

mungen. Ein ebenso prägnantes Paradigma ist der Museumsbesuch, der sich zwischen begrifflicher Instruktion anhand von Infotafeln und dem leiblich-sinnlichen Erleben der exponierten ästhetischen Gegenstände vollzieht.

Nachdem wir uns zuletzt recht allgemein dem Verhältnis von Sprache und Wahrnehmung zugewendet haben, wollen wir im nächsten Abschnitt wieder konkreter auf die Ruinen blicken, um zu sehen, inwiefern den Ruinen in symbolischer und allegorischer Hinsicht bestimmte Bedeutungen zugesprochen werden – ganz im Sinne des zuletzt Behandelten immer gedacht als Bedeutungen, die aus bestimmten sprachlichen und nicht-sprachlichen Praktiken des Umgangs mit Ruinen resultieren.

4.3 Raum der Zeichen

Der Mensch ist ein animal symbolicum, das sich in einem Reich selbstgeschaffener Zeichen einrichtet und seine Orientierung aus diesen Zeichen empfängt. Er ist aber auch ein homo interpres, der Zeichen liest und deutet, wo er selbst gar keine hinterlassen hat. Nicht nur Sprache, Gesten, Texte und Bilder öffnen grandiose Deutungsspielräume, auch die Natur, die Welt, die soziale Umwelt oder die Großstadt kann zu einem Feld der Deutungskunst und des Deutungswahns werden.¹¹¹

In diesem Kapitel wird es um den Zeichencharakter der Ruinen im Sinne von Verweisbeziehungen gehen.¹¹² Wir haben nun bereits gesehen, dass das Ruinenästhetische zuweilen komplexe Verweiszusammenhänge ausmacht.¹¹³ Die Ruinenästhetik lebt geradezu davon, dass ihre Gegenstände nicht allein für sich selbst stehen, so alleinstehend die sich selbst überlassenen Gebäude uns zuweilen auch erscheinen. Als Vermögen zur Verzeichnung lassen sich solche Vorgänge auf der Subjektseite festmachen, auf der Objektseite sprechen wir gemeinhin von Zeichen, wenn im weitesten Sinne etwas auf etwas anderes verweist. Klarerweise greift beides auf komplexe Weise ineinander, wie in den vorherigen Kapiteln zur Wahrnehmung und Sprache schon ersichtlich wurde. Wir wollen nun genauer danach fragen, inwiefern solche Verweiszusammenhänge mit Blick auf die Ruinen relevant sind und worin sie konkret bestehen können. Der Titel des Kapitels läuft dabei Gefahr, gleich in mehrerlei Hinsicht irreführend zu sein. Streng genommen geht es weder um den *Raum* der Zeichen, noch um den Raum *der* Zeichen, sondern um eine für ästhetische Anschauungsweisen zentrale Bewusstseinsleistung, die im gegebenen Wahrnehmungsraum mehr als das im Raum Gegebene vernimmt. Wie schon im Kapitel zur Sprache ist mit dem Raum der Zeichen der buchstäbliche Wahrnehmungsraum in metaphorischer Weise angesprochen – hier nun mit Blick auf zeichenhafte Verweiszusammenhänge. Unter Hinweis auf Jurij Lotman spricht Aleida Assmann in dieser Hin-

111 Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2015, S. 26.

112 Einführend zum Thema Semiotik siehe: Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München⁶ 1988; Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a.M.¹⁷ 2016 sowie die Anthologie zum Symbolbegriff: Frauke Berndt u. Heinz J. Drügh (Hg.): *Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2009.

113 Siehe auch: Constanze Baum: *Ruinenlandschaften. Spielräume der Einbildungskraft in Reiseliteratur und bildkünstlerischen Werken über Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Heidelberg 2013.

sicht auch von der kulturell geprägten »Semiosphäre«¹¹⁴: »Während die Umwelt des Tiers durch biologische Notwendigkeit definiert ist, ist der menschliche Lebensraum wesentlich durch Repräsentationen, Zeichen und Deutungsbereitschaft geprägt. Deshalb lebt der Mensch niemals in einer neutralen physikalisch-chemischen Totalwirklichkeit, sondern immer schon in der jeweiligen semiotischen Sphäre kulturell erschlossener Welten.«¹¹⁵

Für das atmosphärische Reflexionsgeschehen in Begegnung mit Ruinen ist es relevant, dass uns die Ruinen im Zuge ästhetischer Erfahrungsvollzüge als bedeutsame Objekte in der Welt erscheinen, deren Bedeutsamkeit über ihre offensichtliche Verfasstheit hinausreicht. Folglich muss diese Bedeutsamkeit der Ruinen hinreichend begriffen werden. Dafür lohnt die Beschäftigung mit semiotischen und literaturwissenschaftlichen Überlegungen zum Begriff des Symbols und den Tropen als sprachlichen Figuren wie Metaphern, Allegorien, Metonymien und Synekdochen, weil damit – bei aller Unterschiedlichkeit der angesprochenen rhetorischen Stilmittel – ein für das Ruinenästhetische charakteristisches Etwas-in-etwas-Wahrnehmen angesprochen ist, wie es uns im Abschnitt *Drei Grundfälle des Wahrnehmens* bereits begegnet war.

Der Zeichenbegriff ist zunächst dem Alltagsverständnis nach so zu verstehen, dass etwas (auch noch) für etwas anderes steht, was Aleida Assmann zufolge als einfaches Grundgesetz der Zeichenpraxis betrachtet werden kann: »*aliquid stat pro aliquo* – etwas steht für etwas anderes.«¹¹⁶ Verknüpfen lässt sich auf diese Weise so ziemlich alles mit allem.¹¹⁷ Diese »Doppelstruktur des Zeichens«¹¹⁸ habe geistesgeschichtlich zugleich »einen Raum zwischen Außen und Innen aufgespannt«,¹¹⁹ den sie auch als »Raum der Kultur«¹²⁰ bezeichnet. Mit Schürmann ließe sich im Blick auf Zeichenpraktiken auch von einem janusköpfigen Vermögen zwischen Geist und Welt sprechen. Für die Doppelstruktur des Zeichens stellt sich die Frage, wie Eines (als Signifikant) für ein Anderes (als Signifikat) eintreten kann, wobei alles andere als gesichert wäre, wie dieses Verhältnis zu begreifen ist: »Ganze philosophische Dramen und heftige geisteswissenschaftliche Auseinandersetzungen hängen an der Frage, wie die Doppelstruktur des Zeichens zu bewerten und der Umgang mit der Welt zu gestalten ist.«¹²¹ In gleicher Weise geht es um die »Anders-Rede«¹²² der figürlichen Sprache, im Zuge derer zur buchstäblichen »Initialbedeutung«¹²³ ein anderer oder weiterer Sinn hinzutritt. Dieses Kapitel kann und will jedoch weniger die im Spiel befindlichen Zeichenbegriffe und Sprachfiguren definieren, als an ihnen eine spezifische Bewusstseinsleistung demonstrieren, die für die behandelten ästhetischen Wahrnehmungsvollzüge vor allem mit Blick auf die Ruinen essentiell ist: das

114 A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 33.

115 Ebd., S. 32f.

116 Ebd., S. 61.

117 Vgl. ebd.

118 Ebd., S. 61; vgl. ebd., S. 61–94.

119 Ebd., S. 94.

120 Ebd.

121 Ebd.

122 Heinz J. Drügh: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg i.Br. 2000.

123 Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen⁶ 2009, S. 33.

Etwas-in-etwas-Wahrnehmen, das sich auch als *allegorisches Bewusstsein* bzw. *allegorische Wahrnehmung* bezeichnen ließe.¹²⁴ Auch diese Dimension ästhetischen Erlebens dient der Vorbereitung der Analyse des Atmosphärenbegriffes, wie er im weiteren Verlauf bestimmt werden soll. Nachfolgend seien nun zunächst einige Beispiele versammelt, welche Gestalt die Ruinen durch die angesprochenen Verweiszusammenhänge annehmen:

Schnapp spricht mit Blick auf die Ruine von einem »*Zeugnis* einer vergangenen Größe«,¹²⁵ »*Spuren der Vergangenheit*«,¹²⁶ »*Bild vergangener Größe*«,¹²⁷ »*Zeichen eines Zusammenbruchs*«,¹²⁸ »*Zeichen, die das bessere Verständnis der Vergangenheit und manchmal eine Aussicht auf die Zukunft erlauben*«,¹²⁹ die Ruine werde in bestimmten historischen Kontexten zu einem »*politischen Symbol*«,¹³⁰ gerade »*durch seine Zerstörtheit*« werde das Bauwerk »*zum Symbol eines Ereignisses*«. ¹³¹ Makarius nennt die Ruinen »*Geschichtsspuren*«,¹³² »*Reste, denen man eine symbolische und ästhetische Würde zuschreibt*«,¹³³ »*Embleme einer Kultur*«,¹³⁴ »*Anzeichen einer Anschauung der Zeit*«,¹³⁵ »*Emblemen eines brachliegenden Landes, aus dem sich die Geschichte auf Dauer zurückgezogen hat*«,¹³⁶ »*Überreste der Vergangenheit*«,¹³⁷ »*Zeugnisse einer wieder herzustellenden Pracht*«,¹³⁸ »*Symbole einer vergangenen Macht*«,¹³⁹ »*Allegorie der Geschichte*«,¹⁴⁰ »*Figur der Zeit*«,¹⁴¹ »*Zeichen einer zeitlichen Dynamik des Lebens, dessen*

124 Für eine einführende Begriffs sondierung siehe: G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*; für weitergehende Überlegungen zum Begriff »Allegorie« siehe: Peter-André Alt: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995; H. J. Drügh: *Anders-Rede*; Eva Horn u. Manfred Weinberg (Hg.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen 1998; im Hinblick auf die Ruinen siehe zudem den Sammelband: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a.M. 1992, hier insb. Bryan S. Turner: *Ruine und Fragment. Anmerkungen zum Barockstil*, in: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, S. 202–223 u. Willem van Reijen: *Labyrinth und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne*, in: ders. (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, S. 261–291; zweifelsohne prägend und zentral für die Schriften zur Allegorie ist: Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2018; hierzu siehe wiederum insb.: Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010; Marleen Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München u. Wien 1983, S. 95–116; Ch. J. Emden: *Walter Benjamins Ruinen der Geschichte*, S. 61–87.

125 A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 9.

126 Ebd., S. 20.

127 Ebd., S. 55.

128 Ebd., S. 82.

129 Ebd., S. 90.

130 Ebd., S. 92.

131 Ebd.

132 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 9.

133 Ebd.

134 Ebd., S. 39.

135 Ebd.

136 Ebd., S. 90.

137 Ebd., S. 98.

138 Ebd.

139 Ebd., S. 112.

140 Ebd., S. 113.

141 Ebd.

letztendliches Schicksal sie abbilden«,¹⁴² »Sinnbild des Todes«¹⁴³ und »Zeichen der Verlassenheit vor dem Unermesslichen.«¹⁴⁴ Makarius zufolge besitzen die Ruinen eine »reale symbolische Kraft«,¹⁴⁵ als »Stigmata der Geschichte«¹⁴⁶ an Vergangenes zu erinnern. Im Sammelband *Ruinenbilder* ist die Rede von der Ruine als »paradoxe[m] Zeichen«,¹⁴⁷ als »Geschichtszeichen«¹⁴⁸ und es wird von der »allegorischen Ruinensemantik«¹⁴⁹ und der »nicht auflösbaren Enigmatisierung der Ruine«¹⁵⁰ gesprochen. Norbert Bolz zufolge ist die Ruine »ein gebrochenes Zeichen der Totalität.«¹⁵¹ Willem van Reijen spricht von »melancholischen Betrachtungen, die in der Ruine die angemessene Chiffre für das bedrohte Glück [...] sehen.«¹⁵² Hartmut Böhme schreibt: »Die Ruine ist Zeichen dessen, was sie einmal als intakter Bau war«,¹⁵³ die Ruinen seien »Signifikanten einer Abwesenheit«¹⁵⁴ und prädestiniert dazu, zur »stummen Zeichensprache der Geschichte«¹⁵⁵ zu werden. Er spricht von Ruinen als »enigmatische[n] Zeichen eines Sinns, der in den Ruinen erscheint und diese zugleich überschreitet«,¹⁵⁶ der »Chiffreschrift der Ruinen«¹⁵⁷ und schließlich werden die Ruinen u.a. »Zeichen des Diskurses [über die Ruinen, KB] selbst«,¹⁵⁸ »das einzig verbliebene Emblem des posthistoire«¹⁵⁹ und »Signatures der Gegenwart.«¹⁶⁰ Benjamin schreibt über die Ruinen den merkwürdigen und vieldiskutierten Satz: »Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge«,¹⁶¹ worauf wir noch zurückkommen werden. Es ließen sich unzählige weitere solcher Beispiele anführen, in denen der Ruine Verweischarakteristiken der genannten Art zugesprochen werden.¹⁶²

Ob Ruinen nun als Zeichen, Anzeichen, Symbole, Signaturen, Metaphern, Embleme, Bilder, Sinnbilder, Chiffren, Hieroglyphen, Allegorien oder Spuren be-zeichnet werden – bei der Verwendung all dieser Begriffe haben wir es mit (im Einzelnen klarerweise sehr unterschiedlichen) Formen von Verweiszusammenhängen zu tun, in denen die Ruine allgemein oder einzelne Ruinen für bestimmte voraussetzungsreiche Sinnzusammenhänge stehen. Diese Referenzbeziehungen sind für die Ästhetik der Ruinen entscheidend,

142 Ebd., S. 115.

143 Ebd., S. 119.

144 Ebd., S. 143.

145 Ebd., S. 177.

146 Ebd.

147 A. Assmann, M. Gomille u. G. Rippl: *Ruinenbilder: Einleitung*, S. 11.

148 Ebd.

149 Ebd., S. 13.

150 Ebd.

151 Norbert Bolz: *Einleitung. Die Moderne als Ruine*, in: ders.u. W. v. Reijen (Hg.): *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, S. 7–23, hier S. 9.

