

Betrachter der Eindruck einstellen, einer *Ruine eines Gemäldes* statt einem *Gemälde einer Ruine* zu begegnen.<sup>79</sup>

### 3.2 Ruinenfotografie

Das von Roland Barthes postulierte und vielbeachtete Versprechen der Fotografie – »*Es-ist-so-gewesen*«<sup>80</sup> – wird in gewisser Hinsicht im Zuge der Ruinenfotografie verdoppelt; denn es gilt sowohl für den Augenblick, den die Fotografie dokumentiert, als auch für das Motiv, das im Fokus steht: die Ruine und ihr Status als Zeugniss der Vergangenheit und dessen, was damals dort gewesen ist. Im ersten Fall der Fotografie selbst liegt dies an dem indexikalischen Verweischarakter ihrer Darstellungen, denn fotografische Bilder sind durch die Szenen, die sie dokumentieren, mehr oder weniger direkt verursacht; das fotografische Verfahren bildet schließlich ab, was sich damals dort vor ihren Gerätschaften befunden hat. In der Fotografie lasse sich Barthes zufolge »nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit«.<sup>81</sup>

Im zweiten Fall der Ruinen betrachten wir die architektonischen Objekte als Überbleibsel vergangener Zeiten, an denen sich historisch in bestimmter Hinsicht rekonstruieren lässt, wie es damals dort gewesen sein muss. Die Fotografie als besonderes technisches Verfahren und Medium bringt somit durch ihren Gebrauch eine bestimmte konstitutive Verwandtschaft zur Ruine mit sich. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, die möglichen Verwendungsweisen unterschiedlicher ästhetischer Medien nicht als von vornherein bestimmt zu betrachten. Vielmehr wird einem praxeologischen Verständnis des Medialen<sup>82</sup> zufolge das, was Fotografie oder ein anderes ästhetisches Medium ist, *in* den und *durch* die einzelnen Verwendungen dieses Mediums ausgehandelt, wobei sich Medium und Gebrauch wechselseitig bestimmen. Vor ihrem Gebrauch weisen ästhetische Medien demnach weder Möglichkeiten noch Unmöglichkeiten ihrer Verwendung auf. Will man wissen, was ein bestimmtes Medium ausmacht, muss man daher auf eine sich geschichtlich entwickelnde Praxis des Gebrauchs dieses Mediums schauen.<sup>83</sup>

Wie wir bereits gesehen haben, entsteht im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen des neuen technischen Verfahrens der Fotografie gleich zu Beginn eine besondere Faszini-

79 Das soll nicht so verstanden werden, dass Menschen im alltäglichen Sprachgebrauch tatsächlich von »Gemälderruinen« sprechen. Es gehört allerdings zur ästhetischen Begegnung mit ästhetischen Medien, dass wir das Augenmerk nicht allein auf die *durch* das Medium präsentierten ästhetischen Vollzüge richten können, sondern auch auf die Art und Weise, *wie* das Medium präsentiert, *was* es präsentiert. Im Falle des Mediums der Malerei, kann das Ruinöse also nicht bloß *Inhalt* der malerischen Operationen sein, sondern auch die *Form* der Präsentation bestimmen. Daher werden wir auch in den nachfolgenden Kapiteln jeweils danach schauen, wie sich dieser Umstand bei der Fotografie, dem Film und Videospiel sowie den erweiterten und virtuellen Raumsimulationen verhält.

80 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M.<sup>17</sup> 2019, S. 87.

81 Ebd., S. 86.

82 Siehe hierzu insb.: D. M. Feige: *Computerspiele*, S. 101–116.

83 Vgl. ebd., S. 102f.

nation für eine Form der Ruinenfotografie.<sup>84</sup> Ihren Ursprung bilden die archäologischen Expeditionen des 19. Jahrhunderts, im Zuge derer die Fotografie vornehmlich dokumentarische Funktionen übernimmt. In der Folge florieren die Fotografien von Ruinen, die das Weltkulturerbe in unzähligen Ansichten präsentieren vor allem durch die in Mode gekommenen Orientreisen.

Ganz andere Konnotationen gewinnen die Ruinen der Trümmerfotografie im Nachkriegsdeutschland in der Zeit nach 1945.<sup>85</sup> Diese Ruinen sind keine *Zeichen des Verfalls* und Ergebnis einer langsam fortschreitenden Zersetzung des Materials durch natürliche Einflüsse, sondern *Zeichen der plötzlichen Zerstörung* durch menschliches Einwirken. Die Ruinen der Trümmerfotografie sind keine melancholisch ruhenden Denkmäler des unaufhaltsamen Laufs der Naturgezeiten, sondern schockierende Mahnmale über das verheerende Zerstörungspotential des Menschenwerks. Die *Ästhetik des Verfalls* weicht einer *Ästhetik der Zerstörung*.<sup>86</sup>

Ludger Derenthal weist nach, inwieweit sich Fotografen in dem durch Bombardierungen der Alliierten zerstörten Deutschland mit der Trümmerfotografie befassten, so u. a. Hermann Claasen, August Sander, Karl Hugo Schmölz und Chargesheimer in Köln, Richard Peter, Kurt Schaarschuch und Edmund Kesting in Dresden, Herbert List in München, Walter Hege in Weimar sowie Max Baur in Potsdam.<sup>87</sup> Als Klassiker der Trümmerfotobücher der Nachkriegszeit nennt Derenthal auf ostdeutscher Seite Richard Peters *Dresden – Eine Kamera klagt an* und auf westdeutscher Seite Hermann Claasens *Gesang im Feuerofen*.<sup>88</sup> Oftmals handelt es sich dabei um Vorher-Nachher-Aufnahmen, die den intakten Vorkriegszustand des Bauwerks in einen direkten Vergleich mit seinem zerstörten Nachkriegszustand stellen, so z. B. das Bilderpaar *Groß St. Martin mit Dom* des Kölner Architekturfotografen Karl Hugo Schmölz von 1938 und 1945. Während das Foto vor dem Krieg uns eine »aufgeräumte Leere« präsentiert, zeigt uns die Nachkriegsaufnahme an selber Stelle »Schurthaufen, Stahlträgergewirr, Wellblechbuden und die gekippten Loren der Trümmerbahn«. <sup>89</sup> Die romanische Kirche Groß St. Martin in der Kölner Altstadt ist durch die zahlreichen Bombenangriffe zur Ruine geworden. Im Hintergrund der beiden

84 Vgl. Dominique de Font-Reaulx: *Ein sinnliches Altertum entwickeln. Das antike Modell in der Fotografie von ihren Anfängen bis zur Avantgarde*, in: E. Kocziszky (Hg.): *Ruinen in der Moderne*, S. 173–187.

