

Trümmerfelder

Ruine (und Torso) in der zeitgenössischen Kunst

Michael Diers*

Kommt her, betrachtet diese furchtbaren Ruinen,
Diese Trümmer, diese Fetzen, diese unglücklichen Überreste der Sterblichen,
Frauen, Kinder, eins auf das andere gehäuft,
Unter zerborstenem Marmor zerstreute Glieder;
Hunderttausend Unglückliche, die die Erde verschlingt,
Die blutend, zerfetzt und noch atmend,
Begraben unter ihren Dächern, hilflos
In abscheulichen Qualen ihre jämmerlichen Tage enden!
*Voltaire: Gedicht über die Katastrophe von Lissabon, 1756*¹

I.

Unversehens ist das Thema »Ruine« wieder außerordentlich aktuell geworden. Die Nachrichtenagenturen überschlugen sich Mitte Mai des Jahres 2021 – zur Zeit der Abfassung dieses Texts – mit Meldungen zum neuen sogenannten Nahostkonflikt. Fortlaufend wurden in den folgenden Tagen Fotos der Zerstörungen aus Gaza und Israel publiziert (Abb. 1). »Der Krieg ist immer auch ein Krieg der Bilder. Auf diesen Bildern«, so die *Süddeutsche Zeitung* vom 18. Mai

* Neben den klassischen »Ruinen«-Texten von Alois Riegl, Georg Simmel und Walter Benjamin sowie der in den Anmerkungen zitierten Literatur wurden aus der Fülle der vorliegenden Untersuchungen dankbar benutzt: Constantin François de Volney: Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche (1791). Frankfurt am Main: Syndikat 1977; Reinhard Zimmermann: Künstliche Ruinen. Wiesbaden: Ludwig Reichert 1989; Julia Hell und Andreas Schönle (Hg.): Ruins of Modernity. Durham und London: Duke University Press 2010; Brian Dillon (Hg.): Ruins (= Documents of Contemporary Art). London und Cambridge/Mass.: The MIT Press 2011; Alain Schnapp: Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive. Göttingen: Wallstein 2014; Steven Spieker (Hg.): Destruction (= Documents of Contemporary Art). London und Cambridge/Mass.: The MIT Press 2017; Zoltán Somhegyi: Reviewing the Past. The Presence of Ruins. London, New York: Rowman & Littlefield 2020.

¹ Poème sur le désastre de Lisbonne, Übersetzung von Uwe Steiner, zit. n. Norbert Bolz, Willem van Reijen (Hg.): Ruinen des Denkens, Denken in Ruinen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 48.



Abb. 1: Fatima Shbair, Trümmerstätte im Gazastreifen, Foto Mai 2021.

2021, »sieht man die Trümmer eines Wohnhauses im Gazastreifen, in dem am Sonntag mehr als 40 Angehörige einer palästinensischen Großfamilie starben. Das jüngste Opfer war ein Säugling.«² Tags zuvor hatte dasselbe Blatt ein Interview mit dem palästinensischen Schriftsteller Ali Qleibo veröffentlicht. Befragt, wie der Konflikt ihn persönlich treffe, sagte der Autor, in der Nacht zum Sonntag seien bei einem Angriff zwei Söhne des Pächters seiner Plantage getötet worden: »Wie viele Menschen noch unter den Trümmern liegen, werden wir erst feststellen können, wenn das Bombardement aufhört. Wir weinen seit zwei Tagen, durchgehend.«³

Es hat vermutlich seinen besonderen Grund, wenn in der deutschen Presseberichterstattung in diesem Kontext vorwiegend von »Trümmern« und nicht von »Ruinen« eines Hauses oder Wohngebiets die Rede ist.⁴ Es liegt nahe anzunehmen, dass letzterer Begriff bewusst ausgespart wird, weil er schlicht zu »erhaben« klingt, um eine derart radikale Form von Vernichtung zu kennzeichnen. Der Ausdruck »Trümmer« scheint daher, weil weniger euphemistisch,

2 Peter Münch: Zivile Opfer im Nahostkonflikt. In: Süddeutsche Zeitung, 18. Mai 2021, Nr. 112, S. 2.

3 »Wir fühlen uns vor allem hilflos.« Der palästinensische Schriftsteller Ali Qleibo über Luftangriffe, Raketen und Profiteure des Konflikts. Interview von Moritz Baumstieger. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 111, 17. Mai 2021, S. 9.

4 Hierzu ein Beispiel: »Mit den Trümmern muss man beginnen, denn die Trümmer sind die Botschaft jedes Krieges. Von Weitem sind es riesige Steinhäufen und verbogene Stahlgestänge. Doch wenn man näher kommt, sieht man ein Sofa, auf dem vor Kurzem noch jemand saß.« Peter Münch: Zu Asche, zu Staub. In den Trümmern von Gaza räumen die Menschen mal wieder den Schutt des Krieges weg. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 118, 26. Mai 2021, S. 3; ebenda heißt es auch: »Die Trümmer sind zerstörtes Leben [...]«

angemessener zu sein. Auch dem Sprachgefühl nach ist er näher an der Wirklichkeit, indem er die konkrete Lage, demnach das Ergebnis der Raketen- und Luftangriffe, lautlich treffender charakterisiert. Der semantische Unterschied zwischen beiden Bezeichnungen hat seine Geschichte. Das Substantiv ›Ruine‹ taucht im Deutschen erst im 17. Jahrhundert als Lehnwort auf,⁵ bedeutet aber grundsätzlich nichts anderes als ›Trümmer‹, ein Wort, das es mit dieser Bedeutung nur im Plural gibt. ›Trümmer‹ leitet sich von dem Wortstamm ›trumm‹ ab, der ›Strunk‹, ›Baumstamm‹ oder ›abgeschlagener Holzklotz‹ bezeichnet.⁶ Dem Klang nach ist ›Trümmer‹ mit seinem kräftigen Kontrastanlaut sowie dem Umlautgraphem phonetisch enger mit dem zu benennenden Phänomen verbunden als das eleganter klingende, vokalreichere, aus dem Lateinischen und Französischen herrührende Wort ›Ruine‹. Aber noch ein anderer wichtiger Grund ist historisch für die Wortverwendung relevant, und zwar – wenn man es so nennen möchte – die Erfolgsgeschichte des Topos Ruine, der spätestens ab dem 15. Jahrhundert Karriere in *rebus aestheticis* gemacht hat. Von der Renaissance über den Barock und die Romantik bis in die Gegenwart hat die Ruine als Bildmotiv, Symbol, Allegorie oder künstlerisch-ästhetisches Konzept mit jeweils verschiedenen Akzentsetzungen Epoche gemacht. Die Laufbahn reicht von der Ruinenbegeisterung im Rahmen der Wiederentdeckung der Antike über die touristische Ruinenlust des 18. und 19. Jahrhunderts bis zum *ruins porn*, wie der gegenwärtige, teils bis ins Frivole gesteigerte Hang genannt wird, im Verfall begriffene architektonische Ensembles in glamourösen Bildern zu fixieren und zu goutieren.⁷ Im Gegensatz zu Ruinen sind Trümmer oder Trümmerfelder, die dadurch gekennzeichnet sind, dass ringsum nahezu alles dem Erdboden gleichgemacht ist, ästhetisch kaum ansprechend. Ihr Anblick ist in der Regel vielmehr grauenerregend, weil das Katastrophische in den Schutthaufen unverkennbar gegenwärtig ist. Die Ruine hingegen triumphiert oft durch einige aus dem Schotter hervorragende Überreste, die als eine Art Skelett von der ehemaligen Größe und Schönheit eines Bauwerks künden. Auf die eingangs erwähnte palästinensische oder israelische Trümmerlandschaft trifft dies kaum zu.⁸