152 W. v. Reijen: *Labyrinth und Ruine*, S. 261.

153 H. Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, S. 706.

154 Ebd., S. 706.

155 Ebd., S. 707.

156 Ebd.

157 Ebd., S. 710.

158 Ebd., S. 707.

159 Ebd., S. 715.

160 Ebd., S. 716f.

161 W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 156.

162 Die Kursivierungen in den Zitaten sind in diesem Absatz ein Eigenzusatz des Autors.

wenn wir ein Verständnis der Bedeutsamkeit der Ruinen im Sinne einer »Semantik der Ruine«¹⁶³ und »Symbolik der Ruine«¹⁶⁴ entfalten wollen, denn sie tragen die Formen der Bestimmtheit, in denen uns Ruinen letztlich sinnhaft erscheinen.

Aleida Assmann unterscheidet grundsätzlich zwischen unterschiedlichen *Zeichentypen* (Anzeichen, Physiognomische Zeichen, Vorzeichen, Offenbarungen, Embleme, Hieroglyphen) und, in Analogie zum Begriff der »Gesetzeskraft«, unterschiedlichen *Zeichenkräften*: »symbolische Darstellung durch Stellvertreter (symbolisches Zeichen), Ähnlichkeit durch Mimesis (ikonisches Zeichen), Vergegenwärtigung durch Einwohnung (indexikalische Zeichen) und Handlung (performatives Zeichen) sowie Verwandlung (magisches Zeichen) [...]«. ¹⁶⁵ Die genannten Differenzierungen sind einer ersten Orientierung im Raum der Zeichen dienlich. Zunächst soll hier auf die von Peirce etablierte und in semiotischer Hinsicht bewährte kategoriale Unterscheidung von Zeichenverhältnissen in »Symbol«, »Ikon« und »Index« eingegangen werden. ¹⁶⁶ Diese Begriffe sollen unterschiedliche Arten und Weisen bezeichnen, in denen Gegenstände als Zeichen auf etwas verweisen können. Das Zeichen wird dabei als eine »dreistellige Relation«¹⁶⁷ begriffen: Es verknüpft einen *Signifikanten* (die materielle Form des Zeichens) mit einem *Signifikat* (der semantischen Bedeutung) und einem *Referenten* (einem realweltlichen Gegenstand). ¹⁶⁸ In Peirces Terminologie fungiert das Symbol auf konventionelle, willkürliche oder arbiträre Weise als Stellvertreter für etwas Bestimmtes. Die Verbindung des Symbols (Signifikanten) zur symbolisierten Sache (Signifikat) beruht dabei auf einem intersubjektiv eingespielten »stabilen Code«. ¹⁶⁹ Wer diesen Code nicht kennt, dem wird sich die Bedeutung des Symbols nicht erschließen. Das Ikon hingegen ist eine bildhafte Repräsentation und dient aufgrund einer formalen oder metaphorischen Ähnlichkeit mit etwas anderem als Zeichen für dieses Andere. Im Fall des Index schließlich wird ein Gegenstand aufgrund seiner kausalen, physischen Verursachung durch etwas als Zeichen für dieses Etwas betrachtet. Indexikalische Zeichen sind »als Wirkungen oder Symptome Teil der Sache, die sie bezeichnen«. ¹⁷⁰ Um Beispiele für die unterschiedlichen Zeichenrelationen nach Peirce zu nennen: Der Apfel, der auf den Sündenfall im Zusammenhang mit der christlichen Ikonographie verweist, ist ein Symbol; der Apfel, der auf einen Apfel oder Äpfel in der Welt aufgrund der Ähnlichkeit von Gestaltverhältnissen im weitesten Sinne verweist, ist ein Ikon; und die Fotografie eines Apfels ist als Index zu begreifen. ¹⁷¹

163 A. Assmann, M. Gomille u. G. Rippl: *Ruinenbilder: Einleitung*, S. 7.

164 B. S. Turner: *Ruine und Fragment*, S. 202.

165 A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 58.

166 Aleida Assmann fügt den drei Zeichenkategorien von Peirce »Manifestation (indexikalische Zeichen)«, »Bild (ikonische Zeichen)« und »Stellvertretung (symbolische Zeichen)« noch drei weitere Kategorien hinzu: »Handlungsanweisungen (performative Zeichen)«, »Entleerung (asemantische Zeichen)« und »Vergegenwärtigung (magische Zeichen)«. A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 53–60.

167 A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 17.

168 Vgl. ebd.

169 Ebd., S. 55.

170 Ebd., S. 54.

171 Vgl. Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin² 2013, S. 216.

Im Ruinenästhetischen begegnen uns alle drei genannten Verweisarten, nicht selten auch in Mischformen, wie sich am Beispiel der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin veranschaulichen lässt. Der neoromanische Sakralbau wurde ursprünglich in den Jahren 1891–1895 im Auftrag Kaiser Wilhelms II. zum Gedenken an seinen Großvater Wilhelm I. errichtet. Der Verweis der Kirche auf Kaiser Wilhelm I. wäre in Peirces Terminologie ein *symbolischer*, da er auf der bloßen Konvention der Namensgebung und der damit einhergehenden Widmung beruht. Würden wir in einem der Souvenirgeschäfte am Breitscheidplatz eine Postkarte, ein Poster, eine Münze oder eine Tasse mit einer Abbildung der Kirche erwerben, so lässt sich die abgebildete Darstellung der Kirche aufgrund der Ähnlichkeit von Gestaltverhältnissen mit der realen Kirche als *ikonische* Verweisrelation betrachten. Im Zweiten Weltkrieg war das Gebäude von schweren Kriegszerstörungen betroffen. Als dem Zerfall preisgegebene Architektur verwies die Kirchenruine durch die an ihr sichtbaren Spuren des Krieges in den Nachkriegsjahren in *indexikalischer* Hinsicht auf die Kriegsereignisse, denn die Kriegszerstörungen haben die Gestalt des Gebäudes kausal verursacht. Nach umfangreichen Restaurierungs- und Umbaumaßnahmen unter der Aufsicht des Architekten Egon Eiermann verweist die heute oft nur ›Gedächtniskirche‹ genannte Ruine nun auch *symbolisch* auf die Kriegszerstörungen und fungiert gesellschaftspolitisch als Mahnmal für die verheerenden Ereignisse des Zweiten Weltkrieges.¹⁷²

Wie wir sehen, sind solche begrifflichen Differenzierungen der Verweisarten nicht ungeeignet, um die möglichen Bedeutungen der Ruinen im Einzelfall zu differenzieren. Die nachfolgenden beiden Unterkapitel werden in aller Kürze zunächst ein komprimiertes Verständnis der *Ruinen als Symbole* im Sinne einer eindeutigen Semiose und der *Ruinen als Allegorien* im Sinne einer anders-, doppel- oder mehrdeutigen Semiose sowie der *Ruinen als Spuren* im Sinne einer indizienorientierten Semiose vorstellen. Insgesamt dienen uns diese Überlegungen dazu, ein Verständnis der charakteristischen Sinnsuche in Begegnung mit Ruinen zu erläutern, das basal für die ästhetischen Reflexionsvollzüge angesichts der Ruinen ist und zugleich unsere Neugier an ihnen weckt.

4.3.1 Ruinen als Symbole und als Allegorien

Es gibt unterschiedlichste Symbole, die auf vielfältige Weise symbolisieren: literarische Symbole, Symbole in der bildenden Kunst, Symbole auf Schildern zur Organisation des öffentlichen Raumes, logische Symbole aber auch symbolische Handlungen. Im Digitalen Zeitalter leben wir geradezu von der Kenntnis und Versiertheit im Umgang mit *user interfaces* von Software, deren Bedienung sich zuvorderst im virtuellen Raum der Symbole abspielt. »Das Symbol ist ein konkretes Zeichen (Gegenstand, Darstellung, Handlung, visuelles, akustisches Signal) mitweisendem Charakter auf einen abwesend bleibenden, tieferen Sinngehalt, den es immer wieder neu zu sichern gilt [...].«¹⁷³ Grundsätzlich unterscheidet Kurz arbiträre und konventionelle Symbole von solchen, die durch Analogien oder Sachzusammenhänge motiviert sind. Als Beispiel nennt er Verkehrssymbole, die

172 Vgl. R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 193f.

173 K. Semsch: *Symbol, Symbolismus*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 2009, Sp. 298–313, hier Sp. 298.

im Falle der Ampelfarben rot, gelb und grün auf reiner Konvention beruhen, während das Vorfahrtssymbol auf eine Analogiebeziehung zurückzuführen ist – es stellt in visuell abstraktem Sinne dar, was es zugleich bedeutet.¹⁷⁴ In Peirce Terminologie ließen sich erstere als Symbole und letztere aufgrund ihrer Ähnlichkeitsbeziehung als Ikone bestimmen. Es geht hier, wie bereits angekündigt, nicht darum, diese Klassifizierungen von Zeichenkategorien weitergehend auszudifferenzieren und zu plausibilisieren, sondern das generelle *Symbolbewusstsein des Menschen* aufzuzeigen.¹⁷⁵ Mit Blick auf symbolische Handlungen heißt es bei Kurz dazu:

»Unweigerlich, wie instrumentell auch immer wir handeln, handeln wir auch symbolisch. Alles, was wir tun, drückt auch aus. Wir können nicht nichts zu verstehen geben. Wir können nicht nichts als ein mögliches Symbol erfahren. Zur anthropologischen Ausstattung des Menschen gehört ein universelles Symbolbewußtsein. [...] Mittels des Symbolbewußtseins kann die unübersichtliche Empirie übersichtlich und geordnet werden.«¹⁷⁶

Aleida Assmann zufolge erschließt sich der Mensch seine Umwelt nicht allein mittels Werkzeugen, sondern auch durch Zeichen. Das menschliche Dasein erschöpft sich demnach nicht allein in instrumentellen Handlungsvollzügen. Die Menschen sind neben ihren technischen Befähigungen »mit einer deutenden (hermeneutischen) Kompetenz ausgerüstet, die sie dazu befähigt, die Welt nicht nur zu bearbeiten und zu verändern, sondern auch zu verstehen«.¹⁷⁷ Der Mensch ist daher nicht bloß *homo faber*, sondern auch »*homo interpres*«, und dadurch in der Lage, »Erscheinungen der Welt nicht nur wahr- und hinzunehmen, sondern auch als zeichenhaft zu erkennen und auf sie mit Deutungsversuchen zu reagieren«.¹⁷⁸ Um diese deutende Begabung des Menschen geht es den hier angestellten Überlegungen zum Raum der Zeichen. In den Dingen mehr zu erkennen, als das, was uns auf den ersten Blick gegeben ist, lässt sich als eine »anthropologische Grunddisposition«¹⁷⁹ des Menschen betrachten. Dieses Vermögen bildet der Mensch in gewisser Hinsicht am Paradigma des Zeichengebrauchs aus. Das ist für das Ruinenästhetische entscheidend, da die deutende Sinnsuche in eminenter Weise die ästhetische Faszination an Ruinen ausmacht. Die ästhetische Erfahrung von Ruinen besteht in einem Reflexionsvollzug, der sich aus semiotischer Warte heraus als Spurensuche bzw. Deutung von Spuren erläutern lässt.

Die schwierige Begriffsbestimmung von ›Symbol‹ lässt sich Kurz zufolge auf dessen komplizierte Etymologie zurückführen:

»Das griechische Substantiv *symbolon* ist abgeleitet vom Verbum *syballein*, das zusammenbringen, zusammenwerfen, zusammenstellen, auch versammeln und

174 Vgl. G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 71.

175 Zu einer generellen Klassifizierung unterschiedlicher Zeichentypen siehe: A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 35–53.

