise zu einem offiziösen, wenn nicht gar obszönen Denkmal, das den neu hinzugewonnenen Marktplatz zeichenhaft besetzt hielt.¹⁷

Eine andere, wiederum offizielle Politik mit Standbildern betreibt seit Jahren der Irak. Weithin sichtbar überragt vielerorts die Großfigur des Präsidenten Saddam Hussein die Stadt- und Landkulisse – vorerst wohl noch aus vergänglichem Material erstellt, vielleicht zur Erprobung der Akzeptanz. Nicht abzusehen, ob daraus nicht eines Tages auf Dauer hin angelegte Monumente werden. Die Kunstgeschichte jedenfalls kennt die Regel, „wonach Denkmäler lediglich Motive in dauerhaftem Material aufgriffen und wiederholten, die zuvor in der ephemeren Architektur von Sieges- und Triumphzügen sowie Trauergerüsten ausprobiert worden waren und sich bewährt hatten“. So jedenfalls die Feststellung für das 17. und 18. Jahrhundert, die aber „für fast alle Epochen der Denkmalkunst zutrifft“.¹⁸

Ein gegenoffizieller, ja brisant oppositioneller politischer Gebrauch eines ephemeren Denkmals läßt sich über das Beispiel jenes Standbildes der „Göttin der Demokratie“ – eine nahezu zehn Meter hohe, freie Nachbildung der amerikanischen Freiheitsstatue – zitieren, die 1989 anlässlich der Demonstrationen auf dem Pekinger Platz des Himmlischen Friedens (Tiananmen) errichtet worden war und, so die Presseberichte, „nach allgemeinem Eindruck bisher als provokanteste Aktion demonstrierender Studenten gegen Partei und Regierung“¹⁹ aufgefaßt wurde und daher zunächst scharfe Proteste von seiten der hauptstädtischen Behörden ausgelöst hatte, denen kurz darauf brutale polizeistaatliche Gewalt- und Terrormaßnahmen folgten. In Hongkong wiederum hat dieses Freiheitssymbol aus Pappe zum Gedenken des Jahrestages der Pekinger Demonstrationen zu einer Replik der Nachbildung geführt, die nun ebendort in den Umzügen wie eine Prozessionsstatue präsentiert wurde.²⁰

Auch das Verschwinden selbst kann gelegentlich zum Thema werden, allem voran in der zeitgenössischen Kunst. In dialektischer Wendung auf das rituelle Erinnern entlang von Gedenksteinen und damit zugleich gegen den traditionellen Denkmalfetischismus bezogen haben Esther und Jochen Gerz in Hamburg-Harburg ihr Mahnmal „gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte“ als eine Blei-Stele konzipiert, die nach und nach, das heißt

nach Beschriftung der jeweils verbleibenden Sichtfläche mit den Namen und Kommentaren der Denkmalbesucher, ‚wie vor Scham‘ in den Boden versinkt und in absehbarer Zeit im wahrsten Sinn des Wortes ganz von der Bildfläche verschwunden sein wird.²¹

Soweit dieses Kaleidoskop, mit dem das weitläufige Thema über Beispiele der Gegenwart vorgestellt sei.

*

Einen nur schwer absehbaren Zeitraum bezeichnet übertreibend eine Redensart mit der Wendung von der Ewigkeit und den drei Tagen. Sie bringt, was im übrigen in Opposition zueinander zu stehen scheint – Zeit und Ewigkeit –, auf einen eigenen Begriff. An diese übliche Distinktionen aufhebende Pfenigweisheit läßt sich vielleicht anknüpfen, indem man sagt, dem Denkmal gehöre die Ewigkeit, der verbleibende Rest jedoch, und dies exakt im Sinne der lexikalischen Definition, ausschließlich dem Ephemeren.²²

