

das Gemälde *Galerie der Ansichten des antiken Rom* von 1620 gemeint, das Pyramiden, Obelisken, Kolonnaden, Treppen, Balustraden und Statuen aus ihrer üblichen, ländlichen Umgebung löst, um sie an einem fiktionalen Ort einer umfassenden antiken Sammlung gleich – lange bevor es Museen und Archive im heutigen Sinne gab – zusammenzuführen.⁸³ Ruinen und antike Fragmente als Hintergrund unterschiedlichster Szenerien treten nunmehr in den Vordergrund der Darstellungen, was nun umso deutlicher im Verlaufe der Romantik zu sehen sein wird.

2.3 Romantik

Mitten im Jahrhundert der Aufklärung bildet sich bekanntlich eine »Faszination für das Dunkle und Abgründige«⁸⁴ in Form der Triebe, des Irrationalen, des Unterbewussten, der Nacht und dem (Alb-)Traum, intensiven inneren Gefühlslagen und dergleichen heraus: die Romantik – in ihren düsteren Spielarten auch »schwarze Romantik« genannt.⁸⁵ Was genau der Ausdruck »romantisch« bezeichnet, war von Beginn an strittig und Gegenstand unzähliger Diskussionen. Etymologisch leitet sich der Begriff von *lingua romana* her, also den »romanischen Sprachen«, die sich im Laufe der Spätantike sukzessive aus dem Vulgärlatein herausbildeten und bezog sich zunächst auf in romanischer VolksSprache verfasste Schriften. Die Romantik betrachtet dabei vornehmlich die mittelalterliche Kultur als ihren wichtigsten Referenzpunkt: »Die gotische Architektur sowie die in der Volkssprache geschriebene Literatur, der Geist des Rittertums und das christlich religiöse Gefühl sind für die Romantiker ein Bezugssystem, das mit dem bisher unantastbaren und ewig erscheinenden griechischen Modell konkurriert und es letztendlich ersetzen soll.«⁸⁶ Als Gegenbewegung zum »Klassizismus«, als Begriff zur Bezeichnung von Phänomenen, die sich vornehmlich auf das griechisch-römische Altertum beziehen und mit »Vorstellungen von Klarheit, Rationalität, Kontur und Linie sowie der Mäßigung des leidenschaftlichen Ausdrucks«⁸⁷ verbunden sind, entstehen so im 18. Jahrhundert mehr oder weniger parallel dazu künstlerische Strömungen, die das christliche Mittelalter zum Vorbild haben und die »Enthusiasmus, Schwärmerie, Melancholie und poetische Ekstase«⁸⁸ kennzeichnen.⁸⁹ Der Fokus bei der Orientierung am Mittelalter liegt dabei nicht allein auf den entsprechenden Stilen, Sitten und Gebräuchen, sondern vor allem auf einer »Sensibilität, die den antiken Menschen unbekannt war und die sich im

83 Vgl. ebd.

84 Ebd., S. 89.

85 Siehe hierzu den Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Städel Museum in Frankfurt a.M. vom 26. September 2012 bis 20. Januar 2013: Felix Krämer (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*, Frankfurt a.M. 2012.

86 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 134.

87 Andreas Beyer: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011, S. 8.

88 Ebd., S. 11.

89 Für eine detailliertere Bestimmung des Begriffs »Romantik« siehe: A. Beyer: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, S. 11ff. u. Norbert Wolf: *Kunst-Epochen. Klassizismus und Romantik*, Stuttgart 2002, S. 23–31.

Christentum ausdrücke«.⁹⁰ Mit Blick auf ästhetische Fragestellungen ließe sich davon sprechen, dass dem Wechsel von der Orientierung an der griechisch-römischen Antike zum christlichen Mittelalter entsprechend *formalästhetische* Fragestellungen den *rezeptionsästhetischen* weichen: »[Seit] der psychologisch ausgerichteten Geschmacks- und Empfindungsästhetik des frühen 18. Jahrhunderts kamen bestimmte Kunstströmungen auf, in denen ein ausgesprochener Subjektivismus dominierte, d.h. ein Begreifen der erscheinenden Welt wie auch des künstlerischen Werkes als Ausfluss des Ich.«⁹¹ Dabei ist Edmund Burkes Theorie des Erhabenen als eine ästhetische Kategorie in Abgrenzung zum Schönen maßgebend.⁹² Bei Makarius heißt es über das Erhabene:

»Weit davon entfernt, höchster Ausdruck des Schönen zu sein, stützt sich das Erhabene auf die heftigen Empfindungen, die von Kräften entfacht werden, die das menschliche Maß übersteigen. Gegenüber dem Ideal des Gleichgewichts und der Harmonie, die dem klassisch Schönen zugesprochen wird, ist das Erhabene Ausdruck des Übermaßes, der unfassbaren Formen und von antagonistischen Vorstellungen wie dem Wunsch, das Unendliche darzustellen.«⁹³

Das veränderte ästhetische Empfinden, das sich in Verbindung mit dem Begriff des Erhabenen ausformt, bildet den Hintergrund, vor dem auch die Ruinen in verwandelter Weise in den Vordergrund treten und einen sich wandelnden Verweis auf die Kräfte der Natur und den Lauf der Zeit verkörpern. Besondere Prägnanz gewinnt dies an den Werken der Künstler Giovanni Battista Piranesi, Hubert Robert und Caspar David Friedrich, die an dieser Stelle nur kurz vorgestellt werden, da auf sie eigens im Kapitel zur Malerei eingegangen wird.

Es ist der Architekt und Kupferstecher Piranesi, der die Kunst der Ruinendarstellung auf zuvor ungeahnte Weise umformt und die Ruinen damit in das Reich des Erhabenen überführt.⁹⁴ Auf der großen Vergangenheit Roms liegt dabei der Fokus. Piranesi zufolge wurde der griechische Einfluss auf die Stadt zu Unrecht gerühmt. Das antike Rom ist bei Piranesi aus sich selbst heraus begründet: »In seinen Augen findet das Römerthum seine Quelle in sich selbst.«⁹⁵ Es geht ihm darum, »den Vorrang des römischen Geistes vor dem griechischen Modell«⁹⁶ zu behaupten. Seine Werke sind entsprechend entgegen des von Johann Joachim Winckelmann postulierten Ideals der griechischen Antike als *edle Einfalt und stille Größe* konstruiert. Die oftmals aus der Froschperspektive inszenierten und in ihrem Volumen stark überzeichneten Kupferstiche von Aquädukten, Thermen, Tempeln, Strebepfeilern, Umfassungsmauern, Grabkammern usw. zeugen dabei in ihrer Monumentalität eher von dem Reichtum und der Pracht des antiken Roms als von deren Verfall.⁹⁷ Die Botschaft der in ihrer gigantomanischen Darstellungsweise dem Erhabenen angeglichenen Bauten ist dabei klar: »Für den, der zu sehen versteht, sind diese

90 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 134.

91 N. Wolf: *Klassizismus und Romantik*, S. 23.

92 Vgl. ebd.

93 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 81.

94 Vgl. ebd., S. 97.

95 Ebd., S. 98.

96 Ebd.

97 Vgl. ebd., S. 97–102.

Ruinen Zeugnisse einer wieder herzstellenden Pracht.«⁹⁸ Die Ruine verweist somit bei Piranesi auf die wiederherzstellende Größe der römischen – nicht der griechischen – Antike.

Eine wahre Innovation des Ruinengenres findet sich bei dem Architekten und Maler Hubert Robert, der nicht bloß existierende Ruinen malerisch in Szene setzt, sondern intakte Bauwerke und noch nicht gebaute architektonische Entwürfe im Zustand ihrer zukünftigen Ruinierung im Medium seiner Gemälde artistisch imaginiert.⁹⁹ Er schafft somit Visionen vorweggenommener Ruinen und befreit damit die Ruine aus ihrer Funktion, lediglich auf die Vergangenheit zu verweisen. Robert galt seinerzeit als der berühmteste Ruinenmaler und hatte hohe öffentliche Ämter inne. 1777 wird er zum ›Hüter der königlichen Gemälde‹ und zum ersten ›künstlerischen Berater‹ der königlichen Sammlung ernannt, die in der großen Galerie des Louvre ausgestellt wird. In der Zeit von 1784 bis zum Sturz der Monarchie 1792 ist er Chefkonservator des Louvre. Die beiden Gemälde von 1796 *Entwurf zur Einrichtung der Grande Galerie des Louvre und Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine*, die damals nebeneinander hingen, sind sozusagen ›Vorher-Nachher-Bilder‹; während jenes den architektonischen Entwurf einer Neugestaltung des Louvre präsentiert, zeigt dieses jenen Entwurf bereits in seiner antizipierten Ruinierung.¹⁰⁰ »Sich das Schicksal von Orten in der Zukunft vorzustellen verleiht diesen eine historische Würde«,¹⁰¹ heißt es dazu bei Makarius. Dabei wird das Nachdenken über die baulichen Überreste umgekehrt: »Das, was sein wird, tritt an die Stelle dessen, was war.«¹⁰² Fortan werden Ruinen explizit zu einem Reflexionsobjekt über die noch kommenden Zeiten. Die Erinnerung wird Monika Steinhauser zufolge *reflexiv* und bemächtigt sich nun auch *prospektiv* der Zukunft; Gegenwart wird nicht mehr wie im zyklischen Geschichtsbild der Renaissance als Wiedergeburt einer vergangenen Epoche verstanden, vielmehr wird die Gegenwart im offenen Horizont der Geschichte zur zukünftigen Vergangenheit.¹⁰³ Steinhauser schreibt: »Robert invertiert hier die frühere Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit im Ruinenbild, indem er die Gegenwart selbst als ihre eigene Vergangenheit in die Zukunft projiziert.«¹⁰⁴ Das *Futur II* in der Form des »Es wird gewesen sein« entspricht in der deutschen Sprache dem zukünftigen