Es ist vielleicht eine etwas forcierte Differenz, mit der hier die Bezeichnungen ›Trümmer‹ und ›Ruine‹ gegeneinander ausgespielt werden. Aber die Unterscheidung kann helfen, einige Aspekte klar zu legen, die im Diskurs um die Ruine als einer spezifischen Klasse historischer Monumente, die in Literatur, bildender Kunst und Wissenschaft gewürdigt wird, bisweilen übergangen

5 Siehe Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Stichwort ›Ruine‹, <http://dwb.uni-trier.de/de/> (aufgerufen am 08.12.2021).

6 Siehe Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Stichwort ›Trumm/Trümmer‹, <http://dwb.uni-trier.de/de/> (aufgerufen am 08.12.2021).

7 Vgl. dazu kritisch Brian Doucet, Drew Philp: In Detroit 'ruin porn' ignores the voices of those who still call the city home. In: The Guardian, 15. Februar 2016, <https://www.theguardian.com/housing-network/2016/feb/15/ruin-porn-detroit-photography-city-homes> (aufgerufen am 01.11.2021).

8 Vgl. z. B. auch die durch Starkregen im Sommer 2021 in West- und Südwestdeutschland angerichteten verheerenden Verwüstungen in den betroffenen Dörfern und Städten; in diesem Fall gingen verstörende Fotos demolierter Häuser und unterspülter Straßen um die Welt; von Ruinenglanz war selbstverständlich auch hier keine Spur.

werden. Denn im Gegensatz zur Ruinenlandschaft ist eine Trümmerflur nicht zuletzt mit leblosen Körpern alias Leichnamen verbunden. Der Begriff ›Ruine‹ hingegen verweist in der geläufigen Form auf ein von Trümmern bereinigtes, oft herausgeputztes und markantes Fragment eines vormals nobilitierten Gebäudes, dessen Glanz und Geschichte selbst in den verbliebenen kümmerlichen Bruchstücken noch zur Geltung kommt. Der Fragmentcharakter ist in diesem Fall kein Makel, sondern eine historisch und ästhetisch signifikante, nachdenklich stimmende Chiffre für den ›Zahn der Zeit‹. Nur in dieser purgierten, asepischen Form kann die Ruine zum Gegenstand von Bewunderung aufsteigen und für ihre Liebhaber, von historischen Schlacken bereinigt, zur Bewunderung und Verehrung und schließlich auch zur künstlerischen Darstellung freigegeben werden. Daher handelt es sich im Fall von ›Ruinenliebe‹ paradoxerweise oft eher um eine Form von Geschichtsvergessenheit als um eine Sonderform historischen Bewusstseins. Vergessen sind die gewaltsamen Zerstörungsakte, die mit der Ruinierung einhergegangen sind und die oft genug zahlreiche Leben gekostet haben – sei es im Fall von Naturkatastrophen, sei es im Rahmen militärischer Auseinandersetzungen.

Der Tod wird allerdings auch in der aktuellen Bildberichterstattung weitgehend ausgespart. In Gaza sind mehr als zweihundert, in Israel mindestens zehn Menschen den wechselseitigen Angriffen zum Opfer gefallen.⁹ Nur selten aber wird gezeigt, wie eine Leiche geborgen wird.¹⁰ Meistens kommt ›die Zeit danach‹ ins Bild, das heißt die Tage der Inspektion des Ausmaßes der Verwüstungen. ›Schockfotos‹ gelten, weil sie das Publikum verstören könnten, in den etablierten Medien als unangebracht, wiewohl sie das tatsächliche Ausmaß der Katastrophe erst sichtbar und auch emotional stärker spürbar werden lassen.¹¹ Wir geben uns mit dem Bild architektonischer Trümmer zufrieden, die zwar vom Unheil künden, aber das Grab oder das Massengrab, kurzum: das Sterben, nur mittelbar repräsentieren.

Dies ist in Kurzfassung das Gegenstands- und Spannungsfeld, in dem das Ruinenthema aus der Perspektive der politischen Ikonografie angesiedelt ist. In der äußerst reichen Sekundärliteratur wird an den engen Zusammenhang von Ruinen alias Trümmern und Tod kaum erinnert.¹² Und doch gehören die Ruine und der Torso in vieler Hinsicht eng zusammen. Der italienische, aus dem Griechisch-Lateinischen herrührende Begriff ›Torso‹ bedeutet ursprünglich ähnlich wie ›Trumm‹ ebenfalls ›Strunk‹ und ›Stumpf‹.¹³ Heute bezeichnet

9 Dies der Stand vom 18. Mai 2021, vgl. den hier in Anm. 2 genannten Artikel in der Süddeutschen Zeitung.

10 Siehe hier Abb. 4.

11 Vgl. dazu das längst klassisch zu nennende Buch zum Thema von Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others* (2003); dt. *Das Leiden anderer betrachten*. München, Wien: Carl Hanser 2003.

12 Eine rühmliche Ausnahme bildet aus literaturwissenschaftlicher Sicht die Untersuchung von Dieter Burdorf: *Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur*. Göttingen: Wallstein 2020; vgl. ferner auch Irmela Marei Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper. Revisionen eines klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen: Wallstein 2001.

13 Wikipedia, Artikel »Torso«, <https://de.wikipedia.org/wiki/Torso> (aufgerufen am 08.12.2021).

er zweierlei: zum einen anatomisch den Rumpf des menschlichen Körpers, zum anderen kunsthistorisch eine durch Verfall, Katastrophe, Ikonoklasmus oder Vandalismus auf ihren Rumpf reduzierte Statue. Und darüber hinaus auch eine eigene Gattung der Skulptur, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand und für Aufsehen, ja Furore sorgte, weil auf einmal jenseits des klassischen und klassizistischen Kanons das Unvollständige, das Fragmentarische und das scheinbar Unvollendete (*infinito*) zum ästhetischen Prinzip erhoben wurde. Auguste Rodin war einer der wichtigsten Protagonisten dieses neuen künstlerischen Formats, das um 1900 zu einem Kennzeichen der Moderne aufrückte und bis heute in Geltung ist.¹⁴

Ebenso wie die Ruine hat der Torso in der zweiten Bedeutung historisch gesehen eine lange Laufbahn hinter sich. Ähnlich wie die antike Ruine wurde der Torso in der Renaissance durch Ausgrabungen nicht nur (wieder-) entdeckt, sondern auch als künstlerischer Gegenstand wertgeschätzt, bisweilen sogar gefeiert und in der Folge gesammelt und ausgestellt, wiewohl dem Bruchstückhaften jenseits des Ruinen- und Torsotypus damals noch kaum ein eigener kultureller Rang zukam. Ruine und Torso hingegen wurden seit der Renaissance nach und nach in ästhetischer Theorie und Praxis zu Prototypen gemodelt und als maßstabsetzende, sprich: kanonische Paradigmen der Antike begriffen.¹⁵

II.