176 G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. S. 71f.

177 A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 31.

178 Ebd.

179 Ebd., S. 33.

vergleichen bedeutet. Daraus entwickelten sich Homonymreihen mit den Bedeutungen: Parole, Erkennungsmerkmale (z.B. Hälfte eines Rings), Ausweis, Vertrag. In diesen Bedeutungen ist ein Verabredungsmoment enthalten. Eine andere Reihe betont den Charakter der Indizes und des Rätselhaften. Symbole konnten Gaben zu einer gemeinschaftlichen Mahlzeit sein, das Symbol konnte schließlich eine Mahlzeit selbst sein. In der Allegorese der Stoa wird folgenreich das Symbolische mit dem Allegorischen gleichgesetzt, das Symbol bedeutet nun vor allem ein rätselhaftes, ominöses Zeichen, dessen Bedeutung erraten und erschlossen werden muß.«¹⁸⁰

Für die Theoriebildung rund um die Begriffe ›Symbol‹ und ›Allegorie‹ war Johann Wolfgang von Goethe prägend, der »dem Symbol die Tendenz (vom Besonderen ausgehend) auf das Allgemeine im Sinne eines Ideellen – der Allegorie, mit abwertender Intention, die Tendenz (vom Allgemeinen her) auf das Besondere als Illustration zum Ideellen zuschreibt«.¹⁸¹ Die Allegorie betrachtet demnach das Besondere lediglich als Exempel eines Allgemeinen, während das Symbol beim Besonderen verweilt und gerade darin Anteil am Allgemeinen nimmt. In der Allegorie wird das Besondere als Durchgang zum Allgemeinen verzweckt, während wir beim Symbol in einer selbstzweckhaften Beschäftigung mit dem Besonderen einen Zugang zum Allgemeinen gewinnen. Für Goethe ist die Allegorie ein konventionelles Zeichen, dessen Anwendung letztlich auf mechanische Weise »überindividuell durch normative Rhetorik sowie durch literarische Traditionsketten« geregelt wird, während das Symbol als sinnliches Zeichen »eine Art natürlichen, organischen Bezugs zwischen den Relata der Zeichensynthesis« stiftet.¹⁸² Das Symbol soll bei Goethe die beiden Bedingungen der Anschaulichkeit und der repräsentativen Bedeutung erfüllen.¹⁸³ Repräsentation ist dabei als Stellvertretung und Vergegenwärtigung zu verstehen: »Ein Besonderes vertritt ein Allgemeines, insofern es ein charakteristischer und eminenter Teil dieses Allgemeinen ist, und macht dieses Allgemeine dadurch gegenwärtig, d.h. bewußt, vorstellbar, überschaubar.«¹⁸⁴ Für die Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie läßt sich festhalten: »Das Symbol unterscheidet sich von Allegorie und Sinnbild, die in umgekehrter Einstellung eine spezifische abstrakte Eigenschaft bildlich darstellen (etwa die Gerechtigkeit als Waage der Justitia). [...] Symbole stellen dagegen auf induktive Weise einen direkten, analogen Bezug zwischen dem sinnlich Erfahrbaren und seiner intersubjektiv geteilten Bedeutung her.«¹⁸⁵

Kurz zuzufolge beruhen symbolische Verweisungen vor allem auf »der Herstellung von *analogischen* und *synekdochischen* Beziehungen«, wonach etwas zum Symbol wird, »weil es in Analogie zu oder als Teil von einem Ganzen aufgefaßt wird«.¹⁸⁶ Auf die Ruine angewandt, symbolisiert z.B. das architektonische Fragment als Teil des ehemals ganzen

180 Ebd., S. 73.

181 W. v. Reijen: *Labyrinth und Ruine*, S. 263; vgl. zu Goethes Symbolbegriff: G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 74–77.

182 H. J. Drügh: *Anders-Rede*, S. 18f.

183 Vgl. G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 74.

184 Ebd.

185 K. Semsch: *Symbol, Symbolismus*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 2009, Sp. 298–313, hier Sp. 299.

186 G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 72.

Gebäudes aufgrund einer synekdochischen Referenzbeziehung dieses einst intakte Bauwerk. Betrachten wir die Ruine hingegen als Symbol der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins, dann ziehen wir einen Analogieschluss zwischen der Ruine als im Laufe der Zeit sukzessive verfallender Architektur und dem Menschen als allmählich alternendem und letztlich sterbendem Organismus.

Mit Blick auf die charakteristische Anschaulichkeit des Symbols heißt es bei Kurz: »Auffallend ist das semantische Merkmal des empirischen Elements. Im Unterschied dazu bedeuten die heute konkurrierenden Begriffe Allegorie und Metapher Sprachfiguren.«¹⁸⁷ Darin besteht der vielleicht markanteste Unterschied der hier herausgegriffenen Begriffe ›Symbol‹ und ›Allegorie‹: Gemeinhin verstehen wir unter Symbolen sinnlich, meist visuell wahrnehmbare Objekte in der Welt, während Allegorien Weisen des Schreibens, Sprechens und Denkens bezeichnen.¹⁸⁸ »Obwohl strukturelle Merkmale der Allegorie auch im Außersprachlichen zu finden sind, ist sie doch vor allem eine sprachliche Form, die bisweilen alltäglich und spontan, häufiger mit Kenntnis ihrer schulmäßigen, fachsprachlich beschriebenen Regeln entsteht oder als schon bekannter allegorischer Ausdruck vorkommt.«¹⁸⁹ So strikt ist diese Trennung jedoch nicht aufrechtzuerhalten. Schließlich fungieren poetische Texte oder Textabschnitte zuweilen ebenso als literarische Symbole, wie der Sinn bestimmter Bilder, Filme, Skulpturen und anderer ästhetischer Medien in einem allegorischen Verweis bestehen kann. Wenn hier von Ruinen als Allegorien die Rede ist, wird letztlich ein architektonisches Gebilde zur Allegorie erklärt. Nichtsdestoweniger ist es einer Sondierung beider Begriffe dienlich, als paradigmatischen Fall des Symbols etwas sinnlich (meist optisch) Vernehmbares zu betrachten und als paradigmatischen Fall der Allegorie einen schriftlichen bzw. sprachlichen Sinnzusammenhang zu verstehen, der über seine unmittelbare Initialbedeutung hinaus auch noch etwas anderes bedeutet.

Für unseren Zusammenhang sollen die Begriffe ›Symbol‹ und ›Allegorie‹ in gewisser Weise in eigenem Sinne gelesen werden, um damit den Unterschied zwischen einer im Falle des Symbols eindeutigen Sinnzuweisung und im Falle der Allegorie einer anders-, doppel- oder mehrdeutigen Sinnzuweisung zu verdeutlichen. Für Symbole gilt: »Die symbolischen Zeichen sind aufgrund ihres distinktiven Charakters eindeutig. Sie beruhen auf Reduktion, Abstraktion und Rationalität.«¹⁹⁰ Die Berliner Gedächtniskirche am Breitscheidplatz symbolisiert die Kriegsversehrungen der Lebensumgebung durch die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges. Diese Sinnzuweisung ist institutionell verankert und eindeutig festgelegt. Dass der Kirchenbau ursprünglich zu Ehren Wilhelms I. errichtet wurde und somit ein Eingedenken an den ersten deutschen Kaiser symbolisierte, ändert an der prinzipiellen Eindeutigkeit der heutigen Ruine als Symbol nichts. Das Gebäude unterlag vielmehr einem historischen Wandel und hat zu unterschiedlichen Zeiten in unterschiedlicher Gestalt Unterschiedliches symbolisiert. Das hat nichts

187 Ebd., S. 73.

188 Klarerweise sind auch Laut- und Schriftgestalt der Sprache empirisch zu vernehmen.

189 W. Freytag: *Allegorie, Allegorese*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, hg. v. Cert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 330–392, hier Sp. 330.

190 A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 55.

mit der für das allegorische Bewusstsein konstitutiven Anders-, Doppel- oder Mehrdeutigkeit von Objekten oder Zusammenhängen zu tun. Symbolisiert die Ruine etwas Bestimmtes, so ist dieser Sinn (für eine gewisse Dauer) innerhalb einer Gesellschaft intersubjektiv eindeutig festgelegt. Betrachten wir die Ruine hingegen allegorisch, so sind wir in der Zuschreibung möglichen Sinns sehr viel freier, denn die Allegorie beruht auf einer vom allegorisch betrachteten Objekt unabhängigen, zusätzlichen Sinngebung.

»In dem Maße, wie im Zeichenprozeß alles zu allem werden kann, ohne auf eine organisierende Sinnmitte bezogen werden zu können, nistet sich in das endlose Gewebe der Bedeutungen die Melancholie der Verstreuung, Unerlöslichkeit und Todessehnsucht ein. An der Form der Semiotisierung, der Allegorie, ist ablesbar, was in der *posthistoire* die ›Welt‹ zu werden droht: nicht ›Sprache der Natur‹, nicht ›Schrift Gottes‹, nicht ›Erinnerungsbuch großer Vergangenheit‹, sondern Zeichen der Vergängnis, Ruine.«¹⁹¹

Diese Überlegungen Hartmut Böhmes müssen vor dem Hintergrund der modernen Allegorie als »Medium des entfremdeten Menschen«¹⁹² betrachtet werden. Aleida Assmann schreibt:

»Unter den Bedingungen einer neuen Weltlosigkeit konnte Allegorie wieder aktuell werden als die Sprach- und Denkform des Unsichtbaren. Nach dem Zusammenbruch des Einklangs von Ich und Welt wurde die Allegorie abermals zum Medium einer Poesie des Jenseits (*au-delà*), auf das sie jetzt nicht mehr verwies, das sie aber selbst konstituierte.«¹⁹³

Wie ist das zu verstehen? Schauen wir zunächst auf den Allegoriebegriff: »Die *sprachliche Aussageform der Allegorie* wird häufig zuerst als rhetorischer Tropus verstanden, als etwas unklare, durch Bedeutungsveränderungen schwierige Wortkombination, die Eines sagt, ein Anderes meint und wie alle Tropen einen Gedankensprung erfordert, Sinnübertragung (*translatio*) vom gesagten Bedeutenden (*significans*) zum gemeinten Bedeuteten (*significatum*).«¹⁹⁴ Für den gedanklichen Schritt, der sich bei Produzenten und Rezipienten entsprechender allegorischer Sinngehalte vollzieht, ist dabei »eine Art Vergleich (*similitudo*) oder Gegensatz (*contrarium*) zwischen dem allegorisch Bedeutenden und Bedeuteten«¹⁹⁵ ausschlaggebend. Kurz differenziert mit Blick auf die Allegorie die »explizite initiale« und die »implizite allegorische Bedeutung«; letztere wird konstruiert mittels »semantischer *Ambiguitäten*« und »*Polysemien*«. ¹⁹⁶ Aufschlussreich ist dabei der Unterschied zur Metapher, denn die explizite initiale und die implizite allegorische Bedeutung sind nicht etwa gleichzusetzen mit dem Unterschied zwischen buchstäblicher und metaphorischer Bedeutung:

191 H. Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, S. 716.

192 A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 91.

193 Ebd., S. 91f.

194 W. Freytag: *Allegorie, Allegorese*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 330–392, hier Sp. 330.

195 Ebd., S. 330f.

196 G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 34f.

»Bei der Metapher liegt eine Bedeutungsvermischung vor, bei der Allegorie eher ein Bedeutungssprung. Ein metaphorischer Ausdruck ist – normalerweise – nicht erst sinnvoll als ein wörtlicher verständlich. Die Metapher ist metaphorisch eindeutig [...] Die zugrundeliegende wörtliche Bedeutung hat nicht den Status einer anderen Bedeutung. Die Allegorie hingegen ist zweideutig, sie hat eine und noch eine andere Bedeutung.«¹⁹⁷

