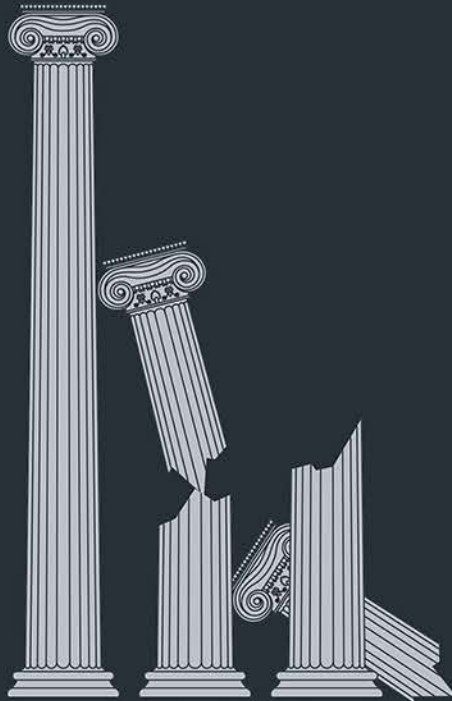


Kevin Bücking

RUINEN ÄSTHETIK

Über die Spuren der Zeit
im Raum der Gegenwart



[transcript] Edition Moderne Postmoderne

Kevin Bücking
Ruinen-Ästhetik

Edition Moderne Postmoderne

Editorial

Die **Edition Moderne Postmoderne** präsentiert die moderne Philosophie in zweierlei Hinsicht: zum einen als philosophiehistorische Epoche, die mit dem Ende des Hegel'schen Systems einsetzt und als Teil des Hegel'schen Erbes den ersten philosophischen Begriff der Moderne mit sich führt; zum anderen als Form des Philosophierens, in dem die Modernität der Zeit selbst immer stärker in den Vordergrund der philosophischen Reflexion in ihren verschiedenen Varianten rückt – bis hin zu ihrer »postmodernen« Überbietung.

Kevin Bücking (Dr. phil.) studierte Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Seine Interessensgebiete liegen im Bereich der philosophischen Ästhetik sowie der Medien- und Kunstphilosophie.

Kevin Bücking

Ruinen-Ästhetik

Über die Spuren der Zeit im Raum der Gegenwart

[transcript]

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Philosophie.



Zugl. Dissertation, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M., 2021
D.30

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Kevin Bücking

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Sergey / stock.adobe.com

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6802-5

PDF-ISBN 978-3-8394-6802-9

<https://doi.org/10.14361/9783839468029>

Buchreihen-ISSN: 2702-900X

Buchreihen-eISSN: 2702-9018

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Ruinen-Ästhetik

I. Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch	11
II. Eine kleine Kulturgeschichte der Ruinen	21
2.1 Antike	23
2.2 Renaissance und Barock	28
2.3 Romantik	34
2.4 Moderne und Postmoderne	40
III. Ästhetische, artifizielle und artistische Reflexion: Phänomenologie der Ruinen	45
3.1 Ruinenmalerei	50
3.2 Ruinenfotografie	60
3.3 Ruinen <i>im</i> Film und Ruinen <i>des</i> Films	71
3.4 Computerspiele in Ruinen	81
3.5 Ruinen in <i>augmented</i> und <i>virtual reality</i>	88
3.6 Erstes Zwischenfazit	91
IV. Theoretische Reflexion: Begriffe des Ruinenästhetischen	93
4.1 Raum der Wahrnehmung	94
4.2 Raum der Sprache	105
4.3 Raum der Zeichen	127
4.4 Raum der Gefühle	153
4.5 Aura und Atmosphäre	178
4.6 Atmosphären der Architektur	209
4.7 Atmosphären der Natur	219
4.8 Zweites Zwischenfazit	229
V. Ruinenästhetik – ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen	233
5.1 Typologie der Ruinen	233

5.2 Formen der Reflexion	244
5.3 Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart	254
Fazit: Ruinen als Schauplätze eines Ringens des Menschen mit sich selbst	269
Danksagung	273

Abbildungen

Anhang

Literaturverzeichnis	285
Primär- und Sekundärliteratur	285
Tertiärliteratur	294
Bildbände	295
Abbildungsverzeichnis	297
Filmverzeichnis	299
Computerspielverzeichnis	301

Ruinen-Ästhetik

Über die Spuren der Zeit im Raum der Gegenwart¹

Alle Menschen haben einen geheimen Zug zu den Ruinen. Dieses Gefühl hängt mit der Hinälligkeit unserer Natur, mit einer geheimen Übereinstimmung zwischen diesen zerstörten Denkmälern und der Flüchtigkeit unseres Daseins zusammen.²

Zitate sind Bruchstücke, Fragmente von Überlegungen herausgelöst aus einem größeren Ganzen, ohne dass dieses Ganze je ganz greifbar wäre. Es sind Splitter weitreichender Gedanken, die eine Spur legen, der man folgen oder sich ihr verwehren kann. An diesen sprachlichen Trümmern vergangener ›Gedankengebäude‹ nehmen die Reflexionen des Geistes ihren Anstoß. Am Torso des Textes hat die philosophische Reflexion ihre Erbauung.

Das einleitende Zitat des französischen Schriftstellers François-René de Chateaubriand von 1802 legt eine erste solche Spur und trifft zugleich den Kern der Sache, der im Folgenden nachgegangen werden soll: der Faszination von Ruinen für Menschen und den vielen Formen eines wie auch immer gearteten Zusammenspiels zwischen Mensch und Ruine. Was sind Ruinen? Worin besteht der Reiz der Ruinen und des Ruinösen? Warum finden wir Ruinen unter bestimmten Umständen schön, romantisch, unheimlich oder geheimnisvoll? Inwiefern machen wir an Ruinen besondere Erfahrungen und wie vollziehen sich diese Erfahrungsweisen mit Ruinen? Welche Rolle spielen Ruinen für unser menschliches Dasein? Auf welche Weise reflektieren die ästhetischen Medien und Künste das Motiv der Ruine und inwiefern reflektieren wir anhand von Ruinen über unser Leben, unsere biografische und historische Zeit? Das sind lediglich einige der Fragen, denen die vorliegende Studie auf den Grund gehen will.

- 1 Die im Text verwendete männliche Form impliziert gleichermaßen die weibliche (wie auch umgekehrt) und dient lediglich der einfacheren Lesbarkeit.
- 2 François-René de Chateaubriand: *Geist des Christentums. Oder Schönheiten der christlichen Religion*, hg. v. Jörg Schenuit, Berlin 2004, S. 486.

In privilegierten Zeiten des permanenten Fortschritts, der Perfektionierung möglichst aller Lebensbereiche, der digitalen Revolutionen und der täglich propagierten Selbstoptimierungen mag die Frage nach dem Reiz des Ruinösen zunächst verwundern. Inwiefern soll die Beschäftigung mit Ruinen, zerstörten architektonischen Fragmenten, einem vermeintlich rückwärtsgewandten, von überholten romantischen Klischees und dem Verdacht auf Kitsch behafteten Thema lohnen? Zumal die Sache auf den ersten Blick recht schnell geklärt zu sein scheint: Ruinen sind verfallen(d)e Bauwerke, sprich: mehr oder weniger erhaltene materielle Reste von Gebäuden – Thema beendet, könnte man meinen. Dass die Auseinandersetzung mit Ruinen jedoch sehr viel mehr hergibt, als man im ersten Moment vermuten könnte, will diese Studie aufzeigen und belegen. Ein Interesse an Ruinen lässt sich demgegenüber epochen- und kulturübergreifend nachweisen, sodass man nicht allein von den Ruinen selbst, sondern auch von der Beschäftigung mit ihnen als einer anthropologischen Grundkonstante des menschlichen Daseins sprechen kann.

Eine wichtige Bemerkung sei dem Folgenden in aller Deutlichkeit vorangestellt: Die hier vollzogene Auseinandersetzung mit Ruinen in ästhetischer Hinsicht läuft Gefahr, einen unerwünschten Beigeschmack zu erhalten. Dass Ruinen u. a. als zuweilen schöne, ästhetisch anziehende und um ihrer selbst willen erfahrbare Objekte in der Welt behandelt werden, heißt nicht, dass deren Schicksale als Umstände der Ruinierung in Katastrophengebieten, Kriegsgebieten, Armutsregionen, Orten wirtschaftlichen Verfalls und anderweitig ruinierten Lebensräumen etwas Gutes seien. Ganz im Gegenteil: Der Schrecken und Schauer, den es an Ruinen mitunter zu erfahren gilt, macht gerade im Zusammenspiel und in Ambivalenz zu ihren harmonischen und friedvollen Momenten die besondere Dynamik des vielgestaltigen Erscheinens der Ruinen aus. Dabei ist für eine ästhetische Rezeption der Ruinen jedoch entscheidend, dass ein gewisses Distanzmoment gewahrt werden kann: »Ästhetische Wahrnehmung steht uns jederzeit offen, soweit nicht äußere oder innere Bedrängnis uns den für ihren Vollzug nötigen Spielraum nimmt.«³ Wer selbst von Zerstörung, Gewalt, Armut und Verfall in direkter Weise betroffen oder bedroht ist, wird kaum in der Lage sein, Ruinen in einem ästhetischen Sinne begegnen und begreifen zu können. Aus der Beobachtung, dass sich Ruinen auf ästhetische Weise erfahren lassen, folgt nicht, dass die jeweiligen Umstände, welche die Verursachung der Ruinen herbeigeführt haben, zu bejahen seien. Wir werden an einigen Stellen der Schrift genauer sehen, in welchem Verhältnis Ethik und Ästhetik der Ruinen zueinander stehen.

Einer Ästhetik der Ruinen muss es, wie jeder Ästhetik, um die Klärung des Verhältnisses von Wahrnehmungen und Verständnissen, Interpretationen und Imaginationen, Erinnerungen und Erwartungen, Emotionen und Affekten, Assoziationen und Konnotationen, letztlich Reflexionen in einem weiten Sinne in Auseinandersetzung mit einem ästhetischen Gegenstand gehen. Ästhetische Erfahrungen sind besondere Augenblicke einer einzigartigen Reflexion des Menschen auf seine Stellung in der Welt, seine Selbst-, Fremd- und Weltverhältnisse. In diesem Sinne ist ein unverkürztes Verständnis des Ruinenästhetischen erstrebenswert, das den Ruinen in der Fülle ihrer ambivalenten und bisweilen paradoxen Erscheinungsweisen gerecht wird.

3 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2003, S. 44.

Verfall, Tod und Untergang, worüber sich angesichts von Ruinen reflektieren lässt, sind keine Dimensionen menschlichen Daseins, die wir im Normalfall und dem Alltagsverständnis nach als ›schön‹ bezeichnen würden. Dass wir trotzdem ein ästhetisches Interesse an Ruinen hegen, ist daher voraussetzungsreich und erklärungsbedürftig. Insofern wird ein möglichst umfassendes Verständnis der ästhetischen Begegnung mit Ruinen und Ruinösem entwickelt, das erläutern soll, inwiefern uns Ruinen auf besondere Weise affizieren und faszinieren. Dass Ruinen ihre sinnliche und sinnhafte Bedeutsamkeit für uns und unser Leben im Zuge eines atmosphärischen Reflexionsgeschehens, sprich: ästhetischer Reflexionen in erlebten Atmosphären gewinnen, ist dabei die Grundannahme und Kernthese der vorliegenden Studie.

I. Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch

Die Ästhetik der Ruinen besteht [...] darin, das Knäuel der Vorstellungen und Begriffe zu entwirren, das von den Ruinen gebildet wird und dem die Kunst [...] Ausdruck zu verleihen versteht.¹

Wenden wir uns zunächst dem inhaltlichen und methodischen ›Gang der Dinge‹ zu. Die Überschrift ist zugleich dem ursprünglichen Titel eines erstmals 1907 erschienenen Essays von Georg Simmel entlehnt, in dem er auf wenigen Seiten die Grundzüge einer Philosophie der Ruine in ästhetischer Hinsicht entwirft.² Diese konzise Abhandlung der Faszination für Ruinen steht in gewisser Hinsicht Pate für die nachfolgende philosophische Untersuchung der Ruinen. Entscheidend ist indessen vor allem der gewählte Zugang zum Thema, wofür Simmels Abhandlung ebenfalls als Vorbild dient, denn die vorliegende Studie versteht sich als ein Beitrag zur philosophischen Ästhetik.³ Es ist wichtig, diesen ästhetischen Zugang zu Ruinen zu betonen, weil Ruinen keineswegs für eine alleinige philosophische Beschäftigung prädestiniert sind. Ruinen waren in der Geschichte der Menschheit vor allem Erkenntnisgegenstände einer archäologischen, historischen, kunsthistorischen oder ethnologischen Analyse.⁴ Inwiefern sich ein ästheti-

1 Michel Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004, S. 7.

2 Vgl. Hans-Peter Müller u. Tilman Reitz (Hg.): *Simmel-Handbuch. Begriffe, Hauptwerke, Aktualität*, Berlin 2018, S. 482; der Essay findet sich heute unter dem Titel *Die Ruine* in: Georg Simmel: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hg. v. Ingo Meyer, Frankfurt a.M. 2008, S. 34–41.

3 Zum Begriff ›Ästhetik‹ siehe: Wolfhart Henckmann: *Ästhetik*, in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München² 2004, S. 27–33; Karin Hirdina: *Ästhetik/Ästhetisch*, in: *Metzler Lexikon Ästhetik*, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart 2006, S. 29–34; Karlheinz Barck, Jörg Heiningen u. Dieter Kliche: *Ästhetik/ästhetisch*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2010, S. 308–399.

4 Das Spektrum möglicher Herangehensweisen an Ruinen wird anhand der umfangreichen Literaturübersicht und -kommentierung von Robert Ginsberg ersichtlich, die nach folgenden Schlagworten unterteilt ist: 1. *Aesthetic Theory*, 2. *Art History*, 3. *Individual Artists*, 4. *Literary History*, 5. *History of Culture*, 6. *Archaeology*, 7. *Individual Ruins*, 8. *Travel Literature*, 9. *Imaginative Literature*, 10. *Guidebooks and Souvenir Books*, 11. *Art of Photography*, 12. *Architecture*, 13. *Preservation*, 14. *His-*

scher Zugang zu Ruinen von anderen Formen der Auseinandersetzung unterscheidet, will dieses erste Kapitel der Arbeit beleuchten und dabei zugleich bereits einige zentrale Thesen Simmels vorstellen, die den Ausgangspunkt unserer Expedition in die Welt der Ruinen darstellen. Die Stationen, an denen diese *tour d'horizon* Halt machen wird, sollen in diesem Zusammenhang ebenfalls schon genannt werden. Eine Ästhetik der Ruinen hat schließlich nicht zuletzt die Aufgabe, sich den Erscheinungsformen der ästhetischen Medien und Künste zuzuwenden. Welche Phänomenbereiche dabei im Fokus stehen, soll ebenso vorangestellt werden.

Was heißt es, dem Thema Ruinen aus der Position der philosophischen Ästhetik heraus auf die Spur kommen zu wollen? Worin besteht die philosophische Ästhetik und was kennzeichnet ihre Fragestellungen im Unterschied zu den Zugängen anderer Disziplinen?

Die philosophische Ästhetik⁵ geht auf Alexander Gottlieb Baumgarten⁶ zurück, der sie im Jahre 1750 mit der Veröffentlichung des ersten Bandes seiner *Aesthetica* als philosophische Disziplin etablierte, wenngleich Überlegungen, die wir heute dem Bereich der Ästhetik zuordnen würden, innerhalb der Philosophie auch schon sehr viel früher angestellt wurden.⁷ Der Begriff ›Ästhetik‹ stammt von dem griechischen Ausdruck ›aisthesis‹, der sich mit ›(Sinnes-)Wahrnehmung‹, ›Empfindung‹, ›Verstehen‹ übersetzen lässt.⁸ Klassischerweise befasst sich die philosophische Ästhetik mit Fragen nach der *Kunst*, dem *Schönen* und mit besonderen Formen sogenannter *ästhetischer Erfahrungen*. Philosophische Überlegungen zur Wahrnehmung im Allgemeinen sowie zu ihren besonderen Formen im Zusammenhang mit den Künsten und dem Schönen wurden seit den antiken Anfängen der Philosophie zu allen Zeiten angestellt – nicht erst seit Baumgarten.⁹

Für die Auseinandersetzung mit den Ruinen und dem Ruinösen in ästhetischer Hinsicht sind alle drei Kernbereiche der Ästhetik relevant, denn an Ruinen können wir in besonders vielfältiger Weise ästhetische Erfahrungen machen, die sich weder ausschließlich dem Bereich des Kunstschönen noch dem Bereich des Naturschönen zuordnen lassen. Für die imposanteren Exemplare unter den Ruinen ist es zumeist zentral, dass es

tory of Gardens, 15. *Disaster Books*, 16. *War Ruins*, 17. *Ruin-Art Creations*, 18. *Philosophy* und 19. *Miscellaneous*, in: Robert Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam u. New York 2004, S. 461–494.

5 Das hier zum Tragen kommende Verständnis von Ästhetik und Kunstphilosophie ist vorrangig den folgenden drei Büchern verpflichtet: Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014; Daniel Martin Feige: *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2003.

6 Zu Baumgarten siehe bspw.: Ursula Franke: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Münster 2018; Stefan Majetschak: *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg³ 2012, S. 19–39.

7 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, hg. v. Dagmar Mirbach, Zwei Bände. Bd. 1: §§ 1–613/Bd. 2: §§ 614–904, Hamburg 2009.

8 Vgl. St. Majetschak: *Ästhetik zur Einführung*, S. 9f.

9 Einführend in die philosophische Ästhetik siehe neben Majetschak bspw. auch: Maria E. Reicher: *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt² 2010; Norbert Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart⁵ 2010; Eva Schürmann: *Ästhetik – Aisthesis – Kunstphilosophie*, in: dies., Sebastian Spanknebel u. Héctor Wittwer (Hg.): *Formen und Felder des Philosophierens. Konzepte, Methoden, Disziplinen*, München² 2017, S. 224–251; Gerhard Schweppenhäuser: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt a.M. u. New York 2007.

sich um besondere architektonische Bauwerke handelt und somit um Objekte, die wir in ihren gelungeneren Formen gemeinhin als Kunstwerke begreifen. Wie das Verhältnis von Architektur, Kunst und den Ruinen genauer zu begreifen ist, wird zu untersuchen sein. An dieser Stelle sei schon einmal bemerkt, dass der Begriff der ›Kunst‹ im Zuge dieser Arbeit als situativ je normativer oder evaluativer Begriff zur Auszeichnung bestimmter Objekte oder Zusammenhänge in der Welt als besonders gelungenen ästhetischen Präsentationen verstanden werden soll. Die näher zu bestimmende Besonderheit dieser gelungenen ästhetischen Darbietungen rekuriert dabei auf ihre Verfasstheit, uns in besonderer Weise ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen. Der Bereich der ästhetischen Erfahrungen ist insofern insbesondere mit Blick auf diese Arbeit der grundlegende, da er über den Bereich der Künste hinausweist, was für das Thema Ruinen entscheidend ist, da sich die Ruinenästhetik, wie wir sehen werden, keineswegs auf den Bereich der Künste beschränkt. So wichtig und prägend die unterschiedlichen Gattungen der Künste¹⁰ für die Wahrnehmung von Ruinen auch sind, was wir an Ruinen als schön empfinden, sind nicht allein ihre architektonischen und damit artifiziellen Charakteristiken und deren medialen oder außermedialen Erscheinungsweisen, sondern vielmehr die Vereinigung von Menschengeschaffenem mit den Erscheinungen der Natur. Es sind ja gerade Einflüsse der Natur, welche die Bauwerke des Menschen in Gestalten transformieren, die sich seiner willentlichen Formgebung grundlegend entziehen. Wie hier bereits ersichtlich werden soll, muss sich eine philosophische Untersuchung der Ruinen in ästhetischer Hinsicht eines methodischen Eklektizismus bedienen, wenn sie kein verkürztes Verständnis der Erfahrung von Ruinen entwickeln will. Eine Untersuchung des Ruinenästhetischen sollte demnach zwangsläufig interdisziplinär operieren, um dessen verschiedene Facetten im Blick zu behalten.

Was unterscheidet bei der Theoriebildung einen ästhetischen Zugang zu Ruinen, von anderen Formen der Thematisierung der Ruinen? Während archäologische, historische, kunsthistorische und ethnologische Untersuchungen sich bestimmten Ruinen widmen, um daraus idealerweise Erkenntnisse über bestimmte Sachverhalte zu gewinnen, die Relevanz für entsprechende disziplinäre Fragestellungen erlangen, geht es einer Ästhetik der Ruinen um allgemeinere Überlegungen und vor allem nicht explizit um die Geschichte dieser oder jener Ruine – was nicht heißen soll, dass nicht auch bestimmte Ruinen ihren Auftritt erhalten werden. Allerdings geht es dann nicht so sehr darum, zu analysieren, was eine bestimmte Ruine auszeichnet, als vielmehr darum, Beispiele zum Anlass einer Reflexion zu nehmen, die über das Exemplarische hinausgeht. Einer Philosophie der Ruinen bzw. einer Ästhetik der Ruinen – beides soll Hand in Hand gehen – geht es um übergreifende Erfahrungsweisen von Ruinen. Den ästhetischen Zugang kennzeichnen dabei Fragen danach, *wie* wir an Ruinen erfahren, *was* wir an ihnen erfahren. Die Ästhetik nimmt unser sogenanntes phänomenales Erleben ernst, will sagen: Ästhetische

10 Mit Blick auf die Ruinen werden hier vornehmlich die visuellen Künste und Medien im Vordergrund stehen, sprich: neben der Architektur vor allem die Malerei, Fotografie sowie Formen des Bewegtbildes wie Filme, Serien und animierte Computerspiele. Literatur und Poesie, insb. die sogenannte ›Ruinen-Poetik‹, sind für den Gegenstand relevant, werden aber nicht eigens analysiert. Oper, Theater und Musik können nur implizit mit einbezogen werden.

Überlegungen stellen Fragen der Art in den Fokus, *wie* es ist, dieses oder jenes als immer zugleich sinnlich und sinnhaft erfahrende Wesen in der Welt zu erleben. Vielleicht am deutlichsten in Abgrenzung zu den Erklärungsweisen der Naturwissenschaften und unter ihnen insbesondere der Hirnforschung, welche die Sphären des phänomenalen Erlebens nicht anders als reduktionistisch begreifen können, macht es sich die philosophische Ästhetik zur Aufgabe, gerade diese Phänomenbereiche menschlichen Erlebens in ihren Erfahrungsvollzügen als besonders beachtenswert zu betrachten und analytisch unter die Lupe zu nehmen.¹¹

Um es auf den Punkt zu bringen: Die vorliegende Philosophie der Ruinen als eine Ästhetik der Ruinen will Grundzüge der Erfahrungsweisen von Ruinen ermitteln und im kantischen Sinne, nach den *Bedingungen der Möglichkeit* der Erfahrungsweisen von Ruinen fragen. Zu diesem Zweck wird sie zunächst von einem alltäglichen Verständnis der Ruinen ausgehen: *Ruinen sind architektonische Bauwerke, die einem mehr oder weniger fortgeschrittenen, langsamen Verfall durch die Einflüsse der Natur unterliegen*. Von dieser vorläufigen Definition des paradigmatischen Falls der Ruine ausgehend soll nachfolgend eine Art Bestandsaufnahme derjenigen Phänomene durchgeführt werden, die zum Bereich der Ruinenästhetik gezählt werden können. Hierbei sollen der Reihe nach konkrete Beispiele aus den Medien- bzw. Kunstgattungen Malerei, Fotografie, Film, Computerspiel sowie *augmented* und *virtual reality* vorgestellt werden, um den Bereich dessen abzustecken, womit sich eine Ästhetik der Ruinen gegenwärtig zu befassen hat. Im Zusammenhang mit Ruinen ist die Architektur die grundlegende Kunstgattung, über die im Medium der anderen Kunstgattungen reflektiert wird.¹² Im Anschluss der Beschreibung dieser Ruinenphänomene werden wir nach theoretischen Zugängen zu deren Erläuterung suchen. Insgesamt werden wir dabei sehen, dass die vorläufige Definition des paradigmatischen Falls der Ruine klarerweise nicht ausreicht, um den Bereich der ästhetischen Phänomene rund um Ruinen zu begreifen. Im Zusammenhang mit ästhetischen Überlegungen stellt sich in besonderer Weise die Krux, dass sich Anschauung und Begriff wechselseitig bestimmen; auf interdependente Weise tragen Verständnisweisen unsere Wahrnehmungsweisen und Wahrnehmungsweisen wiederum unsere Verständnisweisen. Das wird an späterer Stelle näher zu bestimmen sein. Die Krux nötigt auf, einen methodischen Anfang setzen zu müssen, der die weiteren Reflexionen rahmt; hier wird der Weg gewählt, sich zunächst auf theoretisch möglichst voraussetzungslose und unvoreingenommene Weise auf die Erfahrung von Ruinen in unterschiedlichen medialen Dimensionen einzulassen, um anschließend danach zu fragen, wie diese Erfahrungs-

11 Eine Ausnahme stellt in diesem Zusammenhang der Versuch einer *empirischen Ästhetik* dar, vertreten etwa durch Winfried Menninghaus, im Zuge derer die methodischen Untersuchungsweisen der empirischen Wissenschaften mit Überlegungen der philosophischen Ästhetik zusammengeführt und füreinander fruchtbar gemacht werden sollen. Vgl. Winfried Menninghaus: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011.

12 Die Architektur wird im Kapitel *Atmosphären der Architektur* eigens thematisiert werden. Ein Schwerpunkt auf architektonischen Überlegungen zu den Ruinen findet sich bspw. in: Kai Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit. Über die Kunst, eine Ruine zu bauen*, Berlin 2009.

weisen philosophisch-ästhetisch zu begreifen sind. Schauen wir im Folgenden, um welche ästhetischen und theoretischen Reflexionen es sich im Detail handeln wird.¹³

Die Analyse der Ästhetik der Ruinen und des Ruinösen läuft auf folgende Pointe hinaus: *Das Ruinenästhetische ist als ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen zu verstehen*. Die ästhetische Faszination für Ruinen lässt sich demnach von zwei unterschiedlichen Warten aus in den Blick nehmen: Vom leiblich-sinnlichen Spüren her zeichnen die Ruinen besondere Atmosphären aus; vom begrifflichen Verstehen her vollziehen sich an Ruinen ästhetische Reflexionen. Atmosphäre und Reflexion stehen dabei in einem interdependenten Verhältnis; Verständnisweisen und Wahrnehmungsweisen beeinflussen einander wechselseitig. Die Attraktion und Faszination von Ruinen besteht demnach zum einen in ihrer Verfasstheit als Gegenstände, die in eminenter Weise philosophische oder wie auch immer zu charakterisierende Reflexionen ermöglichen und motivieren; zum anderen sind sie als architektonische Gebilde Objekte im Raum, die eine Aura haben und Atmosphären erzeugen, welche leiblich-sinnlich erspürt werden wollen.

Nachdem wir uns einige Thesen Simmels zur Ruine angesehen haben werden, folgt eine kurze Kulturgeschichte der Ruine. Ziel kann und soll es dabei nicht sein, einen vollständigen chronologischen und kunsthistorischen Abriss der Ruine zu entwerfen, sondern exemplarische historische Spuren zu verfolgen, die für das Verständnis des Ruinösen konstitutiv sind. Vor allem die Schriften von Alain Schnapp für die Antike und Michel Makarius für die Zeit ab der Renaissance dienen dafür als Wegweiser.¹⁴ Nach diesem kurzen Ausblick auf das Panorama der Geschichte der Ruinen erfolgt die Bestandsaufnahme derjenigen Phänomene, um die es einer Ästhetik der Ruinen beispielhaft gehen muss. Dabei werden die Ruinen der Reihe nach in der Malerei, Fotografie, dem Film, dem Computerspiel sowie innerhalb der Sphären der *augmented* und *virtual reality* erkundet, um die medialen Dimensionen des Ruinösen auszuloten. Idealerweise sollen in Auseinandersetzung mit einzelnen konkreten Phänomenen allgemeine Charakteristiken der Ruinenästhetik aufgefunden bzw. herausgearbeitet werden. Für die Malerei werden Giovanni Battista Piranesi, Hubert Robert sowie Caspar David Friedrich die Protagonisten sein, die als ›Klassiker der Ruinenästhetik‹ gelten. Bei der Fotografie wird uns zunächst die Trümmerfotografie der Nachkriegszeit beschäftigen. Eher zur ruinenästhetischen Avantgarde lassen sich die Arbeiten von Gabriela Torres Ruiz und Sven Fennema zählen, die zu den profiliertesten Vertretern des Genres einer neuen Ruinenfotografie – auch ›ruin porn‹ genannt – gehören, die aus dem Trend der sogenannten ›urban exploration‹ an

13 Insb. der Begriff der ›ästhetischen Reflexion‹ wird näher zu erläutern sein. Gemeint ist damit, dass nicht nur Theorien im Medium der begrifflichen Sprache, sondern auch die ästhetische Erfahrung und die ästhetischen Medien und Künste auf jeweils unterschiedliche Weise zur Reflexion befähigt sind. Mit Blick auf die Ruinen siehe hierzu bspw. die Ausstellungskataloge: KAI 10, Arthena Foundation, Düsseldorf u. KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin (Hg.): *Ruinen der Gegenwart*, Berlin 2017; Sabine Folie (Hg.): *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Nürnberg 2009.

14 Siehe M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit* u. Alain Schnapp: *Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive*, aus dem Französischen übers. v. Andreas Wittenburg, Göttingen 2014.

verlassenen und oftmals abgelegenen Orten, den sogenannten ›lost places‹, resultiert.¹⁵ Die Faszination an diesen Inszenierungen ›moderner Ruinen‹ wird das Kapitel zur Fotografie näher in den Fokus nehmen. Anschließend werden wir uns dem Filmmedium und insbesondere seiner Genres der Science-Fiction und des Horrors widmen. Die postapokalyptische Ruinenlandschaft als Hintergrund unterschiedlichster Narrative tritt dabei in den Vordergrund des Interesses. Vor allem *Blade Runner 2049* und *I am Legend* stehen dabei im Zentrum der Untersuchung. Zudem werden uns die fiktiven Ruinen des Horrorstreifens *Silent Hill* beschäftigen. In ganz ähnlicher Weise soll schließlich am Medium des Computerspieles die Bedeutung der Ruinen als Szenerie diverser Handlungen durchgespielt werden. Insbesondere der Titel *Dark Souls 3* ist von Interesse, der geradezu eine rauschhafte Orgie des Ruinösen darstellt. Aber auch die Spiele *Battlefield I* und *Battlefield V* eröffnen als Kriegsszenarien Ruinenschauplätze, die eine Untersuchung verdienen. Die letzte Station der phänomenologischen Bestandsaufnahme der Ruinen wird sich schließlich mit den Technologien der *augmented* und *virtual reality* beschäftigen, die eine ganz neue Form des medialen Raumerlebens der Ruinen ermöglichen.

Nach diesem Gang durch die zu analysierenden Phänomene des Ruinösen werden wir uns dem zweiten größeren Komplex der Arbeit zuwenden: den theoretischen Reflexionen der zuvor behandelten ästhetischen und artistischen Reflexionen. Es soll nach theoretischen Zugängen Ausschau gehalten werden, die es uns ermöglichen zu begreifen, worin die ästhetische Faszination für Ruinen besteht. Hier werden wir uns in den ersten drei Unterkapiteln zunächst dem *Raum der Wahrnehmung*, dem *Raum der Sprache* und dem *Raum der Zeichen* zuwenden, denn für unser In-der-Welt-sein sind Zeichen und Sprache als bestimmende Erkenntnismedien zentral, weil sie unsere Wahrnehmung auf fundamentale Weise tragen. Im sich anschließenden vierten Unterkapitel wird es um den *Raum der Gefühle* gehen; dabei liegt der Fokus nicht so sehr auf Gefühlen als privaten, subjektiven Empfindungen, sondern vielmehr auf einem leiblich-sinnlichen Spüren objektiver Qualitäten von Räumen. Dieser Abschnitt bereitet die darauf folgende Auseinandersetzung mit den Begriffen ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹ des fünften Unterkapitels vor, wo zu erläutern sein wird, inwieweit sich ästhetische Erfahrungen als ein komplexes, im selben Moment sinnliches und sinnhaftes Wahrnehmungsgeschehen explizieren lassen. Daraufhin werden im sechsten und siebten Unterkapitel die *Atmosphären der Architektur* und die *Atmosphären der Natur* eingehender charakterisiert. Auch wenn Ruinen in erster Linie verfallen(d)e Bauwerke sind, lassen sie sich nicht einfach nur als Kulturerzeugnisse verständlich machen, denn eine wesentliche Charakteristik dieser Objekte besteht dar-

15 Die Bezeichnung *urban exploration* ist insofern streng genommen irreführend, als es sich häufig gerade nicht um *urbane* Orte – also belebte innerstädtische Areale – handelt, sondern um *abgelegene* Orte. Die Bezeichnung resultiert jedoch daraus, dass der Begriff ›urban exploration‹ sich auf mehreres erstreckt als die bloße Erkundung der *lost places*. Die *urban exploration* bezeichnet bspw. auch das (nicht selten rechtswidrige) Erkunden von Industriegebäuden, Kanalisationen, Katakomben, Dächern und anderen in der Regel für die Öffentlichkeit unzugänglichen Bereichen des städtischen Raumes. Zudem wird der Begriff zuweilen auch als Bezeichnung für die Erkundung freizugänglicher Orte wie Stadtparks verwendet. Im Kapitel zur Fotografie werden wir der Sache genauer nachgehen. Für das Thema Ruinen ist klarerweise die *urban exploration* an *lost places* von besonderem Interesse.

in, sich in einer Liaison mit den kontingenten Erscheinungsformen der Natur zu befinden.

Im Anschluss an diesen größeren Komplex zur theoretischen Reflexion soll der Reflexionsbegriff selbst ins Zentrum der Überlegungen rücken. Dieser letzte Abschnitt der Studie wird eine *Typologie der Ruinen*, unterschiedliche *Formen der Reflexion* und Überlegungen zu den *Ruinen der Vergangenheit, Zukunft* und *Gegenwart* entfalten. Die Leitthese des Ruinenästhetischen als atmosphärischem Reflexionsgeschehen wird dabei ihre abschließende Kontur gewinnen. Es soll letztlich verständlich werden, inwiefern Ruinen besondere ästhetische Reflexionsobjekte sind und inwieweit sich deren Darstellungen in unterschiedlichen ästhetischen Medien und Künsten als artifizielle bzw. artistische Reflexionen begreifen lassen. Zum einen geht es also um die Ruine selbst als Reflexionsobjekt und zum anderen um die Reflexionen über dieses Reflexionsobjekt innerhalb unterschiedlicher ästhetischer Medien und Künste. Diese unterschiedlichen Formen der Reflexion will das fünfte Kapitel der Arbeit ausdifferenzieren. Die zentrale Stellung des Reflexionsbegriffes für die Ästhetik wird die gesamte Untersuchung durchziehen und soll nicht bloß inhaltlich vertreten, sondern auch performativ vollzogen werden. Die hier ausgeführte Ästhetik der Ruinen *sagt* nicht bloß, sondern *zeigt* und *führt vor*, inwiefern Ruinen besondere Reflexionsgegenstände sind.

Dieses theoretische Unterfangen versteht sich in erster Linie als ein Beitrag zur philosophischen Ästhetik. Ethisch-moralische Standpunkte werden (zumindest explizit) nicht eigens entfaltet; es soll keine politologische oder soziologische Moral des Umgangs mit Ruinen im Sinne einer Ruinenästhetik in pragmatischer Hinsicht entwickelt werden, denn dann müsste sich die Arbeit anderen gesellschaftlichen Phänomenbereichen, wie beispielsweise dem Wandel städtischen Lebensraumes, und in theoretischer Hinsicht anderen soziologischen und politischen Grundlagen zuwenden, als es der Fall sein wird. Und doch wird das Ethos der Ruinen implizit eine Rolle spielen, denn wie wir sehen werden, kommt eine Ästhetik der Ruinen nicht vollends ohne eine Ethik der Ruinen aus. Überlegungen zur Ästhetik sind immer schon getragen von bestimmten ethischen Grundsätzen. Insbesondere im Abschnitt zu den *Ruinen der Vergangenheit, Zukunft* und *Gegenwart* wird die Ruine als Vanitas-Symbol und *memento mori* ihr ethisch-moralisches Reflexionspotential offenbaren. Die Studie abschließen soll eine Hinwendung ins Anthropologische: *Die Ruinen sind Schauplätze eines Ringens des Menschen mit sich selbst*. Die Persistenz der Ruinen innerhalb des menschlichen Lebensraumes belegt ihren Status als anthropologische Grundkonstante menschlichen Daseins. Die Ruinen sind Schauplätze einer konfliktvollen und wechselhaften Menschheitsgeschichte. Diese Bestimmung der Ruinen muss sich im Ganzen offenbaren.

Bereits bei Simmel finden sich verwandte Gedanken zur Ruine. Für Simmel wirkt in der Welt stets das »Gegenspiel zweier kosmischer Richtungen«, der »große Kampf zwischen dem Willen des Geistes und der Notwendigkeit der Natur«, den er auch als Widerspiel der »nach oben strebenden Seele und der nach unten strebenden Schwere« begreift.¹⁶ Die Ruine trägt nun für ihn wesentlich einen »Eindruck des Friedens«,¹⁷ wenn es heißt: »Jener Charakter der Heimkehr ist nur wie eine Deutung des Friedens, dessen

16 C. Simmel: *Die Ruine*, S. 34ff.

17 Ebd., S. 39.

Stimmung um die Ruine liegt – die neben der anderen steht: daß jene beiden Weltpotenzen, das Aufwärtstreben und das Abwärtssinken, in ihr zu einem ruhenden Bild rein naturhaften Daseins zusammenwirken.«¹⁸ Zum einen zeigt sich dieser befriedete Konflikt zwischen Geist und Natur im Außen: »Diesen Frieden ausdrückend ordnet sich die Ruine der umgebenden Landschaft einheitlich, und wie Baum und Stein mit ihr verwachsen, ein [...]. An dem sehr alten Gebäude im freien Lande, ganz aber erst an der Ruine, bemerkt man oft eine eigentümliche koloristische Gleichheit mit den Tönen des Bodens um sie herum.«¹⁹ Zum anderen korrespondiert diese »äußerliche Form oder Symbolik«²⁰ der Erscheinungsweise der Ruine in bestimmter Hinsicht mit unserem Innern:

»Nach dem andern Pole des Daseins aber hin gerichtet, lebt er [der Konflikt der beiden Weltpotenzen Geist und Natur, KB] ganz innerhalb der menschlichen Seele, diesem Kampfplatz zwischen der Natur, die sie selbst ist, und dem Geiste, der sie selbst ist. An unserer Seele bauen fortwährend die Kräfte, die man nur mit dem räumlichen Gleichnis des Aufwärtstrebens benennen kann, fortwährend durchbrochen, abgelenkt, niedergeworfen von den andern, die als unser Dumpfes und Gemeines und im schlechten Sinne ›Nur-Natürliches‹ in uns wirken. Wie sich diese beiden nach Maß und Art wechselnd mischen, das ergibt in jedem Augenblick die Form unsrer Seele.«²¹

Dieses innere Ringen des Menschen mit sich selbst – bei Simmel im Sinne eines andauernden und unabschließbaren Antagonismus »beider Parteien der Seele«²² im Sinne seiner Vernunft und seiner Triebnatur – korrespondiert im Außen mit den Erscheinungsformen der Ruine, an denen sie anschaulich werden. Wie plausibel diese Überlegungen Simmels im Detail auch sein mögen, sie zeichnen eine Grundstruktur der Erfahrung von Ruinen vor, die hier, wenn auch abweichend, übernommen werden wird: Die Ruinen korrespondieren im Außen auf gewisse, näher zu erläuternde Weise mit unserer Verfasstheit als menschliche Wesen. Ruinen sind erfahrbare Objekte in der äußeren Welt, an denen wir in der ästhetischen Anschauung Dimensionen unserer Selbst- und Weltbegegnung auf flagrante Weise durchspielen können. Wie diese Korrespondenz genau zu verstehen ist, soll gegen Ende der Studie nachvollziehbar werden. Es wird zudem gezeigt werden, was eigentlich evident sein dürfte: dass der Mensch ein mit sich selbst ringendes Wesen ist. Dank unterschiedlichster Medien,²³ die hier teils vorgestellt werden sollen, ist der Mensch nicht nur zum Verstehen und zur bestimmten Wahrnehmung von Etwas-als-etwas befähigt, sondern auch zur Reflexion über das Wahrnehmen und Verstehen seiner selbst und der Welt. Dabei steht keineswegs fest, zu welchen »Ergebnissen« diese Reflexionen – immer auch im Sinne einer Selbstbespiegelung – führen. Der Mensch ist also permanent dazu aufgefordert, sich zu sich und seiner Welt in der einen oder anderen Weise zu verhalten und in diesem Sinne, so soll es hier vertreten werden,

18 Ebd., S. 38.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 39.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Der Begriff ›Medium‹ ist hier nicht etwa im Sinne der ›neuen Medien‹ zu verstehen, sondern setzt wesentlich grundlegender an: Ein fundamentales Medium der Selbst- und Welterkenntnis ist demnach die Sprache.

ist er andauernd im Ringen mit sich selbst. Die Ruine als Reflexionsobjekt ist hervorragend dazu geeignet, diese Seinsweise des Menschen als eines reflektierenden Wesens aufzuzeigen.

Doch zunächst zurück zu Simmel: Für ihn stellt die Baukunst diejenige Kunstgattung dar, welche die bereits vorgestellten Kräfte des Geistes und der Natur in einzigartiger Form in eine harmonische Einheit überführt.²⁴ Für die Ruine gilt nun:

»Diese einzigartige Balance zwischen der mechanischen, lastenden, dem Druck passiv widerstrebenden Materie und der formenden, aufwärts drängenden Geistigkeit zerbricht aber in dem Augenblick, in dem das Gebäude verfällt. Denn dies bedeutet nichts anderes, als daß die bloß natürlichen Kräfte über das Menschenwerk Herr zu werden beginnen: die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, verschiebt sich zugunsten der Natur. Diese Verschiebung schlägt in eine kosmische Tragik aus, die für unser Empfinden jede Ruine in den Schatten der Wehmut rückt; denn jetzt erscheint der Verfall als die Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bilde angetan hat.«²⁵

Simmels theatralisch-gewaltsame Überspitzung des Verhältnisses von Geist und Natur, das sich an der Ruine zeige, trifft eine grundlegende Intuition im Zusammenhang mit unseren Begegnungen mit Ruinen: Die Natur scheint sich des Menschenwerks zu bemächtigen und da der Mensch seine Werke in der Regel aus den vorhandenen Materialien der Natur herstellt, lässt sich durchaus mit gewisser Plausibilität davon sprechen, die Natur erobere sich etwas wieder zurück. Bei Simmel heißt es weiter:

»In dem Augenblick aber, wo der Verfall des Gebäudes die Geschlossenheit der Form zerstört, treten die Parteien [des Geistes und der Natur, KB] wieder auseinander und offenbaren ihre weltdurchziehende ursprüngliche Feindschaft: als sei die künstlerische Formung nur eine Gewalttat des Geistes gewesen, der sich der Stein widerwillig unterworfen hat, als schüttele er dieses Joch nun allmählich ab und kehre wieder in die selbständige Gesetzmäßigkeit seiner Kräfte zurück.«²⁶

Diese grundlegende Differenz zwischen kontingenten natürlichen Prozessen und dem intendierten geistigen Gestaltungswillen ist für das Verständnis der Ruinen zentral, denn wie wir im Kapitel *Atmosphären der Natur* sehen werden, ist es gerade dieses symbiotische Zusammenspiel beider Vorgänge, welche die Ruinen zu einer ästhetischen Kategorie eigenen Rechts werden lassen. Simmels Thesen werden uns weiterhin begleiten. Er nennt die Ruine »die Stätte des Lebens, aus der das Leben geschieden ist«.²⁷ Welcher Art dieses Leben ist, legt die Kulturgeschichte der Ruinen offen, die in aller Kürze den zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlichen Umgangsweisen des Menschen mit Ruinen nachgeht.

24 Vgl. G. Simmel: *Die Ruine*, S. 34.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 35.

27 Ebd., S. 40.

II. Eine kleine Kulturgeschichte der Ruinen

Ruinen wurden im Laufe der Zeit auf sehr unterschiedliche Weise verstanden und entsprechend verschieden wahrgenommen. Als Spuren vergangener Zeiten verweisen sie nicht bloß auf den unaufhaltsamen Fortgang geschichtlicher Zeit und den damit einhergehenden historisch-kulturellen Wandel, auch die Art und Weise ihres Verweisens selbst unterliegt dieser Dynamik. Als Spuren der Vergangenheit nehmen die Ruinen vielfältige und teils divergente Rollen und Funktionen ein. Die Geschichte der Ruinen ist eine Geschichte unaufröhrlichen Bedeutungswandels. *Die* Geschichte der Ruinen kann es aufgrund der Fülle möglicher Untersuchungsgegenstände und Betrachtungsweisen ohnehin nicht geben, *eine* Geschichte der Ruinen hingegen schon.¹ Dass und inwiefern es einen im Laufe der historischen Zeit gewandelten und sich wandelnden Zugang zu den Spuren der Geschichte gab und nach wie vor gibt, will dieses Kapitel in gebotener Kürze darlegen, da nur so die wirkliche Fülle möglicher Konnotationen von Ruinen ersichtlich wird. Die Kulturgeschichte der Ruinen meint also weniger eine Kulturgeschichte ihrer Objekte, als der Reflexionsprozesse, die an ihnen getätigt wurden. Wenn es der vorliegenden Arbeit auch nicht um Begriffsgeschichte und (historische) Zeitdiagnosen geht, so ist doch die historische Herausbildung von Verständnis- und Wahrnehmungsweisen bestimmter Zusammenhänge für deren Klärung nicht auszuklammern, schon gar nicht im Zusammenhang mit Ruinen, denen Formen kulturellen Wandels selbst eingeschrieben sind. Die historische Dimension der Ruinen, also die Entwicklung ihrer Wahrnehmungs- und Verständnisweisen durch unterschiedliche geschichtliche Zeiten hindurch, gehört in den Bereich der »Lebensformen einer Kulturgemeinschaft«, die sich »auf das Wahrnehmen auswirken wie ein Okular, durch das man sieht«.² Die Lebensformen sind der »regelgebende Kontext der in einer Gesellschaft und zu einer Epoche möglichen Erfahrung-, Denk- und Vorgehensweisen«,³ heißt es bei Eva Schürmann im Anschluss an Ludwig Wittgenstein. Geht es um die Ästhetik der Ruinen – also besondere Formen ihrer

1 Siehe insb.: M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*; Alain Schnapp: *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris 2020; Susan Stewart: *The Ruins Lesson. Meaning and Material in Western Culture*, Chicago 2020.

2 Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a.M. 2008, S. 15.

3 Ebd.

Darstellungs- und Erfahrungsweisen –, kann die Geschichte der Ruinen nicht gänzlich außer Acht gelassen werden, denn sie trägt deren ästhetisches Erscheinen auf fundamentale Weise.

Die Ruine ist ein »paradoxes Zeichen [...], dem in verschiedenen Phasen der Kulturgeschichte höchst widersprüchliche Aussagen und Empfindungen zugeordnet wurden«,⁴ heißt es bei Aleida Assmann. Auch Makarius schreibt, die Faszination für Ruinen setzt sich zuweilen aus »widersprüchlichen Empfindungen«⁵ zusammen. Ruinen sind folglich vieldeutige Zeichen und erscheinen dadurch bisweilen disparat. Die reichhaltigen Bedeutungen, Konnotationen und Assoziationen, wie auch die ästhetischen Produktions- und Rezeptionsweisen der Ruinen sind teils ambivalenter Art: So stehen sie beispielsweise für Ende und Neuanfang, Leben und Tod, Vergänglichkeit und Beständigkeit, Zeitlosigkeit und Zeitenwandel, Bewahrung und Zerstörung, Bruch und Kontinuität, Erinnern und Vergessen, Vergangenheit und Zukunft, Macht und Ohnmacht, Schönheit und Hässlichkeit, Befriedung und Schauer, Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit, Anwesenheit und Abwesenheit, Spuren der Natur und Spuren der Kultur, die Größe des Menschenwerks und zugleich dessen Vergeblichkeit, um nur einige mögliche Pole zu nennen, zwischen denen sich abspielt, was Ruinen ausmacht. Ruinen sollten nicht auf diese oder jene Bedeutung und ästhetische Wirkung reduziert werden, vielmehr besteht der Wert von Ruinen gerade in ihrem diversen und divergenten Bedeutungsreichtum und den unterschiedlichen möglichen ästhetischen Inszenierungs- und Rezeptionsweisen. Die Ruine als theoretisches und ästhetisches Reflexionsobjekt zu betrachten, soll dieser unverkürzten Sichtweise gerecht werden.

»Ruinen sind Geschichtszeichen, eine Archäologie der Ruine ist letztlich eine Archäologie historischer Bedeutung«,⁶ schreibt Christian J. Emden mit Blick auf Simmels und Walter Benjamins Beschäftigung mit den Ruinen. Makarius spricht von »Geschichtsspuren«, wobei »der Blick auf die Ruinen durch die Wertvorstellungen und Ideale der jeweiligen Epoche bestimmt wird, die sich ihrerseits aus Ererbtem, Zurückgewiesenem und neu Gefundenem zusammensetzt«, eben der jeweils spezifischen Lebensform, die das entsprechende Verhältnis des Menschen zu Ruinen formt.⁷ Historisch-kulturelle Gesamtzusammenhänge bilden also den Hintergrund, vor dem die Ruinen in der einen oder anderen Weise in den Vordergrund treten. Die verfallenden Gebäude sind folglich immer auch Zeichen historischen Sinns, bzw. Momentaufnahmen des »semiotischen Prozesses«,⁸ um mit Hartmut Böhme zu sprechen. Die »semantische Unruhe«, die dabei insgesamt von der Ruine ausgeht, lässt sie »zum Anstoß immer

4 Aleida Assmann, Monika Gomille u. Gabriele Rippl: *Ruinenbilder: Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 7–14, hier S. 11.

5 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 7.

6 Christian J. Emden: *Walter Benjamins Ruinen der Geschichte*, in: A. Assmann, M. Gomille u. G. Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, S. 61–87, hier S. 63.

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

8 Hartmut Böhme: *Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij*, in: ders.: *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, S. 334–379, hier S. 366; siehe dazu wiederum: Kay Kirchmann: *Das ›genichtete Haus der Zeit‹ – Ruinen und Melancholie in Andrej Tarkowskij's NOSTALGHIA*, in: A. Assmann, M. Gomille u. G. Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, S. 309–339.

neuer Suchbewegungen und Selbstreflexionen im Spannungsfeld zwischen ästhetischer Erfahrung und Geschichtszeichen, zwischen Vergessen und Erinnern« werden.⁹ Dass die Ruinen über die Jahrhunderte einem teils erheblichen Bedeutungswandel unterlagen, will das Kapitel zur Kulturgeschichte zumindest ersichtlich werden lassen.

2.1 Antike

Die Literatur über Ruinen ist mitunter von der Auffassung geprägt, ein gesondertes Interesse an den verfallenden Bauwerken sei erst im Zuge der Renaissance und der Faszination für die wiederentdeckte Antike aufgekommen. »Die geschichtliche Bedeutung der Ruinen hängt [...] von der Auffassung ab, die sich die Menschen von der Zeit machen«,¹⁰ schreibt Makarius richtigerweise. Weiter heißt es: »Daher gibt es keine Ruinen vor der Vorstellung, dass das menschliche Geschick in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gegliedert sei, eine Vorstellung, die am Anfang der von uns beobachteten Entwicklung erst im Zeitalter der Renaissance auftauchte.«¹¹ Dass der Mensch erst in der Renaissance ein Verhältnis zur Vergangenheit entwickelt hätte, das es erlaubt, die Ruinen als bedeutsam in den Blick zu nehmen, kann Makarius nicht ernsthaft meinen. Vermutlich schwebt ihm ein verändertes Verständnis zeitlichen Wandels vor, in dem sich die Renaissance von früheren Zeiten signifikant unterscheiden lässt. Entgegen einer solchen Annahme, dass ein Interesse an Ruinen zuallererst im Zuge der Renaissance aufgetaucht sei, zeigt Alain Schnapp, dass Ruinen bereits im Altertum, zur Zeit der frühen Hochkulturen und der Antike eine wesentliche Funktion im Zusammenhang mit einer (anachronistisch formuliert) »Erinnerungskultur« innehatten. Er befasst sich dabei insbesondere mit dem alten Ägypten, China, Mesopotamien und der griechisch-römischen Antike.¹²

Bereits eine der ältesten je abgeschriebenen Inschriften, eine Tontafel aus Mari aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. von einem neubabylonischen Schreiber im 7. Jahrhundert v. Chr. übertragen, handelt von den »Trümmern von Ebabbar«, der Ruine eines dem Gott Šamaš gewidmeten heiligen Tempels in Sippar, nahe des heutigen Bagdad gelegen.¹³ Schon an diesem frühen Beispiel zeigt sich, dass die Ruinen als gegenständliche Reste einen Sinn durch den sie begleitenden Diskurs über Ruinen erlangen. Erst die Textquelle eröffnet Verständnisweisen der materiellen Überreste. Die materiellen Spuren im Raum verdanken die Kenntnis ihrer Bedeutung in diesem Fall den entsprechenden Inschriften:

»Wenn die Inschriften verlorengegangen sind oder niemand mehr in der Lage ist, sie zu entziffern, sind die Monumente nichts anderes mehr als Ruinen, sie werden nach den Worten von Benjamin Péret »Ruinen der Ruinen« d.h. Reste, deren Funktion und

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

10 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 8.

11 Ebd.

12 Vgl. Alain Schnapp: *Ruinen als Darstellung der Gesellschaften zwischen Morgenland und Abendland*, in: Eva Kociszky (Hg.): *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste*, Berlin 2011, S. 27–44.

13 Vgl. A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 39f.

Alter man nicht mehr bestimmen kann. Sie stehen im Raum als Zeugnis einer vergangenen Größe, die man nicht verstehen kann.«¹⁴

Das Verständnis der Vergangenheit und das Verhältnis zu ihr dienen in der Antike zu- meist der Legitimation der Herrschaft sowie der Bewahrung der Tradition und bilden sich vornehmlich an dem Umgang mit materiellen Resten schriftlicher Zeugnisse und architektonischer Gebilde, bzw. von Artefakten im weitesten Sinne, wobei Gegenstand und Schrift einander bedingen und sich wechselseitig ergänzen. Die schriftlichen Überlieferungen haben unterdessen stets die Aufgabe, »die Gegenstände zum Sprechen zu bringen«.¹⁵ Gelingt dies, sind die Ruinen diesem Verständnis zufolge Monumente und somit Spuren und Symbole der Macht; lassen sich die materiellen architektonischen Reste hingegen mangels vorhandener Überlieferungstexte nicht mehr zum Sprechen bringen, werden sie zu *Ruinen der Ruinen* im oben genannten Sinne, an denen die Bedeutungszuweisung scheitert oder zumindest eine wesentlich kompliziertere Aufgabe der Archäologie wird. »Ägypter, Chinesen und Mesopotamier der Antike berufen sich auf die Vergangenheit eines Reichs, die aus der Aufeinanderfolge der Herrscher, der sichtbaren Anhäufung materieller Reste und der Kontinuität der schriftlichen Überlieferung besteht«,¹⁶ eröffnet Schnapp seine vergleichende Perspektive auf den Umgang mit Ruinen zur Zeit des Altertums. Geht es in der Antike um Ruinen, so geht es vornehmlich um den »Wunsch nach Selbstdarstellung« des Herrschers und die »Rechtfertigung und Fortdauer der Macht«.¹⁷ Die Ruinen sind Spuren der Größe und Macht vergangener Zeiten, in deren Tradition und chronologischen Fortgang sich der Herrscher einreihet. Dabei geht es nicht allein darum, die architektonischen und schriftlichen Spuren der Vorgänger aufzugreifen, sondern sie auch fortzuführen und ebenfalls der Nachwelt möglichst eindrucksvolle und deutliche Spuren zu hinterlassen. Das Ergebnis sind gigantomani- sche Bauten wie die ägyptischen Pyramiden, die mesopotamischen Zikkurats, die chine- sische Mauer und weitere Schöpfungen des offiziellen und inoffiziellen Weltkulturerbes. Solcherart Architekturen haben Schnapp zufolge etwas maßloses, sie verkörpern »eine Art der Übertreibung, die ebenso ein Mittel der Propaganda wie ein Instrument der Erin- nerung«¹⁸ darstellt. Die gewaltigen megalithischen Bauwerke verbindet der Wille, »sich der Zeit gegenüber zu behaupten, die eine der Grenzen der menschlichen Existenz be- deutet«.¹⁹ Besonders drastisch zeigt sich das u. a. am Beispiel der ägyptischen Pyrami- den, von denen man annehmen könnte, sie hätten den Kampf gegen die Zeit tatsächlich gewonnen – schließlich stehen sie nach tausenden von Jahren immer noch. Jan Assmann bezeichnet in seiner Schrift mit dem Titel *Stein und Zeit* in Anlehnung an Martin Heideg- gers *Sein und Zeit* »den Stein als das Medium ägyptischer Erinnerung und Selbstverewi-

14 Ebd., S. 8f.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 7.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 8.

19 Ebd., S. 11.

gung, und die Zeit als die Dimension, in der und gegen die diese Kultur des Steinernen aufgestellt ist.«²⁰

In der Antike geht es also nicht darum, die Ruine in ihrem Zustand *als Ruine* wertzuschätzen, sondern die Bauwerke der Vergangenheit als Legitimationsorte der Herrschaft zur Bewahrung der Tradition zu pflegen. Anachronistisch lässt sich sagen, dass dabei bereits eine antike Form der ›Erinnerungskultur‹ bzw. des ›Denkmalschutzes‹ von zentraler Bedeutung ist. Auch Praktiken einer frühen ›Archäologie‹ leisten dazu bereits im alten Ägypten einen wichtigen Beitrag: »Die Bodenforschung ist ein Weg der Erinnerung, um dem Verfall der Bauten und Statuen zu begegnen und ein Mittel, um die zerbrechliche, aber wesentliche Kontinuität der Verbindung zwischen den Menschen der Gegenwart und der Vergangenheit wiederherzustellen.«²¹ Schnapp bezieht sich in diesem Zusammenhang auf frühe ägyptische Schriftquellen, die davon berichten, dass Statuen und Gebäudereste gefunden, ausgegraben und restauriert wurden.²²

»Es kann [...] kein Zweifel daran bestehen, dass das Alte Ägypten die Grundlagen antiquarischer Tätigkeit begründet hat, und dass es eine kulturelle Welt geschaffen hat, in der das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart sowie das Zusammenwirken verbaler und monumentaler Formen der Erinnerung zur Entstehung eines historischen und religiösen Rahmens und zu Techniken einer sozialen Erinnerung besonderer Art beigetragen haben.«²³

Die Ruinen nehmen demnach die Funktion von Kultstätten religiösen und mythologischen Glaubens ein und spielen somit eine zentrale sozialpolitische Rolle mit Blick auf die Erinnerungskultur der Gesellschaften des alten Ägypten. Die verbalen bzw. schriftlichen und die monumentalen bzw. architektonischen Objekte in der Welt werden dabei zu Erinnerungsmedien in Stein und Wort: »Man akzeptiert den Gedanken, dass die Erinnerung irgendwie mit der Ruine einen Pakt eingehen muss.«²⁴ Der Schutz und die Pflege der Kulturgüter waren somit von Beginn an von besonderer Bedeutung. Schnapp betont, dass Ägypter, Mesopotamier, Griechen und Römer sich andauernd mit dem unentwegten Verfall der Monumente auseinandersetzen mussten. Mit Blick auf das antike Griechenland heißt es, die großen Heiligtümer wie Delphi, Olympia und Samos seien schon immer Gegenstand einer regelmäßigen Pflege und von Reparaturen gewesen, die es erlaubten, dass sie dem »Unbill der Zeit«²⁵ widerstanden. »In einer Gesellschaft, in der die Bauwerke so sehr Gegenstand der Erinnerung und der Tradition sind [...], ist die Verwaltung der Monumente und die Erinnerung an sie eine Notwendigkeit. Das Monument ist die Folge einer ununterbrochenen Pflege, *therapeia*, von seiner Gründung bis zur Gegenwart.«²⁶ Endet die Pflege, so enden auch die Dinge.

20 Jan Assmann: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München² 1995, S. 11; vgl. A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 10.

21 A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 19.

22 Vgl. ebd., S. 17ff.

23 Ebd., S. 30.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 83.

26 Ebd., S. 95.

Im griechisch-römischen Verhältnis zu den Ruinen zeigt sich, dass mit der Geschichte der Menschen insbesondere »die Geschichte und das Schicksal der Städte«²⁷ angesprochen war:

»Die Ruinen, ob sie nun mit antiquarischem Wissensdurst betrachtet werden, man sie als wahrscheinliches Zeichen eines Zusammenbruchs beschreibt, der auch die gegenwärtig Lebenden bedroht, oder ob man sie sich alternativ als Teil des ursprünglichen Schauplatzes der Gründung oder der endgültigen Zerstörung vorstellt, sind doch im triumphierenden Rom des 1. Jahrhunderts n. Chr. immer Gegenstand moralischer Betrachtungen, historischer Untersuchungen oder der Entzifferung der Zukunft. Die Ruine ist nicht etwa ein eingebildeter oder realer Ort der Sammlung und der Selbstbetrachtung. Sie ist der Anlass für ein Nachdenken über die Vergänglichkeit der Städte und Menschen, die sie erbauten. So wie der Grabstein den Tod des Einzelnen begleitet, so markierten die Zerstörung und die ihr nachfolgenden Ruinen die Stufen der Geschichte.«²⁸

Die Ruine lässt sich also schon damals als Reflexionsobjekt betrachten. Auch eine Ruinenpoetik und die damit einhergehende Elegie, Melancholie und Nostalgie sind nicht erst seit der Renaissance entstanden. Im Rückgriff auf Jan Assmanns Untersuchungen des alten Ägypten zeigt Schnapp, dass die Ägypter eine »gelehrte Dialektik zwischen Monument, Schrift und Erinnerung«²⁹ praktizierten. Monument und Schrift verbinden sich demzufolge im Dienste der Erinnerung. Dabei vermitteln uns die ägyptischen Texte den »Eindruck einer Sensibilität gegenüber der Vergangenheit und einer Poesie der Ruinen, die dem Gefühl, das die europäische Literatur seit der Renaissance bei der Begegnung mit einer wieder auftauchenden griechisch-römischen Welt durchzieht, nicht unähnlich ist.«³⁰ Als Beispiel dient Schnapp hier der erste Teil des »Antef-Lieds«:

»Das Lied, das im Hause (Königs) Antefs, des Seligen steht/vor dem (Bilde des) Sängers zur Harfe./Glücklich ist dieser gute Fürst, nachdem das gute Geschick eingetreten ist!/Geschlechter vergehen,/andere bestehen (/kommen) seit der Zeit der Vorfahren./Die Götter, die vordem entstanden,/ruhen in ihren Pyramiden./Die da Häuser bauten – ihre Stätte ist nicht mehr –/Was ist mit ihnen geschehen?/Ich habe die Worte gehört des Imhotep und Hordjedef,/deren Sprüche in aller Munde sind./Wo sind ihre Stätten? Ihre Mauern sind verfallen,/sie haben keinen Ort mehr, als wären sie nie gewesen.«³¹

Das »Gefühl der verstreichenden Zeit« und die »Melancholie der menschlichen Existenz« sind Schnapp zufolge Bestandteile dieser Art von Poesie, die sich aus der Betrachtung und dem Verständnis der Vergangenheit speist.³² Ein Empfinden für die Ruinen als solche wird schließlich vor allem in der lateinischen Dichtung deutlich, namentlich z. B.

27 Ebd., S. 70.

28 Ebd., S. 82f.

29 Ebd., S. 28.

30 Ebd., S. 29.

31 A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 29; siehe zudem: J. Assmann: *Stein und Zeit*, S. 215f.

32 A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 30.

bei Cicero, Seneca und Ovid. Damit sich an den Spuren zerbröckelnder Bauwerke melancholische Betrachtungen entzünden, muss die Zeit ihr Werk getan haben.³³ Die Zeit erscheint nun als eine »Kraft, die alle Lebewesen und alle Dinge bedroht«.³⁴ Schnapp schreibt: »Jedes Lebewesen und jedes Ding muss sich der Zeit unterwerfen, und die Kraft dieses Prozesses kann als Urgrund der Entstehung einer Poesie der Ruinen angesehen werden.«³⁵ Ruinen sind dieser Sichtweise zufolge nicht das Ergebnis verheerender Konflikte zwischen mächtigen Herrschern, sondern die Zeit »feilt und nagt und zerfrisst die Lebewesen, die Städte und die Bauwerke von innen heraus«.³⁶ Spuren im Raum wie Muscheln auf Hügeln und Schiffsanker in den Bergen werden Ovid zu Belegen einer »langen Geschichte der Natur« und der grundsätzlichen »Unbeständigkeit des Universums«.³⁷ »Unter der oberflächlichen Stabilität der Welt entdeckt der Philosoph und Dichter die Unbeständigkeit der Dinge und Lebewesen«,³⁸ die er in seinen *Metamorphosen* reflektiert. Der Untergang der großen Städte Griechenlands wie Athen, Troja, Sparta, Mykenä und Thebä veranlassen Ovid, auch Rom als zukünftiges Ruinenfeld zu betrachten.³⁹ Den römischen Dichtern wird der Untergang Trojas zur »Parabel über den Kreislauf der Natur«.⁴⁰ Über die Poetik der Ruinen in der römischen Antike heißt es: »Die Auflösung ist gemeinsamer Ort und Schicksal aller Dinge. Der Ausdruck dieses Lebensgefühls ist es, der zum Aufkommen einer Poetik der Ruinen führt. Die *cadavera* der Menschen und der Städte werden eins.«⁴¹

Zusammenfassend ist für die Ästhetik der Ruinen entscheidend, dass Ruinen bereits in der Antike eine bedeutende Rolle spielten, jedoch noch nicht als autonome Objekte eines ästhetischen Interesses um ihrer selbst willen. Das Interesse an Ruinen bestand vornehmlich an dem, worauf sie verweisen: vergangene Reiche, ehemalige Herrscher, die Unbeständigkeit des Wandels der Zeiten usw. jeweils vornehmlich mit Blick auf Macht- und Herrschaftsstrukturen.

»Die Ruinen sind in der griechisch-römischen Welt kein Gegenstand der Ästhetik, sie sind keine gefühlsmäßige Erfahrung, auch wenn sie eine historische Grundlage für metaphysische Betrachtungen über die Zerbrechlichkeit der menschlichen Schicksale und Handlungen bilden. Aber sie sind doch eine Notwendigkeit für die Städte wie für das Reich der Kaiserzeit, sie haben die Funktion des *memento mori*, das sich an die Mächtigen richtet. Zugleich sind sie Mittler für die Dichter und Geschichtsschreiber, daran zu erinnern, dass es eine höhere Instanz als die Mächtigen gibt.«⁴²

Entgegen Schnapps verkürztem Begriff von Ästhetik als »gefühlsmäßiger Erfahrung« sind Ruinen auch als historische Grundlage für metaphysische Betrachtungen über

33 Vgl. ebd., S. 47.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 48.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 49.

38 Ebd.

39 Vgl. ebd., S. 52ff.

40 Ebd., S. 54.

41 Ebd., S. 56.

42 Ebd., S. 95.

die Zerbrechlichkeit der menschlichen Schicksale und Handlungen und als *memento mori* bereits Gegenstand der Ästhetik. Hier soll ein Verständnis von Ästhetik zugrunde gelegt und sukzessive entfaltet werden, welches das Reflexionspotential der Ruinen im genannten Sinne wesentlich zugehörig zum Bereich des Ästhetischen zählt. Damit die Ruinen zu Reflexionsobjekten über die Vergänglichkeit unserer selbst und der Welt werden können, müssen wir leiblich erfahrende Wesen sein, die somit leiblicher Vergänglichkeit unterliegen. Damit befinden wir uns aber immer schon bei Fragen des leiblich-sinnlichen Erlebens unserer selbst und der Welt und somit im Bereich des leiblich-sinnlichen Erfahrens im Allgemeinen und des ästhetischen Erfahrens in seinen besonderen Spielarten. Darauf wird zurückzukommen sein. Wichtig ist zu sehen, dass wesentliche Charakteristiken, wie die sich angesichts von Ruinen einstellende Elegie, Melancholie und Nostalgie, sich bereits für antike Zeiten nachweisen lassen. Schon für den frühen Umgang mit Ruinen scheint es plausibel zu sein, die Ruine als Reflexionsobjekt zu betrachten. Nun werden wir einen beträchtlichen zeitlichen Sprung vornehmen, um zu sehen, inwiefern sich die Ästhetik der Ruinen zur Zeit der Renaissance wandelt.

2.2 Renaissance und Barock

Auch zur Zeit der Renaissance treten die Ruinen zunächst nicht als autonome Objekte eines gesonderten ästhetischen Interesses um ihrer selbst willen auf: »Als im 15. Jahrhundert die Ruinen ins Bewusstsein der Menschen treten, erscheinen sie zuerst als Erkenntnisgegenstände.«⁴³ Geht es in der Renaissance um Ruinen, so geht es um die wiederherzustellende ehemalige Größe der Antike. Dabei dienen die Ruinen als Gegenstände der Erkenntnisgewinnung; an ihnen gilt es, das Wissen über die Antike zu erschließen, ganz im Sinne der bereits im Mittelalter von Hildebert von Lavardin (1056–1133) geprägten Sentenz, die zu einem Leitmotiv der Renaissance werden sollte: »Was Rom war, lehren uns noch heute seine Ruinen.«⁴⁴

Die Kenntnis der Antike bildet sich seit der Zeit des Quattrocento zunehmend nicht allein an der Beschäftigung mit Texten, Inschriften, der Epigrafik und Numismatik aus; vielmehr gewinnen auch die Ruinen als architektonische Reste im Bestreben des Wissensgewinns an Bedeutung. Nicht nur die Texte formen das Bild der Vergangenheit, sondern auch die Überbleibsel von Bauwerken sind Gegenstand einer akribisch-detektivischen Spurensuche mit dem Ziel der Rekonstruktion der antiken Vergangenheit.⁴⁵ »Es waren die Künstler und Architekten – denen der direkte Zugang zu den Materialien im Wortsinne verschüttet war –, auf die die ersten archäologischen Bemühungen zurückgingen. Sie waren es, die die entsprechenden Plätze aufsuchten, um die Überreste dieser Geschichtszeugnisse zu vermessen, zu wiegen und zu zeichnen.«⁴⁶ Lange bevor Archäologie und Denkmalschutz etablierte Praktiken im heute üblichen Sinne wurden, entzündete sich durch Humanisten, Schriftsteller und Architekten an den Spuren der Vergan-

43 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 7.

44 Hildebert von Lavardin zit.n. ebd., S. 55.

45 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 58.