Die angeführten Unterschiede zwischen Trümmer und Ruine (und deren Konjunktion mit dem Tod) soll nachstehend zunächst anhand von zwei historischen Bildbeispielen erläutert werden. Dabei handelt es sich nur bedingt um einen Umweg zur Gegenwart und ihrer Kunst, denn zahlreiche Fragen zum Was, Wie und Warum einer ebenso angemessenen wie aussagekräftigen Darstellung einstürzender oder eingestürzter Bauten sind bis heute gleich geblieben. Anhand zweier französischer Miniaturen aus dem 13. Jahrhundert lässt sich dies aufzeigen. Beide widmen sich dem alttestamentlichen Thema »Sodom und Gomorrha« – zweier Städte, gelegen nahe dem Toten Meer im Jordantal, auf die der Gott der hebräischen Bibel angesichts ihrer sündigen Verruchtheit Schwefel und Feuer hatte regnen lassen, um sie dem Erdboden gleichzumachen. Nur dem gottesfürchtigen Lot, seiner Frau (ohne Namen) und seinen beiden Töchtern (ohne Namen) haben zwei Engel gerade noch rechtzeitig vor Beginn der Zerstörung den Fluchtweg aus der Stadt gewiesen.

14 Im Rahmen eines Vortrags mit dem Titel »Fragments. Politics and Aesthetics of the Body in Pieces« habe ich im Rahmen der Tagung »Images of the Body: First World War and its Aftermath«, gemeinsam veranstaltet vom Deutschen Historischen Institut und der Bibliotheca Hertziana (Rom, 9.–10. Juni 2016) versucht, das vielfältige Nachleben des »Torso vom Belvedere« in der bildenden Kunst bis hin zur Torso-Vorliebe um 1900 mit dem durch Gewalt und Krieg versehrten realen (Soldaten-)Körper zusammenzudenken.

15 Vgl. für ein solches archäologische Zusammentreffen von Ruine (Architektur) und Torso (Skulptur) die Wiederentdeckung der Tivoli-Villa Adriana im 15. Jahrhundert.



Abb. 2: Lot flieht mit seiner Familie aus Sodom, Miniatur aus *L'Histoire ancienne jusqu'à César*, Frankreich (Lille) um 1208/13, Ms. Français 20125, fol. 31v, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 3: Lot flieht mit seiner Familie aus Sodom, Miniatur aus *The Crusader Bible* (*The Morgan Bible*), Paris um 1244/1254, MS M. 638, fol. 4r (Detail), New York, The Morgan Library.

Die erste Illustration stammt vom Anfang des 13. Jahrhunderts, die zweite aus dessen Mitte. Die Szene spielt dem Alten Testament zufolge im 5. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung. In der linken Bildhälfte der älteren Miniatur, deutlich abgesetzt von der gegenüberliegenden, dem Figurenpersonal vorbehaltenen Seite, sieht man die soeben zusammenbrechende Stadt Sodom – Häuser, Türme und Tore stürzen durch- und übereinander zu Boden (Abb. 2).

Mit diesem Ereignis konfrontiert erkennt man rechts Lot mit Frau und Kindern sowie die beiden sie auf dem Weg der Rettung geleitenden Engel. Gegen das göttliche Geheiß blickt Lots ›Weib‹ noch einmal ängstlich zurück, um das Inferno ins Auge zu fassen. Aufgrund dieser Verfehlung lässt der allmächtige Gott sie an Ort und Stelle zur Salzsäule erstarren. Der Miniator hat darauf verzichtet, die Metamorphose näher zu charakterisieren und dadurch explizit zu machen; möglich, dass er die Betrachtenden nicht ›schockieren‹ wollte.

Anders verfährt die zweite Miniatur, die rund vier Jahrzehnte später entstanden ist (Abb. 3). Dabei ist allerdings der kompositorische Aufbau durchaus ähnlich. Links wird wiederum die einstürzende Stadt und rechts die Gruppe der Fliehenden gezeigt. Aber die erzählerischen und dramaturgischen Unterschiede zur vorhergehenden Darstellung sind deutlich. Denn jetzt bricht nicht nur die Architektur zusammen, sondern mit ihr stürzen auch die Einwohner in den Tod. Sechs Menschen werden gezeigt, wie sie durch die Luft wirbeln oder bereits leblos am Boden liegen.¹⁶ Am Unterrand, fast in der Mitte und zu Füßen

16 Die Szene der Miniatur ruft zum Vergleich auch die Fotografie *The Falling Man* vom 11. September 2001 von Richard Drew in Erinnerung – eine Aufnahme, die für lange Zeit wegen des angeblichen Voyeurismus der Selbstzensur der Medien zum Opfer gefallen ist.



Abb. 4: Mohammed Zaanoun: Bergung von Leichen aus den Trümmern eines Wohnhauses im Gazastreifen, Foto 16. Mai 2021.

von Lots Frau, ist sogar ein abgetrenntes Haupt auszumachen. Gestisch und mimisch sowie farblich prägnant wird Lots Frau in den Mittelpunkt gerückt. Ihr Erscheinungsbild ist von Entsetzen und Trauer geprägt. Die Verwandlung in eine Salzstele markiert der Illustrator durch ein blasses Altrosa. Diese Mischfarbe überzieht nicht nur das Gewand, sondern auch die unbedeckten Körperpartien, demnach Hände und Gesicht. Im nächsten Moment – man könnte von einer Verlaufsform sprechen – wird die Gestalt vollständig erstarrt und versteinert und die Stadt wie nach einem Erdbeben zerstört sein. Die Unbeherrschtheit oder auch Fassungslosigkeit und Trauer der laut Koran ungläubigen Hauptfigur zeichnen sie als ein empfindendes Wesen aus, dem die göttliche Rettung versagt bleibt. Im Vergleich mit der älteren Miniatur wird die Dramatik des Geschehens, kurz: das Horrorszenario der allgemeinen wie der persönlichen Katastrophe sowohl den äußeren Vorgängen wie der inneren Bewegtheit nach sehr eindringlich, das heißt weitaus realistischer geschildert. Wir haben es im zweiten Fall darüber hinaus mit einer Zuschauerin zu tun, die nicht von sicherem Boden und aus der Distanz »das Leiden anderer« betrachtet, sondern mit einer Augenzeugin, die das Ereignis als unmittelbar Betroffene fassungslos zur Kenntnis nimmt.¹⁷ Indem wir der erbarmungslosen Verwandlung beiwohnen, appelliert die Szene an das Mitleiden. Die Miniatur fordert parabelgleich zur Stellungnahme auf, indem sie danach fragt, auf welche Seite wir uns schlagen – diejenige des die Flucht ergreifenden Lot oder diejenige der Pathosgestalt im Zentrum, die als Sinnbild taugt für den Konflikt von Hin- oder Wegsehen, vielleicht auch für Schau- oder Angstlust. Dass der Buchmaler nicht darauf