Das ephemere Denkmal – und darin ist das Oxymoron begründet – bildet eine Kurz(zeit)form des Monumentalen. Zielt das herkömmliche Denkmal auf die Erinnerung und stellt es, dem Anspruch nach, zugleich eine Gedächtnis-Batterie dar, die das Erinnern speist, so setzt die abgeleitete, ephemere Form ganz auf den Augenblick, bietet sich der Schaulust dar und besitzt darin ihre Prägnanz. Sie tritt als Denkmal verkleidet auf, zitiert dieses dem Äußeren nach und tritt doch ganz anders in – häufig politische – Funktion. Vom Denkmal sind Gestalt, Größe, Würde, Zierat und ikonographische Details ausgeborgt, dem Rohstoff nach handelt es sich jedoch gewöhnlich um einen Kulissenbau aus Kleister und Pappe.

Durch Materialwahl (und weitere Abweichungen vom Gewohnten) gibt sich das ephemere Denkmal, jedenfalls auf den zweiten Blick, als vergänglich zu erkennen, ja, es argumentiert gelegentlich mit der eigenen Vergänglichkeit und formuliert, bisweilen spielerisch, oft aber auch ernsthaft, Kritik an der Gravität des Dauerhaften konventioneller Denkmäler. Während diese ganz wider alle Be-teuerungen der Stifter oft genug nur ein einziges Mal wirklich aktuell sind,²³ im Moment ihrer Einweihung nämlich (und gegebenenfalls nochmals an ihrem Ende, dann, wenn sie zu Fall kommen), setzt das ephemere Denkmal von vornherein auf diesen einen prägnanten und prominenten Zeitpunkt.

Diese und andere Aspekte der Abweichung und der Eigenart ephemerer Denkmäler werden in den Beiträgen des vorliegenden Bandes beleuchtet. Zu erwarten ist davon nicht, daß eine wiederum festumgrenzte Werk-gattung definiert wird, sondern vielmehr eine Erkundung jenes Terrains, auf dem man Mo(nu)-mente zu errichten pflegt. Und dies nicht nur ausschließlich in den herkömmlichen Gegenstandsbereichen des Faches, sondern auch in den angrenzenden

Feldern, wo mit den jeweils spezifischen Medien auf Denkmäler reagiert wird oder diese selbst denkmalähnliche Funktionen übernehmen.

„Der Wunsch, Werke von langer Dauer zu machen
Ist nicht immer zu begrüßen. [...]
Warum soll jeder Wind ewig dauern? [...]
Gewisse Erlebnisse, in vollendeter Form überliefert
Bereichern die Menschheit
Aber Reichtum kann zu viel werden.
Nicht nur die Erlebnisse
Auch die Erinnerungen machen alt.
Darum ist der Wunsch, Werken lange Dauer zu verleihen
Nicht immer zu begrüßen.“²⁴

Anmerkungen

- 1 Josef Fürnkäs, „Das Ephemere der Geschichte. Louis Aragon und Walter Benjamin“, in: Kat. „*Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne*“, Werkbund-Archiv 1990/1991, Gießen 1990, S. 122.
- 2 „Der Maler des modernen Lebens [1863]“, in: C. B., *Der Künstler und das moderne Leben, Essays, „Salons“, intime Tagebücher*, hrsg. von H. Schumann, Leipzig 1990, S. 301 (Übers. M. Bruns); [C. B., *Œuvres complètes*, hrsg. von M. Ruff, Paris 1968, S. 553: „La modernité, c'est la transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.“]
- 3 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M. ³1991, S. 19.
- 4 Bei Theodor W. Adorno heißt es: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick.“ (*Ästhetische Theorie*, hrsg. von G. Adorno u. R. Tiedemann, Frankfurt/M. ³1977, S. 17); siehe zu dieser Bestimmung erläuternd den Beitrag von Wolfhart Henckmann in: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, hrsg. von Chr. W. Thomsen u. H. Holländer, Darmstadt 1984, S. 77 ff.
- 5 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance*, hrsg. von H. Günther, Frankfurt/M. 1989, S. 925.
- 6 Zu Michelangelo siehe den Beitrag von Martin Warnke in diesem Band; zu dem „Projekt für eine Skulptur *Eislandschaft* (und einen kleinen Schneemann)“ von Peter Fischli/David Weiss den von G. Jappe herausgegebenen Band *Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen*, Köln 1989, sowie über die realisierte Fassung (gekühlte Eisplastik „Schneemann“ in einer Vitrine im Foyer des Heizkraftwerks Römerbrücke Saarbrücken) den Bericht in: *Baukultur* 6/1990, S. 23–28.
- 7 A. Warburg, „Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum. I: Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen [1902]“, in: A. W., *Gesammelte Schriften*, Leipzig–Berlin 1932, Bd. I, S. 89 ff.
- 8 Kurt W. Forster, „Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten“, in: H. Bredekamp, M. Diers, Ch. Schoell-Glass (Hrsg.), *Aby Warburg, Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim 1991, S. 26 f.
- 9 Burckhardt (wie Anm. 5), S. 878.