46 Ebd.

genheit bereits eine künstlerisch-kreative und wissenschaftlich-analytische Beschäftigung mit ihnen, welche die Ruinen zu »Objekten der Bewunderung«⁴⁷ werden ließen. Die Epoche der Renaissance zeichnet bekanntermaßen eine »Wiederaneignung der vorchristlichen Kultur«⁴⁸ aus. Den Darstellungen der Ruinen kommt dabei eine »doppelte Rolle«⁴⁹ zu: »Einerseits zeugen sie von der Faszination für die römische Kultur; andererseits bestätigen sie die Aktualität des antiken Modells. Für die Menschen des Quattrocento sprechen die Ruinen also gleichzeitig von der Vergangenheit wie von der Gegenwart.«⁵⁰ Es geht der Auseinandersetzung mit den Ruinen also nicht nur um die *vergangene Vergangenheit*, sondern um die *gegenwärtige Vergangenheit*; die antike Vergangenheit soll im Hier und Jetzt wieder auferstehen. Der Blick auf die Ruinen war dabei zunächst ein recht praktischer: »Ihre genaue Kenntnis ist Grundlage der Wissenschaft des Architekten, ihre Darstellung aber dient der zivilen und religiösen Macht. Zwei Jahrhunderte müssen noch vergehen, bis die Ruine zu einem ästhetischen Gegenstand wird, der einer autonomen Betrachtung würdig ist.«⁵¹ Erst im 18. Jahrhundert, der Blütezeit der Aufklärung, gewinnt die Ruine ihren »wahren Status als ästhetisches Objekt«.⁵²

Bei Hartmut Böhme heißt es über die Ästhetik der Ruinen:

»Vielleicht sollte man den eigentlichen Beginn der Ruinenästhetik ins Jahr 1337 legen. Es ist Petrarca, der wenig zuvor bei der Besteigung des Mont Ventoux den Archetyp des Landschaftsblicks entwickelt hat, der nun während seines römischen Aufenthalts ein Szenario entdeckt, das für Jahrhunderte gültig bleibt: Durch Ruinen streifend gelangt er, zur Erinnerung disponiert, auf einen erhöhten Ort, von dem aus die Ruinenlandschaft als Buch der Erinnerung und der Geschichte sich vor den Augen öffnet.«⁵³

Schürmann dient das Beispiel des italienischen Dichters und Geschichtsschreibers Francesco Petrarca dazu, eine wesentliche Charakteristik des Sehens zu veranschaulichen. Die selbstzweckhafte, ästhetische Wahrnehmung – in Petrarcas Fall einer Landschaft –, lässt sich demnach grundlegend unterscheiden vom zweckmäßigen Sehen des Alltags.⁵⁴ Petrarcas Sehen ist nicht als ein abbildliches Wiedererkennen der gegenständlichen Welt zu begreifen, sondern als eine »janusköpfige Tätigkeit [...], die sich nie entweder nur nach außen oder nur nach innen richtet, sondern die stets ›Parallelaktionen‹ hervorruft. Die Sinnlichkeit des Sehens ist von seinen Sinnbildungskapazitäten nicht abzusondern«.⁵⁵ Dass uns eine Ruinenlandschaft z. B. als Bruch der Erinnerung und Geschichte erscheinen kann, setzt voraus, dass im Sehen »Sicht und Einsicht, ästhetische und theoretische Schau ineinander umschlagen oder übergehen können«.⁵⁶ Das Sehen ist zugleich dem

47 Ebd., S. 59.

48 Ebd., S. 17.

49 Ebd., S. 22.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 58.

52 Ebd., S. 81.

53 Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, Berlin 2002, S. 706–717, hier S. 709.

54 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 12f.

55 Ebd., S. 13.

56 Ebd.

Bewusstsein und der Welt zugewandt, womit der Sehende zugleich als »bios theoretikos und bios praktikos«⁵⁷ zu begreifen ist. Diese Einsicht in die Konstitution von Sichtweisen ist entscheidend, wenn wir verstehen wollen, wie es möglich ist, dass uns Ruinen beispielsweise als antike Idealbauten, Umbrüche der Geschichte, Vanitas-Symbole, symbiotische Gebilde eines Zusammenspiels von Natur und Kultur, Schockobjekte usw. erscheinen – wir können in Ruinen nur sehen, was in gewisser Hinsicht auch von unseren jeweiligen theoretischen Einsichten getragen wird.

Wir erkennen am Beispiel Petrarcas, dass die ästhetische Landschaftswahrnehmung, die für die Ruinenerfahrung eine zentrale Rolle spielt, ein historisch gewordenes Phänomen darstellt. Es handelt sich bei Petrarcas Landschaftsblick keineswegs um den »durch tausend Sonnenuntergänge getrübbten Postkartenblick«,⁵⁸ durch den uns heute manche Landschaft erscheinen mag – hier zeigt sich, dass eine Landschaft nur demjenigen Betrachter als malerisch erscheinen kann, dem entsprechende Malerei bereits geläufig ist. Atmosphärische Stimmungen kommen Landschaften nicht einfach wesenhaft zu, sondern lassen sich nur in Relation zu einem Betrachter bestimmen: »So ist die Heiterkeit einer Landschaft kein Wesens-, sondern ein Erscheinungscharakter, eine Relationsbestimmung, die ihr nur in der Beziehung zu einem bestimmten Wahrnehmungssubjekt zukommt.«⁵⁹

Für die frühe Wahrnehmung von Ruinenlandschaften gilt, dass sie noch nicht in derselben Weise selbstzweckhaft erfahren wurden, wie es moderne und zeitgenössische Theorien der ästhetischen Erfahrung bestimmen würden. Vielmehr fungierten Ruinen, als sie im 15. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewinnen, zunächst als Gegenstände der Erkenntnis. Auch Herrmann Bühlbäcker zufolge hat sich ein abendländisches Interesse an der Darstellung verfallener Architektur »in der späten Antike in Italien – genauer: auf stadtrömischen Boden – herausgebildet.«⁶⁰ Im Zuge der Renaissance und ihrem historisch-antiquarischen Forschungseifer sowie ihrer Orientierung an den Zeugnissen der Antike tritt die Ruine dieser Perspektive zufolge in besonderer Weise in den Fokus des Interesses.⁶¹ Bereits in Petrarcas sechster Canzone findet sich eine das frühe Interesse an Ruinen vorwegnehmende Passage, in der es in Bühlbäckers Worten sinngemäß heißt: »[...] der ruinöse ›Körper‹ der Stadt, in dem noch der Keim der Antike ruht, soll das neue Rom ›gebären‹«,⁶² was als *Wiedergeburt*, also *Renaissance* im wahrsten Sinne des Wortes betrachtet werden kann. Diese Wiedergeburt findet Aleida Assmann zufolge »im Medium einer Erinnerung statt, bei der neben den Originaltexten antiker Autoren auch die historischen Stätten und Relikte ›Geburtshilfe‹ leisten.«⁶³ Das Ruinenverständnis zur Zeit des antiken Rom und im Unterschied zu den Betrachtungsweisen,

57 Ebd., S. 134.

58 Michael Hauskeller: *Ist Schönheit eine Atmosphäre? Zur Bestimmung des landschaftlich Schönen*, in: ders. (Hg.): *Naturerkenntnis und Natursein*, Frankfurt a.M. 1998, S. 161–175, hier S. 162.

59 Ebd., S. 164.

60 Hermann Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832*, Bielefeld 1999, S. 21.

61 Vgl. ebd., S. 22.

62 Ebd.

63 Aleida Assmann: *Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften*, in: Hanno Loewy (Hg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 13–30, hier S. 17.

die sich im Zuge der Renaissance zu entwickeln beginnen, bestand darin, Ruinen schlicht als Zeichen der Vergänglichkeit anderer Metropolen und Völker zu betrachten, während die eigene Macht der Zeit enthoben zu sein beanspruchte. »Erst nach dem Fall Roms 410 n. Chr. und vor allem dann im Mittelalter und der Renaissance während der Abtragung der antiken Bausubstanz kann Rom als Ruinenstadt par excellence zur emblematischen Idee europäischer Geschichte werden«,⁶⁴ heißt es bei Hartmut Böhme. Im Zuge der Renaissance werden die antiken Ruinen dann zum Sinnbild antiker Ideale, die wiederbelebt werden sollen. »Die elegische Nobilitierung der antiken Ruinen zum Emblem vergangener und neu zu repräsentierender Größe«⁶⁵ markiert Hartmut Böhme zufolge den Beginn der Renaissance. Darin liegt eine entscheidende Zäsur im historischen Bewusstsein: Im Anblick von Ruinen bildet sich ein »elegisches Bewußtsein davon, daß die regierende Idee der Architektur – die Souveränität der Macht, die Erhabenheit Gottes, die Unzerstörbarkeit des wunderbar beherrschten Steins – sich als endlich erwiesen hat.«⁶⁶ Die vormodernen Ruinen zur Zeit der Renaissance sind somit nicht *als solche* Gegenstand der ästhetischen Erfahrung, sondern symbolisch zu verstehen – sie verweisen auf die »vergangene Vollkommenheit«⁶⁷ der Antike. Die symbolische oder auch allegorische Bedeutung der Ruine besteht in dem »Zerfall eines repräsentativen Emblems der geglaubten Weltordnung«.⁶⁸ Die allegorische Ruinenerfahrung ist somit auf Ergänzung aus und findet sie in der Antike.⁶⁹

Erst im Barock beginnt die Ruine schließlich »autonom« zu werden. Bei Gérard Raulet heißt es: »Die Ruine hat nun einen Wert an sich, selbst wenn er noch auf anderes verweist; der Torso wird nicht mehr ergänzt [...].«⁷⁰ Der Torso, das Bruchstückhafte, die Fragmente werden zu ästhetischen Objekten eigenen Rechts. Der Barock »hätte gerade am Torso seine Erbauung gehabt«,⁷¹ wie Ernst Bloch schreibt. Ein zentraler barocker Moment der Ruinenästhetik ist Raulet zufolge die Verschränkung von Natur und Geschichte. Bei Bernardin de Saint-Pierre lautet es dazu:

»Die Ruinen, in denen die Natur gegen die Kunst der Menschen ankämpft, flößen eine sanfte Melancholie ein. Sie zeigt uns die Vergeblichkeit unserer Werke und die Beständigkeit der ihrigen. Da sie beim Zerstören zugleich immer Neues schafft, läßt sie aus unseren Monumenten Goldlack, Chaneopodium, Graspflanzen, wilde Kirschbäume, Girlanden von Winden, Fransen aus Moos und alle möglichen Arten von Steinbrech emporwachsen, die, durch ihre Blumen und ihre Beschaffenheit, mit den Felsen aufs lieblichste kontrastieren.«⁷²

64 H. Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, S. 708.

65 Ebd., S. 709.

66 Ebd.

67 Gérard Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, in: Norbert Bolz u. Willem van Reijen (Hg.): *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, Frankfurt a.M. 1996, S. 179–214, hier S. 183.

68 Ebd., S. 187.

69 Vgl. ebd., S. 183.

70 Ebd., S. 190.

71 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 5, Kapitel 1–32, Frankfurt a.M. 1985, S. 447.

72 Bernardin de Saint-Pierre zit.n. G. Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 196.

Uns begegnet hier erneut Simmels Theorie, der zufolge uns an Ruinen das Menschenwerk wie ein Naturprodukt erscheint. Freilich wesentlich später als Bernardin de Saint-Pierre bemerkt Simmel an der Ruine *die eigentümliche koloristische Gleichheit mit den Tönen des Bodens um sie herum*. Der Lauf der Natur ist es, der den Dingen selbst ihre Vergänglichkeit einschreibt und das Geschichtsverständnis prägt. Entscheidend für diese Sichtweise sei Bühlbäcker zufolge ein wesentlicher epistemologischer Bruch, der auf die Philosophien René Descartes und Francis Bacons zurückgehe. Es handle sich um einen Wandel der Todesvorstellung, der wesentlich durch die Erfahrungen des Dreißigjährigen Krieges und der damit einhergehenden verheerenden Seuchen beeinflusst war. Philippe Ariès schreibt dazu: »Der Tod ist also ins hinfallige und nichtige Wesen der Dinge selbst eingelassen, während er im Mittelalter von außen zugriff.«⁷³ Darstellungen der unaufhaltsam verrinnenden (Lebens-)Zeit in Form von Motiven wie Sanduhr, Skelett und Ruine avancieren fortan zu Sinnbildern der Nichtigkeit menschlicher Existenz – die Ruine wird zum Vanitas-Symbol.⁷⁴

Auch die thematisch religiöse Malerei übernimmt das Ruinenmotiv im Zusammenhang mit Wiedergeburt und Neuanfang; der Ort der Geburt Christi wird vom Stall in (Tempel-)Ruinen verlegt. Die malerische Ruinenkulisse vergänglicher Pracht kontrastiert auf diese Weise mit dem ewigen Reich Gottes.⁷⁵ Raulet legt dar, dass sich für die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten und die Darstellung des heiligen Sebastian bei deutschen, niederländischen und italienischen Meistern romanische, gotische und antike Ruinen finden.⁷⁶ Dass in der Renaissance eine neue Welt aus den Trümmern der römischen Zivilisation entstehen soll, spiegelt sich somit auch in den sich wandelnden Darstellungen von Jesus Geburt wider. Die Ankunft des Heilands Christus, der den Untergang des Heidentums herbeiführen wird, markiert den Beginn eines neuen Zeitalters. Während es in der Bibel heißt, dass Jesus Geburt sich in großer Armut vollzog – nach byzantinischer Überlieferung in einer Grotte, nach westlicher Tradition in einem Stall –, verlegen die Maler im letzten Drittel des Quattrocento die Krippe in Ruinenkulissen bzw. in ruinöse Szenerien einer antikisierenden Atmosphäre. Die Geburt vollzieht sich nun vor zusammengestürzten Mauern, unter maroden Dächern oder in der Nähe einsturzgefährdeter Hütten, wobei die Umgebung oftmals Fragmente antiker Säulen, Tempelwände, Bögen und dergleichen zieren. Der Neuanfang, den Jesus Geburt symbolisiert, korrespondiert auf diese Weise mit dem Neuanfang, der durch die Wiedergeburt einstiger, verflüssener Größe aus den antiken Trümmern erwachsen soll.⁷⁷

Dementgegen steht die Ruinenkulisse als »Ort des Todes und der Auferstehung«,⁷⁸ wie sie in Jacob van Ruisdaels 1653 entstandenem *Judenfriedhof* zu finden ist. Das von dem portugiesischen Judenfriedhof von Onderkerk in der Nähe von Amsterdam inspirierte Gemälde des niederländischen Pioniers der Landschaftsmalerei schafft mitten in der

73 Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*, München u. Wien² 1980, S. 424

74 Vgl. H. Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen*, S. 23.

75 Vgl. ebd., S. 22.

76 Vgl. G. Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 204.

77 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 28.

78 Ebd., S. 77.

Epoche des Barocks eine morbide »vorromantische Atmosphäre«,⁷⁹ die vieles vorweggreift, was in der Folge kennzeichnend für die Epoche der Romantik werden wird. Vor dem dunkel bewölkten abendlich-nächtlichen Himmel, dessen Wolkengebilde das düstere Licht mittig an einigen Stellen beleuchtet, erscheint die Silhouette der Reste vermutlich eines Kirchenbaus, die in den Himmel ragen. Im Vordergrund reflektieren schief stehende Gräber das fahle Abendlicht. »Dieser morbiden Atmosphäre widersprechen jedoch die Bewegungen der Natur«,⁸⁰ bemerkt Makarius. So verändert sich der Charakter der Landschaft durch ein im Vordergrund fließendes Rinnsal, einen Regenbogen am linken Bildrand, den Zug der Wolken und das vom Wind gepeitschte Geäst. All dies widerlegt die düstere Stimmung des Bildes, hatte schon Johann Wolfgang von Goethe angesichts des Gemäldes angemerkt. Die Lebenskraft der Natur kontrastiert demzufolge mit den Tod und Verfall symbolisierenden Kulturartefakten Ruine und Grabstein.⁸¹ Die Ruine verweist in diesem Kontext nicht mehr auf eine vergangene, wiederherzustellende Größe; sie wird vielmehr in Liaison mit den Gräbern zum Symbol der Vergänglichkeit in Form des Todes selbst, wobei der belebte Rahmen lebendiger Natur, in dem die Ruine steht, den Fortbestand des Lebens annehmen lässt. Hier kündigt sich bereits eine Entwicklung an, die noch deutlicher im Zuge der Aufklärung hervortreten wird: Geschichte wird zur Naturgeschichte. Nicht mehr der Mensch und seine Historie stehen demnach in anthropozentrischem Gestus im Mittelpunkt der Reflexion, sondern die Natur wird zur zentralen Größe des unaufhaltsamen Zeitwandels. Besonders deutlich wird uns das im Zusammenhang mit der Malerei Caspar David Friedrichs wiederbegegnet. Taucht der Mensch in Friedrichs Gemälden überhaupt noch auf, so zumeist in Form von kleinen, unbestimmten Gestalten, denen sich als mögliche Projektionsfigur des Betrachters die Abgründe der Natur inmitten ihrer unermesslichen Erhabenheit auftun.

Entscheidend an dieser Stelle ist, dass sich die Ruine als Gegenstand künstlerischer Darstellungen und ihre Konnotationen im Übergang von Renaissance und Barock zur Romantik grundlegend wandeln. Die Ruine löst sich dabei zusehends aus ihrer Funktion, in erster Linie auf die antike Vergangenheit zu verweisen. Das zumindest meint Makarius, wenn er von der Autonomie der Ruine spricht: sie wird zu einem dargestellten Objekt eigenen Rechts. Grundlegend für diese Entwicklung war die Malerei Panninis:

»Die Idee, Ruinen um ihrer selbst willen darzustellen und sie durch einen Maßstabwechsel aus ihrem natürlichen Umfeld herauszunehmen, geht auf Giovanni Paolo Pannini zurück. Indem sie aufhören, ein Objekt unter anderen in einer Landschaft zu sein, und autonome Entitäten werden, kann sie der Künstler nach seinem Ermessen zusammenstellen wie Möbel in einem Salon. Durch diesen Perspektivenwechsel, den die Freiheit des Capriccios möglich machte, entsteht erst die eigentliche ›Ruinenmalerei‹.«⁸²

Das ›Capriccio‹ als Bezeichnung für Kunstformen die mit absichtlichen Regelbrüchen spielen, ermöglichte die Autonomie der Ruine. Mit Blick auf Pannini ist beispielsweise

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Vgl. ebd.

82 Ebd., S. 97.

das Gemälde *Galerie der Ansichten des antiken Rom* von 1620 gemeint, das Pyramiden, Obelisk, 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, Schwärmerei, 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 Römertum 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 herzustellenden Pracht.«⁹⁸ Die Ruine verweist somit bei Piranesi auf die wiederherzustellende 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 zersetzten 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 geographischen, 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 Obskuritäten

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 »fruchtbarer 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 begeben 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.

fig 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 gekurvte und asymmetrisch verlaufende Alleen in einem welligen, verwinkelten Gelände aus, oftmals dekoriert mit Felsen, vereinzelt 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 ziert die Inschrift »*Quis hoc perficiet?*« (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.

sprechen lässt. Die Erinnerungskultur läuft in diesem Zusammenhang Gefahr, zwanghaft eine vermarktbare Vergangenheit zu suchen, wenn bis hin zu Heimat- und Freilichtmuseen kleiner Dörfer willkürlich materielle Spuren der Vergangenheit in »Reliquien eines mythischen Damals«¹³⁵ verklärt werden.

Eine zutiefst befremdliche Rolle nimmt die Ruine dann im Zuge der bereits erwähnten nationalsozialistisch-ästhetischen Ideologie in Form der »Ruinenwert-Theorie« Albert Speers an.¹³⁶ Der von Adolf Hitler besonders geschätzte Architekt will schon von Beginn des Bauvorhabens an die Gestalt der Architektur als zerstörte antizipieren. Modern konstruierte Baustile seien demnach aufgrund der vergleichsweise schnellen Vergänglichkeit der neuen Baumaterialien für die nationalsozialistischen Herrschaftsbauten ungeeignet; vielmehr müssten Bauweisen gefunden werden, die auch nach hunderten und tausenden von Jahren noch mit den Zeugnissen griechischer und römischer Überreste konkurrieren können.¹³⁷ Die Gedächtnisfunktion der Ruine wird dabei auf die »Erinnerung imperialer Herrschaft«¹³⁸ reduziert. Hitler war von Speers Überlegungen so begeistert, dass er sie als »Ruinengesetz« festgeschrieben wünschte. Kai Vöckler berichtet in diesem Zusammenhang von einem sogenannten »Großbelastungskörper« auf dem Gelände des künftigen »Triumphbogens« der geplanten Hauptstadt Germania des »großgermanischen Reiches«. Die geplante monumentale Staats- und Parteiarchitektur sollte ihren Höhepunkt in einem überdimensionierten Repräsentationsbau mit einer Höhe von 117 Metern und einer Breite von 170 Metern sowie einer großen Halle eines Durchmessers von 250 Metern und einer Höhe von 220 Metern finden. Speer ließ 1941 zur Prüfung der Tragfähigkeit des Untergrundes für dieses Bauvorhaben gigantischen Ausmaßes den »Großbelastungskörper« errichten: ein Druckkörper aus Beton mit einem Durchmesser von mehr als 10 Metern und einem Gewicht von ungefähr 12.500 Tonnen.¹³⁹ Die bis heute erhaltene Betonruine »drückt buchstäblich den Wert des Speerschen Bauvorhabens in ihrer stumpfsinnigen Massivität aus«.¹⁴⁰ Vöckler schreibt hierzu:

»Da die mechanische Beseitigung zu zeit- und kostenintensiv wäre und eine Sprengung nicht möglich ist, wird dieses Zeugnis der »Größe« des tausendjährigen Reiches noch lange fürs kollektive Gedächtnis erhalten bleiben: als langsam vor sich hin bröckelnder Betonklotz, der auf dem märkischen Sand lastet und der auch dann noch Millimeter um Millimeter einsinken wird, wenn Berlin bereits verschwunden ist.«¹⁴¹

Grauensvolle Omnipräsenz erlangen die Ruinen schließlich durch die Zerstörungen der beiden Weltkriege: »Nach 1945 verweisen die Ruinen nicht mehr auf die Vergangenheit, sondern auf die Gegenwart – und die Gegenwart erlebt die Zerstörungskraft in einer vollkommen neuen Dimension.«¹⁴² Auch medial treten bislang unbekannte Dimensionen hinzu: Die neuen Bilder aus der Luft dokumentieren die verheerenden Bombentepiche

135 Ebd.

136 Vgl. ebd.

137 Vgl. ebd.

138 Ebd.

139 Vgl. K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 41–44.

140 Ebd., S. 43.

141 Ebd.

142 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 208.

auf Großstädte und die übriggebliebenen Trümmerwüsten. Der durch den technischen Fortschritt ermöglichte Bombenkrieg und die Luftfotografie tauchen als »gleichzeitige Phänomene«¹⁴³ auf. Die Verwüstungen des 20. Jahrhunderts haben ein zuvor ungekanntes »Bedürfnis nach Dokumentation«¹⁴⁴ geweckt, das sich auch in Fragen des Denkmalschutzes widerspiegelt. Die Kriegsrüinen der beiden großen Weltkriege kündigen fortan nicht mehr vom »abstrakten Wert einer fernen Vergangenheit«,¹⁴⁵ sondern von den am eigenen Leib erfahrenen Erlebnissen dramatischer Ereignisse und Todesbedrohungen einer traumatisierten Generation: »Die Natur der Ruine verändert sich. Von nun an verkündet sie, wenn auch leider vergeblich, den kategorischen Imperativ des »Das darf nie mehr geschehen.«¹⁴⁶ Dem 20. Jahrhundert wird es somit zur Aufgabe, an Katastrophen und Zerstörungen zu erinnern. Die »Stigmata der Geschichte«¹⁴⁷ müssen im Sinne einer Pflicht zur Erinnerung bewahrt werden. Den Ruinen kommt dabei eine wichtige und bedeutende symbolische Kraft zu.

Die Relevanz des Denkmalschutzes nimmt in der Nachkriegszeit entsprechend deutlich zu. Seit Aufkommen der modernen Formen des Denkmalschutzes zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird auch eine rege Diskussion über deren Art und Weise geführt. Wir werden hierauf im Kapitel zu den *Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart* zurückkommen. Es geht letztlich insbesondere um die Debatte einer Opposition zwischen Denkmalschutz in Formen der *Restaurierung* gegenüber dem Denkmalschutz als Formen der *Konservierung*. Während im Zuge der Konservierung versucht wird, die originale Architektur möglichst in ihrem unveränderten Zustand zu bewahren und die ursprünglichen Materialien zu schützen und zu erhalten, soll bei der Rekonstruktion oder Restaurierung das Gebäude in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Das Bauwerk soll so wiederhergestellt werden, wie es ursprünglich konzipiert wurde. Der konstruktive und manipulative Eingriff ist im Falle der Wiederherstellung deutlich weitreichender als bei der Konservierung. Konservierung wird entsprechend mit Authentizität und Echtheit assoziiert, während Restaurierungen in der Regel der Verdacht auf Inszenierung und Künstlichkeit begleitet.¹⁴⁸ Für unser Thema der Ästhetik der Ruinen ist in diesem Zusammenhang die Frage besonders interessant, ob und inwiefern die Authentizität der Ruinen relevant für deren ästhetische Rezeption ist. Durch Beispiele, wie die vollkommen künstlichen Ruinen im Landschaftsgarten oder Formen der fiktionalen Ruinen im Fantasy- und Science-Fiction-Genre, drängt sich der Verdacht auf, dass die ästhetische Wirkung der Ruinen zuweilen auch unabhängig von der Echtheit ihrer Historizität besteht.

Für das Thema Ruinen relevant wird seit der Moderne der enorme Wandel der Großstädte. Seit Charles Baudelaire entzündet sich eine spezifische Melancholie am Wechsel

143 Ebd.

144 Ebd.

145 Ebd., S. 177.

146 Ebd.

147 Ebd.

148 Vgl. ebd., S. 169–177.

der Gestalt der Großstadt.¹⁴⁹ Beschleunigung¹⁵⁰ und Unruhe¹⁵¹ kennzeichnen das moderne Großstadtleben und führen zu Entfremdungsmomenten, an denen sich ein allegorisches Bewusstsein entzündet, das sich bei Baudelaire, Benjamin, Simmel, Sigfried Krakauer und anderen in der Figur des Flaneurs verkörpert findet.¹⁵² Im Umherstreifen und Herumschlendern des Stadtspaziergängers durch die Atmosphären urbanen Treibens tut sich ihm ein permanenter Wandel im Spannungsfeld aus Ruinierung und Neuentstehung – eine Dialektik aus Zerstörung und Erbauung – seiner Lebenswelt auf, der ihm zum spiegelbildlichen Reflektor der eigenen Melancholie wird. Durch die unaufhaltsam beschleunigte Dynamik der Großstädte und den andauernden Wechsel ihres Erscheinungsbildes entzieht sich dem sublimen Beobachter in Gestalt des Flaneurs ein Heimats- und Traditionsgefühl – an seine Stelle treten Schock und Entfremdung. Die allegorische Wahrnehmung des modernen urbanen Melancholikers »zeigt die Gegenwart als Ruine und taucht die Zukunft in die Farben der Antike. Sie verleiht der Gegenwart einen allegorischen Wert: Für den Melancholiker ist alles Ruine, weil alles zur Allegorie wird. Die Allegorie drückt durch den Umweg über das Bild etwas anderes aus, als man sagen will und schafft damit Distanz zum Sinn. Diesem Bruch entspricht die Fremdheit des Melancholikers, sein Gefühl, den Kontakt zur Realität verloren zu haben, die wie versteinert erscheint.«¹⁵³

Das Verhältnis von ›Melancholie‹, ›Allegorie‹ und ›Ruine‹ ist zentral für die vorliegenden Überlegungen. Der Begriff der ›Melancholie‹ wird uns insbesondere im Kapitel zum *Raum der Gefühle* wiederbegegnen, das Melancholie als voraussetzungsreiches atmosphärisches Wahrnehmungsgeschehen erläutern wird. Der Begriff der ›Allegorie‹ wird uns im Kapitel zum *Raum der Zeichen* beschäftigen, denn letztlich lassen sich Allegorien als anders-, doppel- oder mehrdeutige Semiose begreifen, die eine feststehende Sinngebung gerade unterlaufen. Eine konstitutive Un(ter)bestimmtheit kennzeichnen Allegorien auf der Objekt- und das allegorische Bewusstsein auf der Subjektseite der Wahrnehmungssituation. Die Allegorie charakterisiert insbesondere die prinzipielle Unabgeschlossenheit der Dynamik des semiotischen Prozesses. In dieser grundlegenden Unfassbarkeit des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses liegt die Nähe zur Melancholie, der sich ihr Gegenstand permanent entzieht.

Die angesprochene rasante bauliche Entwicklung der Großstädte im 20. Jahrhundert zieht Formen der Stadt- und Industriearchäologie nach sich, die zuweilen auch durch die Künste und ästhetischen Medien betrieben werden. So lässt sich in diesem Zusammenhang an die prominenten Fotoserien von Hilla und Bernd Becher denken,

149 Vgl. Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen*, München¹⁴ 2016.

150 Der Begriff ›Beschleunigung‹ eignet sich heute mehr denn je nicht allein zur Bestimmung des urbanen Stadtlebens. Siehe hierzu insb. die Schriften Hartmut Rosas, bspw.: Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2005.

151 Zum Begriff der ›Unruhe‹ siehe: Ralf Konersmann: *Die Unruhe der Welt*, Frankfurt a.M. 2015.

152 Vgl. Charles Baudelaire: *Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens*, aus dem Französischen übers. v. Max Bruns, Berlin 1988; Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991; Sigfried Krakauer: *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin 2020; Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt a.M. 2006.

153 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 194.

die mit ihren Schwarzweißfotografien die Ästhetik überkommener Industrieanlagen dokumentieren. Diese Ruinen des industriellen Zeitalters – Wasserspeicher, Kohlesilos, Gasometer, Kalköfen, Hochöfen, Zechenanlagen und dergleichen – sind Ergebnis des technologischen Fortschritts und des damit einhergehenden Einflusses auf die Gestalt der Lebenswelt.¹⁵⁴ In direkter Tradition stehend muss auch das Auftauchen der sogenannten ›urban exploration‹ und die Faszination für ›lost places‹ gesehen werden, die neben der Omnipräsenz von Ruinen in Computerspielen eine der jüngeren Formen der ästhetischen Auseinandersetzung mit Ruinen darstellen. Verlassene Orte werden zu Momenten einer reflektierenden Erinnerung über vergangene Lebensweisen und Tätigkeiten des Menschen. Im Kapitel zur Ruinenfotografie werden wir diesen Phänomenen eigens nachgehen. Hierbei ist auch die Verursachung von Ruinen durch ökonomische Krisen und wirtschaftlich wechselhafte Zeiten relevant – man denke bloß an Gegenden wie Detroit in den USA und die dort befindlichen Bau- und Investitionsruinen. Die USA weisen zwar weniger historische Ruinen auf als Europa, sind dafür jedoch für Geisterstädte und verlassene Orte bekannt.¹⁵⁵ Marc Augé hat den Begriff des »Nicht-Ortes«¹⁵⁶ geprägt, der sich dazu eignet, diese sonderbaren verlassenen Orte moderner Zeiten zu beschreiben.

Ein weiteres mit den Ruinen in Zusammenhang stehendes Thema sind die Entwicklungen der Architektur seit spätestens Mitte des 20. Jahrhunderts. Die postmodernen Bauten von Stararchitekten wie z.B. Frank Gehry, Peter Eisenmann, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind und Arata Isozaki sind zwar keine Ruinen, entwickeln aber ein dekonstruiertes architektonisches Formenvokabular, das denjenigen Gestalten der Ruinen bisweilen in gewisser Weise verwandt ist. Dieses Verhältnis zeitgenössischen Bauens zu Ruinen wird im Kapitel zu den *Atmosphären der Architektur* erneut aufgegriffen.

Nach diesem kurzen historischen Abriss der Geschichte der Spuren der Geschichte in Form von Ruinen soll nun die genauere Auseinandersetzung mit den Darstellungen von Ruinen in unterschiedlichen ästhetischen Medien erfolgen. Es gilt, die Ästhetik der medialen Dimensionen des Ruinösen auszuloten, um den Phänomenbereich zu beleuchten, dem wir uns anschließend im zweiten Großabschnitt der Arbeit theoretisch annähern wollen.

154 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 229.

155 Vgl. ebd., S. 236ff.; siehe zudem: Martin Procházka: *Ruinen in der Neuen Welt – Von Roanoke bis Los Angeles*, übers. von Michael C. Frank, in: A. Assmann, M. Gomille u. G. Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, S. 89–103.

156 Marc Augé: *Nicht-Orte*, aus dem Französischen übers. v. Michael Bischoff, München⁴ 2014.

III. Ästhetische, artifizielle und artistische Reflexion: Phänomenologie der Ruinen

Der nun folgende Abschnitt verfolgt vor allem zweierlei: Zum einen soll bereits ersichtlich werden, *inwiefern die Ruine ein Reflexionsobjekt ist* und zum anderen werden wir sehen, *inwiefern die Ruinen in unterschiedlichen Reflexionsmedien thematisiert werden*. Wir haben es beim Ruinenästhetischen folglich mit einem Reflexionsgeschehen in doppelter Hinsicht zu tun: Die Ruine ist als Sonderfall einer selbstreferentiellen Architektur¹ bereits selbst ein Reflexionsobjekt, über das zusätzlich in unterschiedlichen Medien reflektiert wird.

In ästhetischer Hinsicht umfasst die Extension des Begriffes ›Reflexionsmedium‹ in einem engeren Sinne den Bereich der Künste und in einem weiteren Sinne den Bereich der ästhetischen Medien. Definitionsversuche des Kunstbegriffes sollen umgangen werden, da für das Thema der Ästhetik der Ruinen zuvorderst relevant ist, inwiefern die Ruinen im begrifflich weiteren Bereich der ästhetischen Medien Gestalt annehmen, und nicht so sehr, ob es sich im Einzelfall um eine Darbietung handelt, der wir als besonders gelungenes ästhetisches Objekt die Weihe des Kunstwerkstatus verleihen wollen.² Mit Fokus auf dem Reflexionsbegriff soll stattdessen von *theoretischen Reflexionen* als Begriffsarbeit, *artifiziellen Reflexionen* als ästhetischen Medien, *artistischen Reflexionen* als Kunstobjekten und *ästhetischen Reflexionen* als ästhetischen Erfahrungen gesprochen werden. Der Komplex ästhetischer Medien, der auch die Künste umfasst, lässt sich so gesehen auch als Sphäre artifizieller Reflexionen bezeichnen, die in ihren besonders gelungenen Formen zu artistischen Reflexionen avancieren. Ob Zeichnungen, Radierungen, Gemälde, Fotografien, analoge und digitale Bewegtbilder oder Technologien erweiterter und virtueller Räume: Es handelt sich in allen diesen Fällen um Artefakte, d.h. vom Menschen hergestellte Objekte, die uns etwas präsentieren, in das produktionsästhetisch bereits

1 Dass und inwiefern Ruinen selbstbezügliche architektonische Objekte und darin ein Sonderfall unter Bauwerken sind, wird im Kapitel zu den *Atmosphären der Architektur* näher ausgeführt werden.

2 Zur regen Debatte um die Definition des Kunstbegriffs siehe exemplarisch: Roland Bluhm u. Reinold Schmücker (Hg.): *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Münster³ 2013; zur Frage der Definition von offenen und wesentlich umstrittenen Begriffen wie dem der ›Kunst‹ siehe auch: Daniel Martin Feige: *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Berlin 2015, S. 39–79.

Reflexionen eingeflossen sind und das wiederum rezeptionsästhetisch Reflexionen provoziert. Will man verstehen, worin Sinn und Bedeutung dieser mehr oder weniger artistischen Artefakte bestehen, bedarf es einer Erläuterung, die deren Reflexionscharakter ernst nimmt. Es handelt sich um ein grundlegendes Charakteristikum ästhetischer Medien und künstlerischer Gegenstände, dass sie Reflexionsvollzüge in Gang setzen.³ Klarerweise führt nicht jeder vom Menschen geschaffene Gegenstand, der im weitesten Sinne etwas darstellend präsentiert, permanent zu irgendwelchen Reflexionen. Schließlich lassen sich z. B. die üblichen Darstellungen von weiblichen und männlichen Figürchen an öffentlichen Toilettentüren im Idealfall problemlos als Hinweis darauf dechiffrieren, welchen Raum man konfliktfrei betreten darf, ohne dabei in eine Reflexion über Genderfragen und bestehende Selbst- und Weltverhältnisse zu verfallen – aber letzteres wäre möglich. Der Reflexionsbegriff im hier behandelten Sinne lebt von der Potentialität der Reflexion. Es geht letztlich um menschliche Praktiken des Reflektierens, wobei unterschiedlichste Dinge in der Welt in unterschiedlichster Weise Anlass zur Reflexion bieten. Diese zunächst sehr vagen Überlegungen zum Reflexionsbegriff werden an späterer Stelle genauer spezifiziert werden. Die genannten unterschiedlichen Formen theoretischer, ästhetischer, artifiziereller bzw. artistischer Reflexion sollen im Abschnitt zu den *Formen der Reflexion* eingehender auseinandergelassen werden.

An dieser Stelle ist zunächst entscheidend, dass die nachfolgend vorgestellten Phänomene der Ruinen im engeren Sinne und des Ruinösen in einem weiteren Sinne im Hinblick auf ihre Verfasstheit untersucht werden sollen, uns Reflexionen zu ermöglichen. Die These lautet, dass die unterschiedlichen ästhetischen Medien jeweils bestimmte konstitutive Möglichkeiten der Reflexion realisieren, welche die Ruine in verschiedener Weise als Reflexionsobjekt erscheinen lassen. Diese Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten wollen die nachfolgenden Überlegungen – wenn auch nicht erschöpfend, so doch zumindest insoweit, als sie die hier angestellten Behauptungen stützen – ersichtlich werden lassen. Das Terrain ästhetischer Medien im Ganzen soll indes mit Daniel Martin Feige als ein Geschehen der »spannungsreichen Einheit ästhetischer Medien«⁴ begriffen werden. Was das Wesen eines bestimmten ästhetischen Mediums ist, wird diesem Verständnis zufolge *in* und *durch* die einzelnen Gegenstände, die wir dieser Mediengattung zurechnen, permanent neu- und weiterverhandelt. Die konstitutiven Möglichkeiten der Verwendung eines Mediums lassen sich demnach nicht *vor* seinen einzelnen Gegenständen bestimmen. Das Wesen eines jeweiligen Mediums lässt sich gewissermaßen nur als »bestimmte Unbestimmtheit«⁵ definieren.⁶ Einzelne ästhetische, artifizierelle und artistische Gegenstände sind diesem Verständnis zufolge nur als historische Objekte zu erläutern; nur eine Erklärung dieser Objekte, die deren spezifische Zeitlichkeit im Blick behält und danach fragt, was sie einst waren, derzeit

3 Reflexion ist klarerweise nicht das einzig Entscheidende im Zusammenhang mit ästhetischen Medien und den Künsten, wie wir in Auseinandersetzung mit den Begriffen ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹ noch genauer sehen werden. Meine Untersuchung will bei den angestellten Überlegungen zur Ästhetik jedoch in gewisser Weise einen Schwerpunkt auf den Reflexionsbegriff legen.

4 D. M. Feige: *Computerspiele*, S. 115.

5 Ebd., S. 67.

6 Vgl. ebd., S. 67–79.

sind und zukünftig eventuell gewesen sein werden, kann eine adäquate Bestimmung – als eben konstitutiv offene Bestimmung – des Zusammenspiels unterschiedlicher Mediengattungen als spannungsreicher Einheit liefern.⁷ Es steht also nicht ein für alle Mal fest, was Malerei, Fotografie, Film, Computerspiel und *augmented* und *virtual reality* sind; vielmehr gewinnen diese Mediengattungen ihre jeweils spezifischen Konturen gerade aus einem andauernden spannungsreichen und dynamischen Aushandlungsprozess heraus.⁸ Konkret lassen sich dann Charakterisierungen der folgenden Art anstellen: Malerei operiert im Medium der Farben, Fotografie mit technisch ermöglichten eingefangenen Momentaufnahmen, Filme mit einem synästhetischen Zusammenspiel eines Klangbildgeschehens, Computerspiele leben von einer gewissen Interaktivität, *augmented* und *virtual reality* überführen uns in Sphären digital erschaffener Raumerfahrungen; aber auch *augmented* und *virtual reality* leben von einer spezifischen Interaktivität, auch das Computerspiel erschafft ein synästhetisches Zusammenspiel eines Klangbildgeschehens, auch Filme überführen uns in gewisser Hinsicht in ästhetische Raumerfahrungen, auch Fotografie operiert im Medium der Farben und auch Malerei ermöglicht eingefangene Momentaufnahmen. Will man die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der diversen ästhetischen Medien genauer ermitteln, sollte man sie immer (wieder) gemeinsam in den Blick nehmen.⁹ Auf welcher unterschiedlichen Art und Weise ästhetische Medien das jeweils ästhetisch Erfahrbare zu einem Reflexionsgeschehen werden lassen, lässt sich nur verstehen, wenn man die unterschiedlichen ästhetischen Medien zusammen betrachtet, was nachfolgend mit Blick auf die mediale Thematisierung der Ruinen geschehen soll. Die ästhetischen Medien leben von einem dynamischen Austauschprozess ihrer jeweiligen Mittel und Möglichkeiten, wie der verwendeten Materialien, Techniken und Methoden, die gemeinsam deren Bestimmtheit realisieren, die sich in erster Linie als dieser dynamische Prozess eines Aushandlungsgeschehens begreifen lässt.

Ein möglicher Einwand wäre, warum nun Reflexionsbegriffe verhandelt werden. Einer Ästhetik der Ruinen muss es doch primär darum gehen, die *Schönheit von Ruinen* zu bestimmen, also die Frage zu stellen: Inwiefern sind Ruinen schön?

Meine Studie verfolgt insbesondere folgende Vermutung: *Ruinen sind schön, weil sie über ihr bloßes sinnliches Erscheinen hinaus ein besonderes ästhetisches Reflexionsgeschehen in Gang setzen.* Für die ästhetische Wahrnehmung im Allgemeinen gilt: »Etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen – das ist ein Schwerpunkt aller ästhetischen Wahrnehmung.«¹⁰ Wir finden demzufolge etwas schön, wenn wir es *um seiner selbst willen* wahrnehmen wollen. Diese Selbstzweckhaftigkeit ist dabei in doppelter Hinsicht zu verstehen: um des *Gegenstands* und des *Vollzugs* dieser Wahrnehmung willen:

»Es ist ein spürendes Sich-gegenwärtig-Sein, das das Verweilen bei der sinnlichen Besonderheit von etwas begleitet. Die besondere Gegenwärtigkeit des *Gegenstands* der

7 Vgl. ebd., S. 74ff.

8 Vgl. ebd., S. 77ff.

9 In diesem Sinne siehe bspw.: Martin Seel: *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a.M. 2013.

10 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 38.

Wahrnehmung ist so an eine besondere Gegenwärtigkeit des *Vollzugs* dieser Wahrnehmung gebunden. Wir können nicht auf die Gegenwart eines Gegenstands achten, ohne unserer eigenen Gegenwart innezuwerden.«¹¹

Wir sind folglich im Zuge der ästhetischen Aufmerksamkeit für den Gegenstand der Wahrnehmung immer schon durch die Wahrnehmung des Gegenstands auf unsere Aufmerksamkeit selbst gespiegelt. Wir sehen, hören, riechen, schmecken und ertasten nicht bloß etwas, sondern wir sehen sehend, hören hörend, riechen riechend, schmecken schmeckend und tasten tastend. Das Partizip Präsens markiert die Vollzugsform und Selbstreferenzialität des Wahrnehmungsgeschehens. Wir nehmen nicht einfach nur etwas wahr, sondern wir nehmen wahr, dass wir etwas wahrnehmen. »Dieses Spüren hat als solches noch nichts mit einer *reflexiven* Selbstbezüglichkeit zu tun [...].«¹² Das gilt allerdings nur, wenn man das Reflexionsgeschehen von vornherein als *begriffliche* Reflexion betrachtet. Begreift man das ästhetische Wahrnehmungsgeschehen hingegen in ganz grundlegender Hinsicht immer auch als ein Zurückgeworfensein auf das eigene Wahrnehmen des Wahrgenommenen, so ist ein wesentlich reflexives Moment von Beginn an im Spiel.

Auf einer komplexeren Ebene wird die Reflexion schließlich zu mehr als einer bloßen Aufmerksamkeit für die eigene Aufmerksamkeit. Im Medium begrifflicher Sprache wird das ästhetische Reflexionsgeschehen zu einem Durchspielen voraussetzungsreicher Selbst- und Weltverhältnisse im Sinne einer Reflexion über Wahrnehmungs- und Verständnisweisen unserer selbst und der Welt. Auf diese Weise lässt sich nachvollziehbar erläutern, wie Ruinen zu ästhetischen Schauplätzen eines Ringens des Menschen mit sich selbst im weitesten Sinne werden können; sprich: wie die Begegnung mit Ruinen zu einem ästhetischen Wahrnehmungsgeschehen wird, in dem uns die übriggebliebenen Steine als Spuren der Vergangenheit erscheinen, an denen wir über das unaufhaltsame Verrinnen der Zeit, den permanenten Wandel der Lebenswelt, den Lauf der Naturgezeiten, die Geschichte der Menschheit, das Unterworfenheit gegenüber Kräften, die nicht die eigenen sind, die Endgültigkeit des Todes usw. reflektieren.

Es soll hier zwischen drei grundlegenden Modi der Reflexion differenziert werden: der *theoretischen Reflexion*, der *ästhetischen Reflexion* und der *artificialen* bzw. *artistischen Reflexion*. Während die *artificiale* bzw. *artistische* Reflexion mit mehr oder weniger *artistischen* Spielarten der ästhetischen Medien und Künste operieren und die *ästhetische* Reflexion die ästhetische Erfahrung mit diesen Gegenständen meint, aber beispielsweise auch auf die Begegnung mit Naturobjekten zielt, vollzieht sich die *theoretische* Reflexion allein im Medium von Sprache und Begriff. Die *theoretischen* Reflexionen sind der Schauplatz wissenschaftlicher Theoriebildung und der Arbeit am Begriff, während die *artificialen* bzw. *artistischen* Reflexionen auf Objektseite in den ästhetischen Medien und Künsten Gestalt annehmen und sich auf Subjektseite in der ästhetischen Reflexion als Erfahrung mit ästhetischen Gegenständen vollziehen. Dabei besteht oftmals ein interdependentes Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Dimensionen der Reflexion. Man denke dabei nur an die moderne und zeitgenössische Kunst, deren Produkti-

11 Ebd., S. 60.

12 Ebd., S. 59f.

on und Rezeption zuweilen von voraussetzungsreichen theoretischen Diskursen getragen wird. Mit den Ruinen verhält es sich nicht anders: Ohne die entsprechenden Diskurse über Ruinen wären sie bloße Trümmerreste verstummter Dinge, denen jeglicher Bedeutungsreichtum abginge. Wir werden uns zunächst den ästhetischen und artifiziellen bzw. artistischen Reflexionen als Reflexionen über Wahrnehmungs- und Verständnisweisen unserer selbst und der Welt im Medium der unterschiedlichen ästhetischen Medien und Künste zuwenden, um anschließend nach den theoretischen Reflexionen über diese Phänomene zu fragen.¹³ Der gemeinsame Gegenstand dieser Reflexionsformen ist in unserem Kontext die Ruine, die selbst keine realisierte Reflexion darstellt, sich diesen Reflexionsweisen gegenüber jedoch offen verhält.

Den Begriff der ›Reflexion‹ für die Ästhetik stark zu machen, meint vor allem eines: Mit Blick auf unser Thema Ruinen geht es nicht allein darum, dass Ruinen in unterschiedlichen ästhetischen Medien und Künsten in der einen oder anderen Weise dargestellt werden und Gestalt annehmen; es geht vielmehr um die mit diesen Darstellungen einhergehenden Wahrnehmungs- und Verständnisweisen unserer selbst und der Welt. Die dargebotenen Ruinen verkörpern Perspektiven darauf, wie der Mensch sich selbst und seine Welt versteht und wahrnimmt. Unterschiedliche Darstellungen der Ruinen sind demnach Ausdruck unterschiedlicher, immer auch historischer Verständnis- und Anschauungsweisen.

Zunächst soll der Phänomenbereich der Ruine und des Ruinösen abgesteckt werden, um absehbar werden zu lassen, womit sich eine Ästhetik der Ruine zu befassen hat. Der Begriff des ›Phänomens‹ leitet sich vom altgriechischen *phainómenon* her und bedeutet ›ein sich Zeigendes‹ oder auch ›ein Erscheinendes‹.¹⁴ In diesem Sinne geht es um Erscheinungsweisen der Ruinen in unterschiedlichen ästhetischen Medien. In der Vorstellung dieser Darstellungen soll ersichtlich werden, worin im Einzelnen die artifiziellen bzw. artistischen Reflexionen bestehen, denen die Schrift im weiteren Verlauf nachgehen will.

Einem weiteren möglichen Einwand soll an dieser Stelle bereits vorab begegnet werden: Einer Ästhetik der Ruinen könne es doch nicht allein um *Darstellungen von Ruinen* gehen, sondern es müsse in erster Linie um die ›reale‹ *Begegnung mit außermedialen Ruinen* und deren ästhetischer Rezeption gehen. Dem ist entgegenzuhalten, dass es im Zuge der gesamten vorliegenden Untersuchung – mal direkter, mal indirekter – immer auch um die Rezeption realer Ruinen geht, auch wenn bisweilen Darstellungen der Ruinen im Fokus stehen. Die ästhetische Erfahrung in der tatsächlichen Begegnung mit realen Ruinen ist in der Regel in fundamentaler Weise von den theoretischen, artifiziellen und artistischen Reflexionen über Ruinen geprägt, mit denen wir uns nun eingehender auseinandersetzen werden.

13 Entscheidend in diesem Zusammenhang ist der Umstand, dass sich die Beschäftigung mit den Formen der Reflexion hier klarerweise im Medium einer theoretischen Reflexion abspielt. Die angebotenen Überlegungen verstehen sich selbst als theoretische Reflexion zunächst über ästhetische, artifizielle und artistische Reflexionen und anschließend über theoretische Reflexionen, welche die Begriffe des Ruinenästhetischen aufklären wollen.

14 Vgl. Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet v. Elmar Seebold, Berlin²⁵ 2011, S. 701.

3.1 Ruinenmalerei

Schauen wir zunächst auf die Ruinen im Medium der Malerei. Piranesi betrieb zwar selbst keine Malerei, seine Zeichnungen, Radierungen und Kupferstiche waren jedoch prägend für die Ruinenmalerei insbesondere diejenige Roberts.¹⁵ Neben Pannini hatte Piranesi wohl den größten Einfluss auf Roberts Malerei, weshalb sein Werk noch einmal eingehender vorgestellt werden soll, bevor wir uns Roberts und Friedrichs Ruinenmalerei zuwenden.¹⁶ Es wird ersichtlich werden, dass Friedrichs und Roberts Ruinendarstellungen exemplarisch für entgegengesetzte Inszenierungsweisen der Ruinen stehen, die uns auch bei späteren Darstellungen der Ruinen im Medium Fotografie, Film, Computerspiel sowie den erweiterten und virtuellen Räumen begegnen werden. Während Roberts Ruinen zumeist eine Atmosphäre idyllischer Befriedung dar- und herstellen, erscheinen Friedrichs Ruinen eher unheimlich und befremdlich. Das Spektrum möglicher Erscheinungsweisen der Ruinen vollzieht sich zwischen eben solchen Polen der Harmonie und Disharmonie, Befriedung und Entfremdung, Schönheit und Hässlichkeit, Erhabenheit und Erbärmlichkeit, Heimlichkeit und Unheimlichkeit, Ruhe und Unruhe, anhand derer sich das atmosphärische Erscheinen einzelner Ruinen charakterisieren lässt.

Piranesi, der vor allem auf dem Gebiet der Radierungen und Veduten Berühmtheit erlangte, verfolgte insbesondere ein Hauptanliegen: »der Stadt Rom eine Architektur, eine Gesellschaftsform und einen Lebensstil zurückzugeben, die sich mit jenen der Antike messen können.«¹⁷ Darin liegt seine über bloß wiedergebende Darstellungen im Medium der Radierung hinausweisende Mission einer Verklärung des historischen Roms zu einer Art Utopie oder Idee der Erneuerung und Verbesserung gesellschaftlicher Lebensweisen und Lebensräume.¹⁸ Bei Luigi Ficacci heißt es: »Seine druckgraphischen Blätter machten Dinge auf eine bislang unbekannte und unfassbare Weise »sichtbar«. Was auch immer sie darstellten – sie enthüllten etwas sozusagen Unbekanntes [...]. Seine Stiche stellten eine unbekannte Welt vor, die selbst in der präzisen Wiedergabe eine unerhörte Suggestionskraft besaß.«¹⁹ Durch eine »imaginär überhöhte Wiedergabe« und mittels eines »stürmischen chromatischen Wechselspiels von Licht und Schatten« emotionalisiert und dramatisiert Piranesi im Zuge seiner Ansichten der Stadtlandschaft Roms deren wohlbekanntesten Monumente:²⁰ »Sein Expressionismus, der der Radierung bisher noch nie gesehene Bildqualitäten verleiht, gibt den Monumenten ihre massive Präsenz zurück, auch wenn sie in Trümmern liegen.«²¹ Diese Form des Expressionismus wird insbesondere durch eine Überspitzung von Perspektive und Volumen der Architekturen in ihrer Darstellung erzeugt, wodurch Piranesis Monumente Roms enorme Ausmaße annehmen. Vor allem in Relation zur Darstellung vereinzelter, winzig erscheinender

15 Vgl. Hubert Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967, S. 43–48.

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

17 Luigi Ficacci: *Giovanni Battista Piranesi*, Köln 2006, S. 7.

18 Vgl. ebd.

19 Ebd., S. 8.

20 Ebd.

21 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 102.

Menschen wird der überzeichnete Maßstab der gigantischen architektonischen Gebilde deutlich. Die wechselseitige Beeinflussung zwischen Piranesi und Robert zeigt sich beispielsweise an der gemeinsamen Verwendung der sogenannten ›Froschperspektive‹, mittels derer die Gigantomanie der präsentierten Bauwerke noch gesteigert wird.²²

Piranesi emanzipiert sich mit seinen Ruinendarstellungen vom vorgegebenen Ideal der Kunst der griechischen Antike, deren Vorbildfunktion insbesondere aus der zunehmenden Bekanntheit der Theorien Winckelmanns resultiert, der die griechische Plastik zum höchsten ästhetischen Paradigma erklärt.²³ Erst im Zuge sukzessiver Abstandnahmen vom normativen Antikenverständnis wandelt sich auch das Bild der Ruinen. Geschichte und der Bezug zu ihr werden als unterschiedliche Phänomene begriffen, die sich insbesondere im Medium der bildenden Künste reflektieren lassen. Am Beispiel Piranesis zeigt Steinhauser, wie sich im Medium der Kunst ein Paradigmenwechsel vollzog, im Zuge dessen Wissen und Kunst nicht wie zuvor als Einheit verstanden, sondern dissoziiert wurden: »Diese Ausdifferenzierung des Ästhetischen, die sich auf der Ebene der Theoriebildung ja mit Baumgartens Ästhetik als Lehre von der sinnlichen Erkenntnis manifestierte, führte zugleich implizit zu einer Unterscheidung von Geschichte und Erinnerung.«²⁴ Es entsteht ein Bewusstsein dafür, dass die Geschichte im Medium der Kunst *in Szene gesetzt* wird. Im ausgehenden 17. Jahrhundert und der epochemachenden *Querelle des Anciens et des Modernes* stehe Piranesi für das Recht auf Erfindung gegenüber der Autorität der Überlieferung.²⁵ Die antiken Romruinen figurieren bei Piranesi »als heroische Protagonisten einer Geschichtsbühne, die Vergangenheit und Gegenwart imaginativ überblendet und im Bewusstsein eines Zeitsprungs ins Verhältnis setzt [...]«,²⁶ denn bei aller topographischen und archäologischen Genauigkeit seines Stichwerkes zielen seine Darstellungen auf eine neue Betonung der Ausdrucksqualität der Ruinen ab. Seine Darstellungen antiker Ruinen illustrieren diese nicht nur, sondern evozieren sie – so zeigte sich Goethe durch einen an Piranesi geschulten Blick beim tatsächlichen Anblick römischer Ruinen ironischerweise zutiefst enttäuscht.²⁷ Wir sehen an diesem Beispiel, wie deutlich die Wahrnehmung tatsächlicher Ruinen durch die Kenntnis ihrer Darstellungen beeinflusst sein kann.

Mit Blick auf Piranesis Darbietungen antiker Ruinen lässt sich festhalten: »Das Neue kleidet sich in die ästhetisch imaginierte Erinnerungsform des Alten, bevor es seine eigene Sprache findet.«²⁸ Die antiken Ruinen werden nicht einfach nur abgebildet und wiedergegeben, sondern in den Gemälden auf genuine Weise vom Künstler inszeniert und somit gewissermaßen neu erschaffen. Durch die künstlerische Auseinandersetzung, immer auch verstanden als artistische Reflexion, entsteht somit ein *neuer Blick* auf die *alte Geschichte* und ihre ›Zeugen‹ in Form der ruinierten Architekturen. Darin zeigen sich wesentlich produktive und progressive Charakterzüge der Kunst: Wie wir an Goethes

22 Vgl. ebd., S. 108.

23 Vgl. ebd., S. 102.

24 M. Steinhauser: *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen*, S. 103.

25 Vgl. ebd.

26 Ebd., S. 101.

27 Vgl. ebd.

28 Ebd., S. 103.

Beispiel sehen, ist die Kunstbegegnung in der Lage, die generelle Wahrnehmung zu beeinflussen und zu verändern. So formt z.B. die Begegnung mit Landschaftsmalerei in gewisser Hinsicht unseren Blick auf tatsächliche Landschaften. Das ist ein entscheidender Aspekt, wenn wir verstehen wollen, inwiefern uns Landschaftsszenarien als erhaben, romantisch oder malerisch erscheinen; es handelt sich dabei um ein atmosphärisches Wahrnehmungserlebnis, das zumeist von bestimmten theoretischen und artifiziellen bzw. artistischen Reflexionen in Auseinandersetzung mit den jeweiligen Gegenständen getragen wird. Für die Erfahrungsweisen mit Ruinen ist relevant, was der Mensch im Laufe der Geschichte über sie geschrieben hat und wie sie dargestellt werden – beides trägt auf fundamentale Weise unsere Begegnung mit Ruinen.

»Wie die andere Seite der Medaille verkörpert Hubert Robert den Gegensatz zu Piranesi. Auch wenn er wie alle dessen Einfluss unterliegt, stellt der französische Maler dem feierlichen Ernst und dem Engagement des Venezianers doch eine Leichtigkeit und Beweglichkeit gegenüber, die ihn alle Malweisen ausprobieren lassen.«²⁹ Auf Roberts Ruinenarstellungen trifft Simmels *Rückkehr der Natur*, der zufolge die Natur sich die menschlichen Erzeugnisse zurückerobert, nur bedingt zu. Raulets Ansicht nach kommt es vielmehr zu einer »Rehumanisierung der Natur«,³⁰ wenn Robert seine Ruinen szenarien, zumeist bewohnt von gemeinen Menschen, Bauern und armen Leuten, statt mythologischen Gestalten, erscheinen lässt:

»[...] Robert inszeniert die Monumente als theatralischen Schauplatz einer genrehaften Szenerie, die in der gelegentlich ironischen, gleichsam beiläufigen Zuspitzung des Kontrasts die Vergangenheit der antiken Ruinen betont. Sie figurieren hier nur noch als stumme, dem Alltag entrückte Zeugen im historischen Prozess, der dem Betrachter und seiner subjektiven Wahrnehmung als Erinnerungsbild übereignet wird.«³¹

Das Alltagsgeschehen belebten Treibens kontrastiert somit auf ironische Weise mit der Ruinenkulisse stummer Zeugen der Vergangenheit. Von Simmels Sentenz über die Ruine, sie sei die *Stätte des Lebens, aus der das Leben geschieden ist*, kann mit Blick auf Roberts Ruineninszenierungen folglich nicht gesprochen werden. Den Ruinen wird in Roberts Bildern vielmehr alles Bedrohliche genommen.³² Hubert Burda zufolge waren die verwilderten Gärten der römischen Villen um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Inspirationsquelle für die ruinösen Architekturdarstellungen Roberts. Seine Ruinenbilder seien einerseits vor dem Hintergrund ihrer Rolle im englischen Landschaftsgarten und andererseits der zeitgenössischen architektonischen Vorstellungen zu begreifen.³³ Im Laufe seines Lebens bewegte sich Robert als Maler, Architekt und Landschaftsarchitekt in unterschiedlichen Metiers. Das sei Günter Herzog zufolge für die damalige Zeit nicht unüblich gewesen. Nicht nur des Geldes wegen konnten Piranesis und Roberts Architekturen nicht gebaut werden, sondern auch weil sie »auf Wirkungen

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

30 G. Raullet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 197.

31 M. Steinhauser: *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen*, S. 104.

32 Vgl. H. Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, S. 104.

33 Vgl. ebd., S. 61. u. S. 73f.

angelegt waren, die architektonisch nicht mehr oder noch nicht oder niemals hätten verwirklicht werden können.«³⁴ Folglich wurden Architekten notgedrungen zu Malern und Maler bisweilen zu Architekten. Das Paradigma der Ruine in Roberts Bildern ist so gesehen die künstliche Ruine im englischen Landschaftsgarten. Die Ruinen in Roberts Bildern seien demnach Burda zufolge nicht als reale, betretbare Architekturen, sondern im Sinne der künstlichen Ruinen im Landschaftsgarten als Kulissen oder Schauseiten von Fassaden zu begreifen, denen der Betrachter gegenübersteht. Die Gartenarchitektur biete kein »Umraumerlebnis«³⁵ mehr, wodurch der Gegensatz von Innen und Außen aufgehoben werde. Ob das so stimmt, lässt sich am Atmosphärenbegriff, wie er an späterer Stelle entwickelt werden soll, prüfen. Bevor jedoch die Ruinen im Landschaftsgarten gebaut wurden, waren sie Gegenstand der Malerei.³⁶

Mit malerischen Mitteln verleiht der Künstler den Architekturen fortan ihr ruinöses Erscheinungsbild, lässt sie zerfallen und von wucherndem Gestrüpp umranken. Die Bauwerke werden auf diese Weise künstlich verfremdet und mit einer »historischen Patina«³⁷ überzogen, die sie als Bauwerke einer vergangenen Epoche ausweist. Das archäologische Interesse an der Architektur, wie es sich in Form von Ausgrabungen auf die antiken Altertümer beschränkt, wird in Roberts Bildern auf die Renaissance-Baukunst ausgedehnt, indem diese Bauwerke in ihrer ruinösen Darstellungsweise den antiken Monumenten angeglichen wird. Die Architekturen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, wie auch Roberts eigene Architekturentwürfe werden einer Historisierung unterzogen, die einerseits die antike Herkunft der Bauformen legitimieren soll und damit andererseits durch die Reflexion ihrer historischen Herleitung in die aktuelle Architekturvorstellung eine geschichtliche Dimension einbringt.³⁸ »Von der Hand des Künstlers künstlich ruiniert erscheinen die zum Zeitpunkt ihres gemalten Entstehens erst erfundenen oder bereits gebauten, aber in Wirklichkeit intakten Architekturen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts als Visionen ihrer Zukunft und kehren damit gleichzeitig an ihren Ursprung, zu ihren antiken Vorbildern zurück, deren gegenwärtigem Zustand sie als Ruine entsprechen.«³⁹ Von seinen eigenen architektonischen Entwürfen im Medium der Malerei distanziert sich Robert, indem er sie von vornherein in Gestalt der Ruine historisch werden lässt: »Das Ruinöse ist Ausdruck einer historischen Bewußtwerdung.«⁴⁰ Dieses historische Bewusstsein hält die unterschiedlichen Zeitschichten nicht einfach bloß nebeneinander und begreift Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges als zeitlich getrennte Sphären, sondern vermittelt vielmehr die verschiedenen Zeitebenen wechselweise ineinander: »Die Linearität der Zeit [...] wurde in der Kunst des 18. Jahrhunderts zugunsten einer Gleichzeitigkeit, einer Gleichgültigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, aufgehoben.«⁴¹

34 Günter Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms 1989, S. 178.

35 H. Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, S. 103.

36 Vgl. G. Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 174.

37 H. Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, S. 61.

38 Vgl. ebd., S. 105.

39 G. Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 180.

40 H. Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, S. 105.

41 G. Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 173f.

Kommen wir noch einmal zurück auf das Bilderpaar *Entwurf zur Einrichtung der Grande Galerie des Louvre* und *Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine*. Wir hatten bereits gesehen, dass Robert mit der Gegenüberstellung des intakten und des ruinösen Louvre ›Vorher-Nachher-Bilder‹ konzipiert. Er überblendet jedoch nicht *Vergangenheit und Gegenwart* oder *Gegenwart und Zukunft*, sondern kontrastiert *nahe und ferne Zukunft*. Die nahe Zukunft nimmt Gestalt in Form des Entwurfs für einen Umbau der *Grande Galerie* des Louvre in eine der Öffentlichkeit zugängliche museale Dauerausstellung ein; die ferne Zukunft als imaginierte Ruinierung des erst noch zu errichtenden Gebäudes. Beide Bilder zeigen dieselbe innenarchitektonische Umgebung unterschieden durch einen invertierten Winkel der Perspektive. Der *Entwurf* zeigt die *Grande Galerie* als musealen Ausstellungsraum voller neugieriger Kunstinteressenten. Die Wände exponieren in Petersburger Hängung eine Fülle von Gemälden, umringt von Büsten und Statuen aber auch von Vasen und anderen Kunstobjekten, denen sich die Aufmerksamkeit des Publikums widmet. Die *Imaginäre Ansicht* präsentiert denselben architektonischen Innenraum, jedoch zum Himmel hin aufgebrochen. Die Decke ist eingestürzt und offenbart den Ausblick auf Wolken. An den Wänden hängen keine Bilder mehr und der Boden ist von Resten des Museumsinventars überzogen. Fragmente der Statuen und Büsten, zerbrochene Vasen und Schalen sowie kleinere und größere architektonische Bruchstücke sind im Raum verteilt. Vereinzelt halten sich noch Menschen in den Trümmern auf. In beiden Gemälden portraitiert Robert sich zudem selbst. Der *Entwurf* zeigt Robert auf der rechten Seite des Bildes als Kopisten von Raffaels Gemälde *Heilige Familie*; die *Imaginäre Ansicht* inszeniert Robert mittig, wie er den *Apollo von Belvedere* als einzig unversehrtes Kunstwerk inmitten der Ruine und ihren Trümmern skizziert. Für Roberts Verhältnisse ist die Ruine des Louvre erstaunlich düster und trostlos. Es halten sich zwar noch einige wenige Personen zwischen den Bruchstücken der Ruine und den Fragmenten der Kunstwerke auf, sie wirken jedoch von Verlust und Entbehrung gezeichnet, wenn sie sich beispielsweise im Hintergrund an einer primitiven Feuerstelle wärmen.⁴² Wie der Rückfall des Menschen in eine Art Naturzustand nach dem Zusammenbruch der Zivilisation und ihren kulturellen, vor allem künstlerischen Errungenschaften wirkt die ruinöse Szenerie. Der Einfluss natürlicher Verfallsprozesse auf die Gestalt der architektonischen Umgebung wird zu einer Spur der Geschichte als Naturgeschichte: »Das Ruinöse verkörpert also Geschichte in der Sprache der Natur.«⁴³

Roberts künstliche Ruine – ob im Landschaftsgarten oder als Sujet seiner Malerei – thematisiert also nicht allein »die Geschichte der Architektur, die Geschichte eines einzelnen Gebäudes und die Geschichte der Baukunst als Menschenwerk – und damit die Geschichte der Menschheit –, sondern ist auch eine spielerische, Assoziationen auslösende Reflexion über das Phänomen Zeit, in deren Vorrechte sie [...] eingreift.«⁴⁴ In Gestalt der Ruinen wird die Architektur zu einer »Handlungsträgerin eines imaginären Schauspiels«, das »den empfänglichen Betrachter zu einer Gedankenreise durch die Zeit

42 Vgl. Paula Rea Radisich: *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge 1998, S. 133.

43 C. Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 176.

44 Ebd., S. 180.

und durch die Kulturgeschichte der Menschheit« bewegt.⁴⁵ Es ist ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen, dem sich der Betrachter angesichts Roberts Ruinen überlässt.

Roberts Ruinenmalerei ist eher heiter als dramatisch und nur selten beklemmend ganz im Gegensatz zu Friedrichs Ruinen, die sich zuweilen eher der Schauerromantik zuordnen lassen. Umso augenscheinlicher gilt Simmels Beschreibung der Ruine als *Stätte des Lebens, aus der das Leben geschieden ist* somit für die romantische Malerei Friedrichs. »Die auf Langsamkeit und Auflösung abhebende romantische Kosmogonie »naturalisiert« die Spuren menschlichen Wirkens und »verkünstlicht« die Natur.«⁴⁶ Das Erhabene, nicht mehr im Sinne des antiken Ideal-Schönen, sondern im Zusammenhang mit einer ganz neuen wirkungsvollen, subjektiven Erfahrung, beginnt im Zuge der Romantik die Ruinenästhetik zu bestimmen.⁴⁷ Friedrich evoziert, ähnlich wie Robert, im Zuge seiner Ruinenmalerei die Zukunft im Spiegel der Vergangenheit.⁴⁸ Und auch bei Friedrich kommt es zu einer Abgrenzung von antiken Idealen im Zusammenhang mit seiner »Erfindung der gotischen Ruine«.⁴⁹ Das Ende des 18. Jahrhunderts erlebt somit auch einen radikalen Wandel der Ruinenästhetik: »Die griechisch-römische Antike macht dem gotischen Mittelalter Platz. Den toten Städten und aufgegebenen Tempeln folgen in einer Stimmung tiefer Betrübnis nach allen Seiten offene Kapellen, hohe, ins Nichts ragende Kathedralenmauern und die Reste von Burgen und halb eingestürzten Bergfriede[n].«⁵⁰ Die ästhetische Kategorie des Erhabenen als besondere Empfindung von Unermesslichkeit, Unerreichbarkeit, Erstaunen, Ehrfurcht oder Schrecken z.B. im Angesicht von bestimmten überwältigenden Naturphänomenen stellt nun eine Alternative zum Schönen dar.⁵¹ Mit der Romantik geht ein Wandel der Aufmerksamkeit auf innere, subjektive Gefühlszustände und Empfindungen im Unterschied zu äußeren, objektiven Idealen klassizistischer Vorstellungen einher. Ruinen werden bei Friedrich zu »Zeichen der Verlassenheit vor dem Unermesslichen, die das Individuum auf seine Kleinheit und Endlichkeit verweist. Mit all ihrer Einsamkeit, Größe und Weite des Raums, ihren unheilvollen und geisterhaften Stimmungen ist die Welt Friedrichs halb wirkliche Landschaft, halb Halluzination«.⁵²

Der Wandel der Ruinenästhetik im 18. Jahrhundert ist entscheidend für die bereits erwähnte Ambivalenz von Ruinen zwischen einem befriedenden und beunruhigenden atmosphärischen Erscheinen. Das radikale Unterworfensein des Menschen unter die Kräfte der Natur wird in den Ruinendarstellungen der Romantik besonders deutlich hervorgehoben. Entweder wird der Mensch dabei ganz aus dem Bild getilgt oder er steht als oftmals nur von hinten zu sehender, schweigender Zeuge außerhalb der eigentlichen Szene.⁵³ Demgegenüber lassen sich insbesondere Friedrichs Gemälde auch als ein in-

45 Ebd., S. 182.

46 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 140.

47 Vgl. G. Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 185.

48 Vgl. M. Steinhauser: *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen*, S. 107.

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

50 Ebd., S. 133.

51 Vgl. ebd.

52 Ebd., S. 143.

53 Vgl. ebd., S. 140.

mitten-der-Natur-Sein bzw. ein »dem-Raum-Ausgesetztsein«⁵⁴ deuten, da sie gerade vorführen, »daß man nur *in* der Natur wirklich *vor* der Natur stehen kann.«⁵⁵ So oder so bestimmt ein Gefühl vorgefundenes Verlassenseins die Auseinandersetzung mit der Ruinenmalerei der Romantik allgemein und den Gemälden Friedrichs im Besonderen. Wie das zu verstehen ist, soll hier am Beispiel von Friedrichs Gemälde *Die Abtei im Eichwald* von 1809/10 nachvollziehbar werden.