Die metaphorische Bedeutung sprachlicher Ausdrücke ist für uns, wenn wir etwas metaphorisch verstehen, *direkt* verständlich. Wir nehmen metaphorische Sprachverwendungen nicht *erst* wortwörtlich und *dann* metaphorisch auf: »Wir sind uns der normalen Bedeutung bewußt – und zugleich deren Transformation in eine neue, metaphorische Bedeutung, die durch den Kontext oder die Situation erzwungen wird.«¹⁹⁸ Anders verhält es sich bei der Allegorie. Hier hat und behält ein Zusammenhang seine buchstäbliche Bedeutung und gewinnt darüber hinaus eine zusätzliche. »Der Greis ist eine Ruine« wäre ein Beispiel für eine metaphorische Verwendung des Ausdrucks »Ruine«. Niemand würde sich angesichts dieser metaphorischen Äußerung fragen, wie viele Zimmer der hochbetagte Herr denn einst hatte oder ob sein Dachstuhl schon eingefallen ist. Wir fassen die Aussage direkt als eine metaphorische auf und verstehen, wie sie gemeint ist, nämlich als Analogieschluss zwischen einem verfallenden Bauwerk und dem in die Jahre gekommenen menschlichen Organismus mit den damit einhergehenden körperlichen Verfallserscheinungen. Der wortwörtliche Sinn ist hier kein sinnvollerweise als solcher explizierter. Die Allegorie hingegen gewinnt ihren spezifischen Sinn *zusätzlich* zur initialen Bedeutung eines Sinnzusammenhangs: »Die Allegorie ist doppeldeutig, die Metapher nicht. [...] Die Metapher verschmilzt zwei Bedeutungen zu einer, die Allegorie hält sie nebeneinander.«¹⁹⁹ Hätten wir es also mit einem literarischen Text zu tun, der buchstäblich ein verfallenes Gebäude beschreibt, in seiner Beschreibung jedoch in Analogie zur Beschreibung eines Greises gedeutet werden kann, dann haben wir es mit einer Ruine als Allegorie für einen Greis zu tun. Die explizite initiale Bedeutung des Textes besteht dann in der Beschreibung einer Ruine und deren implizite allegorische Bedeutung ist die Beschreibung eines Greises. Wie die gesammelten Zitate zu Beginn des Kapitels zu den Zeichen zeigen, wird den Ruinen in vielfältiger Hinsicht eine solche allegorische Bedeutung zugeschrieben, wenn sie zu Sinnbildern bestimmter anderer Zusammenhänge erklärt werden. In einem buchstäblichen, initialen Sinne sind Ruinen in der Regel nicht mehr als Reste verfallender Bauwerke; in einem allegorischen Sinne werden sie zugleich Sinnbilder für unbestimmt Vieles: der Geschichte, der Naturgeschichte, politischer, gesellschaftlicher und sozialer Umbrüche, des unaufhaltsamen Fortschreitens der Zeit und den damit einhergehenden Formen kulturellen Wandels, der Transformation der Lebenswelt, der Endlichkeit allen Daseins, der Elegie, Melancholie und Nostalgie oder der letztendlichen Vergeblichkeit menschlicher Bemühungen und kulturellen Schaffens. Dabei ist keineswegs von vornherein regelgebend festgeschrieben, wie

197 Ebd., S. 36.

198 Ebd., S. 18f.

199 Ebd., S. 39f.

die Ruine als Allegorie zu verstehen ist. Heinz Drügh zeigt, inwiefern »die Allegorie keineswegs wie ein Fixierbad für sprachlichen Sinn funktioniert. Vielmehr kennzeichnet die allegorische Struktur die in ihr vollzogene semantische Synthesis als ein prekäres, weil niemals zum Stillstand kommendes Unternehmen.«²⁰⁰ Immer wieder neu und immer wieder anders lassen sich die Ruinen im allegorischen Modus in den Blick nehmen.²⁰¹ Bei Erika Fischer-Lichte heißt es: »Allegorische Bedeutung entsteht als Resultat einer subjektiven Setzung, die letztendlich beliebig ist.«²⁰² Worauf die allegorischen Setzungen und Deutungen dabei bezogen werden, hängt wiederum von der spezifischen historisch-kulturellen Lebensform und den damit verbundenen Prägungen der Wahrnehmungs- und Verständnisweisen ab, in die der Interpret sozialisiert wurde. Von Beliebigkeit sollte jedoch nicht gesprochen werden, denn der jeweilige Gegenstand und Kontext allegorischer Betrachtungen gibt einen in seinen Grenzen unbestimmten Rahmen möglicher Deutungen vor. Wer die Ruine als Allegorie für einen rosa Elefanten deutet, wird bei der Plausibilisierung dieser Auffassung womöglich in Schwierigkeiten geraten. Gleichwohl kann in solchen Setzungen oder Deutungen, die den konventionellen Rahmen möglicher Verständnis- und Wahrnehmungsweisen sprengen, gerade der Kniff künstlerischer Intentionen liegen.

Die *Doppelstruktur des Zeichens*²⁰³ ist relevant für die Differenz von Symbol und Allegorie:

»Das Symbol gilt als eine »lebendige« Ausdrucksform, weil es das Bewusstsein nicht spaltet, sondern die beiden Teile [Bezeichnendes und Bezeichnetes, KB] in der Doppelstruktur des Zeichens verbindet, während die Allegorie durch ihren schriftartigen Charakter die Doppelstruktur des Zeichens bewusstmacht und die Differenz zwischen Ausdruck und Inhalt, Besonderem und Allgemeinem, Signifikant und Signifikat markiert.«²⁰⁴

Die Allegorie ist insofern ein »gespreiztes Zeichen, bei dem Außenseite und Innenseite in fühlbaren Abstand voneinander gerückt sind«.²⁰⁵ Hinsichtlich der Doppelstruktur des Zeichens driften Signifikant und Signifikat bei der Allegorie merklich auseinander. Die Art des Verweises ist also im Falle des Symbols eine wesentlich direktere als im Falle der Allegorie. Ruinen als Symbole lassen uns an bestimmten Sinnzusammenhängen geradewegs teilhaben, während Ruinen als Allegorien ihren Sinn durch eine tastende Sinnsuche von woanders her erlangen. Die allegorische Bedeutung der Ruine ist demnach eine sehr viel abstraktere gegenüber ihrem symbolischen Sinngehalt.

200 H. J. Drügh: *Anders-Rede*, S. 8; »Alle Versuche, tropologisch oder exegetisch gesicherte Sinnbezüge zu etablieren, können nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß die Sprache eine dynamische Zeichensynthesis ist, welche Bedeutungssetzungen, kaum daß sie erfolgt sind, umgehend wieder suspendiert.« (Ebd., S. 17)

201 »Noch im versöhnungsseligsten allegorischen Zeichenensemble spiegelt sich eine prinzipielle *semiotische Offenheit* der Welt.« (Ebd., S. 26)

202 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.¹¹ 2019, S. 252.

203 Vgl. A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 61–65.

204 Ebd., S. 84.

205 Ebd., S. 89.

Im Blick auf die Allegorie ließe sich dieser Gedanke pauschal auch geistesgeschichtlich erläutern: Waren es in der Antike und im Mittelalter mythische oder religiöse Sinnzusammenhänge, auf die die Dinge letztendlich bezogen wurden, so nahm diese Rolle im Zuge der Aufklärung und Romantik die Natur ein. In der Moderne und erst recht in der Postmoderne fallen diese vorgegebenen Referenzmomente sukzessive weg und schließlich kann alles auf alles Mögliche bezogen werden. So lässt sich Hartmut Böhmes Äußerung verstehen, dass die Welt nicht mehr Schrift Gottes, Sprache der Natur oder in geschichtsphilosophischer Hinsicht das Erinnerungsbuch großer Vergangenheit ist, sondern in sinnhafter Hinsicht zur Ruine wird, da nicht mehr klar ist, worauf die Dinge letztlich bezogen werden sollen. Der ehemalige mythische, religiöse oder natürliche Sinn bröckelt von den Dingen wie die Fassaden von den Ruinen. Eine wie im Eingangszitat genannte organisierende Sinnmitte gibt es in der heutigen Welt nicht mehr. Fraglich bleibt, ob es sie je gab.

»Die Allegorie wurde wiederentdeckt in einer Zeit, in der Subjektverlust und Entfremdung eine existentielle Erfahrung geworden waren. Für Walter Benjamin war der Blick des Allegorikers der Blick des Entfremdeten. Er sah in der Allegorie die Aussageform der Moderne schlechthin«,²⁰⁶ heißt es bei Aleida Assmann. Der »Praetext« jeder Allegorie, spricht: der vorausgehende und vorausgesetzte Bedeutungskontext, auf den die Allegorie bezogen wird, ist dabei für Benjamin stets die »Leidensgeschichte und Todesverfallenheit des Menschen«.²⁰⁷ Weil Gott und die Natur als Bezugsrahmen wegfallen, verweist die moderne Allegorie auf die Vergänglichkeit der Dinge und des ihnen zugesprochenen Sinns selbst. Benjamins seltsames und hermetisch anmutendes Diktum *Allegorien seien im Reiche der Gedanken, was Ruinen im Reiche der Dinge sind*, lässt sich so verstehen, dass die Ruine in gewisser Hinsicht zur *Allegorie der Allegorie* wird.²⁰⁸ Den materialen Ruinen kommt dieser Lesart nach die allegorische Bedeutung zu, die geistige Form der Allegorie zu verkörpern. Die Ruinen sind architektonische Gebilde, die ihre einstige Funktion verwirkt und damit ihren ursprünglichen Sinn verloren haben. Die Bedeutsamkeit, die wir ihnen fortan zusprechen, kommt ihnen in allegorischer Weise zu; sie werden mit zusätzlichen Bedeutungen allegorisch aufgeladen. Insofern avancieren die Ruinen geradezu zum Sinnbild allegorischer Verfahren, im Zuge derer im vermeintlich Sinnverfallenen Sinn gesucht wird.

Für eine solche Sinnsuche ist die Allegorese als hermeneutische Methode paradigmatisch, wobei gilt, dass die Allegorie als Textform nicht von der Allegorese als Interpretationsform zu trennen ist.²⁰⁹ Wie wir hieran erneut sehen, sind auch mit Blick auf allegorische Verfahren Subjekt- und Objektseite wechselweise ineinander verschränkt.

206 Ebd., S. 93.

207 G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 45.

208 »Auf dem Antlitz der Natur steht ›Geschichte‹ in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge.« (W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 155f.)

209 Vgl. G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 48f.

Ein Text gewinnt demnach eine allegorische Bedeutung, weil wir ihn im allegorischen Modus lesen. Die Interpretationsleistung des Subjekts konstituiert das Objekt als ein in allegorischer Hinsicht in bestimmter Weise bedeutsames Objekt. »Insofern jede Interpretation danach fragt, was in dem, was gesagt wurde, wirklich gesagt wurde, erhält sie eine Tendenz zur Allegorese. Der ständige Verdacht ungesagter Hintergedanken provoziert Allegoresen.«²¹⁰ Was Kurz am Paradigma der Literatur und deren Autoren erläutert, lässt sich auf die ästhetischen Wahrnehmungsvollzüge der Ruinen übertragen. Wir begegnen den Ruinen im Modus eines Sinnverdachts, den diese einlösen oder unterminieren, was sich erst im Sinne der Abduktion bei Peirce bei näherer Beschäftigung mit dem ästhetischen Gegenstand sukzessive herausstellt. Das macht die spezifische Neugier am Geheimnisvollen aus, die Ruinen wecken.

Die insbesondere mit Blick auf Benjamin attestierte Verfallsgestalt der Welt, für welche die Ruinen zum Sinnbild werden, gewinnt diese nur vor dem Hintergrund, dass die entsprechenden Zeitdiagnosen als gültig erachtet werden, die diesen allegorischen Deutungen zugrunde liegen. Teilt man die fatalistische Zeitdiagnose nicht, dass sich die Welt im Zuge der Moderne und erst recht der Postmoderne, mit Georg Lukács gesprochen, in einer »transzendentalen Obdachlosigkeit«²¹¹ wiederfindet, muss man sich auch die entsprechenden allegorischen Bedeutungen der Ruinen nicht anverwandeln. Und mehr noch: Nimmt man einen semiologischen Zugang zur Welt und in unserem Fall den Ruinen, wie er den genannten Überlegungen zu Ruinen als Allegorien zugrunde liegt, allzu ernst, wird die Welt letztlich am »Modell von der Welt als Buch«²¹² erläutert.²¹³

»Die Bereitschaft, Bedeutungen jenseits der sprachlichen Kommunikation zu empfangen und die sinnlichen Erscheinungen der Welt selbst als Text zu lesen«²¹⁴ ist ein grundlegendes Erkenntnisvermögen als Interpretationsleistung des Menschen, darf aber nicht dazu führen, die Welt selbst als textförmig konstituiert zu begreifen. Die Bestimmtheit der Welt, sei es in sprachlicher oder semiotischer Hinsicht, steht nicht geschrieben. Ein solchermaßen bestimmender Zugang zur Welt ist lediglich ein möglicher unter anderen: »Die Welt aber ist nichts, was – sei es von sich, sei es von uns aus – durchgängig nach dem Rhythmus des Denkens gegliedert wäre. Dass sie für gedankliches Bestimmen *offen* ist, bedeutet nicht, dass sie nach dem Maßstab unseres oder sonst eines gedanklichen Bestimmens *ist*. Der Text der Welt steht nicht geschrieben.«²¹⁵

Für unser Thema der Ruinen folgt daraus, dass eine allein auf sprachliche oder semiotische Bestimmung abzielende Auseinandersetzung mit Ruinen deren ästhetischen Wert von vornherein auf illegitime Weise verkürzen würde. Die Faszination an Ruinen macht gerade deren konstitutive Unbestimmtheit aus, die uns Raum zur Interpretation, Imagination und Reflexion lässt. Es gilt daher, nicht allein, wie es in den Kapiteln zum *Raum der Sprache* und zum *Raum der Zeichen* verfolgt wurde, nach der Bedeutsamkeit

210 Ebd., S. 69.

211 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Bielefeld 2009, S. 31.