17 Vgl. Sontag (wie Anm. 11) sowie Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

verzichtet, den Tod in doppelter Version – hier die Einwohner der Stadt, dort die versteinerte Frau – in die Darstellung aufzunehmen, verleiht der Miniatur über die sachlichere Schilderung hinaus ihre besondere künstlerische Qualität.¹⁸

Heute wird man auf der öffentlichen Bühne vor vergleichbaren Schreckens- und Gewaltdarstellungen unter anderem durch einen Pressekodex oder durch Triggerwarnungen für- und vorsorglich bewahrt. In Anbetracht entsetzlicher Geschehen soll das Publikum vor psychischen Schäden und vor Traumata geschützt werden. Dass ein Teil der Wirklichkeit durch diese vorauseilende Schonhaltung aus dem Blickfeld gerät, wird billigend in Kauf genommen.¹⁹ Aber es gibt Ausnahmen. So findet sich im US-amerikanischen Kunstmagazin *Artforum* in einer Fotofolge zum jüngsten Gazakonflikt auch die Aufnahme einer unter Schutt begrabenen Frau, deren Hand aus den Trümmern ragt und die ein Helfer soeben berührt, so als fühle er einer Toten den Puls (Abb. 4). Ohne den kommentierenden Herausgeberhinweis auf ein »graphic image« gelangte allerdings auch dieses Bild nicht an die Öffentlichkeit.²⁰

III.

Der Sprung vom Mittelalter ins 21. Jahrhundert kann selbstverständlich nicht bruchlos erfolgen, aber immerhin doch ohne größere technische Umwege, da die in Rede stehenden Bilder im Internet in enger Click-Nachbarschaft gespeichert sind. Ich wähle dazu eine Fotografie des deutschen Künstlers Thomas Demand, die den Titel *Ruine/Ruin* trägt, im Jahr 2017 entstanden ist und 180 × 300 cm misst (Abb. 5). Im Vergleich zu den angeführten Miniaturen, die nur wenige Quadratzentimeter messen, wird hier ein wandfüllendes Großformat präsentiert. Demand greift für seine Bilder häufig auf Nachrichtenbilder zurück, deren Sujets er aus Papier und Pappe in Trompe-l'œil-Manier im Atelier nachbaut, um diese Skulptur anschließend zu fotografieren und in ein Tableau zu verwandeln.

Im vorliegenden Fall sieht man einen Innenraum, dessen Boden mit Trümmern gefüllt ist. Grau und Brauntöne bestimmen das Bild, nur ein hellpinkfarbener Sessel, eine offen stehende helle Schranktür sowie zwei umgestürzte weiße

18 Auf die ausgeprägte Bevorzugung von Gewaltdarstellungen in den Miniaturen der *Morgan Bible* kann hier nur hingewiesen werden; vgl. auch ihre Entstehung im Kontext der Kreuzzüge; siehe dazu allgemein sowie zum Auftraggeber und zur Provenienz den englischsprachigen Wikipedia-Eintrag *Morgan Bible*, https://en.wikipedia.org/wiki/Morgan_Bible (aufgerufen am 08.12.2021). Ob die drastische Schilderung der Todesstürze der Sodom-Bewohner nicht auch ans Mitleid appelliert und dadurch den biblischen Text, der die »gerechte Strafe« apostrophiert, konterkariert, lässt sich fragen.

19 Vgl. dazu kritisch Sontag (wie Anm. 11) und jüngst auch Linda Hentschel: *Schauen und Strafen*. 2 Bde. (Untertitel Bd. 1: »Nach 9/11«; Bd. 2: »Gegen Lynch«). Berlin: Kulturverlag Kadmos 2020/21.

20 So heißt es in der »Editor's note« der Zeitschrift über die beigegebenen Fotos: »This gallery contains graphic images.« Die Bildunterschrift der in Abb. 4 gezeigten Fotografie lautet dann aber ungeschönt: »Bodies of Palestinian civilians being pulled out from the rubble of a residential building in Gaza after being shelled by the Israeli military. Foto Mohammed Zaanoun, May 16, 2021«, publiziert in dem Artikel von Vered Maimon und Shiraz Grinbaum, »Looking at Gaza. Activestills Collective documents the assault on Palestinian life«. In: *Artforum International*, 19. Mai 2021, <https://www.artforum.com/slant/activestills-collective-documents-the-assault-on-palestinian-life-85746> (aufgerufen am 08.12.2021).



Abb. 5: Thomas Demand, *Ruine/Ruin*, 2017, C-Print / Diasec, 180 × 300 cm, Courtesy Galerie Sprüth Magers, Berlin.

Plastikstühle stechen aus der Tristesse hervor. Eine trostlose Bühne, die links in einen dunklen Nebenraum führt, wo von der Decke die leere Glühbirnenfassung einer vormaligen Deckenleuchte herabhängt. Demands Bild »erschüttert« trotz der Fülle des gezeigten Schutts nicht.²¹ Es nüchtert die Trümmerstätte ob des geglätteten Finish aus Papier und Pappe vielmehr aus und hält sie dadurch, als Konstruktion erkennbar, auf Distanz. Kein Schock, Horror oder Terror, vielmehr eine spätestens auf den zweiten Blick zu identifizierende künstliche Ruinenszenarie, der wir uns neugierig – nicht zuletzt wegen der Kunstfertigkeit, mit der sie gestaltet wurde – nähern und bereitwillig befassen, weil wir eben nicht wegblicken müssen. Dies gilt in ähnlicher Weise für die bereits angeführten Miniaturen, deren kunstvolle Darstellungen den Schrecken, den das Motiv andernfalls auslösen könnte, ästhetisch in Schach halten. Auch bei Demand können wir länger und genauer hinsehen und uns die evozierte Sachlage im Sinne eines einprägsamen Denkbilds bewusst machen. Kein Mensch weit und breit, allerdings machen Schrank, Stühle, Sessel und Fernseher den Raum zu einem Interieur. Nur ein kleines sprechendes Detail verweist ebenso konkret wie metonymisch auf ein menschliches Wesen und seine Flucht *vor* dem oder auch *in* den Tod. Vor dem Polstersitz liegt im Schutt eine einzelne



Abb. 6: Thomas Demand, *Ruine/Ruin* (wie Abb. 5, Detail).

²¹ Hier sei nur kurz an die Wortverwandtschaft von »erschüttern« und »Schutt« erinnert; erschüttern meint in nicht figürlicher Rede »in Schutt und Asche legen«; siehe Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Stichwort »Schutt«, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11023862?page=386,387> (aufgerufen am 08.12.2021).

mittelbraune rechte Sandale (Abb. 6).²² Zusammen mit der Glühbirnenfasung im Nachbarzimmer stellt der Schuh ein *punctum* des rahmenlosen Bilds dar, das zum Betrachter hin keine Schranke markiert. Er ist vielmehr, nicht zuletzt wegen des großen Formats, selbst Teil des Bilds, jedenfalls annähernd ›mittendrin‹.