Die Abtei im Eichwald ist das Pendant zu dem berühmten Gemälde *Der Mönch am Meer*, die Friedrich neben einer Sepiazeichnung bei seiner ersten Beteiligung an einer der jährlichen Ausstellungen der Berliner Kunstakademie 1810 in die preußische Hauptstadt übersandt hatte. Die übereinstimmenden Maße sowie der Umstand, dass beide Bilder im Ausstellungskatalog unter einer Nummer geführt wurden, lassen keinen Zweifel daran, dass die Werke vom Künstler als Bilderpaar konzipiert wurden. Ob sie jedoch in einem komplementären oder kontrastierenden Verhältnis gedacht waren, ist hingegen fraglich.⁵⁶ Im Zentrum der *Abtei im Eichwald* steht der einsame Rest einer gotischen Kirchenruine in Gestalt eines aufrechten Wandstückes mit Portal und Langhausfenster, umstanden von knorrigen, entlaubten Eichen. Aus dem gedämpften braun-grauen Licht des Nebels im unteren Bild Drittel bis hinauf in beträchtliche Höhe recken sich das nackte Geäst der Bäume und das architektonische Fragment in die Weiten des durchlichteten Himmelsraumes der oberen Bildhälfte. Das Vergangene und Abgestorbene erhebt sich aus dem dämmrigen Nebel ins Licht.⁵⁷ Auf den Totenacker am Boden verteilen sich vereinzelte Grabsteine und Kreuze. Ein Leichenzug bewegt sich von einem ausgehobenen Grab im Vordergrund der Mitte des unteren Bildrandes weg in Richtung des Ruinenportales. Die Prozession von Mönchen trägt einen Sarg durch das Portal hindurch.

Auch wenn die einzelnen Bildgegenstände sich durchaus als recht eindeutige Bedeutungsträger verstehen lassen, bleibt ihr Zusammenhang fraglich. Einen kohärenten Gesamtsinn kann der Betrachter der Kompilation aus Einzelmotiven nicht abgewinnen. Warum entfernt sich die Mönchsgemeinschaft mit dem Sarg von dem im Vordergrund ausgehobenen Grab? Woher stammen die Mönche, denen die Ruine der Abteikirche gar kein Obdach mehr bieten kann? Inszeniert das Bild die Institution Kirche als überholtes Relikt vergangener Tage oder thematisiert es das unerschütterliche Vertrauen auf Gott in Zeiten von Säkularisierung und Aufklärung?⁵⁸ Das Bild kennzeichnet ein gewisser Rätselcharakter und damit Sinnoffenheit, was für Friedrichs Werke nicht untypisch ist.⁵⁹ Werner Busch unterscheidet generell drei kunsthistorische Deutungsvarianten der Bilder Friedrichs: die *religiöse*, die *politische* und die *naturmystisch-frühromantische*. Erstere deutet die Gegenstände in Friedrichs Bildern als religiöse Zeichen. Abgeglichen wird dabei vor allem mit der lutherischen Gnadenlehre, der Friedrich als Vertreter eines pietis-

54 Gregor Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich*, in: Kerstin Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin u. München 2010, S. 31–49, hier S. 44.

55 Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M. 1996, S. 224.

56 Vgl. Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*, München, London u. New York 2012, S. 145ff.

57 Vgl. Christian Baur: *Landschaftsmalerei der Romantik*, München 1979, S. 12f.

58 Vgl. J. Grave: *Caspar David Friedrich*, S. 163f.

59 Vgl. Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 69.

tisch geprägten Protestantismus nachweislich anhing. Gnadengewissheit auf Erden gibt es dieser Auffassung zufolge nicht, allein Hoffnung auf Erlösung nach dem Tode. Die politische Lesart deutet die religiösen Konnotationen der Gegenstände vor dem Hintergrund Friedrichs eigener Biografie in politische um. Die naturmystisch-frühromantische Perspektive bezieht Friedrichs Bilder auf einen Überbau aus literaturtheoretischen und philosophischen Versatzstücken frühromantischen Denkens, wie es sich bei Novalis, Tieck, Schlegel, Schelling und Brentano findet. Das Verständnis der Friedrich'schen Bilder wird dieser Lesart nach an die naturmystische Vorstellung einer angestrebten Vereinigung mit dem Universum angesichts einer als fragmentarisch erfahrenen Wirklichkeit angelehnt.⁶⁰

Doch wie verhält es sich nun konkret bei der Deutung der *Abtei im Eichwald*? Es erscheint sinnvoll, die gotische Ruine, mit der Friedrich sein beliebtes Motiv der Kloster ruine des ehemaligen Zisterzienserabteits im Greifswalder Ortsteil Eldena abwandelt, als ein Symbol des endgültig vergangenen Mittelalters und seiner Institution der katholischen Kirche zu begreifen. Die einsamen architektonischen Reste vergehen genauso wie die abgestorben erscheinenden Eichen, welche die abgetane heidnische Götterwelt symbolisieren, im versinkenden Abendlicht mit zunehmendem Mond.⁶¹ Friedrichs Bild ist so gesehen eine »gemalte Parabel des im Zerfall erstarrten (und sich erneuernden) Glaubens«. ⁶² Die Ruine dient hierbei als Sinnbild dafür, dass nur auf den Trümmern des Alten das Neue gründen kann.⁶³ Doch auch im Blick auf den Künstler selbst lässt sich das Bild deuten. Helmut Börsch-Supan schreibt: »Die Ruine Eldena, die so oft wie kein anderes Architekturmotiv im Schaffen Friedrichs vorkommt, ist nicht nur Zeichen für Verfall, unbrauchbar gewordene Formen christlichen Lebens und für Tod, sie steht auch für Heimat, und Heimat ist für den Künstler stets auch die jenseitige.«⁶⁴ Die Greifswalder Ruine Eldena steht also nicht nur für Friedrichs buchstäbliche Heimat – schließlich ist Greifswald der Geburtsort des Künstlers –, sondern auch für eine metaphorische Heimat im Jenseits als Sehnsuchtsort, der allein durch den Tod erreicht werden kann.⁶⁵ Mit einigem Recht wird Busch zufolge in der kunsthistorischen Forschung vertreten, dass Friedrich in der *Abtei im Eichwald* womöglich seinen eigenen Tod imaginiert und seiner individuellen Erlösungshoffnung Ausdruck verleiht.⁶⁶ Begräbnisszenarie und Ruine treten dabei in eine übereinstimmende Korrespondenz als Signifikanten von Transformationsprozessen. Der Verstorbene, dessen Sarg die Mönche im Trauerzug begleiten, lebt nicht mehr, er hat aber auch noch nicht die Ruhe und den Frieden des Grabes gefunden: »Das offene Grab markiert eine Schwellensituation zwischen dem irdischen Dasein und dem erhofften Leben im Jenseits, zu der die ästhetische Erfahrung bei Betrachtung

60 Vgl. Werner Busch: *Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus*, in: Joachim Küpper u. Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2016, S. 113–137, hier S. 114f.

61 Vgl. Jens Christian Jensen: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln⁹ 1991, S. 169.

62 Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 63.

63 Vgl. W. Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, S. 80.

64 Helmut Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München u. Berlin 2008, S. 160.

65 »Durch den Tod, und nur durch ihn, zum ewigen Leben, das scheint der Forschung mit guten Gründen das vorherrschende Modell der Friedrich'schen Argumentation zu sein.« (W. Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, S. 68)

66 Vgl. ebd., S. 69.

des Bildes ein sinnfälliges Äquivalent bildet.«⁶⁷ Das offene Grab wie auch die Ruine markieren gleichermaßen Übergangsstadien zwischen dem *Nicht-mehr* und dem *Noch-nicht* des gegenwärtigen Daseins, was wiederum, wie Johannes Grave bemerkt, auch mit dem jeweiligen Standpunkt des Rezipienten im Hier und Jetzt der ästhetischen Erfahrung korreliert.

In der ästhetischen Erfahrung zeigt sich, dass Friedrichs Bilder nicht in einem semiologisch oder hermeneutisch deutenden Zugriff aufgehen. Grave zufolge zielen die Gemälde vielmehr auf eine ästhetische Erfahrung ab, die sich nicht einfach auf Semiotik und Sprache reduzieren lässt: »Beide Gemälde [*Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*, KB] entfalten ihren Sinn nicht, indem sie eine Mitteilung kommunizieren, die sich ebenso gut auch verbalisieren ließe, sondern indem sie den Rezipienten im Prozess der Bildbetrachtung in ungewöhnliche ästhetische Erfahrungen verstricken.«⁶⁸ Folgt man dem Künstler selbst, so geht es hierbei um eine Form ästhetischer Erfahrung, die eine zutiefst religiöse Erfahrung sein soll. Es geht darum zu sehen, »was nur im Glauben gesehen, und erkannt«⁶⁹ werden kann. Um dieses *Sehen im Glauben* produktionsästhetisch ins Werk zu setzen, lässt der Künstler bestimmte artistische Strategien zur Anwendung kommen: »Auf den ersten Blick ist Friedrichs ästhetisches Verfahren einfach. Abstrakte geometrische Figuren und ästhetisch wirksame, auf die Bildfläche bezogene Verhältnissetzungen [...] sollen die sorgfältig vor der Natur beobachteten Dinge in eine höhere Ordnung überführen.«⁷⁰ Friedrich kombiniert also eine detailgetreue Nachahmung der Natur mit einer abstrakten Bildordnung, der die konkrete Naturbeobachtung unterworfen wird.⁷¹ Als abstraktes Ordnungsschema dienen Friedrich hierbei vor allem der als harmonisch empfundene *Goldene Schnitt* als Teilungsverfahren, bei dem die Gesamtlinie zum größeren Abschnitt der Teilung sich verhält wie dieser zum kleineren [eine Strecke wird also so unterteilt, dass das Verhältnis der kleineren Teilstrecke (b) zur größeren Teilstrecke (a) dem der größeren Strecke zur Gesamtstrecke (a+b) entspricht, woraus folgende Formel resultiert: $a/b = (a+b)/a$] und *Hyperbeln*, deren Definition darin besteht, dass sich die Zweige ihren Asymptoten unendlich annähern, ohne sie je zu erreichen – für Friedrich ein Sinnbild seines protestantischen Glaubens, der sich im Diesseits der erhofften Erlösung immer nur annähern aber sie nie erlangen kann; erst der Tod verspricht die ersehnte Erlösung. Auch bei der *Abtei im Eichwald* kommen der Goldene Schnitt, Hyperbeln, Ellipsen und ein insgesamt symmetrischer Bildaufbau zur Anwendung.⁷² Dieses artistische Verfahren Friedrichs der Kombination von konkreter Naturwiedergabe und abstrakter Bildstruktur resümiert Busch wie folgt:

»In der besonderen Darstellung des Wirklichen gelingt es ihm über die Gemütsansprache, einen Vorschein des Göttlichen, eine Vorstellung des Unendlichen, über das

67 J. Grave: *Caspar David Friedrich*, S. 168.

68 Ebd., S. 157.

69 Caspar David Friedrich zit.n. ebd., S. 156.

70 W. Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, S. 186.

71 Vgl. G. Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus*, S. 41.

72 Vgl. W. Busch: *Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus*, S. 133–137; vgl. auch J. Ch. Jensen: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, S. 111f.

Endliche Hinausgehenden zu erzeugen. Diese Verschränkung von Endlichem und Unendlichem hat Friedrich versucht zu veranschaulichen, indem er das Wirkliche in Form des Naturdetails einem Überwirklichen in Gestalt einer abstrakten, aber ästhetisch wirksamen Strukturvorgabe inseriert hat. Diese Gestaltungsweise [...] konnte das protestantische Paradox zur Anschauung bringen, im Endlichen etwas von der göttlichen Natur zum Vorschein zu bringen, im Wissen darum, daß dies die Endlichkeit nicht aufhebt.«⁷³

So oszilliert die *Abtei im Eichwald* zwischen Auferstehungshoffnung und Todesverfallenheit.⁷⁴ Für das Diesseits offenbart das Gemälde eine »Aussicht ins Aussichtslose«.⁷⁵ Der paradoxe religiöse Hoffnungsschimmer des Werkes besteht in einer »Aufrechterhaltung der Hoffnung im Wissen um die Hoffnungslosigkeit«.⁷⁶

Profanisiert man die ästhetische Erfahrung mit Friedrichs Gemälden, so lässt sich im Interesse der vorliegenden Untersuchung auf die Stimmung bzw. Atmosphäre abzielen, die Friedrichs Bilder dar- und herstellen. Friedrichs Gemälde evozieren Atmosphären, für welche die semiotischen Bedeutungsgehalte der in ihnen zur Erscheinung kommenden Gegenstände zwar bestimmend bleiben, darin jedoch nicht aufgehen: »Ins Düstere, Einsame, Freudenleere, ja Öde scheint [...] die Stimmung von Friedrichs Landschaften zu tendieren.«⁷⁷ Friedrichs artistische Reflexionen setzen Gegenstände, Orte und Räume auf eine Weise in Szene, die den Betrachter in der noch näher zu erläuternden leiblich-sinnlichen Erfahrung mit diesen Gemälden im Raum ergreifen. Diesen Stimmungen⁷⁸ und Atmosphären (hier im Medium der Malerei) weiterhin nachzugehen, ist das Bestreben dieser Studie.

Auch das Gemälde selbst kann ruinöse Erscheinungsformen annehmen, wenn es sich um einen bereits älteren Kunstgegenstand handelt. Werden die Gemälde nicht wie in Sammlungen moderner Museen unserer Tage aufwendig instand gehalten, zeigen sich an ihnen mit der Zeit Altersspuren. So verdunkelt sich z. B. der Firnis: eine eigentlich zunächst transparente, dünne Schicht aus gelösten Bindemitteln, mit denen das Gemälde zum Schutz überzogen wird. Interessanterweise bedeutet der Begriff ›patina‹ im Italienischen ›Firniss‹ oder auch ›dünne Schicht‹. Der Begriff ›Patina‹ wird im Kapitel über die *Atmosphären der Natur* erneut aufgegriffen und genauer untersucht werden, da er im Zusammenhang mit den Alterungsprozessen am Material durch natürliche Einflüsse zentral ist. Wenn die Rahmung des Gemäldes beschädigt und zerstört ist oder das Gemälde gar Risse, Kratzer, bleiche Stellen oder fehlende Passagen aufweist, so kann sich beim

73 W. Busch: *Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus*, S. 136f.

74 Vgl. J. Ch. Jensen: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, S. 112.

75 G. Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus*, S. 47.

76 W. Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, S. 80.

77 G. Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus*, S. 34.

78 »Stimmung ist [...] nicht einfach eine beliebige, wechselnde Gemütsstimmung des Malers, die er gleichsam in die Natur hineinprojiziert. [...] Vielmehr stellt die Landschaft einen Empfindungsraum dar, den der Maler aktiv aufsucht, um sich dort von der Stimmung der Natur ergreifen zu lassen, im Versuch, Gefäß zu werden und seine Stimmung mit der Natur zu synchronisieren. Nicht der Mensch legt allein in die Natur etwas hinein, sondern die Natur ist von einer Stimmung erfüllt, die den Menschen erfasst und seine Seele in Schwingungen versetzt.« (G. Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus*, S. 45)

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

3.2 Ruinenfotografie

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

Im zweiten Fall der Ruinen betrachten wir die architektonischen Objekte als Überbleibsel vergangener Zeiten, an denen sich historisch in bestimmter Hinsicht rekonstruieren lässt, wie es damals dort gewesen sein muss. Die Fotografie als besonderes technisches Verfahren und Medium bringt somit durch ihren Gebrauch eine bestimmte konstitutive Verwandtschaft zur Ruine mit sich. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, die möglichen Verwendungsweisen unterschiedlicher ästhetischer Medien nicht als von vornherein bestimmt zu betrachten. Vielmehr wird einem praxeologischen Verständnis des Medialen⁸² zufolge das, was Fotografie oder ein anderes ästhetisches Medium ist, *in* den und *durch* die einzelnen Verwendungen dieses Mediums ausgehandelt, wobei sich Medium und Gebrauch wechselseitig bestimmen. Vor ihrem Gebrauch weisen ästhetische Medien demnach weder Möglichkeiten noch Unmöglichkeiten ihrer Verwendung auf. Will man wissen, was ein bestimmtes Medium ausmacht, muss man daher auf eine sich geschichtlich entwickelnde Praxis des Gebrauchs dieses Mediums schauen.⁸³

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

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

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

81 Ebd., S. 86.

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

83 Vgl. ebd., S. 102f.

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

Ganz andere Konnotationen gewinnen die Ruinen der Trümmerfotografie im Nachkriegsdeutschland in der Zeit nach 1945.⁸⁵ Diese Ruinen sind keine *Zeichen des Verfalls* und Ergebnis einer langsam fortschreitenden Zersetzung des Materials durch natürliche Einflüsse, sondern *Zeichen der plötzlichen Zerstörung* durch menschliches Einwirken. Die Ruinen der Trümmerfotografie sind keine melancholisch ruhenden Denkmäler des unaufhaltsamen Laufs der Naturgezeiten, sondern schockierende Mahnmale über das verheerende Zerstörungspotential des Menschenwerks. Die *Ästhetik des Verfalls* weicht einer *Ästhetik der Zerstörung*.⁸⁶

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

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

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

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

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

88 Vgl. ebd., S. 67.

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

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

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

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

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

90 Vgl. ebd., S. 55.

91 Vgl. ebd., S. 84.

92 Vgl. ebd., S. 80f.

93 Ebd., S. 59.

94 Vgl. ebd., S. 67.

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

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

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

95 Ebd.

96 Ebd., S. 68.

97 Vgl. ebd., S. 46f.

98 Heinz Lüdecke zit.n. ebd., S. 46.

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

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

101 Ebd.

102 Ebd.

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

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

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

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

105 Ebd., S. 85.

106 Ebd.

107 Vgl. ebd.

108 Ebd.

109 Vgl. ebd.

110 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

Schwimmbäder, Kinosäle, Theater, Kirchen, Hochhäuser, Siedlungen, Bunkeranlagen, U-Bahn-Schächte, Stollenanlagen, Katakomben, Kanalisationen, Freizeitparks, Versorgungs- und Militäranlagen usw., aufgesucht, um sich dort neben dem Abenteuer der nicht selten rechtswidrigen¹¹⁵ Erkundung dieser Orte deren Dokumentation im Medium der Fotografie hinzugeben. Diese zumeist aus ihrem ursprünglichen lebensweltlichen Kontext gerissenen architektonischen Objekte an verlassenen Orten beflügeln die Fantasie. An ihnen entzündet sich eine emphatische Reflexion und Imagination über vergangene und andere Welten wie auch Lebensweisen und Geschehnisse, die sich in den fotografischen Inszenierungen niederschlägt. Besonders hervor stechen dabei die Arbeiten der Architektin und Fotografin Gabriela Torres Ruiz und des Fotografen Sven Fennema, die exemplarisch für das jüngere, nicht allein fotografische Interesse an Ruinen stehen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der prominenteste Vertreter der zeitgenössischen Ruinenfotografie ist Sven Fennema. Sein mittlerweile mehrere Bildbände umfassendes Œuvre lässt sich als emphatische Affirmation des Ruinösen betrachten. Architektonische Interieurs und Exterieurs spektakulär verfallener Bauwerke und Gebäudekomplexe sind das bevorzugte Sujet des Künstlers. Verlassene Landhäuser, Gutshöfe und Gehöfte, aufgegebene Herrschaftsvillen und Palazzi, abgelebte einstige Kliniken, Sanatorien und Waisenhäuser, von Pflanzenbewuchs überwucherte Klöster, Kirchen und Kathedralen, sich selbst überlassene Friedhöfe, unbesiedelte Geisterdörfer, stillgelegte Industrie- und Werkshallen und deren verrostete Maschinenräume, eingestürzte Decken, heruntergekommene Dormitorien, zerborstene Treppenaufgänge, zerbröckelnde Fassaden, Patina überzogene Wände, rostige Geländer und Zäune, verstaubtes Mobiliar, zerrissene Fenstervorhänge, abgenutzte Ledersessel, kaputte Gerätschaften, zerschlissene Lumpen, zerstörte Skulpturen, zerbrochene Fensterscheiben, eingefallene Trümmerhaufen, verwiterte Außenmauern, verwahrloste Wintergärten und Gartenanlagen, aber auch Autowracks und Objektruinen jeglicher Art finden sich bei Fennema gekonnt in Szene gesetzt. Es gelingt ihm diese zutiefst betrüblichen zivilisatorischen Reste auf eine Weise zu inszenieren, dass die morbiden Atmosphären einen besonderen Charme gewinnen. Das einzigartige Flair dieser Außen- wie Innenaufnahmen trifft den Kern einer Ästhetik der Ruinen und des Ruinösen, den die hier angestellten Überlegungen im Ganzen aufklären wollen: die Affirmation eines eigentlich nicht Affirmierbaren. Verfall, Zerstörung, Vergänglichkeit – letztlich der Tod¹¹⁸ – erscheinen bei Fennema im Lichte des Schönen. Produzent wie Rezipienten dieser eindrucksvollen Werke verfallen der paradoxen Situation, dass in der Wahrnehmung dieser melancholischen, nostalgischen und elegischen ästhetischen Atmosphären etwas bejaht wird, das uns normalerweise zutiefst ängstigt und beunruhigt: die Vergänglichkeit allen Seins einschließlich unseres eigenen Daseins.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Ruinen im Film und Ruinen des Films

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

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

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

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

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

che Verursachung zurückführen lassen.¹²⁷ Die bereits vorgestellten Trümmerlandschaften durch Kriegszerstörungen lassen sich in diesem Sinne genauso als postapokalyptische Atmosphären betrachten, wie urbane und ländliche Landschaften, die durch Erdbeben, Überschwemmungen, Wirbelstürme, Vulkanausbrüche und sonstige Naturgewalten dahingerafft werden. Wie sehr die modernen Ruinen im Einzelnen auch mit romantischen Motiven spielen, sie gewinnen angesichts der gigantischen Ausmaße der kriegerischen Konflikte des 20. Jahrhunderts neue und veränderte Konnotationen. Technologische Entwicklungen im Militärbereich, man denke an Massenvernichtungswaffen wie die Atombombe, führen zu zuvor ungeahnten Dimensionen von Ruinenlandschaften als Ergebnis der Zerstörung. Dass der Mensch immer schon im Zuge kriegerischer Auseinandersetzungen sich und seine Lebenswelt ruiniert hat, verrät ein Blick in die Geschichtsbücher dieser Welt; doch Umfang und Intensität der Zerstörungen haben durch den Einsatz entsprechender Kriegstechnologie zugenommen. Dass ganze Städte oder Landschaften innerhalb weniger Augenblicke ruiniert – ja geradezu ausgelöscht – werden können, ist eine Signatur der Moderne und die vielfach kritisierte Kehrseite ihrer rasanten technologischen Entwicklungen. Ohne die realen Ruinen des 20. und 21. Jahrhunderts an dieser Stelle eingehender untersuchen zu wollen, werden wir uns stattdessen den filmischen Imaginationen fiktiver Ruinenlandschaften widmen, die jedoch immer auch als Reflexionen über die reale Menschheitsgeschichte verstanden werden *können* – oder sogar verstanden werden *sollten*, will man den Bereich des Fiktiven nicht lediglich als Verklärung des Realen abtun. Sosehr fiktive Darstellungen fiktiv sind, sie bleiben stets durchdrungen von Bezugnahmen auf Reales.

Wahn, delirierende Erlösungssehnsucht und das Dämonische, wie Hartmut Böhme schreibt, nehmen vor allem mit Blick auf den Horrorfilm *Einzug in die Ruinen*, wie nachfolgend ersichtlich werden soll.¹²⁸ Paradigmatisch soll das an dem Film *Silent Hill* des französischen Regisseurs Christophe Gans aus dem Jahr 2006 aufgezeigt werden. Der Film basiert auf der gleichnamigen japanischen Survival-Horror-Videospielserie, deren erster Teil 1999 veröffentlicht wurde. Der Plot ist, wie für Horrorfilme nicht unüblich, vergleichsweise schnell wiedergegeben: Das Ehepaar Rose und Christopher DaSilva – letzterer gespielt von Sean Bean – haben Sorge um ihre kleine Adoptivtochter Sharon, die schlafwandelt und durch das Malen beunruhigend düsterer Bilder auffällt, die sie immer wieder in autistischer Manier schwarz übermalt. Während ihrer ungewollten nächtlichen Ausflüge stammelt Sharon wiederholt den Namen »Silent Hill«. Die Mutter Rose findet nach einer kurzen Internetrecherche heraus, dass es sich dabei um einen »realen« Ort gleichen Namens handelt. Gemeinsam mit Sharon begibt sie sich, nachdem eine erhoffte Verbesserung von Sharons Zustand durch medikamentöse und therapeutische Behandlungen ausbleibt, gegen den Willen ihres Mannes mit dem Auto auf die Reise zu der ominösen Stadt. Auf dem Weg dorthin wird sie von der Polizistin Cybil Bennett kontrolliert, die aufgrund von Roses auffällig angespanntem Verhalten den Verdacht hegt,

127 Auf den Begriff der »Postapokalypse« wird im Abschnitt zu den *Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart* erneut eingegangen.

128 Zur Ruine im Horrorgenre als *Architektur und Topographie des Todes* in Auseinandersetzung mit Simmel siehe: Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt a.M. 1994, S. 154–159.

Rose habe Sharon möglicherweise entführt. In dem für Horrorfilme typischen, rational eher unnachvollziehbaren Verhalten der Protagonisten flieht Rose während der Polizeikontrolle mit dem Auto, weil sie einen Wegweiser mit der Aufschrift »Silent Hill« sieht. Nach einer kurzen Verfolgungsjagd erscheint mitten auf der Straße eine schemenhafte Mädchengestalt, die an Sharon erinnert, woraufhin Rose mit ihrem Fahrzeug ein Ausweichmanöver einleitet, das an einer Leitplanke endet. Rose wird bewusstlos. Als sie wieder erwacht, befindet sie sich auf wundersame Weise in Silent Hill und ihre Tochter Sharon ist verschwunden.

Silent Hill ist ein *lost place* im wahrsten Sinne des Wortes. Die in dichten Nebel und Ascheregen gehüllte Stadt ist von einer tiefen Schlucht umgrenzt, die eine Abreise zunächst aussichtslos erscheinen lässt. Die Straßen sind menschenleer. Immer wieder ertönen Sirenen, die vor dem unnatürlich rapiden Einbruch der Nacht und dem damit einhergehenden Einzug dämonischer Gestalten warnen. Gemeinsam mit der Polizistin Cybil muss sich Rose auf der Suche nach ihrer Tochter gegen diverse alptraumartige Kreaturen behaupten. Parallel dazu sucht ihr Ehemann Christopher in Begleitung eines Officers und ebenfalls vor Ort in Silent Hill nach Frau und Tochter. Dem Zuschauer wird schnell klar, dass sich Rose und Christopher zwar beide in derselben Kleinstadt, jedoch in parallelen Dimensionen befinden. Die weitere Handlung des Films offenbart schließlich, dass in Silent Hill in der Vergangenheit eine fanatische Sekte unter der Leitung einer gewissen Christabella Mädchen und Frauen verbrannt hat, weil sie diese für Hexen hielten. Die Stadt ist schließlich bei einem verheerenden Großbrand weitgehend zerstört worden. Eines ihrer Opfer war ein junges Mädchen namens Alessa Gillespie, welche die Feuerattacke auf ihre Person nur schwer entstellt überlebte. Unter unvorstellbaren Qualen spaltete sich ihr Wesen in Gut und Böse und manifestierte sich zum einen in einem rachegezügten Dämon, der fortan die Übeltäter der Sekte in dem alptraumhaften Silent Hill gefangen hält, und zum anderen in dem Säugling eines jungen Mädchens, das einem Waisenhaus überlassen und später von den DaSilvas adoptiert wurde: Sharon. In einem blutrünstigen Finale erhält die gequälte Alessa in Form des Dämons ihre Rache an den Sektenmitgliedern, insbesondere an ihrer Peinigerin Christabella. Ein richtiges Happy End gibt es nicht. Rose und Sharon können dem unheimlichen Ort Silent Hill zwar entfliehen und finden wieder nach Hause – es wird jedoch klar, dass sie nach wie vor in der verlorenen Parallelwelt gefangen sind.

Für das Thema der Ästhetik der Ruinen ist nun die Art und Weise entscheidend, wie der verlassene und verfallene Ort Silent Hill in Szene gesetzt wird. Als sinistere Atmosphäre korrespondiert der *lost place* mit den opaken Handlungssträngen des Filmgeschehens. Das Ruinenästhetische zwischen friedvoller Idylle und schockierender Irritation verschiebt sich in diesem Film zugunsten der düsteren Erscheinungsmodalitäten. Silent Hill übersetzt Szenerien, wie sie uns in der nebulösen Malerei Caspar David Friedrichs oder der nostalgischen Fotografie Sven Fennemas begegnet sind, in das Medium des Films, um sie als verlorene Areale des Schreckens zu inszenieren. Viele Szenen des Films zeigen Rose, wie sie auf der Suche nach ihrer Tochter, deren schemenhafte Gestalt sie immer wieder zu entdecken glaubt, durch die finsternen Ruinen der Kleinstadt irrt. Die Grundatmosphäre des Films erscheint dem Zuschauer durchgehend ruinös: Die gezeigten Straßen, Gebäude und Gegenstände sind von einer Ascheschicht bedeckt; es ist neblig; in den Straßen stehen liegengebliebene, rostige Autowracks mit platten Rei-

fen und zerbrochenen Fenstern; umgekippte, zerschlissene Kinderwagen und verbogene Fahrräder liegen am Boden; Türen und Tore sind aus den Angeln gehoben; demolierte Bretterzäune zieren unaufgeräumte Hinterhöfe; Schilder und Lampen hängen schief; es werden brachliegende Geschäfte, Bowlingbahnen, Garageneinfahrten und Schulgebäude gezeigt und der Showdown spielt sich schließlich in einer heruntergekommenen Kirche ab – alles ist aus dem Lot geraten: Es herrscht stilles, übriggebliebenes, vereinsamtes Chaos. Die Aufnahmen der Innenstadt sind dabei oft aus der Froschperspektive gefilmt, die schon Piranesi und Hubert Robert zur Steigerung architektonischer Wirkungen nutzten, wodurch die entseelten Reste der ausgestorbenen Kleinstadt umso bedrohlicher erscheinen.

Es verschlägt Rose schließlich in eine verwaiste Grundschule, in der sie den Spuren Alessa Gillespie folgt, deren Schicksal sich sukzessive enthüllt. Dort kommt es schließlich zu einer Szene, die unter dem Aspekt der Ruinierung besonders hervorsticht.¹²⁹ Die ohnehin bereits ruinöse Atmosphäre der architektonischen Innenräume wird in einem animierten filmischen Zeitraffereffekt mittels CGI (Computer Generated Imagery) zusätzlich ruiniert. Rose begibt sich zunächst in eine der Schultoiletten, die sich ohnedies schon in recht marodem Zustand befindet. Als die Alarmsirenen erneut ertönen, steht Rose, nur mit einer Taschenlampe bewaffnet, in dem plötzlich verdunkelten Toilettenraum. Das Licht der Taschenlampe fällt auf den sie umgebenden Raum; der Putz löst sich auf einmal wie Hautfetzen von den Wänden und der Decke, Lacke und sonstige Oberflächenschichten schälen sich von den Gegenständen ab und legen darunterliegende rostige Stahlkonstruktionen frei, Kacheln fallen von den Wänden und zerschellen am Boden. Übrig bleibt ein extrem düsterer und schmutziger Raum. Die Szene gipfelt schließlich in dem unangenehmen Auftritt eines dämonischen Wesens, das an die gequälten Gestalten der Malerei von Hieronymus Bosch erinnert. In Verbindung mit dessen Erscheinen greifen organische, pulsierende, kapillarartige Strukturen, ähnlich des sonst in Ruinen üblichen Pflanzenbewuchses, auf den Raum über. Die Ruine des Schulgebäudes wird hier zu einer Ruine des Horrors. In *Silent Hill* werden die Ruinen zu einem atmosphärischen Reflexionsgeschehen über fantastische andere Welten und Dimensionen, im Zuge derer das Unheimliche in die Ruinen Einzug erhält.

Ebenfalls in düster-endzeitlichem Gestus, wenn auch weniger schrecklich, werden die Ruinen in dem Science-Fiction-Film *I am Legend* des Regisseurs Francis Lawrence, basierend auf einer gleichnamigen Romanvorlage von Richard Matheson, in Szene gesetzt.¹³⁰ Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Virologe Lt. Colonel Dr. Robert Neville, gespielt von Will Smith. Der Film entwirft ein apokalyptisches Endzeitszenario der Menschheitsgeschichte. Die Modifikation eines Masern-Virus durch die Wissenschaftlerin Dr. Alice Krippin versprach einen hundertprozentigen Heilungserfolg gegen Krebs. Das Virus mutierte jedoch auf unerwartete Weise, woraufhin der größte Anteil der Menschheit dahingerafft wurde. Von etwa 600 Millionen Überlebenden erwiesen

129 Christophe Gans: *Silent Hill* (CAN/F 2006); ab Min. 40:18.

130 Zwar nicht in Anbetracht von Ruinen aber mit Blick auf das Ende der Menschheit behandelt Eva Horn *I am Legend* in ihrer Einleitung *Die Erde ohne Menschen*, in: Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a.M. 2014, S. 7–12.

sich lediglich 12 Millionen als immun. Die restlichen Überlebenden entwickeln im Verlauf der Erkrankung zunächst tollwutartige Symptome und degenerieren schließlich soweit, dass sie einen animalischen Zustand, getrieben von bestialischem Hunger und enormer Aggression, erreichen. Ihre Haut wird heller, sie verlieren die Haare und verstecken sich tagsüber im Dunkeln, da UV-Licht ihnen tödliche Schmerzen zufügt. Sie haben einen höheren Puls, Atmung und Stoffwechsel sind beschleunigt und die Körpertemperatur ist erhöht.

Auf der Hut vor diesen mutierten Menschen fristet der Virologe Dr. Neville sein Dasein in den verwaisten Ruinen von New York und versucht im Alleingang eine Heilung von der Pandemie zu finden. Insbesondere der spektakuläre Filmauftakt soll uns hier beschäftigen.¹³¹ Der Film setzt mit einer Fernsehaufnahme eines Interviews mit der besagten Wissenschaftlerin Dr. Alice Krippin ein, in dem sie in wenigen Sätzen erläutert, dass ihr Forschungsteam mittels der Modifikation eines Masern-Virus die Krebserkrankung bei allen ihrer 10.009 klinischen Patienten erfolgreich geheilt habe. »So you have actually cured cancer?«, fragt die Interviewerin – »Yes, yes. Yes, we have.«, entgegnet Dr. Krippin hoffnungsvoll lächelnd in stolzem, jedoch besonnenem Ton. *Schnitt.* Der vertikal aufsteigende Kamerablick eröffnet die Ansicht auf ein gespenstisch verlassenes New York. Überschwemmte Autobahnabschnitte erscheinen wie Flüsse; massenweise stehengelassene Fahrzeuge ruhen in einem wilden Durcheinander auf den Fahrbahnen; grüner Pflanzenbewuchs bedeckt stellenweise die Straßen; Vogellaute im Hintergrund; Möwen am Himmel. *Schnitt.* Ansicht auf den Times Square – auch hier aus der bereits bekannten Froschperspektive; Werbeplakate und Schilder haben eine Patina ausgebildet; der unkontrollierte Pflanzenbewuchs ist im wahrsten Sinne des Wortes »aus den Fugen geraten«; Zikaden- und Vogelgezwitzcher im Hintergrund; vollkommene Menschenleere. Nach vier weiteren Einstellungen auf unterschiedliche ruinöse Downtown-Szenarien wechselt der Kamerablick in die Vogelperspektive und verfolgt in einer entfernten Draufsicht ein rasant sich fortbewegendes Gefährt, während die Motorengeräusche durch die Häuserschluchten hallen.

Dr. Neville und sein Schäferhund heizen in einer modernen Version des Ford Mustang Shelby durch die verlassene Innenstadt, auf dem Schoß ein Jagdgewehr; Vogelschwärme werden durch das Fahrzeug aufgescheucht; Ausweichmanöver vorbei an verlassenen Panzern und Militärfahrzeugen in Straßenblockadeformation; Plakate zeigen die Aufschrift »GOD STILL LOVES US. Do we still love God?«; der Mustang rast an einem von Planen abgedeckten Quarantänegebäude mit dem obligatorischen Biohazard-Emblem vorbei; plötzlicher Wildwechsel mitten im urbanen Dschungel: ein Rudel Damwild wechselt die Straßenseite und einige Tiere geraten vor das Fahrzeug; Dr. Neville verreißt das Lenkrad, wodurch das Auto ins Schleudern gerät. Es folgt eine Treibjagd mit dem Mustang durch den verwahrlosten Großstadtdschungel; die Hirsche springen aufgescheucht kreuz und quer durch das Chaos aus liegengelassenen Fahrzeugen, wuchernden Pflanzen und sonstigem Gerümpel in den Straßen New Yorks. Die Verfolgungsjagd endet abrupt, als sich die Tiere in ein Dickicht aus stehengelassenen

131 Francis Lawrence: *I am Legend* (USA 2007); es geht hier um die ersten ca. 8:00 Min. des Films bis zur Einblende des Filmtitels.

Fahrzeugen fliehen – als ob der Stau der Rush Hour vor geraumer Zeit schlagartig und final zum Erliegen gekommen wäre.

Die nächste Szene zeigt Dr. Neville mit dem Jagdgewehr bewaffnet und in Begleitung seines Hundes, wie sie am Times Square zu Fuß mannshohes Gras durchstreifen. Die Natur ist in die urbane Ruinenlandschaft eingezogen. Gigantische Markenlogos wie das große, gelbe »M« des Fastfood Franchise McDonald's zieren die ruinösen Gebäudefassaden, während Dr. Neville mit seinem Gewehrobjectiv eines der Rehe anvisiert. Kurz bevor er zum Abschuss kommt, wird das Rehwild von einem vermutlich aus dem Zoo entflohenen Löwenweibchen attackiert, ein Männchen und das Löwenjunge folgen. Dr. Neville bricht die Jagd schließlich ab, als seine Alarmuhr den bevorstehenden Sonnenuntergang ankündigt. Dem Zuschauer wird anhand der Anfangsszenen klar: New York – hier stellvertretend für die ganze Welt – liegt in Ruinen und die Natur hat sich den Raum des Menschen zurückerobert. Die Ruinen werden in *I am Legend* zu einem Reflexionsgeschehen über mögliche Endzeitszenarien des Menschen, hier mit Blick auf die Gefahren medizinischer Forschung.

Ein ähnliches Endzeitszenario entwirft der Horrorfilm *28 Days Later* des Regisseurs Danny Boyle nach einem Drehbuch von Alex Garland. Der Film aus dem Jahre 2002 präsentiert dem Zuschauer anstelle der amerikanischen Metropole ein verlassenes London.¹³² Das Filmgeschehen setzt auf ähnliche Weise ein wie in *I am Legend*: In einem Prolog werden Fernsehbildschirme gezeigt, die unterschiedliche Zusammenschnitte verschiedener sozialer Unruhezustände, wie Polizeiaufgebote und Straßenschlachten, aber auch Hinrichtungen und andere gewaltsame Gräueltaten im öffentlichen Raum, abspielen. Die Kamerafahrt führt langsam von den Bildschirmen weg und zeigt einen fixierten und an diverse Kabel angeschlossenen Schimpansen, dem diese Fernsehaufnahmen gezeigt werden. Der Kamerablick auf den Bildschirm einer Überwachungskamera offenbart schließlich, dass es sich um das »Cambridge Primat Research Center« handelt. Die Aufnahme der Überwachungskamera zeigt, wie in demselben Moment maskierte Personen die Forschungseinrichtung betreten und das Objektiv der Kamera abdecken. Im weiteren Verlauf stellt sich heraus, dass es sich bei den Eindringlingen um Tierschutzaktivisten handelt, welche die grausamen Umstände, unter denen die Primaten als Versuchstiere gehalten werden, fotografisch dokumentieren und die Tiere anschließend befreien wollen. Ein Forscher, den sie überrumpeln und festhalten, warnt sie davor, die Tiere frei zu lassen, da sie infiziert und hochgradig ansteckend seien. »Infected with what?«, fragt einer der Aktivisten den Wissenschaftler; »In order to cure, you must first understand.«, entgegnet der Forscher, wird aber von dem aufgebrachtsten Aktivisten schreiend unterbrochen: »Infected with what!«, worauf der Forscher bloß mit dem Wort »Rage« antwortet. Trotz dieser Warnung öffnet eine Aktivistin einen der Käfige, woraufhin der Affe sie prompt attackiert und beißt. Die Aktivistin erbricht umgehend Blut, das sie auch einem ihrer Kameraden ins Gesicht spuckt. Sie windet sich widernatürlich am Boden und ihre Pupillen verändern sich. Man hätte den Wissenschaftler – zumindest in diesem Fall – vielleicht doch ernst nehmen sollen.

Nach einer Einblende mit dem Wortlaut »28 days later...« wird der Protagonist Jim, gespielt von Cillian Murphy, gezeigt, wie er entblößt in einem Krankenhausbett zu Be-

132 Danny Boyle: *28 Days Later* (GBR 2002); es geht hier um die ersten ca. 13:00 Min. des Films.

wusstsein kommt. Sichtlich benommen folgt er den Spuren im Raum, um sich zu orientieren. Das Krankenhauszimmer wirkt verwüstet; die medizinischen Apparaturen im Raum sind durcheinander; es liegen Gegenstände auf dem Boden. Nachdem er einige Kanülen aus seinen Armen entfernt und einen grünen Arztkittel zum Anziehen gefunden hat, erkundet Jim verunsichert und vorsichtig das Krankenhaus. Schnell wird klar, dass sich dort niemand mehr befindet. Das Krankenhaus ist verlassen und verwüstet; Patientenliegen, Tische und Stühle wurden umgestoßen; überall liegt Zeug herum; öffentliche Telefone sind ausgehängt und außer Betrieb; Getränkeautomaten wurden geplündert; keine Menschenseele anzutreffen – wie schon bei *I am Legend* begegnet der vermeintlich letzte Überlebende den stummen Spuren eines vergangenen Chaos. Jim verlässt das verlassene Krankenhaus, nur um sich in einem ebenso verlassenen London wiederzufinden. Müllhaufen lagern am Straßenrand; einer der charakteristischen roten Londoner Doppeldeckerbusse liegt umgekippt mitten auf der Straße; herumliegende Zeitungen zeigen die Headline »EVACUATION«; eine gigantische Litfaßsäule versammelt unzählige Vermisstenanzeigen. Während *I am Legend* New York mittels aufwendiger CGI-Effekte von Menschen leert, ruiniert und den Einzug von Flora und Fauna animiert, präsentiert *28 Days Later* geschickt in den frühen Morgenstunden gedrehte Aufnahmen eines menschenleeren Londons. Streng genommen haben wir es bei *28 Days Later* nicht mit einer Ruinierung Londons im engeren Sinne zu tun, da die gezeigten Gebäude nicht verfallen oder zerstört erscheinen; der Film inszeniert die Großstadt vielmehr als einen schlicht verlassenen Ort. Nichtsdestoweniger hat die Metropole ihre Funktion als Stätte des belebten, städtischen, gesellschaftlich-sozialen Daseins verwirkt und erscheint als ein Ort aufgegebenen Lebens – das macht aus London eine Ruinenstadt, auch wenn die üblichen Verfallsphänomene in diesem Fall weniger deutlich in Augenschein treten.

Doch die Ruinen haben in *28 Days Later* auch im klassischen Sinne einen bemerkenswerten Auftritt. Ziemlich genau in der Mitte des Films verschlägt es die mittlerweile kleine Gruppe Überlebender auf der Suche nach Schutz und auf der Flucht vor der Großstadt und den dort hausenden Horden infizierter Mutanten in eine nahezu arkadische Ruinenlandschaft.¹³³ Es handelt sich dabei um die Ruine der ehemaligen Zisterzienserabtei Waverley Abbey, die etwa drei Kilometer südöstlich von Farnham im englischen Surrey liegt. Dies sind die einzigen Sequenzen des düsteren Horrorstreifens, in denen sich die Protagonisten für einen kurzen Moment in Sicherheit wiegen können und es zu keinem bedrohlichen Zwischenfall mit gewaltbereiten Eindringlingen kommt. Die Gruppe veranstaltet ein Picknick, ruht sich aus und schläft an einem Lagerfeuer. Wie eine Erholungspause in der Idylle einer Ruinenlandschaft erscheinen diese Szenen, die geradezu überspitzt harmonisch inszeniert werden. So erscheint es fast kitschig, als die Gruppe Überlebender einigen wilden Pferden dabei zusieht, wie diese – regelrecht als Symbole uneingeschränkter Freiheit – majestätisch mit wehender Mähne über die grünen Wiesen galoppieren. Die Ruine wird an dieser Stelle des Films als sicherer Zufluchtsort stilisiert, der als friedliche Idylle und harmonische Landschaft mit den Schockkulissen der Großstadt und den dort lauernden Bedrohungen kontrastiert.

133 Danny Boyle: *28 Days Later* (GBR 2002); die beschriebenen Szenen beginnen ab Min. 53:00 und enden etwa bei Min. 1:00:00.

Der Science-Fiction-Film *Blade Runner 2049* spielt mit den Themen Natur, Erinnerung und Geschichte und handelt ebenfalls in nicht wenigen Szenen in den Ruinen unserer Zivilisation. Der Film des Regisseurs Denis Villeneuve von 2017 entwirft ein dystopisches Zukunftsszenario, das – wie der Titel nahelegt – im Jahre 2049 spielt, in dem der Mensch den Planeten Erde und die für sein Überleben notwendige Erdatmosphäre weitgehend ruiniert hat. Dichter Smog liegt über der Großstadt Los Angeles; San Diego dient als gigantische Mülldeponie; die verlassene Geisterstadt Las Vegas ist nach einem Atomkrieg und mehreren Nuklearunfällen ein verseuchtes Sperrgebiet; die Ökosysteme sind mehr oder weniger zusammengebrochen; echte Tiere und Pflanzen gibt es kaum noch; die Menschen ernähren sich von proteinreichen Käferlarven mittels Insektenfarmen; ein gigantischer technischer Blackout hat zudem Jahre vor der gezeigten Filmhandlung einen erheblichen Anteil der elektronischen Daten gelöscht und damit auch einen entsprechend großen Teil der kollektiven Erinnerung der Menschheit vernichtet. Die übriggebliebenen Lebensräume werden in *Blade Runner 2049* gleichermaßen von Menschen und künstlichen Menschen (sogenannten ›Replikanten‹) bewohnt. Das urbane Stadtbild ist zudem von Hologrammen – d.h. dreidimensionalen Raumprojektionen – geprägt, die sowohl Personen als auch Gegenstände visualisierend ›verkörpern‹.

Die Handlung des Films, auf die hier im Detail nicht näher eingegangen werden soll, lässt sich auf folgendes Motiv herunterbrechen: Es geht um die Frage des Menschseins bzw. des Personseins im ethischen Sinne, wie man es von Debatten rund um künstliche Intelligenz, Roboter und dergleichen kennt, sprich: Wann ist ein Wesen eine anzuerkennende und zu achtende Person? In einem Lebensraum bevölkert von Menschen, künstlichen Menschen und Hologrammen, die allesamt in gewisser Hinsicht Persönlichkeiten haben oder sukzessive entwickeln, stellt sich die Frage, worin Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser Gattungen bestehen und wann wir deren Exemplare als individuelle Persönlichkeiten anerkennen. Die filmische Reflexion legt nahe, dass es eine identitätsstiftende Form der Erinnerung ist, die jemanden zu einer Person werden lässt. Konkret sind es im Film Kindheitserinnerungen – welche den Replikanten beispielsweise künstlich implantiert werden –, die aus einem Wesen eine Person machen. Die Ruine ist in diesem Zusammenhang nicht irrelevant, denn schließlich stiften die Ruinen als Spuren der Vergangenheit Identität. An den Ruinen wird dem Menschen in gewisser Hinsicht anschaulich begreifbar, wo er herkommt und wer er ist. Als Evidenzen der Geschichte geben die Ruinen den Menschen eine kollektive und bisweilen individuelle Identität.

Die Ruinen in *Blade Runner 2049* sind also nicht allein Kulissen eines dystopischen Zukunftsbildes, sie korrespondieren vielmehr als materielle Fragmente im Raum mit den geistigen Fragmenten der Erinnerung, denen die Protagonisten im Zuge des Filmgeschehens nachspüren. Eine Szene zeigt besonders anschaulich, wie dabei in *Blade Runner 2049* die Ruinen in still inszenierten Erscheinungsweisen das Handlungsgeschehen tragen.¹³⁴ Der Protagonist Officer K, von Ryan Gosling verkörpert, begibt sich auf der Suche nach Rick Deckart, der wie im Vorgänger *Blade Runner*¹³⁵ von Harrison Ford gespielt wird, in die Wüstenruinen von Las Vegas. Dichter Dunstnebel ist in orangenes Licht getaucht.

134 Denis Villeneuve: *Blade Runner 2049* (USA 2017); die beschriebenen Szenen beginnen ab Min. 1:40:30 und enden etwa bei Min. 1:44:45.

135 Ridley Scott: *Blade Runner* (USA/HKG 1982).

Officer K begegnet zunächst Fragmenten gigantischer Statuen wie einem Kopf, dem die Hälfte des Gesichts fehlt und zwei einander gegenübergestellten, nackt knienden Frauenfiguren mit geöffneten Mündern in High Heels – anscheinend anregende Dekorationen der einstigen Vergnügungsmetropole Las Vegas. Eine Biene landet auf Officer K's Handrücken, wodurch er auf einen gesamten Bienenstock inmitten der gigantischen, skulpturalen Fragmentsammlung aufmerksam wird – ein Anzeichen für die Anwesenheit von Menschen in dem Sperrbezirk. Die nächste Szene zeigt Officer K, wie er auf ein im orangenen Dunst zunächst nur schemenhaft zu erkennendes Gebäude zugeht, das zunehmend seine Gestalt preisgibt. Es handelt sich um ein pompöses Casino, dessen Rauminterieurs ebenso verlassen erscheinen, wie die äußere Umgebung. Vorsichtig erkundet Officer K die ebenfalls in orangenes Zwielicht gehüllten Räumlichkeiten. Die Kamerafahrten sind langsam; fast keine Geräusche sind im Hintergrund zu vernehmen; eine hohe Tür quietscht und knarzt, als Officer K sie öffnet; ein riesiger Kronleuchter liegt herabgestürzt inmitten eines imposanten Foyers; auf den Spieltischen des Casinos befinden sich noch Spielchips, als seien die Spielenden hier zuletzt auf und davon geeilt und hätten alles stehen und liegen gelassen; der monetäre Wert der Chips ist ebenso verlorengegangen wie das Klientel der Institution; Officer K rollt die kleine weiße Kugel des Roulettespiels durch das Rad; das Klackern der Kugel hallt durch den verlassenen Casinosaal; in einem anderen Raum schlägt er auf einem Flügel eine der Tasten an und ein verstimmter D-Ton erklingt und verliert sich in den Weiten des leeren Gebäudes, bis er spurlos verklungen ist. *Blade Runner 2049* entwirft eine atmosphärisch düster-melancholische Reflexion über die Natur des Menschen. Ganz im Geiste Simmels geht es dabei einerseits um seine *äußere Natur* als erdatmosphärische Lebensgrundlage seiner Existenz, die er pflegen oder ruinieren kann und andererseits um seine *innere Natur*, sprich: was es überhaupt heißt, Mensch bzw. Person zu sein.

Auch die Science-Fiction-Katastrophenfilme des Regisseurs Roland Emmerich wie *Independence Day*, *The Day After Tomorrow* und *2012* entwerfen Szenarien, in denen die menschliche Lebenswelt im ersteren Falle durch Angriffe außerirdischer Wesen oder, wie bei den letzteren beiden Filmen, durch Naturkatastrophen ruiniert wird. *Independence Day* führt die Zerstörung von Washington D.C. durch Raumschiffattacken vor, *The Day After Tomorrow* zeigt die Eisruinen von New York, nachdem durch den Klimawandel eine neue Eiszeit hereinbricht¹³⁶ und *2012* imaginiert den Untergang der gesamten menschlichen Lebenswelt basierend auf Theorien zum sogenannten ›Kontinentaldrift‹, denen zufolge sich die Kontinentalplatten kontinuierlich verschieben und es damit einhergehend zu gewaltigen Naturereignissen wie Erdbeben, Vulkanausbrüchen und Wirbelstürmen kommt. Diese Filmbeispiele reflektieren über das Geschick des Menschen im Ganzen, seine Stellung in der Welt und seine möglichen Schicksale als Erdbevölkerung. Der vom Menschen gestalteten Lebenswelt wird hier durch größere Mächte – ob außerirdisches Leben oder die Gewalten der Natur – ein Ende gemacht. »Nichts währt ewig!« – diesem Bonmot geben die filmischen Imaginationen eine konkrete Gestalt.

136 Roland Emmerich: *The Day After Tomorrow* (USA 2004); die einschlägige Szene hierzu findet sich ab Min. 1:55:00.

Die behandelten Filme mit ihren jeweiligen Inszenierungen von Ruinen und Ruinösem verhandeln das Verhältnis des Menschen zu seiner Geschichte, Erinnerung und Natur. So fantastisch und imaginativ die Filminhalte im Einzelnen auch sein mögen, es geht ihnen immer um eine Reflexion über reale Selbst- und Weltverhältnisse des Menschen. Die Ruinen im Film sind dabei keineswegs bloße Kulissen oder Staffagen der Handlung, die prinzipiell austauschbar wären. Das Handlungsgeschehen der genannten Filme ließe sich nicht einfach an architekturlose Orte in Wald, Wiese oder Wüste verlegen, ohne seinen Sinn grundlegend zu verlieren. Die Faszination an diesen Filmen lebt auf zentrale Weise von den filmischen Räumen, die sie aufspannen – und diese Räume sind in unserem Fall architektonische Räume in ruiniertem Zustand.

Neben den genannten Ruinen *im* Film lassen sich auch die Ruinen *des* Films untersuchen. Unter Ruinen *des* Films ließen sich zwar auch die jeweiligen Inszenierungsweisen der Ruinen *im* Film verstehen, an dieser Stelle soll darunter jedoch etwas anderes gefasst werden: die Ruinierung des medialen Filmträgers, die ruinöse Erscheinungsweisen bei der Filmwiedergabe verursacht. Vor allem zu Zeiten, als Filme noch analog mittels Filmrollen und Filmprojektoren abgespielt wurden, konnten diese materiellen Träger bzw. technischen Gerätschaften des Films Mängel, Fehler und Beschädigungen aufweisen, die zu eher ungewünschten aber gängigen Effekten bei der Filmvorführung führten wie Flimmern, Rauschen, Knistern, Verwackelungen, Unschärfe, Farblosigkeit, Sprünge, helle und dunkle Punkte, Flecken und Streifen, sogenannten ›Glitches‹ – d.h. kleine Störungen – bis hin zu kaum noch abspielbaren Filmfragmenten.¹³⁷ Heutzutage werden solche Effekte beim digitalen Film zuweilen mittels *post production* auf intendierte Weise eingesetzt. Insbesondere im Horrorgenre kommen diese Altersspuren des Filmträgers im Bewegtbildraum häufig als Stilmittel zur Anwendung.¹³⁸ Am Beispiel von *Silent Hill* lässt sich das exemplarisch veranschaulichen.

Die Szenen, in denen die Geschichte der Transformation des jungen Mädchens Alessa Gillespie in einen Dämon in Rückblenden erzählt wird, weisen eine solche, auf der Ebene des Bildträgers sich abspielende Ruinierung auf. Der Film lenkt damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf seine eigene mediale und technische Konstitution *als Film* – in der Medientheorie werden derartige Operationen unter den Begriff ›*medium awareness*‹ gefasst, denn das Trägermedium selbst wird auf diese Weise auffällig. Das Schicksal des jungen Mädchens, wie sie von ihren Peinigern zunächst missbraucht, gequält und schließlich durch das Feuerattentat grausam verheert wird, zeigt der Film in der beschriebenen ruinösen Erscheinungsweise des Mediums. Als Rose auf der Suche nach ihrer verlorengegangenen Adoptivtochter Sharon in der Schule von Silent Hill den Schreibtisch von Alessa Gillespie entdeckt, entzündet sich buchstäblich an den Spuren

137 Siehe hierzu auch folgende künstlerische Arbeiten: Peter Delpout: *Lyrisch Nitraat* (NLD 1991), Susann Maria Hempel: *Der große Gammel* (DEU 2013), Bill Morrison: *Decasia. The State of Decay* (USA 2002); den Hinweis auf diese artistischen Reflexionen verdanke ich Kerim Dogruel.

138 Die Horrorfilme *Planet Terror* des Regisseurs Robert Rodriguez und *Death Proof* von Quentin Tarantino, beide im Jahr 2007 als *Double Feature* unter dem Titel *Grindhouse* erschienen, sind bspw. komplett in einer solchen Retroästhetik gehalten, welche das Filmgeschehen in einer intendiert ruinösen Darstellungsweise in Anlehnung an die *Grindhouse Theaters* der 1970er Jahre zeigt, die hauptsächlich *low-budget* Horrorfilme im Programm hatten. Robert Rodriguez: *Planet Terror* (USA 2007); Quentin Tarantino: *Death Proof* (USA 2007).

des Mädchens im Raum ein kurzer Rückblick auf vergangene Geschehnisse: So wird Rose auf Alessas Platz im Klassenraum aufmerksam, weil deren Handabdrücke in der dicken Staubschicht auf ihrem ehemaligen Schreibtisch zu sehen sind, in dessen Oberfläche mehrfach das Wort ›WITCH‹ geritzt wurde; Rose klappt die Oberseite des Tisches nach oben; in dem darunterliegenden Staufach befinden sich Bücher, Hefte und ein zerbrochener Stift von Alessa. Daraufhin wird die besagte Rückblende eingeleitet, die in körnigen, flimmernden, verwackelten, unscharfen, farblosen, mit schwarzen Punkten, Flächen und Streifen durchzogenen ›alten‹ Aufnahmen – bzw. deren Wiedergabe mittels analoger Projektoren – zeigt, wie Alessa von ihren Mitschülerinnen und Mitschülern gemobbt und mit Büchern beworfen wird.¹³⁹ Während es an dieser Stelle des Films lediglich bei einem kurzen *flashback* bleibt, wird Alessas Geschichte an späterer Stelle des Films in einer längeren solchen Rückschau fortgesetzt.¹⁴⁰ Insbesondere eine bestimmte Szene dieser Rückschau ist interessant für unser Thema des Ruinösen: Während das durch die schweren Verbrennungen gezeichnete Mädchen in ihrem Krankenhausbett von einer Krankenpflegerin umsorgt wird, lässt ihre Wut und ihr Hass auf ihre Peiniger – wie eine mädchenhafte Erzählstimme aus dem Off nahelegt – den Blumenstrauß an ihrem Bett verwelken.¹⁴¹ Die unnatürlich schnell verblühenden Blumen gehen mit dem moralischen Verfall der Ereignisse zusammen und sind zugleich Anzeichen der bedrohlichen Entwicklungen mit Blick auf die Rache des Dämons an der Sektengemeinschaft, die das Leid des Mädchens zu verantworten hat.

Die *tour d'horizon* über die Ruinen und das Ruinöse im Film sollte zeigen, inwiefern die Ruinen im Medium Film mit anderen Möglichkeiten und auf andere Weise reflektiert werden, als dies in der Malerei und Fotografie der Fall ist. In dem nun folgenden Abschnitt werden wir sehen, dass Computerspiele vieles von dem aufgreifen, was uns im Zusammenhang mit den bisher vorgestellten Medien mit Blick auf die Ruinen bereits begegnet ist, um es auf wiederum andere Weise sowohl metaphorisch als auch buchstäblich *durchzuspielen*.

3.4 Computerspiele in Ruinen

Computer- und Videospiele existieren erst seit einigen Jahrzehnten und nehmen dementsprechend auch erst jüngst Einzug in die ästhetische Forschung. Daniel Martin Feige und Stephan Günzel ist es unter anderen zu verdanken, dass hierzu erste Grundlagen-schriften verfasst wurden.¹⁴² Von der schier Fülle möglicher Untersuchungsperspek-

139 Christophe Gans: *Silent Hill* (CAN/F 2006); ab Min. 39:35.

140 Christophe Gans: *Silent Hill* (CAN/F 2006); ab Min. 1:27:45.

141 Christophe Gans: *Silent Hill* (CAN/F 2006); ab Min. 1:32:11.

142 Siehe exemplarisch: Benjamin Beil u. a. (Hg.): *Theorien des Computerspiels zur Einführung*, Hamburg 2017; Daniel Martin Feige, Sebastian Ostritsch u. Markus Rautzenberg (Hg.): *Philosophie des Computerspiels. Theorie – Praxis – Ästhetik*, Stuttgart 2018; Gundolf S. Freyermuth: *Games – Game Design – Game Studies. An Introduction*, Bielefeld 2015; Stephan Günzel: *Egoshooter. Das Raumbild des Computerspiels*, Marburg 2017; Christian Huberts u. Sebastian Standke (Hg.): *Zwischen-Welten. Atmosphären im Computerspiel*, Glückstadt 2014; Nico Nolden: *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen. Erin-*

tiven auf Computerspiele soll hier vorwiegend das atmosphärische Raumerleben des interaktiven Bewegtbildraumes mit Blick auf Ruinen vorgestellt werden. Die nachfolgend behandelten Spiele eröffnen dem Spieler die Möglichkeit, sich mittels virtueller Spielfiguren durch ein atmosphärisches Spielgeschehen zu bewegen, das sich überwiegend in Ruinen abspielt und somit ein ästhetisches Erleben von Ruinen auf eigene Weise realisiert. Im Computerspiel tragen Ruinen auf unterschiedliche Weise das Handlungs-geschehen: So sind es neben historischen Kontexten der Menschheitsgeschichte wie bereits im Film z.B. postapokalyptische Dystopien, in denen die uns bekannte Lebenswelt ruiniöse Gestalt annimmt oder weitgehend fantastische andere Welten – immer auch mehr oder weniger angelehnt an die reale Lebenswelt –, die in Ruinen imaginiert werden.¹⁴³ Insbesondere die nachfolgenden Titel und deren Thematisierung der Ruinen sollen hier vorgestellt werden: die *Dark Souls*-Reihe und das Spiel *Bloodbourne* desselben japanischen Entwicklerstudios *From Software* sowie das Kriegsspiel *Battlefield I* und der – numerisch nicht sonderlich logisch betitelte – Nachfolger *Battlefield V*. Dabei werden uns weniger die Spielmechaniken oder Handlungsstränge dieser Computerspiele interessieren als deren Art und Weise, Ruinen ästhetisch in Szene zu setzen. Diese Titel spielen fast durchweg in Ruinen und wir wollen in diesem Kapitel schauen, wie das zu beurteilen ist.

Battlefield I und *Battlefield V* sind klassische Egoshooter in Kriegsszenarien; ersterer Titel spielt während des Ersten, letzterer während des Zweiten Weltkrieges. Zur Spieldynamik ist zumindest folgendes zu erwähnen: Wie bei allen Egoshootern besteht der Witz des Spiels darin, online über das Internet mit anderen realen Spielern verbunden sich durch verschiedene virtuelle Areale – die sogenannten ›Maps‹ – zu jagen und sich gegenseitig den Garaus zu machen. Jeder Spieler ist zu diesem Zweck mit einem Arsenal an virtuellen Waffen ausgerüstet und muss sich damit gegenüber gegnerischen Spielern behaupten. Meist aufgeteilt in verfeindete Teams, spielt sich das Ganze in zeitlich unterschiedlich langen Runden mit jeweils variierenden Spielzielen ab: So gibt es unterschiedliche Spielmodi, bei denen es darum geht, entweder lediglich eine bestimmte Anzahl an gegnerischen Teammitgliedern zu besiegen oder dabei in unterschiedlichen Varianten zusätzlich bestimmte Spielareale zu erobern, zu besetzen und zu halten. Die Ästhetik der beiden Titel *Battlefield I* und *Battlefield V* ähnelt sich so sehr, dass sie für den Blick des Laien vermutlich ununterscheidbar sind. Die ›Maps‹ beider Spiele – auch ›Level‹ oder

nerungskulturelle Wissenssysteme, Berlin 2020; Claus Pias: *Computer – Spiel – Welten*, München 2002; Klaus Sachs-Hombach u. Jan-Noël Thon: *Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung*, Köln 2015; Stephan Schwingeler: *Kunstwerk Computerspiel – Digitale Spiele als künstlerisches Material. Eine bildwissenschaftliche und medientheoretische Analyse*, Bielefeld 2014.

143 Exemplarisch seien hier folgende Titel genannt: die Videospielereihe *Assassin's Creed*, die fiktive Handlungen an historisch reale Zeiten, Orte und Personen anlehnt; Kriegsspiele wie die *Battlefield*-Reihe; postapokalyptische Dystopien wie die Titel der *Bioshock*-Reihe, *Days Gone*, *Death Stranding*, die *Fallout*-Serie, *Mad Max*, die *Metro*-Reihe, *Nier: Automata*, *Remnant: From the Ashes*, die Reihen *The Division* und *The Last of Us*; die Horror-Rollenspiele *Bloodbourne*, die *Dark Souls*-Reihe und *Demon's Souls*, die *Diablo*-Serie; die Horrorspiel-Reihen *The Evil Within*, *Resident Evil* und *Silent Hill* sowie die Spiele S.T.A.L.K.E.R.: *Shadow of Chernobyl* und *Chernobylite*, das Kampfspiel *Super Smash Bros. Ultimate*, schließlich die Abenteuerspiele der Reihen *Tomb Raider*, *The Witcher* und die Spiele *Horizon Zero Dawn* und *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*.

›Karten‹ genannt – sind in der Regel eine Kombination aus landschaftlicher Naturumgebung in Verbindung mit Architekturen, die entweder von Rundenbeginn an bereits Ruinen sind oder im Laufe des Spielgeschehens durch Zerstörungen zu Ruinen werden. Die Spiele verbinden indessen oftmals ›alte‹ mit ›neuen‹ Ruinen sowie Verfalls- und Zerstörungsrüinen; so werden je nach Ort in der Welt, an den die Map angelehnt ist, Ruinen antiker Tempel, mittelalterlicher Burgen und Sakralbauten, aber auch ruinöse mediterrane *palazzi*, wie sie die Fotografie Fennemas beleuchtet, mit Trümmerlandschaften, ruinösen Militäranlagen und Kriegsruinen zusammengebracht. Die Art der Darstellung ist dabei keineswegs immer eine abschreckende, sondern meist eine romantisierende, die teilweise kitschig überspitzt wie Postkartenästhetik anmutet. Die Inszenierungsweisen der Ruinen in den *Battlefield*-Spielen erscheint bisweilen geradezu unverständlich absurd, betrachtet man sie nicht in der kunsthistorischen Tradition der Ästhetik der Ruinen. Den gemeinen Spieler macht diese Überinszenierung der Ruinen womöglich nicht sonderlich nervös, da zerstörte Gebäude schließlich stimmig zum Kriegsgeschehen passen und das Augenmerk ohnehin eher darauf liegt, den Gegner in das Fadenkreuz zu bekommen. Befassen wir uns mit Computerspielen hingegen in ästhetischer Hinsicht, ist der Befund, dass sie Ruinen auf imposante Weise inszenieren, zunächst einmal erstaunlich. Welchen Grund gibt es, das wechselseitige Katz-und-Maus-Spiel des Erschießens und Erschossens-Werdens an solch spektakulären Orten stattfinden zu lassen? Warum wird der Spieler mit einer solchen Überdosis an Ruinenästhetik konfrontiert?

Der *kausale* Grund ist klar: Kriegshandlungen führen zu Zerstörungen und das Ergebnis von Zerstörungen sind Ruinen – deshalb handelt das Spiel in Ruinen. Die Ruinen sind die kausale Folge der Ereignisse der beiden Weltkriege als historischem Kontext, den diese Spiele thematisieren. Es liegt demnach nahe, dass ein Kriegsspiel in Ruinen spielt. In dieser Hinsicht sind die Ruinen eindrucksvoller Ausdruck der historischen Ereignisse im Hintergrund des Spielgeschehens. Hinzu tritt ein *funktionaler* Grund mit Blick auf das Spielgeschehen: Der dynamische Raum ruinöser Architekturen führt zu unvorhersehbaren Öffnungen und Schließungen der Räume,¹⁴⁴ die von den Spielern in immer wieder neuer und veränderter Weise für ihre Bewegungsmanöver genutzt werden können. Die Spieler können so immer neue Verstecke in Nischen finden, hinter Trümmern in Deckung gehen, durch Löcher in den eingestürzten Decken und Wänden den Gegner überraschen und dergleichen mehr. Dadurch, dass sich der architektonische Raum im Spiel als dynamisches Environment durch die von den Spielern selbst hervorgerufenen Zerstörungen laufend verändert, spielt man nie mehrfach dasselbe Spiel – im Sinne derselben virtuellen Umgebung –, auch wenn man mehrere Male dieselbe Map wählt. Der gestaltete und durch die Spieler zu gestaltende virtuelle Raum bleibt aufgrund der in jeder Spielrunde sich anders verhaltenden Architekturen interessant und unbekannt – auch beim hundertsten Spieldurchlauf derselben Karte. Der *ästhetische* Grund für die eindrucksvolle Ruinenszenerie ist der Folgende: Diese Spiele wollen eine atemberaubende Atmosphäre erschaffen, welche die Spieler auch in ästhetischer Hinsicht immer wieder aufs Neue an das Spielgeschehen fesselt – und Ruinenlandschaften sind nun einmal solche eindrucksvollen ästhetischen Atmosphären, weil sie den Vollzug eines besonderen atmosphärischen Reflexionsgeschehens eröffnen. Diesen Gedanken

144 Diesen Aspekt werden wir im Kapitel *Atmosphären der Architektur* wieder aufgreifen.

versucht die vorliegende Studie im Ganzen zu entwickeln und er darf mit Blick auf die Computerspiele nicht in dem Sinne verstanden werden, als würden die Spielenden angesichts der Ruinenlandschaften regelmäßig das Spielgeschehen pausieren und den Notizblock zücken, um angesichts der Ruinen emphatische Reflexionen über den unaufhaltsamen Fortlauf der Zeiten, die Menschheitsgeschichte, das Verhältnis von Kultur und Natur oder den Untergang der menschlichen Lebenswelt zu Papier zu bringen. Die Kernthese der Arbeit muss hier vielmehr so verstanden werden: Würde sich jemand die Mühe machen zu erklären, worin die besondere Faszination an den virtuellen Ruinenlandschaften in ästhetischer Hinsicht besteht, so würde die Antwort lauten: Sie liegt in einem ästhetischen Reflexionsgeschehen, das diese ruinösen Atmosphären eröffnet. Es ist das ästhetische Reflexionsgeschehen in einem noch näher zu bestimmenden Sinne, das die Ruinenlandschaft zu einer atemberaubenden ästhetischen Atmosphäre werden lässt.

Als bloß romantisierende Kulisse der Kriegereignisse wären die Inszenierungen in *Battlefield I* und *V* regelrecht moralisch verwerflich oder zumindest fragwürdig – als atmosphärisches Reflexionsgeschehen sind sie es nicht. Wer sich müht zu sehen, was es in diesen Spielen zu sehen gibt, der wird die Darstellungsweisen der Ruinen in der kunsthistorischen Tradition der Ruinenästhetik betrachten und das atmosphärische Raumerleben dieser virtuellen Landschaften als durch die Mittel des Mediums ermöglichte einmalige Erfahrungsweise von Ruinen erleben. *Battlefield* führt konsequent fort, worin die Ruinenästhetik seit jeher bestand: eine ästhetische Reflexion über Selbst- und Weltverhältnisse des Menschen – hier vor allem mit Blick auf historische Zusammenhänge, kriegerische Auseinandersetzungen, Erbauung und Zerstörung, die Fragilität menschlichen Lebens usw. –, die sich im Medium des Computerspiels vollzieht.