85 Vgl. Valentine Cunningham: *Zerbombte Städte – Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten Weltkriegs*, übers. von Dorothea Schuller, Alexandra Fauler u. Gabriele Rippl, in: A. Assmann, M. Gomille u. G. Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, S. 105–130.

86 Von einer *Ästhetik des Verfalls* und einer *Ästhetik der Zerstörung* zu sprechen, mag zunächst widersinnig erscheinen. Intuitiv würden wir Zerstörung und Verfall nicht im Bereich des Schönen verorten, den die Ästhetik klassischerweise zum Gegenstand hat. Aber genau darin liegt der Anspruch der vorliegenden Untersuchung im Ganzen: zu begründen, inwiefern verfalls- und zerstörungsethische Phänomene als etwas Schönes (oder welches Wertprädikat man hier stellvertretend für selbstzweckhafte Wahrnehmungsvollzüge verwenden möchte) erlebt werden können und somit zum Bereich des Ästhetischen gezählt werden sollten. Die weiterhin zu erläuternde Antwort in Kurzform lautet: als ästhetisches Reflexionsgeschehen.

87 Siehe insb. das Kapitel *Deutsche Trümmerfotografie*, in: Ludger Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland*, Marburg 1999, S. 44–86.

88 Vgl. ebd., S. 67.

89 L. Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre*, S. 56.

Aufnahmen thronen die Türme des Doms, die wundersamer Weise trotz vielfacher Beschädigungen im Zuge der Luftangriffe stehengeblieben sind. Derenthal zufolge wählte Schmölz bei beiden Aufnahmen nicht nur den gleichen Bildausschnitt und die gleiche Beleuchtung, sondern glich auch die Wahl der fotografischen Mittel wie Objektiv, Filter und Filmmaterial bei der späteren Aufnahme der früheren möglichst originalgetreu an. Im Auftrag des Leiters des Kölner Nachrichtenamtes Hans Schmitt-Rost erstellte Schmölz mehrere Alben mit insgesamt 26 solcher Vergleichsaufnahmen, die den Zustand bekannter Kölner Architekturen, wie Dom, Kirchen, alte Profanbauten, Plätze, Geschäftsstraßen, Innenstadt, Bahnhof sowie Rheinbrücken, vor und nach der Zerstörung dokumentieren sollten. Die großformatigen Bildalben sollten an wichtige Kommunalpolitiker verteilt werden. Zuweilen wurden die Trümmerfotografien wohl auch an britische Besatzungsbehörden und ausländische Hilfsorganisationen überreicht. Mit der Trümmerfotografie war der Anspruch verbunden, dass die Fotografie das Ausmaß der Zerstörung wesentlich besser dokumentieren könne, als es in wörtlichen Schilderungen möglich sei.<sup>90</sup>

Solche ›Vorher-Nachher-Bilder‹ finden sich auch bei dem Dresdner Maler und Fotografen Edmund Kesting, der vor allem für seinen Zyklus mehrerer Fotomontagen unter dem Titel *Totentanz Dresden* bekannt ist, in denen er Anatomieskelette über die Aufnahmen der Trümmer legte.<sup>91</sup> Seine Bildkombination *Frauenkirche mit Lutherdenkmal/Nach dem Angriff 1945* zeigt die Frauenkirche und das Lutherdenkmal vor und nach der Zerstörung. Im Vordergrund des Nachkriegsfotos liegt die gestürzte Skulptur des Martin Luther-Denkmal, während sich im Hintergrund ein Trümmerberg auftürmt und auf der rechten und linken oberen Bildseite stehengebliebene Fassadenfragmente der Frauenkirche zu sehen sind.<sup>92</sup>

Das Spektrum der Zustände von Architekturen als Ruinen bewegt sich graduell zwischen dem vollendeten Neubau und bloßem Staub. Die Kriegsruinen sind in dieser Spannweite zumeist eher in Richtung Staub zu verorten. Ausgebombte und ausgebrannte Häuserruinen, von denen meist nur Fassadenfragmente, Bruchstücke der ehemaligen Gebäude und Trümmerberge aus Schutt übrig bleiben, ragen wie Skelette aus dem Boden. Aus belebten, urbanen Stadtlandschaften werden tote Trümmerwüsten. Besonders eindrücklich dokumentiert dies Schmölz' Aufnahme *Über den Trümmern*. Wie in einem chaotischen Meer aus Trümmern ragt der stehengebliebene Kölner Dom empor: »Die in ihrer Silhouette beinahe unzerstört gebliebene Kathedrale wurde zu einem Symbol des kölnischen Überlebenswillens stilisiert.«<sup>93</sup>

In Richard Peters Fotobildband *Dresden – Eine Kamera klagt an* mit einer für damalige Zeiten sehr hohen Auflage von 50.000 Exemplaren finden sich ebenso drastische Aufnahmen des verheerenden Ausmaßes der Kriegszerstörungen.<sup>94</sup> Über den Titel schreibt Derenthal: »Die reißerische Formulierung erklärt das Buch zum Beweisstück eines Tribunals, bei dem – gängigen Vorstellungen zufolge – die objektiv die Tatbestände auf-

90 Vgl. ebd., S. 55.

91 Vgl. ebd., S. 84.

92 Vgl. ebd., S. 80f.

93 Ebd., S. 59.

94 Vgl. ebd., S. 67.

zeichnende Kamera die Rolle eines überparteilichen Staatsanwalts übernimmt.«<sup>95</sup> Auf großformatigen Plakaten mit dem Slogan »Jedem Deutschen dieses Buch« wurde der Bildband damals beworben. Insbesondere eine Aufnahme vom Rathausturm herab auf das zerstörte Dresden hat sich damals in das kollektive Bildgedächtnis eingemeißelt. Der Kamerablick fällt über den Rücken einer Skulptur, welche die rechte Bildhälfte einnimmt und mit ihrer linken Hand auf die in der linken Bildhälfte liegenden Ruinen der Stadt zu verweisen scheint: »In stummer Anklage weist die Skulptur auf die anonymen, über den Bild- und Buchrand hinaus ins Unendliche reichenden Trümmer und Häuserreste. Sie übernimmt, stellvertretend für die schuldbeladenen Menschen, den Vorwurf des Mordes an der Stadt.«<sup>96</sup> Von einer sachlichen Dokumentation würden wir in diesem Fall wohl nicht sprechen. Vielmehr handelt es sich um eine ästhetische Inszenierung, die gewisse Interpretationen suggeriert.