212 G. Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 44.

213 Vgl. den Abschnitt *Die Welt als Text: Zur Hermeneutik der Aufklärung*, in: Matthias Jung: *Hermeneutik zur Einführung*, Hamburg 2001, S. 48–58.

214 A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 53.

215 M. Seel: *Aktive Passivität*, S. 53.

der Ruinen im Sinne einer sprachlichen und semiotischen Bestimmtheit zu fragen, sondern zugleich deren leiblich-sinnliche Phänomenalität ernst zu nehmen. Nachdem wir also zuletzt vornehmlich der Bedeutsamkeit der Ruinen in semiotischer Hinsicht nachgespürt haben, sollen im Folgenden deren phänomenologische Erfahrungsdimensionen wieder vermehrt in den Blick genommen werden. Die Schnittstelle zwischen Semiotik und Phänomenologie markiert dabei das nachfolgende Unterkapitel zu dem für die vorliegende Untersuchung zentralen Begriff der ›Spur‹.

Um an dieser Stelle noch einmal festzuhalten, worum es mit Blick auf die Begriffe ›Symbol‹ und ›Allegorie‹ im Zusammenhang mit den Ruinen geht: Im Ruinenästhetischen gewinnen die Ruinen oftmals ihre Bedeutsamkeit aufgrund eines bestimmten Verweiszusammenhanges, in dem sie stehen. Eine grundlegende Opposition lässt sich dabei zwischen einer symbolischen und einer allegorischen Referenzbeziehung ausmachen. Während den symbolischen Modus eine eindeutige Semiose kennzeichnet, besteht der allegorische Modus in einer anders-, doppel- oder mehrdeutigen Semiose. Während Symbol und Allegorie als rhetorische Mittel historisch immer wieder diskreditiert und nobilitiert wurden, geht es hier nicht um die evaluierenden Konnotationen dieser Begriffe. Symbol und Allegorie sind meiner Lesart nach weder positiv noch negativ konnotiert. Sie markieren vielmehr schlicht unterschiedliche Weisen des Verweises: das Symbol einen konventionell eindeutigen, die Allegorie einen anders-, doppel- oder mehrdeutigen Verweis. Wir verfahren an Ruinen sowohl symbolisch als auch allegorisch. Will man interpretative, imaginative und reflexive Vollzüge nicht losgelöst von Objekten in der Welt mittels Introspektion erläutern, eignet sich die Allegorie dazu, diese Prozesse stattdessen am Paradigma der Textexegese zu veranschaulichen. U. a. an allegorischen Verfahren können wir uns klar machen, wie sich solche geistigen Operationen vollziehen.²¹⁶ Ein allegorisches Bewusstsein ist eines, das der Welt im Modus des Sinnverdachts begegnet. Dabei kann alles Mögliche zum Zeichen für alles Mögliche werden, ohne dass wir von Beliebigkeit sprechen dürfen, denn der jeweils wirkliche Gesamtzusammenhang, in dem die initiale Bedeutung steht, gibt (vage formuliert) *Richtungen* – könnte man sagen: *legt Spuren?* – ihrer möglichen allegorischen Deutung vor. Nachfolgend soll der Begriff der ›Spur‹ in den Blick genommen werden. Ruinen sind demnach in semiologischer Hinsicht Spuren im Raum, zu denen wir uns u. a. im symbolischen oder allegorischen Modus verhalten können.

4.3.2 Ruinen als Spuren

Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unserer.²¹⁷

Der Begriff ›Spur‹ fällt im Zusammenhang mit den Ruinen besonders häufig und das nicht ohne Grund. Wie im Folgenden ersichtlich werden soll, eignet er sich in heraus-

216 Vor allem in Auseinandersetzung mit ästhetischen Objekten und Kunstwerken, für deren Begegnung ein allegorisches Bewusstsein in der Regel essentiell ist.

217 Walter Benjamin zit.n. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 49.

ragender Weise, um näher zu bestimmen, um welche Art von Objekten es sich bei den Ruinen handelt.²¹⁸ »Sind Spuren [...] die Nahtstelle der Entstehung von Sinn aus Nichtsinn?«,²¹⁹ fragt Sybille Krämer. Eine »Leitidee der Moderne«, so führt Krämer fort, bildet die Einsicht, dass wir keinen zeichenfreien und interpretationsunabhängigen Zugang zur Welt und Wirklichkeit haben, worin die Gefahr besteht, alles nur noch als Verhältnisse von Zeichen und Interpretationen zueinander im Sinne einer Art »lückenlosen Textverfasstheit der Welt« zu begreifen.²²⁰ Deutlich wird dies z.B. in den zeitgenössischen Technikentwicklungen und Digitalisierungsprozessen, im Zuge derer die Überzeugung vorherrscht, dass alles Körperliche in Datenstrukturen transformierbar sei. In den damit verbundenen Prozessen von »Dematerialisierung, Derealisierung, Entkörperung, Informatisierung, Virtualisierung« und dergleichen zeigt sich stets die Tendenz, »die Zeichen von aller Verbindung mit dem Nichtzeichenhaften freizusetzen und damit die Zeichennatur der Welt absolut zu setzen. Damit aber verschwinden die Dinge«. ²²¹ Wir haben gesehen, dass ein erkennender Zugang zur Wirklichkeit nur in Form von bestimmenden Medien möglich ist. Erkenntnis ist nur Erkenntnis *als eine bestimmte* im Medium der Sprache oder – wenn es um andere Zeichensysteme oder Medien geht – zumindest im Zusammenhang mit der begrifflichen Sprache. Doch macht unser bestimmendes Verhalten zur Wirklichkeit nur Sinn, wenn es sich an einer äußeren wie inneren Wirklichkeit bewähren muss, die nicht mit unseren Bestimmungen zusammenfällt. Die Wirklichkeit als materielle, äußere Welt der Dinge und Gegenstände, aber auch als Körpererfahrung des eigenen Leibes, stellt für unsere vorgenommenen Bestimmungen an ihr das Korrektiv dar. Im Begriff der »Spur« sieht Krämer nun die Möglichkeit, diesen materiellen Grund unseres Begreifens in gewisser Hinsicht gegenüber einem allzu wissenschaftlichen Eifer der restlosen Bestimmung der Wirklichkeit zu reintegrieren: »Im Nachdenken über die Spur knüpfen wir nun einerseits an den semiologisch-repräsentationalen Diskurs an, doch halten wir mit dem Spurenlesen zugleich einen Ariadefaden in der Hand, der uns aus der »reinen« Zeichenwelt hinausführt und mit der Dinghaftigkeit, Körperlichkeit und Materialität der Welt verbindet, welche die *conditio sine qua non* der Genese und der Deutbarkeit von Spuren ist.«²²² Es sind materiale Spuren, an denen sich durch Interpretation Sinn ausbilden kann, der sich diskursiv bewährt oder disqualifiziert – in diesem Sinne sind die Spuren die Nahtstellen der Entstehung von Sinn aus Nichtsinn.

218 »Wir sind hier also dem Rätsel der Spur selbst auf der Spur, und diese Spur der Spur führt uns in die Zeit, die vorbei geht.« (Walter Schweidler: *Der Ort des Gewesenen. Zu Ricoeurs Ontologie des Vergessen*, in: Annika Schlitte, Thomas Hünefeldt, Daniel Romić u. Joost van Loon (Hg.): *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2014, S. 217–230, hier S. 219); zum Spurbegriff siehe insb.: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007; prägend für die Überlegungen dieses Sammelbandes ist: Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, aus dem Italienischen übers. v. Gisela Bonz u. Karl F. Hauber, Berlin 2011.

219 Sybille Krämer: *Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme*, in: dies., W. Kogge u. G. Grube (Hg.): *Spur*, S. 11–33, hier S. 13.

220 Ebd., S. 12.

221 Ebd.

222 Ebd., S. 13.

Etymologisch betrachtet kommt der Begriff ›Spur‹ vom althochdeutschen ›spor‹ und hat ursprünglich die Bedeutung ›Fußabdruck‹.²²³ Der Ausdruck ›Spüren‹ bezeichnet wortgeschichtlich die damit eng verbundene Handlung des Aufnehmens und Folgens einer Fährte. Auf der Objektseite handelt es sich also um die Spur und auf der Subjektseite um die Tätigkeit des Spürens, wobei es die Spurensuche ist, die das Objekt zur Spur werden lässt.²²⁴ Eine Spur zu sein und als Spur gelesen zu werden, fallen somit zusammen.²²⁵ Im Kontext der Ruinen gilt demnach: Es ist unsere tastende Sinnsuche, welche die materiellen Strukturen der Ruinen – im Sinne einer reflektierenden Wahrnehmung an ihnen – zu Spuren von Sinn werden lässt. Wie plausibel die Interpretationen im Einzelfall sind, steht jeweils zur Diskussion. »Spuren müssen sich, Bruchstücken ähnlich, zu einer Gestalt zusammenfügen lassen. [...] Spuren sind also der Ort, an dem stumme Dinge durch unseren Spürsinn ›zum Reden gebracht werden. [...] Im Spurenlesen erweist sich die Materialität als Bedingung von Immaterialität, die Immanenz als Bedingung von Transzendenz.«²²⁶ Die Ruinen als stumme Zeugen der Geschichte lassen sich also (metaphorisch formuliert) durchaus zum Sprechen bringen. Sie irritieren uns auf grundlegender Wahrnehmungsebene, indem sie die üblicherweise intakte Gestalt eines Gebäudes und bestimmte Sinngewebungen uns bekannter Lebenswelten unterminieren und dadurch einen reflektierenden Wahrnehmungsprozess an ihnen initiieren. Der Spurbegriff ist geeignet, jene Schnittstelle zwischen Geist und Welt, Subjekt und Objekt zu markieren, die uns im Laufe der Arbeit im Zusammenhang mit Wahrnehmung und Sprache immer wieder begegnet ist. Weder bilden wir in Sprache und Wahrnehmung die Realität bloß ab noch erschaffen wir sie zuallererst. Vielmehr bilden sich Wahrnehmungs- und Sprachgewohnheiten sowie semiotische Bezeichnungen aller Art innerhalb einer sozial geteilten Welt intersubjektiv aus, die in der Bezugnahme auf eine äußere Wirklichkeit stets auf dem Spiel stehen. Die Ruinen eignen sich in besonderer Weise, diese Prozesse reflektierbar zu machen, denn ihre Bedeutsamkeit – der ihnen beigemessene Sinn – bleibt stets zutiefst fraglich.

Doch wie lässt sich der etwas vage anmutende Spurbegriff näher bestimmen? Nachfolgend soll der Begriff ›Spur‹ anhand einiger charakteristischer Merkmale Kontur gewinnen, die sich in Orientierung an Krämers Untersuchungen zur Spur unter mehrere Schlagworte bringen lassen²²⁷: (i) Materialität, (ii) Irritation, (iii) Abwesenheit, (iv) Zeitenbruch, (v) Unmotiviertheit, (vi) Sinnvermutung, (vii) Interpretationsoffenheit, (viii) Polysemie, (ix) Reflexivität und (x) Prozessualität.

(i) *Materialität*: Spuren sind materielle Entitäten im Raum: »Spuren treten gegenständig vor Augen; ohne physische Signatur auch keine Spur. [...] Spuren gehören der Welt der Dinge an. Nur Kraft eines Kontinuums in der Materialität, Körperlichkeit und Sinnlichkeit der Welt ist das Spurenhinterlassen und Spurenlesen also möglich. [...] Die

223 Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet v. Elmar Seebold, Berlin²⁵ 2011, S. 873.

224 Vgl. S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 13.

225 Vgl. ebd., S. 18.

226 Ebd., S. 19.

227 Ich orientiere mich an Sybille Krämers Unterscheidung von Attributen der Spur, weiche davon jedoch etwas ab und lese die angestellten Überlegungen im Hinblick auf die Ruinen. Vgl. S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 14–18.

Materialität der Spur – anders als beim Zeichen – subordiniert sich nicht der Repräsentation. Spuren repräsentieren nicht, sondern präsentieren.«²²⁸ Spuren sind etwas Gegenständliches, das wir in der Welt vorfinden. Als was auch immer die Spuren letztlich bedeutsam werden, diese Sinngebung nimmt ihren Anstoß am konkret sinnlich Erscheinenden. Krämer schreibt: »Im Spurenlesen erweist sich die Materialität als Bedingung von Immaterialität, die Immanenz als Bedingung von Transzendenz.«²²⁹ Im Umkehrschluss müssen sich die geistigen Sinnzuweisungen am Material bewähren. Bei Helmut Pape heißt es:

»Jede Spur aber ist ein Zeugnis jener existentiell relationierenden Kräfte [der materiellen und körperlichen Wirklichkeit der Welt, KB], die nicht nur auf uns als Wahrnehmende, sondern auf unseren Körper und unsere materielle und soziale Umgebung einwirken. Das Suchen und Lesen von Spuren führt deshalb stets über symbolisch vermittelte Beziehungen hinaus – auch wenn es immer wieder in sie zurückführt. Wir lassen uns ein auf die Konfrontation des eigenen Körpers mit dem Körper der Welt [...].«²³⁰

Die Spuren gehören folglich dem Bereich der selbst nicht sprachlich oder semiotisch verfassten Wirklichkeit an. »Spuren sind Prägungen oder materiale Signaturen auf Zeit«,²³¹ wie Mirjam Schaub es formuliert, an denen unser Verstehen seinen Ausgang nehmen kann und auf das es letztlich auch zurückführen muss. In diesem Sinne sind Ruinen materiale Spuren im Raum.