Noch eine weitere Videospielserie soll hier vorgestellt werden: die Titel des Entwicklerstudios *From Software*, wie *Demon's Souls*, *Dark Souls*, *Dark Souls: Remastered*, *Dark Souls II*, *Dark Souls III* und *Bloodborne*. Diese Spiele können der Gattung der Fantasy-Rollenspiele zugeordnet werden und besitzen eine gewisse Affinität zum Horrorgenre. Besonders interessant an diesen Titeln ist deren Umgang mit der fiktiven Geschichte ihrer Spielwelten. Die Spiele sind im buchstäblichen Sinne eine Spurensuche im virtuellen Raum. Das Narrativ des Spielgeschehens wird dem Spieler in opaken Fragmenten präsentiert. Er erfährt so gut wie nichts über seine eigene Spielfigur, die Spielwelt, in die geworfen er sich vorfindet sowie die anderen Personen, Wesen und Objekte, denen er im Laufe des Spielgeschehens begegnet: Alles bleibt bis zuletzt ein undurchsichtiges Mysterium und wird auch nicht eindeutig aufgelöst. Die Fangemeinde streitet sich vor allem im Internet über adäquate Deutungen dieser Spielwelten – ganz ähnlich der Interpretationskontroversen angesichts der Rätsel moderner und zeitgenössischer Kunstobjekte. Die Rätselspur der Spielhandlung korrespondiert mit den Ruinen als Spuren der fiktiven Geschichte, in denen das Spielgeschehen fast durchweg agiert. Geschichte und Architektur der Spielwelt liegen lediglich in fragmentarischer Form vor und erlegen dem Spieler somit eine Spurensuche auf, wenn er rekonstruieren will, was hier einmal fiktionaler Weise geschehen sein soll. Eine Quelle für Informationen über die Personen und Wesen, denen er begegnet und die narrativen Zusammenhänge, in denen sie stehen, bietet beispielsweise das Inventar an gefundenen und erhaltenen Objekten, das sich im Laufe des Spiels zusehends füllt. So gibt es im Inventarmenü jeweils Objektbeschreibungen der gesam-

melten Gegenstände. Auf der Grundlage dieser spärlichen Objektgeschichten muss sich der Spieler die narrativen Hintergründe des Spiels in gewisser Hinsicht selbst zusammenreimen – wirklich klar wird dabei nichts. Die meisten Figuren, denen der Spieler im Spiel begegnet und mit denen er kurze Dialoge führen kann, sind auch keine wirkliche Hilfe, denn sie sprechen zumeist in unverständlichen Rätseln, die sich wiederum nur auflösen lassen, wenn man die erhaltenen Informationen mit andernorts zur Verfügung stehenden Handlungsbruchstücken zusammenbringt. Es ist durchaus möglich, diese Spiele komplett durchzuspielen, ohne auch nur irgendetwas von der Handlung begriffen zu haben. Vordergründig ist das Spiel eine Jagd auf kleinere und größere gegnerische Krieger, Monster, Dämonen, Geister, Hexen, Drachen und dergleichen fantastischer Wesen mit dem banalen zweckorientierten Ziel, sie alle zu besiegen – und auch das machen die genannten Spiele einem nicht leicht: Die Titel gerade dieses Entwicklerstudios zählen aufgrund ihres anspruchsvollen Schwierigkeitsgrades in Computerspielerkreisen bekanntermaßen zu dem Frustrierendsten, womit man seine Freizeit bereichern kann. Hintergründig lauert das Spiel mit einem ästhetischen Universum an Orten, Landschaften, Architekturen, Figuren, Wesen und Objekten auf, die von den Spielenden wahrnehmend entdeckt und verstehend entschlüsselt werden wollen und können, je nachdem, wie weit der einzelne bereit ist, den Spuren im Raum zu folgen.

Am Beispiel von *Dark Souls III* sollen nachfolgend einige der angesprochenen Ruinenatmosphären vorgestellt werden. Großteils angelehnt an gotische Baustile, eröffnet das Spiel eine fantastische Welt in Ruinen. Nur noch die feindseligen Widersacher, verlorene erbärmliche Kreaturen und einige wenige neutral eingestellte oder sogar freundlich gestimmte Charaktere sind in den zivilisatorischen Trümmerresten beheimatet, die von der vergangenen Pracht eines glorreichen Zeitalters zeugen. Entsprechend verlassen, elegisch und trostlos erscheinen die Atmosphären des Spiels: Durch unterschiedlichste Landschaftsumgebungen wie Wiesen, Wälder, Wüsten, Sümpfe, Gebirge, Höhlen, Kerker, Dörfer und Städte – stets verbunden mit mehr oder weniger erhaltenen architektonischen Fragmenten und herumliegendem, heruntergekommenem ›Zeug‹ – wandelt der Spieler auf der Suche nach Spuren im Raum, die ihm Hinweise liefern, *wie* und vor allem *wo* es weitergeht. In den meisten Computerspielen, die einen durch virtuelle Welten führen, ist es obligatorisch, dass man im Menü oder in einer der Ecken des Bildschirms eine topografische Karte angezeigt bekommt, die einem den Weg durch diese Welten weist – nicht so in den *From Software*-Spielen: Hier ist der Spieler orientierungslos verloren, wenn er nicht in der Lage ist, sich räumliche Signifikanten einzuprägen, um sich Wege und Orte sowie deren Ver-Ortung zu merken. Besonders interessant ist dabei, dass die gesamte Spielwelt sozusagen sehr nah beieinander liegt, sich aber im Laufe des Spielgeschehens dem erkundenden Spieler erst sukzessive im buchstäblichen Sinne öffnet. So sind Türen und Tore zunächst verschlossen und müssen von der gegenüberliegenden Seite aufgeschlossen werden, was dem Spieler jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt und mittels mühseliger Umwege möglich wird.

Die ausbleibende Hilfestellung bei der Erkundung dieser Areale fordert von den Spielenden eine gesteigerte Form der Wachsamkeit und Aufmerksamkeit: Es darf einem nichts entgehen. In Ecken können sich Hebel befinden, die Mechanismen auslösen, welche wiederum Wege freischalten, die den Spieler vor neue Rätsel im Zuge der Raumerforschung stellen. Der Raum des Spiels kann dabei insofern als dynamisches

Geschehen betrachtet werden, weil er sich wie bei *Battlefield* im Laufe des Spiels immer weiter öffnet – jedoch nicht wie in den *Battlefield*-Titeln verursacht durch anhaltende Zerstörungen, sondern durch behutsames Erforschen der Umgebung. So kommt es, dass man sich am Ende des Spiels streckenweise an denselben Orten wie zu Beginn des Spiels befindet, diese Orte jedoch durch neue und veränderte Öffnungen und Schließungen vollkommen andere Wege und somit Bewegungen, Zugänge und Abkürzungen erlauben. Auch hier spielen die Ruinen für das Spielgeschehen dieselbe *funktionale* Rolle wie schon bei *Battlefield*: Sie ermöglichen ein zunächst undurchsichtiges Raumerleben, das immer wieder neue und immer wieder veränderte und unerwartete Bewegungsabläufe gestattet; durchbrochene Decken und Wände gewähren Abkürzungen zu neuen Räumlichkeiten oder legen Verstecke frei, in denen der Spieler Gegenstände findet; Trümmerhaufen ermöglichen das Erklimmen höhergelegener Areale; eingebrochene Fußböden das Fallenlassen in tieferliegende Ebenen. Die Ruinen eröffnen und umschließen somit den Bewegungsraum der Spieler auf eine dynamische Weise, wie es geradlinige und statische Raumarchitekturen nicht leisten können. Von Neugierde getrieben, will der Spieler jede Ecke und jeden Winkel des Raumes erkunden, um bloß nichts zu verpassen. Die Ruine ermöglicht diese gesteigerte Form des Raumerlebens, in dem die Konstitution der sonst eher unauffällig bleibenden Raumkonstellationen selbst in den Vordergrund der Aufmerksamkeit und des Interesses rückt.

Dark Souls III setzt unterschiedliche Formen der Ruinierung in Szene: von herumliegendem kaputtem Zeug wie Fässern, Kisten, Schränken, Säcken und Karren über zerstörte Skulpturen, Särge und Grabsteine sowie vereinzelt architektonische Fragmente wie Trümmer, Mauerreste, Torbögen, Turmspitzen, bis hin zu den noch als ehemalige Gebäude zu erkennenden Ruinen im klassischen Sinne – als den von Pflanzenbewuchs durchdrungenen und verfallenden Architekturen –, die sich entweder in der Ferne dem Landschaftsblick auftun oder die architektonischen Innen- und Außenräume der möglichen Bewegungsabläufe des Spiels strukturieren. Die mannigfaltigen, virtuell konstruierten Ruinen reichen dabei von unscheinbaren Bretterhütten, Ställen, Baracken und Verschlägen in Waldgebieten bis hin zu imposanten ruinösen Stadtlandschaften mit gigantischen Profan- und Sakralbauten wie Kathedralen, Palästen, Burgen und Festungen, die oftmals an bestimmte reale Architekturen bzw. Architekturstile angelehnt sind (Abb. 7).¹⁴⁵

Die Darstellungen der Ruinen stehen in den *From Software*-Spielen deutlich in der Tradition der Romantik – vor allem ihrer düstereren Spielarten der bereits erwähnten schwarzen Romantik. Nicht nur überwiegen gotische Architekturen, wie es für die Ruinenästhetik der Romantik kennzeichnend ist, in Verbindung mit Grabsteinen, Kerzen, betenden Skulpturen, abgestorbenen Bäumen, wolkigen und nebeligen Witterungslagen, Schnee oder Ascheregen, Morgen- oder Abendrot, dimensional überzeichneten Vollmonden sowie oftmals vor dem Hintergrund erhabener Gebirgslandschaften eröffnen die Computerspiele auf flagrante Weise morbide, romantisierende Gesamtatmosphären im Sinne von Bild- bzw. virtuellen Raumkompositionen, die sich offenkundig

145 Siehe bspw. in Abb. 7 die Ähnlichkeit zur Hagia Sophia.

an den Werken Caspar David Friedrichs und seiner Zeit- und Gesinnungsgenossen orientieren.¹⁴⁶

Die architektonische Ruinierung wird stellenweise so weit getrieben, dass surreale Berge aus Ruinen entstehen. Die Architekturen und die eröffneten Perspektiven auf sie werden dabei im buchstäblichen Sinne *ver-rückt*, was zu rauschartigen bzw. delirierenden Raumerfahrungen führt. Das Raumverhältnis wandelt sich im Unterschied zum realen, alltäglichen Raumerleben erheblich; die Architekturen erscheinen merkwürdig schräg, verschoben, versetzt, verdreht und durcheinander. Dem Spieler wird ein ästhetisches Raumerleben dargeboten, wie es so nur das Computerspiel imaginierend veranschaulichen kann. Auf diese Weise entsteht eine so bizarre wie skurrile Gebirgslandschaft aus architektonischen Segmenten, die in ihrer ekstatischen Anordnung als Allegorie der Geschichte als Chaos – hier freilich einer fiktiven Geschichte – interpretiert werden kann.

Das Computerspiel als ästhetisches Medium greift andere Formen der medialen Darstellung von Ruinen in Malerei, Fotografie und Film auf, um sie in veränderter und eigener Weise selbst in Szene zu setzen. Während uns Malerei und Fotografie statische Perspektiven auf ruinöse Innen- und Außenräume präsentieren und der Film seine Betrachterinnen auf eher passive Weise an seinen Bewegungen durch ruinöse Räume teilhaben lässt, ermöglicht das Computerspiel den Spielenden diese Bewegung selbst aktiv zu steuern. Computerspiele der hier vorgestellten Gattung sind somit herausragende Medien eines atmosphärischen Raumerlebens. Die Ruinen sind indes architektonisches Reflexionsobjekt und raumstrukturierende Umgebung zugleich. Im nächsten Abschnitt werden wir danach fragen, wie technische Medien der erweiterten und virtuellen Raumerfahrung ein ästhetisches Raumerleben ermöglichen, das sich von den bislang genannten Medien noch einmal auf andere Weise unterscheidet.

Das Kapitel abschließen soll erneut eine kurze Bemerkung zur Frage nach den ruinösen Erscheinungsweisen des Computerspiels auf medialer Ebene. Gemälde verdunkeln mit der Zeit, Fotografien verblassen, Filmrollen geraten in Mitleidenschaft – aber inwiefern können digitale Spiele in ihrer medialen Konstitution ruinöse Charakteristiken aufweisen? Mal abgesehen von Spielen, die schlicht kaputt gehen – die *Software* also nicht mehr erlebbar ist, weil die *Hardware* ruiniert wurde –, gibt es Spiele, die in ähnlicher Weise, wie es uns bereits im Zuge des Films begegnet ist, sogenannte ›Glitches‹, also Pannen bzw. Störungen aufweisen oder mit ihnen intendiert operieren. Tauchen solche Fehler ungewollt auf, so ist das meist für das Spielgeschehen unzutraglich und eher ärgerlich – zuweilen aber auch amüsant. Als paradigmatischer Fall einer solchen Störung kann das Festhängen der Spielfigur in einer der virtuellen Wände der Spielumgebung betrachtet werden. Interessanter ist demgegenüber die gewollte Einbindung solcher Effekte in das Spielgeschehen. Insbesondere Horrorspiele betten solche Glitches als Mittel zur zusätzlichen Verunsicherung der Spielenden in den Spielablauf ein. Das erscheint den Rezipierenden dann oftmals wie Einbildungen, Halluzinationen, Rauschzustände, Delirien und andere Formen der Bewusstseinsstörungen. Schließlich sind Videospiele in

146 Siehe in diesem Zusammenhang auch den Bildband: Giovanni Perna: *Die morbide Schönheit alter Friedhöfe*, Halle (Saale) 2015.

der Lage, uns Perspektiven auf die Welt aus der sogenannten ›Ego-Perspektive‹ zu präsentieren – sie zeigen uns also aus der Sicht eines bestimmten Wahrnehmungsbewusstseins, *wie* wir sehen, *was* wir sehen. Im Spiel äußern sich dabei die Glitches zumeist als kurze Unterbrechungen und Sprünge im Bewegungsablauf, Unschärfe und Verschwommenheit des Dargestellten, das plötzliche flimmernde Erscheinen von Objekten und Gestalten, das Abspielen segmentierter Ton- oder Filmspuren bzw. von rauschenden, verzerrten Hologrammen im Raum. Hologramme als virtuelle Objekte im Raum führen uns in den Bereich erweiterter und virtueller Räume, deren Relevanz für die Ruinenästhetik im nachfolgenden Kapitel nun eigens vorgestellt werden soll.

3.5 Ruinen in *augmented* und *virtual reality*

Die ästhetische Erfahrung von Ruinen besteht in einem besonderen atmosphärischen Raumerleben. Medien und technische Entwicklungen erlauben es, dass dieses ästhetische Raumerleben nicht allein auf den aktuellen realen und tatsächlichen Lebensraum beschränkt bleibt, sondern spätestens im Zuge sogenannter *augmented* (AR) und *virtual reality* (VR) auch als erweiterte und virtuelle Raumerfahrung möglich wird.¹⁴⁷ Bereits Malerei, Fotografie, Film und Computerspiel sind in der Lage, uns Ansichten von Raumverhältnissen oder Bewegungen durch Räume vorzuführen. Auf noch einmal veränderte Weise gilt dies auch für AR und VR. Unabhängig von expliziten einzelnen Realisierungen dieser Technologien soll hier möglichst allgemeingültig sowie kurz und knapp beschrieben werden, worin AR und VR bestehen und inwiefern sie sich von den bislang behandelten Medien unterscheiden und für die Ruinenästhetik einen Unterschied machen.

Als *augmented reality* werden Technologien bezeichnet, die das Raumerleben um sinnlich Vernehmbares erweitern. Der paradigmatische Fall ist die Erweiterung des visuell Wahrnehmbaren im Raum mittels Einblendung oder Überlagerung von visuell zusätzlich Erscheinendem, das in ein wiedergegebenes Bewegtbild der Raumumgebung in Echtzeit und unter Berücksichtigung der jeweiligen Perspektive des Betrachters projiziert wird. Ein elektronisches Gerät, das mit einer Kamera und der entsprechenden Software ausgestattet ist, gibt auf diese Weise nicht allein Aufnahmen des aktuellen Raumes wieder, sondern fügt diesen Aufnahmen entsprechende Zusatzgehalte hinzu. Dabei kann es sich z.B. um das bloße Einblenden von Informationen und Gestalten handeln oder die Überlagerung des Aufgenommenen mit einem visuell darübergelegten Anderen. Das ermöglicht einen in ästhetischer Hinsicht veränderten Umgang mit dem uns erscheinenden Raum. Im gegebenen Raum wird somit Raum für mehr als das im Raum Gegebene gemacht.

Anders verhält es sich mit Formen der sogenannten *virtual reality*, die mittels der Anwendung bestimmter Technologien im gegebenen Raum diesen zugunsten eines gänzlich anderen Raumerlebens hinter sich lassen. Als VR werden in diesem Sinne Technologien bezeichnet, welche die Simulation des Erlebens eines vollkommen anderen Raumes

147 Im weiteren Verlauf werden die gängigen Abkürzungen AR = *augmented reality* und VR = *virtual reality* gebraucht.

verwirklichen. Die Begriffe ›Simulation‹ und ›Virtualität‹ bürgen gefährlich illusionistisches Potential: Es werden zwar Raumerfahrungen erlebbar, die klarerweise nicht in demselben Sinne wirklich sind, wie es das reale außermediale Raumerleben ist – trotzdem erleben wir diese ›simulierten‹ Raumerfahrungen *wirklich*. Zudem bleiben wir dabei an die leibliche Verortung in einem realen Raum gebunden. Es ist – zumindest bislang – nicht so, dass wir uns tatsächlich in andere räumliche Dimensionen ›beamen‹ würden. Wir nutzen vielmehr im realen Raum bestimmte Technologien wie VR-Brillen, um in andere Welträume und Raumwelten einzutauchen, was den Immersionsbegriff auf den Plan ruft.

Der Begriff ›Immersion‹ kann mit Blick auf den Blick in die VR-Brillen keine Exklusivität beanspruchen, denn schließlich ›tauchen‹ wir (metaphorisch gesprochen) auch in Romane, Musikstücke, Gemälde, Filme und Computerspiele ›ein‹. Im Zuge virtueller Raumerfahrungen tritt dieses Eintauchen und sich-in-etwas-hinein-Begeben jedoch besonders markant hervor, da es letztlich unumgänglich ist, will man die entsprechenden virtuellen Räume erleben. Bücher sind schnell zur Seite gelegt, wenn in der unmittelbaren Leseumgebung plötzlich etwas anderes unsere Aufmerksamkeit fordert; Musik begleitet oftmals ein ansonsten auch an anderem interessiertes Im-Raum-sein; an Gemälden lässt sich ohnehin gut vorbeigehen und -sehen; auch die in atmosphärischer Hinsicht oft als besonders immersiv ausgezeichneten Computerspiele werden gerne in geselliger Runde mit Freundinnen und Freunden neben verbalem Austausch und anderweitigen Vergnügungen praktiziert; selbst der Kinosaal – so immersiv dieses Erleben ist – bürgt stets die Gefahr, dass unsere Aufmerksamkeit auf die eigentliche Werkverführung von Popkornrascheln, Husten, dem markanten Deodorant des Sitznachbarn oder Ähnlichem abgelenkt wird. Den virtuellen Raum können wir hingegen nur zu dem Preis ›betreten‹, uns *voll und ganz* auf dieses Erlebnis einlassen zu müssen, unabhängig davon, wie kurzweilig oder langwierig das Spektakel letztlich ist. Bücher, Musik, Bilder, Filme und Computerspiele bleiben ästhetische Gegenstände unter anderen im ansonsten außermedialen Raum. VR überführt uns hingegen auf vollumfängliche Weise in die Wahrnehmung eines anderen Raumgeschehens. Man kann nicht ein bisschen oder nebenher den virtuellen Raum erleben, man muss voll ›einsteigen‹.

Es ist leicht ersichtlich, welche Möglichkeiten AR und VR für den Bereich des Ruinenästhetischen eröffnen.¹⁴⁸ Die AR-Technologien können beispielsweise, mit Ruinen konfrontiert, die ursprünglichen Bauten in digital rekonstruierter Form veranschaulichen. Man hält also das entsprechende elektronische Gerät vor die architektonischen Reste und es wird einem der ursprüngliche Bau in intakter Verfassung visualisiert. Während der Betrachter von Ruinen den ursprünglichen Bau ansonsten anhand der erhaltenen Überreste in der eigenen Fantasie imaginiert, können AR-Technologien frühere architektonische Zustände visuell erlebbar machen. Dabei steht und fällt eine historisch qualifizierte Rekonstruktion der entsprechenden Gebäude mit der sorgfältigen Arbeit von

148 Es geht hier nicht um visionäre Theorien, was eines Tages möglich sein wird. Die beschriebenen Einsatzmöglichkeiten von AR und VR werden bereits praktiziert. Aufgrund der Schnelllebigkeit dieser Technologien und ihrer rasanten Weiterentwicklung sollen jedoch keine expliziten Einzelprodukte vorgestellt werden, sondern deren Anwendung begrifflich möglichst allgemein beschrieben werden.

Archäologen, Historikern, Kunsthistorikern, Architekten und sonstigen Experten, die anhand von Bauplänen, Zeichnungen, Fotografien und dergleichen diese Gebäude aufwendig digital rekonstruieren. Je penibler der betriebene Aufwand, umso eindrucksvoller und historisch adäquater werden diese Technologien ›die Geschichte‹ – im Sinne der Rekonstruktion eines bestimmten historischen Zustandes einer Architektur – anschaulich werden lassen. Auch für Fragen des Denkmalschutzes und der Krux zwischen Konservierung und Restauration bieten die AR-Technologien Unterstützung, z.B. bei Planungsprozessen. Bevor man die tatsächlichen architektonischen Überbleibsel anrührt und verändert, lässt sich der Umgang mit ihnen vorab simulieren, um diesen oder jenen gestalterischen Eingriff durchzuspielen, ohne dabei direkt die materiellen Objekte zu versehren.

Einen ganz anderen, veränderten Umgang mit Ruinen bieten die VR-Technologien. Sie ermöglichen neben der Herstellung von rein imaginativen Räumen die Wiederherstellung von Räumen, die ansonsten verloren oder unzugänglich wären.¹⁴⁹ Man kann sich die Rekonstruktion historischer Areale vorstellen, die mittels dieser Technologien *erlebbar* gemacht werden im Unterschied zu einer Geschichtsschreibung, die sie in erster Linie *verstehbar* macht. Trotz aller Tücken, die man sich mit solchen Versuchen des Erfahrbarmachens von Geschichte mit Blick auf das Spannungsfeld zwischen historischer Realität und konstruiertem Zugang zu ihr einkauft – was im Übrigen für jede Dokumentation historischer Ereignisse gilt –, bergen die VR-Technologien ein erstaunliches Potential eines ästhetischen Zugangs zur Historizität an Stelle eines vorrangig verstehenden Zugangs im Medium des Wortes und der Schrift. Mit einem ästhetischen Zugang zu historischen Zusammenhängen ist hier gemeint, dass die sinnliche Anschauung in den Vordergrund tritt und an Bedeutung gewinnt. An Bedeutung kann die ästhetische Wahrnehmung dabei nur gewinnen, weil sie nach wie vor von sprachlichen Sinngebungen ausgeht und zu ihnen zurückführt. Mit dem Verhältnis von Wahrnehmung und Sprache werden wir uns im nachfolgenden Großabschnitt der Arbeit zu den theoretischen Reflexionen eingehend beschäftigen.

Insbesondere für unseren Leitbegriff der Atmosphäre sind AR und VR belangvoll, denn sie stellen veränderte oder gar gänzlich konstruierte Atmosphären her. Während AR bestehende Raumatmosphären aufgreifend und eingreifend verändert, handelt es sich bei VR um reine Darstellungen und somit Herstellungen von Atmosphären. Letztere verlieren im Unterschied zu den realen Atmosphären des leiblich-sinnlichen In-der-Welt-seins grundlegend an Mannigfaltigkeit und Kontingenz. Reale, natürliche oder architektonische Atmosphären zeichnen sich durch einen sich stetig in prinzipiell unvorhersehbarer Weise wandelnden Charakter aus, während die hergestellten Atmosphären virtueller Räume vollends arrangiert sind und bei aller simulierten Wechselhaftigkeit letztlich konstant bleiben.¹⁵⁰

149 Ein Beispiel für ersteres ist das VR-Horror-Videospiel *Resident Evil 7 Biohazard*, das den Spieler in unheimliche Geschehnisse in ruinösen Atmosphären im bereits beschriebenen Stil entführt. Ein Beispiel für letzteres ist das *Chernobyl VR Project*, das den Spieler mittels einer VR-Brille die verseuchten und verlassenen Sperrzonen von Tschernobyl und Prypjat begehen lässt.

150 Ein Beispiel hierfür sind die Witterungen und ihre Auswirkung auf Lichtverhältnisse, welche die realen Atmosphären einem stetigen Wandel in ihrem Erscheinen unterwerfen. Hergestellte At-

Für die Frage nach ruinösen Erscheinungsweisen der technischen Medien AR und VR selbst gilt weitgehend das Gleiche, wie es schon mit Blick auf die Computerspiele erläutert wurde. Vor allem die VR-Technologien sind dadurch, dass sie uns in der besagten immersiven Weise präsentieren, *wie* sie präsentieren, *was* sie präsentieren, prinzipiell in der Lage, diese Formen des Wahrnehmens im Sinne von Verzerrungen des zu Sehenden und zu Hörenden selbst zu ›ruinieren‹. Sie können so Einbildungen, Halluzinationen, Rausch, Delirien, Täuschungen und sonstige manipulierte und veränderte Sinneseindrücke auf der audiovisuellen Ebene simulieren, die sich normalerweise auf der Subjektseite ästhetischer Wahrnehmungsvollzüge verorten ließen. Insbesondere für das Horrorgenre bieten diese ästhetischen Operationen ein bislang kaum ausgeschöpftes Potential.

3.6 Erstes Zwischenfazit

Bevor wir uns im nächsten Großabschnitt der Studie der Klärung der bisher in weitgehend unreflektierter Form gebrauchten zentralen Begriffe wie u.a. ›Raum‹, ›Spur‹, ›Natur‹, ›Architektur‹, ›Atmosphäre‹, ›Imagination‹, ›Interpretation‹ und ›Reflexion‹ zuwenden, sollen hier noch einmal in aller Kürze die bislang behandelten Zusammenhänge festgehalten werden. Die Einleitung diente dem Zweck zu erläutern, inwiefern die Ruinen im Hinblick auf ästhetische Fragestellungen thematisiert werden. Es wird nicht diese oder jene bestimmte Ruine unter diesen oder jenen konkreten archäologischen, historischen, kunsthistorischen oder ethnologischen Fragestellungen untersucht. Was im Zuge dieser Arbeit im Zentrum steht, sind die Besonderheiten der Ruinenästhetik – also Fragen der Art: Inwiefern sind Ruinen schön? Inwiefern machen wir an Ruinen besondere ästhetische Erfahrungen? Inwiefern reflektieren die ästhetischen Medien und die Künste auf jeweils unterschiedliche Weise über Ruinen?

Weil Ruinen nun einmal auf sehr grundlegende Weise Objekte in der Welt sind, an denen sich ›die Geschichte‹ im weitesten Sinne zeigt – wir werden im Folgenden weitergehend untersuchen, was das überhaupt heißen soll –, ist es unumgänglich, einführend etwas zur Geschichte der Ruinen zu sagen. Wir haben in diesem Zusammenhang gesehen, dass Ruinen zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Weise rezipiert wurden. Eines jedoch scheint dabei gewiss: die Persistenz der Ruinen. Ruinen sind eine anthropologische Grundkonstante des menschlichen Daseins. Wo der Mensch lebt, da hinterlässt er sein Werk und gibt es somit Zerstörung und Verfall preis. Wir werden hierauf im Abschnitt zu den *Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart* zurückkommen.

Für die theoretischen Begriffsreflexionen, die nun folgen, ist es entscheidend, vorab gezeigt zu haben, um welche ästhetischen Phänomene es den anzustellenden Überlegungen überhaupt geht. Dabei ist für die Frage nach der Relevanz des Themas ebenfalls wichtig, dass ein Interesse an Ruinen keineswegs vergangen ist und nur eine romantische Zwischenstation in den Sphären der Künste war. Die ästhetischen Medien Malerei,

mosphären können das zwar bis zu einem gewissen Grade simulieren, bleiben aber letztlich in ihrer phänomenalen Fülle und Mannigfaltigkeit hinter den realen Atmosphären deutlich zurück.

Fotografie, Film, Computerspiel und erweiterte und virtuelle Raumtechniken behandeln Ruinen seit ihrem jeweiligen Aufkommen und heute intensiver und elaborierter denn je. Hierbei befruchten sich die unterschiedlichen ästhetischen Medien in ihren Darstellungsweisen nicht selten wechselseitig. Diese Nachweise zu erbringen, war Zweck der angestellten phänomenologischen Bestandsaufnahme des Ruinenästhetischen. Die Beispiele aus den ästhetischen Medien und Künsten wurden ausführlich vorgestellt, um im weiteren Verlauf der Schrift auf sie zurückgreifen zu können. Sie werden uns zudem dazu dienen, die nachfolgend angestellten Überlegungen zu veranschaulichen und an den beschriebenen ästhetischen Phänomenen zu überprüfen. Unter den *artifiziellen* bzw. *artistischen Reflexionen* sollen die ästhetischen Medien und Künste der vorgestellten Art verstanden werden. Mit den *theoretischen Reflexionen*, die nun folgen werden, sind in erster Linie Begriffsklärungen gemeint. Die Arbeit am Begriff als philosophische Kerndisziplin zielt darauf ab, diejenigen Begriffe zu erhellen, die auf naive Weise zur Beschreibung der ästhetischen Gegenstände bereits im Spiel waren. Vor allem die Begriffe ›Atmosphäre‹ und ›Reflexion‹ stehen dabei nachfolgend im Zentrum.

Das ästhetische Erleben von Ruinen besteht in einem besonderen atmosphärischen Raumerleben. Hierbei sind Reflexionsvollzüge in zweierlei Hinsicht relevant: die Reflexionen der Rezipierenden an Ruinen und die Reflexionen, die in unterschiedlichen ästhetischen Medien und Objekten Gestalt annehmen. Diese sind selbst als mehr oder weniger artistische Artefakte schon Reflexionsobjekte, an denen sich für jene wiederum Reflexionen entzünden können. Diese unterschiedlichen Valenzen des Reflexionsbegriffs auf Subjekt- und Objektseite ästhetischer Wahrnehmungssituationen werden im Abschnitt *Formen der Reflexion* eingehender ausdifferenziert werden. Wichtig ist dabei: Die ästhetischen Medien präsentieren uns Darstellungen – oder, um nicht von vornherein ein repräsentationales Verständnis des Verhältnisses der künstlerischen Medien zur Welt zu unterstellen, sollte man besser sagen: *Darbietungen*, die wir in unseren Fällen als *Darstellungen* von Ruinen identifizieren können –, während die realen Ruinen selbst klarerweise keine Darstellungen sind.¹⁵¹ Der gesamte weitere Verlauf der Untersuchung dient der genauen Sondierung dieser hier zunächst bloß skizzierten Überlegungen. Die Ruinenästhetik soll letztlich als atmosphärisches Reflexionsgeschehen beschrieben werden. Sowohl die unterschiedlichen Formen von Atmosphären als auch die unterschiedlichen Formen von Reflexionen werden im weiteren Verlauf eingehend voneinander abgegrenzt. Die nun folgende theoretische Reflexion dient einem Arrangement der zentralen Begriffe und ihrer Konstellationen zueinander, das uns ein Verständnis der besonderen ästhetischen Anziehungskraft der Ruinen und des Ruinösen erlaubt.

151 Ich folge hier Seel: »Von den anderen Objekten des Erscheinens unterscheiden sich Kunstwerke grundsätzlich dadurch, daß sie *Darbietungen* sind.« (M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 156f.)

IV. Theoretische Reflexion: Begriffe des Ruinenästhetischen

Um das Ruinenästhetische als ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen beschreiben zu können, müssen zuvorderst die Begriffe ›Atmosphäre‹ und ›Reflexion‹ erläutert werden. Dieser längere Textabschnitt soll insofern dazu dienen, den Atmosphärenbegriff zu entfalten. Das darauf folgende Kapitel *Ruinenästhetik – ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen* wird sich noch einmal eigens den unterschiedlichen Formen der Reflexion zuwenden, um die Leitthese des Ruinenästhetischen als einem atmosphärischen Reflexionsgeschehen zu plausibilisieren. Doch schauen wir zunächst danach, wie wir uns dem Atmosphärenbegriff annähern werden.

Die Wahrnehmung von Atmosphären ist als ein komplexes und voraussetzungsreiches, immer zugleich sinnliches und sinnhaftes, ästhetisches Erleben zu begreifen. Wie das im Detail zu verstehen ist, sollen die nachfolgenden Unterkapitel zeigen. Zu diesem Zweck werden wir das ästhetische Raumerleben in unterschiedlichen Hinsichten in den Blick nehmen. Es wird der Reihe nach um den *Raum der Wahrnehmung*, den *Raum der Sprache*, den *Raum der Zeichen* sowie den *Raum der Gefühle* gehen. Diese vier Abschnitte bereiten ein Verständnis des Atmosphärenbegriffes vor, der im fünften Unterkapitel *Aura und Atmosphäre* eigens aus dem Begriff ›Aura‹ resultierend erläutert werden soll. Anschließend werden wir in der Lage sein, in den darauf folgenden Kapiteln zu den *Atmosphären der Architektur* und den *Atmosphären der Natur* entsprechend natürliche und architektonische Atmosphären voneinander zu unterscheiden bzw. deren besonderes Zusammenspiel im Hinblick auf die Ruinen zu erläutern. Der Raumbegriff ist indessen sowohl metaphorisch als auch buchstäblich zu verstehen. Im buchstäblichen Sinne geht es um ein Verständnis unseres tatsächlichen leiblich-sinnlichen In-der-Welt-seins, das von uns zumeist – wenn nicht sogar immer – als ein räumliches Dasein erfahren wird. Wir befinden uns also wortwörtlich in Räumen, wenn Wahrnehmungen, Sprache, Zeichen und Gefühle auffällig werden. Gleichwohl handelt es sich um eine metaphorische Verwendung des Raumbegriffs, insofern von diesen Dimensionen der Wahrnehmung, Sprache, Zeichen und Gefühle selbst als Räumen die Rede ist.

Es geht im Folgenden weniger darum, die metaphorische Verwendung des Raumbegriffs mit Blick auf die besagten Zusammenhänge stark zu machen, als das buchstäbliche

und ästhetische Raumerleben als einen Erfahrungsvollzug zu begreifen, in dem Wahrnehmung, Sprache, Zeichen und Gefühle für diese Raumerfahrung in der einen oder anderen Weise bedeutsam werden. Das Nachfolgende will zeigen, inwiefern unser Raumerleben grundlegend getragen wird von den Vermögen des Wahrnehmens, Sprechens, Verzeichnens und Fühlens. Unsere gleichermaßen leiblich-sinnliche wie begrifflich-reflexive Raumerfahrung muss indes, so die These, *zwischen* Rezeption und Konstruktion operierend begriffen werden. Es geht also im Folgenden darum, die Rolle der Wahrnehmung, Sprache, Zeichen und Gefühle für unser ästhetisches Raumerleben zu erläutern. Diese Dimensionen der Raumerfahrung gipfeln schließlich im Begriff der ›Atmosphäre‹, der ihr komplexes Zusammenspiel hinreichend erfasst.

4.1 Raum der Wahrnehmung

Da es hier nicht einfach nur um gedankliche Reflexionsvorgänge, sondern um ein ästhetisches Erleben atmosphärischer Reflexionsvollzüge geht, muss untersucht werden, in welchem Verhältnis Begriff und Anschauung stehen. Begriffliche Reflexionen vollziehen sich im Medium der Sprache, während die ästhetischen Reflexionen ein Zusammenspiel aus begrifflichen Reflexionen und leiblich-sinnlichen Erfahrungen kennzeichnet. Es macht daher Sinn, zunächst einmal nach der Wahrnehmung und ihrer Rolle für ästhetische Reflexionsvollzüge zu fragen.

Ruinen und deren Darstellungen in unterschiedlichen ästhetischen Medien sind Gegenstände in der Welt, die unserer Wahrnehmung erscheinen. Diese ästhetischen Medien und Werke der Kunst über Ruinen thematisieren immer auch die Wahrnehmung der Ruinen. Inszenierungen von Ruinen in den Künsten sind geradezu Präsentationen der Wahrnehmungsweisen von Ruinen. Die Wahrnehmung ist für die Ästhetik der Ruinen folglich in mindestens zweierlei Hinsicht relevant: als genereller Zugang zu Ruinen und deren Darstellungen überhaupt sowie als *Sujet* dieser Darstellungen. Die Weisen der Wahrnehmung von Ruinen sind der Inhalt der Darstellungen von Ruinen. Die Wahrnehmung wird diesem Verständnis zufolge in den ästhetischen Medien selbstreflexiv – sie thematisiert sich selbst im Medium ästhetischer Darbietungen. Piranesi und Roberts Ruinenmalerei aus der devoten Froschperspektive veranschaulichen ehrfürchtige Blicke auf die architektonischen Zeugen des überwältigenden Geschichtsverlaufs; die melancholische, nostalgische und elegische Stimmung, die sich in der Begegnung mit Ruinen zuweilen einstellt, werden von den Fotografien Fennemas bewusst evoziert; Horrorfilme wie *Silent Hill* lassen uns erschauern angesichts der Irritation durch die unheimlichen Atmosphären verlassener Orte; Computerspiele wie *Dark Souls* schüren obendrein die Neugier und Entdeckungslust, die wir an Ruinen ohnehin schon verspüren und AR und VR visualisieren Imaginationsvollzüge, wie die Ergänzung des architektonischen Fragments zum Ganzen, die ansonsten oftmals mit der direkten Betrachtung von Ruinen einhergehen. Diese Beispiele verdeutlichen, dass die medialen Darstellungen von Ruinen über die Wahrnehmung von Ruinen reflektieren. Ästhetische Medien und Kunstwerke, die Ruinen in Szene setzen, präsentieren uns demnach Perspektiven auf Ruinen im Sinne von Wahrnehmungsweisen von Ruinen. Fragen wir also im Folgenden danach, was mit dem Begriff der ›Wahrnehmung‹ überhaupt angesprochen ist. Was ist damit ge-

meint, dass wir Ruinen wahrnehmen und die Darstellungen der Ruinen über die Wahrnehmung von Ruinen reflektieren?

Unter dem Begriff ›Wahrnehmung‹ wird dem Alltagsverständnis zufolge die Fähigkeit von Lebewesen verstanden, mittels ihrer Sinnesorgane Informationen über ihre materielle Umwelt zu erhalten.¹ Wir leben demnach in einer Welt von physischen Gegenständen, die wir sinnlich wahrnehmen; mittels unserer Sinne sehen, hören, riechen, schmecken und ertasten wir die uns gegebene Wirklichkeit. Dieser Standardauffassung nach scheint das Phänomen der Wahrnehmung zunächst recht unproblematisch zu sein. Auffällig wird es erst, wenn wir uns mit bestimmten Wahrnehmungsurteilen genauer auseinandersetzen, wie: »Ich sehe eine Ruine«, »ich nehme die heruntergekommene Gartenhütte der Nachbarin schon lange nicht mehr wahr« oder »Mario muss den verfallenen Tempel doch gesehen haben!«. Ist man wirklich in der Lage, ganze Gegenstände zu sehen, oder sind uns bloß Farben und Formen gegeben, aus denen wir die Anwesenheit bestimmter Dinge schließen? Kann man aufhören, etwas wie die ruinierte Gartenhütte der Nachbarin wahrzunehmen oder nimmt man sie weiterhin wahr, lediglich ohne ihr Beachtung zu schenken? Kann man berechtigterweise jemandem unterstellen, er hätte etwas sehen müssen?²

Bei Fragen dieser Art liefert die Standardauffassung der Wahrnehmung keine zufriedenstellenden Erklärungen und das Philosophieren über die Wahrnehmung setzt ein. Zu noch deutlicherer Skepsis an der möglicherweise zunächst harmlos erscheinenden Frage nach der Wahrnehmung veranlassen Phänomene wie Sinnestäuschungen, Zaubervorstellungen, Einbildungen, Halluzinationen oder der Drogenrausch. Sie dienen als Beispiele für die Relativität der Wahrnehmung. Es werden in Wahrnehmungssituationen Dinge in einer Weise wahrgenommen, die so ›eigentlich‹ gar nicht oder nur in ganz anderer Form gegeben sind.³ Wie kann es sein, dass uns dieselben Gegenstände mal auf die eine, mal auf die andere Weise erscheinen? Wann nehmen wir auf die richtige Weise wahr? Worin besteht letztlich der ›eigentliche‹ Gegenstand, den wir wahrnehmen? Wir werden im Folgenden sehen, dass die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung sich auf eine grundlegende Opposition bringen lässt: Bildet unsere Wahrnehmung eine äußere Wirklichkeit lediglich ab oder konstruiert sie diese Wirklichkeit? Ist die Wahrnehmung also eine responsive oder eine konstruktive Fähigkeit des Menschen?⁴ Der Abschnitt zur Wahrnehmung soll erläutern, weshalb es sich dabei um eine falsche Opposition handelt und inwiefern Wahrnehmung und insbesondere das Sehen – auf dem Gesichtssinn soll im weiteren Verlauf zunächst der Fokus liegen – als eine ›janusköpfige Tätigkeit im Zwischenraum von Geist und Welt‹⁵ betrachtet werden kann. Das Sehen ist demnach weder ein neutraler Kanal der Informationsaufnahme, noch ist die sichtbare Welt eine Projektionsfläche für Beliebiges.⁶

1 Vgl. Lambert Wiesing: *Einleitung: Philosophie der Wahrnehmung*, in: ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 9–64, hier S. 12.

2 Vgl. ebd., S. 13.

3 Vgl. ebd., S. 14.

4 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 9f.

5 Ebd., S. 51.

6 Vgl. ebd., S. 52.

4.1.1 Konrad Fiedlers Ausdrucksbewegung der Wahrnehmung

Die Erkenntnis, daß alles Außer-uns auf ein In-uns hinausläuft, daß von einem Sein zu reden nur soweit einen vernünftigen Sinn hat, als ein solches in unserem Bewußtsein erscheint – diese Erkenntnis zerstört die Täuschung, als ob wir uns einer vor uns, um uns liegenden Welt mit den Organen unseres Leibes und mit den Fähigkeiten unserer Seele nur so geradehin zu bemächtigen brauchten, um sie zu besitzen; vielmehr werden wir inne, daß alle Wirklichkeit uns einzig allein bekannt wird in den sich in uns und durch uns vollziehenden Vorgängen, deren Anfänge wir in den Sinnesempfindungen voraussetzen, deren Resultate wir da erfassen, wo sie sich zu bestimmten Formen entwickeln.⁷

Als Ausgangspunkt der weiteren Überlegungen sollen die wahrnehmungstheoretischen Ansätze des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler dienen.⁸ Nicht zuletzt, weil sie im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit Kunst konzipiert wurden, eignen sie sich für die vorliegende Behandlung ästhetischer Medien und Kunstwerke über Ruinen besonders.

Konrad Fiedler hebt in seiner Schrift *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) insbesondere hervor, dass die Wahrnehmung in einer unbewussten Tätigkeit eines formalen Gestaltens besteht, die in gewisser Hinsicht durch die Kunst bewusst werden kann. Damit distanziert sich Fiedler von der Auffassung, Wahrnehmung bilde eine äußere Wirklichkeit lediglich ab, und betont deren konstituierenden Charakter. Mit dieser These bietet er eine Begründungsmöglichkeit an, weshalb die Wahrnehmung desselben Gegenstandes sich durch den historischen Zeitpunkt, durch die Individualität des Wahrnehmenden und durch seine momentane Befindlichkeit unterscheiden kann. Das Subjekt fasst durch die Wahrnehmung ein vorgegebenes Ding nicht einfach nur auf, sondern konstituiert durch sie das Wahrgenommene zu dem, *als was* es ihm erscheint. Die Wahrnehmungen sind »Gestaltungen eines psychophysischen Subjekts«.⁹ Wahrnehmungen vollziehen sich demnach immer auch im Modus von Zuständen, die psychisch und physisch durch das Subjekt (mit-)bestimmt sind. So wird verständlich, weshalb jemandem in Situationen extremer physischer und psychischer Beeinflussung, wie etwa im Affekt, starker Müdigkeit oder im Drogenrausch, die Dinge anders erscheinen können als gewohnt. Die Autonomie und Souveränität des Wahrnehmenden nimmt damit deutlich zu. Das Wahrnehmungssubjekt wird in gewisser Hinsicht zu einem schaffenden »Künstler« und offenbart sich in der Art und Weise, *wie* es wahrnimmt. Der Wahrnehmende formt aus seinen Sinnesempfindungen die Wahrnehmungen, wie ein Künstler die Werkgestalt aus den ihm gegebenen Materialien.¹⁰

Diese Analogie kann irreführend sein, denn im Unterschied zu den Materialien, die dem Künstler gegeben sind und in seiner Wahrnehmung bereits eine Form haben,

7 Konrad Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Grafrath 2016, S. 12f.

8 Vgl. Lambert Wiesing: *Konrad Fiedler*, in: Stefan Majetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie*, München 2005, S. 179–198.

9 L. Wiesing: *Philosophie der Wahrnehmung*, S. 43.

10 Vgl. ebd., S. 44; siehe zudem: Lambert Wiesing: *Die Zustände des Auges. Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin*, in: St. Majetschak (Hg.): *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München 1997, S. 189–208, hier S. 192f.

welche er im gestalterischen Prozess am Material lediglich umformt, gewinnen die Sinnesempfindungen Fiedler zufolge ihre Form zuallererst *im* gestaltenden Prozess der Wahrnehmung *durch* den Wahrnehmenden; die Sinnesempfindungen nehmen nicht etwas im Sinne eines empirischen Denkens der Wahrnehmung Vorgängiges lediglich auf, um es dann umzuformen, sondern entstehen auf genuine Weise im Gestaltungsprozess der Wahrnehmung selbst. Daher versteht Fiedler den Wahrnehmungsvorgang auch als »Ausdrucksbewegung«. ¹¹ Die Kunst selbst wird für ihn letztlich zu einer Vollzugsform der Wahrnehmungsphilosophie; das sichtbare Kunstwerk kann als gelungener Beitrag zur Beschreibung der Wahrnehmung aufgefasst werden, denn wir brauchen »nur unbefangenen Auges zu sehen, was der Künstler tatsächlich tut, um zu begreifen, daß er eine Seite der Welt faßt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist, und zu einem Bewußtsein der Wirklichkeit gelangt, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann«. ¹² Die Kunst vermag es daher, den unbewussten und unsichtbaren Gestaltungsvorgang der Wahrnehmung ins Sichtbare zu setzen. ¹³

Die genannten wahrnehmungstheoretischen Überlegungen Fiedlers sind voraussetzungsreich und müssen nachfolgend genauer untersucht werden. Es wird jedoch bereits erkennbar, weshalb sie für eine ästhetische Auseinandersetzung besonders geeignet sind. Der kreative und konstruierende Charakter der Wahrnehmung, den Fiedler unter den Begriff »Ausdrucksbewegung« fasst, wird für die angestellten Reflexionen über ästhetische Erfahrungen, die ästhetischen Medien und die Kunst eine entscheidende Rolle spielen. Er kann in gewisser Hinsicht als Bedingung der Möglichkeit von artifiziellen bzw. artistischen Reflexionen und gleichzeitig als deren Resultat begriffen werden, denn wir müssen von der Freiheit im Wahrnehmen und interpretierenden Verstehen Gebrauch machen, damit ästhetische Medien und Kunstwerke entstehen können, und wir gewinnen diese Freiheit zugleich in besonderer Weise an ihnen.

Fiedlers Theorien stehen in der Tradition Kants, von dem er den theoretischen Rahmen für seine konstitutionstheoretisch argumentierende Wahrnehmungs- und Kunstphilosophie übernimmt. ¹⁴ Arnold Gehlen schreibt über Fiedler: »Er ging von der Kantischen Philosophie aus [...] und in der Tat ist diese nichtrealistische Philosophie, die aus der sichtbaren Erscheinung heraus denkt [...], wie keine andere geeignet, die moderne Kunst in Gedanken zu fassen.« ¹⁵ »Nichtrealistisch« ist Kants Philosophie vereinfacht gesagt insofern, als sie mit der vorherrschenden Annahme der vorherigen philosophischen Tradition bricht, die Gegenstände der Welt seien uns in irgendeiner Form *an sich* zugänglich. Die vorkantische Metaphysik, die sich Fiedler zufolge einem naiven Realismus zuordnen lässt, dachte alles geistige und weltliche Sein als ein zu Bezeichnendes. Demnach existiert eine dem Denken vorgängige Gegebenheit, die wir durch Worte und Zeichen bloß repräsentieren. Das Sein bestünde, wie Majetschak es beschreibt, somit in einem

11 K. Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, S. 11.

12 Ebd., S. 87.

13 Vgl. L. Wiesing: *Philosophie der Wahrnehmung*, S. 44f.

14 Vgl. Stefan Majetschak: *Arbeit an Sichtbarkeit. Zur Einleitung*, in: ders. (Hg.): *Auge und Hand*, S. 9–24, hier S. 12.

15 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 9: *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften*, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt a.M. 2016, S. 1–332, hier S. 82.

objektiven Korrelat von Zeichen; es würde eine objektive Instanz darstellen, auf deren »aller subjektiven Repräsentation gegenüber vorgegebene Selbstbestimmtheit wir mithilfe verschiedener Zeichensysteme als auf einen fixen Bezugspunkt referieren.«¹⁶ Die Gegenstände der Welt existierten demnach *in ihrer* bestimmten Seinsweise unabhängig von uns und müssen durch uns lediglich zutreffend begriffen und darin repräsentiert werden. Kant macht hingegen klar, dass wir uns immer nur mit der Art und Weise auseinandersetzen können, wie die Dinge *für uns* gegeben sind. Was wir ›Sein‹, ›Realität‹ oder ›Wirklichkeit‹ nennen, ist demzufolge keine unabhängige Gegebenheit und auch kein objektives Korrelat einer Bezugnahme durch sprachliche Zeichen, vielmehr »ein Produkt geistiger Prozesse der Verknüpfung von subjektiven Vorstellungen zur Einheit eines gegenständlichen *Wirklichkeitsbewusstseins*.«¹⁷ Die subjektive Tätigkeit bildet demnach im Geiste zuallererst das Objekt und findet nicht einen in seiner Bestimmtheit schon vorhandenen Gegenstand einfach vor, der bloß noch korrekt empfangen werden muss.

Während Kant nach den Bedingungen der Möglichkeit des Wahrnehmens und Urteilens eines *transzendentalen* Subjekts fragt – also danach, was für alle Menschen gleichermaßen und unabhängig vom Einzelnen konstitutiv ist –, legt Fiedler den Fokus zusätzlich auf die Eigenschaften *empirischer* Subjekte. Beide verstehen die Anschauung als eine sinnliche Vorstellung, die durch apriorische Formen wie Raum und Zeit entsteht. Fiedler ergänzt die wahrnehmungskonstituierenden Bedingungen jedoch um den Einfluss der momentanen und individuellen Zuständlichkeit auf die Gestaltung der Wahrnehmung und visuellen Anschauung. Lambert Wiesing zufolge kann Fiedler somit als ein »Pionier eines ökologischen Verständnisses der Wahrnehmung«¹⁸ betrachtet werden, da er die psycho-physische, d.h. anthropologische Organisation des Menschen in die Überlegungen zur Wahrnehmung mit einbezieht. Die Anschauung konstituiert sich bei ihm in einem Wechselverhältnis zu ihrer Umwelt; sie ist bedingt durch Befindlichkeiten, Verfassungen, Situationen und Kontexte. Fiedler bricht demnach mit der Ansicht, dass das Sehen ein einheitliches, uneindeutiges und festgelegtes Bild der Wirklichkeit erstellt, und betont ihren wechselnden, flüchtigen und individuellen Charakter: »Fest steht, daß in der Wahrnehmung nichts fest steht.«¹⁹ Bei Fiedler selbst heißt es:

»Der Blick in die innere Werkstatt, in der die Bestandteile des Weltbildes erst entstehen müssen, wenn sie ein Sein für uns gewinnen sollen, läßt uns nicht einen festen Besitz an fertigen Gestalten gewahren, vielmehr enthüllt sich ihm ein rastloses Werden und Vergehen, eine Unendlichkeit von Vorgängen, in denen die Elemente alles Seins in den mannigfaltigsten Arten auf den mannigfachsten Stufen ihrer Verarbeitung erscheinen, ohne daß das flüchtige, sich immer erneuernde Material jemals zu festen, unveränderlichen Formen erstarrte; es ist ein Kommen und Gehen, ein Auftauchen und Verschwinden, ein Sichbilden und Sichauflösen von Empfindungen, Ge-

16 Stefan Majetschak: *Die Sprachlichkeit der Kunst. Konrad Fiedlers Sprach- und Kunsttheorie im Lichte der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, in: ders. (Hg.): *Auge und Hand*, S. 113–126, hier S. 114f.

17 Ebd., S. 115.

18 L. Wiesing: *Die Zustände des Auges*, S. 193.

19 Ebd., S. 192f.

fühlen, Vorstellungen, ein ununterbrochenes Spiel, nie einen Augenblick zu einem beharrenden Zustand gelangend, sondern rastlos sich bildend, sich umbildend.«²⁰

Die genannten Theorieansätze Fiedlers, in denen durchweg die Rolle des Einzelnen im Zusammenhang mit der Konstitution der Wahrnehmung forciert wird, laufen Gefahr, in einem Solipsismus zu enden – als würde letztlich jeder wahrnehmen, wie und was er will. Wenn Wahrnehmung relativ ist und sie sich für jede Person individuell konstituiert, wie kommt es dann, dass wir uns doch recht erfolgreich über Wahrnehmungserlebnisse verständigen können und dabei feststellen, dass wir als unterschiedliche Wesen Wahrnehmungen in sehr ähnlicher Weise vollziehen? Obwohl wir jeweils voneinander abweichende Wahrnehmungserlebnisse haben, leben wir doch offensichtlich nicht in »privaten Humpty-Dumpty-Wahrnehmungswelten«. ²¹ Das Sehen ist weder nur die *Repräsentation* einer physisch vorhandenen Welt noch die bloße *Konstruktion* individueller Hintersichten und beinhaltet dennoch Aspekte von beidem. Das Sehvermögen ist demzufolge *zwischen* Bewusstsein und Welt, Konstruktion und Repräsentation, Interpretation und Responsivität situiert. Inwiefern uns das Sehen damit als ein Weltzugang dient, durch den wir Erkenntnisse und Schlüsse über die Beschaffenheit als Sosein eines sinnlich Gegebenen erlangen, soll nachfolgend anhand Schürmanns Schrift *Sehen als Praxis* genauer erläutert werden. ²² Geht es um Wahrnehmungsurteile, Schlüsse und Erkenntnisse, muss zudem die Sprache in den Blick genommen werden, denn für die intersubjektive Verständigung über uns selbst und die Welt ist das Medium der begrifflichen Sprache entscheidend; zudem agiert die Wahrnehmung nicht unabhängig von Sprache, wie zu sehen sein wird. Im Abschnitt zum *Raum der Sprache* soll daher ein Blick auf den konstituierenden Charakter der Sprache für die Wahrnehmung erfolgen. In diesem Zusammenhang sollen sprachphilosophische Ansätze Wilhelms von Humboldt vorgestellt werden, denn zum einen lassen sich Gemeinsamkeiten mit Fiedlers Wahrnehmungstheorie erkennen, wie Majetschak nachweist – nicht zuletzt, weil Fiedler sich wohl von Humboldt inspirieren ließ –, zum anderen situiert Humboldts Sprachphilosophie das Medium der Sprache in gewisser Hinsicht ebenfalls *zwischen* Repräsentation und Konstruktion, analog zu Schürmanns Theorie des Sehens. So wird deutlich, dass Sprache und Sehen bzw. Wahrnehmen als zentrale Erkenntnisvermögen einer ähnlichen strukturellen Verfasstheit unterliegen.

20 K. Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, S. 13.

21 E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 10.

22 Vgl. ebd.

4.1.2 Sehen als praktische Welterschließung

Jeder Mensch sieht aus einer unhintergebar individuellen Perspektive und von unteilbaren räumlichen Standpunkten aus auf einzigartige Weise, dennoch können wir uns erfahrungsgemäß gelingend intersubjektiv über das Sichtbare verständigen. Schürmann zufolge sind weder die Gesetze der Gestaltbildung noch das naturwissenschaftliche Verständnis retinaler Reizaufnahme und neuronaler Informationsverarbeitung in der Lage, den »merkwürdigen Widerspruch«²³ zu erklären, dass unser Sehvermögen einerseits ein erfolgreiches Mittel zur Orientierung, Informationsaufnahme und Interaktion darstellt, während es ebenso eine persönlichkeitspezifische und kulturell sowie historisch variable Form individuierter Wirklichkeitswahrnehmung ist.

Statt das Sehen *entweder* realistisch *oder* konstruktivistisch zu konzeptualisieren, lässt sich Schürmann von der Annahme leiten, dass Sehen eine »performative Praxis epistemischer, ethischer und ästhetischer Welterschließung«²⁴ ist. Im Vollzug des Sehens können wir demnach in epistemischer Hinsicht erkennen, *dass etwas* der Fall ist, oder in ästhetischer Hinsicht die Aufmerksamkeit darauf legen, *wie* uns etwas sichtbar wird. Dieses *Was* und *Wie* des Sehens wird uns weiterhin beschäftigen, denn: »*Wie* man etwas sieht, entscheidet darüber, *als was* es sichtbar wird.«²⁵ Im Blick auf ästhetische Medien und Kunstwerke liegt deren Wert in gewisser Hinsicht gerade im Eröffnen und Variieren von Sichtweisen auf etwas und damit der Art und Weise, *wie* uns Dinge sichtbar gemacht werden.

Der Begriff der ›Praxis‹ erlaubt es Schürmann, das Sehen aus einem Subjekt-Objekt-Schema zu lösen. Indem sie nach dem *Gebrauch* des Sehens in instrumentellen, epistemischen, ethischen und ästhetischen Situationen und Kontexten fragt, umgeht sie starre theoretische Konzeptionen, die entweder an einer subjektivistischen Konstituierung oder an einer realistischen Empfängnis des Sehens verhaften. Fragt man nach dem Gebrauch des Sehens, vermitteln sich subjektive und objektive Aspekte zwangsläufig wechselweise. Nur im Rückgriff auf *Wahrnehmende* lässt sich über *Wahrgenommenes* und nur mit Blick auf *Wahrgenommenes* über *Wahrnehmende* sprechen; so entsteht ein chiasmatisches Verhältnis, in dem der cartesische Subjekt-Objekt-Dualismus im Zuge der Reflexionen zwar nicht komplett zurückgelassen wird, jedoch durch eine Überkreuzung von Sehenden und Gesehenem ineinander verschmilzt. Hierbei wird ersichtlich, dass es sich um eine theoretische Trennung von Phänomenen handelt, die nur im Verbund miteinander auftreten, betrachtet man die theoretisch zu bestimmenden Praktiken.²⁶

Zur Welterschließung wird das Sehen dann, wenn es die Vollzugsform der Bildung eines Selbst- und Weltverhältnisses darstellt, wenn wir also anhand des Sehens zu Annahmen, Meinungen, Überzeugungen, Erkenntnissen usw. über die Verfassung unserer selbst und der Welt gelangen. Darin ist das Sehen gebunden an Prozesse des Verste-

23 Ebd., S. 9.

24 Ebd., S. 14.

25 Ebd., S. 23.

26 Zur Form des Chiasmus in Bezug auf die Wahrnehmung bei Maurice Merleau-Ponty vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 145; vgl. dazu wiederum Eva Schürmann: *Maurice Merleau-Ponty*, in: St. Matjetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie*, S. 266–286.

hens und Interpretierens, die wiederum nicht unabhängig von der Sprache sind. Visuelle Wahrnehmung und Sprache sind performative Praktiken, so die Kernthese Schürmanns, die in ähnlicher Weise eine welterschließende Funktion haben.²⁷

Betrachtet man das Sehen als Praxis, so wird auffällig, dass eine Vielzahl von gesellschaftlichen Normen die Wahrnehmung prägt. Die *individuelle* Wahrnehmung ist durch Faktoren wie das Vorstellen, Urteilen, Hoffen, Begehren, Befürchten, Erinnern und Erwarten bestimmt, die letztlich an *kollektiven* Konventionen orientiert sind, welche sich an der »Gesamtheit historisch und gesellschaftlich, öffentlich und institutionell anerkannter Üblichkeiten und herrschender Überzeugungen, Interessen und Geltungsansprüche«²⁸ ausbilden. Diese Gesamtheit an Einflussfaktoren, die für die sozial geteilte Wahrnehmungswelt ihren regelgebenden Kontext bildet, bezeichnet Schürmann im Anschluss an Wittgenstein auch als »Lebensform«. Sie schreibt: »Es ist zu vermuten, dass Lebensformen sich auf das Wahrnehmen auswirken wie ein Okular, durch das man sieht. Derart entscheidet eine hinsichtlich des Seh-Möglichen übereinstimmende Praxis gemeinsamer Sehgewohnheiten und sozialen Sichtbarseins darüber, wie und als was etwas sichtbar wird.«²⁹ Wir sind also immer schon in Weisen des Sehens sozialisiert, wenn wir uns *als Sehende* erfahren.³⁰ Wir erleben neue Wahrnehmungssituationen demnach immer aus der Position heraus, bereits Erfahrung im Wahrnehmen zu haben. Gewohnheiten des Wahrnehmens, wie sie aufgrund der Prägung durch die jeweilige Lebensform entstehen, sind bereits ausgebildet, wenn wir uns wahrnehmend und sehend in der Welt bewegen: »Wir machen Erfahrungen in Antwort auf Erfahrungen, die wir bereits haben.«³¹ Eine grundlegende Operation der ästhetischen Medien und Künste besteht geradezu darin, diese Normen und Konventionen der Wahrnehmung der Welt in Frage zu stellen, indem sie mögliche alternative Perspektiven präsentieren. Diesen Einsichten gemäß lässt sich festhalten, dass es sich bei der Idee eines »unschuldigen Auges«, der zufolge der Sehsinn ein bloßer Zulieferer reiner, neutraler und unbeeinflusster Sinnesdaten für das Denken ist, um einen Mythos handeln muss, wie schon der Kunsthistoriker Ernst Gombrich plädierte.³²

Auch Nelson Goodman behandelt in seiner Schrift *Sprachen der Kunst* die Frage, inwiefern es sich beim Sehen nicht um ein kulturunabhängiges, »natürliches« Geschehen handeln kann:

»Die Mythen vom unschuldigen Auge und vom absolut Gegebenen sind üble Spießgesellen. Beide entspringen sie der Vorstellung, die sie auch begünstigen, daß nämlich Erkennen ein Verarbeiten von durch die Sinne geliefertem Rohmaterial sei und

27 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 14.

28 Ebd., S. 15.

29 Ebd.

30 Hier soll nicht das Sehen eines Neugeborenen gemeint sein, sondern das zumindest potentiell erkennende Sehen eines bereits zur begrifflichen Reflexion befähigten Menschen.

31 Martin Seel: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt a.M. 1997, S. 73.

32 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 35f; vgl. auch Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1978.

daß dieses Rohmaterial sich entweder mittels Purifikationsriten oder mittels methodischen Entinterpretierens aufdecken ließe. Aber Rezeption und Interpretation lassen sich als Vorgänge nicht trennen; sie sind vollständig voneinander abhängig. Das Kantische Diktum hallt hier nach: Das unschuldige Auge ist blind und der jungfräuliche Geist ist leer.«³³

Das kantische Diktum, auf das sich Goodman bezieht, lautet: »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.«³⁴ Weil Sehen immer schon eingebunden in soziale und individuelle Zusammenhänge ist, muss es sich um eine symbolisch vermittelte und vermittelnde Tätigkeit handeln.³⁵ Schürmanns Ansicht nach lässt sich an Goodmans Interpretationismus erkennen, dass sich das Sehen als Vermittlungsgeschehen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Sinnlichem und Intelligiblem abspielt: »Die Beziehung zwischen Sehen und Wissen ist kein einseitiges Zulieferungsverhältnis, sondern ein wechselseitiges Bedingungsgefüge, in dem man sehend zum Wissen gelangt und zugleich erst zu sehen vermag, was man weiß.«³⁶ Zu sehen, dass etwas der Fall ist, hängt von Wissen ab, das sich urteilsförmig im Medium der begrifflichen Sprache artikuliert. Wir werden daher in den nachfolgenden Unterkapiteln zum *Raum der Sprache* und dem *Raum der Zeichen* entsprechend die Rolle der Sprache und der Zeichen im Zusammenhang mit der Wahrnehmung in den Blick nehmen. Es soll nachvollziehbar werden, inwiefern das Vermögen zur sprachlichen und semiotischen *Verzeichnung* konstitutiv für die Wahrnehmung von etwas *als etwas* und die Wahrnehmung von etwas *in etwas* ist. Bevor wir uns explizit die Sprache und die Zeichen vornehmen, sollen drei grundlegende Modi des Wahrnehmens differenziert werden, die immer schon im Spiel sind, wenn wir uns wahrnehmend in der Welt bewegen und die in besonderer Weise hervortreten, wenn wir uns ästhetischen Wahrnehmungsvollzügen überlassen.

4.1.3 Drei Grundfälle der Wahrnehmung

Etwas wahrnehmen, *etwas als etwas wahrnehmen* und *etwas in etwas wahrnehmen* sind drei Grundfälle des Wahrnehmens.³⁷ Auch wenn der Gesichtssinn und das Sichtbare im Vordergrund der Überlegungen stehen, so gilt das Nachfolgende neben dem Sehen auch für das Hören, Riechen, Schmecken und Tasten. Auch im Auditiven, Olfaktorischen, Gustatorischen und Taktilen sind, wie im Visuellen, diese drei Dimensionen des Wahrnehmens als grundlegende Kompetenzen menschlicher Wahrnehmung stets zu Gange. Was ist damit im Einzelnen gemeint?

Am Beispiel des Sehens von Ruinen lässt sich in aller Kürze ausführen, worum es geht: Etwas sehen bedeutet, dass wir auf grundlegend visueller Wahrnehmungsebene dazu in der Lage sind, überhaupt etwas zu sehen, und dabei im Sehen unterschiedliche

33 Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.⁷ 2012, S. 19f.

34 Immanuel Kant: *Werke*, Bd. 3: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, B 75.

35 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 45.

36 Ebd., S. 46.

37 Ich orientiere mich hier an einer Unterscheidung, die Martin Seel mit Blick auf das Sehen in Auseinandersetzung mit der Bildwahrnehmung trifft. Vgl. M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 284–287.

Objekte im Raum auszumachen. Damit wir etwas sehen können, müssen wir etwas im Unterschied zu etwas anderem sehen können. Das meint, dass wir auf fundamentale Weise zu einer Unterscheidung von Gegenständen im visuellen Wahrnehmungsbereich befähigt sind. Trivialerweise können wir einen Stein von einem anderen Stein unterscheiden – auf der grundlegenden Wahrnehmungsebene des Etwas-Sehens, noch ohne ihn dabei zugleich *als Stein* zu erkennen. Wir vernehmen also bloß, dass es sich um unterschiedliche Objekte im Raum handelt, nicht *um welche* Objekte es sich dabei handelt. Mit Blick auf die Ruinen heißt das: Wir sehen die Reste des ehemaligen Gebäudes im Unterschied zu anderen Objekten im Raum, jedoch noch ohne sie indessen auch als Überbleibsel einstiger Bauwerke zu betrachten. Erst im Zuge des Etwas-als-etwas-Sehens kommt ein erkennendes Sehen zum Einsatz, das die sichtbaren Spuren im Raum als Ruine einer verfallenen Architektur interpretiert. Hierfür bedarf es einer Wahrnehmung, die begrifflich instruiert ist, d.h. einer erkennenden Wahrnehmung, die von einem komplexen, sprachlichen Selbst- und Weltbewusstsein getragen wird. In diesem Sinne eröffnen Verständnisweisen im Medium der Sprache zuallererst *bestimmte* Wahrnehmungsweisen von Gegenständen und Zusammenhängen in der Welt. Nur was sich begrifflich bestimmen lässt, kann in dieser bestimmten Form auch wahrnehmend vernommen werden. Noch sehr viel voraussetzungsreicher wird das Wahrnehmungsgeschehen schließlich auf der Ebene des Etwas-in-etwas-Sehens, in dem die jeweils zu sehenden Gegenstände in komplexe Verweiszusammenhänge treten, die an ihnen mehr zum Vorschein kommen lassen, als was an ihnen selbst zunächst ansichtig ist. Das ist der Fall, wenn die Ruinen z.B. zu Zeichen der Zeit, Allegorien der Geschichte oder Spuren der Vergangenheit werden. Dann sehen wir ein von Erinnerung und Imagination in gleicher Weise getragenes Erscheinen der Ruinen in dem komplexen bedeutungsvollen Sinne, wie es die Auseinandersetzung mit der Ruinenästhetik zu untersuchen hat.

Die Ästhetik der Ruinen, die als ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen erläutert werden soll, verbindet alle diese drei Wahrnehmungsebenen. In gleicher Weise wie für das Visuelle gilt das Gesagte auch für die anderen Sinne. Man kann genauso etwas hören, riechen, schmecken und ertasten und das Gehörte, Geruchene, Geschmeckte und Ertastete dabei als ein Bestimmtes erkennen sowie angesichts des entsprechend sinnlich Vernommenen über dieses hinausgehen. Man hört z.B. Geräusche, identifiziert diese Geräusche als Vogelgezwitscher und erinnert sich dabei an den häuslich domestizierten Kanarienvogel, den man vergessen hat zu füttern; oder man vernimmt einen Geruch, erkennt ihn als das Parfum der ehemals Geliebten und ist dabei an schmerzliche Irrungen und Wirrungen verflössener Liebesmühen erinnert; oder man schmeckt etwas, erkostet diesen Geschmack als Erdbeergeschmack und verfällt dabei in eine Reflexion darüber, ob der Erdbeergeschmack von allen Menschen in gleicher Weise erfahren wird; oder man ertastet in einem dunklen Raum ein Objekt, erfasst dieses als Schlüssel und imaginiert daran, dass das Aufschließen unbekannter Räume in Analogie zum erkennenden Aufschluss der Welt und des Selbst durch Theorien betrachtet werden könnte. In allen diesen Fällen wird etwas wahrgenommen, das als etwas Bestimmtes wahrgenommen wird, an dem wiederum über dieses bestimmte Wahrgenommene hinausgegangen werden kann.

Bislang lässt sich mit dem zur Wahrnehmung Gesagten freilich noch keine klare Differenz zwischen ästhetischen und alltäglichen Wahrnehmungsvollzügen anstellen. Wir werden im weiteren Verlauf und mit Blick auf den Reflexionsbegriff sehen, dass die äs-

thetische Wahrnehmung in einem besonderen ästhetischen Reflexionsvollzug besteht, der mit allen drei beschriebenen Wahrnehmungsebenen agiert und diese in besonderer Weise auffällig werden lässt, nämlich durch die Reflexivität, die mit ästhetischen Vollzügen einhergeht. Wie das zu verstehen ist, soll hier vorab schon einmal skizziert werden: Die ästhetische Reflexion, und zwar sowohl auf Seiten der Produktion von ästhetischen Objekten und Kunstwerken als auch auf Seiten ihrer Rezeption, zeichnet aus, dass sie über die drei beschriebenen Wahrnehmungsebenen reflektiert.

