

4.7 Atmosphären der Natur

A ruined building, no matter its original excellence, is always a matter-piece.⁶²⁹

Thema dieses Abschnitts ist zunächst nicht die freie Natur, sondern *das Natürliche im Architektonischen*. Unter dem Natürlichen im Architektonischen lässt sich Verschiedenes verstehen, z.B. ein mimetisches Verhältnis der Architektur zur Natur. Gemeinhin gilt Architektur als eine Kunstform, die im Unterschied zu anderen Kunstgattungen in den meisten Fällen weder beschreibend noch repräsentational im Sinne von abbildend operiert.⁶³⁰ Und doch kann die Architektur sich der Natur gegenüber mimetisch verhalten, wenn sie natürliche Formen und Gestalten aufgreift und abwandelt. Architektur beruht so gesehen geradezu auf der Beobachtung und Nachahmung von Natur, wodurch letztere ambivalenterweise bedrohliche Außenwelt und Inspirationsquelle zugleich ist.⁶³¹ Man denke nur an den Ursprungsmythos der gotischen Architektur, wonach die hohen Wälder, aus denen die gotischen Völker einst kamen, als Vorbild für die gotischen Kathedralen dienten.⁶³² Wie sehr das Verhältnis von Kultur und Natur ineinandergreifen kann, zeigt das Beispiel der Anekdote von der Erfindung des korinthischen Kapitells. Demnach hat der Bildhauer Kallimachos einst am Grab eines Mädchens einen mit Spielzeug gefüllten, mit einer Steinplatte bedeckten und von einer Akanthuspflanze umrankten geflochtenen Korb abgezeichnet und nach dieser Vorlage eine Steinskulptur gefertigt. Dieses von Kultur und Natur gleichermaßen hervorgebrachte Gebilde sollte später als Säulenkapitell Verwendung finden.⁶³³ Als Inspirationsquelle ist das Natürliche somit immer schon Teil des Architektonischen.

Noch in einem anderen Sinne hat Natur grundlegend Anteil an Architektur. Immerhin trifft es auf jedes gebaute Objekt zu, dass das jeweilige Material, aus dem der Gegenstand gemacht wird, in irgendeiner Form in der Welt vorliegen muss. Sosehr physikalische, biologische und chemische Verfahren zur Herstellung und Bearbeitung von Baustoffen im Spiel sind – nichts kommt hier aus dem Nichts. Selbst im Falle synthetischer Herstellungsverfahren müssen irgendwelche natürlichen Stoffe vorliegen, aus denen sich die entsprechenden Baumaterialien gewinnen lassen. In diesem Sinne ist das Natürliche jederzeit Bestandteil des Architektonischen und in diesem Sinne ist Simmels (vorrübergehender) *Sieg des Geistes über die Natur* zu verstehen, der sich in der Baukunst manifestiert. Der Mensch prägt die natürlichen Materialien nach dem Willen seines Geistes und bringt sie in Formen und Verbindungen, die sie nicht von Natur aus aufweisen. In der Ruine wird dieses domestizierte Natürliche entfesselt. Gemeint sind damit Verfallsprozesse durch den Einfluss der Natur in zweierlei Hinsicht: *intrinsisch* und *extrinsisch*. Zum einen bricht demnach die Natur im Sinne der Materialität des Architektonischen *von innen* heraus durch, wenn Gebäudeteile in sich zusammenfallen und ihre Materialität freilegen und zum anderen nimmt die Natur in Form von Witterungen, Flora und Fauna *von außen* Einfluss auf die Gestalt des Gebäudes, wenn Sturm, Regen und

629 Ebd., S. 3; Bindestrich zur Verdeutlichung des Wortspiels ergänzt.

630 Vgl. N. Goodman: *Wie Bauwerke bedeuten*, S. 128.

631 Vgl. D. Erben: *Architekturtheorie*, S. 19.

632 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 143.

633 Vgl. D. Erben: *Architekturtheorie*, S. 21f.

Schnee Schicht um Schicht die Oberflächen des Gebäudes angreifen und abtragen, Gewächse die architektonischen Strukturen umschlingen oder sich Tiere in den Trümmern niederlassen.

Im Falle der Ruine sind also mit dem Naturbegriff schlicht diejenigen Prozesse angesprochen, die sich keiner willentlichen Formgebung durch den Menschen verdanken. Auch wenn es auf der Erde immer weniger Residuen unberührter, freier Wildnis gibt und der Mensch den Planeten weitestgehend domestiziert hat,⁶³⁴ ist der paradigmatische Gegenstand der Naturästhetik »derjenige sinnlich wahrnehmbare Bereich der lebensweltlichen Wirklichkeit des Menschen, der ohne sein beständiges Zutun entstanden ist und entsteht.«⁶³⁵ In diesem Sinne ist das Natürliche der Ruine im Unterschied zum Architektonischen zu verstehen. Es geht um das, was nicht von Menschen geplant und gemacht ist. Simmel schreibt:

»Unter Natur verstehen wir den endlosen Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens, die sich in der Kontinuität der zeitlichen und räumlichen Existenz ausdrückt. Bezeichnen wir ein Wirkliches als Natur, so meinen wir entweder eine innere Qualität, seinen Unterschied gegen Kunst und Künstliches, gegen Ideelles und Geschichtliches; oder daß es als Vertreter und Symbol jenes Gesamtseins gelten soll, daß wir dessen Strömung in ihm rauschen hören.«⁶³⁶