Die Bandbreite der Trümmerfotografie bewegt sich zwischen möglichst sachlichen Dokumentation des Ausmaßes der Kriegszerstörungen, wie am Beispiel Schmölz zu sehen war, bis hin zu artistischen Inszenierungsweisen beispielsweise mittels Fotomontagen, wie sie sich bei Max Baur finden. Baur arbeitete in den dreißiger Jahren als Stadtfotograf und fertigte für Bildbände und Postkarten zahlreiche Aufnahmen von Potsdam und Sanssouci an. Nach Kriegsende setzte Baur seine Stadtdokumentation der nun zerstörten Architekturen fort, wobei dem Stil seiner fotografischen Inszenierungen des Vor- und Nachkriegszustandes Vorbilder aus der Vedutenmalerei zugrunde liegen.<sup>97</sup> Der seinerzeit prominente Berliner Kunstkritiker Heinz Lüdecke tadelte Baur angesichts einer artistischen Inszenierung der Schloßruine in Potsdam; Baur habe »den traurigen Potsdamer Trümmerhaufen in eine romantische Idylle umgelogen«;<sup>98</sup> er habe den schwärmerischen Stil der Ruinenmalerei um 1800 nachgeahmt, um beim Betrachter ästhetische und sentimentale Reize angesichts der Zerstörungen zu evozieren. Derenthal zufolge zeigt sich hier die Debatte um die ›richtige‹ Ruinenfotografie.<sup>99</sup>

Eine besonders eindrucksvolle artistische Imagination stellt Baur's Fotomontage *Potsdam: Vision 1945* dar. Der Vordergrund des Bildes zeigt die Ruinen der Nikolaikirche, des Fortunaportals und des westlichen Schloßflügels, während in den dahinter aufsteigenden Wolken blass und schemenhaft die unversehrte Kuppel der Nikolaikirche erscheint.<sup>100</sup> Die Montage weist sich als eine »mit den Mitteln des Vergangenen evozierte Zukunftsschau aus«.<sup>101</sup> Die überspitzte künstlerische Demonstration setzt bildmächtig die »versinnbildlichte Vorstellung einer Wiederherstellung des alten Potsdam«<sup>102</sup> in Szene. Das Spektrum der Ruinendarstellungen zwischen Dokumentation und Imagination verschiebt sich hier zugunsten der artistischen Imagination.

95 Ebd.

96 Ebd., S. 68.

97 Vgl. ebd., S. 46f.

98 Heinz Lüdecke zit.n. ebd., S. 46.

99 Hier zeigt sich erneut, dass der Umgang mit Ruinen unter ästhetischen Gesichtspunkten zur Gratwanderung werden kann. Das Schöne am Verfallenen und Zerstörten zu inszenieren oder zu theoretisieren, kann sich zu einem sittlichen Drahtseilakt entwickeln.

100 Vgl. L. Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre*, S. 47.

101 Ebd.

102 Ebd.

Wie prekär das Thema ›schöne Trümmer‹ in moralischer Hinsicht ist, zeigt sich auch am Beispiel des Kölner Fotografen Karl Heinz Hargesheimer, der unter dem Künstlernamen Chargesheimer bekannt wurde.<sup>103</sup> 1949 hatte der junge Fotograf gemeinsam mit seinem Freund Günther Weiß-Margis – seinerzeit Philosophiestudent und freier Schriftsteller – ein Buch konzipiert, das den Titel *Form und Urform* tragen sollte und das sich »wie kaum ein anderes Projekt der Trümmerfotografie von den realen Ruinen distanzier- te, um zu einer eigenen künstlerischen Bildsprache für die Darstellung der Zerstörung zu gelangen.«<sup>104</sup> Weiter heißt es: »Das erklärte Ziel des Buchprojekts war es, in einer Art Sehanleitung ein ästhetisches Gefühl für die Schönheit der Trümmer zu wecken.«<sup>105</sup> Den Umschlag des Buches sollte eine Aufnahme des Torso von Belvedere zieren; vorgesehen waren zudem 31 Trümmerfotos von Chargesheimer sowie sechs Kurztexte von Weiß-Margis, die zu den Fotografien Stellung nehmen und von metaphysischen Vorstellungen über Form und Urform geprägt sind: »Der durch die Zerstörung erlittene Verlust der Form ermöglicht erst die Erkenntnis der Urform, für Weiß-Margis eine Art Metapher für die Schönheit aller letztlich aus dem Glauben heraus geschaffenen menschlichen Werke.«<sup>106</sup> Das Chaos der Trümmerlandschaften wird als Zustand der Urformen gedacht, die dem Betrachter den Prozess des Werdens und Vergehens von Formen vor Augen führt. Zudem hängt für Weiß-Margis die Schönheit der Ruinen mit den neuen Raumformen zusammen, die sich im Zuge der Zerstörungen ergeben, sodass manches Gebäude, wie z.B. die Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, erst durch die Zerstörung zu einer eigenen Sprache gefunden habe. Der zerstörte Zustand der Dinge erst lasse den Betrachter die Urformen erkennen, weshalb ersterer letzterem ästhetisch vorzuziehen sei.<sup>107</sup> Die Fotografien Chargesheimers, die diese theoretischen Überlegungen Weiß-Margis kommentieren sollen, zeigen die Ruinen in ver-rückten Ansichten: »In den Fotografien Chargesheimers scheinen die Ruinen aus dem Lot geraten.«<sup>108</sup> Chargesheimer kippt und verdreht die Kamera und nimmt lediglich sehr begrenzte Ausschnitte der Ruinen in den Fokus.<sup>109</sup> Auf diese Weise entstehen fragmentarische Ansichten der Fragmente und nicht allein die gezeigten Trümmer sind aus ihrer vorherigen Ordnung herausgebrochen – auch die Art ihrer Inszenierung bricht mit geordneten, üblichen Sichtweisen: »Hier verschieben sich [...] die Trümmer gegeneinander, findet das Auge keinen Halt an gewohnten Perspektiven.«<sup>110</sup> Der Kamerablick korrespondiert auf diese Weise mit dem Gegenstand der Darstellung. Das *Wie* der Inszenierung greift das *Was* des Dar- gestellten auf.