Auf der Ebene des Etwas-Sehens präsentieren uns ästhetische Gegenstände etwas sinnlich Erfahrbares, das nicht unabhängig von diesen Artefakten existiert. Insofern dabei auf der Ebene des Etwas-als-etwas-Sehens Referenzen auf Objekte in der Welt erkennbar sind, variieren die Kunstwerke oftmals deren übliche Erscheinung und damit einhergehend deren grundlegende Wahrnehmung. Man denke beispielsweise an die Malerei der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Kunst, die uns die uns bekannte Welt in immer neuen und unbekanntem Hinsichten und Perspektiven präsentiert und dabei unaufhörlich die Art und Weise, wie dargestellt wird, was dargestellt wird, verändert. Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus, Suprematismus, Fauvismus, Kubismus, Pointillismus, Surrealismus, Informel, Pop Art usw. – alle diese Kunstströmungen konfrontieren uns mit veränderten und die Wahrnehmung verändernden Weisen, etwas in der Welt zu sehen. Dabei ist schon die grundlegende Ebene des Etwas-Sehens eine gegenüber der Alltagserfahrung veränderte. Das Etwas-Sehen wird in den Sphären des Ästhetischen und der Künste zu einem Anders-Sehen. Darüber hinaus geht es mit Blick auf das Etwas-als-etwas-Sehen im Zuge ästhetischer Reflexionen um die Frage, als was wir Dinge in der Welt überhaupt begrifflich oder sonst wie kategorisieren. Es geht um eine Reflexion über Verständnisprozesse als Interpretationsvorgänge, die dem sinnlich Wahrgenommenen bestimmte Sinngebungen zuweisen oder entnehmen. Das führt schließlich in den Bereich der Konnotationen von Objekten und den durch sie evozierten Assoziationen, die relevant für eine Reflexion auf der Ebene des Etwas-in-etwas-Sehens sind und im Zuge derer es um weitergehende Überlegungen dessen geht, was sich sinnvollerweise an den Objekten erinnern oder fantasieren lässt. Auch für ästhetische Imaginationsvollzüge im weitesten Sinne gilt, dass sie in irgendeinem Zusammenhang zu den Gegenständen stehen müssen, an denen sie vollzogen werden. Anderenfalls handelt es sich um bloße Imaginationen unabhängig von einem ästhetischen Gegenstand. Wer angesichts von Ruinen rosa Elefanten imaginiert, konsultiert eventuell besser einen Arzt bzw. hat in diesem Fall das Imaginierte wenig mit dem Gegenstand der ästhetischen Auseinandersetzung zu tun; es würde sich um ein bloßes Fantasieren im Unterschied zu einer ästhetischen Reflexion am Gegenstand handeln.³⁸ Im Kapitel *Raum der Zeichen* werden wir sehen, inwiefern sich der Begriff der ›Spur‹ dazu

38 Dieser Gedanke darf keinesfalls so streng restriktiv verstanden werden, wie er hier eventuell anmutet – als ob sich normativ festlegen ließe, was zu einer adäquaten Ruinenrezeption gehört und was nicht. Das Reich der Fantasie ist frei – zumindest wünschen wir uns das mit Blick auf die ästhetische Produktion und Rezeption. Produktionsästhetisch könnte ein artistischer Kniff also gerade darin bestehen, rosa Elefanten im Jeff Koons-Stil durch die antiken Ruinen eines Hubert Robert trampeln zu lassen, oder ein solch absurdes Szenario angesichts von Ruinen zumindest rezeptionsästhetisch zu imaginieren.

eignet, im Zuge der Reflexionsvollzüge an ästhetischen Objekten eine Verbindung zu diesen Gegenständen zu gewährleisten. Wir folgen demnach eben Spuren im Raum, wenn wir Reflexionsvorgänge an ästhetischen Objekten vollziehen.

Die gesamte Historie der Kunstobjekte auf Produktionsseite und der Geschichte der Kunstkritik auf Rezeptionssseite kann letztlich als ein Reflexionsgeschehen betrachtet werden, das stets auf allen diesen drei Wahrnehmungsebenen operiert. Immer geht es dabei darum, sich einem sinnlich erfahrbaren Gegenstand zu überlassen oder einen solchen herzustellen, diesen Gegenstand als einen in irgendeiner Weise bestimmten Gegenstand zu interpretieren und schließlich an ihm weitergehende Reflexionen anzustellen. Begegnen wir ästhetischen Medien und Werken der Kunst, vollzieht sich stets eine ästhetische Reflexion in den beschriebenen drei Dimensionen: Unsere Aufmerksamkeit wird von einem sinnlich Erscheinenden gefesselt, wir versuchen dieses Erscheinende interpretierend zu begreifen und wir suchen nach möglichen Verweiszusammenhängen, die letztlich über dieses Erscheinende hinausführen. Piranesis Radierungen beispielsweise präsentieren uns Farben und Formen, die wir als bestimmte römische Architekturen identifizieren können und die sich in der Weise ihrer Darstellung als Verweis auf die etruskischen im Unterschied zu den griechischen Einflüssen auf Rom deuten lassen. Das damit bislang Festgehaltene zur alltäglichen und ästhetischen Wahrnehmung bedarf weiterer Ausführungen. Wir werden in den folgenden beiden Unterkapiteln die tragende Rolle der Sprache und der Zeichen für die angesprochenen Wahrnehmungsprozesse untersuchen.

4.2 Raum der Sprache

In die Bildung und den Gebrauch der Sprache geht [...] notwendig die ganze Art der subjektiven Wahrnehmung der Gegenstände über. Denn das Wort entsteht eben aus dieser Wahrnehmung, ist nicht ein Abdruck des Gegenstandes an sich, sondern des von diesem in der Seele erzeugten Bildes.³⁹

Das Zitat Humboldts nimmt bereits vorweg, worum es im Verhältnis von Wahrnehmung und Sprache geht: Die Wahrnehmungen werden nicht nur durch das beeinflusst und ermöglicht, wofür wir Worte haben, sondern die Wahrnehmung hat ebenso Einfluss auf den Sprachgebrauch. Der Titel dieses Kapitels zielt nicht auf ein Verständnis der Sprache als eines metaphorischen Raumes ab, sondern auf Erfahrungsräume, für deren Erleben die Sprache in der nachfolgenden Hinsicht relevant ist. Dabei geht es immer um ein komplexes Zusammenspiel von Wahrnehmung und Sprache. Wir werden sehen, dass wir in der Auseinandersetzung mit der Sprache auf ein ähnliches Verhältnis wie schon zuvor im Zusammenhang mit der Wahrnehmung stoßen: Weder bildet Sprache die Welt einfach nur ab noch konstruiert sie die Welt im Medium ihrer Worte. Schürmann zufolge haben sprachphilosophische Untersuchungen gezeigt, dass die Sprache weder etwas aus einer vorgefundenen äußeren Realität einfach abbildet, noch dazu dient, in irgendeiner Weise vorsprachlich, mental und subjektiv gegebene Phänomene wie ein Werk-

39 Wilhelm von Humboldt: *Schriften zur Sprache*, Stuttgart 1995, S. 53.

zeug durch Sprache zu vermitteln. Das Gefüge von Mensch, Welt und Sprache sei keine statisch zu denkende Korrelation. Das Sprechen müsse demnach, wie auch das Sehen, als eine performative, also vollzugsförmige Tätigkeit untersucht werden, »in der und durch die die Welt erscheint«,⁴⁰ wie in der Auseinandersetzung mit der Sprachphilosophie Humboldts ersichtlich werden soll.⁴¹ Nur durch ein solches Verständnis der dynamischen Offenheit des Mediums Sprache kann mit Blick auf die ästhetischen Medien und Künste gewährleistet werden, dass sie sowohl neue Erscheinungsweisen von Dingen entstehen lassen, die neue begriffliche Verständnisweisen erfordern, als auch, dass im Zuge kreativer, artifizierender und mehr oder weniger artistischer Schaffensprozesse neue begriffliche Ideen und Gedankenexperimente neue Darstellungsweisen nach sich ziehen. Das gilt in gleicher Weise für traditionellere und konservativere Kunstgenres und -gattungen, wie für die ausgefallensten Kunstavantgarden. Ohne die konstitutive Offenheit von Sprache und Wahrnehmung, unserer begrifflichen Sinngebungsverfahren und sinnlichen Wahrnehmungsweisen wären Innovationen in der Kunst wie in anderen Sphären – man denke an die experimentellen Praktiken der Natur- und die theoretischen Experimente der Geisteswissenschaften – nicht möglich.

Das Verhältnis der Sprache zur Wahrnehmung ist Schürmanns Ansicht nach als ein *komplementäres* und nicht *kompetitives* zu denken. Auf welche Weise Sehen und Sprechen einander wechselseitig auch durchdringen – auseinander ableitbar oder untereinander subsumierbar sind sie dadurch nicht.⁴² Wahrnehmungen können in Aussagen über das Wahrgenommene nicht *aufgehen*, auch wenn sie von ihnen in gewisser Hinsicht *ausgehen*, wie wir im Hinblick auf das abduktive Schließen im Zuge der Wahrnehmung als nächstes sehen werden: »Durch das Medium der begrifflichen Erkenntnis gewinnen wir Arten der Kenntnis über den Bereich des begrifflich Bestimmbaren hinaus, die wir gleichwohl unserer Fähigkeit zur begrifflichen Bestimmung verdanken.«⁴³ Für die vorliegende Arbeit selbst und ihren zentralen Gegenstand der ästhetischen Medien und Kunstwerke über Ruinen ist ein Verständnis des Verhältnisses von Sprache und sinnlicher Wahrnehmung grundlegend, das sich treffend formuliert bei Adorno findet.⁴⁴ Es geht darum »über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen«.⁴⁵ Wir können uns insbesondere im Zuge einer theoretischen Auseinandersetzung nur im Medium der Sprache über Phänomene verständigen, die in diesen sprachlichen Bestimmungen u.a. aufgrund der »Simultaneität und Momentaneität«⁴⁶ von sinnlich Vernehmbarem in tatsächlichen Erfahrungssituationen nicht *aufgehen*.⁴⁷ Daher gilt es, sich ihnen soweit wie möglich anzunähern, und durch die begriffliche Auseinandersetzung Verständnisse

40 E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 17.

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. ebd., S. 19f.

43 Martin Seel: *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt a.M. 2014, S. 45.

44 Vgl. Christoph Demmerling: *Sprache und Verdinglichung. Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie*, Frankfurt a.M. 1994, S. 130.

45 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2013, S. 7–412, hier S. 27.

46 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 55.

47 Vgl. ebd., S. 88–92.

zu eröffnen, die sich, wenn sie zutreffend sind, letztlich erfahren lassen – in unserem Fall insbesondere an ästhetischen Objekten, Medien und den Gegenständen der Kunst. Dabei gilt, was Gadamer in *Die Aktualität des Schönen* schreibt: »Die Erwartung, dass man den Sinngehalt, der uns aus Kunst anspricht, im Begriff einholen kann, hat Kunst immer schon auf gefährliche Weise überholt.«⁴⁸

4.2.1 Abduktion der Wahrnehmung

Wahrnehmung ist in gewisser Hinsicht sprachlich durchdrungen und nimmt zugleich Einfluss auf die Sprache. Im Folgenden soll genauer erläutert werden, inwiefern dieses wechselseitige Verhältnis von Sprache und Wahrnehmung zu verstehen ist. Zunächst soll am Beispiel des Vermögens zur Verzeichnung und des abduktiven Schlusses der Einfluss der Semiotik bzw. Sprache auf die Wahrnehmung behandelt werden, um anschließend mit Humboldts Sprachphilosophie den umgekehrten Einfluss der Wahrnehmung auf die Sprache zu erläutern. Es handelt sich dabei um eine theoretische Trennung von in den Praktiken des Wahrnehmens und Sprechens immer schon simultan auftretenden Phänomenen – das eine kommt hier nur *systematisch*, nicht *faktisch* vor dem anderen. Wenn in diesem Kapitel von Zeichen und Verzeichnung die Rede ist, dann geht es nicht dem Alltagsverständnis nach um Zeichen im Sinne materieller Objekte im Raum, die auf etwas Bestimmtes verweisen, sondern um die geistige Fähigkeit, solche Verweise und Verbindungen überhaupt herstellen zu können. Den Zeichen im klassischen Sinne werden wir uns noch einmal eigens im Kapitel zum *Raum der Zeichen* zuwenden.

Mark Ashraf Halawa zufolge ist die Wahrnehmung in gewisser Hinsicht nicht von semiotischen Zusammenhängen zu trennen, wenn er im Rückgriff auf den amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce im Zeichen ein »*Elementarteilchen unseres Erkenntnisvermögens*«⁴⁹ sieht: »Nur was wir verzeichnen können, kann für uns zu einem Begriff werden, kann uns folglich sowohl theoretisch als auch praktisch zugänglich werden.«⁵⁰ Er grenzt sich damit von phänomenologischen Ansätzen ab, wonach verkürzt gesagt die Wahrnehmung einfach unmittelbar präsent und evident ist und somit als eine Tätigkeit losgelöst von jeglichen interpretierenden Vorgängen zu verstehen ist. Halawa setzt bei Kants bereits behandeltem Grundsatz an, dass sich Anschauung und Begriff gegenseitig bedingen. Wahrnehmung ist demnach in gewisser Hinsicht immer ein Vorgang, im Zuge dessen das sinnlich gegebene Mannigfaltige zu einer sinnstiftenden Einheit gebracht wird. So fassen wir z. B. sehr verschiedene, in ihrem Erscheinen uns sinnlich gegebenen Gegenstände in der Welt aufgrund bestimmter Ähnlichkeiten unter den Ausdruck ›Haus‹ und *begreifen* sie daher *als Häuser*. Hierbei kommen Zeichen in einem sehr weiten und anderen Sinne ins Spiel, als wir es im Kapitel zum *Raum der Zeichen* noch sehen werden. Zeichenverhältnisse sind bei Halawa im Anschluss an Peirce nicht bloß als Eigenschaften materieller Entitäten zu verstehen, wonach der eine Gegenstand auf einen anderen verweist, sondern es geht insbesondere um das Erkenntnisvermögen, das

48 H.-G. Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, S. 54.

49 Mark Ashraf Halawa: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*, Köln 2008, S. 99.

50 Ebd.

Zeichenrelationen *als diese Zeichenrelationen* interpretiert: »Einen Gegenstand als Zeichen zu interpretieren bedeutet zugleich, sich einen Begriff von diesem Gegenstand zu machen.«⁵¹ Weil wir in der Lage sind, etwas *als etwas* verzeichnen zu können, sei es mittels einfacher Zeichen⁵² oder mittels komplexer sprachlicher Ausdrücke, sind wir überhaupt im Stande, erkennend wahrnehmen zu können.⁵³ Eine Wahrnehmung gewinnt Bedeutung, sobald sie die Wahrnehmung *von etwas* ist. Wir nehmen somit nicht im Sinne des Mythos vom unschuldigen Auge einfach ein ›nacktes Ding‹ wahr, sondern unsere erkennende Wahrnehmung ist *eine bestimmte von einem bestimmten Ding* und dieses spezifische Etwas ist uns stets semiotisch vermittelt im genannten Sinne zugänglich.

Die Rede von Zeichen als Elementarteilchen der Erkenntnis kann hierbei irreführend sein, wenn sie den Anschein erweckt, es gäbe wortwörtlich elementare, einfache Zeichen, die nur zusammengefügt werden müssten, um komplexere Sinnzusammenhänge zu bilden. Es scheint vielmehr so zu sein, dass auch einfache Zeichen ihre Bedeutung nur vor dem Hintergrund letztlich einer ›im Ganzen‹ gegebenen, komplexen Sprache gewinnen können.⁵⁴ Das einzelne Zeichen kann im Sinne eines semantischen Sprachholismus seine Bedeutung nur in Abgrenzung von anderen innerhalb einer gesamten Sprache gegebenen Zeichen gewinnen.⁵⁵ Das Vermögen zur Verzeichnung, und damit einhergehend, die Fähigkeit zur Wahrnehmung von etwas als etwas muss somit als *elementar* für jede erkennende Wahrnehmung betrachtet werden. Für ästhetische Medien wie Bilder, Bewegtbilder und virtuelle Räume gilt: Sie bieten etwas dar, das sich einer erkennenden Wahrnehmung nur erschließt, wenn man die entsprechenden Zeichenrelationen und Verweiszusammenhänge zu interpretieren weiß. Entscheidend für die Frage danach, *als was* wir Dinge in der Wahrnehmung verzeichnen, ist der abduktive Schluss, der ebenfalls auf Peirce zurückgeht und nachfolgend vorgestellt werden soll.

In Peirces Logik stellt die Abduktion neben Deduktion und Induktion eine von drei möglichen und seiner Ansicht nach gültigen logischen Schlussfolgerungen dar. Während die Deduktion die Ableitung des Besonderen aus dem Allgemeinen darstellt, besteht die

51 Ebd., S. 61.

52 Mit ›einfachen Zeichen‹ sind hier ›nichtsprachlich‹ verfasste Zeichen gemeint, wie bspw. bestimmte Verkehrsschilder. Die Vermutung, die hier nicht ausgeführt werden soll, lautet, dass auch diese einfachen Zeichen letztlich ihre Bedeutung nur vor dem Hintergrund eines sprachlichen Gesamtkontextes gewinnen und insofern nicht unabhängig von Sprache sind.

53 »Ich kann (»faktisch«) nur bestimmte Verbindungen herstellen und bestimmte Bestimmungen vornehmen – diejenigen nämlich, die ich herzustellen und vorzunehmen vermag, indem ich die Potentiale einer Kultur oder Sprache aufnehme, verwende und verwandle. Und das gilt auch für das sinnliche Erfassen im engen Sinn sinnlichen Wahrnehmens. Wenn alles sinnliche Wahrnehmen (mit Gadamers Metapher) als das »Lesen« oder »Artikulieren« eines Gegenstandes gefasst werden kann, dann ist, *was* ich dabei lese, nicht minder vom Gelesenen als vom Leser und seiner Sprache bestimmt; ich kann nur lesen, das heißt: sehen oder wahrnehmen, was ich in meiner Sprache ausdrücken kann.« (Christoph Menke: *Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik*, in: Andrea Kern u. Ruth Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 19–48, hier S. 36)

54 Die Idee einer ›ganzen Sprache‹ soll hier gerade mit Blick auf die dynamischen und wandelbaren Charakteristiken des Sprachgebrauchs verworfen werden. Gemeint ist hier die Gegebenheit einer Sprache eines gewissen Komplexitätsgrades, wie sie die natürlichen Sprachen aufweisen.

55 Vgl. M. A. Halawa: *Wie sind Bilder möglich?*, S. 100ff.

Induktion umgekehrt in der Ableitung des Allgemeinen aus dem Besonderen. Aus den beiden Prämissen der Regel »alle Menschen sind sterblich« und dem Fall »Sokrates ist ein Mensch« folgt deduktiv notwendig die Konklusion »Sokrates ist sterblich«. Induktiv lässt sich hingegen aus der Beobachtung »Sokrates ist ein Mensch« und der Beobachtung »Sokrates ist sterblich« auf die statistisch wahrscheinliche Regel »alle Menschen sind sterblich« schließen. Das Interessante an der Abduktion ist, dass sie es im Gegensatz zur Deduktion und Induktion ermöglicht, aus Prämissen, von denen angenommen wird, dass sie wahr sind, neues Wissen zu generieren. »Neu« ist dieses Wissen in dem Sinne, dass die Konklusion sich nicht wie im Zuge der anderen Schlussverfahren innerhalb eines Syllogismus automatisch aus den Prämissen ablesen lässt. Bei der Abduktion wird ein erkennendes Wahrnehmungssubjekt mit einem überraschenden Phänomen konfrontiert, das durch das Aufstellen einer erklärenden Hypothese erläutert werden soll. Syllogistisch ausgedrückt, geht die Abduktion also von einer Regel und einem Resultat als den beiden Prämissen aus. Die Konklusion soll nachfolgend mögliche Gründe dafür angeben können, warum entgegen bereits vorhandenen Wissens in Form der Regel, etwas zum wahrgenommenen Resultat führen konnte. Was war also der Fall, der zu einem bestimmten Resultat geführt hat? Mit Blick auf unser Sokrates-Beispiel bedeutet das: Weiß man also um die Regel, dass alle Menschen sterblich sind und hört von dem Resultat, dass Sokrates gestorben ist, dann kann man die Hypothese als den Fall anstellen, dass es sich bei diesem Sokrates um einen Menschen gehandelt haben muss. Zwingend, wie im Zuge der Deduktion oder auf statistischem Wege zu begründen, wie bei der Induktion, ist dieser Schluss nicht. Ob die Hypothese zutreffend ist, lässt sich erst aufgrund weiterer Prüfungen verifizieren oder falsifizieren. Mit der neu aufgestellten, erklärenden Hypothese zu einem Fall und dem evidenten Resultat ließe sich anschließend wiederum ein induktiver Schluss von Fall und Resultat auf eine Regel bilden, der statistisch belegt werden kann. Nur in einem solchen Vollzug von Schlussverfahren lassen sich Hypothesen über auftretende Phänomene bestätigen oder widerlegen.⁵⁶ Folgt man Peirce, vollzieht sich unsere Wahrnehmung stets in diesem Sinne hypothetisch und insofern abduktiv. Dass die tatsächliche Wahrnehmungssituation derweil in einzelnen Wahrnehmungsurteilen nicht aufgeht, sehen wir auch an folgender Passage bei Peirce:

»Unter einem Wahrnehmungsurteil verstehe ich ein Urteil, das in Satzform aussagt, worin eine Eigenschaft eines Wahrnehmungsinhaltes besteht, der unserem Verstande direkt gegenwärtig ist. Der Wahrnehmungsinhalt ist natürlich nicht selbst ein Urteil, noch kann ein Urteil einem Wahrnehmungsinhalt in irgendeinem Grade gleichen. Es ist ihm so wenig ähnlich, wie die gedruckten Buchstaben in einem Buch, in dem eine Madonna von Murillo beschrieben wird, diesem Bild selbst ähnlich sind.«⁵⁷

Die tatsächliche Wahrnehmung verfährt wesentlich komplexer und impliziter, als in der Bildung einzelner Wahrnehmungsurteile. Die Vermutung lautet, dass wohl im Zuge jeder Wahrnehmungssituation immer schon ein unüberschaubares Netz aus im Laufe des

56 Vgl. ebd., S. 108f.

57 Charles Sanders Peirce: *Die Abduktion in der Wahrnehmung*, in: L. Wiesing (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, S. 195–202, hier S. 195.

Lebens gesammelten Überzeugungen und den daraus resultierenden intentionalen Befürchtungen, Wünschen, Hoffnungen, Begierden usw. *implizit* jede einzelne Wahrnehmung trägt. Den mehr oder weniger unbewussten oder auch intuitiven Charakter der Wahrnehmung hat auch Peirce vertreten: »Das einzige, worauf ich bestehe, ist, daß diese Operationen [psychische Operationen, durch die Wahrnehmungsurteile gebildet werden, KB], wie sie auch aussehen mögen, völlig außerhalb unserer Kontrolle liegen und vor sich gehen werden, ob wir froh über sie sind oder nicht.«⁵⁸ Die Wahrnehmung ist nichts, was wir *aktiv* tun müssen, sondern was uns vornehmlich *passiv* widerfährt. So wie wir nicht permanent aktiv ein- und ausatmen müssen, sind wir nicht dazu angehalten, andauernd bewusst Wahrnehmungsurteile zu bilden. Sind wir als erwachsen(d)e Menschen zunehmend im Wahrnehmen eingespielt, verfährt die Wahrnehmung über weite Strecken intuitiv. Wir müssen auf dem Weg zur Arbeitsstelle nicht unzählige hypothetische Wahrnehmungsschlüsse auf ihre Richtigkeit hin prüfen, um erfolgreich anzukommen, und die Tatsache, dass man nach einigen den Geist umnebelnden Getränken in der Regel noch unfallfrei nach Hause findet, spricht ebenfalls dafür, dass wir nicht permanent am Steuer unserer Wahrnehmung sitzen müssen. Das soll keinesfalls bedeuten, dass wir nicht zu willentlicher und gerichteter Wahrnehmung befähigt wären. Wir sind frei darin, die Wahrnehmung innerhalb des Rahmens dessen, wie und als was sie uns widerfährt, auf diesen oder jenen bestimmten Aspekt zu richten. Gerade für die nicht-instrumentellen Wahrnehmungsvorgänge im Bereich des Ästhetischen und der Kunst wird unsere Freiheit im Wahrnehmen und Urteilen augenscheinlich. Für den vorliegenden Zusammenhang dient uns die Konzeption des abduktiven Schlusses, um zu erläutern, inwiefern die Wahrnehmung sprachlich bestimmt ist und in gewisser Hinsicht zumindest von einer potentiellen sprachlichen Bestimmbarkeit ausgeht, denn die behandelte Urteilsförmigkeit der Wahrnehmung, in der sich einzelne Wahrnehmungsaspekte explizieren lassen, verfährt nun einmal im Medium der begrifflichen Sprache.

Erkennende Wahrnehmung muss Wahrnehmung von etwas Bestimmtem als Bestimmtes sein: »Wer lediglich irgendetwas bemerkt hat, das er in keiner Weise zu bestimmen vermag, hat nichts erkannt. Etwas zu erkennen (oder zu erkennen glauben), [...] bedeutet, etwas Bestimmtes in seiner Bestimmtheit zu erkennen.«⁵⁹ An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass, wenn wir etwas als etwas wahrnehmen, wir dabei stets Vermutungen darüber anstellen, wie es sich mit uns selbst und der Welt verhält, die sich im weiteren Vollzug der Wahrnehmung bestätigen, widerlegen oder korrigieren lassen, auch wenn es sich nur um den banalen Fall handelt, ob das haarige Wesen auf einer Wiese ein Hund oder eine Katze ist. In vielen Fällen läuft dies implizit und unmerklich ab. Sehen wir einen Baum als Baum, kann es sich im Einzelfall zwar genau genommen auch um ein anderes botanisches Gewächs handeln, in den meisten Fällen dürfte die Wahrnehmung eines Baumes jedoch zu keinen problematischen Fehlschlüssen führen. Läuft uns hingegen eine Person entgegen, die wir als jemand Bestimmten zu erkennen meinen, kann sich auf sehr drastische Weise herausstellen, ob es sich tatsächlich um denjenigen handelt oder nicht. Wir sehen an dieser Stelle, dass die Konzeption der

58 Ebd.

59 M. Seel: *Aktive Passivität*, S. 45.

hypothetisch verfahrenen Wahrnehmung dazu geeignet ist, Illusionen, Sinnestäuschungen, Delirien, Rauschzustände und Halluzinationen aufzuklären. Ob es sich so verhält, wie in einer bestimmten Wahrnehmungssituation angenommen wird, zeigt sich prozessual im weiteren Verlauf des Wahrnehmens und den damit einhergehenden Schlussverfahren. Erscheint einem der Vorhang im Gemälde eines Vermeers so real, dass man ihn zur Seite ziehen will, dürfte man spätestens beim Einschreiten des Sicherheitspersonals des Museums eines Besseren belehrt werden. Das spätere Wahrnehmungsurteil korrigiert somit das vorherige. Für die Auseinandersetzung mit ästhetischen Medien und Kunstwerken ist diese Form des hypothetischen Interpretierens grundlegend, wenn es z.B. darum geht, ob Farb- und Formkonstellationen in einem Bild lediglich Farb- und Formkonstellationen, einen Apfel oder im Lichte der christlichen Ikonographie den Sündenfall darstellen sollen. Schürmanns Ansicht nach ist zumindest beim alltäglichen Sehen von etwas als etwas der Akt der Urteilsfindung keine nachträgliche Zutat, sondern einhergehend mit dem visuellen Erfassen gegeben.⁶⁰ Man sieht demnach im Sinne Peirces auf implizite Weise dieses oder jenes immer zugleich hypothetisch als dieses oder jenes *Bestimmte*.⁶¹

4.2.2 Sprache als Praxis

Die Sprache ist das bildende Organ des Gedanken. Die intellektuelle Tätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich und gewissermaßen spurlos vorübergehend, wird durch den Laut in der Rede äußerlich und wahrnehmbar für die Sinne. Sie und die Sprache sind daher eins und unzertrennlich voneinander.⁶²

Sosehr uns die Sprache die Strukturen unseres Sprechens und Denkens vorgibt, haben wir doch auch einen gewissen Einfluss auf sie. Denken und Sprache sind bei Humboldt als interdependent zu begreifen, Sprechen und Denken bedingen einander: Wir können nicht denken ohne Sprache und nicht sprechen, ohne zu denken. Dabei gilt:

»Keiner denkt bei dem Wort gerade und genau das, was der andre, und die noch so kleine Verschiedenheit zittert, wie ein Kreis im Wasser, durch die ganze Sprache fort. Alles Verstehen ist daher immer zugleich ein Nicht-Verstehen, alle Übereinstimmung in Gedanken und Gefühlen zugleich ein Auseinandergehen. In der Art, wie sich die Sprache in jedem Individuum modifiziert, offenbart sich [...] eine Gewalt des Menschen über sie.«⁶³

Innerhalb gewisser Rahmenbedingungen sind wir demnach frei, uns in der Sprache und mit ihr frei zu bewegen. Dieser individuelle Einfluss *im Sprechen auf* das Sprechen passt,

60 Im Zuge vieler Kunstwerke wird das Wahrnehmungsurteil im Unterschied zur alltäglichen Wahrnehmung jedoch durchaus zu einem nachträglichen Schluss, weil sie gerade die Frage nach einer zutreffenden Interpretation stellen, die oftmals Korrekturen an den zunächst intuitiv vorgenommenen Urteilen erfordern.

61 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 72f.

62 W. v. Humboldt: *Schriften zur Sprache*, S. 45.

63 Ebd., S. 59.

wie als nächstes zu sehen sein wird, sehr gut zu dem von Fiedler vertretenen individuellen Einfluss des Einzelnen auf die Wahrnehmung. Nur weil wir in der Sprache – und damit im Denken – sowie in der Wahrnehmung und dem wechselseitigen Einfluss von Wahrnehmung und Sprache der Sache nach bedingt frei sind, können die ästhetischen Medien und die Künste uns ›Neues‹ zum Denken und Wahrnehmen geben – im Sinne von Variationen des ›Alten‹.⁶⁴ Die Begründung dieses Gedankens muss die vorliegende Studie mit Blick auf die Ruinenästhetik insgesamt liefern. Es sind ästhetische Medien und Kunstwerke, welche die Wahrnehmungs- und Verständnisweisen von Ruinen und damit einhergehend auch die Stellung des Menschen in der Welt in immer neuer Weise reflektieren. An dieser Stelle soll ersichtlich werden, weshalb es ausgerechnet eine Kombination der Wahrnehmungslehre Fiedlers und der Sprachphilosophie Humboldts ist, die mit Blick auf die ästhetischen Medien und Künste Aufschluss bieten soll.

Entscheidend mit Blick auf die Sprache ist, dass das Vermögen zur Verzeichnung mittels begrifflicher Sprache nicht nur die Voraussetzung für das individuelle Erkennen in der Wahrnehmung darstellt, sondern ebenso die Befähigung zur intersubjektiven Kommunikation darstellt. Die vorherigen Ausführungen zur Sprache könnten den Anschein erwecken, als ginge es im Sinne Johann Gottfried Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* um die Frage, wie der Mensch sich für sich allein und aus sich selbst heraus gewissermaßen auf *solitäre* statt auf *kommunikative* Weise die Sprache und damit einhergehend das erkennende Wahrnehmen und Denken ›erfinden‹ konnte:

»Der Mensch, in den Zustand von Besonnenheit gesetzt, der ihm eigen ist, und diese Besonnenheit (Reflexion) zum erstenmal frei wirkend, hat Sprache erfunden. [...] Er beweiset also Reflexion, wenn er nicht bloß alle Eigenschaften lebhaft oder klar erkennen, sondern eine oder mehrere als unterscheidende Eigenschaften bei sich *anerkennen* kann: der erste Aktus dieser Anerkenntnis gibt deutlichen Begriff; es ist das erste Urteil der Seele – und – Wodurch geschah die Anerkennung? Durch ein Merkmal, was er absondern mußte und was, als Merkmal der Besinnung, deutlich in ihn fiel. [...] Dies *erste Merkmal der Besinnung war Wort der Seele! Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden!*«⁶⁵

Das Zitat Herders führt performativ vor, was sich anders als zirkulär kaum fassen lässt: Die Interdependenz von Sprache und Denken. Denn wir sind ja in dem Moment, da wir die Eigenschaften und Merkmale, die wir *als bestimmte* Eigenschaften und Merkmale besonnen vernehmen, bereits in den Modus des Vermögens zur Verzeichnung versetzt, wie wir mit Peirce und Halawa gesehen haben. Herder setzt also in dieser Lesart voraus, was er eigentlich erst begründen will. Der *erste Aktus dieser Anerkenntnis*, das *erste Urteil der Seele*, das *deutlichen Begriff* gibt, scheint ein Mythos zu sein, zumindest wenn es tatsächlich schon um erkennende Wahrnehmung in Form von identifizierenden und propositional

64 Vgl. A. Gehlen: *Zeit-Bilder*, S. 10f.; Gehlen schreibt diesbezüglich, dass die Avantgarde und die Innovationen in der Kunst zu jedem Zeitpunkt durch ihre jeweilige historisch-kulturelle Verortung bestimmt sind. Etwas ›Neues‹ kommt in den Sphären der Kunst also nicht aus dem ›Nichts‹, sondern differenziert sich fortwährend vor dem Hintergrund ihrer gesamten Historie aus. An späterer Stelle heißt es: »Nun sind alle Kunstarten und -stile, welches auch die Umstände ihrer Entstehung gewesen sein mögen, seit jeher kopiert, wiederholt oder weitergeführt worden, denn Kunst entsteht ja überhaupt an vorhergegangener Kunst und nicht an Natur.« (A. Gehlen: *Zeit-Bilder*, S. 287)

65 Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart 2001, S. 31f.

artikulierten Wahrnehmungsurteilen geht. Wahrscheinlich dachte Herder vielmehr an eine wesentlich grundlegender anzusetzende Form des beispielsweise ›rein‹ visuellen Vernehmens und Sondierens. Damit ginge es Herder um Arten des unbegrifflichen Etwas-Sehens, wie wir es mit anderen Lebewesen teilen, im Unterschied zum begrifflichen Etwas-als-etwas-Sehen, wofür es der Sprache bedarf.

Es geht an dieser Stelle darum, dass die Sprachpraxis nicht primär aus dem solitären Reflexionsvorgang als dem Normalfall des Sprachgebrauchs heraus betrachtet werden sollte, sosehr sie dazu auch befähigt. Vielmehr kann sie nur am paradigmatischen Fall der zwischenmenschlichen Verständigung erhellend erläutert werden: »Der Mensch spricht, sogar in Gedanken, nur mit einem andren, oder mit sich, wie mit einem andren, und zieht danach die Kreise seiner geistigen Verwandtschaft, sondert die, wie er, Redenden von den anders Redenden ab.«⁶⁶ Dass Sprachen – und auch die ›Sprachen der Kunst‹ – vom Grundfall der intersubjektiven Verständigung über die von den einzelnen Subjekten unabhängig und objektiv geteilte Lebenswelt zu betrachten sind, ist entscheidend, wenn die ästhetischen Medien und Künste letztlich als menschliche Praktiken u. a. der Reflexion auf geltende Normen des Wahrnehmens und Verstehens begriffen werden sollen. Auch in den Sphären der artifiziellen bzw. artistischen Reflexionen macht nicht jeder einfach nur wie und was er will, sosehr ihre Gebilde zuweilen diesen Anschein erwecken.

Alle begrifflichen Bestimmungsversuche unserer selbst und der Welt gewinnen ihren Sinn und Zweck maßgeblich aus bestimmten sozialen Praktiken heraus. Auch der einzelne Mensch kann, wenn er in Einsamkeit sprachlich reflektiert, dies nur im Hinblick auf eine zumindest potentielle Mitteilbarkeit innerhalb sozialer Kontexte tun. Denn Richtigkeit und Wahrheit kann es nur als Eigenschaften von propositionalen Aussagen im Abgleich des intersubjektiven Austausches geben – und warum sollten wir denken und sprechen, wenn nicht um der Richtigkeit und Wahrheit willen? Wir wollen eben wissen, wie es sich mit uns und der Welt verhält. Das können Überlegungen mit Blick auf banale instrumentelle Vorgänge sein, wie den richtigen Einsatz von Werkzeugen: Wie muss man denn das Stöckchen nun reiben, damit sich Feuer entfacht? Das Gleiche gilt für die großen kantischen Fragen: Was können wir wissen? Was sollen wir tun? Was dürfen wir hoffen? Was ist der Mensch?

Sprache muss von sozialen Kontexten her gedacht werden, innerhalb derer sie in Auseinandersetzung mit einer äußeren Wirklichkeit das Korrektiv für unsere Annahmen, Meinungen, Überzeugungen und letztlich unser gesamtes Wissen darstellt; andernfalls könnte jeder Mensch letztlich sprechen und denken, wie und in Bezug auf was er will. Die sprachlichen Ausdrücke bzw. Begriffe stellen in der intersubjektiven Kommunikation für uns eine Konstanz sicher, die gewährleistet, dass wir uns nicht in willkürlichen und solipsistischen Wahrnehmungs- und Bedeutungswelten verlieren. Über die Bedeutungen der Worte und ihre Verwendung müssen wir uns bis zu einem gewissen Grade verständigen und einig sein, damit das Sprechen *seinen* und damit *einen bestimmten* Sinn gewinnen kann.⁶⁷ Allerdings darf Sprache deshalb nicht als etwas ausschließlich Kon-

66 W. v. Humboldt: *Schriften zur Sprache*, S. 24.

67 Sich über die Bedeutung von Worten zu verständigen, setzt das Vorhandensein von Sprache immer schon voraus. Man sieht hieran, wie schwierig es ist, über die Bedingungen der Sprache zu

stantes und Unveränderliches gedacht werden. Vielmehr wird sie durch die Praktiken des Sprachgebrauchs und in Liaison mit der Wahrnehmung stetig reorganisiert, was an Humboldts Sprachphilosophie nachfolgend deutlich werden soll.⁶⁸

4.2.3 Zur Nähe von Konrad Fiedler und Wilhelm von Humboldt

Wenn auch nicht ganz klar ist, ob Fiedler Humboldts Schriften zur Sprache selbst gelesen hat, so lassen sich Majetschak zufolge zumindest die sachlichen Bezüge eindeutig nachweisen. Fiedler sah in der Art und Weise, wie in Kunst und Sprache ein eigentümliches Weltbewusstsein des Menschen zur Darstellung gelangt, eine enge Verwandtschaft und orientierte sich im Hinblick auf die Sprache an Humboldt.⁶⁹ Inwiefern Sprache dies Humboldt zufolge vermag, soll nachfolgend kurz erläutert werden.

Wie oben bereits zu sehen war, gewinnt nach Humboldts Ansicht in der Einheit des Wortes die spurlos vorübergehende, subjektive, geistige Fähigkeit ihre Objektivität, Festigkeit und Reproduzierbarkeit; mittels der sinnlichen Wortlaute werden unsere gedanklichen Tätigkeiten fassbar. Das einzelne Wort ist dabei nicht als Repräsentant eines in der äußeren Welt objektiv gegebenen Gegenstandes selbst zu betrachten, sondern als die lautliche Fixierung der subjektiven Auffassung des Gegenstandes im Begriff. Die Sprache stellt also »niemals die Gegenstände, sondern immer die durch den Geist in der Spracherzeugung selbstthätig von ihnen gebildeten Begriffe dar.«⁷⁰ Die Begriffe sind die im Denken gebildeten Abstraktionen unter Absehung von vielen individuellen Bestimmungen der Dinge. Sie sind die gebildeten Einheiten als »Komplexe von (Wesens-)Merkmalen der Dinge in der Sicht der Sprecher«,⁷¹ die von der Sprache lautlich fixiert werden. Die Sprache bezeichnet also im Denken gebildete Auffassungen der Gegenstände in der Welt, die wir anhand der Abstraktion von der Art und Weise des sinnlichen Gegebenseins dieser Gegenstände bilden. Das darf jedoch nicht so verstanden werden, als übersetzten wir mittels der Sprache vorsprachliche geistige Phänomene im Sinne einer instrumentellen Auffassung in die Sprache; vielmehr gewinnt das an sich unbestimmte Denken im Laut zuallererst seine Gestalt und darin seine Bestimmtheit. Indem die lautliche Sprache ein Gedankengebilde fixiert, hält sie nicht einfach etwas ohnehin schon Bestehendes bloß fest, sondern sie erschafft es überhaupt erst und bringt es auf genuine Weise hervor.⁷² Wir sehen an dieser Stelle die Parallele zu Fiedlers Wahrnehmungsauffassung: Wir bilden in Wahrnehmung und Sprache nicht einfach etwas ab, sondern bringen etwas in den Praktiken des Sprechens und Wahrnehmens zuallererst hervor. Indem wir etwas herstellen, lässt sich darin etwas darstellen.

sprechen, aus der Position heraus ›immer schon‹ Sprache zu haben und gedanklich bereits im Medium der Sprache zu operieren. Vgl. zu den angestellten sprachphilosophischen Überlegungen das Kapitel zur Intersubjektivität der Sprache bei Donald Davidson und Robert Brandom, in: Georg W. Bertram: *Sprachphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2011, S. 154–179 sowie das Kapitel zur Intersubjektivität, in: D. M. Feige: *Kunst als Selbstverständigung*, S. 28–35.

68 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 144.

69 St. Majetschak: *Die Sprachlichkeit der Kunst*, S. 113f.

70 W. v. Humboldt zit. n. ebd., S. 116.

71 St. Majetschak: *Die Sprachlichkeit der Kunst*, S. 116.

72 Vgl. ebd.

Das bedeutet keinesfalls, dass wir mit der Ausbildung des Lautes ›Baum‹ die Bäume in der Welt auf mystische Weise herbeizaubern würden. Die äußere Wirklichkeit soll im Sinne eines metaphysischen Realismus als eine von uns unabhängig gegebene verstanden werden. Anders gesagt: Das Universum existiert – ob es nun von Wesen wahrgenommen wird oder nicht.⁷³ Im Sinne eines kritischen Realismus sind uns jedoch ›nur‹ Erscheinungen der Objekte der Wirklichkeit gegeben, die durch unsere Wahrnehmung, Sprache und andere mediale Zugänge konstituiert und somit in gewisser Hinsicht konstruiert sind. Nur mittels dieser unterschiedlichen Medien lassen sich Unterscheidungen an der uns stets vermittelt gegebenen Wirklichkeit treffen; nur so haben wir Zugang zu ihr: »Insofern kann man tatsächlich sagen, dass jede *bestimmte* Gestalt des Wirklichen eine Konstruktion unseres Erkennens enthält. Aber dies trifft allein auf diese *Bestimmtheit* eines Wirklichen zu. Das so bestimmte *Wirkliche* hingegen ist kein Machwerk, sondern eben der Gegenstand unseres Erkennens. An ihm muss sich zeigen, ob die Bestimmung zutrifft oder nicht.«⁷⁴ Nicht der Realität selbst, sondern unserer Auffassung und unseres Zugangs zu ihr kommt demnach ein unvermeidlich konstruktiver Charakter zu.

Der sprachphilosophische Ansatz Humboldts soll an dieser Stelle nun so verstanden werden, dass uns die sprachlichen Laute ein Medium bieten, an dem unser Begreifen im Sinne unserer geistigen Auffassung sich ausbilden kann.⁷⁵ Das einzelne Wort macht uns im Medium des Lautes die geistige Abstraktion von Einzellern und sinnlich vielgestaltig Erscheinendem als mehr oder weniger Einheitliches zur intersubjektiven Verständigung verfügbar. ›Mehr oder weniger‹ insofern, als wir Begriffe eben auf durchaus individuelle und unterschiedliche Weise ausbilden. Wer, einmal angenommen, in den USA aufgewachsen ist und Zeit seines Lebens keine Tempel-, Burg- oder Schlossruinen, sondern nur Detroits Wirtschaftsruinen gesehen hat, weil jene Architekturen dort schlicht nicht existieren, wird einen etwas anderen Begriff der Ruine ausbilden, als jemand, der am Rheinufer lebend mit der Omnipräsenz von Burgruinen vertraut ist. Die Begriffe bilden sich nicht allein an der Lautgestalt von Worten aus; auch Schrift, Zeichen, Bilder, Bewegtbilder usw. stellen eine Verfügbarkeit dar, an der wir unser begriffliches Vermögen ausdifferenzieren können. Das Bonmot »von nichts kommt nichts« kann hier so verstanden werden, dass es irgendeines Mediums bedarf, damit uns *etwas* zur Verfügung stehen kann. Der Begriff des Mediums ist dabei sehr weitreichend zu verstehen: Wir sehen im Medium des Lichts, nehmen wahr im Medium des uns leiblich-sinnlich Erscheinenden, sprechen im Medium der Laute von Worten, schreiben im Medium der Schrift, zeigen mit dem Medium der Zeichen, Philosophieren im Medium des begrifflichen Gedankens usw.

73 Vgl. Wolfgang R. Köhler: *Einleitung*, in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Realismus und Antirealismus*, Frankfurt a.M. 1992, S. 7–19.

74 Martin Seel: *Vom Handwerk der Philosophie*, München u. Wien 2001, S. 32.

75 Die folgenden Ausführungen beanspruchen nicht, Humboldts eigener Sprachphilosophie ganz gerecht zu werden. Er soll hier in gewisser Hinsicht bloß als Pate für die angestellten Überlegungen fungieren. Vgl. zu den angeführten sprachphilosophischen Motiven Humboldts: Jürgen Trabant: *Das tote Gerippe und die Arbeit des Geistes. Überlegungen im Anschluss an Humboldt*, in: Sybille Krämer u. Ekkehard König (Hg.): *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?*, Frankfurt a.M. 2002, S. 76–96.

In allen diesen medialen Bezugnahmen liegt jedoch ein unterschiedliches und individuelles Begreifen dessen, worum es jeweils geht. Um zu Humboldts Überlegungen zur Sprache zurückzukehren: Komplexe, ausgebildete und natürliche Sprachen, in denen die Begriffsbildung weit fortgeschritten ist, wie z.B. das Deutsche, kann man sich als Netz von phonetischen Fixierungen vorstellen, die durch das Geflecht von Differenzen der Laute zueinander begriffliche Unterscheidungen bezeichnen. Jede Sprache teilt die Welt dabei auf eine spezifische Art und Weise begrifflich ein, die sich im phonetischen Unterscheidungssystem der Worte markiert. In verschiedenen Sprachen können diese Einteilungen erheblich divergieren und damit liegt Humboldt zufolge in jeder Sprache »eine eigentümliche Weltansicht«. ⁷⁶ Mit dem Erlernen einer Muttersprache erwerben wir zugleich eine charakteristische Weltansicht, so wie sie uns in den Worten dieser Sprache zugeführt wird. ⁷⁷ In einfachen Fällen sind die Unterschiede eher rein phonetischer Art – man denke an das Wort ›Hund‹ im Deutschen und ›dog‹ im Englischen. In anderen Fällen ›leuchtet‹ bereits mehr auf, wie bei den Ausdrücken ›Blitz‹ und ›lightning‹. Hier scheinen verschiedene Sichtweisen auf die Welt, sich in den Ausdrücken und dem einhergehenden Begriff zu manifestieren, wenngleich sich mittels beider Ausdrücke natürlich vollkommen gelingend auf die gleichen Gegenstände in der Welt referieren lässt; es geht hier um das im Begriff am Laut sich manifestierende *Wie* des Begreifens. Während den Ausdruck ›lightning‹ lediglich die Assoziation eines Aufleuchtens begleitet, scheint der onomatopoetische Ausdruck ›Blitz‹ das zu benennende visuelle Wetterphänomen in die zischende Lautgestalt seines phonetischen Ausdrucks sowie die aufblitzende Kürze seiner Schriftgestalt zu überführen. Noch deutlicher wird dies im Hinblick auf figürliche Rede, wie sie z.B. zur Beschreibung von heftigem Regen in unterschiedlichen Sprachen verwendet wird: »Es schüttet, wie aus Kübeln« (Deutsch), »Es regnet Katzen und Hunde« (Englisch), »Es regnet, wie eine Kuh, die pisst« (Französisch), »Es regnet Stuhlbeine« (Griechisch), »Es regnet Schusters Messer« (Irisch), »Es regnet alte Frauen« (Niederländisch) usw. *Was* wir damit begreifen, *worauf* in der Welt wir uns damit beziehen, ist der gleiche Sachverhalt: ›starker Regen‹; *wie* wir uns mittels Sprache einen Begriff davon machen, unterscheidet sich hingegen drastisch. In diesem Zusammenhang zeigt sich in der Sprache eine Charakteristik, die auch für die ästhetischen Medien und Künste entscheidend ist: Jede Sprache stellt unterschiedliche Ansichten der Welt zur Verfügung, welche die Wege möglicher Gedankengänge im Sprechen und Denken des Einzelnen in einem gewissen Grade prädestinieren. In diesem Sinne hat die Sprache als vorgegebenes Wort- und Regelsystem, das uns bestimmte Sichtweisen eröffnet, Macht über uns.

Humboldt zufolge gehört es nun aber ebenso zur Sprache, dass sie kein *konstantes*, sondern ein *dynamisches* Regelsystem darstellt; denn Sprachen wandeln sich sowohl kollektiv als auch individuell. So bilden sich (historisch betrachtet) sowohl regional unterschiedliche Sprachgewohnheiten auch innerhalb ›derselben‹ Sprachgemeinschaft beispielsweise eines Landes heraus als auch individuelle Idiolekte einzelner Personen; jeder Mensch entwickelt schließlich im Laufe seines Lebens gewissermaßen einen eigenen Sprachstil. In ihrem tatsächlichen Wesen ist die Sprache Humboldt zufolge daher

76 W. v. Humboldt zit.n. St. Majetschak: *Die Sprachlichkeit der Kunst*, S. 117.

77 Vgl. St. Majetschak: *Die Sprachlichkeit der Kunst*, S. 117.

»etwas beständig und in jedem Augenblick Vorübergehendes«,⁷⁸ denn sie wandelt sich ununterbrochen. Daher muss die Sprache, wie bereits die Wahrnehmung, als eine performative Praxis betrachtet werden, die »eigentlich« nur in der jeweiligen Situation ihres Gebrauchs und nicht als etwas konstant Bestehendes wirklich ist: »Denn die Wirklichkeit der Sprache ist die im jeweils *individuellen Sprechen* einzelner Personen manifestierte, unabschließbare Arbeit des Wortgebrauchs zu dem Zweck, unter Rückgriff auf einen überkommenen Vorrat phonetischer Zeichen *eigene* Gedanken zu bilden, zu verdeutlichen, in Sätzen zu fixieren und schließlich anderen Personen mitzuteilen.«⁷⁹ Sosehr die Sprache also durch ihre Vorgaben Macht über den einzelnen Sprecher hat, da im Sprechen immer bereits auf historisch vorgegebene artikulierte Laute und die damit einhergehenden Begriffsweisen zurückgegriffen werden muss, so existiert demgegenüber doch auch eine individuelle Gewalt der Sprechenden über die Sprache. Denn das individuelle Sprechen verhält sich weder rein *reproduktiv* zu vorgegebenen sprachlichen Einteilungsweisen noch rein *erzeugend*, als würden wir einfach die passenden Worte erfindend etwas in die Welt bringen. Unser Umgang mit Sprache ist vielmehr als *umgestaltend* zu betrachten, da wir in ihr stets bereits Vorzufindendes variieren.

Es wäre sehr viel mehr zu den skizzierten sprachphilosophischen Überlegungen zu sagen; für den vorliegenden Zusammenhang relevant ist die Nähe einer bestimmten Charakteristik der an Humboldt anknüpfenden Sprachauffassung zu den bereits vorgestellten wahrnehmungstheoretischen Überlegungen Fiedlers und Schürmanns. Zwei Aspekte sind dabei besonders hervorzuheben: Weder bilden wir in Sprache und Wahrnehmung einfach nur eine Wirklichkeit ab noch erschaffen wir sie. Und: Weder eignen wir uns in Sprache und Wahrnehmung einfach nur bestehende und konventionell herausgebildete Formen des Wahrnehmens und Sprechens blind an noch erfinden wir uns unsere eigenen. Beide Faktoren sind entscheidend, will man verstehen, inwiefern die ästhetischen Medien und Kunstwerke unsere Wahrnehmungs- und Denkweisen im Zuge ästhetischer Reflexionsvollzüge grundlegend umgestalten. Bevor wir uns dem Zeichencharakter der Ruinen zuwenden, soll im folgenden Unterkapitel noch eine sprachphilosophische Position vorgestellt werden, die sich besonders dazu eignet, den metaphorischen Raum der Sprache als ein komplexes Ganzes eines Verständigungsgeschehens zu begreifen, der unsere buchstäblichen Raumerfahrungen und damit die hier behandelten ästhetischen Wahrnehmungsvollzüge der Ruinen grundlegend trägt: der semantische Holismus.

4.2.4 Semantischer Holismus

Der semantische Holismus, oder auch Bedeutungsholismus, eignet sich unter sprachphilosophischen Ansätzen besonders dazu, die im Rückgriff auf Humboldt angestellten Überlegungen zur Sprache noch etwas weiterzuführen.⁸⁰ Für das Ruinenästhetische ist

78 W. v. Humboldt zit.n. ebd.

79 St. Majetschak: *Die Sprachlichkeit der Kunst*, S. 117.

80 Einführend zum semantischen Holismus siehe: G. W. Bertram: *Sprachphilosophie zur Einführung*, S. 110f., 160f., 172f.

das insofern relevant, als das dynamische Bedeutungsnetz der Sprache das atmosphärische Erscheinen der Ruinen als komplexes Ineinander von Mannigfaltigem in sinnhafter Hinsicht trägt. Wollen wir angesichts der Ruinen und der Atmosphären, in denen sie stehen, überhaupt etwas verstehend vernehmen, müssen wir danach fragen, wie deren Bedeutsamkeit in der Sprache Gestalt annimmt.

Wahrnehmungen, Erinnerungen, Erwartungen, Vorstellungen, Gefühle, Imaginationen, Reflexionen – der gesamte geistig-leibliche Haushalt des Menschen gewinnt seine artikulierte Bestimmtheit in der Sprache oder zumindest im Rückgriff auf die Sprache, so soll es hier vertreten werden. Das bedeutet nicht, dass die angesprochenen Dimensionen des Menschseins *selbst* sprachlich verfasst sind; ebenso wenig bedeutet es, dass wir einfach etwas mit Worten benennen; vielmehr eröffnet begriffliche Sprache bestimmte Weisen des Erlebens, der durch sie angesprochenen Gegenstände oder Zusammenhänge im weitesten Sinne. Das darf nicht so verstanden werden, als würden die Begriffe zuallererst das Erleben verursachen: Wenn ich nicht weiß, was ich fühle, wenn ich verliebt bin, weil ich noch nie zuvor verliebt war, dann werde ich mich trotzdem so fühlen, wie ich mich fühle, wenn ich verliebt bin – nur verstehe und begreife ich eben (noch) nicht, dass es das Gefühl der *Liebe* ist, das mir den Verstand raubt. Eine verstehende Perspektive auf das, was einen angeht, eröffnet zuallererst die Sprache. Das Innen- und Außenleben lässt sich nur als dasjenige wahrnehmen, als das man es auch zu begreifen imstande ist. Die Vermutung lautet, dass alle kognitiven Fähigkeiten auf diese Weise begrifflich instruiert sind und ihre begriffliche Bestimmtheit im Raum der Sprache gewinnen. Die topologische oder topografische Metapher des ›Raumes der Sprache‹ zielt hier auf den semantischen Holismus ab. Begriffe gewinnen einem holistischen Verständnis von Sprache zufolge ihre Bedeutung und ihren Gehalt relational und strukturalistisch aus ihrer Stellung zu einer unüberschaubaren Fülle anderer Begriffe in der Sprache. Die Gesamtheit der begrifflichen Sprache muss dabei als ein dynamisches *Ganzes* (griechisch ›*hólos*‹, ›*ganz*‹) betrachtet werden, das sich andauernd in Bewegung befindet. Sprache steht nicht fest, wie wir mit Humboldt gesehen haben; sie wandelt sich unaufhörlich. Alte Worte geraten in Vergessenheit, neue Worte kommen hinzu; die Bedeutung desselben Wortes kann sich zudem wandeln – man denke bloß an das Wort ›geil‹, das früher sexuelle Erregung meinte und heute als positives Wertprädikat im weitesten Sinne verwendet wird. Nicht nur die materiellen Gegenstände in der Welt entstehen und vergehen, auch deren in der Sprache artikulierten Bedeutungen unterliegen einem unaufhörlichen Wandel.

Für die Ästhetik der Ruinen heißt das: Die Sprache eröffnet Weisen des ästhetischen Erlebens. Der (metaphorische) Raum der Sprache konstituiert erst den (buchstäblichen) Wahrnehmungsraum *als einen bestimmten*, in dem wiederum Bestimmtes zur Wahrnehmung kommt. Um das Gesagte konkreter werden zu lassen, sei nachfolgend ein beispielhaftes Sammelsurium an Vokabular aufgeführt, das im Spiel ist, wenn wir ruinösen Phänomenen begegnen. Diese Begriffe ermöglichen zuallererst eine differenzierende Wahrnehmung der entsprechenden erfahrbaren Phänomene. Wir kennzeichnen das Erlebte als:

›abgebröckelt‹, ›abgebrochen‹, ›abgelebt‹, ›abgenutzt‹, ›abgewetzt‹, ›abgründig‹, ›amorph‹, ›aufgelöst‹, ›ausgedient‹, ›ausgelöscht‹, ›baufällig‹, ›beschädigt‹, ›brü-

chig, ›desaströs‹, ›desolat‹, ›eingestürzt‹, ›entrückt‹, ›erodiert‹, ›fragil‹, ›gealtert‹, ›geschädigt‹, ›geschunden‹, ›hinüber‹, ›instabil‹, ›kaputt‹, ›lädiert‹, ›marode‹, ›morbide‹, ›rissig‹, ›schief‹, ›schmutzig‹, ›trostlos‹, ›umgestürzt‹, ›verblasst‹, ›verbraucht‹, ›verdorben‹, ›verdorrte‹, ›verfallen‹, ›verfault‹, ›verflossen‹, ›vergammelt‹, ›vergangen‹, ›vergeben‹, ›vergessen‹, ›verhängnisvoll‹, ›verheert‹, ›verkommen‹, ›verkümmert‹, ›verlassen‹, ›verlebt‹, ›verloren‹, ›verloschen‹, ›vernichtet‹, ›verrottet‹, ›verrückt‹, ›verschandelt‹, ›verschieden‹, ›verschlissen‹, ›verschlungen‹, ›verschüttet‹, ›verschwunden‹, ›versehrt‹, ›versengt‹, ›verstaubt‹, ›verstreut‹, ›versunken‹, ›vertrocknet‹, ›verwahrlost‹, ›verwaist‹, ›verwandelt‹, ›verwest‹, ›verwittert‹, ›verwunschen‹, ›verwüstet‹, ›zerborsten‹, ›zerbrochen‹, ›zerbröselte‹, ›zerfallen‹, ›zerfetzt‹, ›zerfleddert‹, ›zerfressen‹, ›zerfurcht‹, ›zerrissen‹, ›zerrüttet‹, ›zerschlagen‹, ›zerschlissen‹, ›zerschrunden‹, ›zersetzt‹, ›zerstört‹, ›zerstreut‹, ›zerstückelt‹.

Diese Adjektive ermöglichen es uns überhaupt erst auf genuine Weise, die ruinösen Gegenstände erkennend zu klassifizieren. Dabei geht es nicht allein um eine Benennung, in dem banalen Sinne, dass wir einfach Dingen Worte geben. Vielmehr sind die unterschiedlichen Worte Ausdruck unterschiedlicher Begriffsweisen, mit denen unterschiedliche erlebbare Perspektiven auf die Dinge eröffnet werden. Die aufgelisteten Worte stehen teils in einem synonymen Verhältnis zueinander und markieren doch nuancierte Unterschiede im Erleben. Ob etwas ›zerfallen‹ oder ›zerschlagen‹ wurde, verweist schließlich auf differente Verursachungen der ruinösen Phänomene; während letzterer Begriff intendierte Zerstörungen meint, benennt ersterer die erodierenden Folgen einer mangelnden Instandsetzung von Objekten und Architekturen. Die erfahrbaren Vorgänge in der Welt spiegeln sich auf gewisse Weise im Begriff wider, gehen in den Begriff ein, bzw. werden im Begriff reflektiert. Das Verhältnis von Erlebtem und Begriff darf dabei keinesfalls repräsentationalistisch als ein *abbildliches* oder *mimetisches*, sondern muss als ein *interdependentes* gedacht werden. Das scheint auch genealogisch auf die Ausbildung der menschlichen Sprachen zuzutreffen. Es ist nicht irgendwann plötzlich die Sprache vom Himmel in den Geist des Menschen gedrungen und hat ihm den Segen (oder Fluch) des erkennenden Wahrnehmens beschert. Genauso wenig haben die Dinge in der Welt irgendwann damit begonnen, dem Menschen ihre Namen und Bestimmungen zuzuflüstern. Der Mensch bildet (bildhaft gesprochen) im Laufe seiner historischen und individuellen Existenz ein Netz aus Lauten und damit einhergehend begrifflichen Verständnisweisen aus, das er über die von ihm erlebte Innen- und Außenwelt spannt und das durch die veränderliche Dynamik letzterer in iterativen Prozessen immer wieder neu justiert werden muss. Begriff und Anschauung scheinen dabei *immer schon* gemeinsame Sache gemacht zu haben – so die Vermutung. Veränderte Wahrnehmungsweisen ziehen veränderte Verständnisweisen im Sinne von Korrekturen bestehender Begriffskonstellationen nach sich, wie umgekehrt die Beschäftigung mit neuen Verständnisweisen auch veränderte Wahrnehmungsweisen ermöglicht. Das gilt für eher banale Fälle wie den elterlichen Hinweis an das eigene Kind: »Schau mal, in der Burgruine dort oben am Berg haben früher einmal die Ritter gewohnt« genauso, wie für voraussetzungsreichere Sinnzusammenhänge, wenn sich einem beispielsweise eine bestimmte Ruine als die gotische Klosterruine Eldena im Greifswald (Abb. 8) verstehend erschließt, die Caspar David Friedrich zum präferierten

Sujet seiner malerischen Ruinenreflexionen erklärt hat.⁸¹ Die Atmosphäre dieses Ortes wird man nur angemessen vernehmen können, wenn einem die kulturellen, historischen und kunsthistorischen Zusammenhänge der Romantik in zumindest geringem Maße etwas sagen – anderenfalls steht man vor Steinen im Wald.

Damit ist letztlich das Verhältnis von Theorie und Praxis angesprochen. Die Arbeit am Begriff ermöglicht veränderte Anschauungsweisen der Welt, wie umgekehrt Veränderungen in der Welt die Arbeit am Begriff erfordern. Und dass es sich so verhält, werde ich womöglich wiederum nur erfahren, wenn ich mich mit den entsprechenden Theorien über das Verhältnis von Theorie und Praxis befasse. Auch die vorliegende Studie im Ganzen kann in diesem Sinne letztlich als ein theoretischer Versuch verstanden werden, eine veränderte Form der Praktiken des Wahrnehmens bestimmter Zusammenhänge in der Welt zu begründen, hier mit Blick auf die Ästhetik der Ruinen. Das ist der *normative* Anteil jeder Theoriebildung im Unterschied zu ihren *deskriptiven* Momenten. Die vorliegende Untersuchung will ruinöse Phänomene in der Welt in der Tradition einer sich beständig wandelnden Ästhetik der Ruinen *verstehen und wahrnehmen* und die damit einhergehenden ästhetischen Prozesse auf Rezeptions- und Produktionsseite als atmosphärische Reflexionsvorgänge theoretisieren.

Das oben aufgelistete Vokabular zur basalen Deklaration ruinöser Phänomene operiert noch auf einer sehr grundlegenden Ebene des Etwas-als-etwas-Wahrnehmens. Wesentlich komplexer wird das Bedeutungsgeschehen, wenn wir an Ruinen auf der Ebene des Etwas-in-etwas-Wahrnehmens historische Zusammenhänge oder fiktive Imaginationen durchspielen. Auch letztere sind ermöglicht durch die Sprache, die diese Wahrnehmungsweisen zuallererst eröffnet. Will man die Sprache metaphorisch gesprochen als ein Netz oder Feld aus Begriffen begreifen, in dem sich unsere Welt- und Selbstverhältnisse grundlegend artikulieren, lohnt der Blick auf den besagten Bereich sprachphilosophischer Theorien, die sich dem semantischen Holismus bzw. dem Holismus sprachlicher Bedeutungen zuordnen lassen. Georg W. Bertram hat sich eingehend mit holistischen Theorieansätzen in der Philosophie, insbesondere mit Blick auf die Sprache, auseinandergesetzt.⁸² In der Einleitung zum Sammelband über den Holismus in der Philosophie schreiben Bertram und Jasper Liptow:

»Als *Holismus* kann man grob die These bezeichnen, daß ein Element – etwa ein sprachliches Zeichen, ein Organ, ein Mensch oder anderes – hinsichtlich bestimmter seiner Eigenschaften oder gar als solches eine Funktion seines *Zusammenhangs mit anderen* Elementen ist, mit denen es gemeinsam zu einem *Ganzen* gehört – etwa zu einem Zeichensystem, einem Organismus, einem sozialen Gefüge oder anderem.«⁸³

81 Vgl. Hubertus Gaßner: *Empfindsamkeit. Schillers »Räuber« – Landschaftsgarten – Melancholie – Ruinen – Memento mori*, in: ders. (Hg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, S. 101–115, hier S. 111–115.

82 Siehe Georg W. Bertram u. Jasper Liptow (Hg.): *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartphilosophie*, Weilerswist 2002; Georg W. Bertram: *Die Sprache und das Ganze. Entwurf einer antireduktionistischen Sprachphilosophie*, Weilerswist 2006, hier insb. S. 21–24; Georg W. Bertram, David Lauer, Jasper Liptow u. Martin Seel (Hg.): *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus*, Frankfurt a.M. 2008.

83 G. W. Bertram u. J. Liptow (Hg.): *Holismus in der Philosophie*, S. 7.

Holistische Theorien gibt es also nicht allein mit Blick auf die Bedeutung sprachlicher Zeichen; vielmehr lässt sich immer dann von einem Holismus sprechen, wenn *Einzelnes* in seinem Verhältnis zu vielem anderen in den Blick gerät, mit dem es ein wie auch immer geartetes *Ganzes* bildet.⁸⁴ Für die *Beschaffenheit* der einzelnen Gegenstände ist es dabei entscheidend, dass sie mit vielen anderen Gegenständen zusammenhängen; die Konstitution oder Bestimmtheit des einzelnen Gegenstandes geht aus seinem Zusammenhang mit vielen anderen Gegenständen hervor. Der Gegenbegriff zum ›Holismus‹ wäre ›Atomismus‹, wonach die Verbindungen, in denen ein Gegenstand steht, als solche gelten und die Beschaffenheit des einzelnen Gegenstandes nicht betreffen.⁸⁵ Mit Blick auf den semantischen Holismus schreiben die Autoren:

»Die Bedeutung eines Zeichens oder eines sprachlichen Ausdrucks oder auch der Gehalt einer Überzeugung oder einer mentalen Repräsentation ist eine Funktion seines bzw. ihres *Zusammenhangs mit anderen* Zeichen oder Ausdrücken, Überzeugungen oder Repräsentationen. Das in Frage stehende *Ganze* ist dann entsprechend ein Zeichensystem, das Vokabular einer Theorie, eine Sprache oder ein System von Überzeugungen oder Repräsentationen.«⁸⁶

Bertram unterscheidet mit Blick auf den Bedeutungsholismus sprachlicher Elemente grundsätzlich zwei Versionen: eine »*inferentielle Semantik*« und eine »*differentielle Semantik*«. ⁸⁷ Während mit ersterer eine *verbindende* Beziehung unter bedeutungshaften Elementen angesprochen ist, bedeutet letztere eine *abgrenzende*. Inferentielle Beziehungen lassen sich in Form von Sätzen bzw. Propositionen denken, während differentielle Beziehungen im Unterschied von Worten bzw. Begriffen zueinander bestehen.⁸⁸ Mit Blick auf unser Thema könnte man z. B. das Substantiv ›Ruin‹⁸⁹ im Sinne eines *wirtschaftlichen, finanziellen oder körperlichen Zusammenbruchs* in einer verbindenden, schlussfolgernden, also inferentiellen Beziehung mit dem Substantiv ›Ruine‹ betrachten, das *verfallene und zerstörte Gebäude* bezeichnet und welches wiederum in einer ebensolchen Beziehung mit dem lateinischen Verb ›ruere‹ für ›stürzen‹ steht. Ein Beispiel für eine abgrenzende, sprich: differentielle Zeichenbeziehung wären die Verben ›ruinieren‹ und ›urinieren‹, deren minimale Differenz in Laut- und Schriftgestalt durch die Inversion der Buchstaben ›r‹ und ›u‹ einen kaum größeren Unterschied für deren Bedeutung markieren könnte.

Zum Holismus sprachlicher Bedeutungen heißt es bei Bertram: »Jedes Element, jeder bedeutungstragende sprachliche Ausdruck, ist – so die These – nur durch seine Stel-

84 Damit ist ein durchaus heterogenes Feld von Theoriebildungen angesprochen. Auch für den Begriff ›Holismus‹ selbst gilt schließlich, was die unter diesem Label vereinten Theorien untersuchen: nämlich dass der einzelne holistische Theorieansatz im Hinblick auf den Holismus nur in seinem Verhältnis zu anderen holistischen Theorien seine Kontur gewinnt. Vgl. dazu die Einleitung ebd., S. 7–29.

85 Vgl. G. W. Bertram: *Die Sprache und das Ganze*, S. 22.

86 G. W. Bertram u. J. Liptow (Hg.): *Holismus in der Philosophie*, S. 7.

87 Georg W. Bertram: *Holismus und Praxis. Der Zusammenhang von Elementen, Beziehungen und Praktiken*, in: ders. u. J. Liptow (Hg.): *Holismus in der Philosophie*, S. 59–75, hier S. 61.

88 Vgl. ebd., Anm. 4 sowie G. W. Bertram: *Die Sprache und das Ganze*, S. 56–60.

89 Zum Begriff ›Ruin‹ siehe: Jochen Hörisch: *Der Ruin/Die Ruine*, in: N. Bolz u. W. v. Reijen (Hg.): *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, S. 259–276.

lung unter den anderen Elementen konstituiert. [...] Es handelt sich um eine Stellung, die durch Beziehungen hergestellt ist – Beziehungen, die jedes Element zu einer Vielzahl anderer Elemente unterhält.«⁹⁰ Die Beziehungen, in denen die Elemente stehen, konstituieren demnach deren Bedeutungshaftigkeit, weshalb Bertram von einem »Beziehungen-Elemente-Holismus« spricht:

»In einem Beziehungen-Elemente-Holismus spielen die Beziehungen nicht zwischen Elementen, die außerhalb dieser Beziehungen bereits als solche konstituiert bzw. bestimmt sind. [...] Was die Elemente im Rahmen der Struktur sind – zum Beispiel bedeutungstragende sprachliche Ausdrücke –, sind sie im Zusammenhang mit den Beziehungen, in denen sie stehen. Man kann also nicht von Elementen sprechen, die holistisch in Beziehungen gestellt werden. Richtiger ist vielleicht eine Redeweise von Elementen, die aus Beziehungen zu anderen Elementen heraus bestimmt (oder konstituiert) werden. Der Begriff des Elements hängt in diesem Modell an dem der Beziehungen zu anderen Elementen. Erst diese machen das Element zu einem der fraglichen Struktur.«⁹¹

Man darf sich demnach die Elemente einer Sprache nicht als feststehenden Bausatz aus Buchstaben, Worten oder Sätzen vorstellen, die in ihrer Bedeutung determiniert sind und nun auf letztlich von vornherein vorbestimmte Weisen miteinander in Verbindung gebracht werden können; vielmehr ergibt sich die Bedeutungshaftigkeit der einzelnen sprachlichen Elemente zuallererst aus den Beziehungsgeflechten, in die sie involviert sind. Darin gerade liegt der Wert holistischer Theorien der Sprache: Dass sie in der Lage sind, dieses komplexe *Ganze* der Sprache in den Blick zu nehmen, anstatt sich an einer Analyse einzelner sprachlicher Operationen abzuarbeiten.