Die Ruine ist ein ästhetisches Gebilde, deren Form sich nicht allein der architektonischen Gestaltung verdankt, sondern darüber hinaus den Einflüssen der Natur unterliegt. Diese Einflüsse verleihen dem Bauwerk in ästhetischer Hinsicht Charakteristiken des Natur-schönen. Die Prozessualität des Natürlichen im Architektonischen kennzeichnen »Variabilität und Selbständigkeit«⁶³⁷ der angesprochenen Phänomene, welche die naturhaften Erscheinungen in ihrer Eigenwüchsigkeit zu einem kontingenten Geschehen in doppelter Form werden lassen: »Kontingenz des Festen und des Flüchtigen, des Starren und des Beweglichen, des Gewordenen und des Werdenden.«⁶³⁸ Der Einfluss der Natur auf die Gestalt der Ruine lässt sich nicht notwendigerweise vorhersagen – es kommt eben so oder anders. Welche Gebäudeteile zuerst nachgeben, wo ein Vogel sein Nest errichten wird, aus welchen Gesteinsspalten ein Baum entwächst, unterliegt der kontingenten Prozessualität der Natur. Die *natura naturans* nimmt sich des Bauwerkes an und übernimmt fortan den Gestaltungsprozess, wenn man einmal (illegitimerweise) personifizierend von der Natur als Akteurin sprechen möchte. Auf Seiten des Betrachters sind die Momente des ästhetischen Interesses an diesen kontingenten Formbildungen einer bestimmten Art der »Distanz zu Zweckverfolgung und Sinnverstehen« zu verdanken, die aus der »Auflösung eines ursprünglichen oder alltäglichen Vertrautseins mit Natur und

634 Vgl. Hartmut Böhme: *Aussichten der Natur. Naturästhetik in Wechselwirkung von Natur und Kultur*, Berlin 2017.

635 M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 20.

636 Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*, in: ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hg. v. Ingo Meyer, Frankfurt a.M. 2008, S. 42–52, hier S. 42.

637 M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 186.

638 Ebd., S. 187.

eigener Kultur« resultiert.⁶³⁹ Genau das ist mit der Ruine in bemerkenswerter Weise gegeben: Sie entfremdet uns von Kultur und Natur gleichermaßen. Das Künstliche und das Natürliche vertauschen die Vorzeichen.⁶⁴⁰ Die Spuren des Menschen werden naturalisiert und die Spuren der Natur verkünstlicht.⁶⁴¹ Die Architektur erscheint uns wie ein Naturobjekt und der Einfluss der Natur, als sei sie Teil der Komposition des architektonischen Kunstwerkes: »Die Ruine des Bauwerks aber bedeutet, daß in das Verschwundene und Zerstörte des Kunstwerks andere Kräfte und Formen, die der Natur, nachgewachsen sind und so aus dem, was noch von Kunst in ihr lebt, und dem, was schon von Natur in ihr lebt, ein neues Ganzes, eine charakteristische Einheit geworden ist.«⁶⁴² Die Ruine unterminiert somit geläufige Auffassungen der Dichotomie von Natur und Kultur. Der Anteil des Naturschönen in der Ruine ist in einem affirmativen, ästhetischen Verhalten zur positiven Kontingenz der Natur aufzusuchen. Zu letzterem heißt es bei Seel: »Es ist der Sinn der modernen ästhetischen Naturerfahrung, sich mit etwas zu konfrontieren, das in wesentlicher Hinsicht keiner Intention entsprungen ist. Die Natur selbst hat keinen Sinn: deswegen hat es für uns Sinn, ihr die Zeit ästhetischer Betrachtung zu widmen.«⁶⁴³ Das Naturschöne ist somit über eine Affirmation zum einen des Gefallens an der doppelten Kontingenz, im Sinne der Selbständigkeit und Variabilität ihrer Wahrnehmungsobjekte, und zum anderen des Gefallens an der doppelten Fremdheit, im Sinne des Abstands ihrer Wahrnehmungssubjekte zu Sinngebungen der Natur und Kultur, bestimmt.⁶⁴⁴ Doch um welche Phänomene geht es konkret, wenn von dem Naturschönen der Ruine die Rede ist? Was ist das Natürliche im Architektonischen, das die Ruine auszeichnet?

»The ruin liberates matter from its subservience to form. As the chains of form are smashed, matter emerges in our presence, reformulating itself for our refreshed experience. Matter, which once had been conquered in the original, returns in the ruin to conquer form. Matter flexes its being in the absence of the formal whole. Yet exultant materiality brings forth form. The creative power of the material rushes in where form has fled. The destruction of the structure is rewarded with the resurgence of the substance. Matter builds its own unities amid ruins.«⁶⁴⁵

Es ist vor allem die Materialität, der wir angesichts der Ruine besondere Aufmerksamkeit schenken und die eben nicht oder nicht mehr als willentlich geformte Materialität in das Bewusstsein ihrer Betrachter tritt. Roher Materie schenken wir normalerweise nicht um ihrer selbst willen Aufmerksamkeit: »Brute matter is not present in the original, nor do we seek it elsewhere in the world.«⁶⁴⁶ Sie ist in der Regel Mittel zum Zweck,

639 Ebd., S. 187f.

640 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 51.