Weiß-Margis erster Text der geplanten Buchveröffentlichung setzt mit den Worten ein: »Antike Trümmer sind schön! Wußten wir das nicht schon lange? Warum aber er-

103 Vgl. ebd., S. 83–86 und das Vorwort des Herausgebers in Reinhold Mißelbeck (Hg.): *Chargesheimer. Schöne Ruinen*, mit einem Beitrag von Anke Solbrig unter Verwendung von Originaltexten von Günther Weiß-Margis und einem Nachwort von Anneliese Weiß-Margis, Köln 1994, S. 5–10.

104 L. Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre*, S. 83.

105 Ebd., S. 85.

106 Ebd.

107 Vgl. ebd.

108 Ebd.

109 Vgl. ebd.

110 Ebd.

schrecken uns dann unsere eigenen Trümmer so sehr? Sehen wir bisher nicht in den antiken Trümmern nur die erhaltene, aus dem Geiste gezeugte, künstlerische Form? Hatten wir jemals die Urformen beachtet, die auch an diesen Trümmern ihren Teil haben?«<sup>111</sup> Es ist wenig verwunderlich, dass dieses Publikationsvorhaben seinerzeit keinen Verleger gefunden hat. Reinhold Mißelbeck, der das Buch in abgewandelter Form 1994 herausgegeben hat, rekapituliert:

»Wer in Deutschland war ein paar Tage nach Kriegsende schon bereit, das Trümmerfeld Deutschland aus einer Position zu sehen, die mit der eines Walter Hege angesichts der Akropolis vergleichbar ist? Expressive Dramatik, mahnendes In-Szene-Setzen, metaphorische Bilder, wie sie Hermann Claasen im ›Gesang im Feuerofen‹ vorlegte, ja, aber Ruinen als ästhetisches Erlebnis? Das konnte kaum ein Kölner, kaum ein Deutscher damals verkraften, das wollte kein Verleger seinen Lesern zumuten.«<sup>112</sup>

Aus sittlichen Gründen waren die Arbeiten Chargesheimers seinerzeit nicht zu würdigen. In ästhetischer Hinsicht sind sie jedoch interessant, weil sie ein besonderes Potential zur Reflexion über die Genese von Formen und die Dynamik von Räumen hergeben. Reflexionen über das Entstehen und Vergehen von Formen und Gestalten – was sich auch in Begriffen wie ›Transformation‹ und ›Metamorphose‹ ansprechen ließe – und Überlegungen zur Variation von Raumarrangements, die sich durch Verfall und Zerstörung von Architekturen und die damit verbundene Öffnung und Schließung von Räumen ergeben, scheinen erhellende Überlegungen mit Blick auf die Ruinen zu sein, denen wir uns in den Passagen zu den *Atmosphären der Architektur* und den *Atmosphären der Natur* erneut zuwenden werden.

In jüngerer Zeit hat die Ruinenfotografie auf andere Weise ein Revival erlebt.<sup>113</sup> Dabei handelt es sich um Fotografien sogenannter ›lost places‹, die oft im Zuge einer in Szenekreisen so betitelten ›urban exploration‹ entstehen. Diese mehr oder weniger urbanen Expeditionsreisen verschlagen Menschen an die entlegensten Orte, um sich dort im Sinne eines Eskapismus aus dem Trubel der belebten alltäglichen Lebenswelt der Faszination am Ruinösen hinzugeben.<sup>114</sup> Dabei werden verlassene und aufgegebene Orte, wie Landhäuser, Schlösser, Parks, Industrieanlagen, Krankenhäuser, Schulen, Hotels,

111 Günther Weiß-Margis zit. n. R. Mißelbeck (Hg.): *Chargesheimer. Schöne Ruinen*, S. 12.

112 R. Mißelbeck (Hg.): *Chargesheimer. Schöne Ruinen*, S. 5.

113 Unter den unzähligen Bildbänden zur zeitgenössischen Ruinenfotografie seien hier genannt: Sven Fennema: *Melancholia. Zauber vergessener Welten*, München 2019; Sven Fennema: *Neuland. Eroberungen der Natur*, München 2017; Sven Fennema: *Nostalgia. Orte einer verlorenen Zeit*, München 2015; Sven Fennema: *Tales of Yesteryear*, Krefeld 2014; Stefan Hefe: *Geisterhäuser. Verlassene Orte in den Alpen*, München 2018; Nadav Kander: *Dust*, Ostfildern 2014; Josef Koudelka: *Ruins*, New York 2020; Henk van Rensbergen: *No Man's Land*, München 2018; Gabriela Torres Ruiz: *Silence*, Berlin 2017; Peter Traub: *Die Welt der verlassenen Orte. Urbex-Fotografie*, Halle (Saale) 2014; Peter Traub: *Die Welt der verlassenen Orte II. Urbex-Fotografie*, Halle (Saale) 2017; Jörn Vanhöfen: *Aftermath*, Ostfildern 2011; Romain Veillon: *Ask the Dust*, London 2016; Thomas Windisch: *Wer hat hier gelebt? Augenreise zu verlassenen Orten*, Wien 2019; Yuto Yamada: *Silent World. Beautiful Ruins of a Vanishing World*, 2019.