Die der Darstellung zugrunde liegende Szene spielt in Aleppo, Syrien. Auf dem Ausgangsfoto, einem Pressebild, das Demand nicht zuletzt wegen des vorherrschenden Grisaille, das im Hintergrund ins Dunkle und Tiefschwarze führt, gewählt hat, spielen Kinder in den Trümmern. Sein Tableau hingegen zeigt nur einen Ausschnitt und arbeitet mit Auslassungen, insbesondere narrativen Leerstellen, die »eine eigentümliche Spannung« erzeugen.²³ Aus dem Pressefoto wird durch konzeptuelle, mediale und materiale Transformation ein matt glänzendes Stillleben, das zugleich ein Memento mori ist.

IV.

Thomas Demand, der das Thema »Ruine« auch in früheren Arbeiten gelegentlich aufgegriffen hat, ist nur einer von zahlreichen zeitgenössischen Künstler:innen, die sich des komplexen Gegenstands, nicht zuletzt in einem erweiterten politischen Verständnis, annehmen.²⁴ Genannt seien hier neben dem älteren Gordon Matta-Clark nur Francis Alÿs, Monica Bonvicini, Ayşe Erkmen, Valie Export, Cyprien Gaillard, Theaster Gates, Jeppe Hein, Pierre Huyghe, Naho Kawabe oder Hito Steyerl.²⁵ Ein Künstler allerdings, und zwar der in Paris lebende Schweizer Thomas Hirschhorn, befasst sich seit über zwei Jahrzehnten in zahlreichen Werken, darunter Grafiken, Skulpturen und begehbare Raumszenarios, mit diesem Gegenstand.²⁶ Eine seiner ältesten Arbeiten aus diesem Zusammenhang findet

22 Von Thomas Demand ebenso wie die Glühbirne im Nebenraum als sprechendes Beiwerk dem Ausgangsfoto hinzuerfunden, wie der Künstler in einem TV-Interview mit Alexander Kluge in der Reihe »10 vor 11« erläutert: »Gegenbilder. Gespräch mit dem Künstler Thomas Demand aus Anlass der Ausstellung *The boat is leaking, the captain lied* in der Fondazione Prada in Venedig«; dctp.tv (Sendung vom 7. August 2017), <https://www.dctp.tv/filme/gegenbilder-10vor11-07082017> (aufgerufen am 08.12.2021). Siehe zum Vergleich auch die *Sebastian*-Gemälde von Andrea Mantegna im Kunsthistorischen Museum in Wien bzw. im Pariser Louvre, auf denen sich in der Ruinenlandschaft zur Seite des Heiligen als Spolie jeweils ein sandalenbewehrter Fuß einer zertrümmerten antiken Skulptur findet.

23 Von Demand im zuvor zitierten TV-Gespräch (wie Anm. 22) erwähnt.

24 Vgl. Demands Werke *Raum*, 1994 (gezeigt wird die zerstörte »Wolfsschanze« Hitlers), *Büro*, 1995 (gezeigt wird ein Raum der verwüsteten Berliner Stasizentrale), *Kontrollraum*, 2011 (gezeigt wird der zerstörte Fukushima-Kontrollraum) oder auch *Landing*, 2006 (gezeigt wird eine durch Unachtsamkeit zertrümmerte wertvolle chinesische Vase auf einem Treppenabsatz).

25 Es ist hier nicht der Platz, die konkreten Werke der Künstler:innen im Einzelnen nachzuweisen; vgl. aber zum Thema u. a. Ruinen der Gegenwart, hg. von KAI 10, Arthens Foundation Düsseldorf, KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin. Ausstellungskatalog. Bielefeld, Berlin: Kerber 2017.

26 Hirschhorn hat eine Fülle von Werken zum Thema »Ruine« geschaffen, darunter die großen skulpturalen Räume oder Raumfolgen *United Nations Miniature*, CAC, Málaga 2003; *Abschlag*, Manifesta St. Petersburg, 2014; *Höhere Gewalt*, Schinkel Pavillon, Berlin, 2014; *In-Between*, South London Gallery, 2015; *Never Give Up The Spot*, 2018, Museum Villa Stuck, München; *Community of Fragments*, GL Strand, Kopenhagen, 2021; siehe ferner die Website des Künstlers, <http://www.thomashirschhorn.com/exhibitions/> (aufgerufen am 08.12.2021).



Abb. 7: Thomas Hirschhorn, *Nachbarn/Neighbours*, 2002, verschiedene Materialien (Holz, Plastikautos, -stühle, -rasen und -pflanzen, Sprayfarbe, Kunstdrucke), sämtlich mit Brandspuren, 440 × 393 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

sich im Amsterdamer Stedelijk Museum (Abb. 7). Dort stoßen die Besuchenden bei einem Rundgang auf eine Skulptur, die einer Modellbaukulisse ähnelt. Aufgebockt auf Tischhöhe blickt man von leicht oben auf ein rund 16 Quadratmeter großes plastisches Tableau. Zu sehen ist eine Ruinenlandschaft, deren Grundfläche ein giftgrüner Kunstrasen bildet, auf dem eine Fülle von Objekten aus Pappe, Holz und Plastik ausgebreitet ist. Alle Gegenstände, darunter die Ruinen zweier Villen, ferner einige Gartenstühle, Spielfahrzeuge sowie Balken und Bretter, Blumentöpfe und Pflanzen, sind von Ruß und Rauch geschwärzt. Das apokalyptische Szenario, dessen Zentrum zwei Krater bilden, kündigt von einer gewaltigen Zerstörung. Eine Explosion, so suggeriert das Diorama, hat die Wohngebäude zerstört und ein Feuer freigesetzt. Wir blicken auf ein Trümmerfeld. Da die verstreut herumliegenden Gegenstände keinen einheitlichen Maßstab besitzen, mischen sich die Dimensionen vom Großen bis ins Kleine. Die Skulptur unternimmt keinen Versuch, Wirklichkeit im Sinne eines Trompe-l'œil vorzutäuschen. Die Betrachter:innen müssen sich die unterschiedlichen Realitätsebenen selbst zusammenreimen. Aus diesem Tohuwabohu ragen zerfetzte Reproduktionen von Gemälden von Henri Matisse und Pablo Picasso heraus.