- 10 W.B., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von T.W. Adorno u. G. Scholem hrsg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972ff., Bd. II, S. 246.
- 11 *Der Spiegel*, H. 11, 1991, S. 264f., berichtet unter dem Titel „Trugbilder am Bau“ über die Trompe-l'œil-Fassadenkunst von Catherine Feff, der auch die Verwandlung des Obelisken auf der Place de la Concorde in ein Rundfunkgerät übertragen worden war.
- 12 Gestürzt (und nachfolgend eingeschmolzen) am 11. August 1792; siehe Ernst Steinmann, „Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris“, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* X, 1917, S. 337–380.
- 13 Abb. in: *du*, Jg. 36 (1976), H. 428 („Feste“), S. 82.
- 14 Siehe den Auktionskatalog „*Die Mauer. Einmalige Versteigerung der Berliner Mauer*“, Galerie Parc Palace/Lélé Berlin Wall, Monaco 23.6.1990.
- 15 Das Berliner Benefizkonzert der Rock-Show „The Wall“ fand am 21.7.1990 auf dem Potsdamer Platz statt; darüber zahlreiche Berichte in den Tageszeitungen; ein Vorbericht in der *Frankfurter Rundschau* Nr. 161 vom 14.7.1990, S. 10.
- 16 Videocassette „Roger Waters, ‚The Wall‘, live in Berlin“, 1990.
- 17 Siehe das Foto (von Ina Munzinger) in: *Freibeuter*, H. 44, 1990, S. 2 (Bildlegende: „Südfrucht mit heißer deutscher Luft gefüllt – Leipzig, Marktplatz, vor der Vereinigung“).
- 18 Meinhold Lurz, *Kriegerdenkmäler in Deutschland*, Bd. I: Befreiungskriege, Heidelberg 1985, S. 46.
- 19 *FAZ* vom 1.6.1989; Abb. der Statue in: *die horen*, Jg. 34, 1989, Bd. 155, Umschlag u. S. 6.
- 20 Abb. in *FAZ* vom 3.11.1990 Nr. 257, Beilage „Bilder und Zeiten“, S. 1.
- 21 Siehe Ulrich Krempel, „Sieben Anmerkungen zum ‚Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt‘ von Esther und Jochen Gerz“, in: V. Plagemann (Hrsg.), *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989, S. 177–183.
- 22 Das griechische Wort „ephemeros“ meint „auf od. für den Tag, während desselben Tages; nur für einen Tag, flüchtig, vergänglich“; dann als Fremdwort („Ephemera“) auch zoologisch die Eintagsfliege und medizinisch das Eintagsfieber, ein „plötzlich auftretendes, in 1–3 Tagen wieder verschwindendes Fieber“.
- 23 Siehe den Beitrag von Andreas Beyer in diesem Band.
- 24 „Über die Bauart langdauernder Werke [1932]“, in: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke (werkausgabe)*, Frankfurt/M. 1967, Bd. 8, S. 389f.