114 Man sieht, wie sehr die ästhetische Faszination am Ruinösen ein Privileg weitgehend intakter Gesellschaften ist. Den Wunsch, in ruinöse Atmosphären zu entfliehen, kann nur haben, wer sich ansonsten im Alltag in einer größtenteils heilen und unversehrten Lebenswelt befindet. In Zeiten von kriegerischen Konflikten, Naturkatastrophen oder wirtschaftlichen Krisen und dem damit

Schwimmbäder, Kinosäle, Theater, Kirchen, Hochhäuser, Siedlungen, Bunkeranlagen, U-Bahn-Schächte, Stollenanlagen, Katakomben, Kanalisationen, Freizeitparks, Versorgungs- und Militäranlagen usw., aufgesucht, um sich dort neben dem Abenteuer der nicht selten rechtswidrigen<sup>115</sup> Erkundung dieser Orte deren Dokumentation im Medium der Fotografie hinzugeben. Diese zumeist aus ihrem ursprünglichen lebensweltlichen Kontext gerissenen architektonischen Objekte an verlassen Orten beflügeln die Fantasie. An ihnen entzündet sich eine emphatische Reflexion und Imagination über vergangene und andere Welten wie auch Lebensweisen und Geschehnisse, die sich in den fotografischen Inszenierungen niederschlägt. Besonders hervor stechen dabei die Arbeiten der Architektin und Fotografin Gabriela Torres Ruiz und des Fotografen Sven Fennema, die exemplarisch für das jüngere, nicht allein fotografische Interesse an Ruinen stehen.

Im Bildband *Silence* von Torres Ruiz inszeniert die Künstlerin einen geschickten Dialog zwischen Fotografien der Natur und Fotografien von sich selbst überlassenen Architekturen. Zumeist auf Doppelseiten des Buches stellt sie jeweils Ansichten natürlicher und architektonischer Szenerien einander gegenüber. Die Inszenierungsweisen der miteinander konfrontierten Bilder sind dabei einander angeglichen. Vor allem Lichtverhältnisse, Farbwahl und Bildausschnitte präsentieren Formen und Strukturen – im einen Fall von natürlichen, im anderen von architektonischen Gebilden –, die sich durch die Darstellungsweise deutlich ähneln. Die Momentaufnahmen von Kultur- und Naturgebilden treten auf diese Weise in einen engen Dialog. Das Architektonische erscheint uns plötzlich als Natürliches und das Natürliche zuweilen als Architektonisches. Die Ähnlichkeiten der präsentierten Farben und Formen im Lichte der Fotografie heben die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur auf und führen sie ineinander über. In der Einführung des Bildbandes heißt es:

»In Vergessenheit geratene Gebäude und Orte erzählen in diesen aufwendig erstellten Fotografien ihre Geschichte; Licht und Schatten, gezielt eingesetzt, wirken wie ein Flüstern, das von einem noch unentdeckten Ort zu uns herüberdringt. Man hat den Eindruck, die Bilder stammten aus einer anderen Welt, einer Welt, in der Caspar David Friedrich und Olaf Otto Becker miteinander verschmelzen.«<sup>116</sup>

Tatsächlich lassen sich die Fotografien in der Bildtradition Friedrichs betrachten. Die gotischen Kirchenruinen ersetzen moderne *lost places* und was zuvor die Malerei leistete, führt nun das Medium der Fotografie auf ähnliche und doch andere Weise fort. Wir sehen in diesem Zusammenhang, wie sehr sich jedes künstlerische Schaffen notwendigerweise in eine historisch gewordene Praxis artifizierender bzw. artistischer Auseinandersetzungen einreihet. Nichts kommt aus dem Nichts. Jeder noch so unscheinbare künstlerische Akt steht in der Tradition der Geschichte der Kunst und verhält sich unweigerlich

---

einhergehenden Elend und Leid von ›schönen Trümmern‹ und dergleichen zu sprechen, erscheint zwangsläufig makaber und unangemessen, wie wir am Beispiel Chargesheimers gesehen haben.

115 Das gilt eher für die laienhaften Praktiken dieser Fotografie. Die hier behandelten Künstler arbeiten in der Regel mit Genehmigungen.

116 Timothy Persons: *Einführung*, in: G. Torres Ruiz: *Silence*, S. 9.

zu ihr. So ist Hans-Georg Gadamer zu verstehen, wenn er schreibt: »Wir stehen als endliche Wesen in Traditionen, ob wir diese Traditionen kennen oder nicht, ob wir uns ihrer bewusst sind oder verblendet genug sind zu meinen, wir fingen neu an – das ändert an der Macht der Traditionen über uns gar nichts.«<sup>117</sup>

Torres Ruiz kombiniert in ihren Gegenüberstellungen der Erscheinungsweisen der Natur mit denjenigen der Architektur architektonische Innenräume zumeist mit Landschaftsansichten, teilweise sind es auf der Naturseite auch bloße Strukturen, die sich nicht näher identifizieren lassen. Die Außenansicht einer Ruine findet sich an keiner Stelle. Es sind Fotografien ruinöser Innenarchitekturen, die sich uns im Wechselspiel mit Naturaufnahmen präsentieren. Am augenscheinlichsten sind dabei sicher die Ähnlichkeit von Farb- und Lichtverhältnissen sowie die Gestaltverhältnisse der Formen und Strukturen der erscheinenden Objekte. So korrespondiert z. B. eine im Nebel verschwindende Gebirgsformation mit dem ruinösen Gang eines vermutlich sakralen Gebäudes (*Abb. 1 u. 2*). Den rötlich-braunen Ziegeln des durchgebrochenen Rohbaus der inneren Kirchenwände entsprechen bräunliche Vegetationsstellen des Gebirgspasses. Eine schneebedeckte Kuhle der Gebirgsaufnahme lässt sich parallel zu einem hellen, fast weißen Lichteinfall auf der linken Innenwand der sakralen Architektur betrachten. Während im sandigen Boden des erhöht gelegenen Cathedralenganges einige Fußspuren schemenhaft verschwinden, lösen sich die Konturen der Gebirgsgipfel im Nebel auf. Der grau-bräunlich-taupe Gesamteindruck beider Bilder führt sie wechselweise ineinander über. Während das eine uns die Rohmaterialien der Natur ansichtig werden lässt, dokumentiert das andere die Verrohung durch Verwitterung und mangelnde Instandsetzung der einst in Form gebrachten Gebilde der Kultur.