Der Titel der aus dem Jahr 2002 stammenden Arbeit lautet *Nachbarn/Neighbours*. Eine der Fragen, die sich in Bezug auf das wüste Durcheinander stellen, ist die nach der Ursache der Katastrophe, darüber hinaus vielleicht auch jene nach dem konkreten Ort und Zeitpunkt sowie den möglichen Opfern. Explizite Hinweise liefert die Skulptur nur in geringem Umfang. Das Design der Monobloc-Stühle oder des Kinderautos verweist in die Gegenwart, die genannten Kunstwerke ins 20. Jahrhundert. Es scheint sich demnach um ein Ereignis der jüngeren Vergangenheit zu handeln. Der Titel *Nachbarn* hilft bei der genaueren Situierung nur bedingt weiter. Liegt dem Geschehen ein Konflikt zwischen zwei zerstrittenen Parteien zugrunde, ein Privatkrieg in einer Villengegend? Und warum wird das Vorhandensein von Kunst derart sinnfällig betont? Wer die Tischlandschaft



Abb. 8: Thomas Hirschhorn, *Nachbarn/Neighbours* (wie Abb. 7).

umschreitet, stößt an einer Ecke auf eine Holzkonstruktion, die einem Pfosten oder einem Telefonmast ähnelt (Abb. 8). Dem erweiterten Titel nach handelt es sich bei diesem 3,40 Meter hohen Pfahl um eine »suffering column«.²⁷ Auf der vom Tisch abgewandten Seite sind dort über weiß geschlammtem Grund fünfzehn postkartengroße, auf Karton montierte Fotografien angebracht – sämtlich Illustrierten-, Zeitungs- oder Internetbilder, die vom Krieg oder Terrorismus zerstörte Gebäude und Landschaften zeigen. Die einzelnen Fotos sind nicht bezeichnet. Vorwiegend scheinen die Zeitungsausschnitte Regionen des Nahen und Mittleren Ostens zu zeigen. Eine Aufnahme allerdings, ungefähr in der Mitte der Bilderserie platziert, spricht unmittelbar Bände, indem sie die Trümmer des World Trade Center zeigt, aus denen Elemente des charakteristischen Stahlgerippes der Fassade herausragen. Dieses Foto datiert die Skulptur ins Jahr eins nach der Katastrophe vom 11. September 2001 mit der terroristischen Attacke auf die New Yorker Zwillingstürme. Der Anschlag auf eines der prominentesten Wahrzeichen der westlichen Welt markiert eine zeitgeschichtliche Zäsur. Die bildende Kunst hat auf dieses Ereignis sowohl unmittelbar als auch mittelbar reagiert; auch das Ruinenthema ist seitdem als Dispositiv neuerlich verstärkt virulent. Es scheint, als habe Hirschhorn das die Welt erschütternde Attentat ins Milieu des Privaten (»Nachbarn«) und in das Modell eines Sandkastens übertragen, um die reale Bestürzung zu minimieren und über einen demonstrativ

27 Galerie Arndt & Partner, Pressematerial zur Hirschhorn-Ausstellung »Doppelgarage« und »Neighbours«, Berlin 2002.



Abb. 9: Thomas Hirschhorn, *United Nations Miniature*, 2000, verschiedene Materialien, 320 m², Ausstellungsansicht: The MUSAC's collection in Budapest 2009.

unstatthaften Vergleich das allgemeine Nachdenken zu provozieren.²⁸ Vergleiche sind Umwege, die nicht nur die Ortskenntnis erhöhen, sondern als Seiten- und Nebenwege, wie der Philosoph Hans Blumenberg betont hat, die Quintessenz kultureller und künstlerischer Anstrengungen repräsentieren.²⁹

Hirschhorn hat die Form der Modellbaulandschaft, die in Sandkastenform bekanntlich auch dem Militär bei der Ausbildung dient, als ein ebenso konkretes wie symbolisches Abbild der Realität bereits in anderen frühen Arbeiten genutzt.³⁰ Hierher gehört ebenfalls die raumgreifende Skulptur *United Nations Miniature* aus den Jahren 2000/2003, die eine von politischer Zerstörung geprägte trostlose Weltlandschaft von Ruanda über Sierra Leone und den Kongo bis hin

28 Eine zweite Arbeit aus demselben Jahr (»Doppelgarage«) befasst sich ebenfalls, aber mit anderen künstlerischen Mitteln, mit der Katastrophe von 9/11: »In der ›Doppelgarage: [...], einer Art Werkstatt oder Hobbykeller, werden fundamentale Kategorien menschlichen Fühlens und Handelns verhandelt: Gewalt und Gegengewalt, Rache und Versöhnung. Ausgangspunkt für die Entstehung des Werks sind die Ereignisse des 11. September 2001. Wie kaum ein anderes Werk der Gegenwartskunst spiegelt die ›Doppelgarage‹ politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Abhängigkeiten und Widersprüche am Beginn des 21. Jahrhunderts in ihrer verwirrenden Komplexität wider.« Pinakothek der Moderne, München, »Reset. Thomas Hirschhorn – Doppelgarage«, <https://www.pinakothek.de/ausstellungen/reset-thomas-hirschhorn-doppelgarage> (aufgerufen am 08.12.2021).

29 Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 137–138. (»Umwege«).

30 Siehe ausführlich Wikipedia, Stichwort »Sandkasten (Militär)«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Sandkasten_\(Militär\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sandkasten_(Militär)) (aufgerufen am 08.12.2021).

zu Libanon, Palästina und Afghanistan zeigt (Abb. 9).³¹ Später hat er das Medium Miniaturwelt verlassen und sich für seine Skulpturen und Installationen vorwiegend real großen, begehbaren Räumen zugewandt, die nicht selten in Form einer Ruinenlandschaft gestaltet sind.³² Anders etwa als die Reihe seiner vier jeweils einem Philosophen gewidmeten *Monumente*, die im öffentlichen Raum errichtet und als Großskulpturen auf die soziale Interaktion mit einem breiten Publikum angelegt sind, verwandelt Hirschhorn in seinen ›Ruinenarbeiten‹ Innenräume wie den White Cube eines Museums oder einer Galerie durch künstlerische Eingriffe in eine künstliche Trümmerlandschaft. Die Nacktheit und Nüchternheit trostlos kahler und kalter Wände werden durch seine die vorhandene Architektur völlig verblendenden Einbauten in eine Höhle oder einen Bergstollen verwandelt und konfrontieren die Besucher:innen mit einer ungewöhnlich brüchigen ›Unterwelt‹, deren tragende Wände einsturzgefährdet zu sein scheinen. Da die Konstruktion aus den ephemeren Materialien Papier, Pappe und Klebeband besteht und dadurch das Trompe-l'œil an jeder Stelle offengelegt ist, verbreiten sich selbstverständlich weder Angst noch Schrecken. Vielmehr wird das Nachdenken über die Fragilität und den gefährdeten Zusammenbruch eines scheinbar unerschütterlichen gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Systems angeregt, dessen teils fragwürdige Strukturen und Substruktionen hinter der glatten Oberfläche wie nach einem Desaster gleichnishaft zu Tage liegen.

Die Ruine ist für Hirschhorn eine künstlerische Hilfskonstruktion, die es ihm ermöglicht, Destruktion als Prinzip kreativer Schöpfung aufzufassen und sinnlich erfahrbar zu machen. Indem er künstliche Ruinen in der Form immersiver Raumbilder erschafft, baut er in paradoxer Manier etwas vermeintlich Brüchiges, das landläufig Produkt von Zerstörung ist, in stabiler Form als Zeichen von Fragilität auf. Insofern stellt die ›Ruine‹ auch ein Modell der eigenen, wenn nicht gar der künstlerischen Arbeit allgemein dar. Einen Ausgangspunkt für diesen Gedanken liefert ein von Hirschhorn häufig als Motto angeführtes Zitat des italienischen Philosophen Antonio Gramsci. Es lautet: »Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.«³³ Aus Anlass seiner Ausstellung *In-Between* in der South London Gallery hat der Künstler diesen Satz im Jahr 2015 ausführlich kommentiert:

Für mich geht es in dem Zitat nicht um die Trennung oder den Gegensatz von ›Schöpfung‹ und ›Zerstörung‹, sondern um die Schwierigkeit, sich inmitten der bewegten Welt zu positionieren. Zwischen ›Schöpfung‹ und ›Zerstörung‹ steht die Herausforderung, sich mit der Realität der Welt auseinanderzusetzen. [...] Der Zerstörung eine Form zu geben, ist schwierig, der Ruine eine Form zu geben, ist

31 Thomas Hirschhorn, »United Nations Miniature«, CAC. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Spanien, 2003; siehe auch den reich illustrierten Ausstellungskatalog, hg. von CAC 2003.