(ii) *Irritation*: Damit die Ruinen als Spuren augenfällig werden, müssen sie eine gewohnte Ordnung unterminieren: »Auffällig können Spuren nur werden, wenn eine Ordnung gestört ist, wenn im gewohnten Terrain das Unvertraute auffällt oder das Erwartete ausbleibt.«²³² Deshalb gewinnen Ruinen als Spuren unsere Aufmerksamkeit in ästhetischer Hinsicht vornehmlich dort, wo sie im Unterschied zu einer ansonsten unversehrten Lebensumgebung auftreten: »Paradoxically, the urban ruin does better aesthetically when the cityscape in which it is sited is not ruined. If the street in which it lives is still active, then the ruin jumps out in assertion of its independence.«²³³ Im Trümmermeer der Kriegszerstörung kann die einzelne Ruine neben anderen Ruinen keine herausragende Rolle spielen. In diesem Fall hat die Trümmerlandschaft insgesamt im Kontrast zu einer friedlichen und heilen Lebenswelt ihren Schrecken. »Es bedarf eines öffentlichen Raumes, in dem die eine Spur neben anderen Spuren stehen kann und in dem sie als Residuum eines vergangenen Prozesses ihre Position hat«,²³⁴ heißt es bei Pape. Die Ruine fesselt unseren Blick, wo sie heraustritt aus dem gewohnten Bild der Stadt oder

228 S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 15f.

229 Ebd., S. 19.

230 Helmut Pape: *Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen*, in: S. Krämer, W. Kogge u. G. Grube (Hg.): *Spur*, S. 37–54, hier S. 54.

231 Mirjam Schaub: *Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens. Sophie Calles, Francis Aljys' und Janet Cardiffs Beitrag zu einem philosophischen Spurenbegriff*, in: S. Krämer, W. Kogge u. G. Grube (Hg.): *Spur*, S. 121–141, hier S. 124.

232 S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 16.

233 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 78.

234 H. Pape: *Fußabdrücke und Eigennamen*, S. 39.

der Natur. Schaub schreibt mit Blick auf den urbanen Raum: »Philosophisch interessant sind öffentliche Räume unter dem Signum der Spur aus mindestens zwei Gründen: Sie verraten etwas über die eigentümliche Formbarkeit der Räume selbst wie über ihre konkrete Besetzung durch die Alltagspraktiken ihrer Benutzer. Die später sichtbaren Spuren sind nicht selten eine Synthese aus diesen beiden Faktoren.«²³⁵ Menschen prägen den Raum, in dem sie leben, durch die errichteten Architekturen, die wiederum Ausdruck bestimmter Lebensweisen sind. Die Ruine als Spur vergangener Lebensweisen tritt als Irritation im gegenwärtigen Lebensumfeld veränderter Alltagspraktiken auf. Handelt es sich um institutionalisierte Ruinen, wie Monumente, Denkmäler oder Mahnmäler, so wird dieses irritierende Moment der Ruine als Spur sofort in eine bestimmte historische, politische oder soziale Sinnggebung und damit Ordnung eingebettet; die Ruine wird zu einem symbolischen Zeichen für etwas Bestimmtes. Geschieht dies nicht, bleibt es bei der Irritation einer Sinnunterminierung durch die Ruine als Spur. Dieser Unterschied zwischen Zeichen und Spur lässt sich mit Emmanuel Levinas auch auf die Spur selbst anwenden: »[Als] Zeichen betrachtet [...], fügt sich [die] Spur der Ordnung der Welt ein. Die authentische Spur dagegen stört die Ordnung der Welt.«²³⁶ Mit ersterem ist der Zeichenstatus der Spur als einer bestimmten Spur angesprochen, mit letzterem ist die an sich unbestimmte Materialität der Spur gemeint. Spuren können demnach zu Zeichen werden, sind dies aber nicht *per se*. Alle Zeichen können vermutlich als Spuren gelesen werden oder tragen zumindest das Potential in sich, zukünftig als Spuren eines Vergangenen gedeutet zu werden, aber nicht alle Spuren sind Zeichen.

(iii) *Abwesenheit*: »Die Anwesenheit der Spur zeugt von der Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat.«²³⁷ In diesem Sinne scheint Benjamins Eingangszitat plausibel zu sein, dass die Spur die Erscheinung einer Nähe ist, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Im Umkehrschluss folgt daraus, dass uns im Gegebenen der Spur zugleich etwas radikal entzogen bleibt, das wir an der Spur zu vernehmen glauben. Dieses Aufscheinen eines Abwesenden am Gegebenen lässt sich mit Benjamins Begriff »Aura« benennen. Die Aura von Objekten ist die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. Hierauf wird im Abschnitt zu Aura und Atmosphäre näher einzugehen sein. Mit Blick auf die Spur heißt es bei Krämer: »Die Spur macht das Abwesende niemals präsent, sondern vergegenwärtigt seine Nichtpräsenz; Spuren zeigen nicht das Abwesende, sondern vielmehr dessen *Abwesenheit*.«²³⁸ Das, was wir an den Ruinen als Spuren im Raum zu vernehmen meinen, geht stets weit über das hinaus, was uns gegenwärtig tatsächlich gegeben ist. Die Ruine als Spur vergegenwärtigt etwas, das rigoros abwesend bleibt. Dieses Abwesendbleibende ist es schließlich, woran sich Elegie, Melancholie und Nostalgie entzündend.²³⁹

235 M. Schaub: *Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens*, S. 129; vgl. auch ebd., S. 130.

236 Emmanuel Levinas zit.n. Sybille Krämer: *Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur*, in: dies., W. Kogge u. G. Grube (Hg.): *Spur*, S. 155–181, hier S. 177.

237 S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 14.

238 Ebd., S. 15.

239 John Sallis schreibt in Auseinandersetzung mit Heidegger über den Tempel des Zeus in Nemea: »Hier ist vielleicht eine Spur, ein Ort, an dem man, wenn auch unsichtbar und unhörbar, etwas vom eigentlich Griechischen spürt, etwas von seinem Rückzug aus der modernen Landschaft, einem Rückzug, der statt bloßer Abwesenheit eine Spur zurückläßt, die in die Ruinen, in die drei Säulen,

(iv) *Zeitenbruch*: Jo Reichertz schreibt mit Blick auf die kriminalistische Spurensuche: »Die Spur zeigt in gewisser Weise die vergangene Tat an, aber sie zeigt sie nicht.«²⁴⁰ Mit der Abwesenheit geht notwendigerweise auch ein Zeitenbruch einher. Dazu lautet es bei Krämer: »Die Spur zeigt etwas an, was zum Zeitpunkt des Spurenlesens irreversibel vergangen ist. Das ›Sein‹ der Spur ist ihr ›Gewordensein‹. Daher können Spuren verwittern und zerfallen.«²⁴¹ Etwas das vormalig dort da war, ist jetzt nicht mehr zugegen. Die Spur zeigt etwas an, das zu einem vorhergehenden Zeitpunkt die Spur verursacht hat oder zu dem das Verfolgen der Spur an einem späteren Zeitpunkt führen wird.²⁴² In jedem Fall haben wir es mit einem Zeitenbruch zu tun, wonach unterschiedliche Zeiten in der Spur überkreuzt werden: »Ohne Zeitverschiebung keine Spur.«²⁴³ Der *Zeitenbruch* und die nachfolgend aufgeführte *Unmotiviertheit* sind die zentralen Charakteristiken, welche die Spur vom Index unterscheiden. Die anzeigende Funktion des Index beruht im Unterschied zur Spur auf der »räumlichen und zeitlichen Simultaneität von Objekten.«²⁴⁴ Typische indexikalische Zeichen wie der Wetterhahn, der die Windrichtung angibt, das vom Thermometer angezeigte Fieber, welches als Symptom einer Infektion gilt, oder das Pfeifen des Wasserkessel als Anzeichen dafür, dass das Wasser kocht, sind Verweiszusammenhänge, die auf der Simultaneität von Signifikant und Signifikat beruhen – beides ist zeitlich zugleich gegenwärtig. Zudem sind diese indexikalischen Objekte absichtsvoll zu genau diesem Zweck des Anzeigens hergestellt. Spuren werden im Gegensatz dazu meist unmotiviert hinterlassen. Spuren sind außerdem polysemisch, während Indices eine eindeutige Bedeutung zukommt.²⁴⁵

(v) *Unmotiviertheit*: Krämers Ansicht nach ist den Spuren wesentlich, dass sie nicht durch eine bestimmte Intention in die Welt kommen: »Spuren werden nicht gemacht, sondern unabsichtlich hinterlassen.«²⁴⁶ Zumindest gilt das, solange Spuren nicht absichtsvoll beispielsweise zum Zweck der Täuschung gelegt werden, wie es in der Kriminalistik bei der Analyse von Tatorten in der Regel zu prüfen ist. Die Unmotiviertheit trifft auch auf den paradigmatischen Fall der ›echten‹ Ruine als Spur zu.²⁴⁷ Die ›echte‹ Ruine wird unintendiert hinterlassen. Klarerweise gilt das nicht für den Sonderfall künstlicher Ruinen. Auch Kunstwerke über Ruinen werden als Artefakte absichtsvoll hergestellt und

die sich noch vom griechischen Himmel abheben, eingeschrieben ist.« (John Sallis: *Stein*, aus dem Englischen übers. v. Heinz Jatho, München 2003, S. 95; den Hinweis auf Sallis Buch verdanke ich Jakob Krebs.)

- 240 Jo Reichertz: *Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden*, in: S. Krämer, W. Kogge u. G. Grube (Hg.): *Spur*, S. 309–332, hier S. 313.
- 241 S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 17.
- 242 »Das Rätsel der Spur, die aus dem Gegenwärtigen noch in den Ursprung seiner Unterscheidung vom Vergangenen zurückführt, mündet damit in die Frage nach dem, das mit der Gegenwart zugleich gegeben ist als das, wo hinein sie zu vergehen im Begriff ist.« (W. Schweidler: *Der Ort des Gewesenen*, S. 220)
- 243 S. Krämer: *Immanenz und Transzendenz der Spur*, S. 164.
- 244 Ebd.
- 245 Vgl. ebd., S. 164f; vgl. auch A. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 35ff.
- 246 S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 16.
- 247 Die ›echte Ruine‹ meint hier im Unterschied zur ›künstlichen Ruine‹. Letztere wird klarerweise absichtsvoll konstruiert.

mit der Errichtung von Prachtbauten und Monumenten geht ebenfalls ein gewisses Kalkül einher, diese der Nachwelt zu hinterlassen, wie wir im historischen Abriss zur Ruine zu Beginn gesehen haben. Doch die authentische Ruine ist eine als solche unabsichtlich Entstandene. Darin liegt erneut der Unterschied zwischen der Ruine als Zeichen und der Ruine als Spur: »Das Zeichen [...] hat die ausdrückliche Funktion, etwas zu bezeichnen, während eine solche bei der Spur gerade nicht besteht; sie ist in die gegenwärtige Welt unabsichtlich eingedrungen.«²⁴⁸ Das schließt nicht aus, dass auch Spuren als Zeichen fungieren können, wie bei der Ruine als Denkmal.²⁴⁹

(vi) *Sinnvermutung*: Wenn etwas als Spur gelesen wird, dann geht damit ein Sinnverdacht einher. Etwas wird als bedeutungsvoll erachtet, ohne dass damit im Augenblick des Auftauchens der Spur schon voll und ganz klar wäre, inwiefern eine Bedeutsamkeit vorliegt: »Und dies könnte es sein, was Spuren so attraktiv macht: dass man sie als Zeichen erkennt, aber noch nicht versteht. Sie eröffnen auf diese Weise die Deutungsspielräume der Zeichen und die Handlungsspielräume der Orientierung neu und faszinieren dadurch ebenso, wie sie beunruhigen.«²⁵⁰ Da Spuren eben (noch) keine Zeichen mit einer bestimmten Bedeutung sind, nimmt an ihnen die Sinnvermutung und eine daraus resultierende Reflexion ihren Anstoß: »Spuren machen einen Anfang. Sie zeigen an, dass es etwas zu finden gibt, lassen aber noch nicht erkennen, was, wo und wie.«²⁵¹ Für die ästhetische Begegnung mit Ruinen liegt darin ein fundamentales Charakteristikum, das die spezifische Neugier angesichts der Spuren im Raum ausmacht. Wir spüren, dass uns etwas Bedeutsames begegnet, auch wenn zunächst gar nicht klar ist, worin diese Bedeutsamkeit genau besteht. Erst im Zuge von Interpretationen im Sinne abduktiver Schlussverfahren, die in Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Vermutungen anstellen, was der Fall ist, stellt sich sukzessive heraus, als was sich die Spuren lesen lassen. Krämer sieht daher eine Verwandtschaft zwischen dem Spurenlesen als archaischer Wissenskunst und elementarer Orientierungstechnik und dem abduktiven Schlussfolgern.²⁵²

(vii) *Interpretationsoffenheit*: »Spuren sind und bleiben stumm«,²⁵³ schreibt Krämer. Damit uns die Spuren im Raum etwas sagen, müssen sie in einer bestimmten Hinsicht zum Sprechen gebracht werden: »Spuren sind also der Ort, an dem stumme Dinge durch unseren Spürsinn ›zum Reden gebracht werden.«²⁵⁴ Wie und als was die Spuren gedeutet werden, hängt wiederum vom jeweiligen Beobachter und dessen Interpretation der Spuren ab: »Spuren entstehen im Auge des Betrachters. Spur ist nur das, was als Spur betrachtet und verfolgt wird.«²⁵⁵ Dazu heißt es bei Cornelius Holtorf: »Die Dinge selbst

248 Ze'ev Levy: *Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida*, in: S. Krämer, W. Kogge u. G. Grube (Hg.): *Spur*, S. 145–154, hier S. 146.