641 Vgl. ebd., S. 140.

642 G. Simmel: *Die Ruine*, S. 35.

643 M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 189.

644 Vgl. ebd., S. 186–189.

645 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 1.

646 Ebd.

wenn es darum geht, Dinge herzustellen und zu gebrauchen.⁶⁴⁷ Die Materialität ist das Medium, in dem uns Formen präsentiert werden, die wiederum Inhalte haben. Sie rückt in den Fokus des Interesses, wenn wir unsere leiblich-sinnliche Aufmerksamkeit auf die Ruine legen.⁶⁴⁸ Die offengelegte Materialität der Ruine lässt Form und Inhalt zugunsten neuer und veränderter Inhalte und Formen zerfallen. Der Einfluss der Natur lässt die Ruine indessen nicht »in die Formlosigkeit bloßer Materie sinken, es entsteht eine neue Form, die vom Standpunkt der Natur aus durchaus sinnvoll, begreiflich, differenziert ist. Die Natur hat das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht, wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hatte.«⁶⁴⁹ Material gilt gemeinhin als das, was Form *hat* und nicht selbst Form *ist*.⁶⁵⁰ Amorphes Material ist so gesehen ungeformte, ungestaltete Masse (griechisch »*morphé*«, »Gestalt« oder »Form«). Doch auch ungestaltete Materialien haben bestimmte Formen und entfalten vor allem spezifische, ästhetische Wirkungen, die sie zu den Atmosphären, in denen sie stehen, beitragen.⁶⁵¹ Massiver Stein beispielsweise »lässt sein Volumen spüren und strahlt Festigkeit und Ruhe aus.«⁶⁵² Den Materialien lassen sich somit bestimmte Charakteristiken zuweisen, die sie im ästhetischen Wahrnehmungsraum hervorbringen. Für die Materialität des Ruinösen sind dabei vor allem Alterungsprozesse entscheidend. Die sogenannte Materialermüdung durch Feuchtigkeit, Temperaturschwankungen, Einwirkungen von UV-Licht, Einflüsse von Chemikalien wie Sauerstoff und Ozon oder mechanische Beanspruchung führt dazu, dass sich die Gestalt der Objekte wandelt. Die daraus resultierenden Transformationen des Materials lassen sich wiederum als Prozess des Werdens und Vergehens beschreiben. Darin liegt die spezifische Lebendigkeit der Stätten des Todes: Die Ruine ist keineswegs ein abgestorbener und unveränderlicher, architektonischer Rest, vielmehr entstehen erst dadurch, dass sie sich selbst überlassen wird, Metamorphosen, die das intakte Bauwerk seinerzeit nicht hätte erahnen lassen: »Motion

647 »Die Natürlichkeit des faktischen oder möglichen Materials wird freilich nicht immer erkannt und erfahren. Bei der Herstellung [...] wird sie im allgemeinen ebenso wenig beachtet wie beim Gebrauch des Hergestellten. Hier überwiegen die Gesichtspunkte der Geeignetheit, der Brauchbarkeit und der Haltbarkeit. Würde man im Spielraum der Machbarkeit, der immer auch der Spielraum der Brauchbarkeit ist, auf die Natürlichkeit des verarbeiteten Materials aufmerksam machen, wäre kaum mit Widerspruch, wohl aber mit einer gewissen Ratlosigkeit zu rechnen. Man weiß auf eine ebenso unwiderlegbare wie unbegründbare, entsprechend auch unklare Weise, daß dieses da – das Holz, der Stein, der Ton – natürlich ist. Aber man läßt dieses Wissen auf sich beruhen; es ist unwichtig, mit ihm fängt man im Zusammenhang des Machens und Brauchens nichts an. Das Natürliche [...] kommt nicht *als* Natürliches zur Geltung. Entsprechend besteht auch kein Anlaß, seine Natürlichkeit verstehen zu wollen.« (G. Figa: *Erscheinungsdinge*, S. 191f.)

648 Damit tritt die Ruine in ein Verwandtschaftsverhältnis mit dem Informel in der Malerei und dem Non-finito in der Bildhauerei.

649 G. Simmel: *Die Ruine*, S. 36f.

650 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 53.

651 »Alles Seiende, könnte man sagen, bewegt sich innerhalb einer imaginären Bandbreite von Geformtheit; wenn diese auf einer Skala abgebildet werden könnte, stünde an einem Endpunkt die Formlosigkeit (das Chaos), und am anderen die Wohlgeformtheit (die Schönheit).« (G. Schwegelhäuser: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, S. 228f.)

652 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 147.

is natural to the ruin, encouraged by multiform animate presence.«⁶⁵³ Die Materialität der Ruine ist nicht statisch, sondern lebendig und in Bewegung, wenn auch meist nur über längere Zeiträume. Die Belebung der Ruine ist nicht bloß auf Flora und Fauna zurückzuführen, sondern auch auf die Gestalttransformation ihrer materiellen Reste. Die »mechanische, nach unten ziehende, zernagende und zertrümmernde Naturgewalt«,⁶⁵⁴ die unaufhörlich an der Zersetzung des Bauwerks arbeitet, ist als allein destruktive Kraft unzureichend beschrieben. Ihrem Einfluss auf das architektonische Objekt entspringen dagegen auch konstruktive, kreative und schöpferische Kräfte, ohne dass der Natur damit Intentionen unterstellt werden sollen.