32 Mit Bezug auf einen Romantitel von Herbert Rosendorfer könnte man Hirschhorn auch als einen »Ruinenbaumeister« bezeichnen. Herbert Rosendorfer: *Der Ruinenbaumeister*. Zürich: Diogenes 1969.

33 Gramsci in seinen Gefängnisbriefen des Jahres 1932, siehe dazu u. a. Hirschhorns (Gratis-)Künstler:innenbuch »Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation«, hg. von Thomas Hirschhorn, Roland Wenninger, Michael Buhrs. München: Museum Villa Stuck 2018.



Abb. 10: Blick in die Ausstellung *Pixel-Collage* von Thomas Hirschhorn, Galerie Chantal Crousel, Paris 2016.

das Problem, und der Katastrophe eine Form zu geben, ist die ästhetische Herausforderung. Zerstörung zu schaffen ist schwierig – für mich als Künstler – weil es bedeutet: Dinge zu entfernen, Dinge zu zerstören, Dinge zu demolieren beginnt im Kopf, als ›Idee‹, als Leitlinie des Werks, als künstlerische Logik. [...] Das Sichtbarmachen der verborgenen Zusammenhänge ist das Geschenk oder die Chance, dass in der Zerstörung etwas zum Vorschein kommt und sich offenbart.³⁴

V.

Hirschhorn hat der Ruine nicht zuletzt auch den Torso, sprich: den verletzten oder zerfetzten Körper beigesellt, nicht in den Environments, wie man die Installationen mit einem älteren Begriff auch nennen könnte, sondern in seinen Collagen. In der Serie *Provide Ruins* von 2003, in den *Ur-Collagen* von 2008 oder in den *Pixel-Collagen* und *New Pixel-Collagen* von 2016 bilden Ruinen und Tote neben der ihnen konfrontierten Werbewelt das vornehmliche Sujet.³⁵ Verstörend unmittelbar werden in diesen Grafiken in der Tradition eines Jacques Callot, Francisco de Goya oder Picasso Leichname oder Leichenteile in kriegsruinierter

34 Auszug aus Hirschhorns Statement zu seiner Ausstellung *IN-BETWEEN* (London 2014), www.thomashirschhorn.com/in-between/ (aufgerufen am 08.12.2021); dt. Übersetzung vom Verfasser.

35 Vgl. jetzt die Überblickschau zu der großen Folge der Pixel-Collagen: »Thomas Hirschhorn, The Purple Line«, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rom 2021, sowie den reich illustrierten Ausstellungskatalog. Rom: Nero Publishing 2021.

Umgebung der Welt der Reklame und des Konsums gegenübergestellt.³⁶ Hirschhorn weiß, dass wir der politischen Realität und dem zugehörigen Regime der horrifizierenden Bilder nicht dadurch ausweichen, dass wir sie ignorieren. Statt sie sich aus dem Kopf zu schlagen, gilt es vielmehr, sich kritisch mit ihnen zu befassen. Eine dieser Methoden der Auseinandersetzung stellt für Hirschhorn die Collage dar, ein ikonoklastisches Verfahren, das zunächst zertrennt, um anschließend dem Augenschein nach Unverbundenes, in der Regel Zeitungs-, Magazin- und Internetbilder, miteinander zu verbinden, darunter die Themen »Krieg«, »Tod« und »Mode«.

Die genannten Sujets haben inhaltlich auch die im Jahr 2016 in der Pariser Galerie Chantal Crousel gezeigte Ausstellung *Pixel-Collage* bestimmt. Gezeigt wurden zahlreiche, teils wandfüllende Papierarbeiten, teils ungefähr DIN A3 große Blätter (Abb. 10). Die einzelnen Bilder wurden jeweils ungerahmt, aber in Klarsichtfolie eingeschlagen und von schlichten Nägeln gehalten präsentiert. Erst beim Nähertreten klärten sich allmählich die Motive der von fern her »bunt und schön« anmutenden Bilder. Zu sehen war jeweils eine Szene, die fast Übergangslos aus zwei fotografischen Motiven kompiliert war – auf der einen Seite eine Modefotografie, auf der anderen ein die Gemüter provozierendes Bild mit der blutigen Darstellung von Kriegstoten oder Attentatsopfern. Die beiden Welten – die des schönen Scheins und jene des Sterbens und Verstümmelns – waren kompositorisch und farblich derart miteinander verschliffen, dass die beiden heterogenen Sphären einander berührten und sich unmittelbar verbanden. Partienweise waren die Darstellungen von größeren Pixelfeldern durchzogen, wodurch insbesondere Gesichtsflächen in abstrakte Figurationen aufgelöst wurden. Mittels dieser Blur-Technik waren jeweils die Models anonymisiert, während im Gegensatz zur gewohnten medialen Praxis die Opfer hier ihre oft durch Gewalt entstellten Gesichter behalten konnten.

Bilder ähnlicher Größe hatte Hirschhorn bis dato nicht geschaffen. Die Steigerung ins Monumentale erinnert einerseits an die breitflächigen Werbeplakate in U-Bahnhöfen und reiht sie andererseits in die Tradition der Historienmalerei ein. Die Idee eines Historienbilds erwächst aber auch aus den Sujets, und zwar aus Darstellungen, die sämtlich versuchen, die Gegenwart über zwei Extreme – Mode hier, Mord und Totschlag dort – ins Bild zu setzen und damit auf einen Begriff von »Disparatheit und Irrwitz« zu bringen. Und zwar schlicht dadurch, dass man auf wechselseitige Kontamination der politisch streng auseinanderdriftenden Themenfelder setzt.

Hirschhorn hat seine Ausstellung wie gewohnt mit einem Text begleitet, in dem er über den in den letzten Jahren vermehrt auftretenden Einsatz von Pixeln in Presse-, Video- und Fernsehbildern sowie von dem eigenen künstlerischen Gebrauch dieser Strategie einer vermeintlichen Authentifizierung und Dehorifizierung sogenannter Schockbilder handelt:

36 Siehe dazu ausführlich Michael Diers: *Disiecta Membra. Die Collage als symbolische Form bei Thomas Hirschhorn / Disiecta Membra. The Collage as a Symbolic Form in the Art of Thomas Hirschhorn*. In: »Thomas Hirschhorn: Kurt Schwitters-Plattform/Untere Kontrolle«, hg. von Carina Plath, Sprengel Museum Hannover. Ausstellungskatalog. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2012, S. 22–39.