249 Vgl. ebd.

250 Werner Stegmaier: *Anhaltspunkte. Spuren zur Orientierung*, in: S. Krämer, W. Kogge u. G. Grube (Hg.): *Spur*, S. 82–94, hier S. 92.

251 Ebd., S. 82.

252 Vgl. S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 22.

253 Ebd., S. 18.

254 Ebd., S. 19.

255 Ebd., S. 16f.

sprechen nicht. Was sie besagen, hängt davon ab, wie man sie gelesen hat.«²⁵⁶ Reichertz schreibt: »Es stimmt zwar, dass Spuren nicht lügen, doch das liegt nicht an einer besonderen Aufrichtigkeit von Spuren, sondern schlicht daran, dass sie nichts sagen. Spuren sind stumm.«²⁵⁷ In bestimmten Fällen liegt die Beredtheit der Spur durch unsere Interpretation näher, wie bei der Fährte von Tieren, und in anderen Fällen ist sie sehr viel voraussetzungsreicher, wie bei der Analyse eines Tatorts. An anderer Stelle bei Krämer lautet es: »Spuren sind stumme Überreste; beredt werden sie allein im Kontext zweckgerichteter Untersuchungen seitens derjenigen, die an der Ermittlung von Spuren interessiert sind.«²⁵⁸ Spuren sind an und für sich unbestimmt, heißt das. Eine Bestimmtheit erlangen Spuren innerhalb und durch Praktiken des Umgangs mit ihnen. Die Bedeutungen, die den Spuren im Zuge der Deutungsverfahren zugesprochen werden, können in ontologischer Hinsicht *realistisch* oder *konstruktivistisch* aufgefasst werden.

Die *konstruktivistische* Position lautet, dass Spuren zuallererst dadurch auf genuine Weise zu Spuren werden, dass sie *als Spuren* behandelt werden. Eine konstruktivistische Perspektive formuliert beispielsweise Reichertz: »Spuren werden [...] grundsätzlich nie gelesen, sondern man entwirft vor dem Hintergrund von Handlungsrelevanzen und bestimmtem (Erfahrungs-)Wissen Lesarten der vergangenen Ereignisse, trägt sie an die Wahrnehmung heran und prüft, ob sie passen. Durch diesen Vorgang werden vorher bedeutungslose ›Dinge‹ zu möglicherweise bedeutungsvollen Spuren.«²⁵⁹ Hierbei ist die Bedeutung, die der Spur beigemessen wird, nicht vom Gegenstand in vorgegebener Weise determiniert. Bei Holtorf heißt es deshalb: »Spuren können, sobald sie als solche gesichert sind, keineswegs die Vergangenheit quasi von selbst zum Sprechen bringen, indem sie als historische Indizien Zugang zum ›Kern der Dinge‹ erlauben. Stattdessen bedarf es eines kreativen Interpretierens, um Spuren erst bedeutungsvoll werden zu lassen.«²⁶⁰ Das Spurenlesen ist somit vielmehr ein kreativer Akt des Interpretierens, der weitgehend intellektuellen, körperlichen und diskursiven Konventionen des jeweiligen Zugangs zu ihnen folgt.²⁶¹ Daraus resultiert: »Die gelesene Spur wird zur Spur des Spurenlesers.«²⁶² In der Art und Weise, wie Spuren gedeutet werden, zeigt sich demnach, wer die Spuren unter welchen Voraussetzungen interpretiert.

Eine *realistische* Lesart schlägt demgegenüber Pape vor:

»Die Evidenz einer Spur hat deshalb Gewicht und die besondere Leistung des Findens der Spur besteht eben darin, dass weder die Raum-Zeit, in der die Spur aufgewiesen wird, noch die Spur selbst erst durch ihr Lesen erzeugt werden. Die Tatsachen, die für uns zu Spuren werden, existieren unabhängig von ihrer Deutung als Spuren. Die erkenntnistheoretische Bedeutung und die konkrete Ästhetik der Spuren werden durch diese Balance zwischen Unabhängigkeit und interpretativer Bestimmtheit erst

256 Cornelius Holtorf: *Vom Kern der Dinge keine Spur. Spurenlesen aus archäologischer Sicht*, in: S. Krämer, W. Kogge u. G. Grube (Hg.): *Spur*, S. 333–352, hier S. 337.

257 J. Reichertz: *Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden*, S. 324.

258 S. Krämer: *Immanenz und Transzendenz der Spur*, S. 160.

259 J. Reichertz: *Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden*, S. 324.

260 C. Holtorf: *Vom Kern der Dinge keine Spur*, S. 333; vgl. ebd., S. 341, 347.

261 Vgl. S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 31.

262 Ebd.

möglich. [...] Anhand der Spuren erspüren wir die Wirkung der Welt auf unser Verstehen.«²⁶³

Das schließt ein konstruktives Moment in einem schwächeren Sinne als im Zuge der zuvor genannten konstruktivistischen Position nicht aus. Auch bei Pape *entsteht* die Spur zumindest *als Zeichen* zuallererst durch den Vorgang der Deutung als Spur: »Beim Spurenfinden sind Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und Erinnerung für die Entstehung eines Zeichens als Spur entscheidend und konstitutiv. [...] Das Aufspüren eines veränderlichen Fragments der Welt in seiner Verbindung zu einem anderen Teil dieser Welt ist das Entstehen eines Zeichens als Spur.«²⁶⁴ Die Bestimmtheit der Spur *als Zeichen* führt zur *Entstehung eines Zeichens* als Spur. Der Moment, in dem die unbestimmte Spur in die Bestimmtheit eines Zeichens tritt, hat einen konstruktiven Zug; die Spur selbst jedoch wird von uns nicht konstruiert. In ihrer adäquaten Bestimmung liegt vielmehr die Chance eines realen Weltbezugs.

Die Opposition der konstruktivistischen und der realistischen Perspektive lässt sich im Sinne eines konstruktiven Realismus versöhnen. Der Spurbegriff ist im Gegensatz zu einer schroffen Gegenüberstellung gerade dazu geeignet, diese beiden Positionen zu vereinen. Die materielle Existenz der Spur ist demnach nichts, was von uns konstruiert wird; sie ist der reale Grund unserer interpretierenden Beschäftigung mit Spuren. Dem Beredtsein der Spur, wie es durch unser interpretierendes Verhalten Gestalt annimmt, kommt hingegen sehr wohl ein konstruktiver Status zu. In der Spur sind wir dazu angehalten, uns zu einer veränderlichen Objektseite der Wirklichkeit zu verhalten, während das nur möglich ist, wenn wir intersubjektive Sinngebungen konstruieren, die sich am Material bewähren müssen: »Die Rede von der Spur macht keinen Sinn, wenn mit ihr nicht auch der Prozess des wahrnehmenden Erkennens gemeint ist. Spuren sind nicht nur materiale Substrate. Die Semantik des Begriffs ›Spur‹ ist bezogen auf die Praxis des urteilenden, reflektierenden Wahrnehmens der Beziehung zwischen Veränderungen in der Welt und ihrer Erfahrbarkeit für uns.«²⁶⁵ An der reflektierenden Begegnung mit den Ruinen als Spuren im Raum können wir sowohl einer veränderlichen historischen Lebenswelt als auch dem veränderlichen Zugang zu ihr im Prozess des historisch sich wandelnden, erkennenden Wahrnehmens dieser Lebenswelt gewahr werden. Zwischen Responsivität und Konstruktivität liegt abermals unser Standpunkt als erkennende Wesen.

(viii) *Polysemie*: Die konstitutive Unbestimmtheit und Interpretationsoffenheit der Spuren führt zwangsläufig zu ihrer Polysemie:

»Obwohl Spuren sich dem ›blinden Zwang‹ aufeinander einwirkender Körper verdanken, werden sie nicht einfach vorgefunden, sondern durch Interpretation hervorgebracht. Im Horizont dieser fundamentalen Interpretationsabhängigkeit von Spuren tritt zugleich zutage, dass Spuren polysemisch sind: Es gibt immer eine Vielzahl möglicher Interpretationen. Abhängig von der Deutung kann ein und dieselbe Markierung als Spur für jeweils ganz Andersartiges gelten.«²⁶⁶

263 H. Pape: *Fußabdrücke und Eigennamen*, S. 40, Anm. 3.

264 Ebd., S. 47f.

265 Ebd., S. 38.

266 S. Krämer: *Immanenz und Transzendenz der Spur*, S. 159.

Die Bedeutung der Ruinen als Spuren steht keineswegs fest. Wir haben bereits gesehen, dass Ruinen paradoxe Zeichen sind, die durchaus Widersprüchliches bedeuten können. Als Zeichen des Endes, des Umbruchs oder des Neuanfangs; als Zeichen der Beunruhigung wie der Befriedung; als Spuren der Natur aber auch als Spuren der Kultur; an ihnen entzünden sich Nostalgie und Sehnsucht nach dem Vergangenen genauso wie Hoffnung angesichts des Überstandenen und noch Kommenden; manche Ruinen finden wir schön, andere schockierend und oftmals sind beide Bestimmungen im Spiel. Als was auch immer wir die Ruinen letztlich bestimmen, die Bedeutsamkeit der Ruinen als Spuren bedarf einer weitgehenden Reflexion darüber, wie der Mensch sich selbst und seine Welt versteht. Die Ruinen können dabei zu allem möglichen werden, ohne dass der Deutungsspielraum dabei als beliebig und willkürlich begriffen werden darf. Holtorf schreibt: »Spuren sind also Medien. Sie laden zu vielen unterschiedlichen Interpretationen ein, die sich jeweils aus der spezifischen Situation des Spurenlesers und seines Kontexts ergeben – also alles andere als beliebig sind. Spuren unterdeterminieren gewissermaßen ihre Signifikanz. Sie können als Anhaltspunkte für ganz unterschiedliche Rekonstruktionen der Vergangenheit gelesen werden.«²⁶⁷ Bei Stegmaier heißt es: »Die Deutungsspielräume von Spuren sind das Beunruhigende, aber auch das Faszinierende an ihnen, sie ›beschäftigen‹ die Orientierung. Aber Spuren grenzen auch Deutungsspielräume ab: Man kann sie nicht *beliebig* anders deuten, und man kann sich auch nicht beliebig über sie hinwegsetzen.«²⁶⁸ Gleichbedeutend, wie unterschiedlich wir die Ruinen als Spuren letztlich deuten, ihre Vieldeutigkeit ist für die architektonischen Fragmente *als Spuren* konstitutiv: »Etwas, das nur *eine* (Be-)Deutung hat und haben kann, ist keine Spur, vielmehr ein Anzeichen.«²⁶⁹

(ix) *Reflexivität*: Die Interpretationsbedürftigkeit der Spuren löst Reflexionsvollzüge angesichts von Spuren aus. Im Prozess des Spureninterpretierens sind wir zwangsläufig auf uns selbst und damit auf die Verständnisweisen unserer selbst und der Welt gespiegelt. Wir müssen darüber reflektieren, wie und als was wir Spuren lesen und warum wir das auf diese Weise tun. Damit aber legen wir die Aufmerksamkeit nicht allein auf den Gegenstand unserer Interpretationen, sondern zugleich auf uns selbst als Interpretierende. Der Prozess des Spurenlesens gewinnt dadurch eine gewisse Reflexivität, im Zuge derer wir unsere Selbst- und Weltverhältnisse hinterfragen. Damit aber tritt der Vollzug der Spurenfolge in den Vordergrund der Aufmerksamkeit und dessen Zweck in den Hintergrund. Holtorf schreibt: »Wichtiger als das erhoffte Resultat des Spurenlesens, nämlich zum Kern der Dinge vorzustoßen, ist der Prozess des Spurenlesens selbst. [...] Nicht der Ort, zu dem man gelangen möchte, ist das Entscheidende beim Spurenlesen [...], sondern der Weg eines bestimmten Begehrens, Analysierens und Erlebens.«²⁷⁰ Mit der Reflexivität sind demnach zugleich ästhetische Erfahrungsvollzüge angesprochen, in deren Verlauf wir darauf achten, *wie* wir an Spuren – in unserem Fall: den Ruinen als Spuren – vollziehen, *was* wir an ihnen vollziehen. Krämer zufolge gehe es in ästhetischer Hinsicht mit Blick auf die Spuren darum, »den Bruch vorstellig zu machen – zwischen