In Arnold Gehlens *Zeit-Bilder* findet sich ein interessanter Abschnitt, in dem er bestimmten Formen der Malerei Paul Klees, der Kubisten und anderer nachgeht, deren bildlichen Reflexionen sich auf die Materialität ihrer Werke beziehen und insofern eine Selbstreflexion des Mediums Malerei darstellen.⁶⁵⁵ Diese Überlegungen lohnen einen kurzen Exkurs, da sie das Natürliche im Künstlichen reflektieren, wie es auch für das Thema Ruinen in ästhetischer Hinsicht von zentraler Bedeutung ist. Konkret geht es Gehlen um Phänomene, die er unter die Begriffe »Neomaterie« und das »Abgegriffene« bringt, durch die Materialität und Substantialität Einzug in die Gemälde nehmen.⁶⁵⁶ Zum einen ist damit das Informel angesprochen, das in manchen seiner Spielarten den Eindruck des Neomateriellen, sprich: neuer Materialien erweckt. Die ungegenständliche Malerei der Nachkriegszeit kennzeichnen zuweilen Experimente mit unterschiedlichsten Materialien wie Stoffetzen, Holz, Plastik und diversen Abfällen: »Sie bringen muschelige, versinterte, kreidige, geflimmerte Ablagerungen ins Bild, schlierige, blässige geschuppte und gekrümelte Gegenden, mit reliefartigem Auftrag, Durchbrüchen und Fäden, sie lassen glänzende mit spröden, schaumige mit harten Teilen wechseln.«⁶⁵⁷ Dadurch entsteht der Eindruck imaginärer Substanz, einer unbekannteren, nicht fassbaren neuen Gegenständlichkeit. Zum anderen ist damit das Ruinöse und Ephemere als Sujet der Malerei gemeint, wenn »herabgefallene Zweige, Blätter, feuchte Stellen des Erdreichs, Sand und Kies, Sprünge in Steinplatten, verwitterte Wände, bemooste Mauern«,⁶⁵⁸ aber auch verfaulte Bretter, schleimige Pfosten, Ziegelwerk, das »Verwitterte und Verfleckte, Abgegriffene«,⁶⁵⁹ Verschmutzte, Vernachlässigte, Unaufgeräumte, Zerknitterte und Vergilbte zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung avancieren. In beiden Fällen, dem Neomateriellen und dem Abgegriffenen, findet eine Form von Natürlichkeit Eingang in die Kunst, die in der spezifischen Materialität und Substantialität ihrer Werke besteht. Unter »Natur« versteht Gehlen in diesem Zusammenhang »das Nichtgeplante, das Unkontrollierte und Hinzunehmende«.⁶⁶⁰ In den genannten Formen der Malerei werden die Randerscheinungen zentral und das Ephemere tritt

653 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 21.

654 G. Simmel: *Die Ruine*, S. 37.

655 Vgl. A. Gehlen: *Neugeschaffene Materien und unkontrollierte Natur*, in: ders.: *Zeit-Bilder*, S. 279–286.

656 Ebd., S. 282.

657 Ebd., S. 280.

658 A. Gehlen: *Zeit-Bilder*, S. 281.

659 Ebd.

660 Ebd., S. 285.

in das Rampenlicht. »In der kontrollierten Welt werden Schimmel, der Rost, die Mikrobenarbeit, das Ungepflegte und Abgeschabte zu Repräsentanten der Natur und Natürlichkeit [...].«⁶⁶¹ Den Kunstwerken kommt eine sonderbare Gestalt in Form dieser Natürlichkeit zu: »Sie besteht im Abbau, im Welken, Verrosten, Abblättern, Sichverfärben und Verwittern – kurz gesagt: in dem *Unkontrollierten*. *Das Unkontrollierte bekommt den Reiz der Natürlichkeit.*«⁶⁶² Das gilt auf der einen Seite, wenn das Ruinöse zum *Inhalt* der Kunst wird und auf der anderen Seite, wenn die ästhetischen Medien selbst durch Alterungsprozesse eine ruinöse *Form* der Kunst aufweisen, wie es uns im Abschnitt zur Phänomenologie der Ruinen in Anbetracht verschiedener ästhetischer Medien begegnet war. Von der realen Ruine unterscheiden sich die skizzierten künstlerischen Verfahren klarerweise durch ihre Intentionalität. Im letzteren Falle haben wir es mit kalkulierten, artistischen Konzeptionen zu tun, während erstere Zufallsprodukte sind. Nichtsdestoweniger lebt die Ästhetik des Ruinösen von jener *unkontrollierten Natürlichkeit*, von der Gehlen spricht. Die mit den Alterungsvorgängen der Materialien einhergehenden Phänomene, wie der »Reiz der Patina«,⁶⁶³ Grünspan, Korrosion und Rost verleihen der Ruine und dem Ruinösen eine eigenständige, substantielle Gestalt, die wir als Ergebnis des Natureinflusses auffassen. Darin besteht die von Simmel proklamierte Rückeroberung der Kulturerzeugnisse durch Natur. Was Gehlen über Paul Klees Werk *Urkunde* von 1933 formuliert, lässt sich buchstäblich auf die Ruinen übertragen: »Hier wird der hochmanieristische Reiz des Angegangenen, der abgenagten Spur des Zahnes der Zeit kombiniert mit dem des Rätselstoffes und einem dritten, dem hieroglyphischen Effekt.«⁶⁶⁴ Auch die Ruine kennzeichnet ihre ruinöse Gestalt als Ergebnis von Alterungsprozessen, das Rätseln angesichts ihrer materiellen, baustofflichen Bruchstücke und ihre generelle hieroglyphische Erscheinungsform, die uns unter Aktivierung des Sinnverdachts reflektieren lässt, um welche Spuren als Zeichen von was es sich handelt. Die angesprochenen Alterungsvorgänge als Ausdruck der »Natürlichkeit mit ihrer Chaotik«,⁶⁶⁵ verleihen der Ruine ihre paradoxe Form der Lebendigkeit bei gleichzeitigem Status als Vanitas-Symbol, denn ihre Gestalt ist jeweils das Ergebnis prozessualer Entwicklungen mit offenem Ausgang oder wie Makarius es formuliert: »Da es die morphologische Instabilität charakterisiert, sind im Chaos alle zukünftigen Formen enthalten.«⁶⁶⁶ Die von intendierter Formgebung freigesetzte Materialität der Ruine wird durch unkontrollierte Einwirkung der Natur zu einem reichhaltigen Fundus von Formaauflösung und Formbildung: »The cracked edges, shattered mortar, scattered fragments, and shaken alignments offer much to examine. Simplicity of substance explodes into variety of presentation.«⁶⁶⁷ In der leiblich-sinnlichen Examinierung dieses Varietés an Formen, liegt einer der ästhetischen Anreize des Ruinösen. Die ungezähmte Materie, entfesselt von der einstmaligen