98 Ebd., S. 98.

99 Robert war jedoch nicht der Begründer des Genres vorweggenommener Ruinen: »Die *imaginäre Zerstörung der Abtei von Saint-Nicaise*, die einem anonymen Maler aus Reims des 17. Jahrhunderts zugeschrieben wird, und *Die Kirche Sant'Andrea de Vignola, umgewandelt in eine römische Ruine* von Victor Louis aus dem Jahr 1759 sind die ersten Werke dieses Genres.« (M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 108); Auch Friedrich imaginierte intakte Bauwerke als zukünftig ruinierte. Vgl. Peter Märker: *Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur*, mit einem Geleitwort von Wieland Schmied, Heidelberg 2007, S. 60ff.

100 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 108; siehe zudem: K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 32f.

101 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 108.

102 Ebd., S. 109.

103 Vgl. Monika Steinhauser: *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen. Architektur- und Ruinenbilder zwischen Geschichte und Erinnerung*, in: Hans-Rudolf Meier u. Marion Wohlleben (Hg.): *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, Zürich 2000, S. 99–112, hier S. 106.

104 Ebd., S. 107.

Gewesen-Sein des Noch-nicht-Dagewesenen. Das wird uns u.a. im Zusammenhang mit Albert Speers Ruinenwerttheorie wiederbegegnen, im Zuge derer es darum geht, im Zusammenhang mit der Errichtung von Architekturen deren Zustand als zukünftige monumentale Ruinen immer schon von vornherein mitzudenken – in Speers Fall sollten die Ruinen der zu errichtenden Bauwerke nach dem Ende des ›tausendjährigen Reiches‹ von der ›Größe‹ des Nationalsozialismus Zeugnis ablegen.¹⁰⁵

Zum Inbegriff der romantischen Ruine werden die zersetzen Bauwerke schließlich bei Friedrich. Während Roberts Ruinen zuweilen heiter und belebt erscheinen, da er sie nicht selten lebhaftem menschlichem Treiben aussetzt, wie wir noch sehen werden, sind Friedrichs Ruinen Orte der Verlassenheit – selbst wenn sich noch Menschen dort einlassen. Zumeist eingebettet in abgelegene Atmosphären der Natur stehen seine Ruinen in erster Linie für sich selbst. Sie sind nicht als Verweis auf vergangene Reiche konzipiert, an denen sich ein barockes »Wühlen im Schmerz« über den Verlust einstiger Größe im Kontrast zu »jetziger Erniedrigung« entzündet, sondern die Altersspuren an den Bauwerken wirken »beruhigend als Zeugnisse des gesetzlichen Naturlaufs, dem alles Menschenwerk sicher und unfehlbar unterworfen ist«.¹⁰⁶ Das Bauwerk in Form der Ruine wird dem gesetzlichen Lauf der Natur unterworfen. Die gotische Ruine und somit der Architekturstil des Mittelalters steht indessen im Fokus der romantischen Ruinenmalerei Friedrichs und ist somit eindrücklicher Ausdruck der bereits erwähnten Abkehr von der Orientierung an der griechisch-römischen Antike:

»Sehr bald schon bekommt die Bewahrung der gotischen Ruinen eine wichtige ästhetische Bedeutung, da die Rehabilitation des mittelalterlichen Stils die Allgemeingültigkeit des griechisch-römischen Beispiels in Frage stellt. So wie die ästhetischen Werte des Erhabenen eine Alternative zu denen des Schönen darstellen, so macht die Neueinschätzung der Gotik, ihre Ausdruckskraft, ihre Übereinstimmung mit der nordischen Landschaft und dem nordischen Klima diese zu einem Gegenmodell, das es erlaubt, sich eine Kunst außerhalb der klassischen Normen vorzustellen.«¹⁰⁷

Aber nicht allein in der Malerei spielen die Ruinen eine zentrale Rolle, auch im Medium literarischer Prosa und Poesie wird die Ruine zum Reflexionsobjekt.¹⁰⁸ Insbesondere bei den Autoren Constantin François Volney und François-René de Chateaubriand wandelt sich die Ruine im 18. Jahrhundert beispielhaft zur »Allegorie der Geschichte«.¹⁰⁹ Volneys Schrift *Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche* aus dem Jahr 1791 kam derweil besondere politische Tragweite zu. Der Erfolg des in Genf erschienenen Werkes reichte bis nach Amerika.¹¹⁰ »In seinem Buch fasst Volney die verschiedenen geografischen, historischen, visuellen, poetischen und philosophischen Aspekte zusammen, die sich mit den Ruinen verbinden, und nutzt dies für eine umfassende historisch-politische Reflexion, die vom Glauben an eine Emanzipation der Menschheit von den Obskunitäten

¹⁰⁵ Vgl. K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 40–44.

¹⁰⁶ M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 134.

¹⁰⁷ Ebd., S. 133.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 111–115.

¹⁰⁹ Ebd., S. 113.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 112.

der Religion gespeist wird«,¹¹¹ resümiert Makarius. Die Ruinen werden dabei als »fruchtbare Anlass zu weitergehenden Betrachtungen«¹¹² genommen. Den Erfolg seines Textes befördert Volneys lyrischer Ton, der ihm besondere emotionale Kraft verleiht. So leitet er seine Schrift mit einem pathetischen Anruf an die Ruinen ein:

»Seid mir gegrüßt, einsame Ruinen, heilige Gräber, schweigende Mauern! Euch rufe ich an; zu euch richte ich mein Gebet. Ja, während der große Haufen mit geheimen Schrecken vor eurem Anblick zurückbebt, weckt ihr in meinem Herzen tausend anziehende Empfindungen und Gedanken. Wie viele nützliche Lehren [...] bietet ihr dem Geiste dar, der in euch zu lesen weiß! [...] O Ruinen, ich kehre zu euch zurück, um eure Lehren aufzufassen; ich begebe mich aufs Neue in den Frieden eurer Einsamkeit [...].«¹¹³

Bei Chateaubriand werden die Ruinen zur »Figur der Zeit«; die Ruine als Monument »verräumlicht und sublimiert die Zeit«.¹¹⁴ Ruinen sind demnach sichtbare Zeichen der Zeit und ihre Materialisierung im Raum. In seiner Schrift *Erinnerungen von jenseits des Grabes* reflektiert Chateaubriand die Zeit in ihren verschiedenen Schichten sowie die unterschiedlichen Weisen, in denen der Mensch Zeit phänomenal erfährt. Es geht dabei um die Kreisläufe der Natur, kollektive historische Zeit sowie auch individuelles zeitliches Erleben, die Endlichkeit des menschlichen Daseins und unser Wissen darum, aber auch »die Gegenwart der Vergangenheit in der Erinnerung, die sich ändernde Wahrnehmung des Erlebten und die Zukunftsprojektionen«.¹¹⁵ Zeitliches Erleben und die Gestalt der Ruine werden unterdessen von Chateaubriand parallelisiert; die Ruine wird zur Allegorie zeitlichen Bewusstseins erklärt bzw. unser Zeitempfinden wird in Analogie zur Ruine gestellt: »meine Memoiren [...], jenes Denkmal, das ich aus Gebeinen und Trümmern erbaue.«¹¹⁶ Chateaubriand lässt den Menschen selbst gewissermaßen zur Ruine werden: »Der Mensch selbst ist nichts als ein zerfallenes Gebäude, ein Trümmer der Sünde und des Todes; seine Liebe lau, sein Glaube wankend, seine Hingebung beschränkt, seine Gefühle unklar, seine Gedanken unzulänglich, alles an ihm ist *Ruine*.«¹¹⁷ Auf die spiegelbildliche Beziehung zwischen Mensch und Ruine wird zurückzukommen sein. Die literarischen Werke der beiden Autoren Chateaubriand und Volney können als Paradebeispiele einer Reflexion an Ruinen angesehen werden.