Ein anderes Diptychon zeigt uns einen im Raum alleinstehenden, heruntergekommenen Sessel vor zwei Fenstern stehend, durch die fahles Licht einfällt (*Abb. 3 u. 4*). In seiner ramponierten Gestalt erscheint der Sessel selbst in gewisser Hinsicht wie eine Dingruine. Schichten von Tapeten und Putz blättern von den Wänden, der Decke und den Fensterrahmen, während uns das gegenübergestellte Bild einen Waldweg präsentiert. Auch hier changieren beide Fotografien farblich auf ähnliche Weise zwischen grün, taupe, grau und braun. Das fahle Licht des Raumes korrespondiert mit der nebelhaft illuminierten Lichtung des Waldweges. Der von Sand, Dreck und kleinen Steinen überzogene Boden des verlassenen Rauminterieurs bringt eine vergleichbare Unordnung mit sich, wie der von Gräsern, Wurzeln, Erde und Blättern bedeckte Waldboden. Erneut ist es der Gesamteindruck der im Duo erscheinenden Fotografien, der auf eine Ununterscheidbarkeit von natürlicher und kultureller Atmosphären abzielt. Der fast etwas plakativ wirkende, in der Bildmitte befindliche Stuhl betont einmal mehr den Eindruck von Menschenverlassenheit, Leere und Stille, wie wir sie sonst nicht von gebauten und belebten Räumen, sondern von abgeschiedenen Naturumgebungen – wie eben beispielsweise Wäldern – kennen.

In wesentlich helleres Licht ist die Gegenüberstellung einer Landschaftsaufnahme mit der Fotografie eines langen Durchgangs getaucht (*Abb. 5 u. 6*). Die beiden Bilder erscheinen in rot-braun, fast rostfarben mit hellen kalkfarbenen und moosgrünen Passagen. Handelt es sich bei der Landschaftsaufnahme vermutlich tatsächlich um Kalk, so

117 Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 2012, S. 78f.

findet dieser im Falle des Rauminterieurs in dem von der Decke bröselnden hellen Putz seine Entsprechung, der den darunterliegenden dunkleren Rohbau freilegt. Die so erscheinenden flächigen Deckenschichten weisen durch die Arbitrarität ihrer Entstehung ähnliche Formen auf, wie die Strukturen der Naturaufnahme. Insbesondere die hellen Lichtverhältnisse und die angegliche Farbwahl suggerieren erneut die Vereinigung von Kultur und Natur in ihren Erscheinungsweisen.

Der prominenteste Vertreter der zeitgenössischen Ruinenfotografie ist Sven Fennema. Sein mittlerweile mehrere Bildbände umfassendes Œuvre lässt sich als emphatische Affirmation des Ruinösen betrachten. Architektonische Interieurs und Exterieurs spektakulär verfallener Bauwerke und Gebäudekomplexe sind das bevorzugte Sujet des Künstlers. Verlassene Landhäuser, Gutshöfe und Gehöfte, aufgegebene Herrschaftsvillen und Palazzi, abgelebte einstige Kliniken, Sanatorien und Waisenhäuser, von Pflanzenbewuchs überwucherte Klöster, Kirchen und Kathedralen, sich selbst überlassene Friedhöfe, unbesiedelte Geisterdörfer, stillgelegte Industrie- und Werkshallen und deren verrostete Maschinenräume, eingestürzte Decken, heruntergekommene Dormitorien, zerborstene Treppenaufgänge, zerbröckelnde Fassaden, Patina überzogene Wände, rostige Geländer und Zäune, verstaubtes Mobiliar, zerrissene Fenstervorhänge, abgenutzte Ledersessel, kaputte Gerätschaften, zerschlissene Lumpen, zerstörte Skulpturen, zerbrochene Fensterscheiben, eingefallene Trümmerhaufen, verwitterte Außenmauern, verwahrloste Wintergärten und Gartenanlagen, aber auch Autowracks und Objektruinen jeglicher Art finden sich bei Fennema gekonnt in Szene gesetzt. Es gelingt ihm diese zutiefst betrüblichen zivilisatorischen Reste auf eine Weise zu inszenieren, dass die morbiden Atmosphären einen besonderen Charme gewinnen. Das einzigartige Flair dieser Außen- wie Innenaufnahmen trifft den Kern einer Ästhetik der Ruinen und des Ruinösen, den die hier angestellten Überlegungen im Ganzen aufklären wollen: die Affirmation eines eigentlich nicht Affirmierbaren. Verfall, Zerstörung, Vergänglichkeit – letztlich der Tod<sup>118</sup> – erscheinen bei Fennema im Lichte des Schönen. Produzent wie Rezipienten dieser eindrucksvollen Werke verfallen der paradoxen Situation, dass in der Wahrnehmung dieser melancholischen, nostalgischen und elegischen ästhetischen Atmosphären etwas bejaht wird, das uns normalerweise zutiefst ängstigt und beunruhigt: die Vergänglichkeit allen Seins einschließlich unseres eigenen Daseins.

So findet sich bei Fennema z. B. das Werk *Bagni Polverosi*, die Fotografie einer toskanischen Jugendstiltherme, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Betrieb genommen wurde und mittlerweile seit Jahrzehnten verfällt.<sup>119</sup> Aufgrund von Einflüssen der Witterungen und fehlender Instandsetzung weisen die Arkadenmauern der Therme fast grottenartige Gesteinsstrukturen auf. Pflanzenbewuchs sprießt aus den Fugen der Gemäuer und verdorrtes Gestrüpp, Gestein und Sand bedecken den Boden. Die einst aufgetragenen Farben der Wände und Decken sind weitgehend abgebröseln und lassen den darunterliegenden Rohbau zum Vorschein kommen. Säulen und Rundbögen der Arkaden sind in

118 Zumindest der Tod des Menschen und seines Werks, denn die Natur blüht schließlich in Fennemas Bildern und lässt sich somit als Sinnbild des anhaltenden Lebensprozesses betrachten, auch wenn der Mensch hier seinen Platz verloren hat.