Die Beziehungen, welche die Bedeutungen der einzelnen Elemente im Einzelfall konstituieren, sind dabei als ein zutiefst dynamisches Geschehen zu betrachten, das seine Bestimmtheit letztlich nur innerhalb bestimmter Praktiken – in unserem Fall: des Sprechens – gewinnt, die Bertram daher »beziehungsstiftende Praktiken«⁹² nennt. Im Geiste des späten Wittgenstein führt eine solche Konzeption zu einer »Gebrauchstheorie der Bedeutung«,⁹³ wonach die Bedeutung eines Wortes in den Praktiken seiner Verwendung aufzusuchen ist. Bertram zufolge geht es nun darum, die Rolle dieser Praktiken für das Verständnis des Bedeutungsholismus zutreffend zu begreifen. Die Rolle menschlicher Praktiken im Zusammenhang mit der Sprache zu betonen, darf nicht dazu führen, dass »die praktische Ebene und die Begriffe, in denen sie rekonstruiert wird«,⁹⁴ als fundamental begriffen werden. Wer so agiert, gelangt nicht zur Rekonstruktion der holistischen Struktur, die es adäquat zu begreifen gilt. Diesen von Bertram als »Praktizismus« bezeichneten Theorien stellt er einen Ansatz entgegen, der die Praktiken und die holistische Struktur in antireduktionistischer Weise verbindet: »Praktiken müssen also in das Modell eines Elemente-Beziehungen-Holismus so eingezeichnet werden,

90 G. W. Bertram: *Holismus und Praxis*, S. 61.

91 Ebd., S. 65.

92 Ebd., S. 67.

93 Ebd.

94 Ebd., S. 71.

daß ihnen keine explikative Funktion aufgebürdet wird. Sie dürfen nicht als Fundament der gehaltverleihenden Strukturen konzipiert werden.«⁹⁵ Anderenfalls wäre die Bedeutungshaftigkeit der (menschlichen) Welt immer schon durch bestimmte Tätigkeiten determiniert. Wir wollen die Bedeutungshaftigkeit der Welt, wie sie sich in der Sprache artikuliert, jedoch demgegenüber gerade als von keiner Seite her grundsätzlich festgelegt begreifen – weder durch autonome Strukturen der Zeichen noch durch autonome Strukturen der Praktiken, in denen jene zur Anwendung kommen. Eine Alternative zum Praktizismus formuliert Bertram unter dem Begriff »Übergangsholismus«.⁹⁶ Danach seien »holistische Strukturen als Implikate von Praktiken mit sprachlichen Ausdrücken zu verstehen. Diese Implikate bilden sich von Praxis zu Praxis neu aus. Sie kommen also im Übergang zustande, sind mit den Praktiken verbunden, ohne daß diese irgendwelche Momente der Strukturen selbst konstituieren würden.«⁹⁷ Die holistische Struktur bildet sich sozusagen im Zusammenhang von Praktiken aus, mit denen der Sprachgebrauch einhergeht. Bertrams Konzeption des Übergangsholismus besagt:

»Wenn ein sprachlicher Ausdruck verstanden wird, wird er in einer holistischen Struktur platziert. Dieses Platzieren geschieht aber allein implizit. Die Struktur verbindet eine Vielzahl gebrauchter sprachlicher Ausdrücke miteinander. Die sprachlichen Ausdrücke sind also stets an Praktiken gebunden. Jedes Verstehen eines sprachlichen Ausdrucks impliziert Bezüge zu vielfältigen *anderen* und *von anderen* gebrauchten sprachlichen Ausdrücken. Jedes Verstehen impliziert – so kann man diesen Sachverhalt anders ausdrücken – Bezüge zu vielfältigen anderen sprachlichen Praktiken. Dennoch stiften die Praktiken nicht diese Bezüge. Die Bezüge bedürfen zwar der Praktiken, werden aber nicht von ihnen begründet. Die Rede von implizierten Strukturen besagt genau die Unbegründbarkeit bzw. Nicht-Reduzierbarkeit dieser Strukturen. Man kann diesen Gedanken auf den Begriff *Irreduzibilität sprachlicher Struktur* bringen.«⁹⁸

Dieser Konzeption zufolge kommt sprachlichen Ausdrücken *als solchen* streng genommen keinerlei Bedeutung zu. Auch eine holistische Konstitution sprachlicher Ausdrücke haben diese nicht *per se*, sondern allein *innerhalb* sprachlicher Praktiken: »Das Netzwerk, in dem sprachliche und andere Zeichen ihre Bestimmtheit gewinnen, kann [...] allein von innen, also in den Vollzügen ihres unmittelbaren oder reflektierten Gebrauchs erkundet werden.«⁹⁹ Bedeutung im Zusammenhang einer holistischen Struktur gewinnen die sprachlichen Elemente somit jeweils allein im Augenblick des verstehenden Sprechens:

»Was holistisch konstituiert wird, ist nicht etwas, das dem sprachlichen Ausdruck, sondern etwas, das dem Gebrauch mit ihm zukommt. Für den Gebrauch kann man davon sprechen, daß er mit Bedeutung verbunden ist. Das ist nichts anderes, als zu sagen, daß im Gebrauch ein sprachlicher Ausdruck verstanden wird. Wie auch immer man

95 Ebd.

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Ebd., S. 71f.; den Gedanken der Irreduzibilität der Sprache führt Bertram aus, in: G. W. Bertram: *Die Sprache und das Ganze*.

99 M. Seel: *Aktive Passivität*, S. 98.

begrifflich den Unterschied machen will, den die holistische Struktur beiträgt: entscheidend ist, daß er mit dem Begriff der Praxis verbunden ist.«¹⁰⁰

Die sprachlichen Beziehungen und Elemente bilden dabei Bertrams Verständnis nach eine Einheit, die sich nicht auftrennen lässt und die nur innerhalb menschlicher Praktiken Gestalt annimmt.¹⁰¹ Den entscheidenden Unterschied zum Praktizismus markiert dabei:

»Es werden nicht – wie im Praktizismus – Tätigkeiten angeführt, die Bedeutungen hervorbringen, oder Tätigkeiten, deren Vorliegen auf das Gegebensein sprachlicher Bedeutungen schließen lässt. Es werden Tätigkeiten angeführt, die als solche nichts erklären sollen. Die Erklärungslast wird dem Zusammenhang von sprachlichen Praktiken und den in einer sprachlichen Praxis implizierten Strukturen aufgebürdet. Die Tätigkeiten fungieren nur als eine Seite dieser Explikation.«¹⁰²

Das heißt, weder die Praktiken, in denen Sprache Gestalt annimmt, noch die Sprache, die im Zusammenhang mit jenen menschlichen Tätigkeiten steht, liegen von vornherein fest, sodass sich die Bedeutung einzelner Begriffe auf das eine oder andere zurückführen ließe. Weder lässt sich die Sprache auf das Fundament der Praxis noch lassen sich die Praktiken auf das Fundament der Sprache reduzieren. Wir müssen uns immer wieder von neuem *mitte hinein* in die jeweiligen Sprachpraktiken begeben, die zudem stets mit normativen Dimensionen der intersubjektiven Kommunikation und mit nichtsprachlichen Praktiken verbunden sind, wenn wir im Einzelnen danach schauen wollen, welche Bedeutung bestimmten Elementen oder Beziehungen innerhalb der Sprache jeweils zukommt. Es gilt, »mit Blick auf die Sprache über die Sprache hinauszudenken«.¹⁰³ Da sich eine theoretische Reflexion zwangsläufig immer auch selbst im Medium der Sprache vollzieht, kann man noch einen Schritt weitergehen: Es gilt, *in der Sprache mit Blick auf die Sprache über die Sprache hinauszudenken*. Das ist insbesondere für den vorliegenden Zusammenhang entscheidend, schließlich stehen im Zentrum des theoretischen Interesses Phänomene, die selbst nicht sprachlich beschaffen sind, jedoch in sprachlichen Diskursen über sie ihre Bestimmtheit gewinnen, wie Architekturen, Bilder, Filme, Computerspiele und virtuelle Räume. Die Faszination an den Atmosphären, die diese herstellen, entfaltet sich bisweilen gerade am Nichtpropositionalen, Unbestimmten, Materiellen, Körperlichen oder Prozessualen. »Praxis und Normativität, der Zusammenhang von Bedeutung und Übersetzung, der Zusammenhang von Sprache und Geist, der Zusammenhang von Weltwissen und Sprachwissen«¹⁰⁴ – das sind Bertram zufolge u.a. Dimensionen, die deutlich werden lassen, dass Sprache nicht allein aus sich selbst heraus begriffen werden kann, sondern nur mit Blick auf die entsprechenden menschlichen Daseinsformen, in denen die Sprache jeweils Gestalt annimmt.¹⁰⁵ Bei Bertram führt daher die

100 G. W. Bertram: *Holismus und Praxis*, S. 73.

101 Vgl. ebd., S. 74.

102 Ebd.

103 G. W. Bertram: *Die Sprache und das Ganze*, S. 9.

104 Ebd., S. 21.

105 Vgl. ebd. die Kapitel *Zum Geleit und Sprache, Holismus und Antireduktionismus. Eine Einleitung*, S. 9–31, hier insb. S. 9, 21.

Frage nach der Bedeutung bzw. dem Gehalt sprachlicher Ausdrücke zu der Kernthese, dass »Strukturen im sprachlichen Verstehen mit Zusammenhängen sprachlicher Praktiken, mit normativen Bindungen unter Verstehenden und mit Strukturen in nichtsprachlichen Praktiken kokonstituiert sind«. ¹⁰⁶ Sprachliche Gehalte lassen sich demnach nur explizieren, indem man ein *Ganzes* aus sprachlichen und nichtsprachlichen Zusammenhängen in den Blick nimmt: »Die Sprache ist mit dem Ganzen des menschlichen Seins in der Welt, mit dem Ganzen der Fremd-, Welt- und Selbstverhältnisse verbunden.« ¹⁰⁷ Mit Heidegger ließe sich in diesem Sinne auch von Sprache als ›Welterschließung‹ und mit Wittgenstein von Sprache als ›Lebensform‹ sprechen. In diesen weitreichenden Dimensionen des Daseins müssen Bertram zufolge Sprache und Denken als grundlegende Aspekte des menschlichen Standes in der Welt betrachtet werden, den diejenigen, die sprachlich verstehen, einnehmen. ¹⁰⁸

Für das Verständnis der Sprache, wie Bertram es entwickelt, steht und fällt letztlich alles mit einer Explikation der besagten Ko-Konstitution der Strukturen sprachlichen Gehalts mit den Strukturen sprachlicher Praxis und den Strukturen normativer Bindungen unter Sprechenden sowie den Strukturen nichtsprachlicher Praktiken, in deren wechselseitiger Bestimmung sprachliche Bedeutung Gestalt annimmt. ¹⁰⁹ Diese dann nicht mehr nur sprachphilosophischen Überlegungen können und sollen an dieser Stelle nicht – zumindest nicht explizit – weiter verfolgt werden. Es bleibt an dieser Stelle bei einem Verweis auf Bertrams Schriften. Wonach wir jedoch im weiteren Verlauf dieser Arbeit weiterhin fragen werden, das ist die spezifische Bedeutsamkeit der Ruinen. Mit Blick auf die Ruinen folgt aus den hier skizzierten sprachphilosophischen Einsichten, dass wir auf die sprachlich verfassten, diskursiven Praktiken des Umgangs mit Ruinen ebenso schauen müssen, wie auf die nicht sprachlich verfassten Ruinen selbst und deren Reflexion in ästhetischen Medien und Kunstwerken, wenn wir kein einseitiges und verkürztes Verständnis dessen gewinnen wollen, welche Bedeutungen den Ruinen zukommen. Ruinen dürfen dabei weder als etwas von vornherein und unabhängig vom Sprechen bereits Bestimmtes noch als etwas allein durch die Strukturen der Sprache Determiniertes begriffen werden. Welche Bedeutung den Ruinen zukommt, hängt demnach von komplexen dynamischen Gefügen der Alltagssprache ebenso wie von poetischen Sprachverwendungen in der Literatur und den Fachsprachen im Sinne der Nomenklaturen archäologischer, historischer, kunsthistorischer, ethnologischer und in unserem Fall vor allem ästhetischer Sprachpraktiken insgesamt ab, in denen die Verständnisweisen der selbst nicht sprachlich verfassten Ruinen immer wieder neu verhandelt werden. Nur innerhalb dieser intersubjektiven Praktiken des Sprechens und Denkens über Ruinen gewinnen diese eine Bestimmtheit im Sinne einer Bedeutsamkeit,

106 Ebd., S. 28.

107 Ebd., S. 27.

108 Vgl. ebd., S. 10.

109 Genau das verfolgt Bertram in seiner Schrift *Die Sprache und das Ganze* im Ganzen, weshalb er auch kalkuliert überspitzt mit Blick auf seine eigene Sprachphilosophie von einem »holistischen Holismus« spricht, denn er will gerade in antireduktionistischem Gestus *all* die genannten Dimensionen nicht allein der Sprache gelten lassen, die ohnehin immer schon im Spiel sind, wenn wir nach der Bedeutungshaftigkeit und dem Gehalt von Sprache fragen. Vgl. ebd., S. 27.

die im Abgleich mit ihren Gegenständen andauernd auf dem Spiel steht und die letztlich auch deren ästhetisches Erleben trägt.

Für die Frage nach der Bedeutungshaftigkeit der Ruinen sind bedeutungsholistische Theorien – so sollte es in diesem Abschnitt nachvollziehbar werden – dazu geeignet zu erläutern, inwiefern das einzelne ästhetische Wahrnehmungsgeschehen seine Bedeutung vor dem Hintergrund eines unüberschaubaren und unbeherrschbaren Ganzen der Sprache gewinnt. Unüberblickbar insofern, als wir nie Herr dieses Ganzen sind; wir sind uns schließlich niemals diesem dynamischen begrifflichen Ganzen vollends gewahr, das unser Leben in einzelnen Erfahrungssituationen trägt; dieses Ganze darf insofern nicht als ein verfügbares und schon gar nicht als ein statisches Ganzes gedacht werden: »Alles, was wir sagen und denken, reicht weiter als das, was wir zu sagen und denken vermögen [...]«. ¹¹⁰

Es ging in den Kapiteln zum *Raum der Wahrnehmung* und dem *Raum der Sprache* darum zu zeigen, dass sich Wahrnehmung und Sprache wechselseitig bestimmen und einander tragen. Wahrnehmungen haben Einfluss auf unser sprachliches Verstehen und sprachliche Verständnisweisen eröffnen zuallererst Wahrnehmungsweisen als *bestimmte* Wahrnehmungsweisen. Wenn wir etwas verstehend wahrnehmen wollen, bedarf es einer begrifflich instruierten Wahrnehmung. Im Zuge eines routinierten Alltagsdaseins begegnen uns im Laufe des Lebens immer weniger Situationen, in denen wir noch nicht wissen, was uns geschieht; wir sind so sehr auf bestimmte Wahrnehmungssituationen eingespielt, dass wir gar nicht mehr merken, wie voraussetzungsreich die begriffliche Orientierung in diesen Lebenssituationen in Wahrheit ist. Dass wir stets in komplexe Selbst- und Weltverhältnisse involviert sind, spüren wir beispielsweise, wenn wir neue Arbeitsstellen antreten und uns dort erst einmal mühsam einarbeiten müssen, wenn wir umziehen und in neuen Lebensumgebungen Orientierung gewinnen wollen oder wenn wir neue Menschen kennenlernen, die wir zunächst nicht einschätzen können. Unsere Wahrnehmung ist in diesen Fällen anfänglich noch orientierungslos. Angesichts der unbekanntenen Wahrnehmungssituationen müssen wir neue Verständnisweisen ausbilden, die stets auf den bislang im Leben erworbenen begrifflichen Verständnissen beruhen. Besonders deutlich lässt sich das im Übrigen an Computerspielen erfahren. Ein bislang unbekanntes Computerspiel ist für die noch nicht ausreichend instruierte Wahrnehmung – erst recht mit Blick auf Personen, die sich im Umgang mit solchen Spielen überhaupt nicht auskennen – im ersten Augenblick eine echte Herausforderung. Die im Umgang mit der entsprechenden Wahrnehmungssituation noch ungeübte Anschauung ist für einen meist relativ kurzen Moment schlicht ›blind‹ im kantischen Sinne: Man weiß nicht, wo man hinschauen soll; man weiß nicht, was das Dargebotene darstellen soll; man versteht nicht, wohin man sich mit den entsprechenden Steuerungsgeräten bewegen soll; man hat keine Ahnung, was die angezeigten Symbole bedeuten. Für geübte Spieler, die einem neuen Spiel auf der Wahrnehmungs- und Verständnisgrundlage unzähliger bereits gespielter Spiele begegnen, hat sich die Sache dann meist nach wenigen Augenblicken aufgeklärt. Je weniger bereits gemachte Erfahrungen die neue Wahrnehmungssituation tragen, umso länger bedarf das Einspielen auf diese neuen Wahrneh-

110 Martin Seel: *Für einen Holismus ohne Ganzes*, in: G. W. Bertram u. J. Liptow (Hg.): *Holismus in der Philosophie*, S. 30–40, hier S. 40.

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 auszdifferenzieren 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 *symballein*, 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 alterndem 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, Allegoresis*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, hg. v. C. 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, Unerlöstheit 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 Ariadnefaden 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 Allys' 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 Abwesenheit 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 Gegebensein 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 Spurenfunden 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.

um subjektive Gefühlslagen gehen als darum, die ästhetische Raumerfahrung von Ruinen als ein atmosphärisches Erscheinungsgeschehen zu begreifen, im Zuge dessen wir objektiven Eigenschaften von Atmosphären als spezifischen Gestimmtheiten von Räumen habhaft werden, die wir im Falle des Ruinösen entsprechend als elegisch, melancholisch oder nostalgisch charakterisieren. Es gilt vor allem der Auffassung entgegenzuwirken, dass es angesichts von Ruinen lediglich zu einer *Projektion* von ohnehin bereits bestehenden subjektiv-sentimentalen Befindlichkeiten auf den Wahrnehmungsgegenstand komme.²⁸⁰ Vielmehr macht die ästhetische Attraktivität der Ruinen in besonderem Maße aus, dass sich an den Spuren im Raum beim Betrachter ein emotives Affiziertsein im Sinne eines leiblich-sinnlichen Spürens einstellt, weil uns die Ruinen als Vanitas-Objekte in besonders existentieller Weise angehen. An Ruinen werden wir im Zuge situativer, ästhetischer Erfahrungsmomente der Vergänglichkeit des eigenen und jeglichen Daseins in eminenterer Weise bewusst, wodurch deren Erleben mit den entsprechenden emotionalen Empfindungen einhergeht. Spüren wir also im Folgenden dem Raum der Gefühle nach.²⁸¹

Um zunächst einige Beispiele für die Gefühle im Raum der Ruinen zu nennen: Schnapp spricht im Zuge seiner Analyse antiker Grabgedichte von einer Art »gelehrtem Einklang von Dichtung und Ruine, die der nostalgischen Sicht der Ruinen in der Renaissance zum Verwecheln ähnlich sieht«. ²⁸² Schon mit Blick auf das im Kapitel zur Antike bereits vorgestellte Antef-Lied zur Zeit des Alten Ägypten nennt Schnapp eine »Melancholie der menschlichen Existenz«, ²⁸³ die Bestandteil dieser Art von Poesie der Ruinen ist. Schnapp zufolge werde die Erwähnung eines »Empfindens für die

280 »Raum und Gefühl – die Verbindung liegt auf der Hand. Wir schaffen uns Räume und bewegen uns in Räumen, in denen wir uns wohl fühlen, meiden solche, die uns unbehaglich sind. Das liegt nicht nur daran, dass wir möglicherweise unsere Stimmungen und Gefühle auf Dinge und Orte projizieren. Es liegt auch an den Räumen selbst, die ihre ganz eigene Aura besitzen können – sei es, weil sie sie im Laufe der Zeit erwerben, sei es, dass sie ihnen zugefügt wird. So können Räume Vergangenheit speichern und etwas von den Gefühlen und Stimmungen absorbieren, die in ihnen gelebt worden sind. Das lassen sie uns spüren – umso eindringlicher, je größer die Empathie der jeweiligen Menschen ist. Beides kommt also zusammen: die Aura der Räume und die Auffassungsfähigkeit der Wahrnehmenden.« (Gertrud Lehnert: *Raum und Gefühl*, in: dies. (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011, S. 9–25, hier S. 9)

281 »Eine Voraussetzung von Gefühlen ist Intensität. Intensität ist eine Modalität des Empfindens, flüchtig und inhaltlich unbestimmt, die sich auf Stärke von Eindrücken bezieht und in benennbaren Gefühlen resultieren kann. [...] Intensität kommt in der Begegnung mit Menschen, Dingen oder Räumen zustande, die Aufmerksamkeit erzeugen und die wahrnehmende Person »ergreifen«. [...] Intensitäten sind also Quantitäten von Empfindungen, die zur Qualität von Erfahrungen beitragen. Intensitäten können als Empfindungen wahrgenommen und zu Gefühlen verdichtet werden bzw. die Gefühle modellieren. Demgegenüber sind Gefühle eher benennbar, zuordenbar, und sie sind oft gemischten Charakters. In gewissem Sinne funktionieren sie als Synthese oder als Ordnungsprinzipien für alles das, was im Körper geschieht und was dem Subjekt von außen widerfährt.« (G. Lehnert: *Raum und Gefühl*, S. 16f.); siehe einführend zu den Begriffen »Gefühl« und »Emotion« auch: Sabine A. Döring: *Allgemeine Einleitung: Philosophie der Gefühle heute*, in: dies. (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a.M.⁴ 2018, S. 12–65.

282 A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 69.

283 Ebd., S. 30.

Ruinen«²⁸⁴ und eine »sentimentale Sicht der Ruinen«²⁸⁵ besonders in der lateinischen Dichtung deutlich: »Damit das Gefühl für die Ruinen angesichts der Spuren, die nichts anderes mehr sind als die Umrisse eines einst blühenden Lebens oder eines auf ein paar verstreute Steinbrocken reduzierten Bauwerks, zur melancholischen Betrachtung wird, muss die Zeit ihr Werk getan haben.«²⁸⁶

Über die künstlichen Ruinen im englischen Landschaftsgarten lautet es bei Makarius: »Die in dem eigentlich so paradiesischen Gartenraum gegenwärtige Verlassenheit erfüllt die Meditation des einsamen Spaziergängers mit Melancholie. [...] Der Dichter genießt diesen Garten [...], indem er mit der spiegelbildlichen Beziehung zwischen seiner melancholischen Stimmung und dem von Pflanzen überwucherten Tempel spielt.«²⁸⁷ An anderer Stelle heißt es: »Die Ruine erregt die Nostalgie nach einem archaischen, auf ewig verloren gegangenen Sinn; im Gegenzug erkennt sich die Allegorie als verhüllte Wahrheit in der Ruine wieder.«²⁸⁸ So ist wohl, wie wir bereits im Abschnitt zur Allegorie gesehen haben, auch am ehesten Benjamins enigmatische Sentenz zu verstehen, wonach die Allegorien im Reiche der Gedanken dasjenige sind, als was Ruinen im Reiche der Dinge erscheinen.²⁸⁹ Allegorien werden so zu einer Art des Verweises auf etwas anderes, dessen eineindeutige Bestimmung sich uns grundlegend entzieht. Es geht dabei eher um eine Art von Kenntnis, Ahnung oder Gespür von Bedeutsamkeit als um deren tatsächliche Erkenntnis in sprachlich bestimmter Hinsicht. Ebenso verhält es sich mit den Ruinen im Reiche der materiellen Dinge. In den seltensten Fällen kultivieren wir die archäologische, historische, kunsthistorische oder ethnologische Expertise, um die Ruinen in ihrer ursprünglichen Bedeutsamkeit – sprich: ihrer jeweiligen individuellen Historie vor dem Hintergrund der allgemeinen Geschichte, in der sie stehen – zu erfassen. Doch die ästhetische Begegnung mit Ruinen kennzeichnet, dass wir eine solche historische Bedeutsamkeit zumindest spürend vermuten – sogar auch in den Fällen, in denen wir es mit rein künstlichen Ruinen zu tun haben, von deren Artifizialität wir zunächst nichts ahnen.

Die »in den Ruinen wohnende Melancholie«²⁹⁰ lässt sich grundsätzlich auf zweierlei entgegengesetzte Weisen fassen: Als melancholischer Blick des Betrachters, wobei die Melancholie eher auf Seiten des Subjektpols der ästhetischen Erfahrung zu verorten wäre, oder als melancholische Atmosphäre, die den Ruinen in gewisser Weise anhaftet, wodurch sich das Melancholische eher auf Seiten des Objektpols des ästhetischen Geschehens lokalisieren lässt. Das Wort »eher« weist darauf hin, dass es sich bei dem Gesagten um eine theoretische Trennung von Wahrnehmungsvollzügen handelt, die sich so klar und deutlich im tatsächlichen Erleben oft gar nicht vollziehen lässt. Schließlich strahlt

284 Ebd., S. 47.

285 Ebd., S. 53.

286 Ebd.

287 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 126.

288 Ebd., S. 15.

289 Vgl. ebd.

290 Ebd., S. 182; siehe zum Begriff »Melancholie«: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl (Hg.): *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1999 sowie Hartmut Böhme: *Albrecht Dürer Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1991.

manchmal die Stimmung einer Atmosphäre auf unser Gemüt aus, wie umgekehrt auch unsere emotionalen Befindlichkeiten die Stimmung einer erlebten Atmosphäre trüben können, und zuweilen greifen beide Bewegungen ineinander. Wir haben es in diesem Zusammenhang mit einer unaufhebbaren und sich reziprok bestimmenden Interdependenz zu tun, bei der man jeweils nur im konkreten Einzelfall danach fragen kann, woran die Melancholie eher ihren Anstoß genommen hat – im Außen- oder Innen(er)leben. Wir werden diesem wechselseitigen Verhältnis von Subjekt und Objekt in der ästhetischen Wahrnehmungssituation weiterhin nachgehen.

Um den Unterschied zwischen beiden Formen des gefühlsmäßigen Erlebens näher zu erläutern, eignet sich das folgende Zitat von Makarius, in dem es über die Melancholie heißt:

»Sie zeigt die Gegenwart als Ruine und taucht die Zukunft in die Farben der Antike. Sie verleiht der Gegenwart einen allegorischen Wert: Für den Melancholiker ist alles Ruine, weil alles zur Allegorie wird. Die Allegorie drückt durch den Umweg über das Bild etwas anderes aus, als man sagen will, und schafft damit Distanz zum Sinn. Diesem Bruch entspricht die Fremdheit des Melancholikers, sein Gefühl, den Kontakt zur Realität verloren zu haben, die wie versteinert erscheint.«²⁹¹

Der melancholische oder auch »allegorische Blick«²⁹² betrachtet die Dinge sozusagen im Lichte ihres Endes. Damit aber ist eine imaginierende Bewusstseinsleistung angesprochen, die nicht zwangsläufig etwas mit einer gegenständlich wahrnehmbaren Form der Ästhetik der Ruinen zu tun haben muss. Der Melancholiker kann auch angesichts des belebten, gesellschaftlichen Treibens einer intakten Großstadtumgebung in eine Reflexion über die unausweichliche Endlichkeit oder vermeintliche Sinnlosigkeit allen Daseins verfallen: »[Im] 20. Jahrhundert nimmt der melancholische Blick eine kritische Dimension an. Leere, Verlust, Sprachlosigkeit sind die zu psychischen Zuständen verinnerlichte gesellschaftliche Realität.«²⁹³ Hartmut Böhme konstatiert mit Blick auf die Moderne, es »leben sich die erzeugten Dinge mit einer Schnelligkeit ab, als ginge es darum, den Augenblick der Erzeugung mit dem des Verlöschens zusammenfallen zu lassen. Jedes Ding ist immer schon Müll, jedes Haus Ruine, jede Industrieanlage ein Friedhof der Technik, jede Naturbeherrschung deren Zerstörung, jeder Sinnentwurf ein Trümmerplatz, jede Schönheit eine *facies hippocratica*, jede Produktion eine Destruktion, jeder Gedanke ein Bruchstück. Nur blitzhaft scheinen an den Dingen Bedeutungen auf und verlöschen, ohne sich erinnernd zu Erfahrungsspuren zusammenzuschließen. Dies rehabilitiert das alte poetologische Verfahren des Melancholikers, die Allegorie, die als Kunstform des Trümmerstücks ein zentrales Medium der Moderne wird.«²⁹⁴ An anderer Stelle lautet es in ähnlicher Hinsicht: »Der Akzeleration als Gesetz des infiniten Modernisierungszwangs hält der Melancholiker eine Inständigkeit des Blicks entgegen, der dem delirierenden Sturm des Fortschritts die Stille der *nature morte* entreißt.«²⁹⁵ Bei Bolz heißt es:

291 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 194.

292 G. Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 196.

293 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 196.

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

295 H. Böhme: *Ruinen – Landschaften*, S. 344.

»Unterm Blick der Melancholie erstreckt sich die Moderne als Ruine [...].«²⁹⁶ Seel schreibt über die Melancholie, sie sei »[eine] Nachdenklichkeit, die bei allem die Kehrseite im Auge behält [...]. Melancholisch sind Personen veranlagt, die in allem, was sie bewegt, ein affektives Bewusstsein der Vergeblichkeit ihrer und überhaupt aller menschlichen Bemühungen mitführen. Sie sind von einer durch nichts Bestimmtes veranlassen und auf nichts Bestimmtes gerichteten Trauer umgeben, die es ihnen schwermacht, ihr Dasein leichtzunehmen.«²⁹⁷

Die zitierten Textstellen behandeln Formen der Elegie, Melancholie oder Nostalgie, die sich als individuelle Gemütsdispositionen begreifen lassen. In dieser subjektiven Hinsicht soll die Melancholie hier nicht weiter verfolgt werden. Sosehr die genannten Formen dieser Gemütsveranlagungen sicherlich ein ästhetisches Interesse an Ruinen befeuern, als solche Dispositionen führen sie uns weg vom eigentlichen Thema. Worum es weiterhin gehen soll, das sind objektiv in der Welt gegebene Phänomene, denen Menschen wahrnehmend gewahr werden und denen sie elegische, melancholische oder nostalgische Charakteristiken zusprechen. Der Ästhetik der Ruinen muss es um wahrnehmbare, ästhetische Gegenstände in der Welt wie Ruinen und Bilder, Filme, Computerspiele und erweiterte und virtuelle Raumtechniken gehen, die im Einzelnen auf jeweils sehr unterschiedliche Weise ruinöse Atmosphären im bereits beschriebenen Sinne her- und darstellen, die ihre jeweiligen Rezipienten in die entsprechenden Stimmungen *dieser Atmosphären* versetzen bzw. sie an diesen Stimmungen teilhaben lassen. Wie ein »atmosphärisches Erscheinen«²⁹⁸ der Ruinen zu verstehen ist, werden wir in den kommenden Abschnitten genauer untersuchen.

Hartmut Böhme nennt die Ruinen unter Hinweis auf Friedrich Schiller »sentimentalische Objekte«.²⁹⁹ Das Ruinenästhetische sei u.a. Ausdruck eines »elegischen Erinnerens«³⁰⁰ an ihren Gegenständen. Über die Ruine im Landschaftsbild schreibt er: »[In] Schönheit und Landschaft nistet sich Vergänglichkeit ein und verleiht den arkadischen Bildern die Schatten des Elegischen.«³⁰¹ Er spricht von der »Melancholie der Verstreuung, Unerlöstheit und Todessehnsucht«,³⁰² die sich angesichts der »melancholischen Versenkung in die Dinge«³⁰³ einstellt und von der »Melancholie, die sich im Akt des allegorischen Bedeutens mortifizierend in die Dinge einnistet.«³⁰⁴ Mit Blick auf die künstlichen Ruinen im englischen Landschaftsgarten heißt es: »Gartenbau ist eine Kunst der Objektivierung von Stimmungen; Ruinenarchitektur ist eine ästhetische Konstruktion der Melancholie.«³⁰⁵ Dieser Form der gefühlsmäßigen Charakterisierung von Atmosphären und Stimmungen an Orten in Räumen, werden wir nun weiter nachspüren.

296 N. Bolz: *Einleitung. Die Moderne als Ruine*, S. 17.

297 Martin Seel: *111 Tugenden, 111 Laster. Eine philosophische Revue*, Frankfurt a.M. 2012, S. 66.

298 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 152.

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

300 Ebd., S. 712.

301 H. Böhme: *Ruinen – Landschaften*, S. 371.

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

303 Ebd., S. 717.

304 H. Böhme: *Ruinen – Landschaften*, S. 343.

305 Ebd., S. 358.

4.4.1 Leiblich-sinnliches Spüren

Was bedeutet es, den Wahrnehmungsraum als einen Raum des leiblich-sinnlichen Spürens von Atmosphären, Stimmungen, Ambiente, Klima, Flair und die Wahrnehmungsgegenstände im Hinblick auf deren Aura und Ausstrahlung im Raum zu begreifen? Was ist mit der Rede vom *Raum der Gefühle* gemeint, in dem uns Umgebungen und Objekte leiblich-sinnlich angehen und in ein bestimmtes Empfinden versetzen? Zur Erläuterung dieser Fragen werden wir nun noch einmal in veränderter Weise auf den Raum der Wahrnehmung schauen, in dem sich die räumliche Wahrnehmung von Atmosphären als ein Sonderfall unter anderen Formen des Wahrnehmens thematisieren lässt.

Um die Wahrnehmung von Atmosphären sinnvoll reflektieren zu können, ist zunächst die Unterscheidung zwischen Körper und Leib hilfreich. Hermann Schmitz hat die wohl elaborierteste Leibphänomenologie entwickelt.³⁰⁶ Im Zuge der von ihm ins Leben gerufenen *Neuen Phänomenologie* geht es um nichts Geringeres als die Aufhebung der für die Tradition des abendländischen Denkens prägenden Dichotomie von Geist und Natur. Die »unwillkürliche Lebenserfahrung«³⁰⁷ dient Schmitz dabei in phänomenologischer Manier als einzig annehmbares Fundament philosophischer Theoriebildung.³⁰⁸ Es geht ihm insbesondere um die Zurückweisung etablierter systematischer Umdeutungen und Konstruktionen dieser unmittelbaren leiblichen Lebenserfahrung.³⁰⁹ Bereits jedwede vergegenständlichende Auffassung des Menschen und der Welt steht bei ihm im Verdacht, eine dogmatische Setzung zu sein. Den Ursprung dieses dogmatischen Übels sieht Schmitz in einem Paradigmenwechsel, der sich in Griechenland in der zweiten Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts ereignete und spätestens durch Platon und Aristoteles prominent durchgesetzt wurde: die Trennung der Welt in eine *private Innenwelt* und eine *empirische Außenwelt*.³¹⁰ Diese von Schmitz auf den Namen »psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung«³¹¹ getaufte Spaltung der Welt hat dem Denken die bekannten Herausforderungen des Leib-Seele-Problems bzw. Geist-Materie-Problems und der Subjekt-Objekt-Dichotomien beschert, die der Philosophie bis heute keine Ruhe lassen.³¹² Um diese Weltspaltung zu überwinden, sucht Schmitz beharrlich nach Wegen, unser Erleben aus der privaten Innenwelt zu befreien. Für unser Belangen von besonderem Interesse sind hierbei die Stellung des spürbaren Leibes sowie Schmitz' Konzeption der Gefühle als Atmosphären, denn sie beinhalten das Potential, unser leiblich-sinnliches Affiziert-sein angesichts der Ruinen anders zu denken denn als bloße Projektion innersubjektiver Gefühlslagen in die äußerlich gegebene Wahrnehmungssituation.³¹³

306 Vgl. Gernot Böhme: *Leib: Die Natur, die wir selbst sind*, Berlin 2019, S. 12; siehe Hermann Schmitz: *System der Philosophie*, 10 Bände, München 2019.

307 Hermann Schmitz: *Atmosphären*, Freiburg u. München² 2016, S. 30.

308 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 29.

309 Vgl. H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 30.

310 Vgl. ebd., S. 7.

311 Ebd.

312 Vgl. Hermann Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Bielefeld³ 2015, S. 11–15.

313 Vgl. H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 9.

Gernot Böhme zufolge, der sich insbesondere mit Blick auf seine Überlegungen zum Atmosphärenbegriff auf Schmitz beruft, positioniert sich die Phänomenologie im Unterschied und in Abgrenzung zu den Naturwissenschaften, die etwa mit Blick auf Wahrnehmungsvorgänge durch die zur Anwendung kommenden reduktionistischen und formalisierenden Verfahrensweisen schlicht nicht in der Lage sind, ein adäquates Verständnis der zu erläuternden Prozesse in ihrer Komplexität zu entwickeln.³¹⁴ So ist z.B. das Sehen als Wahrnehmungsvorgang unzulänglich erläutert, versteht man es lediglich als einen physikalischen Prozess retinaler Reizaufnahme. Inwiefern sich in komplexen visuellen Wahrnehmungsvollzügen als einer janusköpfigen Tätigkeit zwischen Geist und Welt, wie Schürmann es beschreibt, die Bedeutsamkeit unseres Selbst und der Welt zeigt, können rein naturwissenschaftliche Untersuchungen nicht erklären. Es gibt daher gute Gründe dafür, das leiblich-sinnliche Spüren in der Weise, in der es für unsere ästhetischen Fragestellungen relevant ist, aus einer anderen Warte heraus in den Blick zu nehmen. Wie also ist der Leib im Unterschied zum Körper zu begreifen?

Geradezu grotesk findet Schmitz die Rolle, die dem leiblichen Spüren im Zuge der besagten Trennung in die Sphären des Körpers und des Geistes zukam. Empfindungen wie Heißhunger und brennender Durst, beklemmende Angst, rasende Wollust, schüttelnder Ekel, erhebende Frische, ermattende Müdigkeit, aufsteigender Zorn und niederdrückender Kummer sind leibliche Regungen, die sich weder äußerlich dem Körper oder bestimmten Körperteilen noch innerlich der Seele zuordnen lassen. Der Leib verschwinde gewissermaßen »zwischen Körper und Seele wie in einer Gletscherspalte«.³¹⁵ Schmitz bestimmt den menschlichen Leib als den »Inbegriff alles dessen, was er von sich, als zu sich selbst gehörig, in der Gegend – nicht immer in den Grenzen – seines Körpers spüren kann, ohne sich der fünf Sinne Sehen, Hören, Tasten, Riechen, Schmecken und des aus ihren Erfahrungen, besonders denen des Sehens und Tastens, gewonnenen perzeptiven Körperschemas (der habituellen Vorstellung vom eigenen Körper) zu bedienen«.³¹⁶ Es verwundert, dass Schmitz den Leib *ohne* die Sinne denkt. Intuitiv scheinen die einzelnen Sinnesvermögen doch zentral für das leibliche Spüren zu sein. Wenn wir das leibliche Unbehagen verspüren, dass uns jemand beobachtet, dann im Zweifel deshalb, weil wir in der peripheren visuellen Wahrnehmung vernehmen, dass wir beobachtet werden. Hierbei scheint die sinnliche Wahrnehmung am leiblichen Spüren zumindest beteiligt zu sein. Schmitz exkludiert die Einzelsinne aus dem Leibesbegriff jedoch, weil er diese Aufspaltung der Wahrnehmung in einzelne Sinnesvermögen bereits für eine unzulängliche Übernahme letztlich dogmatischer Schematisierungen der Sinneswahrnehmung hält, die seitens der Phänomene so gar nicht gegeben seien. Als Gegenargument gegen die Vorstellung der Wahrnehmung in aufgespaltene Sinnesvermögen führt er insbesondere mit Blick auf die Atmosphären synästhetische Wahrnehmungsvollzüge an. Im Zusammenhang mit diesen würde uns klar werden, dass die Trennung in einzelne Sinne eine gesetzte sei und der »eigentliche« vorhergehende Grundmodus des Wahrnehmens als ein ganzheitliches leibliches Spüren *vor* der Ausdifferenzierung in Einzelsinne gedacht werden müsse. Wir werden im weiteren Verlauf der Überlegungen sehen, dass es

314 Vgl. G. Böhme: *Leib*, S. 10.

315 H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 8.

316 Ebd., S. 16.

demgegenüber gute Gründe gibt, die Sinne durchaus in den Leibesbegriff zu integrieren.

Als leibliche Vorgänge nennt Schmitz erstens »die bloßen leiblichen Regungen«, zu denen er z.B. Schreck, Angst, Schmerz, Hunger, Durst, Jucken, Stechen, Ekel, Müdigkeit zählt; zweitens »die leiblichen Regungen, die affektives Betroffensein von Gefühlen sind«, wie Freude, Trauer, Zorn, Scham, Furcht, Mut, Mitleid, Zufriedenheit, Verzweiflung; drittens »die gespürten willkürlichen und unwillkürlichen Bewegungen«, wie Gehen, Greifen, Springen, Tanzen, Zittern, Zucken und viertens »die unumkehrbaren leiblichen Richtungen«, wie der Blick, das Ausatmen oder das Schlucken.³¹⁷ Alle diese leiblichen Regungen bestimmt Schmitz als flächenlos, um sie von der Körpervorstellung loszulösen: »Am eigenen Leib kann man keine Flächen spüren. Nur am eigenen Körper kann man sie besehen und betasten.«³¹⁸ Das leibliche Spüren scheint jedoch eng mit dem Körper zusammenzuhängen. Schließlich können wir Schmerzen durchaus körperlich lokalisieren; die warme Röte im Augenblick der Scham auf der Oberfläche unserer Wangen erfühlen; der Tanz scheint ein zutiefst körperlicher Vorgang zu sein: Wer dabei seine Gliedmaßen nicht geschickt koordiniert, wird auf der Tanzfläche kaum reüssieren; und auch die Bewegungen des Blicks hängen von den Bewegungen des Kopfes und der Augen ab. Richtig scheint zu sein, dass Körper-haben und Leib-sein nicht gleichzusetzen sind.³¹⁹ Es fühlt sich auf eine bestimmte Weise an, pochende Schmerzen zu haben, vor Scham ›im Boden zu versinken‹, ekstatisch über das Tanzparkett zu stolpern oder den Blick zwischen Entlegenem und Nahem zu wechseln. Dieses leibliche Sich-Spüren erläutert Schmitz als ein Spüren von »Leibesinseln«.³²⁰ Er denkt den Leib als »unteilbar flächenlos ausgedehnt als prädimensionales (d.h. nicht bezifferbar dimensioniertes, z.B. nicht dreidimensionales) Volumen«, das zumeist in einer Dynamik aus »Engung und Weitung« sowie »protopathischer und epikritischer Tendenz«, also dumpfen und spitzen Empfindungen gespürt wird.³²¹ Der Leib sei dabei als ein Verbund von gespürten Leibesinseln zu betrachten, die entsprechend prädimensional voluminös erfahren werden. Man soll sich das vorstellen wie im Zuge des leiblich spürbaren Einatmens: Das prädimensionale Volumen sei als eine Art Insel in der Brustgegend zu spüren. Zu Beginn des Einatmens überwiegt das Gefühl der Weitung, während sich gegen Ende ein Gefühl der Engung einstellt. Auch die Schwimmerin im Wasser erfahre beispielsweise ein solches prädimensionales Volumen. Das Schallvolumen schriller Pfeife, die als scharf, spitz und eng erfahren werden, und dumpfer Gongklänge und Glockenschläge, die als ausladend, weit und weich anmuten, sind ebenfalls Beispiele, welche die Dynamik von Engung und Weitung des prädimensionalen Volumens veranschaulichen sollen.³²² Ohne Schmitz' eigensinnige Konzeptionen und Terminologien an dieser Stelle weiter zu verfolgen, geschweige denn, sie zu übernehmen, führen uns seine Überlegungen dennoch in Richtung eines breiteren Verständnisses des leiblichen Empfindens, das es erlaubt, den Leib

317 Ebd., S. 16f.

318 Ebd., S. 17.

319 Vgl. Mădălina Diaconu: *Phänomenologie der Sinne*, Stuttgart 2013, S. 26–32.

320 H. Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, S. 16.

321 Ebd., S. 16, 22.

322 Vgl. ebd., S. 16; vgl. H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 114.

als Vermittler zwischen Gestalten, Qualitäten, leiblichen Regungen und Gefühlen zu betrachten.³²³ Das wird entscheidend werden, wenn an späterer Stelle die Atmosphären in einem unverkürzten Sinne bestimmt werden sollen, wofür das leibliche Spüren eine zentrale Rolle spielt: »Der Leib ist die Empfangsstation für Atmosphären und wirkt auf diese zurück.«³²⁴

Gernot Böhme parallelisiert den Unterschied zwischen Leib und Körper mit dem Unterschied zwischen Selbst- und Fremderfahrung. Der Leib ist demnach unsere eigene Natur, wie wir sie selbst erfahren, während der Körper unsere eigene Natur ist, wie sie uns durch den fremden Blick der Anatomie, Physiologie, Medizin und dergleichen erscheint.³²⁵ Als Körper ist der Mensch ein Körper unter Körpern im Raum und unterliegt den entsprechenden Gesetzen. Er kann sich nicht zur selben Zeit am selben Ort wie ein anderer Körper befinden und er bewegt sich nach den Gesetzen der Mechanik sowie den Gesetzen der Trägheit und Reibung durch den Raum. Im Alltag besteht unser Dasein zu einem nicht unerheblichen Anteil darin, mit uns selbst als Körper umzugehen, wenn wir bei unseren Bewegungen unaufhörlich darauf achten, nicht mit anderen Körpern zu kollidieren.³²⁶ Andreas Rauh sieht in der Auffassung vom Menschen als Leib und Menschen als Körper unter Verweis auf Viktor Gorgé zwei komplementäre Weisen des menschlichen Weltbezugs, die sich zwar gegenseitig ausschließen, aber dennoch einander ergänzen und gleichermaßen zum Menschsein gehören.³²⁷ Während das Körper-haben in einem klar umgrenzten, materiellen, objektivierten Dasein im »Ortsraum«³²⁸ besteht, lässt sich das Leib-sein dem in die Welt eingelassenen, medialen, leiblich-sinnlich spürbaren Dasein im »Wahrnehmungsraum«³²⁹ zuordnen.³³⁰ Dieses ist mein erlebendes Ich in der Welt, während jenes die Vergegenständlichung meines Ichs in einer verobjektivierten Welt ist. Sehr vereinfacht dargestellt, ist das Körper-haben im Ortsraum der Gegenstand der Naturwissenschaften, während sich um ein Verständnis des Leib-seins im Wahrnehmungsraum die Phänomenologie, bestimmte Disziplinen der Psychologie und nicht zuletzt die Ästhetik bemühen. Ein eindrückliches Beispiel für den Unterschied zwischen Leib und Körper ist die sogenannte Intimsphäre, die im Alltag nicht selten von Personen mit einem mangelnden Gespür für die zwischenmenschliche Dynamik von Nähe und Distanz verletzt wird. Jemand muss nicht erst unseren Körper berühren, um uns bereits zu nahe zu treten. Die Sphäre leiblich-sinnlichen Spürens greift wesentlich weiter in den Raum aus als die gegenständliche Umgrenzung unseres Körpers durch die Haut. Und auch invertiert gedacht gilt für Gegenstände im Raum, dass sie nicht allein als fest umgrenzte Körper im Ortsraum erscheinen, sondern durch die Sphäre ihrer Anwesen-

323 Vgl. H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 115.

324 Ebd., S. 11.

325 Vgl. Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, München² 2013, S. 14.

326 Vgl. ebd., S. 119.

327 Vgl. Andreas Rauh: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld 2012, S. 130.

328 Ebd.

329 Ebd.

330 Auf die Unterscheidung zwischen Orts- und Wahrnehmungsraum sowie weitere Sondierungen des Raumbegriffs wird im nachfolgenden Kapitel erneut eingegangen.

heit in den Wahrnehmungsraum ausstrahlen, wie wir im Abschnitt zum auratischen Erscheinen sehen werden.³³¹

Leib und Körper respektive Orts- und Wahrnehmungsraum sind keine voneinander getrennten Dimensionen des In-der-Welt-seins; sie durchdringen einander vielmehr wechselseitig und bestimmen unser Befinden in doppelter Hinsicht: *Wie* ich mich befinde und *wo* ich mich befinde. *Sich befinden* meint, so gesehen, die eigene leibliche Anwesenheit im Raum spüren und umfasst zum einen, dass man *sich in einem bestimmten Raum an einem bestimmten Ort befindet* und zum anderen, dass man *sich auf eine bestimmte Weise fühlt*, wobei beides zusammenhängt und einhergeht: *In* meinem Befinden spüre ich, *wo* und *wie* ich mich befinde. Der Zwischenbereich zwischen (objektivem) Raum und (subjektiver) Befindlichkeit ist dasjenige, was im weiteren Verlauf unter dem Begriff ›Atmosphäre‹ Kontur gewinnen soll.³³² Für das Atmosphärenerleben grundlegend ist dabei immer ein leiblich-sinnliches Sich-Spüren in räumlichen Umgebungen.³³³ Der Zusammenhang der Qualitäten von gegebenen Umgebungen und empfundenen Befindlichkeiten lässt sich so in den Blick nehmen.³³⁴ Das gegenwärtige leiblich-sinnliche Dasein lässt sich als spürbare Anwesenheit auf Seiten des Objekts und als Spüren der Anwesenheit im Sinne der angesprochenen Befindlichkeit auf Seiten des Subjekts begreifen.³³⁵ Die reziproke Verschränkung des doppelten Befindens »zwischen wahrnehmendem Dasein und betroffenem Sosein, das Ineins von Wahrnehmung und Befindlichkeit«³³⁶ dient der Erläuterung, inwiefern wir angesichts der Wahrnehmung von Ruinen in melancholische, nostalgische und elegische Stimmungen verfallen.

Wahrnehmung ist dieser Lesart nach kein neutrales Konstatieren einzelner Sinnesdaten bzw. Verarbeiten einzelner Sinnesreize, wie es die Sinnesphysiologie suggeriert, sondern immer zugleich auch ein Eingehen in die eigene leibliche Befindlichkeit angesichts des Wahrgenommenen, wie es sich in phänomenologischer Hinsicht bestimmen lässt.³³⁷ Der »leiblichen Verankerung der Wahrnehmung«³³⁸ wird demgemäß Rechnung getragen. Besonders für die räumliche Wahrnehmung von Atmosphären gilt, dass sie sich nicht einzelsinnlich vollzieht, sondern erst in einem Zusammenspiel der Sinne zum Tragen kommt. Im bereits skizzierten doppelten Befinden sieht Gernot Böhme den »spezifischen Sinn für das Darin-Sein«.³³⁹ Im Spüren unserer eigenen leiblich-sinnlichen Anwesenheit werden wir zugleich dem Raum und seiner Qualitäten gewahr, in dem wir uns befinden. Das leiblich-sinnliche Spüren des Raumes umfasst indessen nicht allein die

331 Vgl. ebd., S. 131.

332 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 122.

333 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 31; siehe auch den Abschnitt *Eigenleibliche Reflexion als Potenzial*, in: Marie Ulber: *Landschaft und Atmosphäre. Künstlerische Übersetzungen*, Bielefeld 2017, S. 49–52 und hier insb. S. 52: »Eindrückliche atmosphärische Erlebnisse können zu einer leiblichen Reflexion führen. Dabei werden das leibliche Berührtwerden von der Umgebung bewusst sowie der Kontakt zum eigenen Leib hergestellt.«

334 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 16.

335 Vgl. ebd., S. 247.

336 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 118.

337 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 139; vgl. auch A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 141, 167.

338 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 122.

339 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 110.

bereits im Kapitel zur Wahrnehmung angesprochenen fünf Sinne Sehen, Hören, Hautsinne, Riechen und Schmecken.³⁴⁰ Hinzu treten z. B. Schmerzsinne, Tast- und Drucksinn, Kältesinn und Gleichgewichtssinn als gefühlsmäßige leibliche Regungen, die klarerweise nicht losgelöst von den Sinnen, sondern im Verbund mit diesen agieren.³⁴¹

Der Leib ist also mehr als die fünf Sinne zusammengenommen: »Die Leiblichkeit ist der einzelsinnlichen Anschauung entzogen, dennoch sinnlich durch die Übersteigerung der Sinne in synästhetischer Hinsicht.«³⁴² Das leibliche Befinden lässt sich nicht auf die Sinneswahrnehmung reduzieren, sondern sollte als Erweiterung im Verbund mit der einzelsinnlichen Wahrnehmung gedacht werden. Insofern wird deutlich, inwiefern wir bestimmte Räume und Orte als bedrückend, erhebend, beengend, offen usw. erleben. Dabei handelt es sich um Charakterisierungen der leiblichen Befindlichkeit, auf die wir zu sprechen kommen, wenn wir die Qualitäten räumlicher Konstellationen benennen wollen. Die *weite Leere* des verlassenen Times Square in *I am Legend* und die *beklemmende Enge* der ruinösen *lost places* in *Silent Hill* gewinnen im Rückgriff auf das leiblich-sinnliche Spüren vor Ort ihren Sinn, so sehr es sich auch um eine mediale Dar- und Herstellung der entsprechenden Raumerfahrungen handelt. Im Spiel sind hierbei stets »Verschränkungen und Überschneidungen mehrerer Sinnesmodalitäten im Spüren der Wahrnehmungssituation«.³⁴³ Es ist ein Ineinander der Sinne, das unsere leibliche Befindlichkeit mitträgt. Das leiblich-sinnliche »Spüren im ›Hier und Jetzt«³⁴⁴ als ein ganzheitliches Zusammenkommen der unterschiedlichen Sinnesmodalitäten ist auf Subjektseite die Grundvoraussetzung dafür, auf Objektseite Atmosphären als Umgebungsqualitäten wahrnehmen zu können.³⁴⁵ Da »die biophysischen Grundlagen der verschiedenen Individuen [...] weitgehend identisch sind und konstant bleiben«,³⁴⁶ erleben wir unsere leiblich-sinnlichen Befindlichkeiten durchaus in ähnlicher Weise, was wir in der gelingenden *intersubjektiven* Verständigung darüber im Medium der Sprache feststellen – so *intrasubjektiv* und privat uns unser Befinden im Einzelnen auch vorkommen mag.

Das Zusammenspiel der Sinne umfasst zweierlei Verständnisweisen: Das simultane und momentane Zusammenkommen unterschiedlicher Sinnesbereiche in der gegebenen Wahrnehmungssituation und die Synästhesie.³⁴⁷ Demnach kohärieren die Sinnesmodalitäten zum einen, weil wir die Atmosphäre einer Ruine multisensorisch erfahren: Wir *sehen* zerfallene Steinfassaden im Wald, *riechen* modernde Holzbalken, *hören* das Knarzen der Bäume, *spüren* die Kühle eines Gemäuers und *fühlen* uns leiblich beklemmt oder beflügelt angesichts dieses räumlichen Wahrnehmungserlebnisses. Die begriffliche Trennung des Erlebten in einzelne Sinnesbereiche wird phänomenal nicht auch zwangsläufig getrennt voneinander erfahren; vielmehr bildet sich das Zusammenspiel der er-

340 Vgl. M. Diaconu: *Phänomenologie der Sinne*, S. 53–95.

341 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 115.

342 Ebd., S. 132.

343 Ebd., S. 80.

344 Ebd., S. 129.

345 Vgl. ebd., S. 89.

346 Michael Hauskeller: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin 1995, S. 45.

347 Zum Begriff ›Synästhesie‹ siehe auch: M. Diaconu: *Phänomenologie der Sinne*, S. 96–102 u. M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 57–60.

lebten Atmosphäre als ein Ineinander der Qualitäten vor Ort. Zum anderen lässt sich das Zusammenspiel der Einzelsinne als buchstäbliche Synästhesie, als »Mit-Empfindung«³⁴⁸ begreifen: »Im allgemeinen versteht man unter Synästhesie [...] das Auftreten einer Sinnesempfindung in einem Sinnesbereich, der *nicht* äußerlich gereizt wird, bei gleichzeitigem (oder unmittelbar vorhergehendem) Auftreten einer zweiten Empfindung in einem *anderen* Sinnesbereich, der gereizt *wird*, wobei beide Empfindungen in eins fließen können.«³⁴⁹ Synästhesie benennt psycho-physische Phänomene, im Zuge derer ein Sinnesreiz nicht nur die ihm primär entsprechende Wahrnehmung, sondern zeitgleich in einem oder mehreren anderen Sinnesbereichen Wahrnehmungen oder Vorstellungen hervorruft. So wird z. B. beim Phonismus (dem Farbenhören) im Zuge des Sehens einer bestimmten Farbe zugleich ein akustischer Ton wahrgenommen, während beim Photismus (dem Tonsehen) mit einem Ton oder Geräusch einhergehend eine bestimmte Farbe vernommen wird.³⁵⁰

In einem *strengen* Sinne treten solche Phänomene nur selten bzw. nur bei bestimmten Menschen oder unter Einfluss psychoaktiver Substanzen auf. In einem *moderaten* Sinne ist »ein synästhetischer Faktor in jeder Wahrnehmung wirksam.«³⁵¹ Das »Ineinander der Sinne« ist etwas, das »auf latente oder offene Weise in aller Wahrnehmung maßgeblich ist.«³⁵² In Abgrenzung und Unterstützung der einzelnen Sinne untereinander sind sie »aufeinander abgestimmte Kräfte der räumlichen und zeitlichen Orientierung des Leibes, ohne deren Kooperation er – angefangen beim Gleichgewicht – keine Stabilität gewinnen könnte.«³⁵³ Die zentrale Stellung der Synästhesie für die Wahrnehmung zeigt sich u. a. daran, dass wir nicht selten Sinneswahrnehmungen bestimmter Sinnesbereiche durch entlehnte Terminologien zur Klassifikation von Wahrnehmungen aus anderen Sinnesbereichen charakterisieren. Klänge haben eine bestimmte Farbe, Töne sind spitz oder dumpf, Farben haben einen bestimmten Ton, bloß Gesehenes ruft bestimmte olfaktorische oder gustatorische Assoziationen hervor und umgekehrt können Geschmäcker und Gerüche zur Reminiszenz von einst Gesehenem, Gehörtem oder Ertastetem werden. Daraus könnte man schließen, dass sich das leibliche Spüren im synästhetischen Sinne als ein Erfahren *vor* der Ausdifferenzierung in Einzelsinne verstehen lässt. Das Spüren wäre demnach nicht an einzelne Sinnesorgane gebunden, sondern vollzöge sich synästhetisch, d. h. in »Einheit und Verbund der Sinneserfahrung«,³⁵⁴ die ihren Ausgangspunkt am eigenen Leib nimmt. Es soll an dieser Stelle jedoch nicht über »eigentliche«, der vertrauten Wahrnehmung zugrundeliegende Formen leiblicher Wahrnehmung spekuliert werden. Wir sind es gewohnt, unsere Wahrnehmung in getrennten Sinnesbereichen zu thematisieren und daran sollte sich eine Reflexion über das leiblich-sinnliche Spüren zunächst auch orientieren. Sinnvoll erscheint es hingegen, die Wahrnehmung nicht im

348 Wolfhart Henckmann: *Synästhesie*, in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München² 2004, S. 360f., hier S. 360.

349 M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 55.

350 Vgl. Wolfhart Henckmann: *Synästhesie*, in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München² 2004, S. 360f., hier S. 360.

351 Ebd.

352 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 59.

353 Ebd.

354 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 130.

Sinne der Sinnesphysiologie nach einem Reiz-Reaktions-Schema zu denken oder Wahrnehmung als bloßes Konstatieren von Sinnesdaten zu begreifen – die Sache ist, wie wir sehen, komplizierter. Unser leibliches Dasein und damit einhergehend unsere sinnliche Wahrnehmung sollten vielmehr allzeit als ganzheitliches Fundament des In-der-Welt-seins gedacht werden. Schließlich bleibt auch das, was wir Geist, Psyche oder Bewusstsein nennen, an unsere leibliche Existenz gebunden und nimmt von dieser ihren Ausgang, will man nicht vom Reich der Seelen träumen, die sich vorübergehend in unseren Körpern inkarnieren.

Die Konzeption des leiblich-sinnlichen Spürens wird komplexer, je weiter man den Begriff des Leibes in Richtung der geistigen und kognitiven Vermögen hin öffnet. Hauskeller zufolge lässt der Leibesbegriff keine Differenzierung von Körperlichem und Geistigem zu. Wie Schmitz versteht er unter dem leiblichen Weltbezug jene unwillkürliche Lebenserfahrung vor jeglicher Ausdifferenzierung, die als einzig verlässlicher Ausgangspunkt des In-der-Welt-seins akzeptiert wird.³⁵⁵ Konsequenterweise ist es bei Hauskeller nicht »das reine, erkennende Bewußtsein, sondern der Leib, der zuerst die Sprache der Gefühle zu verstehen lernt«.³⁵⁶ Nicht durch konventionelle Zeichen, d.h. Semiotik und Sprache, werden wir demnach in die Welt der Gefühle sozialisiert, sondern durch die Art und Weise, wie wir behandelt werden. So werden Zuneigung und Ablehnung im Kindesalter unmittelbar am eigenen Leibe durch die leibliche Nähe und Distanz der elterlichen Fürsorge erfahren. Entwicklungsgeschichtlich tragen und prägen diese frühen Leiberfahrungen unser späteres Dasein in kaum zu überschätzender Weise, woran auch die Psychologie bekanntermaßen nicht müde wird zu erinnern. Unser leiblich-sinnliches Befinden in bestimmten Situationen wird u.a. von jenen frühen Leiberfahrungen getragen. Rauh fasst dieses leibliche Gedächtnis neben anderen Aspekten unter den Begriff der »ästhetischen Hintergrunderfahrung«,³⁵⁷ um zu erläutern, inwiefern das jeweilige momentane leiblich-sinnliche Spüren von einem erinnerten leiblich-sinnlichen Spüren durchzogen ist. Die Wahrnehmungsweise des Spürens ist ein gegenwartsgebundenes Gewährwerden der anwesenden Umgebung in der eigenen leiblichen Anwesenheit, ganz im Sinne des bereits erläuterten doppelten Befindens, das eine Aufmerksamkeit zugleich für uns selbst und unsere Welt hervorbringt und erfordert.³⁵⁸ Für dieses Erleben im Hier und Jetzt sind jedoch meist Faktoren relevant, die über das jetzt und hier Gegebene hinausgehen.³⁵⁹ Ein solchermaßen erweiterter Wahrnehmungsbegriff öffnet

355 Vgl. M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 43, Anm. 31.

356 Ebd., S. 52.

357 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 154–157.

358 Vgl. ebd., S. 127.

359 Gert Selle spekuliert im Zusammenhang mit der Raumwahrnehmung von Architekturen über eine weitreichende Form von »Raum-Sinn«: »Von einem Raum-Sinn zu sprechen, hilft zu verdeutlichen, was alles in der Raumwahrnehmung zusammenläuft. Raum-Sinn wäre zu beschreiben als Produkt einer multisensorisch grundierten Entwicklung von Empfindsamkeiten gegenüber dem umbauten Raum, wobei Empfindsamkeit hier eine Wahrnehmungsfähigkeit meint, die sowohl die physischen Gegebenheiten als auch die immateriellen Dimensionen des Raumes und die psychohistorischen Beteiligungen des wahrnehmenden Subjekts vor dem Fond einer kollektiven Wahrnehmungs- und Deutungsgeschichte zur Anschauung zu bringen verstünde. [...] Man muß realisieren, daß man sich im Raum einer gesellschaftlich-historisch definierten Form der Wahrnehmungsweise, gleichsam im Raster vorgeformter Sinnlichkeit und Sinnsuche befindet. Und man hätte [...] ein

sich nicht allein zugunsten *leiblicher* Aspekte, sondern auch hinsichtlich *kognitiver* Vermögen: Erinnerungen, daraus resultierende Erwartungen, Assoziationen, Konnotationen, Befürchtungen, Hoffnungen, Begierden und Intentionen unterschiedlichster Art verleihen dem jeweils Gegebenen bestimmte Nuancen, die nicht an und für sich gegeben sind, sondern nur im Zusammenspiel mit uns als Wahrnehmenden Gestalt gewinnen.³⁶⁰ Das führt uns jedoch in den Bereich von Interpretation, Imagination und Reflexion, die letztlich auch unser leiblich-sinnliches In-der-Welt-sein tragen, womit wir wieder im Raum der Gründe und somit bei der tragenden Rolle der Sprache für unsere leiblich-sinnliche Wahrnehmung angelangt wären, wie es im Kapitel zum *Raum der Sprache* und dem Bedeutungsholismus thematisiert wurde.

Wir sehen hieran, dass die Konzeption eines rein phänomenalen Spürens mit Blick auf komplexe menschliche Wahrnehmungsvollzüge zu kurz greift. Es reicht nicht, die sogenannte unwillkürliche Lebenserfahrung zum alleinig hinnehmbaren Fundament der Theoriebildung zu erklären, sie als bloße Leiberfahrung zu reflektieren und von hier aus alle Bereiche des In-der-Welt-seins erläutern zu wollen. Am Beispiel der ästhetischen Hintergrunderfahrung zeigt sich, dass Rauh in die Leibphänomenologie etwas durch die Hintertür wieder hineinholt, das sich auf Basis des Leibes allein nicht hinreichend erläutern lässt: Die Rolle von Sprache und Semiotik für unser In-der-Welt-sein. Unser Überzeugungshaushalt und Erfahrungshorizont artikuliert sich nun einmal in der Sprache, wenn davon in irgendeiner *bestimmten* Weise etwas für unser jetziges leiblich-sinnliches Befinden relevant sein soll, obgleich wir klarerweise nicht jederzeit dazu in der Lage sind, Besagtes zu verbalisieren. Vor diesem Hintergrund des sprachlichen Ganzen im Sinne des behandelten Sprachholismus bildet sich die Welt in epistemologischer Hinsicht *als eine Bestimmte*, und das ist nichts, was sich einzig und allein von der unmittelbaren Leiberfahrung her verstehen ließe. Das leiblich-sinnliche Spüren bleibt durch und durch anästhetisch, wenn es nicht Affären mit Begriffsweisen – im Sinne der Spurensuche nach Bedeutsamkeit – eingeht. Allein im Verbund von Spur und Spüren nimmt die Welt Gestalt an. Nur weil wir mittels Sprache und Semiotik artikuliertem Sinn auf der Spur sind, können wir uns einem leiblich-sinnlichen Spüren überlassen, das unsere Sinngewebungen immer wieder unterläuft und deren iterative Reartikulation und damit eine Reorganisation von Begriffskonstellationen fordert. (Begrifflich bedeutsame) Spuren und (leiblich-sinnliches) Spüren sind zwei Seiten ein und derselben Medaille der ästhetischen Faszination nicht allein an Ruinen und oszillieren gleichermaßen zwischen dem Subjekt- und Objekt der Wahrnehmung – im ersten Fall auf der Suche nach Sinn (Bedeutung), im zweiten Fall auf der Suche nach

reflexives Wahrnehmungsbewusstsein zu produzieren, das die eigene Situiertheit im Raum der Wahrnehmung erkennt. Raum-Sinn wäre demnach eine selbstreflexive Fähigkeit zu nennen, die subjektives Empfinden zulässt, aber dessen Bedingtheiten gleichzeitig zu Bewusstsein kommen lässt. [...] Im Akt der Wahrnehmung des Raumes nehme ich mich beobachtend selbst wahr, nicht nur den Raum. Ich vergegenwärtige auch die Situation, in der das geschieht – die eigene lebensgeschichtliche Lage und Gestimmtheit, und den kulturell definierten Blick, die Anschauungsweise, die ich auf den Raum und meine Befindlichkeit darin anwende.« (Gert Selle: *Im Raum sein. Über Wahrnehmung von Architektur*, in: Michael Hauskeller (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug/Schweiz 2003, S. 261–279, hier S. 271–273)

360 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 169f.

Sinnlichkeit (leiblichem Empfinden). Das Verhältnis von Spur und Spüren muss dabei als ein reziprokes betrachtet werden: Eine Veränderung des einen bringt eine Veränderung des anderen mit sich; ein Wandel der Sinngebung verursacht einen Wandel des leiblich-sinnlichen Befindens; eine Veränderung des leiblich-sinnlichen Befindens zieht umgekehrt eine Veränderung der Sinngebung nach sich. Dieses dynamische Verhältnis muss demnach bilateral, nicht unilateral begriffen werden. Die Ruine als paradoxes Zeichen ist hierfür ein besonders eindrückliches Beispiel. Je nach Auffassungsweise wird an ihr sehr Unterschiedliches erfahrbar: So umfriedet sie ihre Betrachter als der Zeit enthobener idyllischer Ort der Ruhe oder versetzt sie in Schauer angesichts von Zerstörung und Verfall, lässt sie nostalgisch in vergangenen Zeiten schwelgen oder angesichts der Zukunft bangen, versetzt sie in eine beflügelte Neugier und Entdeckungslust oder in melancholische Schwere ob der Vergänglichkeit menschlichen Tuns. In jedem Fall sind es voraussetzungsreiche Verständnisweisen, die entsprechende Wahrnehmungsweisen wecken und umgekehrt ziehen bestimmte Wahrnehmungen veränderte Verständnisse nach sich. Diesen Zusammenhang von Anschauung und Begriff im Geiste Kants an dieser Stelle noch einmal besonders stark zu machen, ist für die weitere Auseinandersetzung mit den Atmosphären entscheidend, denn hierin unterscheiden sich die angestellten Überlegungen grundsätzlich von den referierten Positionen zum Atmosphärenbegriff.

Das leiblich-sinnliche Spüren fühlt sich in Räume und deren Qualitäten ein – darum geht es im Hinblick auf das Atmosphärenerleben. Im nächsten Abschnitt wollen wir verfolgen, welche Vorstellungen vom Raum hierfür relevant sind und inwieweit ein gegenüber den Naturwissenschaften abgewandeltes Raumverständnis die Thematisierung der Atmosphären für ästhetische Zusammenhänge legitimiert. Für die Atmosphären geht es dabei um den »Raum leiblichen Spürens, – eines Spürens, das in die unbestimmte Weite auslangt [...]«.³⁶¹

4.4.2 Ortsraum und Wahrnehmungsraum

Es war nun bereits in unterschiedlicher Hinsicht vom Raumbegriff die Rede, wenn es im Hinblick auf die ästhetischen Medien um den Bildraum, den eher passiven Bewegtbildraum im Film, den eher interaktiven Bewegtbildraum im Computerspiel, erweiterte und virtuelle Raumerfahrungen sowie zur Erläuterung ästhetischer Raumerlebnisse um den Raum der Wahrnehmung, Raum der Sprache, Raum der Zeichen und den Raum der Gefühle ging. Raum im buchstäblichen Sinne war dabei insofern angesprochen, als es um ein Verständnis ästhetischer Wahrnehmung *im Raum* geht. Ästhetische Wahrnehmung ist *immer* eine Wahrnehmung im Raum, wenngleich der Raum nicht immer Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung ist, schließlich können wir unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte einzelne Gegenstände im Raum oder auf das Zusammenspiel dieser Gegenstände als räumliche Qualitäten richten. Das Ruinenästhetische lebt medial wie außermedial in eminenter Weise von ästhetischen Raumerfahrungen, die wir *als atmosphärisch* in einem näher zu bestimmenden Sinne erleben. Bevor wir weiter auf den Begriff ›Atmo-

361 C. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 113.

sphäre« eingehen, soll zunächst nachgewiesen werden, um welchen Raum es geht, wenn wir von Atmosphären sprechen.