661 Ebd., S. 282.

662 Ebd.

663 G. Simmel: *Die Ruine*, S. 37.

664 A. Gehlen: *Zeit-Bilder*, S. 280.

665 Ebd., S. 283.

666 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 149.

667 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 4.

Form, schwappt über, sinkt herab, gewinnt neue Farben, Texturen, Gestalten und Beschaffenheiten – ein belebtes, verselbständigt Eigenleben der Substanz: »a bounding vitality of unbounded substance«. ⁶⁶⁸

Die Ruine ist weder Naturobjekt noch Artefakt. Sie verweilt beharrlich inmitten eines Zwischenzustandes: »The matter of the ruin is not rendered back to nature. It resides between nature and artifice: artifactual, partifactual, partifical.« ⁶⁶⁹ Die Ruine ist ein Phänomen zwischen Natur- und Kulturerzeugnis. Einer schroffen Opposition nach lässt sie sich keiner der beiden Sphären eindeutig zuordnen. Gerade in der eigenartigen Liaison von Natur und Kultur liegt augenscheinlich die Exzeptionalität der Ruine. Das vollkommen intakte Bauwerk und der bloße Staub der Gebäudereste stellen dabei die Pole dar, zwischen denen die Ruine graduell Gestalt annimmt. Die Atmosphäre der Ruine ist von dieser Ambivalenz zwischen Natur und Kultur bestimmt. In gleichem Maße ist unser Raumerleben geprägt von den raumgliedernden, geplanten Verfahren der Architektur und den kontingenten Prozessen der Natur. Wir befinden uns in architektonischen Umgebungen, die uns *wie natürliche* erscheinen. Gleichermaßen gilt der umgekehrte Gedanke: Wir befinden uns in natürlichen Umgebungen, die uns *wie architektonische* erscheinen. Aus beiden Warten heraus, derjenigen der Natur wie derjenigen der Architektur, ist die Ruine adäquat beschrieben. Die Elemente der ruinösen Atmosphäre bestehen genauso in Bauwerken und Gebäudefragmenten wie in Bäumen, Gewächsen, Tieren, Gewässern, Witterungen, Licht, Schatten, Farben, Hölzern, Hügeln, Steinen und Felsen. Ein Zusammenspiel aus architektonischen und natürlichen Elementen und Strukturen formt das Atmosphäregeschehen rund um die Ruine. Das jeweilige Beredtsein dieser Atmosphären gewinnt Bedeutung vor dem Hintergrund einer sprachlich und semiotisch instruierten Wahrnehmung im bereits behandelten Sinne. Das Erlebte geht dabei einher mit einer leiblich-sinnlichen Affizierung, die uns auch gefühlsmäßig in der einen oder anderen Weise stimmt. Dabei handelt es sich, wie wir gesehen haben, nicht um subjektive Gemütszustände, sondern um objektive Qualitäten des im atmosphärischen Wahrnehmungsraum Erlebten. Dieser Wahrnehmungsraum, in dem die Ruine ihre Wirkung entfaltet, ist im weitesten Sinne die Landschaft – und zwar in gleicher Weise, ob es sich um den wortwörtlichen Stadtdschungel am Times Square in *I am Legend* oder um die ländliche Idylle der Ruine des ehemaligen Zisterzienserabteits *Waverley Abbey* in *28 Days Later* handelt.