119 S. Fennema: *Bagni Polverosi*, in: *Nostalgia*, S. 226.

ihrer ehemals gestalteten Form kaum noch zu identifizieren. Die sandfarbenen Texturen der Gesteinsoberflächen der imposanten Architektur erscheinen dem Betrachter wie welkes Laub. Der ehemaligen architektonischen Ordnung hat sich die chaotische Auflösung des Materials bemächtigt. Wie bei einem verwesenden Kadaver zersetzt der Zahn der Zeit Stück für Stück, Schicht um Schicht die Oberflächen des Gebäudes.

Simmels Motiv der Rückeroberung des verbauten Materials durch die Natur wird besonders anschaulich an einigen Aufnahmen eines Klosters im Piemont unter dem Titel *Santuario*.<sup>120</sup> Der Kreuzgang des Gebäudes wird geradezu überflutet von einer Welle aus Efeu, die sich vom Innenhof in Richtung Gebäude über den Boden ausbreitet. Wie Klauen oder Tentakeln greifen die Efeuranken nach dem Bauwerk und überschwemmen den überdachten Bogengang. Wo vormalig Pilger entlang schritten, bahnt sich nun ein Teppich aus Efeu den Weg und verschluckt allmählich Stein um Stein die Pflaster des Außenganges.

Fast schon vollends in das Gewand der Natur gehüllt erscheint uns die Ruine eines kleinen Kraftwerks inmitten eines Waldes in der Toskana.<sup>121</sup> Das ehemalige Dach des Gebäudes ist nicht mehr vorhanden und hat einer lichtdurchlässigen Überdeckung aus Baumstämmen, Ästen und Blättern Platz gemacht. Lianen und Wurzeln ragen von den Dachmauern in den Innenraum des kleinen Häuschens. Der Boden im Innern ist überzogen von Erde und Laub. Zwei vermutlich vom ehemaligen Dach stammende lange Holzbalken und ein großer Stein, gleichermaßen von Moos bedeckt, liegen auf der Erde. In der Mitte des Raumes befindet sich ein Relikt aus industriellen Zeiten: eine stillgelegte Maschine von einer dicken Schicht aus Moos überzogen.

Eine sonderbare Verwachsung aus architektonischen Resten und organischem Bewuchs findet sich auch bei einer Aufnahme Fennemas von einem verfallenen Treppenhaus eines einstigen Schlosses.<sup>122</sup> Auf der linken Seite des Bildes ist ein Baumstamm zu erkennen, dessen Wurzeln sich in das Mauerwerk geschlagen haben. Die Spur des Wurzelwuchses lässt sich am herausgebrochenen Gemäuer nachvollziehen. Säulen und Geländer des Treppenhauses sind noch gut zu erkennen, während die Treppenstufen nicht mehr zu identifizieren sind. Der Boden ist bedeckt von Geäst, Laub, Holzresten, Gestein und Schutt. Grünspan zielt Wände, Geländer und Säulen. Mehrere kleinere Gewächse sprießen aus den Fugen der Mauer gen Licht empor. Auch hier tauchen Moos und Grünspan die baulichen Überreste in grünliche Farbnuancen.

Eindrucksvoll erscheint auch die Innenaufnahme einer Kuppelhalle eines ruinösen Konvents in dem Werk *Apostrum*.<sup>123</sup> Die Spitze der Kuppel schließt mit einem großen, zwölfseitigen, bunt bemalten Bleiglasfenster. Das hierdurch eintretende Tageslicht erhellt den voluminösen Innenraum des sakralen Gebäudes. Der abbröckelnde bläuliche Putz hinterlässt graue Flächen des darunterliegenden Gesteins, die wie offene Wunden der Innenwände erscheinen, von denen sich die Oberflächenschicht wie Hautfetzen abgelöst hat. Der Boden des Innenraums ist größtenteils mit ausrangierten Möbelresten wie Tischen, Stühlen, Schränken, Türen, Brettern usw. übersät – sogar eine

120 S. Fennema: *Santuario*, in: *Nostalgia*, S. 166.

121 S. Fennema: *Centrale Elettrica*, in: *Melancholia*, S. 51.

122 S. Fennema: *Verwachsen II*, in: *Melancholia*, S. 183.

123 S. Fennema: *Apostrum*, in: *Melancholia*, S. 299.

rostige Fahrradruine findet sich hier. Von dem einst sakralen Ort der Auferstehung bleibt lediglich ein profaner Rest des Untergangs.

Nichts wirkt je so leer, wie ein leerer Swimmingpool. Das Schwimmbad in Fennemas Fotografie *Trockenschwimmer* ist zwar nicht mehr mit Wasser befüllt, jedoch keineswegs leer – die Wasserschicht ist einer Schicht aus Gräsern, Moos und Schutt gewichen, die den Boden des Beckens bedecken.<sup>124</sup> Von der Überdachung des Bades ist lediglich eine rostige Metallkonstruktion übrig geblieben, die vormals die Fenster eingefasst hatte, welche nun entweder noch zerbrochen im Rahmen hängen oder bereits zu Boden gefallen sind. Den Vordergrund des Bildraumes nimmt ein umgestürzter Nadelbaum ein. Der dahinterliegende marode Sprungturm aus Beton und Stahl rostet einsam vor sich hin. Etwa die Hälfte der stählernen Trittflächen, über die man den Turm früher hätte erklimmen können, ist aus den Schweißnähten herausgebrochen. Der einstmals lebhafte Ort der ersehnten Abkühlung und des nassen Vergnügens an heißen Sommertagen wird in Fennemas Aufnahme zu einer stillen Atmosphäre des Nachsinnens über vergangene Zeiten. Auch wer diese Stätte des Spiels und der Erholung in ihrem belebten Stadium nie erlebt hat, kann sich mühelos vorstellen, was sich hier so alles abgespielt hat oder vielmehr abgespielt haben könnte. Unwillkürlich fantasieren wir womöglich das Ballspiel der Kinder im Wasser, die mehr oder weniger akrobatischen Versuche am Sprungbrett, die in Bademode gekleideten Menschen beim Sonnenbad und die strahlende Sonne über dem Menschenbad – auch den für Schwimmbäder typischen Geruch nach Chlor und die Geräuschkulisse belebten Treibens sind naheliegende, spontane Assoziationen. Der Ort der Leere korrespondiert unweigerlich mit einer ästhetischen Erfahrung imaginativer Fülle, die sich an jenem entzündet.