Den vorerst letzten Aspekt zur Bedeutung der Ruinen in der Zeit der Romantik markieren die künstlichen Ruinen im englischen Landschaftsgarten. »Ruinen und Natur vereinigen sich im 18. Jahrhundert in den in Mode gekommenen Landschaftsgärten. Ehemals als ›englischer‹ Garten bezeichnet, setzt sich der Landschaftsgarten vom regelmä-

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Constantin François Chasseboeuf Boisgirais, Comte de Volney zit.n. ebd.

¹¹⁴ M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 113; siehe zudem: Peter Fritzsche: *Chateaubriands Ruinen – Vergessen und Erinnern nach der Französischen Revolution*, übers. v. Dorothea Schuller und Alexandra Fauler, in: A. Assmann, M. Gomille u. G. Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, S. 47–60.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ François-René de Chateaubriand: *Erinnerungen von jenseits des Grabes*, hg. v. Sigrid v. Massenbach, Berlin 2017, S. 134.

¹¹⁷ F.-R. de Chateaubriand: *Geist des Christentums*, S. 489.

ßig angelegten ›französischen‹ Garten ab.«¹¹⁸ Während den penibel gepflegten französischen Garten eine symmetrische Gestaltung und geradlinige Alleen kennzeichnen, geschmückt mit Gartenskulpturen, zeichnet sich der meist absichtlich etwas heruntergekommene englische Landschaftsgarten durch gekrüvte und asymmetrisch verlaufende Alleen in einem welligen, verwinkelten Gelände aus, oftmals dekoriert mit Felsen, ver einzelten Bäumen, Wasserfällen, Grotten, Einsiedeleien und eben künstlichen Ruinen. Die Kulissenbauten nehmen dabei unterschiedlichste Gestalten an: »Türmchen, Tempel, Säulen, Obelisken, ägyptische Grabmäler und Pyramiden, arabische Kioske, kleine Milchhöfe usw.«¹¹⁹ zieren die Gartengestaltung. Die künstlichen Ruinen haben dabei die Funktion, das Wandeln durch den Landschaftsgarten zu einer »empirischen Erfahrung der Zeit« im »Raum des Gartens« werden zu lassen.¹²⁰ Sie sollen beim Spaziergänger eine Atmosphäre der melancholischen Meditation, Kontemplation oder auch Reflexion suggerieren.¹²¹

Als ein herausragendes Beispiel einer künstlich geschaffenen Ruine im Landschaftsgarten dient uns Roberts *Tempel der Philosophie*, den er auf der mitten im See gelegenen Pappelinsel des nordöstlich von Paris gelegenen Parks von Ermenonville errichtete.¹²² 1778 erhielt Robert den Posten eines Chefarchitekten der königlichen Gärten und war entsprechend als Gartenbauer tätig.¹²³ Die künstliche Tempelruine besteht aus insgesamt sieben Säulen, von denen sechs jeweils einem modernen Philosophen gewidmet sind, auf den ein charakteristisches Wort verweist: »*lucem* für Newton, *nil in rebus inane* für Descartes, *ridiculum* für Voltaire, *naturam* für Rousseau, *humanitatem* für William Penn und *justitiam* für Montesquieu«.¹²⁴ Die siebte Säule ist in Erwartung eines neuen Philosophen gezielt unvollendet belassen. Die roh behauenen Steine zur Errichtung der letzten unfertigen Säule liegen am Boden und den bereits vorhandenen Sockel zierte die Inschrift »*Quis hoc perificet?*« (Wer wird dies vollenden?).¹²⁵ Erneut invertiert Robert hier den Ruinenstatus, denn es handelt sich bei der künstlichen Ruine streng genommen um eine künstliche Bauruine. Die in ihrer Errichtung unabgeschlossene Architektur wird bereits dem Verfall preisgegeben: »In seinem Zustand des Noch-nicht-Fertiggestellten, Fertigen und Bereits-wieder-Zerfallenden steht es für ein unvollendetes Projekt, das sich nie vollenden kann.«¹²⁶ Nach heute über 200 Jahren seit ihrer Errichtung ist die künstliche Ruine Roberts durch die Verwitterung ihrer Materialien von einer tatsächlichen Rui-

118 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 120.