Nehmen wir uns das Thema Landschaft vor, so geht es in zweierlei Hinsicht um *das Architektonische im Natürlichen*. Darunter lässt sich zum einen verstehen, dass auch unbebaute Räume heute zumeist durch Landschaftsarchitektur entworfen, geplant und umgestaltet werden; in das Natürliche der Landschaft fließt somit architektonischer Gestaltungswille ein. Zum anderen steht die Ruine als Architektur oftmals im weiteren Umfeld einer natürlichen Umgebung wie Wiesen, Felder, Wälder, Berge, Flüsse, Bäche und Seen. Die Ruine provoziert geradezu das »landschaftliche Auge«, ⁶⁷⁰ das der Ruine in ihrer Umgebung malerische Qualitäten abgewinnt. Mit der Landschaftswahrnehmung geht die Frage nach der Einheit ihrer mannigfaltigen Einzelelemente einher. Wie kommt es,

668 Ebd., S. 3.

669 Ebd., S. 2.

670 C. Böhme: *Atmosphäre*, S. 226.

dass wir in natürlichen und architektonischen Umgebungen eine Fülle disparater Einzeldinge plötzlich als ein zusammengehöriges Ganzes vernehmen? Warum wird das Zusammenspiel von Bäumen, Pflanzen, Gewässern, Tieren, Felsen, Steinen und Ruinen zur schönen, hässlichen, erhabenen oder melancholischen Landschaft? »Unser Bewußtsein muß ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg, an ihre Sonderbedeutungen nicht gebunden und aus ihnen nicht mechanisch zusammengesetzt – das erst ist die Landschaft«, ⁶⁷¹ heißt es bei Simmel. Das Ganze der Landschaft soll also nicht einfach nur die Summe ihrer Teile sein.

Auch wenn ›Landschaft‹ und ›Atmosphäre‹ nicht einfach gleichzusetzen sind, stellen sich an beiden verwandten, ästhetischen Phänomenen ähnliche Fragestellungen. Simmel sieht den Begriff »Stimmung« ⁶⁷² als geeignet an, die charakteristische Form landschaftlicher Einheit zu bestimmen:

»Denn wie wir unter Stimmung eines Menschen das Einheitliche verstehen, das dauernd oder für jetzt die Gesamtheit seiner seelischen Einzelinhalte färbt, nicht selbst etwas Einzelnes, oft auch nicht an einem Einzelnen angebar haftend, und doch das Allgemeine, worin all dies Einzelne jetzt sich trifft – so durchdringt die Stimmung der Landschaft alle ihre einzelnen Elemente, oft ohne daß man ein Einzelnes für sie haftbar machen könnte; in einer schwer bezeichnaren Weise hat ein jedes an ihr teil – aber sie besteht weder außerhalb dieser Beiträge, noch ist sie aus ihnen zusammengesetzt.« ⁶⁷³

Für die Frage, inwiefern die Stimmung einer Landschaft etwas ist, das der Landschaft selbst zukommt, gilt dasselbe, was oben für die Objektivität der Atmosphären gezeigt wurde: Es sind objektive Charakteristiken, die der Landschaft unabhängig von ihrem jeweiligen Wahrgenommen-werden zukommen, aber nicht *per se* unabhängig von ihrer potentiellen Wahrnehmbarkeit durch uns. Das Landschaftliche wie auch das Atmosphärische gibt es nur aufgrund unserer ästhetischen Wahrnehmungsfähigkeit, die das momentan und simultan Gegebene auf die bereits beschriebenen Weisen zusammenführt, aber sie bestehen unabhängig von deren einzelner Gebrauch. Landschaft und Atmosphäre sind folglich auch dann da, wenn sie nicht eigens wahrgenommen werden. ⁶⁷⁴ Die Stimmung einer Landschaft ist also nicht als Stimmungsprojektion des wahrnehmenden Subjekts, sondern als Phänomenalität des Zusammenspiels der Gegenstände der Wahrnehmung zu begreifen. ⁶⁷⁵

Simmel zufolge ist es erst die analysierende Reflexion, die das Landschaftserlebnis in einzelne Bestandteile untergliedert und anschließend mit dem Problem ringt, das Ganze der Landschaft nur als Zusammenfügung und Beziehung ihrer Komponenten denken zu können. ⁶⁷⁶ Das Landschaftserleben sei jedoch als ganzheitliches *vor* jeder Reflexion zu

671 G. Simmel: *Philosophie der Landschaft*, S. 42.

672 Ebd., S. 49; vgl. auch W. Henckmann: *Atmosphäre, Stimmung, Gefühl*, S. 45–84; siehe zudem: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München 2011.

673 G. Simmel: *Philosophie der Landschaft*, S. 49.

674 Vgl. M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 102ff.

675 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 140.