267 C. Holtorf: *Vom Kern der Dinge keine Spur*, S. 344.

268 W. Stegmaier: *Anhaltspunkte. Spuren zur Orientierung*, S. 87.

269 S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 17.

270 C. Holtorf: *Vom Kern der Dinge keine Spur*, S. 342.

dem Anwesenden und Abwesenden, zwischen persönlicher Erinnerung und verdinglichter Botschaft, zwischen einer Vergangenheit, in der ein Relikt noch Gebrauchsgegenstand war, und einer ›nachträglichen‹ Gegenwart der ästhetischen Erfahrung, in der es nur noch als Spur wahrgenommen wird.«²⁷¹ Mit diesem Fokus auf die Vollzugsförmigkeit der Spurenbegegnung ist zugleich die Aufmerksamkeit auf die Gegenwart des Umgangs mit den Spuren gelegt. Spuren sind so gesehen Medien der Vergegenwärtigung: »Spuren sind nicht ein verlässliches Mittel der Vergangenheitsrekonstruktion, sondern eher so etwas wie eine Ressource, die es erlaubt, durch den Akt des Spurenlesens, etwas Vergangenes auf eine bestimmte Art – oder auf mehrere Arten – zu repräsentieren.«²⁷² Die Spuren *re-präsentieren* – jedoch anders als die Repräsentation oft für die Zeichen vertreten wird: »Die Aufgabe des Zeichens ist es, Vorhandenes in der Welt zu bezeichnen, das gegenwärtig abwesend ist. Es bezeichnet eben dessen Abwesenheit. Die Spur ist das genaue Gegenteil, nämlich sie bezeichnet etwas, das nicht mehr in der gegenwärtigen Welt vorhanden ist. Sie bezeugt [...] ein Anderes, das unsichtbar ist. Sie ist sozusagen etwas aus der Vergangenheit, das eben nur eine »Spur« hinterlassen hat.«²⁷³ Spuren lassen etwas *wieder* präsent werden in dem Sinne, dass sie ein Abwesendes *vergegenwärtigen*, denn das Abwesende selbst wird ja gerade nicht wieder präsent. Die Spur selbst ist sehr wohl etwas Anwesendes, während das, worauf sie verweist, verschwunden bleibt. Die vergangenen Zeiten, die wir an Ruinen zu vernehmen meinen, kehren nicht wieder, sondern bleiben abwesend. Es sind vielmehr Interpretationen, Imaginationen und Reflexionen derjenigen, die sich mit der Spur beschäftigen, wodurch in der Gegenwart der Spur vergangene Zeiten und Geschehnisse wieder aufleben. Die hier angesprochene Reflexivität angesichts der Ruinen mündet in eine gesteigerte Form von Gegenwärtigkeit.²⁷⁴ Mit Blick auf die Archäologie schreibt Holtorf: »Gerade weil die Archäologie die verlorenen Zeiten nicht zu retten vermag, wird sie zur Kraft in der Gegenwart.«²⁷⁵ Hinsichtlich der reflexiven Erfahrungsvollzüge im Umgang mit den Spuren heißt es weiter: »Die Suche nach dem Kern der Dinge erweist sich am Ende auch hier als die Suche nach sich selbst.«²⁷⁶

(x) *Prozessualität*: Sowohl für die Objektseite der Spur als auch für die Subjektseite des Spurenlesens gilt, dass die Spur erst im Zuge eines temporalen Prozesses Gestalt gewinnt. Sowohl die Spur selbst als auch deren Deutung bilden sich zeitlich sukzessive aus. Nichts ist hier unmittelbar gegeben. Spuren tauchen nicht plötzlich aus dem Nichts auf und sind in ihrer Bedeutung eindeutig. Es handelt sich um einen prozessualen Vorgang in der Zeit, der Spuren entstehen lässt, und es bedarf eines ebensolchen performativen Interpretierens, damit die Spur zu einer bestimmten wird. Im Begriff der ›Spur‹ ist die historische Veränderlichkeit des Gegenstands auf der einen Seite und unseres sich wan-

271 S. Krämer: *Was also ist eine Spur?*, S. 20.

272 C. Holtorf: *Vom Kern der Dinge keine Spur*, S. 344.

273 Z. Levy: *Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida*, S. 145.

274 Die Ausführungen zum Begriff ›Reflexion‹ bleiben an dieser Stelle knapp, da dem Reflexionsbegriff weiter unten eigens ein Abschnitt gewidmet wird. Die hier skizzierten Überlegungen werden dort detaillierter fortgeführt.

275 C. Holtorf: *Vom Kern der Dinge keine Spur*, S. 350.

276 Ebd.

delnden Zugangs zu ihm in Anschauung und Begriff auf der anderen Seite von vornherein mit angelegt.

Die in diesem Abschnitt angestellten Überlegungen zum Begriff der ›Spur‹ sollten zeigen, dass sich die Ruinen in zutreffender Weise als Spuren bestimmen lassen. Der Spurbegriff markiert dabei die Schnittstelle zwischen einem phänomenologischen und einem semiologischen Zugang zu Ruinen. Betrachten wir Ruinen als Spuren, werden wir sowohl der Tatsache gerecht, dass sie innerhalb bestimmter Kontexte zu symbolischen, allegorischen oder sonstigen Zeichen werden können und wir ihnen vor dem Hintergrund eines sprachlich artikulierten Weltzuganges alle möglichen Bedeutungen zusprechen, als auch, dass ihr ontologischer Status zutiefst unbestimmt ist. Es ist gerade die Materialität, Körperlichkeit und sinnliche Erscheinung der Ruinen, die sich immer wieder neuen und immer wieder anderen semiotischen und sprachlichen Bestimmungen gegenüber offen verhält. Während die referierten Autorinnen und Autoren vornehmlich epistemologische Fragestellungen verfolgen, geht es für die vorliegende Untersuchung darum, den Spurbegriff auch in ästhetischer Hinsicht stark zu machen. Die Frage, welche Rolle Spuren innerhalb bestimmter Erkenntnisprozesse spielen, ist schließlich auch relevant für die Frage, wie wir Objekten in ästhetischer Hinsicht begegnen, die sich als Spuren bestimmen lassen. Dass Ruinen Spuren im hier dargelegten Sinne sind, bedeutet, dass die epistemologischen Vollzüge an ihnen auch tragend für deren ästhetisches Erleben sind. Zumindest gilt das, wenn ästhetische Vorgänge als besondere Reflexionsvollzüge aufgefasst werden. Hierauf wird im Kapitel zum Reflexionsbegriff näher einzugehen sein.

Eine Bemerkung darf an dieser Stelle im Zusammenhang mit den Überlegungen zum Zeichencharakter der Ruinen nicht fehlen: Die Ausführungen zum Spurbegriff wurden am Paradigma der realen Ruine in der Welt entwickelt. Für die Kunstwerke und ästhetischen Medien gilt prinzipiell ein anderer Zeichenstatus als derjenige der Spur. Seel schreibt: »Es ist ein Gemeinplatz der modernen Ästhetik, daß Kunstwerke Zeichen sind, deren Bedeutung es ist, zu zeigen, wie sie zeigen, was sie zeigen. [...] Was ein Kunstwerk eigentlich darbietet, so besagt dieser Grundsatz, ist die Art und Weise, in der es darbietet, was es darbietet. Das Kunstwerk präsentiert demnach eine Form, in der es seinen Inhalt präsentiert.«²⁷⁷ Kunstwerke und ästhetische Medien sind demzufolge in einem sehr grundlegenden und in erster Linie selbstreferentiellen Sinne *immer* (auch) Zeichen. Sie sind Artefakte, die zeigen, wie sie zeigen, was sie zeigen. Damit ist ein minimaler semiotischer Verweiszusammenhang auf ihre eigene Konstitution von vornherein gegeben, unabhängig davon, was die dargebotenen Präsentationen darüber hinaus auch noch repräsentieren, worauf sie also außerhalb ihrer selbst noch referieren. Für die Ästhetik der Ruinen heißt das, dass die Kunstwerke und ästhetischen Medien, welche die Ruinen zum Sujet haben, in den Bereich der ästhetischen Reflexionen über die wirklichen und möglichen Ruinen als Spuren im Raum gehören.

Neugierde ist letztlich das verbindende Element der ästhetischen Lust an Ruinen als Spuren: »The primary emotive provocation caused by the ruin is curiosity, the desire to

277 Martin Seel: *Kunst, Wahrheit, Welterschließung*, in: Franz Koppe (Hg.): *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 36–80, hier S. 61f.

know. [...] The ruin challenges us to unravel its secrets.«²⁷⁸ Wir wollen herausfinden, um welche Spuren von was es sich handelt, und zwar gleichermaßen in realen Ruinen oder den ästhetischen Reflexionen über Ruinen in der Ruinenmalerei und -fotografie, den Ruinen im Film, Computerspielen in Ruinen oder Ruinen in *augmented* und *virtual reality*. Das verbindet die ästhetische Begegnung mit allen Ruinen: Es handelt sich um eine in diesen Fällen immer auch *ästhetische* Spurensuche im Raum, Bildraum, Bewegtbildraum oder erweiterten und virtuellen Raum als Interpretations-, Imaginations- und Reflexionsvorgang. Nachdem wir nun ausführlich auf einen erkennenden Zugang zu Ruinen im Medium der Sprache und den Zeichen geschaut haben, soll im Nachfolgenden die Phänomenalität der Ruinen wieder in das Zentrum der Überlegungen rücken.

4.4 Raum der Gefühle

Das bislang Gesagte läuft Gefahr, ein allzu intellektualistisches Verständnis ästhetischer Wahrnehmungsvollzüge zu suggerieren, als könne Ruinen nur angemessen begegnen, wer Archäologe, Ethnologe, Historiker, Kunsthistoriker, Architekt oder Ästhetiker sei und das entsprechende Wissen mitbringe, vor dessen Hintergrund die Ruine dann Gestalt annimmt. Damit wäre das Projekt eines adäquaten Verständnisses der Ästhetik der Ruinen jedoch weitgehend verfehlt. So tragend unsere begriffliche Orientierung für ästhetische Wahrnehmungsvollzüge auch ist, das ästhetische Erleben selbst gewinnt seinen Sinn gerade nicht allein im begrifflichen Sinne. Es muss einer Ästhetik der Ruinen ebenso um leiblich-sinnliche Erfahrungsweisen gehen, deren tatsächliche Vollzüge in Begriffen allein nicht aufgehen, anderenfalls könnten wir uns mit einer rein theoretischen Auseinandersetzung mit Ruinen begnügen; es würde reichen, wissenschaftliche Bücher über Ruinen zu lesen, ohne jemals selbst Ruinen aufzusuchen, Gemälde, Radierungen, Zeichnungen oder Fotografien von Ruinen zu betrachten, Filme über sie zu schauen oder in Videospielen und virtuellen Räumen durch die Ruinen zu irren. Insbesondere um ein Verständnis der Faszination an diesen zuletzt genannten ästhetischen Begegnungsweisen geht es der vorliegenden Schrift jedoch. Wir werden daher in den nun folgenden Kapiteln sehen, inwiefern sich das ästhetische Interesse an Ruinen als ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen betrachten lässt, für das im Zusammenspiel mit dem begrifflichen Zugang leiblich-sinnliche Wahrnehmungsvollzüge grundlegend sind. Die zuletzt mit Blick auf Sprache und Zeichen erläuterten *Spuren* sowie das leiblich-sinnliche *Spüren* sind zwei Seiten ein und derselben Medaille, anhand derer sich nicht allein das Ruinenästhetische erläutern lässt.²⁷⁹

Die Forschung zu Ruinen durchzieht immer wieder die Auffassung, dass sich bei deren Betrachtung eine besondere Form von Elegie, Melancholie oder Nostalgie – allgemeiner gefasst: eine Form der Sentimentalität – einstelle. Dieses Kapitel wird versuchen, diese *Stimmungen* angesichts von Ruinen genauer zu erläutern. Es wird dabei weniger

278 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 321.

279 In gleicher Weise ließe sich anhand der Begriffe ›Spur‹ und ›Spüren‹ bspw. die moderne und zeitgenössische Kunst thematisieren.