Äquivalent zum Spurbegriff kann man Pape zufolge sagen, »dass ›Spüren‹ meistens ein Aufspüren von etwas an einer räumlichen Position ist, die in Beziehung zu anderen Positionen und zeitlich vorausgegangenen Prozessen erfasst wird.«³⁶² Während das Aufspüren von etwas an einer räumlichen Position die Spurensuche im Ortsraum meint, ging es im Unterschied dazu zuletzt um das leiblich-sinnliche Spüren im Wahrnehmungsraum, wobei beide Formen der Raumwahrnehmung für das Ruinen-ästhetische von Interesse sind. Wie lässt sich dieser Unterschied zwischen Orts- und Wahrnehmungsraum begreifen?

Zur Beantwortung dieser Frage lohnt ein erneuter Blick auf die Theoriekonstruktionen von Schmitz – auch an dieser Stelle nicht, um sie unhinterfragt zu übernehmen, sondern weil sie einen Perspektivenwechsel ermöglichen. Grundsätzlich unterscheidet Schmitz »flächenlose und flächenhaltige Räume«.³⁶³ Der *flächenhaltige* Raum ist der »Ortsraum«.³⁶⁴ Aus der griechischen Geometrie als erster deduktiver Wissenschaft resultiert die Vorstellung vom Raum als eines flächenhaltigen, in dem flächige Figuren wie Kreise, Dreiecke und Kegelschnitte sowie Körper nach Maßgabe ihrer Oberflächen betrachtet werden. Daraus entwickelte sich in der Folge die analytische Koordinatengeometrie, die anhand von in der Fläche entwickelten Netzen den Raum überspannt und das Schema einer wunschgemäß genauen Ortsbestimmung schafft. Heute ist uns das menschliche Verhältnis zum Raum als Ortsraum besonders durch Technologien wie Navigationssysteme und das darin zur Anwendung kommende GPS (Global Positioning System) geläufig, das es jederzeit ermöglicht, mit den entsprechenden Geräten exakte Ortsbestimmungen vorzunehmen und sich folglich Orientierung im Raum zu verschaffen.

Entscheidend seien Schmitz zufolge insbesondere die Flächen als »Quellen der Dimensionierung«,³⁶⁵ die es erlauben, Stufen der Ausdehnung im Raum durch Dimensionszahlen zu differenzieren, wobei die Eindimensionalität der Linie oder der Strecke, die Zweidimensionalität der Fläche und die Dreidimensionalität dem Körper zugewiesen werden. Ohne Flächen könne man nicht absteigend zu den Strecken als Kanten und den Punkten als Ecken gelangen. Ohne Flächen und Strecken gäbe es somit keine Möglichkeit, massive Körper als dreidimensionale Volumina zu interpretieren oder ein »System von Orten«³⁶⁶ einzuführen, um mittels Abständen und Lagen angeben zu können, wo im Sinne von *an welcher Stelle* sich etwas befindet.³⁶⁷

Im Gegensatz zum Ortsraum bestimmt Schmitz den leiblichen Raum bzw. den Gefühlsraum, dem in der Folge die Atmosphären zugewiesen werden, als einen *flächenlosen* Raum. Als Beispiel für den flächenlosen Raum führt Schmitz den Raum des Schalls an. Der Schall beispielsweise eines Gongschlages breitet sich voluminös im Raum aus,

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

363 H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 9.

364 Ebd.

365 H. Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, S. 72.

366 H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 9.

367 Vgl. ebd.

jedoch nicht auf dreidimensionale Weise. Der Schall hat keine Flächen, sondern ein prädimensionales Volumen. Ähnlich verhält es sich mit bestimmten Witterungen wie Wind, Nebel oder mit Rauch.³⁶⁸ Solchermaßen flächenlose Räume sind »unerlässliche Voraussetzungen, nicht nur psychologisch oder anthropologisch, sondern sogar logisch«³⁶⁹ für den Ortsraum. Der Ortsraum könne Schmitz zufolge ohne Rekurs auf den flächenlosen Raum gar nicht eingeführt werden. Damit ein Ortsraum aufgespannt werden kann, müssen ruhende Bezugsobjekte vorausgesetzt werden. Ruhe und Bewegung seien im Ortsraum jedoch nur als Beharren bzw. Wechsel des Ortes zu definieren. Ortsbestimmungen setzen also die Ruhe ihrer Bezugsobjekte voraus, während zugleich die Ruhe im Ortsraum – verstanden als ein Beharren am Ort – Orte voraussetzt. Ruhe setzt den Ort und der Ort die Ruhe voraus, womit man in einen Zirkelschluss gerät.³⁷⁰ Schmitz' Verständnis nach ist der flächenlose Raum die Bedingung dafür, überhaupt einen Ortsraum mittels Lagen und Abständen ausgehend von »gestalthaften Ruheerfahrungen«³⁷¹ als Bezugsobjekten definieren zu können. Die prädimensionale leiblich-sinnliche Raumerfahrung, die etwas als ruhend oder in Bewegung erfasst, ist folglich die Grundvoraussetzung dafür, von dort aus Ortsräume setzen und bestimmen zu können. Auch Gernot Böhme zufolge liegt die leibliche Raumerfahrung vor jeder Körpererfahrung.³⁷² Als eindrückliches Beispiel flächenloser Räume nennt er Farb- und Lichträume, wie sie beispielsweise der Künstler James Turrell kreiert.³⁷³

Mit Schmitz' skizzierter Unterscheidung zwischen flächenhaltigen und flächenlosen Räumen sind zwei grundsätzlich konträre Weisen des menschlichen Raumbezuges angesprochen, die von Gernot Böhme noch einmal auf etwas andere Weise voneinander abgegrenzt werden. Er kontrastiert zunächst im Rückgriff auf die Begriffe ›*topos*‹ (Aristoteles) und ›*spatium*‹ (Descartes) den *topologischen* mit dem *metrischen* Raum, die er beide der geometrischen Auffassung des Raumes zuordnet, da sich beide wesentlich auf Körper beziehen: Körper begrenzen den Raum, der Raum wird als Extension von Körpern und deren Abmessung betrachtet, im Raum finden Körper eine bestimmte Lage und durch den Raum hindurch bewegen sich Körper. Topologie ist die Wissenschaft von vielfältigen Lage- und Umgebungsbeziehungen, Geometrie die Wissenschaft vom Formenreichtum metrischer Beziehungen. Aristoteles definiert Raum im Sinne von *topos* als die innere Oberfläche der umgebenen Körper. Raum ist folglich wesentlich begrenzt und zu betrachten als etwas, *in dem* sich etwas befindet – sprich: als Ort bzw. Orte, die sich wechselweise umgeben. Der Raum im Sinne von *spatium* lässt sich hingegen als Abstand zwischen Körpern bestimmen. Der Zwischenraum ist somit eine Distanz, die durchschritten werden kann, oder ein Volumen, das angefüllt wird. Der topologische ist der Ortsraum, während sich der metrische als Abstandsraum bezeichnen lässt. Im Ortsraum sind wir körperlich anwesend, während der metrische Raum der Raum als

368 Vgl. ebd., S. 15.

369 Ebd.

370 Vgl. ebd.

371 Ebd.

372 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 123.

373 Vgl. ebd., S. 119; vgl. dazu auch Eva Schürmann: *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*, München 2000.

Medium von Darstellungen ist. Der Ortsraum ist bestimmt durch Umgebungen, Nachbarschaften und Lagebeziehungen, indessen der metrische Raum sich durch Abstände und Distanzen definiert. Im Ortsraum befindet man sich, im metrischen Raum stellt man sich Dinge vor. Der geometrische oder auch euklidische Raum – im Sinne des Orts- und Abstandsraumes – ist der Raum, der sich im Unterschied zum leiblichen Raum vermessen lässt.³⁷⁴ Der (geo)metrische Raum operiert somit auf der Ebene des Vorstellens, während der leibliche Raum der Ebene des (Da)Seins zuzuordnen ist.³⁷⁵ Rauh bestimmt den geometrischen Ortsraum auch als eigenständigen, *absoluten* Raum unabhängig von wahrnehmenden Subjekten, der als Behälter oder Container für Objekte, als physikalischer, geografisch vermessbarer Raum der *Realität* gedacht wird. Demgegenüber stellt er den phänomenalen Wahrnehmungsraum als *relationalen* Raum in Bezug zu wahrnehmenden Subjekten als einen von Qualitäten gestimmten Raum, als psychischen, flächenlosen, nicht abmessbaren Raum der *Wirklichkeit*. Über räumliches Orientierungsvermögen erfassen wir die topografische Struktur des Ortsraumes, während wir uns über das Empfinden die affektive Struktur des Wahrnehmungsraumes erschließen.³⁷⁶ Der Unterschied zwischen Orts- und Wahrnehmungsraum sei vergleichbar mit dem Unterschied zwischen Landkarte und Landschaft: »Die Landkarte erfasst detailliert die geografischen Strukturen eines Ortes, die Realität der Dinge ist als verortete Ordnung kartografierbar. Demgegenüber sind mit Landschaft die Ergriffenheit und Eindrücke an spezifischen Orten der Landkarte gemeint, der Wechsel vom beschriebenen zum belebten Raum.«³⁷⁷

Schmitz' Unterscheidung zwischen flächenhaltigem Ortsraum und flächenlosem Raum des Leibes kann die ungewünschte Folgerung nach sich ziehen, Flächen seien für unser leibliches Befinden belanglos. Das wäre nicht zuletzt angesichts der Architektur zutiefst widersinnig, deren Anziehungskraft gerade darin besteht, uns durch geschaffene Flächen, Körper und Umgrenzungen in Räume zu involvieren, die sich auf unser leiblich-sinnliches Befinden auswirken. Gernot Böhme grenzt sich von Schmitz' Konzeption des leiblichen Raumes als flächenlosem Raum ab und hält dagegen fest, dass es durchaus »ein leibliches Spüren von Flächen«³⁷⁸ gibt. Der Ortsraum und der Raum leiblich-sinnlichen Spürens fallen deswegen jedoch keineswegs zusammen: »Der Ortsraum und der Abstandsraum sind wesentlich durch Dinge bestimmt. Der Raum als Raum der leiblichen Anwesenheit dagegen ist zunächst nichts weiter als die spürbare unbestimmte Weite, aus der heraus sich durch Artikulation Räume unterschiedlichen Charakters bilden können.«³⁷⁹ Unter Artikulation versteht Gernot Böhme Orientierungen, Bewegungsanmutungen und Markierungen, die im Raum Konzentrationen, Richtungen und Konstellationen herbeiführen.³⁸⁰ Für den leiblichen Raum ist dabei insbesondere der Ortsraum im Sinne des topologischen Raumes relevant. Wir erfahren den Raum in Bezug zu uns selbst anhand von Nachbarschaften und Umgebungen. Es ist der

374 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 15f.

375 Vgl. ebd., S. 118f.; vgl. auch G. Böhme: *Leib*, S. 59f.

376 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 128f.

377 Ebd.

378 G. Böhme: *Leib*, S. 60.

379 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 113.

380 Vgl. ebd.

Raum, der auf meinen Leib und mich als Erlebenden zentriert ist: »Raum wird genuin erfahren dadurch, dass man im Raum ist. Durch leibliche Anwesenheit.«³⁸¹ Dabei sind vor allem Richtungen wie oben/unten, rechts/links sowie vorne/hinten von Bedeutung, aber auch Enge und Weite, Erhebung und Gedrücktsein, Nähe und Ferne, Offenheit und Geschlossenheit, die genannten Bewegungsanmutungen und -hemmungen, Helligkeit und Dunkelheit oder Luzidität und Opazität.³⁸² In dieser Hinsicht nimmt der topologische Raum immer auch Einfluss auf unser leiblich-sinnliches Befinden. Spätestens im Kapitel zu den *Atmosphären der Architektur* wird hierauf erneut dezidiert einzugehen sein.

Der leibliche Raum lässt sich mit Gernot Böhme noch einmal spezifizieren in (i) den Richtungsraum, der sich nach meinen Bewegungstendenzen richtet, (ii) den anisotropen Raum, der durch die eigene leibliche Gegenwart zentriert ist und (iii) den Raum des Zusammen- oder Beieinanderseins, der sich wiederum in (iii.a) den Handlungsraum, (iii.b) den Raum der eigenen leiblichen Anwesenheit und (iii.c) den Wahrnehmungsraum unterteilen lässt. Es handelt sich bei dieser Untergliederung nicht um tatsächlich getrennte Räume, sondern um unterschiedliche Facetten ein und desselben Raumes leiblicher Gegenwart.³⁸³

(iii.a) Der Handlungsraum ist der Spielraum für meine möglichen Handlungen und Bewegungen.³⁸⁴ Der Raum gewinnt seine Artikulation durch mein Ausgreifen auf bestimmte Bewegungsziele oder zu behandelnde Objekte und Personen. Gemäß dieser Richtungen und Intentionen wird der Raum wahrgenommen. Hierbei sind die Flächen relevant, denn sie limitieren unsere Handlungs- und Bewegungsmöglichkeiten; durch die Gegebenheiten im objektiven Raum wie Umgrenzungen, Wände, Böden, Decken und Gegenstände wird das leibliche Spüren des Raumes determiniert. Der topologische Raum im Sinne der Umgebungen, Nachbarschaften und Lagebeziehungen sowie die in ihm als objektivem Raum enthaltenen Dinge bestimmen in dieser Hinsicht den Raum des leiblichen Spürens.

(iii.b) Der Raum der eigenen leiblichen Anwesenheit wird im Modus des im vorherigen Kapitel erläuterten doppelten Befindens verspürt: *Wie* und *wo* ich mich befinde. *In* unserem Befinden spüren wir, *wo* wir uns befinden; anhand unserer Befindlichkeit spüren wir, in welcher Art von objektiv gegebenem Raum wir uns befinden. Unser Befinden kann eher vom Subjektpol der Wahrnehmungssituation seinen Ausgang nehmen, wenn eine bestimmte innere Befindlichkeit den äußeren Raum stimmt oder eher am Objektpol des Wahrgenommenen Anstoß nehmen, wenn bestimmte äußere Gegebenheiten mit einer spezifischen Charakteristik sich auf die eigene Befindlichkeit auswirken. Dann erfahren wir bestimmte Räume als bedrückend oder erhebend, trüb oder heiter, gemütlich oder unbehaglich und sprechen von der Atmosphäre dieser Räume. Dabei handelt es sich fortwährend um eine nicht-neutrale Wahrnehmung an einem nicht-neutralen

381 Ebd., S. 110.

382 Vgl. ebd., S. 16, 122.

383 Auch nachfolgend vgl. G. Böhme: *Leib*, S. 54f.

384 »Raum wird durch menschliches Handeln (wazu auch Wahrnehmung zählt) konstituiert, umgekehrt wirken Räume auf das Handeln und die Gefühle zurück.« (G. Lehnert: *Raum und Gefühl*, S. 11)

Ort.³⁸⁵ Unsere psycho-physische Konstitution beeinflusst das am Ort Erlebte, während sich umgekehrt der Ort auf unsere Verfassung auswirkt.

(iii.c) Der leibliche Raum lässt sich in terminologischer Abgrenzung zum Ortsraum auch als Wahrnehmungsraum begreifen. Es ist der Raum des »Seins-bei«³⁸⁶ den Dingen und anderen Personen im Raum, deren Anwesenheit wir leiblich-sinnlich spüren. Die sinnliche Wahrnehmung ist, wie wir bereits gesehen haben, kein bloßes Konstatieren von Sinneseindrücken, sondern versetzt uns zuweilen in somatische Zustände affektiver leiblicher Regungen. Das Wahrgenommene greift in die »leibliche Ökonomie«³⁸⁷ ein, wie Gernot Böhme es benennt. Die Befindlichkeit ist der besondere Sinn für die Qualitäten des Raumes, in dem man sich befindet. Das Befinden darf jedoch nicht als ein eigener Sinn neben den anderen fünf Sinnen gedacht werden, sondern resultiert aus dem Zusammenwirken der fünf Sinne im Ganzen. Unsere Befindlichkeit ist so gesehen der undifferenzierte Grund, aus dem einzelsinnliche Verständnisweisen durch Analyse gewonnen und thematisiert werden können. Für den Wahrnehmungsraum entscheidend ist somit das Zusammenspiel aller fünf Sinne in synästhetischer Hinsicht.³⁸⁸ Die Charakteristiken bestimmter räumlicher Konfigurationen werden als ein »Zusammenspiel einer Mannigfaltigkeit von Umgebungsqualitäten«³⁸⁹ wahrgenommen. Der Sehraum, Hörraum, Duftraum, Geschmacksraum und Tastraum dürfen mit Blick auf das Befinden demnach nicht als getrennte Sphären sinnlichen Erlebens gedacht werden, sondern müssen als ein Ineinander leiblich-sinnlichen Spürens begriffen werden, wenn wir verstehen wollen, wie bestimmte Atmosphären in bestimmten Räumen an bestimmten Orten Gestalt annehmen.³⁹⁰ Entscheidend für die im weiteren Verlauf zu behandelnden Atmosphären ist, dass diese nur wahrnehmungsräumlich, nicht aber ortsräumlich auffindbar sind.³⁹¹ Dem Orts- und Abstandsraum sind Atmosphären nicht zuzuweisen – sie sind vielmehr die Weise, in der uns Orte phänomenal erscheinen und hierfür ist der Wahrnehmungsraum als Raum leiblich-sinnlicher Anwesenheit der relevante Zugang.

Alle in diesem Kapitel genannten Raumbegriffe sind keineswegs als unterschiedliche Räume im buchstäblichen Sinne zu begreifen, als würden sie parallel zueinander existieren und wir uns entweder in dem einen oder in dem anderen aufhalten. Vielmehr durchdringen sich die verschiedenen besagten Facetten räumlicher Wahrnehmung und bilden in ihrem Zusammenspiel den Raum in der Weise, wie wir ihn erleben, wenn wir uns im Raum befinden. Bei Schmitz heißt es dazu: »Leiblicher Raum, Gefühlsraum und dem Leib entfremdeter Ortsraum wechseln sich im Erleben, Verhalten und Verständnis des normalen Erwachsenen ohne Ordnung ab und durchdringen einander in zufälliger Mischung.«³⁹² Auch Rauh betont eine solche Wechselwirkung zwischen dem Wahrnehmungsraum als Raum gestimmter Anwesenheit und dem Ortsraum als objektiv gegebener Raumstruktur. Das »Betroffensein im Wahrnehmungsraum« bleibt jederzeit an ein

385 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 91.

386 G. Böhme: *Leib*, S. 55.

387 Ebd.

388 Vgl. ebd., S. 185.

389 Ebd., S. 187.

390 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 242.

391 Vgl. M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 34.

392 H. Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, S. 74.

»Dasein im Ortsraum« gebunden und der Ortsraum bestimmt in vielfacher Hinsicht, wie der Wahrnehmungsraum erfahren wird.³⁹³

Die angestellten Differenzierungen des Raumbegriffs sowie die Überlegungen zum leiblich-sinnlichen Spüren bereiten den Übergang zu einer Auseinandersetzung mit den Atmosphären vor, der im folgenden Abschnitt zu Gefühlen als Atmosphären erfolgt. Das atmosphärische Erleben soll dabei als eine unter anderen Formen der ästhetischen Aufmerksamkeit konzipiert werden.³⁹⁴ Im Unterschied zu einer bloßen Aufmerksamkeit für einzelne Gegenstände im Raum kommt es im Zuge des atmosphärischen Erscheinens zu einer Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel der Objekte im Raum: »Der atmosphärische Raum wirkt als Verdichtung, die die Aufmerksamkeit bindet.«³⁹⁵ Im leiblich-sinnlichen Spüren wird die Atmosphäre weniger *in* einem Raum, sondern vielmehr *als* Raum gewahrt.³⁹⁶ Der Raum ist kein Gegenstand, sondern Hintergrund, Horizont und Spielraum, in dem uns Gegenstände erscheinen können.³⁹⁷ Er muss dabei Gernot Böhme zufolge als Totale betrachtet werden: »Im Raum sein heißt, rundherum vom Raum umgeben zu sein.«³⁹⁸ In einer Aufmerksamkeit für diesen uns umgebenden Raum besteht das ästhetische Interesse für das Atmosphärische. Anlass hierzu kann prinzipiell jeder Raum geben: »Da jeder Raum, mit dem wir es zu tun haben, notwendig auch ein Wahrnehmungsraum sein muß, Wahrnehmung aber nur bedeutungshaft möglich ist, ist aller Raum letztlich atmosphärisch durchstimmt [...].«³⁹⁹ Der Raum leiblicher Anwesenheit ist so gesehen *immer* ein gestimmter Raum, in dem eine Atmosphäre herrscht – und sei es auch nur die Atmosphäre öder Langeweile.⁴⁰⁰ Aus der Einsicht, dass sich jeder Raum atmosphärisch erleben lässt, folgt jedoch keineswegs, dass wir jeden Raum jederzeit atmosphärisch wahrnehmen – eher das Gegenteil ist der Fall: Oftmals bleibt unsere alltägliche, intentionale Wahrnehmung mit allerlei Dingen in instrumenteller Weise befasst und achtet gerade nicht in ästhetischer Hinsicht auf die Formationen des uns umgebenden Raumes. Atmosphärisches Wahrnehmen kann demnach nur eine unter anderen Wahrnehmungsweisen sein. Im Abschnitt zum atmosphärischen Erscheinen werden wir hierauf zurückkommen.

Im nächsten Abschnitt soll nun der Übergang zu den Atmosphären vollzogen werden und wir wollen sehen, wie im Zwischenbereich zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem die Atmosphären Gestalt annehmen: »Im Zusammentreffen von Subjekt und Objekt amalgamiert der Raum zur Atmosphäre.«⁴⁰¹ Im Fokus des Interesses wird dabei stehen, inwiefern uns Atmosphären immer auch in bestimmte Gefühlslagen versetzen, weshalb sich vom *Raum der Gefühle* oder im Sinne Schmitz' auch von *Gefühlen als*

393 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 129.

394 Zu unterschiedlichen Modi ästhetischer Erfahrung siehe beispielhaft den Abschnitt *Modelle ästhetischer Erfahrung: Kontemplation, Pragmatik, Kritik und Differenz*, in: G. Schweppenhäuser: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, S. 22–33.

395 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 128.

396 Vgl. ebd.

397 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 127.

398 Ebd.

399 M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 48.

400 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 18.

401 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 141.

Atmosphären sprechen lässt. Es geht um die Art und Weise, wie uns Räume und die in ihnen enthaltenen Dinge im leiblich-sinnlichen Spüren emotional anmuten.⁴⁰²

4.4.3 Gefühle als Atmosphären

Die beiden vorausgegangenen Abschnitte zum leiblich-sinnlichen Spüren im Sinne des doppelten Befindens, wo ich mich im *Ortsraum* und wie ich mich im *Wahrnehmungsraum* befinde, sollten Grundverständnisse vorbereiten, auf deren Basis sich die Gefühle als Atmosphären thematisieren lassen. Dabei gilt es, sich von subjektivistischen Projektionsthesen zu lösen, wonach wir (innere) Gefühle lediglich auf (äußere) Orte, Personen und Dinge projizieren. Die Ruinen als Spuren im Raum gehen uns affektiv-erotisch an. Für diese Ansprache durch Objekte in der Welt ein adäquates Verständnis zu entwickeln, ist das Ziel der vorliegenden Überlegungen. Zu diesem Zwecke werden wir in diesem Abschnitt noch einmal genauer auf die gefühlsmäßige Dimension des Atmosphärenerlebens blicken, um zu fragen: Inwiefern lassen sich Gefühle als Atmosphären verstehen?

Wie zuvor soll uns Schmitz' Konzeption – an dieser Stelle: der Gefühle als Atmosphären – als Impuls für die nachfolgende Reflexion dienen. Schmitz liefert folgende Definition der Gefühle: »Gefühle sind räumlich ergossene Atmosphären und leiblich ergreifende Mächte.«⁴⁰³ Die Atmosphären weist er dem zuvor genannten flächenlosen Raum zu, in welchem sie bestimmte Gebiete oder Bereiche der erlebten Anwesenheit besetzen; bleibt man konsequent bei Schmitz' Konzeption, stellt sich die Frage, wie die Atmosphären lokalisiert werden sollen, wenn der flächenlose Raum gerade nicht der Orts- und Abstandsraum sein soll, in dem sich überhaupt nur Orte verorten lassen, die von bestimmten Atmosphären besetzt sein könnten.⁴⁰⁴ Schmitz denkt, dass uns Gefühle wie Freude, Trauer, Zorn, Scham, Furcht, Mut, Ärger, Mitleid und Zufriedenheit in der unwillkürlichen Lebenserfahrung, d.h. unserer leiblichen Gegenwart angehen: »Gefühle sind räumlich, aber ortlos, ergossene Atmosphären.«⁴⁰⁵ Sie sind unmittelbar leiblich spürbar, weil wir sie als unbestimmt in die Weite ausgreifende Atmosphären im direkten Umfeld unserer leiblichen Anwesenheit verspüren. Atmosphären sollen nicht als physikalisch interpretierbare Gebilde im Sinne von bezifferbaren Dimensionsgraden, Lagen, Abständen und messbaren Größen oder Figuren verstanden werden, als ob wir vollkommen klar angeben könnten, wo und bis wohin sich Atmosphären im Raum ausdehnen.⁴⁰⁶ Zugleich sollen sie aber durchaus Phänomene *im Raum* sein.

Auf diese Weise werden Atmosphären bei Schmitz zu »quasi objektiven Gefühlen, die unbestimmt in die Weite ergossen sind.«⁴⁰⁷ Damit wendet er sich gegen die Introjektion der Gefühle, wonach Gefühle innerseelische Zustände seien. Nach Schmitz' Analyse sind Gefühle die affektive Betroffenheit durch etwas, das einen *von außen* her anrührt und somit räumlichen Charakter hat.⁴⁰⁸ Die Atmosphären sind »von außen andrängende und

402 Vgl. C. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 18.

403 H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 30.

404 Vgl. ebd.

405 H. Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, S. 23.

406 Vgl. ebd.

407 C. Böhme: *Leib*, S. 140.

408 Vgl. ebd.

ergreifende Gefühlsinstanzen« und sollen als räumliche aber ortlose »Träger von Stimmungen« begriffen werden.⁴⁰⁹ Als Atmosphären »besetzen Gefühle [...] beliebige Gegenstände« und »sind meist in Situationen befangen«,⁴¹⁰ wodurch sie mit unserem »leiblich-affektiven Betroffensein«⁴¹¹ als deren Resonanzstelle interagieren. Während sich unsere Körper zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten im Raum befinden, wirken sich uns umgebende Atmosphären dabei auf unser leibliches Befinden im Wahrnehmungsraum aus. Die Feierlichkeit eines Festes, die Albernheit eines ausgelassenen Beisammenseins, die zarte morgendliche Stille, die matte abendliche Schwere, die Gedrücktheit einer Trauerfeier, die Angespanntheit einer Prüfung, die Aufregung vor einem ersten Date, die peinliche Berührung unangenehmer sozialer Situationen oder eben die melancholische Anziehungskraft der Ruinen – all das sind keine bloß innersubjektiven Gefühlsregungen, sondern vielmehr immer auch räumlich erlebte Wahrnehmungsvollzüge. Mal ist es eher die Stimmung der Umgebung, die unser leibliches Gestimmtsein ergreift, wie im Falle der mitreißenden Feierlichkeit eines Festes; mal ist es eher die eigene, leibliche Gestimmtheit, welche die Umgebung in eine bestimmte Stimmung versetzt, wie bei der Nervosität vor Prüfungen und anderen Dates.⁴¹²

Schmitz' Versuch, den ontologischen Status der Gefühle als Atmosphären auf diese Weise zu bestimmen, ist durchaus abenteuerlich, spätestens dann, wenn Schmitz die Atmosphären als »Halbdinge«⁴¹³ konzipiert. Die von der traditionellen Ontologie angestiftete Erkenntnistheorie und Sinnespsychologie unterscheidet im Bereich des Wahrnehmbaren lediglich zwischen Dingen auf der Objektseite und Sinnesdaten, Qualitäten oder Empfindungen auf der Subjektseite. Unter gehe dabei ein entscheidendes Mittelglied: Zwischenbereiche, die Schmitz als Halbdinge konzipiert. Zur Veranschaulichung, was mit Halbdingen gemeint ist, wählt Schmitz das Beispiel der Stimme. Die beim Sprechen oder Singen produzierten Schallwellen seien ein Zusammenhang von Sinnesdaten, der von der Stimme verschieden und mit ihr nicht gleichzusetzen wäre. Schließlich sprächen wir nicht davon, dass jemandes Stimme wachse, wenn die produzierten Schallwellen wachsen. Die Stimme bestehe also nicht darin, in vernehmbaren Sinnesdaten aufzugehen. Ebenso wenig sei die Stimme ein Ding, denn Dinge zeichne konstante Dauer und kausale Mittelbarkeit aus. Mit Blick auf Dinge sei es also immer legitim zu fragen, wo sie waren, wenn sie zwischenzeitlich nicht erschienen sind. Wenn Dinge in Kausalzusammenhängen wirken, sind sie zudem als Ursache verschieden von der Einwirkung, die sie ausüben, wie das stoßende Ding vom Stoß. Beides – konstante Dauer und kausale Mittelbarkeit – gelte im Falle der Halbdinge nicht. Mit Blick auf die Stimme fragt niemand, wo sie war, während man sie nicht vernommen hat, und Ursache und Einwirkung der Stimme als Lautphänomen gehen einher. Als weitere Beispiele für Halbdinge führt Schmitz den recht heterogenen Phänomenbereich Schmerzen, Wind, Zeit (in der Weise, in der sie im Zuge von Langeweile oder Zeitdruck auffällig wird) oder auch einbrechende

409 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 29.

410 H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 104f.

411 Ebd., S. 9.

412 Vgl. H. Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, S. 23–27.

413 Ebd., S. 53; vgl. auch H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 39.

Dämmerung und Nacht an. Es handle sich um wiederholt auftretende Phänomene ohne konstante Dauer, die weder einfach Ding noch Sinnesqualität seien – sondern eben Halbdinge.⁴¹⁴

Für unseren Zusammenhang interessant sind diese Überlegungen insofern, als Schmitz zufolge der Status des Halbdinges in ontologischer Hinsicht den Gefühlen als Atmosphären zukommen soll. Dahinter liegt die Intention, die Gefühle möglichst nach außen zu verlagern und als objektiv im Raum gegebene Atmosphären zu statuieren, ohne sie indessen vollends zu verdinglichen und sich dadurch die Schwierigkeit einzuhandeln, nicht auf dieselbe Weise wie bei Dingen angeben zu können, wo und in welcher Beschaffenheit sich die Atmosphären denn nun im Raum befinden. Schmitz' Bestreben, die Gefühle nicht bloß als rein subjektive, private und innerliche Regungen zu begreifen – wie es seiner Meinung nach die Introjektion der Gefühle verfolgt –, führt uns in die gewünschte Richtung einer praktikablen Betrachtungsweise, inwiefern uns gestimmte Räume als Atmosphären emotional affizieren. Schmitz verklärt die Gefühle in Abgrenzung zur subjektivistischen Introjektion jedoch – trotz seines Rettungsversuchs der Erfindung von Halbdingen – allzu stark ins objektivistische Gegenteil. Er schießt damit über ein adäquates Verständnis der objektiven Dimension von Gefühlen hinaus, insofern er die Gefühle – wenn auch nur als ›Halbdinge‹ – ontisch verobjektiviert. Es kommt letztendlich zu einer unerwünschten Vergegenständlichung und damit einhergehend zu einer Verselbständigung der Gefühle, die wenig plausibel erscheint.⁴¹⁵ Gefühle respektive Atmosphären werden für die Wahrnehmenden auf ominöse Weise zu besitzergreifenden Mächten im Raum. Demgegenüber wäre eine autonomere Position des erlebenden Subjektes wünschenswert, schließlich scheinen wir doch in der Lage zu sein, uns zu den uns umgebenden Stimmungen – so überwältigend sie auch sein mögen – selbstbestimmt verhalten zu können. Die Atmosphären zu einem zusätzlichen Akteur in der Welt der Dinge und Subjekte zu erklären, lässt die Zusammenhänge nicht klarer werden.

Dem Gedanken, dass Atmosphären »etwas Drittes«⁴¹⁶ zusätzlich zu Subjekt und Objekt seien, folgen – im Detail jeweils auf unterschiedliche Weise – auch Gernot Böhme, Hauskeller und Rauh. *Gegen* diese dreigliedrige Relation (Subjekt–Atmosphäre–Objekt) und *für* eine zweigliedrige Konzeption (Subjekt–Objekt) des Atmosphärenbegriffes wird die vorliegende Studie argumentieren: Atmosphären sind schlicht der Zwischenbereich zwischen Subjekt und Objekt – das ist der Gegenstand der Auseinandersetzung im Hinblick auf die Atmosphären, ohne diesen Zwischenbereich deshalb tatsächlich zu einem *Gegenstand* zu (v)erklären. Es gibt, wie wir sehen werden, keinen guten Grund dafür, diesem Zwischenbereich als den Atmosphären einen eigenständigen ontologischen Status zuzusprechen. Vielmehr sprechen gute Gründe dagegen, die Theorie der Atmosphären in Richtung einer Verdinglichung der Atmosphären zu betreiben. Es kommt letztlich zu einer überflüssigen Hypostasierung der Atmosphären, die sich stattdessen auch schlicht auf der Basis von Subjekt-Objekt-Relationen des menschlichen In-der-Welt-seins erläutern lassen.

414 Vgl. H. Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, S. 53f.

415 Vgl. H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 9.

416 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 97.

Zutreffend scheint es hingegen zu sein, dass unser affektiv-emotives Befinden eng an die uns umgebenden räumlichen Situationen gebunden ist. Wir erleben unsere Umgebung in bestimmten Qualitäten als gestimmte Räume und sind von ihr entsprechend betroffen.⁴¹⁷ Subjekt- und Objekt, Innen- und Außenleben der Wahrnehmung treten unterdessen in ein chiasmatisches Verhältnis zueinander, wobei sich die Außenwelt als subjektive Tatsache eines leiblich-sinnlichen Spürens mit der Innenwelt als quasi objektivem Gefühl eines äußeren, atmosphärisch erlebten Raumes überkreuzen. Wahrgenommenes kann allein unter Bezugnahme auf Wahrnehmung und Wahrnehmung nur im Rekurs auf Wahrgenommenes thematisiert werden.⁴¹⁸

Geht es um den Raum der Gefühle im Sinne der Atmosphären, tritt »die Beziehung von Umgebungsqualitäten und Befindlichkeiten«⁴¹⁹ und damit das »Verhältnis zwischen innersubjektivem Vorgang und Umgebungsbedingungen«⁴²⁰ als eine Form des leiblich-sinnlichen Spürens in den Fokus des Interesses. Die leibliche Anwesenheit des »Sich-Befindens an einem Ort« korreliert harmonisch oder diskrepant mit der Art des »Sich-Befindens in bestimmter Weise«.⁴²¹ Ein Raum wird in atmosphärischer Hinsicht auffällig, wenn das räumliche Sich-Befinden darin eine merkliche Wirkung auf das spürbare Sich-Befinden hat.⁴²² Wir befinden uns *immer* in gestimmten Umgebungen: »Denn jeder Mensch ist immer von Umgebungen umgeben und durch seine Stimmungslage gestimmt.«⁴²³ Das heißt jedoch nicht, dass das reziproke Verhältnis von Gestimmtsein der Umgebung und unserem Befinden darin auch zwangsläufig immer in das Interesse unserer Aufmerksamkeit rückt.

Bei Hauskeller wird eine Form der gefühlten Bedeutsamkeit zum Grundmodus des Wahrnehmens erklärt. In Gefühlen sieht er »die Art und Weise, in der ein Wahrnehmungscharakter für ein Wahrnehmungssubjekt Bedeutung gewinnt und so vorrangig präsent wird.«⁴²⁴ Da alle Wahrnehmung atmosphärisch sei, könne es unter Verweis auf Ludwig Klages so etwas wie *gefühltsfreie Sinneserlebnisse* nicht geben. Unsere Wahrnehmung sei folglich immer durch unser Befinden in bestimmter Weise durchstimmt. Die Grundarten des Gefühls seien hierbei durchweg »(lustvolle) Bejahung und (unlustvolle) Verneinung der Anwesenheit von etwas«.⁴²⁵ Das scheint eine schwer zu haltende Annahme zu sein. Schließlich können wir uns in ästhetischen Wahrnehmungsvollzügen auch gänzlich von unserem Wollen und unseren Intentionen distanzieren. Im Ästhetischen sind wir gerade nicht permanent dazu aufgefordert, entscheiden zu müssen, ob etwas zu unserem Leben passt oder nicht, und ob wir uns mit etwas identifizieren können oder nicht. Das Ruinenästhetische ließe sich auf der Basis von Bejahung und Verneinung

417 Vgl. Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a.M.² 1977.

418 »Räume und Gefühle stehen mithin unablässig in produktivem Austausch und konstituieren in dieser Verschränkung Mentalitäten, Lebensformen und Lebensstile einer Kultur.« (G. Lehnert: *Raum und Gefühl*, S. 10)

419 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 125.

420 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 77.

421 Ebd., S. 91f.

422 Vgl. ebd., S. 93.

423 Ebd., S. 95.

424 M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 49.

425 Ebd.

nicht sonderlich weitreichend erläutern, denn die Anziehungskraft der Ruinen spielt gerade mit beidem und nicht selten in einem paradoxalen Verhältnis zueinander. So sind wir zuweilen schockiert über das abstoßende Ausmaß des Verfalls und der Zerstörung und nichtsdestoweniger angezogen von Neugier darüber, was an den entsprechenden Orten vor sich gegangen ist.

Leib vor Sprache lautet die Devise, der die referierten Phänomenologen nachgehen, was zunächst genealogisch auch sinnvoll erscheint. Bedeutsamkeit kann jedoch nicht allein auf der Ebene eines leiblich-sinnlichen Spürens erklärt werden. Es bedarf der Sinnhaftigkeit, deren Artikulation im Medium der Sprache und anderen Zeichensystemen Gestalt annimmt. Entscheidend ist im Zuge dessen ein Verständnis von Sprache, wonach Vorsprachliches nicht einfach nur in Sprache übersetzt wird; vielmehr befähigen uns Zeichen und Sprache zuallererst, überhaupt ein differenziertes leiblich-sinnliches Spüren auszubilden, wie wir in den Kapiteln zum *Raum der Wahrnehmung*, *Raum der Sprache* und *Raum der Zeichen* gesehen haben. Ohne Sprache und Semiotik würden wir uns auf leiblich-sinnlicher Ebene schlicht im anästhetischen ›Wahrnehmungsbrei‹ bewegen, weil nichts als etwas Bestimmtes hervortreten könnte und spürbar wäre. *Leib und Sprache* sollte die Devise daher lauten, was auch im Hinblick auf die Gefühle einsichtig wird: Nicht weil wir traurig sind, ist die Trennung von einem geliebten Menschen bedeutsam, sondern weil diese bedeutsam ist, stellt sich jenes Gefühl ein. Weil etwas bedeutsam ist – ob wir uns im akuten Zeitpunkt darüber im Klaren sind oder nicht –, erleben wir ein affektives Betroffensein. Die affektiv-emotive Dimension und die Bedeutsamkeit scheinen einherzugehen und sich nicht temporal nacheinander einzustellen.

Das bislang Behandelte sollte die nötigen Vorkenntnisse entfalten, auf deren Basis sich im nächsten Kapitel die Begriffe ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹ untersuchen lassen. Für unser Thema des ästhetischen Interesses an Ruinen ist dabei entscheidend, allzu starre Konzeptionen der ästhetischen Subjekt-Objekt-Relation aufzubrechen. Subjekte befinden sich auf eine bestimmte Weise an einem bestimmten Ort, sind affektiv-emotiv betroffen, spüren Umgebungen als Atmosphären, statt sich nur an den neutralen Eigenschaften verstreuter Objekte im Raum zu orientieren. Die Objekte haben eine Aura, Ekstasen, strahlen in den Raum aus, präsentieren sich in einer bestimmten Atmosphäre, statt lediglich eine gewisse Beschaffenheit zu haben, die Subjekte konstatieren können.⁴²⁶ Solcherlei erweiterte Begriffe des Subjekt- und Objektpols der ästhetischen Wahrnehmungssituation erlauben ein ganzheitlicheres Verständnis ästhetischer Prozesse. Wir werden im nächsten Kapitel zunächst allgemein auf den Aura- und Atmosphärenbegriff schauen, um nachfolgend spezifischer im Hinblick auf die Ruinen nach den *Atmosphären der Architektur* und den *Atmosphären der Natur* zu fragen, die im Ruinen-ästhetischen in gewisser Weise in einen Dialog treten.

4.5 Aura und Atmosphäre

Ruinen lassen sich in ästhetischer Hinsicht auf mindestens zwei grundlegend unterschiedliche Weisen thematisieren: als ästhetisches Objekt oder als ästhetische Umge-

426 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 95.

bung, als ästhetischer Gegenstand im Raum oder als der ästhetische Raum selbst. Entweder gewinnt die Ruine als Objekt hierbei eine spezifische Aura oder die Ruine als architektonische Umgebung eine spezifische Atmosphäre, die sich von denjenigen, die sich ihr aussetzen, ästhetisch erfahren lassen. Auratisches und atmosphärisches Erscheinen stehen zuweilen in einem engen Verhältnis zueinander, wobei das Erscheinen des Einen vom Erscheinen des Anderen abhängt. Haben wir es z. B. mit einem romantischen Landschaftsgemälde mit Ruine zu tun, dann lässt sich die dargestellte Ruine als auratisches Objekt im atmosphärischen Raum der Landschaft betrachten. Ihre spezifische Aura gewinnt die Ruine u. a. durch die landschaftliche Atmosphäre, in der sie erscheint. Im Umkehrschluss wäre die landschaftliche Atmosphäre eine andere ohne die Ruine. Die Aura der Ruine verleiht der Landschaft gerade ihre melancholische, nostalgische oder elegische Atmosphäre. Die Übergänge zwischen beiden Erscheinungsweisen können fließend sein. Stellen wir uns vor, wir spazieren von weitem auf eine Ruine zu. Solange wir von außen auf das architektonische Objekt blicken, erfahren wir das Bauwerk als ein zusammengehöriges Ganzes, ähnlich einer Großskulptur mit einer bestimmten auratischen Wirkung. Wird das architektonische Objekt hingegen, je näher wir ihm kommen, in seiner Gänze unüberblickbar und nimmt es zunehmend die leibliche Umgebung ein, dann bestimmt es die erlebbare räumliche Atmosphäre des Ortes und wird nicht länger als Gegenstand im Raum erfahren. Der Raum selbst und seine Atmosphäre werden fortan zum Gegenstand der ästhetischen Auseinandersetzung. Wir wollen nun im Folgenden genauer danach fragen, wie die Begriffe ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹ zu verstehen sind und welche Rolle sie für die Ruinenästhetik spielen.⁴²⁷

4.5.1 Auratisches Erscheinen

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.⁴²⁸

Benjamin hat den Aurabegriff prominent in kunsttheoretische und ästhetische Überlegungen eingeführt. Seine Intention bestand vornehmlich darin, die distanzierte und achtungsgebietende Atmosphäre originaler Kunstwerke zu bestimmen, um dadurch den Unterschied zwischen Original und Reproduktion als einen *Verlust der Aura* auf Seiten der technischen Reproduktionsverfahren zu thematisieren.⁴²⁹ Eine Auslegung von Benjamins Aurabegriff soll jedoch nicht verfolgt werden. Gleichwohl lässt sich seine Termi-

427 Kurze Überblicksdarstellungen zu beiden Begriffen finden sich in: Ilka Becker: *Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*, München 2010, zum Begriff ›Aura‹ siehe insb. S. 33–40, zum Begriff ›Atmosphäre‹ siehe insb. S. 113–121.

428 W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 57.

429 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 26; eingehende Analysen des Aurabegriffes nicht allein bei Benjamin finden sich in: D. Mersch: *Ereignis und Aura*, siehe insb. S. 47–53, zum Verfall der Aura siehe insb. S. 106–114; Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 75–99; A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 31–74; Birgit Recki: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der*

nologie für den Ruinenkontext fruchtbar machen. Die *einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*, kann für vieles eine zutreffende Bestimmung sein – z.B. für ästhetische Medien; schließlich bringen uns darstellende Medien wie Malerei, Fotografie, Film, Computerspiel sowie *augmented* und *virtual reality* Fernliegendes nahe; sie entführen uns in Begegnungen mit wirklichen und möglichen Welten, die ohne ihre Realisierung nicht auf dieselbe Weise erfahrbar wären. Aber auch für die Ruine scheint es zutreffend zu sein, dass uns durch die räumliche Nähe ihrer Begegnung eine zeitliche Ferne vergegenwärtigend ansichtig wird, wie sie sich so nur an ihr erfahren lässt. In der Nähe des ruinösen Ortes erscheint die Ferne einer anderen Zeit.⁴³⁰

Wie lässt sich begreifen, dass ein Gegenstand im Raum plötzlich nicht bloß als dieser Gegenstand erscheint, sondern von ihm etwas ausgeht, das über das im Hier und Jetzt räumlich Gegebene hinausweist? Inwiefern vernehmen wir an der Ruine eine Sphäre der Vergangenheit, Vergänglichkeit und Vergeblichkeit, wenn wir selbiges nicht bloß als sentimentale Projektion, Einbildung oder ›Gefühlsduselei‹ abtun wollen?

Der Begriff ›Aura‹, dessen wörtliche Bedeutung aus dem Griechischen als ›Hauch‹, ›Lufthauch‹, ›sanfter Wind‹ und aus dem Lateinischen als ›Schimmer‹ übersetzt werden kann,⁴³¹ bezeichnet im religiösen Kontext »die Ausstrahlung des Heiligen, die zugleich bezaubernde und erschütternde Kraft, die von der Erscheinung des Numinosen, Transzendenten oder Göttlichen ausgeht«.⁴³² In säkulare Kontexte übersetzt, haftet dem immanent zur Erscheinung kommenden Objekt eine Aura der Transzendenz an; den Gegenstand umgibt eine Sphäre der Bedeutsamkeit, die über das bloß Gegebene hinausweist. So wird die Ruine in phänomenaler Hinsicht erfahren, wenn sie zur Allegorie der Geschichte, der Zeit, der Vergänglichkeit, der Natur usw. wird. Der Begriff ›Aura‹ umfasst eine nicht im naturwissenschaftlichen Sinne objektivierbare Ausstrahlung in der Umgebung von natürlichen und artifiziellen Gegenständen, aber auch Personen und Situationen.⁴³³ So sprechen wir von der melancholischen Aura der romantischen Gemälde Caspar David Friedrichs, von der extrovertierten Aura eines Rockstars wie Mick Jagger und der ruinösen Aura von Orten wie Prypjat. Die Aura von Personen lässt sich als die charakteristische Weise des Auftretens begreifen, in der Menschen den Raum, in dem sie sich befinden, in dezenter oder eklatanter Weise einnehmen. Hierbei sind Facetten wie

Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988, zum Verfall der Aura siehe insb. S. 60–69; M. Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche*, zum Verfall der Aura siehe insb. S. 23–39.

- 430 »Das Gedächtnis kennt nicht den behäbigen und unbestechlichen Maßstab chronologischer Zeitrechnung: Es kann das Allernächste in unbestimmte Ferne und das Ferne in bedrängende Nähe rücken. Während über das Geschichtsbewußtsein einer Nation die chronologisch geordneten Geschichtsbücher Aufschluß geben, findet das Gedächtnis einer Nation seinen Niederschlag in der Gedächtnislandschaft seiner Erinnerungsorte. Die eigentümliche Verbindung von Nähe und Ferne macht diese zu auratischen Orten, an denen man einen unmittelbaren Kontakt mit der Vergangenheit sucht.« (Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München⁵ 2010, S. 337)
- 431 Peter M. Spangenberg: *Aura*, in: Metzler *Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart 2006, S. 44–46; vgl. auch A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 32 u. M. Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche*, S. 11.
- 432 Konrad Lotter: *Aura*, in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München² 2004, S. 40.
- 433 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 32f.

das Erscheinungsbild, Verhalten, Artikulation, Stimme, Gesten und alles, was die leibliche Präsenz desjenigen ausmacht, ausschlaggebend – ihr Zusammenspiel bestimmt die Art und Weise, in der wir die Aura als Strahlkraft der jeweiligen Persönlichkeit erleben.

Benjamin selbst hat den Aurabegriff mit den späten Gemälden Vincent van Goghs in Verbindung gebracht, in denen an allen Dingen deren Aura in Form einer ornamentalen Umzirkung mitgemalt sei.⁴³⁴ Die dargestellten Gegenstände umfließt eine dynamische Sphäre, die beim Betrachter den Eindruck flimmernder Bewegungen evoziert. Die Aura lässt sich so gesehen als ein Fluidum zwischen Dingen, Personen und situativen Konstellationen betrachten, deren wirkungsvolles Zusammenspiel bestimmte Atmosphären erzeugt.⁴³⁵ Objekte im Raum treten nicht getrennt voneinander auf, sondern in Fusion miteinander. Bei Rauh heißt es: »Die Aura als (Luft-)Hauch und Atem umhüllt einen Gegenstand und wird dem Wahrnehmenden zu einer Eigenschaft der Erscheinung. Im Atmen dieses Lufthauches verbindet die Aura Gegenstand und Wahrnehmenden im einmaligen Wahrnehmungsmoment und erzeugt solchermaßen eine Werthaftigkeit des Gegenstandes und der Wahrnehmung.«⁴³⁶ Das Subjekt-Objekt-Verhältnis der Auraerfahrung lässt sich auch als »Entdifferenzierung des Gegenständlichen«⁴³⁷ oder als »Entgrenzung«⁴³⁸ begreifen. Eindeutige Subjekt-Objekt-Zuweisungen der Wahrnehmungssituation werden zugunsten eines wechselseitigen Miteinanders aufgelöst. Die Bestimmung von Subjektivität und Objektivität geht in der Aura ineinander: vom Objekt zum Subjekt als »Auraatmen« und vom Subjekt zum Objekt als »Blickbelehrung«.⁴³⁹ Die Subjektseite der Auraerfahrung und die Objektseite der Auraerscheinung verschmelzen miteinander. Dinge werden im Zuge der Blickbelehrung in gewisser Weise durch eine »anthropomorphisierende Subjektleistung«⁴⁴⁰ belebt, wie wir es bei der Betrachtung von Portraitgemälden und dem damit einhergehenden Gefühl des Angeblickt-werdens erleben. Im Umkehrschluss haben wir beim Auraatmen als Betrachter Anteil an der einmaligen Präsenz des Wahrnehmungsobjektes, das uns in seinen Bannkreis zieht. In einer solchen Bestimmung des auratischen Erscheinens von Objekten zeigt sich eine *phänomenale* Herangehensweise an ästhetische Dinge und Kunstgegenstände im Unterschied zu ihrer *semiotischen* Bestimmung.⁴⁴¹ Mit Gernot Böhme ließe sich auch von einer *atmosphärischen Wahrnehmung* bzw. *auratischen Wahrnehmung* im Unterschied zu einer *konstanzierenden* (dies ist das und jenes) oder *semiotischen* (dies bedeutet das) *Wahrnehmung* sprechen.⁴⁴² Um ein konkretes Beispiel im Ruinenkontext zu geben: Wenn wir angesichts der Ruinen vergangene Zeiten imaginieren und in die toten Mauern durch unsere Fantasie wieder Leben einzieht, dann gewinnt die Ruine eine Aura der Geschichtlichkeit, die ihr nicht ohne unseren belebenden Blick zukommt und die unser Blick nicht freisetzt, ohne Anstoß an der Ruine zu nehmen. Das auratische Erscheinen entfaltet sich nur im Zuge

434 Vgl. M. Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche*, S. 12.

435 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 110f.

436 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 75.

437 H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 133.

438 M. Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche*, S. 197, Anm. 12.

439 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 58.

440 Ebd., S. 57.

441 Vgl. ebd., S. 62.

442 Vgl. G. Böhme: *Leib*, S. 174f.

eines Zusammenspiels aus Auraatmen (vom Wahrgenommenen zum Wahrnehmenden) und Blickbelehnung (vom Wahrnehmenden zum Wahrgenommenen).

Im Folgenden wollen wir genauer danach fragen, wie sich das auratische Erscheinen begreifen lässt. Wir haben bereits aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen, dass sinnesphysiologische Konzeptionen, wonach sich die Wahrnehmung in fünf Einzelsinne gliedert und im naturwissenschaftlichen Gestus nach den Ursachen der Wahrnehmung im Sinne eines Reiz-Reaktions-Modells gefragt wird, unzulänglich sind, Wahrnehmungsvollzüge in ästhetischer Hinsicht angemessen zu erläutern. Die tatsächliche menschliche Wahrnehmung gerät dabei zugunsten einer Ausdifferenzierung einzelner ihrer Bereiche aus dem Blick – insbesondere ihre ganzheitlicheren Spielarten des leiblich-sinnlichen Befindens und der damit einhergehenden affektiv-emotiven Dimension der Wahrnehmung und das synästhetische Zusammenspiel der Sinne als intermodaler Sinnesqualitäten.⁴⁴³ Einer umfassenderen Wahrnehmungsauffassung zufolge verbinden sich die »spezifischen Qualitätsorten verschiedener Sinne«⁴⁴⁴ zu synästhetischen Attributen wie z. B. das Helle, Spitze, Dumpfe, Grelle, Scharfe, Massige, Schwere, Leichte, Harte, Weiche, Sanfte, Wuchtige, Warme oder Kalte, womit sich gleichermaßen Erlebnisse im Visuellen, Auditiven, Olfaktorischen, Gustatorischen und Taktilen bestimmen lassen, weil dabei stets unser gesamtes leiblich-sinnliches Befinden angesprochen ist. Geht es um das auratische Erscheinen, so gerät nicht bloß eine einzelne Sinnesqualität, sondern das Zusammenspiel des sinnlich Erscheinenden in den Blick – das Objekt oder die Person in seiner gegenwärtigen Präsenz im Raum. Beim auratischen Erscheinen geht es der ästhetischen Aufmerksamkeit um die »spürbare Anwesenheit von etwas oder jemandem im Raum«.⁴⁴⁵ Wahrnehmung, so verstanden, besteht in der »Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen«.⁴⁴⁶

Worum es mit Blick auf das auratische Erscheinen geht, lässt sich mit Seel auch am Unterschied zwischen *Sosein* und *Erscheinen* festmachen.⁴⁴⁷ Während es im Zuge einer konstatierenden Bestimmung des Soseins von Objekten im Medium sprachlicher Prädikation und propositionaler Bestimmtheit um die Erkenntnis der phänomenalen Verfassung des Objektes geht, handelt es sich bei der Aufmerksamkeit auf das Erscheinen der Dinge um eine vergegenwärtigende leiblich-sinnliche Anteilnahme am Wahrnehmungsobjekt. Es macht einen Unterschied, ob wir in sprachlicher und semiotischer Hinsicht eine Bestimmung der Objekte verfolgen oder uns ihrer Phänomenalität im Sinne der Simultaneität und Momentaneität des sinnlich Gegebenen überlassen. Das auratische Erscheinen ist der letzteren Vollzugsform zuzuweisen, weshalb Aura auch als *Erscheinungseigenschaft*, nicht als *Dingeigenschaft* zu verstehen ist – also immer in Relation zum Wahrnehmenden gedacht werden sollte.⁴⁴⁸ Die Aura selbst ist somit kein Ding und streng genommen auch keine Eigenschaft eines Dinges, sondern eine Weise des Erscheinens der Dinge. Die klassische Dingontologie in der empiristischen Tradition

443 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 87f; vgl. auch A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 110f.

444 H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 97f.

445 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 108.

446 Ebd., S. 25.

447 Vgl. M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 70–100.

448 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 44.

fragt nach der Beschaffenheit von Objekten im Sinne der auf John Locke zurückgehenden Unterscheidung zwischen primären und sekundären Qualitäten. Dabei geht es um die Frage des Objektivitätsstatus bestimmter Charakteristiken und Eigenschaften von Dingen. Größe, Gewicht und Gestalt von Gegenständen seien demnach objektive – im Sinne von erfahrungsunabhängig gegebene – primäre Qualitäten im Unterschied zu Härte, Geruch, Geschmack, Farbe und Klang, die als sekundäre Qualitäten allein unserer Wahrnehmung gegeben sind. Die sekundären Eigenschaften sind objektiv nur unter Bezug darauf zu bestimmen, wie sich das Objekt in der subjektiven, menschlichen Wahrnehmung zeigt, während sich die primären Eigenschaften auch unabhängig von ihrem Wahrgenommen-werden angeben lassen. Primäre Eigenschaften bestimmen das Objekt *an und für sich*, während die sekundären Eigenschaften eine Bestimmung des Gegeben-seins des Objektes *für uns* darstellen. Größe, Gewicht und geometrische Formen oder Gestaltverhältnisse lassen sich schließlich im mathematischen Sinne angeben, ohne dabei über die Wahrnehmung sprechen zu müssen, wogegen sich Farben, Klänge, Gerüche, Geschmäcker und Ertastetes nicht ohne Rückgriff auf entsprechende haptische, gustatorische, olfaktorische, akustische und visuelle Sinneserlebnisse thematisieren lassen.⁴⁴⁹ Sekundäre Qualitäten sind aufgrund der ähnlichen psycho-physischen Verfassung der Menschen jedoch ebenfalls objektiv gegeben. Rauh weist das Auratische dem Bereich der sekundären Qualitäten von Objekten zu.⁴⁵⁰ Das auratische Erscheinen ist ein Modus des Erscheinens unter anderen, in dem sich prinzipiell jedes sinnlich wahrnehmbare Ding zeigen kann. Dabei wird mit einer allzu »vergegenständlichenden Sichtweise«⁴⁵¹ auf Objekte gebrochen, um sie im Kontext ihres Erscheinens zu betrachten. Die Eigenschaften der ästhetischen Gegenstände, und zwar primäre gleichermaßen wie sekundäre – denn auch die primären sind uns stets in bestimmter Weise phänomenal gegeben⁴⁵² –, werden beim auratischen Erscheinen in gewisser Weise als »Bedingungen ihrer atmosphärischen Wirkung«⁴⁵³ verstanden.⁴⁵⁴ Es geht also in auratischer Hinsicht um die Frage, wie Objekte auf den Raum ausstrahlen, in dem sie sich befinden. Im nächsten Abschnitt wird uns dann im Umkehrschluss die Frage beschäftigen, wie sich in atmosphärischer Hinsicht der Raum auf die Objekte auswirkt. Wir werden sehen, dass beide Formen der ästhetischen Aufmerksamkeit – das eher gegenstandsbezogene Augenmerk auf das Auratische und das eher raumbezogene Interesse am Atmosphärischen – sich in enger, reziproker Abhängigkeit voneinander vollziehen.

Gernot Böhme konzipiert sein Verständnis ästhetischer Gegenstände unter dem Leitmotiv *Ekstasen der Dinge* und sucht damit nach Auffassungsweisen, die eine allzu vergegenständlichende Sicht auf die Dinge unterlaufen.⁴⁵⁵ Für die klassische Dingontologie gelte: »Das Ding wird in der Regel in seiner Verslossenheit konzipiert.«⁴⁵⁶

449 Vgl. M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 76–81; vgl. auch G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 233f.

450 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 28.

451 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 97.

452 »Beide Arten von Eigenschaften aber können vielfach phänomenal zugänglich sein, also in der sinnlichen Wahrnehmung vernommen werden.« (M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 78)

453 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 39.

454 Vgl. ebd., S. 33; vgl. auch A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 90f.

455 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 225–246.

456 Ebd., S. 32.

Insbesondere die primären, aber auch die sekundären Qualitäten der Objekte werden demnach als Bestimmungen gedacht, die das Ding von anderen unterscheiden, es nach außen hin abgrenzen und nach innen hin zu dem machen, was es ist.⁴⁵⁷ Die Form der Dinge beispielsweise im Sinne ihres Volumens wird als etwas »Abgrenzendes und Einschließendes«⁴⁵⁸ gedacht, als ein »In-sich-Verschlossenes«.⁴⁵⁹ In der Ontologie herrsche demnach eine »Prävalenz des Dinges«,⁴⁶⁰ weil es der Mensch gewohnt sei, in einer Welt der Dinge zu leben; sprich: die eigene Leiberfahrung, den Umgang mit sich und anderem Seienden vornehmlich als Körpererfahrung zu machen. Die Erfahrung von der Berührbarkeit von Oberflächen und damit Grenzen zwischen Innen und Außen, Lokalisierung und Orientierung in Distanzen im Ortsraum, Platzkonkurrenz mit anderen Körpern und dergleichen präge die Leiberfahrung als Körpererfahrung und damit die zentrale Rolle des Seienden als Dingerfahrung. Als Ding wird Seiendes in seiner Konstanz, Bestimmtheit, Begrenztheit und damit funktionaler Nutzbarkeit begriffen, weil es die verlässlichste Stütze des Menschen in seiner Sorge um Selbsterhaltung sei.⁴⁶¹ Die Dingbestimmung ist dabei von »Handhabbarkeit und Sich-vom-Leibe-Halten in Praxiszusammenhängen« geprägt, wozu es eben nötig ist, Dingeigenschaften in funktionaler Hinsicht in ihrer »Individuation als Umgrenzung eines Innen und Abgrenzung eines Außen« zu begreifen.⁴⁶²

Die Objekte in der Welt erscheinen uns jedoch nicht immer zwangsläufig *nach innen* eingeschlossen und abgegrenzt, vielmehr offenbaren sie oftmals – insbesondere in ästhetischen Zusammenhängen – Wirkungen *nach außen* in den sie umgebenden Raum. Die Dinge sind geprägt vom »Hervortreten und Sich-Zeigen der Dingeigenschaften«.⁴⁶³ Zudem lassen sich etliche ästhetische Phänomene wie Wind, Nacht, Nebel, Wasser, Farb- und Lichträume, Hologramme, Laserskulpturen, Computergrafiken sowie erweiterte und virtuelle Raumtechniken gerade nicht einzig und allein im Hinblick auf eine Bestimmung ihrer dinglichen Beschaffenheit verstehen.⁴⁶⁴ Die genannten Entitäten und Medien unterminieren eine solche Bestimmung in dinglicher Hinsicht geradezu, insbesondere mit Blick auf die wahrnehmungsunabhängigen, primären Qualitäten eines Körpers wie Ausdehnung, Härte oder Gestalt, die sich in diesen Fällen gar nicht wahrnehmungsunabhängig angeben lassen. Ein klassischer und streng dingontologisch operierender Zugang kann über die besagten Phänomene nur bedingt Aufschluss geben. Statt nach deren ontologischer Eigenständigkeit *an und für sich* zu fragen, ließen sie sich vielmehr – zumindest für ästhetische Überlegungen – in ihrem *Sein-für-uns* als Wahrnehmbarkeit in Relation zu uns begreifen. Solchermaßen thematisierte Dimensionen der Erfahrbarkeit von Objekten lassen sich durchaus im Sinne eines erweiterten Dingbegriffes als sekundäre Eigenschaften zum Wesen der Dinge zugehörig zählen.⁴⁶⁵

457 Vgl. ebd.

458 Ebd., S. 33.

459 Ebd., S. 232.

460 Ebd., S. 231.

461 Vgl. ebd., S. 231f.

462 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 90.

463 Ebd.

464 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 227.

465 Vgl. ebd., S. 232.

Geht es um das auratische Erscheinen von Objekten im Raum, dann treten auf der Objektseite in Abgrenzung zu einer begrenzenden Dingontologie die »Weisen des Aus-sich-Heraustretens«⁴⁶⁶ der Dinge in den Fokus der Aufmerksamkeit. Damit geht auf der Subjektseite ein Perspektivenwechsel in der Wahrnehmungssituation bzw. ein Wandel des Wahrnehmungszustandes einher, der sich von der intentionalen Dingwahrnehmung zur synästhetischen Auraempfindung vollzieht.⁴⁶⁷ Letztere überlässt sich im Unterschied zur intentionalen Alltagswahrnehmung in praktischen Lebensvollzügen der sinnlichen Präsenz des Wahrnehmungsobjektes im Hier und Jetzt und seiner Wirkung auf den ihn umgebenden Raum. Farbigkeit und Helligkeit von Gegenständen, aber auch ihre Form und Gestalt beispielsweise strahlen auf die sie umgebenden Dinge und räumlichen Konstellationen aus, indem sie sie in bestimmter Weise tönen und tingieren.⁴⁶⁸ Man denke nur an die eklatante Weise, in der ein heruntergekommenes Gebäude das Bild seiner unmittelbaren Nachbarschaft prägt. Eine derartige ekstatische Dingontologie erlaubt es an späterer Stelle der Argumentation, den Beitrag der Objekte zu den Atmosphären zu würdigen: Die Ekstasen der Dinge bestimmen demgemäß die Atmosphären, in denen sie stehen.⁴⁶⁹ Umgekehrt nehmen die Atmosphären Einfluss auf die Objekte, die in ihnen zur Erscheinung kommen. Es geht dabei mit Blick auf Aura und Atmosphäre weniger darum, Dinge per Definition mittels notwendiger und hinreichender Bedingungen zu bestimmen, als vielmehr nach adäquaten Beschreibungen der Erfahrungsweisen mit diesen Dingen zu suchen.⁴⁷⁰

Die Grenzen des Objekts sollen zugunsten einer Beachtung seiner Wirkung im Raum geöffnet werden. Merkwürdigerweise schlägt Gernot Böhme vor, so etwas wie Licht, Helligkeit, Farbigkeit, Schimmer und Glanz, der von bestimmten Objekten in den Raum, in dem sie stehen, ausstrahlt, als »etwas quasi Gegenständliches«⁴⁷¹ zu begreifen. Da es ihm jedoch gerade darum geht, vergegenständlichende Sichtweisen auf die Dinge zu unterminieren, wäre es konsequenter, nicht vom *quasi Gegenständlichen* zu sprechen. Worum es ihm geht, ist schließlich das Aufbrechen althergebrachter Dingauffassungen, wodurch es möglich werden soll, das auratische Erscheinen der Objekte als eine diesen Dingen zugehörige Erscheinungseigenschaft zu begreifen, wonach »die Aura offenbar etwas räumlich Ergossenes«⁴⁷² ist. Es gehört eben im Sinne erweiterter, sekundärer Qualitäten als Eigenschaften zum Objekt, dass es bestimmte auratische Weisen seines Erscheinens im Raum entfaltet, und zwar gleichermaßen in sinnlicher wie sinnhafter Hinsicht. Von der verlassenen Ruine auf einer einsamen Waldlichtung geht schließlich eine Aura des Un-

466 Ebd., S. 108.

467 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 112, Anm. 99.

468 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 241; vgl. auch G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 151.

469 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 107f.

470 Vgl. ebd., S. 244; »Dinge als Dinge befinden sich immer in Zusammenhängen, also je in einer Welt, der sie zugehören und die zu ihnen gehört. Dabei meint »Welt« im Grunde nichts anderes als den Bewandtniszusammenhang, das Sinngewebe, innerhalb dessen die Dinge vorkommen und für uns bedeutsam sind; was wir da »Welt« nennen, ist das Ineinander und Miteinander dieser mannigfaltigen Bezüge.« (Ute Guzzoni: *Unter anderem: die Dinge*, München 2008, S. 25)

471 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 140.

472 Ebd., S. 27.

behagens aufgrund ihrer sinnlichen Gestalt *und* ihres sinnhaften Gehalts aus, weil sie uns in einer bestimmten Weise *als bedeutsam* erscheint.

An der Frage allerdings, *inwiefern* uns das Erscheinende in bedeutsamer Weise angeht, scheiden sich die Geister. Unter Verweis auf Ludwig Klages differenziert auch Hauskeller den *Wesenscharakter* als das, was ein Ding an sich ausmacht, vom *Erscheinungscharakter* als das, was es für ein anderes ist oder bedeutet.⁴⁷³ Rauh spricht in diesem Zusammenhang mit Blick auf das auratische Erscheinen von einer *Wahrnehmungseigenschaft* im Unterschied zu einer *Objekteigenschaft*.⁴⁷⁴ In erster Linie um Erscheinungscharaktere und Wahrnehmungseigenschaften geht es demnach, wenn wir Aura und Atmosphäre reflektieren. Der Erscheinungscharakter sei Hauskeller zufolge nur relational in Bezug zu einem Subjekt zu bestimmen:

»Er ist der präreflexive, unmittelbar in der atmosphärischen Ekstasis empfundene Bedeutungsgehalt eines Wahrnehmungsdinges. [...] Die Weise, in der die Bedeutung eines Erscheinungscharakters einem Subjekt aufgeht, ist nicht, wie die Majorität der modernen Semiotiker anzunehmen scheint, als begriffliche Übersetzung eines (an und für sich bedeutungslosen) Zeichens zu verstehen, sondern als unmittelbares, und d.h. *leibliches*, Betroffenwerden durch ein immer schon in der Bedeutung Seiendes.«⁴⁷⁵

Die Dinge in der Welt werfen uns dieser Auffassung nach im Medium ihres gegenwärtigen Erscheinens im Raum in gewisser Hinsicht ihre Bedeutung schlicht zu. Als Pate für diesen Gedanken steht Paracelsus, der von einer sprachlosen Bedeutung der Dinge ausging, die sich im Sich-Zeigen derselben durch ›Lesen‹ des Menschen von wortlosen Namen in menschliche Sprache übersetzen ließe.⁴⁷⁶ Hier zeigt sich ein erkenntnistheoretisch allzu *naiver* oder zumindest *unkritischer Realismus*. Wir begegnen an dieser Stelle erneut dem mutmaßlich ›geschriebenen stehenden Buch der Welt‹, wonach die Dinge immer schon in ihrer Bedeutsamkeit existieren und von uns lediglich noch gelesen und übersetzt werden müssen. Gegen derartige erkenntnistheoretische Stellungen positioniert sich die vorliegende Untersuchung. Die Realität ist an und für sich unbestimmt und verhält sich unseren Bestimmungen gegenüber offen, wie bereits im Kapitel zum *Raum der Zeichen* dargelegt wurde. Insofern kann auch keine Rede davon sein, dass sich uns die Dinge in ihrem Erscheinen unmittelbar in ihrer Bedeutung offenbaren. Vielmehr müssen wir eine komplexe und voraussetzungsreiche, durch Sprache und Semiotik instruierte menschliche Wahrnehmung in den Blick nehmen, wenn wir die Bedeutsamkeit der Welt eruieren wollen. Wenngleich diese Untersuchungen hier nicht selbst erfolgen, so sollte in den vorhergehenden Kapiteln die tragende Rolle von Sprache und Semiotik für ein bedeutungsvolles ästhetisches Erscheinen zumindest ersichtlich geworden sein.

Sollen den Dingen im Modus des Sinnverdachts schon von vornherein Bedeutungen unterstellt werden, eignet sich hierzu der semiotische Status der Spur. Dabei wird keineswegs in erkenntnisunkritischem Gestus den Dingen an und für sich Bedeutung zugesprochen, doch nichtsdestoweniger lässt sich von der (historischen) Herausbildung

473 Vgl. M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 35.

474 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 68.

475 M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 35.

476 Vgl. ebd., S. 34, Anm. 15.

von Sinn und dem Sich-Zeigen der Dinge in der einen oder anderen Bedeutsamkeit in jeweiliger Relation zum interpretierenden, imaginierenden und reflektierenden Subjekt sprechen. Der Abschnitt zum Spurbegriff im Kapitel zum *Raum der Zeichen* sollte die hierbei im Spiel befindlichen erkenntniskritischen Dimensionen auflisten. Es sind Spuren im Raum, an denen unsere Selbst- und Weltverständnisse Gestalt annehmen.