676 Vgl. G. Simmel: *Philosophie der Landschaft*, S. 49.

begreifen: »Als ganze Menschen stehen wir vor der Landschaft, der natürlichen wie der kunstgewordenen, und der Akt, der sie für uns schafft, ist unmittelbar ein schauender und ein fühlender, erst in der nachträglichen Reflexion in diese Gesondertheiten zerspaltener.«⁶⁷⁷ Uns begegnet hier erneut, was im Blick auf die Atmosphären unter *Primat der Wahrnehmung* verhandelt wurde. Die Einheit der Landschaft als ihre wahrnehmbare Stimmung bestimmt Simmel als etwas Präreflexives, das erst im Nachhinein durch das Denken in einzelne Elemente zergliedert wird. Das ist für die Beschreibung der unmittelbaren Landschaftswahrnehmung zunächst einmal einleuchtend. Schließlich stellen wir uns nicht auf eine Anhöhe und beginnen aktiv damit, Baum, Wiese, Ruine und Bach miteinander in Verbindung zu setzen, um dadurch anschließend eine Landschaftswahrnehmung zu synthetisieren. Der Landschaftsblick stellt sich vielmehr ohne unser agierendes Zutun ein. Gleichwohl darf nicht unter den Tisch fallen, was dabei implizit im Spiel ist; nicht zuletzt nämlich eine an den Objekten der Kunst geschulte Wahrnehmung, die Landschaft *als Landschaft* erblickt und mitkonstituiert.⁶⁷⁸ »Wo wir wirklich Landschaft und nicht mehr eine Summe einzelner Naturgegenstände sehen, haben wir ein Kunstwerk in statu nascendi.«⁶⁷⁹ Besonders die Ruine evoziert ein pittoreskes Bewusstsein für Landschaft, da sie ein beliebtes Sujet der Landschaftsmalerei ist: »How painters have set the ruin in their landscapes shapes how we seek the ruin in the lay of the land. Ruin imitates art.«⁶⁸⁰ Damit nehmen ästhetische Reflexionen der Künste über Landschaft Eingang in das Landschaftserleben. Von einer präreflexiven Wahrnehmung kann somit streng genommen nicht die Rede sein. Wie und als was Landschaft erlebt wird, ist vielmehr zutiefst durchdrungen davon, welche Reflexionen ihrem Erleben zugrunde liegen. Unter Beachtung im Spiel befindlicher Reflexionsvollzüge lässt sich zudem erklären, inwiefern das Landschaftserleben gerade ein disharmonisches, disparates, heterogenes Geschehen zusammenhält, statt bloß in einem harmonischen, kongruenten, homogenen Einssein einerseits zwischen Landschaft und ihren Bestandteilen und andererseits zwischen Landschaft und Betrachter zu bestehen. Die Reflexion hält die unterschiedlichen Aspekte der Landschaft nebeneinander, statt sie ineinander zu überführen. Die Einheit bestimmter Landschaften resultiert »aus der simultanen Erfassung ihrer divergierenden Gestalten«,⁶⁸¹ nicht aus deren Vereinheitlichung. Damit wird die spezifische Besonderheit individueller Landschaften anerkannt und gewahrt: »Die Einheit der landschaftlichen Anschauung ist *Einheit ohne Ganzes*.«⁶⁸² Die disparaten Momente der Landschaftswahrnehmung bleiben demnach disparat und gewinnen in der gegenwärtigen Anschauung von Landschaft gerade in ihrer Vielfalt eine Form der Einheit im Augenblick. Als was auch immer wir die jeweilige Landschaft erfahren, sie

677 Ebd., S. 52.

678 Gernot Böhme hält der konstituierenden Rolle des reflektierenden Subjekts entgegen, dass dem Landschaftsblick von Seiten der Natur aus immer schon etwas entgegen kommt, wie Symbiosen bestimmter Vegetationstypen untereinander oder zwischen Flora und Fauna, die ihre gemeinschaftliche Wahrnehmung nahelegen. Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 226 sowie G. Böhme: *Leib*, S. 179.

679 G. Simmel: *Philosophie der Landschaft*, S. 47.

680 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 369.

681 M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 229.

682 Ebd., S. 223.

fällt mit unseren begrifflichen Identifikationen beispielsweise als schön, hässlich, erhaben oder melancholisch nicht zusammen. Das Einheitliche der Wahrnehmung der Naturlandschaft kann nicht nur im Einssein mit der Natur im Sinne einer harmonischen und übereinstimmenden Korrespondenz zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenem bestehen.⁶⁸³ Die Landschaft bleibt eine individuell besondere, die sich unseren begrifflichen Bestimmungen nicht fügt: »[...] die hier gemeinte Stimmung einer Landschaft ist durchaus nur die Stimmung *eben dieser* Landschaft und kann niemals die einer anderen sein, obgleich man beide vielleicht unter den Allgemeinbegriff, zum Beispiel, des Melancholischen fassen kann. [...] Die einer Landschaft wirklich und individuell eigene Stimmung ist mit derartigen Abstraktionen so wenig zu bezeichnen, wie ihre Anschaulichkeit selbst mit Begriffen beschrieben werden kann.«⁶⁸⁴ Mit einer allgemeinen begrifflichen Charakterisierung ist die spezifische Landschaft also zunächst einmal wenig erschlossen. Äquivalent zu den Atmosphären lässt sich festhalten: Man muss sich der Landschaft aussetzen, um zu verstehen, worum es geht.

»Aussetzen« ist das treffende Wort, denn wir stehen Landschaften nicht bloß *gegenüber*, wir befinden uns *in ihnen*. Schmitz bestimmt Landschaft demgemäß als Medium einer Ausleibung.⁶⁸⁵ Landschaft geht demnach nicht darin auf, vom visuellen Landschaftsblick eingerahmt zu werden. Das Erleben einer Landschaft ist wesentlich durch das leibliche »In-sein«⁶⁸⁶ in Umgebungen bestimmt, statt nur in Anblicken eines Gegenübers zu verharren. Der Raum der Landschaftserfahrung ist der Raum leiblich gespürter, offener, unbestimmter Weite, die uns umgibt.⁶⁸⁷ Vor der Landschaft kann man nur *in* der Landschaft stehen.⁶⁸⁸ Wesentlich für die Landschaftserfahrung ist somit nicht das phänomenale Gegenüber einzelner oder mehrerer Gegenstände, sondern »*mitten unter* diesen Gegenständen zu sein.«⁶⁸⁹ Landschaft entfaltet sich dabei ästhetisch nicht bloß als Raum, sondern als »Zeit-Raum der Erfahrung«.⁶⁹⁰ Landschaft ist somit »das spatiale und temporale Grundverhältnis [...], in dem Bauwerke stehen und auf das sie sich einstellen müssen.«⁶⁹¹ Die zeitlichen Dimensionen angesichts der Ruinen werden im Abschnitt zu den *Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart* noch einmal eigens behandelt. Als dynamischer und unüberblickbarer Geschehenszusammenhang umgibt Landschaft die Wahrnehmenden. Landschaft, wie auch Atmosphäre, ist kein statisches Phänomen; Bewegung herrscht auf Seiten des Wahrnehmungssubjekts als Wanderer oder Stadtflaneur genauso wie auf Seiten der Wahrnehmungsgegenstände, wenn Menschen, Tiere und Pflanzen, aber auch der Wechsel von Witterungen und Lichtverhältnissen den Raum beleben. Vom atmosphärischen Raumerleben unterscheidet sich die Landschaft