Fennemas fotografische Kunstwerke präsentieren uns festgehaltene Raumkonstellationen im unaufhaltsamen Fortgang der Zeit und ihrer Auswirkungen auf das Werk des Menschen – hier vornehmlich in Form seiner architektonischen Kulturerzeugnisse. Fennema hält fest, was nicht festzuhalten ist: den ununterbrochenen Lauf der Zeit, in dessen Verlauf die Dinge zergehen. An der Begegnung mit diesen medialen Präsentationen entfaltet sich beim Betrachter eine affektive Reflexion über vergangene Zeiten, die von interpretativen und imaginativen Vollzügen begleitet wird. Wir interpretieren das Gesehene und imaginieren an ihm zugleich Mannigfaltiges, was in einer ästhetischen Reflexion im noch näher zu bestimmenden Sinne resultiert.

Noch in gänzlich anderer Weise kann die Fotografie im Kontext einer Ästhetik des Ruinösen thematisiert werden: Fotografien als Fotografierruinen; dann nämlich, wenn das Trägermedium selbst dem Verfall verfällt. Hierbei muss klarerweise keine Ruine Sujet der Aufnahme sein. Entscheidend ist, dass der Alterungsprozess des Bildträgers selbst voranschreitet. Vor den Ende des 20. Jahrhunderts einsetzenden digitalen Revolutionen wurden Fotografien zumeist auf speziellem Fotopapier entwickelt. Der einzelne fotografische Abzug ist somit selbst als materielles Objekt in der Welt dem Verfall unterworfen. Papier löst sich mit der Zeit auf, wird durch chemische Einflüsse wie z.B. Sauerstoff sukzessive zersetzt und erhält insbesondere durch die UV-Strahlung in Verbindung mit Lichteinflüssen andere Farbnuancen; so erscheinen uns alte Fotografien oftmals spröde, vergilbt oder verblasst. Auch schlichte Gebrauchsspuren

124 S. Fennema: *Trockenschwimmer*, in: *Melancholia*, S. 318f.

wie Falten, Knicke und Risse verleihen alten Fotografien ein ruinöses Erscheinungsbild. Nicht wenige Fotografien archivarischer Bestände liegen überhaupt nur noch als Fragmente vor, wenn Teile der Fotografie schlicht fehlen und verloren gegangen sind. Dem fotografischen Medium selbst kommen auf diese Weise ruinenhafte Charakteristiken zu: die Fotografie wird zur Fotoruine.

### 3.3 Ruinen im Film und Ruinen des Films

Das Filmmedium bringt wiederum ganz andere mediale Möglichkeiten der Darstellung und Thematisierung von Raum und Zeit mit sich. Während Malerei und Fotografie architektonische Innen- und Außenansichten im ruinösen Prozess befindlich *fixieren*, eröffnet der Film als Klangbildgeschehen und Bewegtbildmedium seine eigene *prozessuale Bewegung* durch Zeit und Raum. Für das Thema Ruinen ist insbesondere ein im Unterschied zur Alltagserfahrung veränderter Umgang mit Raum-Zeit-Konstellationen relevant. So vermag es der Film beispielweise, uns ruinöse Vorgänge in Zeitraffung oder Zeitstreckung vorzuführen. Der langsame Verfall durch den Zahn der Zeit kann auf diese Weise schneller und der schnelle Zerfall durch Zerstörung langsamer erfahren werden, als es uns in der außermedialen Wahrnehmung möglich ist.

Wir werden in diesem Kapitel exemplarisch einige filmische Operationen untersuchen, die relevant für das Thema der Ästhetik der Ruinen sind, da sie auf veränderte Weise Reflexionen über die Ruinen darstellen und veranlassen. Dabei sind es nicht selten die zuletzt vorgestellten Szenerien der *lost places* Fotografie, die auch im Film in besonderer Weise in Erscheinung treten und zumeist als Handlungsorte der filmischen Erzählung die von dem Film präsentierten Atmosphären bestimmen. In diesem und dem darauf folgenden Abschnitt zu den Computerspielen werden vornehmlich postapokalyptische Atmosphären der Genres Fantasy, Science-Fiction und Horror untersucht, da für sie die Ruinen nicht selten von zentraler Bedeutung sind. Namentlich sollen der Reihe nach die Filme *Silent Hill*, *I am Legend*, *28 Days Later* und *Blade Runner 2049* sowie die Katastrophenfilme des Regisseurs Roland Emmerich – *Independence Day*, *The Day After Tomorrow* und *2012* – vorgestellt und mit Blick auf die Ruinen analysiert werden.<sup>125</sup>

»Die Moderne der Kunst setzt ein, als in die verlassenen Ruinen des Sinns der Wahn, die delirierende Erlösungssehnsucht und das Dämonische einziehen.«<sup>126</sup> Obgleich Hartmut Böhme hier die Moderne der Kunst vor Augen hat und einen Paradigmenwechsel im Übergang von romantischen zu modernen Ruinendarstellungen meint, so eignet sich seine Klassifizierung doch auch zur Bestimmung der Ruinen in postapokalyptischen Szenerien. »Postapokalyptisch« meint hier den Zustand der Lebenswelt nach weitreichenden Katastrophen, unabhängig davon, ob sie sich auf menschliche oder natürli-

125 Danny Boyle: *28 Days Later* (GBR 2002); Roland Emmerich: *2012* (USA/CAN 2009); Roland Emmerich: *Independence Day* (USA 1996); Roland Emmerich: *The Day After Tomorrow* (USA 2004); Christophe Gans: *Silent Hill* (CAN/F 2006); Francis Lawrence: *I am Legend* (USA 2007); Denis Villeneuve: *Blade Runner 2049* (USA 2017).

126 H. Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, S. 715.