119 Ebd., S. 125.

120 Ebd.

121 Die Begriffe ›Meditation‹, ›Kontemplation‹ und ›Reflexion‹ bezeichnen freilich sehr unterschiedliche Vorgänge, werden aber im Zusammenhang mit den Ruinen gerne recht undifferenziert mehr oder weniger synonym verwendet. Der Reflexionsbegriff soll hier im Zentrum der Überlegungen zur Ruinenästhetik stehen. Diese Wahl wird im weiteren Verlauf der angestellten Überlegungen nachvollziehbar werden. Reflexion soll im Unterschied zu Meditation und Kontemplation als ein Prozess verstanden werden, der *immer* nach Sinn sucht.

122 Im Park von Ermenonville befindet sich auch der Sarkophag Jean-Jacques Rousseaus, dessen Entwurf ebenfalls von Robert stammt.

123 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 125f.

124 Ebd., S. 126.

125 Vgl. ebd.

126 K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 37.

ne phänomenal ununterscheidbar geworden. Wir werden auf die Differenzierung unterschiedlicher Entstehungsbedingungen und Verursachungen von Ruinen im Abschnitt *Typologie der Ruinen* zurückkommen.

2.4 Moderne und Postmoderne

In der Moderne, Postmoderne oder auch der sogenannten *posthistoire* nehmen die Ruinen noch einmal neue und veränderte Gestalten und Konnotationen an. Seit der Industrialisierung und der Entwicklung neuer Baumaterialien entstehen gänzlich neue Architekturstile und somit auch neue Ruinengestalten; die neuen Medien und Techniken, einsetzend mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert, ermöglichen neue Wiedergabe- und Darstellungsformen der Ruinen; schließlich bringen die großen Kriege und Konflikte des 20. Jahrhunderts eine Ruinierung der Lebenswelt ungeahnten Ausmaßes mit sich und den Auftakt in das 21. Jahrhundert markieren die in das kollektive Gedächtnis gebrannten, medial vermittelten Bilder der verheerenden, terroristischen Zerstörung der Twin Towers des World Trade Centers in New York am 11. September 2001 und die daraus resultierende Stahlruine am sogenannten »Ground Zero«. Die Aktualität der zerbrochenen Gestalten des Ruinenmotivs bleibt bis in die Gegenwart hinein ungebrochen.

Die Erfindung der Fotografie geht von Beginn an eine enge Verbindung mit der Architektur und der Ruine ein. »Das erste Foto überhaupt war ein Architekturfoto«,¹²⁷ wie Gernot Böhme im Rückgriff auf eine Untersuchung zur Geschichte der Fotografie von Michel Frizot bemerkt. »Im 19. Jahrhundert entdeckt der Zeitgeist die Ruinen. In ihrem Angesicht werden sich dann auf natürliche Weise der Reiz des Orients mit der Erfindung der Fotografie verbinden.«¹²⁸ Seit der öffentlichen Bekanntmachung des neuen Verfahrens durch François Arago im August 1839 – die Daguerreotypie selbst wurde 1834 erfunden – gibt es keine Forschungsreise mehr ohne Fotografen, deren sehnlichster Wunsch es wird, auf ihren Expeditionen »Bilder der Ewigkeit«¹²⁹ einzufangen. Dem neuen Verfahren wächst alsbald die Aufgabe zu, »als kulturelles Gedächtnis zu dienen«.¹³⁰

Vor dem ersten Weltkrieg verkommen die Ruinen durch eben jene Inflation an ewigen ›Bildern der Ewigkeit‹ der fotografischen Dokumentation von Ruinen auf Orientreisen zu klischeehaft-kitschigen, touristischen Stereotypen.¹³¹ Mit Benjamin ließe sich sagen, durch die technische Reproduzierbarkeit der Ruinen mittels der Fotografie gerät ihnen ihre einzigartige Aura abhanden.¹³² »Zu viele Ruinen haben die Ruinen getötet.«¹³³ Die touristischen Ruinen klassischer Bildungsziele wie Griechenland und Ägypten werden zu einem Wirtschaftsgut, sodass sich von einer regelrechten »Ruinenökonomie«¹³⁴

127 Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin³ 2017, S. 112.

128 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 160.

129 Ebd.

130 Ebd., S. 164.

131 Vgl. ebd., S. 164f.

132 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.³³ 2012, S. 7–44.

133 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 165.

134 Ebd.