Abb. 11: Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage N° 10*, 2015, Drucke, Klebeband, Transparentfolie, 343 × 422 cm, Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris.

I want to use pixels as a tool, a tool to connect and make links between things. I want to link the beauty and cruelty of reality. The pixels I use are ›handmade‹ – to ›pixelate‹ is not a technique but an artistic statement. Therefore the procedure must be that of a collage, with visible pasting traces because it is important to understand that pixels are included in my work as material for making collage, as magazine cutouts. Pixels are a visual bridge between two or multiple images of reality, between two or multiple existing realities, pixels make the incommensurable visible.³⁷

Dieses Konzept lässt sich durch die eingehendere Betrachtung einer ausgewählten *Pixel-Collage* näher erläutern (Abb. 11). Gezeigt wird eine Trümmer- oder Ruinenlandschaft, deren Topografie nicht näher zu bestimmen ist. Links im Vordergrund lagern zwei menschliche Gestalten, darunter eine weibliche Person, deren Oberkörper wie schlafend gegen eine Wand geneigt ist. Neben ihr liegt am Boden kopfüber eine weitere Person, wahrscheinlich ebenfalls eine junge Frau. Die Gestalten wirken merkwürdig mumifiziert, beinahe petrifiziert und heben sich kaum von dem grauen, von Zerstörung gekennzeichneten Boden ab, auf welchen sie gebettet sind. Sieht man genauer hin, so werden Verletzungen und Wunden – an Händen, Armen und im Schoß – sichtbar. Wir haben es in beiden Fällen mit Toten zu tun. Ihnen zur Seite stehen rechts mit einigem Abstand

37 Thomas Hirschhorn: *Pixel-Collage*. Handout zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Chantal Crousel, Paris 2016.



Abb. 12: Fatima Shbair, Trümmerstätte im Gazastreifen, Foto 22. Mai 2021.

zwei lang gestreckte Gestalten, offenbar junge Männer, deren Körper und Gesichtspartien jedoch von einer Pixelstruktur unkenntlich gemacht sind, sodass ihre Identifizierung nicht möglich ist. Sie scheinen, wenn die Körperhaltung richtig gedeutet ist, in der zugrunde liegenden Aufnahme aus dem Bild geblickt zu haben, eventuell die Hände in die Hosentaschen eines Anzugs gesteckt. Bei Hirschhorn aber sind sie fast vollständig verpixelt, sodass sie Lemuren ähneln. Zum Geschehen in der linken Bildhälfte gehen sie auf Distanz, indem sie leicht zurückversetzt isoliert für sich stehen. Die Szene ist deutlich zweigeteilt, die linke Hälfte zeigt die Opfer, die rechte Hälfte die Zuschauer (oder Täter). Die weiblichen Gestalten sind aufs Äußerste versehrt – sei es durch körperliche Gewalt, sei es durch Feuer, sei es durch eine Detonation oder alles zusammen. Die Mannequins hingegen sind hinter abstrakten Pixelflächen, die wie eine Bildstörung anmuten, unkenntlich gemacht.

Befremden und Schauer befallen die Betrachtenden beim Anblick der Totenszenerie links, die ihren Blickfang in einem zarten, schönen Gesicht besitzt, aber ebenso bei der Betrachtung des Gesamtbilds, dem ein inhaltlicher Zusammenhang zu fehlen scheint. Wie macht man sich, wenn man das so formulieren darf, einen Reim auf die unwirklich, ja surreal wirkende Darstellung? Indem das disparat Erscheinende als Ausdruck einer Welt begriffen wird, welche die gezeigten Gegensätze normalerweise künstlich voneinander separiert, um sich vor Irritationen in Sicherheit zu bringen. Hirschhorn führt diese Entgegensetzungen Stück für Stück in einem collagierten Bild per Klebefolie zusammen und setzt damit statt auf weltfremde Überempfindlichkeit auf heilsames Entsetzen. Die Konjunktion von aktueller Werbeanzeige und Presse- oder Internetfoto erschafft ein Hybridgebilde, in welchem Jugend, Schönheit und Eleganz, aber auch äußere Leere mit Gewalt, Tod und Schrecken und Blut einhergehen. Sie sorgt letztlich auch dafür, dass diese Elemente trotz der faktischen Nähe weiterhin den unaufgelösten gesellschaftlichen und politischen Widerspruch explizit machen.



Abb. 13: Lot flieht mit seiner Familie aus Sodom, Detail aus Abb. 3.

Auf diese Weise protestiert er als Künstler ebenfalls gegen den Brauch repräsentativer Medien, Darstellungen von Toten vor dem Publikum zu verstecken, entweder durch grundsätzliches Fortlassen oder eine Bearbeitung qua Pixelmodus. Die bildende Kunst, handle es sich um eine Miniatur des Mittelalters oder eine aktuelle Grafik, eignet sich als Medium bestens dazu, Alternativen zu dieser Maskerade durch Abstraktion zu entwickeln und die eigenen Untersuchungen uneingeschüchtert durch- und vorzuführen.

Gelegentlich gelingt es auch einer einzelnen Fotografie, einen vergleichbaren Kontrast im Bild zu fixieren (Abb. 12 und 13).³⁸ Die gezeigte Aufnahme führt zurück an den Beginn des Texts, indem hier nochmals der Gazastreifen vom Mai 2021 zum Gegenstand gewählt ist. Wie im Fall der biblischen Erzählung von Lots Weib ist es auch hier wieder eine im Bild erstarrte Frau, die ihre Augen vor dem Grauen der Trümmerlandschaft nicht verschließt.³⁹

Abstract

Fields of Debris

Ruin and Torso in Contemporary Art

This article advocates for a distinction between the terms ‘ruin’ (*Ruine*) and ‘debris’ (*Trümmer*). In general usage, a ruin is an edifice that remains after debris from the premises has been cleared, making it presentable for aesthetic viewing. Debris, on the other hand, refers specifically to devastation and destruction – especially that of war – and often with a mass grave underneath. Therefore,

38 Fatima Shbair, die palästinensische Fotografin dieses sowie des in Abb. 1 gezeigten Bilds, wurde im September 2021 von der International Women's Media Foundation mit dem »Anja Niedringhaus Courage in Photojournalism Award« ausgezeichnet.

debris (*Trümmer*) and torso (*Torso*) not only belong together etymologically, in that both refer to the trunk-or stump-like character of something, but are also connected in a very real and concrete sense. However, the combination of debris and corpses is often considered beyond the limits of what should be given consideration. It is better not to look, or at least not too closely. But just as in the Old Testament Lot's wife – despite the threat of punishment – stopped to direct her worried and anxious gaze back to the havoc and death of Sodom and Gomorrah, so it is probably not appropriate for us to simply ignore comparable visual depictions of catastrophe. Contemporary art and photography (Thomas Hirschhorn, Thomas Demand) show various ways of dealing with the question of either looking away or beholding. In this spirit, the chapter serves as a current art-historical companion piece to Susan Sontag's famous study, 'Regarding the Pain of Others'.