683 Vgl. ebd., S. 223f.

684 G. Simmel: *Philosophie der Landschaft*, S. 51.

685 Vgl. H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 121, 127.

686 C. Böhme: *Leib*, S. 183.

687 Vgl. C. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 119.

688 Vgl. M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 224.

689 Martin Seel: *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung – mit einem Anhang über den Zeitraum der Landschaft*, in: ders. (Hg.): *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 1996, S. 36–69, hier S. 61.

690 Ebd.

691 M. Seel: *Räume im Raum der Gegenwart*, S. 144.

schlicht durch ihre Dimension und die horizontale Offenheit. Eine Atmosphäre hat auch die Abstellkammer, während klarerweise niemand von der ›Landschaft der Abstellkammer‹ spricht. Landschaft ist somit eine unter anderen Formen atmosphärischen Erscheinens.⁶⁹² Landschaften sind zu einem offenen Horizont hin unbestimmt weit in die Ferne ausgreifende Räume.⁶⁹³ Landschaftliche Atmosphäre ist erst mit dieser Öffnung des Raumes zum Horizont hin gegeben: »Wir können ästhetische Landschaft einfach als einen (horizontal und vertikal) zu einem Horizont hin offenen größeren Raum definieren.«⁶⁹⁴

Noch in einem ganz anderen Sinne lässt sich Natur im Hinblick auf Ruinen reflektieren, nämlich dann, wenn uns natürliche Gebilde wie Berge, Grotten, abgestorbene Bäume und andere Naturformationen wie Ruinen erscheinen.⁶⁹⁵ Dieser Sonderfall wird im Abschnitt zur *Typologie der Ruinen* nochmals aufgegriffen. Mit den zuletzt angestellten Überlegungen zum Landschaftsbegriff neigen sich die Begriffsreflexionen zur Ruinenästhetik dem Ende zu, wenn auch damit nichts abgeschlossen ist, sondern unterschiedliche Dimensionen des ästhetischen Interesses an Ruinen vielmehr erst eröffnet wurden. Was nun noch aussteht, ist ein Verständnis der immer wieder angesprochenen *ästhetischen Reflexion*, die sich auf unterschiedliche Weise *in*, *an* und *mit Ruinen* vollziehen lässt.

4.8 Zweites Zwischenfazit

Der Großabschnitt *Theoretische Reflexion* sollte die im Spiel befindlichen, zentralen Begriffe des Ruinenästhetischen klären. Zu diesem Zweck wurden der Reihe nach die Dimensionen der Wahrnehmung, Sprache, Zeichen und Gefühle in den Blick genommen. Auf Grundlage der vollzogenen Überlegungen ließen sich die raumästhetischen Begriffe ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹ erläutern, deren Spezifität bei den Ruinen sowohl in architektonischen, als auch in natürlichen Charakteristiken besteht.

Den Auftakt zu den Überlegungen zur Wahrnehmung, die sich letztlich durch die gesamte Studie ziehen, stellte Konrad Fiedlers eigensinnige Theorie der Ausdrucksbewegung der Wahrnehmung dar, die er in Auseinandersetzung mit Kunst entwickelte. Knapp umrissen, zeichnet diese Wahrnehmungstheorie die Auffassung aus, dass wir zu einem gewissen Maße Schöpfer, Gestalter, ja letztlich Künstler unserer Wahrnehmung

692 »Die Atmosphärenkonzeption verspricht einen neuen Zugang zum Landschaftserleben. Daher sind Atmosphären der eigentliche Gegenstand der Untersuchung, da sie jene Verbindung von Landschaft und Mensch darstellen, welche als erlebte Wirkung einer Landschaft verstanden wird.« (M. Ulber: *Landschaft und Atmosphäre*, S. 31); Ulber schlägt zur Charakterisierung natürlicher und urbaner Landschaftsatmosphären drei unterschiedliche Ebenen vor: »Zur massiven Ebene zählt die räumliche Struktur mit Topographie, Bebauung und raumgreifender Vegetation. Zur mobilen Ebene gehören Dinge, Menschen, Tiere und kleine Vegetation. Der ephemeren Ebene werden alle flüchtigen Phänomene des Wetters sowie die Geräusche und Gerüche zugeordnet. Alle drei Ebenen zusammen prägen den Charakter der Atmosphäre.« (Ebd., S. 69f.)

693 Vgl. M. Seel: *Ästhetik und Aisthetik*, S. 61f.

694 Ebd., S. 62.

695 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 47–51.