Das bislang Angeführte betrifft zum einen das auratische Erscheinen in sinnlicher Hinsicht, d.h. inwiefern Objekte in ihrer sinnlich vernehmbaren Präsenz auf den Raum wirken, in dem sie sich befinden; damit einher geht zum anderen eine sinnhafte Dimension des jeweils Erscheinenden, die sich ebenso auf räumliche Szenerien auswirkt und ihnen bestimmte Charakteristiken verleiht. Die Bedeutsamkeit des Erscheinenden lässt sich jedoch nicht allein aus der Warte eines unmittelbaren leiblich-sinnlichen Betroffen-seins heraus erläutern, wie Hauskeller meint (s.o.). Damit Objekte eine Aura in bedeutsamer Weise ausstrahlen können, müssen sie vor dem Hintergrund einer sprachlich und semiotisch agierenden Wahrnehmung betrachtet werden. Es sind sprachliche Operationen, die es uns erlauben, Wahrnehmungsobjekte anzusprechen, sie in ihrem Sosein prädikativ in bestimmter Weise zu charakterisieren und propositionale Aussagen über den entsprechenden Gegenstand zu formulieren. Das auratische Erscheinen verlagert zwar im Blick auf das Wahrnehmungsobjekt »den Fokus vom Prädikat auf die Form der Präsenz«, ⁴⁷⁷ da es weniger um ein konstatierendes Erkennen als um ein affektiv-emotives, leiblich-sinnliches Vernehmen des Objektes in seiner gegenwärtigen Präsenz geht, dennoch gewinnt das solchermaßen Erfahrene nur qua Sprache eine bestimmte Form der Bedeutsamkeit. Bedeutungen werden in der Sprache *als bestimmte Bedeutungen* artikuliert. Sinn gewinnt in begrifflichen Distinktionen eine Bestimmtheit, anderenfalls lässt sich Bedeutsamkeit nur vage, ungenau und unbestimmt reflektieren. Das soll keineswegs heißen, dass es nicht Übergänge und Zwischenräume zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem gibt, und es bedeutet klarerweise nicht, dass alles immer und jederzeit in Sprache übersetzt werden muss. Die Möglichkeit außersprachlichen Sinns ist jedoch nur durch Sprache gegeben. Mit Blick auf den Spurbegriff oder die Produktion und Rezeption ästhetischer Medien und Kunstwerke geht es oftmals gerade um diese Dynamik zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, die sich jedoch überhaupt nur dank des Sprachvermögens auftut. Doch von einem Zwischen als Form von Know-how, Kenntnis, Ahnung oder Gespür lässt sich nur im Unterschied zu distinkten Bestimmungen in Sprache und Zeichen sinnvoll sprechen.

Die Aura der Ruinen lässt sich nicht allein auf Basis einer voraussetzungslosen leiblich-sinnlichen Wahrnehmung erklären. Die ästhetische Ausstrahlung von Ruinen beruht häufig auf ihrem voraussetzungsreichen symbolischen und allegorischen Status, wie er im Abschnitt zum *Raum der Zeichen* angeführt wurde. Sie stehen für bestimmte Orte, Zeiten, Kulturen, Konflikte, Ereignisse sowie historische Zusammenhänge und ihre Aura nimmt von dorthin ihre Bedeutsamkeit. Das Auratische besteht dieser Auslegung nach neben sinnlichen Wahrnehmungen ebenso in interpretierenden, imaginierenden und reflektierenden Wahrnehmungsvollzügen, die der Ruine eine Sphäre der Sinnhaftigkeit – oder zumindest des Sinnverdachts – verleihen. Es sind nicht allein gegenständliche Eigenschaften wie Volumen, Materialität, Gestalt und Farbigkeit, die das sinnliche

477 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 91.

Erscheinen von Objekten in auratischer Hinsicht ausmachen, sondern auch Dimensionen räumlicher und zeitlicher Ferne, die sich im Falle der Ruinen in sinnlich vernehmbarer Weise vornehmlich an den Verwitterungsspuren und der Verfallsgestalt der Objekte festmachen lassen.⁴⁷⁸ Das ruinöse Erscheinen der Objekte verleiht den Spuren im Raum eine entsprechende Aura des Vergangenen. Die Aura als »nahe Ferne-Erscheinung«⁴⁷⁹ lässt sich mit Blick auf die Ruinen so verstehen, dass wir in der Nähe ihrer Präsenz die Ferne anderer möglicher und wirklicher Räume und Zeiten vergegenwärtigen. So lässt sich die »paradox scheinende Erlebnisart der Anwesenheit von Abwesendem«⁴⁸⁰ verstehen, mit der wir angesichts der Aura der Ruinen konfrontiert sind. Die Auraerscheinung lässt das geschichtliche Hier und Jetzt des Wahrnehmungsgegenstandes mit dem augenblicklichen Hier und Jetzt des Wahrnehmenden ineinander übergehen.⁴⁸¹ Darin besteht auch, wie wir noch sehen werden, der Status der Ruine als ästhetisches Reflexionsobjekt: Die leiblich-sinnliche Begegnung mit den Ruinen lädt zu Interpretationen und Imaginationen am Erlebten ein, die über das augenblicklich Hier und Jetzt sinnlich Gegebene hinausführen. Das beruht auf individuell-persönlichen wie kollektiv-gesellschaftlichen Konnotationen und Assoziationen gleichermaßen.⁴⁸² Zu den *selbstreferentiellen*, individualtypischen Eigenschaften des Wahrnehmungsobjektes treten *fremdreferentielle*, durch Einzelpersonen und Gesellschaften zugeschriebene Charakteristiken, durch die das auratische Erscheinen Gestalt annimmt.⁴⁸³ Das Erscheinen geschichtlicher Objekte wie der Ruinen gewinnt seinen Sinn vor dem Hintergrund eines individuellen und kollektiven Erinnerungs- und Erfahrungsschatzes.

Vor allem in Abgrenzung zum semiotischen Spurbegriff gewinnt der phänomenale Aurabegriff Kontur. Bei der Wahrnehmung von Spuren wird eine Distanz zur Nähe, während bei der Wahrnehmung von Aura eine Nähe zur Distanz wird.⁴⁸⁴ Dabei kann an ein und demselben Gegenstand, wie der Ruine, sowohl dessen Spurcharakter als auch seine Aura vernommen werden: Dinge *sind* Spuren und *haben* Aura, wobei der jeweilige Status als Spur für die auratische Wirkung entscheidend ist und sie trägt.⁴⁸⁵ Das wird besonders augenscheinlich im Kontext des Ruinenästhetischen, im Zuge dessen die jeweilige Spurbestimmung auch das auratische Erscheinen der Ruinen beeinflusst. Je nachdem als welche Spuren wir die Ruinen interpretieren, wird sich deren auratisches Erscheinen wandeln. Als Spuren der Vergangenheit gewinnen sie beispielsweise eine Aura der Nostalgie, als Spuren geschichtlicher Ereignisse haben sie eine Aura der Historizität, als Spuren der Zerstörung durch Naturkatastrophen umgibt sie eine Aura des Erhabenen und als Spuren, die in die Zukunft weisen, überkommt uns die Aura der Ungewissheit angesichts des zeitlich vor uns Liegenden. In Abhängigkeit von den Verständnisweisen, die wir angesichts der Ruinen entwickeln, wird sich auch deren Erscheinungsweise wandeln – freilich nicht durch eine ominöse Transformation auf Objektseite des Wahrneh-

478 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 67.

479 Ebd., S. 36.

480 Ebd., S. 39.

481 Vgl. ebd., S. 44, 70.

482 Vgl. ebd., S. 46.

483 Vgl. ebd., S. 33.

484 Vgl. ebd., S. 47.

485 Vgl. ebd., S. 66f.

mungsgeschehens, sondern schlicht durch eine veränderte Perspektive auf das Objekt seitens des erkennenden Subjektes. Die jeweiligen semiotischen und sprachlichen Bestimmungsmöglichkeiten der Ruinen tragen zugleich deren phänomenales Erleben mit Blick auf die Aura. So jedenfalls lassen sich die zuweilen paradox anmutenden Rezeptionsweisen der Ruinen erklären, was hingegen aus der Warte eines rein phänomenologisch erläuterten Zuganges unverständlich bliebe. Letzterem zufolge müssten sich uns die ruinösen Atmosphären in eindeutiger Weise in der unwillkürlichen Lebenssituation unmittelbar leiblich-sinnlich auftun – das jedoch bleibt ein Traum des Phänomenologen. Dagegen bestimmen Interpretation, Imagination und Reflexion im Verbund mit der Sprache in eklatanter Weise das phänomenale, leiblich-sinnliche Erleben.⁴⁸⁶

Neben ihren vielfach auch passiven Spielarten ist die menschliche Wahrnehmung folglich eine aktive, schöpferische, kreative Tätigkeit, wie bereits im Kapitel zum *Raum der Wahrnehmung* mit Referenz auf Konrad Fiedler ersichtlich werden sollte. Die Wahrnehmung vollzieht sich demnach im Modus *aktiver Passivität*.⁴⁸⁷ Wir bringen immer schon einen unüberschaubaren Horizont an Wissen, Überzeugungen und Erfahrungen in neue Wahrnehmungssituationen mit ein, der das neu zu Erlebende in bestimmter Weise vorformt. Die neu gemachten Erfahrungen wiederum werden unseren Überzeugungshaushalt nicht unberührt lassen; sie bestätigen, widerlegen oder variieren, was wir bislang gewusst und geglaubt und damit immer auch empfunden und wahrgenommen haben. In dieser Hinsicht gestalten wir *aktiv* mit, was wir in der Folge *passiv* erleben werden. Darin besteht der *konstruktive* Anteil der Wahrnehmung im Unterschied zu ihren *responsiven* Zügen. Die je eigenen Erinnerungen, Erfahrungen und daraus resultierenden Erwartungen tragen das auratische Erscheinen der Ruinen und prägen den Raum für Interpretation, Imagination und Reflexion angesichts des Erlebbaren.⁴⁸⁸ Damit aber sind wir wieder beim Raum der Sprache im Sinne des Bedeutungsholismus angelangt, der die Wahrnehmung in eminenten Weise trägt. Die Sprache ist dabei keineswegs nur ein »Kommunikationsmittel von Aura«, um »Wahrnehmungssituation und Wahrnehmungsbeschreibung in Deckung zu bringen«,⁴⁸⁹ sondern vielmehr dasjenige Vermögen, welches uns überhaupt erst erlaubt, Wahrnehmungen als dezidiert *bestimmte* Wahrnehmungen zu machen. Freilich geht die in Leiblichkeit und Sinnlichkeit gemachte phänomenale Auraerfahrung im begrifflichen Sprechen über sie nicht auf, aber sie geht von einer solchen prinzipiellen begrifflichen Bestimmbarkeit aus und führt zu ihr

486 Das darf nicht so verstanden werden, als seien Interpretation, Imagination und Reflexion rein sprachliche Vollzüge auf der einen Seite, die dann Einfluss auf die rein nicht-sprachliche Phänomenalität auf der anderen Seite nehmen. Solch statische Konzeptionen will die vorliegende Schrift gerade revidieren. Es wurde bereits mehrfach deutlich, inwiefern Begriff und Anschauung in einem interdependenten Verhältnis zueinander stehen. Die genannten Vermögen operieren also jederzeit in Auseinandersetzung mit einem phänomenalen leiblich-sinnlichen In-der-Welt-sein. Wenn es jedoch um *bestimmte* Interpretationen, Imaginationen und Reflexionen geht, dann nehmen sie diese Bestimmtheit im Medium der Sprache an und in dieser *bestimmten* Weise nehmen sie Einfluss auf das leiblich-sinnliche Erleben – das ist der Gedanke, um den es an dieser Stelle geht.

487 Zu dieser auf Adorno zurückgehenden Formel siehe insb.: M. Seel: *Aktive Passivität*.

488 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 73.

489 Ebd.

zurück. Das »sprachliche Umkreisen charakteristischer Gegenstandseigenschaften«⁴⁹⁰ verleiht dem Phänomen begriffliche Gestalt und Kontur. Rauh differenziert dabei in paradoxaler Form zwei gegenläufige und doch zusammengehörige Charakteristiken der Sprache: zum einen ihre *abstrahierenden* Vollzüge, welche die individuelle Erfahrung vermindern und zum anderen ihre *produzierenden* Vollzüge, welche die individuelle Erfahrung vermehren.⁴⁹¹ Den produzierenden Zug sieht Rauh vor allem in einer »*Beschwörungsfunktion*«⁴⁹² der Sprache, die es zuallererst ermögliche, sinnliche Anschauung zu kommunizieren; wir beschwören demnach sinnliche Wahrnehmungssituationen in Kommunikationssituationen vermittelt der Sprache herbei. Diese intersubjektive Funktion der Sprache ist zwar äußerst relevant – der viel wichtigere und grundlegendere epistemische Wert, den Rauh übersieht, besteht jedoch darin, dass die Sprache (auch in intrasubjektiver Hinsicht) es überhaupt erst ermöglicht, Anschauung als *bestimmte* Anschauung zu vollziehen. Eine zutreffendere Einschätzung wäre daher, dass den ersteren verallgemeinernden und reduzierenden Vollzügen zufolge Sprache zwar von der sinnlichen Wahrnehmung *abstrahiert*, letzteren produzierenden Vollzügen gemäß Sprache jedoch zugleich die sinnliche Anschauung *konkretisiert*: Eine begrifflich ausdifferenzierte sinnliche Wahrnehmung wird letzterer Sichtweise nach erst genuin qua Sprache möglich.

Um die in diesem Kapitel angestellten Überlegungen noch einmal zusammenzufassen: Das auratische Erscheinen ist ein Modus ästhetischer Aufmerksamkeit unter anderen. Sie ist eine gegenstandsbezogene Form der Aufmerksamkeit, ohne dass es ihr primär um die Aufmerksamkeit auf die Bestimmung der Gegenständlichkeit der jeweiligen Wahrnehmungsobjekte ginge. Im Unterschied zu einer erkennenden Bestimmung des *Soseins* der jeweiligen Wahrnehmungsdinge geht es ihr um das simultane und momentane sinnliche *Erscheinen* der entsprechenden Objekte, mit dem sich die auratische Wahrnehmung jedoch nicht zufrieden gibt. Im Zuge interpretativer, imaginativer und reflexiver Vollzüge überschreitet sie das jeweils Hier und Jetzt Gegebene. Dabei geht es um die Art und Weise, in der Gegenstände in den Raum ausstrahlen, in dem sie sich befinden. Ein Objekt geht dabei nicht in selbstreferentiellen Charakteristiken auf, die ihm *an und für sich* zukommen, sondern muss unter dem Aspekt seines Erscheinens *für uns* bestimmt werden. In sinnlicher Hinsicht kommen dem Gegenstand somit Weisen seiner Wirkung im Raum zu, z.B. Farbigkeit und Helligkeit die auf seine Umgebung ausstrahlen; in sinnhafter Hinsicht kommen ihm Bedeutungssphären zu, wie ein bestimmtes Artikuliertsein von Bedeutsamkeit, in dem uns das Objekt erscheint. Das Wahrnehmungsobjekt gewinnt dadurch eine Aura sinnlichen und sinnhaften Erscheinens, das seine Wahrnehmenden affektiv-emotiv in den Bann schlägt. Die Aura der Ruine besteht also nicht allein in einer sinnlichen Wirkung auf die Umgebung, in der sie steht, sondern auch in einer sinnhaften Bedeutsamkeit, in der sie uns erscheint. Sie begegnet uns vor dem Hintergrund individueller und kollektiver Assoziationen und Konnotationen, die von einem komplexen sprachlichen In-der-Welt-sein im Sinne des Bedeutungsholismus und somit von biografischem und historischem Wissen getragen werden. Während das auratische

490 Ebd., S. 34, Anm. 10.

491 Vgl. ebd., S. 55.

492 Ebd.

Erscheinen trotz eines um räumliche Wirkungen erweiterten Dingbegriffes noch gegenstandsbezogen bleibt, öffnet sich das atmosphärische Erscheinen, das im nächsten Unterkapitel im Fokus stehen wird, sehr viel mehr für das Zusammenspiel der im Raum befindlichen Objekte in ihren Konstellationen zueinander. Das auratische Erscheinen bestimmt Einzelobjekte im Hinblick auf ihre atmosphärische Wirkung, während das atmosphärische Erscheinen das Zusammenspiel bestimmter auratischer Objektformationen im Raum in den Blick nimmt. Es handelt sich dabei um die Sondierung gegenläufiger Bewegungen mit dem Ziel, letztlich die ästhetische Wahrnehmungssituation im Raum zu begreifen – im Falle des auratischen Erscheinens *vom Objekt zum Raum*, im Falle des atmosphärischen Erscheinens *vom Raum zum Objekt*. Das auratische Erscheinen der Ruinen beruht sinnlich betrachtet auf ihrer ruinösen Verfallsgestalt und sinnhaft verstanden auf ihrem allegorischen Zeichenstatus, wonach ihr unterschiedlichste Bedeutungen zukommen können. Komplementär dazu hängt das atmosphärische Erscheinen der Ruinen in sinnlicher *und* sinnhafter Hinsicht von den Umgebungen ab, in denen sie stehen – die Ruine ist ästhetisch anders zu spüren und zu bewerten, wenn sie in intakten Großstadtumgebungen verortet ist, als wenn sie in den Trümmerwüsten von Kriegsgebieten untergeht, auf einem Gipfel emporragt oder in einem Sumpf versinkt. Die Aura der Ruine wandelt sich, wenn sich die Atmosphäre verändert, in der sie steht; umgekehrt verändert sich die Atmosphäre, in der die Ruine steht, wenn sich die Aura der Ruine wandelt. Dies ist der Erläuterung der Ästhetik der Ruinen dienlich, denn es erklärt, inwiefern beispielsweise Verfallsruinen im Unterschied zu Zerstörungsrüinen mit einer entsprechend divergenten Aura in differenten Atmosphären wie Großstadt und Waldgebiet jeweils unterschiedliche ästhetische Erscheinungsweisen entfalten.

Die vorhergehenden Abschnitte erlauben es nun, ausgehend vom Begriff der ›Aura‹ einen Begriff der ›Atmosphäre‹ zu entwickeln, der auf erhellende Weise erläutert, inwiefern die Begegnung mit Ruinen in ästhetischer Hinsicht als ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen begriffen werden kann. Es geht dabei immer zugleich um ein sinnliches *und* sinnhaftes Erleben, das sich im Begriff des ›atmosphärischen Erscheinens‹ bündeln lässt. Während die Aura noch im Zwischenbereich der altbekannten Subjekt-Objekt-Dichotomie verortet wird, werden die Atmosphären zuweilen zu ontologisch eigenständigen Entitäten hypostasiert. Aus dem zweigliedrigen Subjekt-Objekt-Verhältnis wird auf diese Weise eine dreigliedrige Subjekt-Atmosphäre-Objekt-Relation.⁴⁹³ Gegenüber dieser wenig überzeugenden Vergegenständlichung, Verdinglichung und Verobjektivierung der Atmosphären als eigenständiger ontologischer Seinsweise soll das atmosphärische Erscheinen hier schlicht als eine unter anderen Formen ästhetischer Aufmerksamkeit konzipiert werden. Das atmosphärische Erscheinen ist »ein sinnlich und affektiv spürbares und darin existentiell bedeutsames Artikuliertsein von realisierten oder nicht realisierten Lebensmöglichkeiten«.⁴⁹⁴ Aus der Perspektive eines Verständnisses dieses Zusammenspiels von Umgebungsqualitäten einerseits und leiblich-sinnlichen Befindlichkeiten sowie kognitiv-begrifflichen Vermögen andererseits lässt sich erläutern, inwiefern uns das Ruinenästhetische existentiell angeht. Ein adäquates Verständnis dieses Zusammenspiels haben die vorhergehenden Kapitel bereits vorbereitet. Dies nun weiter

493 Vgl. ebd., S. 95.

494 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 152.

zusammenzuführen, wird Aufgabe des folgenden Abschnitts zum atmosphärischen Erscheinen sein.

4.5.2 Atmosphärisches Erscheinen

Das atmosphärische Erscheinen soll insbesondere im Hinblick auf die folgenden Aspekte untersucht werden: (i) Die Etymologie und Definitionsversuche des Begriffs ›Atmosphäre‹, (ii) den ontologischen Status der Atmosphären, (iii) das Postulat des Atmosphärischen als Primat der Wahrnehmung, (iv) die Bedeutsamkeit von Atmosphären und (v) die Debatte zu Ästhetik versus Aisthethik.

(i) Etymologisch entstammt der Begriff ›Atmosphäre‹ ursprünglich dem meteorologischen Bereich und bezeichnet die wetterhaltige obere Lufthülle. Der Begriff setzt sich aus dem altgriechischen ›atμός‹ im Sinne von ›Dampf‹, ›Dunst‹, ›Hauch‹ und ›sphaira‹ für ›Kugel‹ zusammen und lässt sich somit wortwörtlich als »Dunstkugel«⁴⁹⁵ übersetzen. Astronomisch bezeichnet ›Atmosphäre‹ die einen Planeten umgebende Luftschicht; mit ›Erdatmosphäre‹ ist gemeinhin die gasförmige Hülle der Erde angesprochen. Seit dem 18. Jahrhundert wird der Atmosphärenbegriff auch metaphorisch zur Bezeichnung von Stimmungen, die ›in der Luft‹ liegen und emotionalen Tönungen des Raumes verwendet. Diese metaphorische Verwendungsweise des Begriffes hat so weitreichend Eingang in das Alltagsverständnis gefunden (man denke bloß an die Atmosphäre einer Landschaft, die Atmosphäre zwischenmenschlicher Begegnungen, die Atmosphäre von architektonischen Umgebungen und Räumlichkeiten, die Atmosphäre bestimmter Jahres- und Tageszeiten usw.), dass mittlerweile von einer toten Metapher gesprochen werden kann.⁴⁹⁶ Ob im Hinblick auf Witterungsverhältnisse, landschaftliche und architektonische Umgebungen oder zwischenmenschliche Zusammenkünfte; wir sprechen von Atmosphären immer dann, wenn es um die »Sphäre gespürter leiblicher Anwesenheit«⁴⁹⁷ geht. In der eigenen Anwesenheit tönt die Anwesenheit von etwas – Personen oder materiellen Gegenständen – den Wahrnehmungsraum des leiblich-sinnlichen Spürens im Sinne des auratischen Erscheinens. Das Zusammenspiel der auratischen Objekte im Raum macht wiederum das atmosphärische Erscheinen aus. Alles, was sich im Dunstkreis von etwas anderem befindet, unterliegt demnach dessen Einfluss. Anders gesagt: Die Wahrnehmungssituation wäre eine andere, wenn dieses nicht anwesend wäre. Beim atmosphärischen Erscheinen geht es folglich um die durch die Gegenwart von Personen und Objekten (in einem weiten Sinne⁴⁹⁸) kraft deren von spezifischen Charakteristiken gepräg-

495 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 23.

496 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 101.

497 C. Böhme: *Leib*, S. 140.

498 Der Objektbegriff (bzw. Ding- oder Gegenstandsbegriff), welcher im Zusammenhang mit dem atmosphärischen Erscheinen zum Tragen kommt, ist ein weitreichender. Zu den Objekten zählen demnach auch sekundäre Qualitäten wie die ausstrahlende Farbigkeit und Helligkeit von Gegenständen sowie ihre Wirkung im Raum im Sinne ihres auratischen Erscheinens. Phänomene wie Witterungen, Wolken, Nebel und Rauch, aber auch Gerüche, Geräusche, Geschmäcker sowie Licht- und Farbverhältnisse lassen sich demzufolge als Objekte der Atmosphäre begreifen. Sie sind die relevanten Elemente und Faktoren, die sich auf das jeweilige atmosphärische Erscheinen auswirken. Einen erweiterten Dingbegriff verfolgt auch Ute Guzzoni: »Gerade als Dinge aber begegnen

ten Raumerfahrungen.⁴⁹⁹ Die Atmosphäre ist die »Wirklichkeit des ›Wahrgenommenen‹ als Sphäre seiner ›Anwesenheit‹«,⁵⁰⁰ wobei alle zu diesem atmosphärischen Erscheinen beitragenden Faktoren im Raum, wie Menschen, Dinge und Umgebungen, als spürbar Gegenwärtiges der Auslöser für das jeweilige doppelte (räumliche wie leibliche) Befinden sind. Nun stellt sich die Frage, wie Atmosphären als Zusammenspiel von Umgebungsqualitäten und ästhetischen Wahrnehmungsvollzügen als leiblich-sinnlichem Afiziert-sein näher zu bestimmen sind. Der Atmosphärenbegriff soll zur Beantwortung dieser Frage nachfolgend mit Blick auf (ii) die ontologische Beschaffenheit der Atmosphären, (iii) ihre etwaige Vorrangigkeit für die Wahrnehmung, (iv) ihre Bedeutsamkeit und somit die Rolle der Sprache und (v) das Verhältnis von ästhetischen und ästhetischen Wahrnehmungsvollzügen Kontur gewinnen. Die zentralen Fragen lauten also: (ii) Wo und was sind Atmosphären? (iii) Sind Atmosphären der Grundmodus der Wahrnehmung? (iv) Inwiefern ist das atmosphärische Erscheinen ein bedeutungsvolles Geschehen? (v) Ist das atmosphärische Erscheinen die allgemeine oder eine besondere Form der Wahrnehmung?

(ii) Die Frage nach dem ontologischen Status der Atmosphären betrifft die Frage nach ihrer Seinsbeschaffenheit:⁵⁰¹ Was sind Atmosphären? Sind Atmosphären Dinge, die wir in der (äußeren) Welt vorfinden oder sind sie Projektionen aus der (inneren) Welt unserer Psyche, unseres Geistes oder Bewusstseins? Wo sind gespürte Atmosphären in besagter ästhetischer Hinsicht in der Realität zu verorten? Hauskeller zufolge lassen sich prinzipiell drei gebräuchliche Bestimmungsweisen des Atmosphärischen unterscheiden, die sich erstens am Subjektpol, zweitens am Objektpol und drittens am Zwischenbereich der Wahrnehmungssituation orientieren. Auf Subjektseite werden Atmosphären verortet, wenn es lediglich um das durch einen Wahrnehmungsgegenstand ausgelöste leiblich-sinnliche Betroffensein des Wahrnehmungssubjektes geht, ohne dass der Wahrnehmungsgegenstand hierzu weiterhin einen Beitrag leiste. Die *Form* des Erlebens stehe hierbei im Unterschied zum *Inhalt* des Erlebten im Vordergrund. Auf Objektseite werden Atmosphären lokalisiert, wenn charakteristische Gefühlsdimensionen im Zusammenhang mit räumlichen Wahrnehmungssituationen zwar vernommen, aber vom erlebenden Subjekt selbst nicht affektiv geteilt werden. Der Wahrnehmungsgegenstand als

sie nicht allein in isolierter Jeweiligkeit, sondern zugleich immer schon in Bewandtnisganzheiten, in Zusammenhängen, Situationen und Verweisungen, d.h. wir erfahren sie je schon in mannigfachen Bezügen in und aus einer *Welt* bzw. unterschiedlichen *Welten*. Womit wir es da welthaft zu tun haben, das sind jedoch, wenn wir genauer hinschauen, nicht lediglich Dinge im engeren Sinne, die uns dann je und je so oder so angehen, sondern wir nehmen noch vieles *Andere* wahr. Wie die Dinge ist dieses Andere trotz aller Welthaftigkeit je selbständig und ein Eigenes, ohne doch deren Dinglichkeit zu teilen: ein Klang oder Duft, ein Verlangen oder eine Angst, der Wind oder das Meer, besondere Verhältnisse, spezifische Atmosphären, Bewegungen.« (U. Guzzoni: *Unter anderem: die Dinge*, S. 9)

499 Vgl. M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 32f.

500 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 127.

501 Insgesamt nah an Hermann Schmitz – vor allem hinsichtlich des ontologischen Status der Atmosphären und der Frage nach einer Auflösung der Subjekt-Objekt-Dichotomie – argumentiert Thomas Bulka. Siehe insb. den Abschnitt *Die Frage nach der Ontologie der Atmosphären*, in: Thomas Bulka: *Stimmung, Emotion, Atmosphäre. Phänomenologische Untersuchungen zur Struktur der menschlichen Affektivität*, Münster 2015, S. 77–82.

Inhalt der Wahrnehmung tritt hierbei im Unterschied zu seiner subjektiv erlebten *Form* in den Vordergrund. Der Zwischenbereich des Atmosphärischen ist hingegen angesprochen, wenn Atmosphären zugleich als *objektiv gegeben* und *subjektiv gespürt* wahrgenommen werden. Die Korrespondenz von subjektiver Form des Erlebens und objektivem Inhalt des Erlebten markiert diesem Verständnis nach das Zusammenspiel objektiver und subjektiver Dimensionen des Atmosphärenerlebens.⁵⁰²

Extrempositionen der ontologischen Bestimmung der Atmosphären sind die *Verobjektivierung* von Gefühlen als ergreifende Mächte im Raum im Sinne Schmitz' zugunsten des Objekt-pols der Wahrnehmungssituation oder andererseits die *Versubjektivierung* von Umgebungsqualitäten als Projektionen des Wahrnehmenden zugunsten des Subjekt-pols der Wahrnehmungssituation. Wir werden sehen, dass sich das Zwischen als ein moderater Mittelweg zur Bestimmung des ontologischen Status der Atmosphären zwischen diesen genannten Extremen empfiehlt. Atmosphären sind demnach weder einfach begegnende Objekte und deren Eigenschaften in der Welt noch subjektive Projektionen oder Zustände, sondern vielmehr (komplexe) *Beziehungen* zwischen Geist und Welt.⁵⁰³

Der eigentümliche ontologische »Zwischenstatus von Atmosphären zwischen Subjekt und Objekt«⁵⁰⁴ mache sie Gernot Böhmes Ansicht nach zu etwas ontologisch Unbestimmtem. Bestimmtheit gewinnen die Atmosphären jedoch im Medium eines reichhaltigen Repertoires von sprachlichen Charakterisierungen, wenn wir sie als melancholisch, heiter, nostalgisch, freudig, elegisch, belebt, bedrückend, erhebend, abstoßend, einladend usw. bezeichnen.⁵⁰⁵ Auch wenn ihnen als Zwischenphänomen kein gesicherter ontologischer Ort zukommt, verleiht das Sprechen über das atmosphärische Erscheinen, dem was wir Atmosphären nennen, Bestimmtheit. Die Atmosphären lassen sich im Zuge dessen begrifflich aus zwei entgegengesetzten Positionen heraus in den Blick nehmen: von der Seite der Subjekte (unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten) und von der Seite der Objekte (unter produktionsästhetischen Aspekten) der Wahrnehmungssituation.⁵⁰⁶ Über Wahrgenommenes lässt sich nur im Rückgriff auf die Wahrnehmenden und über Wahrnehmende nur unter Bezugnahme auf Wahrgenommenes sprechen. In derlei überkreuztem Zwischenbereich ist das Atmosphärische als Subjekt-Objekt-Relation anzusiedeln.

Würden die referierten Autoren es beim Atmosphärischen als Zwischenbereich der Subjekt-Objekt-Relation des In-der-Welt-seins belassen, ließen sich Atmosphären im Einzelnen überzeugend aus einer begrifflichen Sondierung ihrer jeweils subjektiven und objektiven Momente heraus adäquat analysieren. Doch die Überlegungen zum ontologischen Status münden bei den »Atmosphärikern«⁵⁰⁷ – wie Wolfhart Henckmann polemisierend von Hermann Schmitz, Gernot Böhme und deren Gefolgsleuten

502 Vgl. M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 15, 49f.

503 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 89.

504 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 22.

505 Vgl. ebd.

506 Vgl. ebd., S. 103.

507 Wolfhart Henckmann: *Atmosphäre, Stimmung, Gefühl*, in: Rainer Goetz u. Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München 2007, S. 45–84, hier S. 53.

vornehmlich der *Neuen Phänomenologie* spricht – in einer Art Verdinglichung des Atmosphärischen: »Atmosphären sind etwas Quasi-Objektives«. ⁵⁰⁸ Im Übergang von einer zweigliedrigen Subjekt-Objekt-Relation zu einer dreigliedrigen Subjekt-Atmosphäre-Objekt-Relation liegt die meines Erachtens illegitime Hypostasierung der Atmosphären zu Dingen – wenn auch nur ›Halbdingen‹ – in der Welt, die hier einer Kritik unterzogen werden soll. Es würde vollends genügen, die Atmosphären im Zwischen aufzuzusehen, wie es Gernot Böhme in demselben Zusammenhang auch treffend kommentiert: »[Die] Atmosphäre selbst ist kein Ding, sie ist vielmehr ein schwebendes Zwischen, zwischen den Dingen und den wahrnehmenden Subjekten.« ⁵⁰⁹ Das Zwischen als relationales Zusammenspiel von Subjekt und Objekt der Wahrnehmungssituation ist überzeugend – der Status des Quasi-Objektiven ist es nicht. Paradox gesprochen sind Atmosphären objektiv und sie sind es nicht. *Objektiv sind Atmosphären* im gleichen Sinne wie beispielsweise Farben oder andere sekundäre Qualitäten. Menschliche Wesen erleben etwas aufgrund ihrer (alle kulturellen Durchdringungen der Wahrnehmung einmal außen vor gelassen) geteilten psycho-physischen Grundvoraussetzungen in prinzipiell gleicher oder zumindest ähnlicher Weise und können sich über das jeweils Erlebte intersubjektiv im Medium der Sprache verständigen. Damit ist eine Form von Objektivität im Sinne von Intersubjektivität gegeben. *Nicht objektiv sind Atmosphären* im Sinne von eigenständigen ontischen Entitäten in der Welt. Das, was wir atmosphärisches Erscheinen nennen, bleibt gebunden an die Materialität der Welt, in der die Atmosphären selbst keine zusätzliche Seinsform neben den Dingen in der Welt (im sehr weiten Sinne von Gegenständen, Lebewesen, Pflanzen, Personen, Gebäuden, Witterungen usw.) darstellen – sie sind schlicht eine Weise unter anderen des Erscheinens dieser Dinge in ihrem Zusammenspiel.

Über Weisen des Erscheinens lässt sich aber nur sinnvoll sprechen im Rückgriff auf die (zumindest potentielle) Anwesenheit wahrnehmender Subjekte. Atmosphären existieren zwar durchaus unabhängig davon, ob sie tatsächlich jemand eigens wahrnimmt, aber sie existieren nicht *per se* unabhängig von den Weisen ihres Wahrgenommen-werdens durch uns. Es ist nicht sinnvoll, in letzterem Sinne von der Existenz der Atmosphären zu sprechen – ähnlich wie für das Beispiel des im Wald umfallenden Baumes: Macht der umstürzende Baum ein Geräusch, wenn es niemand hört? ⁵¹⁰ Ja, der fallende Baum macht ein Geräusch, auch wenn es niemand tatsächlich wahrnimmt. Für akustisch wahrnehmende Wesen ist ein Geräusch gegeben. Über Geräusche lässt sich jedoch nur im Rückgriff auf deren potentielle Wahrnehmbarkeit sinnvoll sprechen. Zum Begriff des ›Geräuschs‹ gehört von vornherein und zwangsläufig die sinnliche Wahrnehmbarkeit und somit die Relation zum wahrnehmenden Subjekt. Ohne diese (zumindest potentielle) Wahrnehmbarkeit bleibt die Rede über das Geräusch des umfallenden Baumes sinnfrei – und das gilt selbst noch für die subjektunabhängigen, mittels technischer Gerätschaften messbaren Schallwellen. Die Apparatur ersetzt dann nur das menschliche Ohr und das Gemessene muss letztlich dennoch von jemandem sinnlich registriert werden. Die Atmosphären der Ruinen existieren somit zwar unabhängig davon, ob sie tat-

508 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 104.

509 Ebd., S. 105.

510 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 92.

sächlich eigens vernommen werden, aber sie existieren nicht unabhängig von ihrer potentiellen menschlichen Wahrnehmbarkeit.

Noch ein weiterer Aspekt ist entscheidend: Das Geräusch des umfallenden Baumes als Weise seines Erscheinens bleibt gebunden an die Existenz von Baum und eventuell auch Wald und Umgebung, je nachdem, welche dinglichen und räumlichen Faktoren für die Entstehung des akustischen Phänomens im Einzelnen relevant sind – und ist nichts davon ontologisch Unabhängiges. Was für das Geräusch gilt, lässt sich auf die Atmosphären übertragen: Die potentiell vernehmbare Atmosphäre der einsamen Waldlichtung, deren friedliche Idylle der knarzend einschlagende Baum durchbricht, existiert nicht unabhängig von Wald, Baum und entsprechender Szenerie. Die Atmosphäre hängt am Zusammenspiel des vor Ort Seienden – sie ist nichts, was auf ominöse Weise plötzlich hinzutritt. Sie ist das an Ort und Stelle im Hier und Jetzt für wahrnehmende Subjekte potentiell Erfahrbare; wenn es jedoch niemand je erlebt, lässt sich auch nicht sinnvoll über dessen Existenz sprechen. Es gibt Atmosphären nicht ohne den Menschen.⁵¹¹ Atmosphären sind die »gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen«⁵¹² in der menschlichen Erfahrung, worüber ein intersubjektiver Austausch im Medium der Sprache möglich ist – objektiver wird die Sache nicht.

Der Objektivitätsstatus des Atmosphärischen muss dabei nicht mittels einer tatsächlichen Verobjektivierung künstlich aufgebauscht werden. Für die oben genannte Objektivität im Sinne von Intersubjektivität, die von Rauh auch als »transsubjektives Moment der Atmosphäre«⁵¹³ bezeichnet wird, sprechen sogenannte »Kontrast- und Ingressionserfahrungen«.⁵¹⁴ Zu *Kontrasterfahrungen* oder auch *Diskrepanzerfahrungen* kommt es dann, wenn wir die Charakteristik der Atmosphäre eines situativen, räumlichen Gegebenseins *im Kontrast* bzw. *in Diskrepanz* zu unserer eigenen Befindlichkeit verspüren.⁵¹⁵ Paradigmatisch hierfür wäre die euphorisch ausgelassene Feierlichkeit, während der wir missmutig in einer Ecke sitzen und Trübsal blasen. *Ingressionserfahrungen* (lateinisch ›ingredi, ›hineingehen‹) liegen dann vor, wenn wir von einer Atmosphäre in eine spürbar andere Atmosphäre eindringen, wobei ebenfalls Kontraste auffällig werden.⁵¹⁶ Einschlägige Beispiele wären der Wechsel vom Parkplatz zum Betreten eines Fußballstadions oder Musikevents, das versehentliche heitere Hereinplatzen in eine Trauergesellschaft oder das Verlassen eines Nachtclubs in die besinnliche Stille einer verschneiten Winternacht. Wir befinden uns immer in Atmosphären, doch oftmals sind diese Atmosphären als solche nicht (mehr) auffällig.⁵¹⁷ Die Tristesse unseres vom Arbeitgeber lieblos eingerichteten Arbeitsplatzes werden wir womöglich nach Jahren des routinierten Arbeitsalltages kaum noch spüren. Der Freizeitparkangestellte wird angesichts der ihn umgebenden Attraktionen kaum noch eine Atmosphäre infantiler Euphorie verspüren und selbst der erhabene Blick aus dem Flugzeug über das Wolkenmeer bei auf- oder untergehender Sonne

511 Inwiefern womöglich auch Tiere zu einer atmosphärischen Wahrnehmung befähigt sind, darüber soll hier nicht spekuliert werden.

512 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 34.

513 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 92.

514 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 140.

515 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 119.

516 Vgl. ebd., S. 117, 163ff.; vgl. auch G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 145.

517 Vgl. G. Böhme: *Leib*, S. 154f.

dürfte zumindest für die Pilotin irgendwann zur Gewohnheit werden. Für die Ruinen gilt: Wer ruinösen Atmosphären dauerhaft ausgesetzt ist, wird ihnen ästhetisch kaum noch etwas abgewinnen können. Kontrast- und Ingressionserfahrungen belegen indes die von außen andringende Wirkung der Atmosphären und damit deren Objektivität in genannter Hinsicht.

Für das Ruinenästhetische sind Kontrast- und Ingressionserfahrungen besonders relevant, da hierin das Irritations- und Schockmoment angesichts des Ruinösen augenscheinlich wird. Die Ruine entfaltet ihre besondere Atmosphäre meist im Kontrast zu ihrer Umgebung und unserer Stimmung, wenn mitten in weitgehend intakten Lebenswelten oder abgeschiedenen Naturszenarien plötzlich das Verfallene und Zerstörte herausbricht und heraussticht. Nicht selten sind es melancholische, nostalgische und elegische Stimmungen rund um die Ruinen, die uns in der Folge packen, aus unserem sonstigen eigenen Befinden entführen und in ihren Bann schlagen. Das Atmosphärische wird in diesen Erfahrungsmomenten besonders eminent gespürt und Kontrast- und Ingressionserfahrungen belegen die Objektivität der Atmosphären, denn wir sehen an den genannten Ausführungen, dass Atmosphären sich nicht als subjektive Projektionen oder Erinnerungen verstehen lassen. Anderenfalls könnte die Umgebung nicht *im Kontrast* oder *in Ingression* erfahren werden, sie müsste schlicht durchgehend mit unserem subjektiven Gemütszustand in übereinstimmender Weise korrespondieren. Stattdessen sind an Ort und Stelle, Hier und Jetzt herrschende Atmosphären jedoch in der Lage, uns zu stimmen und umzustimmen.⁵¹⁸

Atmosphären sind ontologisch weder als Halbdinge noch als etwas Drittes neben Subjekt und Objekt in der Welt zu bestimmen. Sie sind vielmehr das Zwischen als Zusammenspiel und abweichende oder übereinstimmende Korrespondenz subjektiver und objektiver Dimensionen der Wahrnehmungssituation im Sinne des doppelten Befindens: *wie* ich mich befinde und *wo* ich mich befinde – nicht mehr, aber auch nicht weniger. Es bedarf keiner zusätzlichen, präziösen Akteure wie den Atmosphären als eigenständigen Entitäten. Das Thema Atmosphären soll mittels einer solchen Hypostasierung der Atmosphären als möglichst eigenständiger Untersuchungsgegenstand innerhalb der philosophischen Ästhetik forciert werden, was jedoch über das Ziel einer adäquaten Bestimmung des atmosphärischen Erscheinens hinauschießt. Die hier angestellten Überlegungen bleiben demgegenüber bei einer moderateren Verständnisweise des Atmosphärischen als schlicht einer unter anderen Wahrnehmungsweisen auf Subjektseite bzw. Erscheinungsweisen auf Objektseite. Die Atmosphären sind ein »Zwischenphänomen«⁵¹⁹ zwischen Subjekt und Objekt und darin besteht der »Seinsmodus der Wahrnehmung, der als Subjekt und Welt aneinander bindendes Zwischen«⁵²⁰ verstanden werden kann. Die Atmosphären sind weder bloß Eigenschaften der Wahrnehmungsobjekte noch sind sie bloß Zustände der Wahrnehmungssubjekte: »Sie sind weder objekt- noch subjektinhärent.«⁵²¹ Ihre ontologische Daseinsform ist vielmehr die

518 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 25.

519 G. Böhme: *Leib*, S. 154.

520 M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 31.

521 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 93.

Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Geist und Welt. Auf dieses Zwischen laufen die Ergebnisse meiner Untersuchung im Hinblick auf ästhetische Medien und Kunstwerke, Wahrnehmung, Sprache, Zeichen, Gefühle, Aura und Atmosphären allesamt hinaus. In allen diesen Fällen haben wir es mit einer janusköpfigen Beziehung zwischen Geist und Welt zu tun. Betrachten wir unser begriffliches Inventar disjunkter Dualismen wie Subjekt/Objekt, Geist/Welt, Präsenz/Absenz, Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, Phänomenalität/Semiotizität, Materialität/Immaterialität und Natur/Kultur weniger *ontologisch*, als seien mit den Begriffsoppositionen je unterschiedliche Welten angesprochen, sondern vielmehr *methodisch*, dann handelt es sich schlicht um die Duplizität unterschiedlicher Perspektiven, die wir in der Begegnung mit ein und derselben Welt einnehmen können. Sieht man die begrifflichen Operationen als eine Bewegung zwischen verschiedenen Einstellungen und Hinsichten auf uns und die Welt, dann geht es nicht um ein dichotomisierendes *Entweder-oder*, sondern um ein hybrides *Sowohl-als-auch*. Von unterschiedlichen Standpunkten aus lässt sich ein und dasselbe Phänomen demnach auf vielfältige Weise bestimmen: eben aus der Innen- oder Außenperspektive, auf Subjekt- oder Objektseite, in den Sphären des Geistes oder denen der Materie.⁵²²

Der ontologische Zwischenbereich der Atmosphären ist keinesfalls als ein *statisches* Phänomen zu begreifen, sondern als ein *dynamisches* Geschehen, dessen Vollzug sich prozesshaft und verlaufsformig ausbildet.⁵²³ Gewendet auf die Ruinen heißt das: Gleichbedeutend, ob wir uns mit realen Ruinen in der Welt oder mit Darstellungen von Ruinen in ästhetischen Medien auseinandersetzen, immer bildet sich währenddessen erst sukzessive heraus, *was* (in epistemologischer Hinsicht im Medium von Sprache und Semiotik) wir erfahren und damit zusammenhängend *wie* (in ästhetischer Hinsicht im Medium des leiblich-sinnlichen Affiziert-seins) wir erfahren, was wir erfahren. Vom Standpunkt des Erkenntnisinteresses im Sinne einer Bestimmung im Medium von Zeichen und Sprache her lässt sich dieser Prozess *als Spurenfolge*, aus der Warte eines phänomenologischen leiblich-sinnlichen Erlebens heraus *als Gespür* verstehen: ›Spur‹ und ›Spüren‹ sind folglich die komplementären Begriffe, die ich für das Verständnis ästhetischer Prozesse vorschlage. In den hierbei im Spiel befindlichen Subjekt-Objekt-Relationen ist das Atmosphärische in ontologischer Hinsicht aufzusuchen.

(iii) Die Einsicht, dass wir uns jederzeit und überall in gewisser Weise in räumlichen Umgebungen befinden, auf deren atmosphärisches Erscheinen wir unsere Aufmerksamkeit richten können, hat Anlass dazu gegeben, das Atmosphärische als einen Grundmodus der Wahrnehmung im Sinne eines Primats der Wahrnehmung aufzufassen. Doch handelt es sich dabei um eine plausible Einschätzung der Rolle des Atmosphärischen? Rauh bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt, der Haupttenor der Atmosphärendebatte bestehe darin, die Atmosphären als »omnipräsent und ubiquitär, aber vorsprachlich, prädifferentiert, prädimensional und präreflexiv«⁵²⁴ zu konzipie-

522 Vgl. S. Krämer: *Immanenz und Transzendenz der Spur*, S. 162f.

523 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 97.

524 Ebd., S. 15; dadurch soll das Atmosphärische letztlich als *unmittelbare* Daseinsform des Menschen konzipiert werden. Zum Begriff der ›Unmittelbarkeit‹ siehe: Andreas Arndt: *Unmittelbarkeit*, Berlin 2013.

ren. Bei Gernot Böhme heißt es dazu: »Der primäre *Gegenstand* der Wahrnehmung sind die Atmosphären. Es sind weder Empfindungen noch Gestalten, noch Gegenstände oder deren Konstellationen, wie die Gestaltpsychologie meinte, was zuerst und unmittelbar wahrgenommen wird, sondern es sind die Atmosphären, auf deren Hintergrund dann durch den analytischen Blick so etwas wie Gegenstände, Formen, Farben usw. unterschieden werden.«⁵²⁵ Wahrnehmung finde demnach »nur und überhaupt erst in einer Atmosphäre statt«, wobei sie »von der Atmosphäre konstituiert, konserviert und kontrolliert« wird.⁵²⁶ Vor der Aufmerksamkeit auf einzelnen Gegenständen, Sachverhalten, Architekturen, Kunstwerken und Personen im Raum liege somit immer schon das Atmosphärische, in dessen Dunstkreis die Aufmerksamkeit auf Einzelformen überhaupt erst möglich werde. Vom Atmosphärischen her sei die Wahrnehmung demnach in all ihren Spielarten durchtrübt. Wahrnehmung, so die Implikation, gäbe es überhaupt nur als atmosphärische Wahrnehmung. Diese Auffassung soll hier in Zweifel gezogen werden. Das referierte Konzept der Wahrnehmung muss hingegen umgekehrt werden: Nur weil der Mensch zu gegenständlichen Formen der Wahrnehmung mittels begriffsinstruierter Anschauung befähigt ist, wie im Kapitel zum *Raum der Wahrnehmung* und *Raum der Sprache* ersichtlich wurde, kann er von diesen Fixierungen Abstand nehmen und die Dinge in ihrem atmosphärischen Zusammenspiel vernehmen.⁵²⁷ Die Gegenstände der Wahrnehmung gewinnen zudem nicht einseitig von den Atmosphären her ihre Bestimmtheit, sondern atmosphärisches und auratisches Erscheinen artikulieren sich in einem reziproken Wechselverhältnis zueinander. Die Aura der Ruine, die einer Landschaft eine melancholische Atmosphäre verleiht, genauso wie die abgeschiedene Atmosphäre einer Landschaft, welche die Ruine in einer Aura der Einsamkeit erscheinen lässt, sind hierfür unverkennbare Belege.

Die Frage nach der Atmosphäre als Primat der Wahrnehmung soll im Zuge einer Ausdifferenzierung in zwei unterschiedliche Verständnisweisen des Atmosphärischen sowohl bejaht als auch verneint werden: Das Atmosphärische im basalen Sinne einer »generellen Spürbarkeit von Atmosphären«,⁵²⁸ die immer und überall gegeben ist, kann sehr wohl als eine der »tieferen Schichten der Wahrnehmung«,⁵²⁹ die unser Erleben jederzeit tragen, betrachtet werden. In diesem Sinne ist das Atmosphärische bei aller Wahrnehmung jederzeit im Spiel – ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht. Das Atmosphärische im besonderen Sinne als ein »sinnlich-emotionales *Gewahrsein* existentieller Korrespondenzen«⁵³⁰ in ihrer Bedeutsamkeit wiederum ist keineswegs immer und überall gegeben. Dass Atmosphären *als Atmosphären* auffällig werden, ist eher der Sonder- als der Normalfall der Wahrnehmung. Mittels dieser Sondierung lässt sich davon

525 C. Böhme: *Atmosphäre*, S. 48.

526 Ebd., S. 76.

527 »Eine Voraussetzung der ästhetischen Wahrnehmung ist die Fähigkeit, etwas *begrifflich Bestimmtes* wahrzunehmen. Denn nur wer etwas Bestimmtes vernehmen kann, kann von dieser Bestimmtheit, oder genauer: kann von der *Fixierung* auf dieses Bestimmen auch absehen.« (M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 51f.)

528 Ebd., S. 153.

529 C. Böhme: *Atmosphäre*, S. 97.

530 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 153.

sprechen, dass wir zwar immer in Atmosphären wahrnehmen, aber nicht immer atmosphärisch wahrnehmen. Die besonderen ästhetischen Formen atmosphärischer Wahrnehmung treten in ihrer Besonderheit vor dem Hintergrund einer generellen Spürbarkeit von Atmosphären hervor. Anderenfalls lassen sich besondere ästhetische Wahrnehmungsvollzüge, wie sie angesichts der ästhetischen Medien und Kunstwerke relevant sind, nicht von allgemeinen ästhetischen Wahrnehmungsvollzügen, wie wir sie aus dem Alltag kennen, abgrenzen, wie wir mit Blick auf die Debatte rund um Ästhetik versus Aisthetik noch sehen werden.

Das leiblich-sinnliche Spüren als eine generelle situative Spürbarkeit der jeweiligen Atmosphären, in denen man sich befindet, lässt sich so gesehen durchaus als Primat der Wahrnehmung bezeichnen. Dahingehend sind die Atmosphären mit Gernot Böhme die Sphäre gespürter leiblicher Anwesenheit. Als solche lassen sich die Atmosphären als Totalitäten verstehen: »Atmosphären sind über alles ergossen, sie tönen das Ganze der Welt oder eines Anblickes, sie lassen alles in einem bestimmten Licht erscheinen, fassen die Mannigfaltigkeit von Eindrücken in einer Stimmungslage zusammen.«⁵³¹ Subjekt und Objekt der Wahrnehmungssituation sind unentwegt umhüllt von der jeweiligen Atmosphäre, in der sie stehen.⁵³² Das Atmosphärische stellt dieser Lesart zufolge das »Primat des ersten Eindrucks«⁵³³ dar, auf das begriffliche Sondierungen zur Ausdifferenzierung der Beschaffenheit einzelner Objekte und deren Stellung im Raum folgen können. In diesem Sinne ist die Atmosphäre als »sinnlicher Hintergrund der Wahrnehmung, als Einheit vor jeder Ausdifferenziertheit«⁵³⁴ zu verstehen. Bei Ute Guzzoni heißt es: »Dinge, selbständige, umgrenzte Dinge kristallisieren sich erst heraus, wenn wir eigens auf sie reflektieren. Der Zusammenhang bzw. das ungefähre Gesamtbild, die jeweilige Welt ist das Erste, was wir wahrnehmen, wenn wir uns umschaun; nicht eine nachträgliche Zusammensetzung aus unendlich vielen einzelnen Dingen.«⁵³⁵ Dieser Auffassung zufolge nehmen wir Atmosphären nicht gemäß der Gegenstände wahr, die im Raum gegeben sind, sondern die Gegenstände erscheinen gemäß der Atmosphäre, in der sie stehen.⁵³⁶ Atmosphären setzen somit die Rahmenbedingungen für eine begrifflich ausdifferenzierte Wahrnehmung. Das ist zutreffend und unzutreffend zugleich: Zutreffend ist, dass wir uns kontinuierlich in situativen räumlichen Begebenheiten wiederfinden, die sich einer atmosphärischen Aufmerksamkeit gegenüber offen verhalten; unzutreffend ist, dass die Gegenstände im Raum in ihrer Bestimmtheit von den Atmosphären her determiniert sind.

Nur wenn die Atmosphäre im Unterschied zu einer generellen Spürbarkeit explizit in ihrer Besonderheit auffällig wird, kommt es zum atmosphärischen Erscheinen in einem engeren Sinne. Die Aufmerksamkeit auf das Atmosphärische ist indessen von einer Aufmerksamkeit auf einzelnen Gegenständen abzugrenzen. Das ästhetische Detailinteresse an einem Gegenstand im Raum und die Aufmerksamkeit auf das Atmosphärische

531 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 102f.

532 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 88.

533 Ebd., S. 106.

534 Ebd.

535 U. Guzzoni: *Unter anderem: die Dinge*, S. 28.

536 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 109.

als Formationen des Raumes und seiner Objekte schließen einander aus: entweder liegt das Augenmerk auf den sinnlich vernehmbaren Besonderheiten eines einzelnen Gegenstandes oder die Achtsamkeit gilt den Qualitäten des situationellen Zusammenspiels der Objekte im Raum – beides zugleich ist streng genommen nicht möglich. Entweder folgen wir im Detailbewusstsein einzelnen Spuren im Raum oder wir überlassen uns dem generellen kontextuellen Gespür des Raumes. Spur und Spürbarkeit stehen dabei in einem interdependenten Verhältnis zueinander: Die Spürbarkeit wandelt sich je nach Interpretation der Spur und umgekehrt kann ein verändertes Gespür eine Umdeutung der Spuren nach sich ziehen. Entdeckt die Archäologin im Zuge ihrer Ausgrabungen in den Trümmern vergangener Zeiten Reliquien gleich welcher Art, so wird dieser Fund der Ruine eine Aura und dem Ort eine Atmosphäre des Sakralen verleihen: Die Spürbarkeit des Ortes wandelt sich aufgrund der entdeckten Spuren vor Ort. Im Umkehrschluss kann ein vielversprechendes Gespür an demselben Ort überhaupt erst dazu führen, dass sich die Archäologin ausgerechnet dort auf Spurensuche begibt: Die zu entdeckenden Spuren vor Ort treten in den Fokus der Aufmerksamkeit aufgrund der Spürbarkeit des Ortes. Der Begriff des ›Gespürs‹ läuft Gefahr, als esoterische, arkane oder hermetische Wissensform missverstanden zu werden – das ist hier nicht gemeint. Das Gespür meint schlicht das leiblich-sinnliche Spüren als doppeltes Befinden im bereits behandelten Sinne. Es ist keine mystische Begabung, die es der Archäologin erlaubt, gespürte Atmosphären als vielversprechende Ausgrabungsstätten zu erkennen, sondern schlicht ein aus ihrer Erfahrung resultierendes Gespür, das den Ort zu einem Ort des Interesses nobilitiert.

Das wiederum lässt sich freilich nicht auf der Basis eines leiblich-sinnlichen Spürens allein erläutern, denn es geht um die Bedeutsamkeit von Spuren und Spüren und damit um Verständnisweisen, die sich im Medium der Sprache artikulieren. Atmosphären im Sinne einer generellen Spürbarkeit von Situationen sind so gesehen durchaus omnipräsent und ubiquitär, jedoch, wenn sie in einer bestimmten Bedeutsamkeit in den Fokus des Interesses treten, keineswegs vorsprachlich, prädimensional und präreflexiv, wie wir als nächstes sehen werden. Leibliche Befindlichkeiten und Stimmungsqualitäten räumlicher Konfigurationen sind *in bestimmter Weise* keineswegs »von vornherein«⁵³⁷ gegeben. Die Atmosphären sind streng genommen kein unmittelbares Geschehen, sondern ein voraussetzungsreiches Erscheinen, so unmittelbar uns das Atmosphärenenerleben zuweilen erscheinen mag. Spätestens dann, wenn von der Bedeutsamkeit der Atmosphären die Rede ist, muss der Blick auf den Hintergrund eines sprachlich artikulierten Welt- und Selbstzugangs im Ganzen gelegt werden.

(iv) Die Atmosphärendebatte ist von der Auffassung geprägt, Atmosphären würden die Wahrnehmung »noch vor jeder Bestimmungsmöglichkeit«⁵³⁸ präterminieren. Atmosphären konstituieren demnach unsere Wahrnehmungs- und Verständnisweisen und seien ihnen folglich vorgeordnet. Wir können demnach also bloß vernehmen und erkennen, was durch die Macht der Atmosphären immer schon fixiert ist. Das ist ein unschönes und unzutreffendes Verständnis dessen, was das atmosphärische Erscheinen ausmacht. Das Kernproblem dieser Verständnisweise von Atmosphäre keimt in einem verkürzten, instrumentalistischen Sprachverständnis, wonach Vorsprachliches

537 C. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 123.

538 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 161.

lediglich in Sprache übersetzt werden müsse. Schon Schmitz schreibt, dass zu den Atmosphären neben basalen leiblich-sinnlichen Attraktionen, wie z.B. einer Verführung des Blickes durch die Formen der Architektur oder synästhetischen Wahrnehmungen, auch »Gefühle und Bedeutungen, die durch sie [die Atmosphären, KB] vermittelt werden«,⁵³⁹ gehören. »Bedeutung« scheint Schmitz dabei in enger Verbindung zum »Gefühl« zu sehen; etwas hat demnach Bedeutung, weil es entsprechend gefühlt und gespürt wird. Es wurde bereits erläutert, dass Schmitz die Gefühle verobjektiviert und als in räumlichen Situationen befangene Kräfte (miss-)versteht. Eine Situation sei dabei als Mannigfaltiges zu begreifen, »das zusammengehalten wird durch eine binnendiffuse Bedeutsamkeit aus Bedeutungen, die Sachverhalte, Programme und/oder Probleme sind«.⁵⁴⁰ Für die hier angestellten Überlegungen ist es von Interesse, dass dieses Mannigfaltige einer atmosphärischen Situation seine Bedeutsamkeit im Sinne des behandelten Bedeutungsholismus gewinnt – also vor dem Hintergrund eines komplexen sprachlichen Ganzen, innerhalb dessen sich unsere Welt- und Selbstverständnisse artikulieren und dadurch eine Form der Bestimmtheit erlangen. Von diesen begrifflichen Verständnisweisen nimmt das atmosphärische Erscheinen seinen Ausgang und auf dieses führt es letztlich zurück. Doch Schmitz spricht der »[...] Sprache, die ganz nur in einer Bedeutsamkeit aus Bedeutungen, die Sätze – Programme für Sprüche – sind, besteht«,⁵⁴¹ in epistemischer Hinsicht eine wesentlich marginalere Rolle zu. Es ist nicht die Sprache als Komplex begrifflicher Bedeutsamkeit, welche die Atmosphären trägt, sondern eine unmittelbar leiblich gespürte Bedeutsamkeit, für die anschließend nur noch die richtigen Worte gefunden werden müssen. Dieser Auffassung ist sich hier entgegenzustellen.

Die Atmosphärendebatte demonstriert nicht zuletzt eine gewisse Selbstvergessenheit jener Philosophie, deren eigenes Medium und *modus operandi* schließlich die Sprache ist, wie nicht erst der *linguistic turn* innerhalb der Philosophie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sondern bereits zuvor Autoren – beispielsweise Denker der deutschen Romantik wie Hamann, Herder und Humboldt im späten 18. Jahrhundert – erkannt haben.⁵⁴² Doch nicht bloß für die philosophische Reflexion über Atmosphären, auch für das Erleben der Atmosphären selbst ist die Sprache zentral. Für banale, grundlegende Formen des Atmosphärenerlebens, wie etwa Enge und Weite von Räumen, mag das unmittelbare leiblich-sinnliche Spüren zur Erläuterung dieser Phänomene zunächst einleuchten – auch dieses spielt sich jedoch nicht unabhängig von einem sprachlich instruierten Erleben ab; nicht einmal Enge und Weite lassen sich *als Enge und Weite* erfahren, ohne ein begriffliches Bewusstsein, das diese Erfahrungsweisen entsprechend einordnet. Wie instinktlose Tiere wären wir in einer Welt unsinniger Sinnlichkeit verloren, wenn die Begriffe unserem In-der-Welt-sein keine Orientierung geben würden. Das Verständnis der

539 H. Schmitz: *Atmosphären*, S. 104.

540 Ebd., S. 105.

541 Ebd., S. 106.

542 Diesen Gedanken übernehme ich von Martin Seel. Vgl. dazu auch: Charles Taylor: *Das sprachbegabte Tier. Grundzüge des menschlichen Sprachvermögens*, aus dem Englischen übers. v. Joachim Schulte, Berlin 2017.

epistemischen Rolle der Sprache muss somit sehr viel grundlegender ansetzen als lediglich bei einer Übersetzung von vorsprachlich Erlebtem.

Gernot Böhme sieht zwar, »dass sich über das reichhaltige Repertoire, mit dem wir unsere Befindlichkeiten beschreiben können, zugleich ein weites Spektrum der Charakterisierung von Atmosphären und damit von Räumen leiblicher Anwesenheit öffnet«⁵⁴³ – der sprachliche Begriffshaushalt scheint jedoch lediglich einer Beschreibung und Charakterisierung zu dienen, anstatt für die jeweils spezifische Weise des Erlebens konstitutiv zu sein. Wir erleben einen Raum schließlich als eng oder weit, weil wir verstehen, was es bedeutet, sich in weiten oder engen Räumen zu befinden – anderenfalls wüssten wir nicht, wie uns geschieht. Das bedeutet klarerweise nicht, dass nicht ein leiblich-sinnliches Erleben im bereits behandelten Sinne im Spiel ist, das uns Gefühle von Enge und Weite vermittelt. In ihren pathologischen Extremformen sind agoraphobische und klaustrophobische Befindlichkeiten somatische Zustände, also körperliche und leibliche Empfindungsweisen im Unterschied zu begrifflich reflektierten Orientierungsweisen.⁵⁴⁴ Dieser basale leibliche Grund des Erlebens wird im Zuge der Atmosphärendiskussion besonders stark gemacht und das hat durchaus seine Berechtigung, denn schließlich geht es der Ästhetik um ein Verständnis von Erfahrungen und nicht bloß um die Erfahrung von Verständnissen im Sinne begrifflicher und kognitiver Prozesse. Allerdings kommt ein allein oder vornehmlich auf der leiblichen Ebene argumentierender Theorieansatz schnell an seine Grenzen; das zeigt sich spätestens dann, wenn Gernot Böhme neben den »Bewegungsanmutungen«⁵⁴⁵ als leiblich-sinnliche Affizierung durch geometrische Strukturen und körperliche Konstellationen und den »synästhetischen Charakteren«⁵⁴⁶ als ganzheitliches leiblich-sinnliches Spüren die »gesellschaftlichen Charaktere«⁵⁴⁷ als zentrale Elemente der Atmosphären einführt. Während die ersten beiden Kategorien noch überwiegend die grundlegende Wahrnehmungsebene des Leibes und der Sinne betreffen, aus deren Warte heraus das Atmosphärische in phänomenologischer Manier erläutert werden soll, nehmen mit letzterer voraussetzungsreiche und weitreichende kulturelle Verständnis- und Wahrnehmungsweisen Eingang in das Atmosphären-geschehen, die sich letztlich nur durch Semiotik und Hermeneutik – sprich: zeichenhafte und sprachliche Bedeutsamkeit – erläutern lassen.⁵⁴⁸ »Materialien haben gesell-

543 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 123.

544 »In der Agoraphobie, auch Platzangst genannt, leidet der Patient unter einem Übermaß an Offenheit, das keinen Halt gewährt, während in der Klaustrophobie alles als beengend empfunden wird. Im ersten Fall nähert die Raumerfahrung sich einem *Draußen ohne Drinnen*, im zweiten Fall einem *Drinnen ohne Draußen*. Gemessen an der Polarität von Ort und Raum bedeutet dies, daß wir es einmal mit einem *Ortsmangel* zu tun haben, bei dem der Raum sich uferlos ausweitet und die Verankerung im Ort nachläßt, das andere Mal mit einem *Raummangel*, bei dem der Ort zusammenschrumpft und sich sein räumliches Umfeld verliert.« (Bernhard Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt a.M.² 2016, S. 56)

545 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 124.

546 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 55.

547 Ebd.

548 Inwiefern sich atmosphärische Phänomene wie das Wetter (zumindest in der Kunst) auch symbolisch deuten lassen, zeigt: Christina Storch: *Wetter, Wolken und Affekte. Die Atmosphäre in der Malerei der Frühen Neuzeit*, Berlin 2015, hier S. 209: »So verweist Wetter auf Sinnzusammenhänge und ist selbst Symbol für abstrakte Begriffe.«

schaftliche Charaktere, insofern sie eine Atmosphäre ausstrahlen, die zu einer bestimmten Lebensform gehört«, ⁵⁴⁹ heißt es dazu bei Gernot Böhme. Von der »Atmosphäre der zwanziger Jahre, eines Foyers, von kleinbürgerlicher Atmosphäre oder der Atmosphäre der Macht« ⁵⁵⁰ zu sprechen, ergibt jedoch nur dann Sinn, wenn von den Atmosphären von vornherein als einem sinnlichen *und* sinnhaften Geschehen gleichermaßen ausgegangen wird – eine Form der Bestimmtheit gewinnen jene nur auf der Basis und im Rückgang zu (potentieller) sprachlicher Artikulation. Damit aber wird der gesamte mittelbare Bereich von individuellen und kollektiven, gesellschaftlich und kulturell geprägten, konventionellen Konnotationen und Assoziationen unter dem Deckmantel einer unwillkürlichen Leibphänomenologie der Atmosphären wieder eingeschlichen, was zeigt, dass sich Atmosphären in ästhetischer Hinsicht nur auf Grundlage von Leiblichkeit und Sinnlichkeit auf der einen Seite *und* kognitiver und begrifflicher Vermögen qua Sprache und Zeichen auf der anderen Seite verstehen lassen. Darin liegt die Fortführung des kantischen Diktums von Begriff und Anschauung und der Grund für die methodische Kombination aus Phänomenologie und Semiologie, mit der im vorliegenden Zusammenhang argumentiert wird.

Seel erläutert das Atmosphärische als Korrespondenz zwischen längerfristigen oder augenblicklichen Lebensvorstellungen und Lebenserwartungen und der Art und Weise, wie uns Situationen vor dem Hintergrund dieser Sinngebungen erscheinen. ⁵⁵¹ Er spricht vom Atmosphärischen daher auch als einer »*korrespondiven* ästhetischen Wahrnehmung«, die »immer ein *sinnhaftes* Vernehmen« ist. ⁵⁵² Getragen werden Atmosphären demnach von biografischem und historischem Wissen: »Das Bewußtsein für Atmosphären aktiviert ein Wissen um kulturelle Bezüge, in denen ihre Wahrnehmung steht.« ⁵⁵³ Atmosphären – zumindest in einem komplexeren Sinne denn als enge und weite Räume – artikulieren den Raum somit keineswegs auf den ersten Blick, sosehr es uns zuweilen so vorkommt. Die Atmosphäre der zwanziger Jahre ist nichts, was unserem leiblich-sinnlichen Spüren unvermittelt aufgeht; es ist ein Zusammenspiel aus bildender Kunst im Stil des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, Art déco-Design, Bauhaus-Architektur, Stummfilmen in Lichtspielhäusern, zunehmender urbaner Automobilisierung, ausschweifendem Nachtleben, Charleston und Jazz, Zigarettenspitzen, Bubiköpfen, Perlenketten, Boas, Stirnbändern, Kriegsversehrten, Opium- und Kokainexzessen, Bewegungen freier Liebe lange vor der Hippie-Kultur und dergleichen mehr. Ein komplexes und voraussetzungsreiches, historisches Wissen im Medium der Sprache und ein Bewusstsein für Dinge und Geschehnisse mit Symbolkraft sind für das Atmosphärenerleben konstitutiv. Wem sich entsprechende Kenntnisse entziehen, der wird zwar trotzdem irgendeine Form von Atmosphäre verspüren, jedoch ohne das Erlebte einordnen zu können. Wer die Atmosphäre der zwanziger Jahre im Sinne eines unvoreingenommenen, rein leiblich-sinnlichen Spürens – das es für erwachsene, sozialisierte menschliche Wesen in der Form ohnehin niemals geben kann – erleben würde, wüsste schlicht nicht,

549 G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 55.

550 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 124.

551 Vgl. M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 153f. sowie M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 98–106.

552 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 154.

553 Ebd.

was und wie ihm widerfährt. Dass eine so weitreichende Atmosphäre ihre Artikulation im Sinne einer Bestimmtheit rein vom leiblich-sinnlichen Spüren her gewinnen soll, ist, gelinde gesagt, unnachvollziehbar.

Damit die Atmosphären sich als ein »bedeutendes [...] Medium menschlichen Lebens«⁵⁵⁴ verstehen lassen, muss die Sprache als Medium, in dem sich diese etwaige Bedeutsamkeit der Atmosphären artikuliert, ernst genommen werden. Sprache dient dabei nicht allein dem intersubjektiven Austausch über Atmosphären,⁵⁵⁵ ebenso wenig geht es lediglich um eine Analyse von Semantik, Syntax und Pragmatik der Sprachverwendung im Atmosphärenkontext,⁵⁵⁶ vielmehr konstituiert Sprache als begriffliche Orientierung die Weise des Erlebens der Atmosphären. Nur was sich einem begrifflich in irgendeiner bestimmten Weise erschließt, lässt sich demnach auch explizit und dezidiert erleben. In letzterem Sinne kann dann das Atmosphärische als ein Artikuliert-sein bestimmter Selbst- und Weltverhältnisse angesichts des leiblich-sinnlichen Erlebens verdeutlicht werden. Gernot Böhmes Auffassung, »dass die Atmosphäre etwas ist, das man spüren muss«,⁵⁵⁷ um zu verstehen, worum es geht, kann nur im Verbund mit der Sprache im Ganzen im Sinne des Bedeutungsholismus Gültigkeit beanspruchen. Bedeutsamkeit erlangt das Atmosphärenerleben vor dem Hintergrund individueller Lebenserfahrung im Kontext der kollektiven Menschheitsgeschichte.⁵⁵⁸ Daraus resultierende Erinnerungen, Erwartungen und Imaginationen formen die Wahrnehmung der Atmosphären.⁵⁵⁹ Bei Seel heißt es dazu: »Die Lebenssituation eines Menschen reicht über seine raumzeitliche Position hinaus: in die Vergangenheit seiner bisherigen Geschichte (und ihrer Einbettung in die allgemeine Geschichte), in eine von seinen Vorhaben, Hoffnungen und Befürchtungen gefärbte Zukunft.«⁵⁶⁰ Sprache ist dabei nicht lediglich, wie Rauh meint, »Benennungs- und Beschreibungsgrundlage für das Wahrgenommene«⁵⁶¹ oder als »stetiger Bestandteil der umgebenden Umwelt«⁵⁶² Teil der Atmosphären, sondern das genuine Medium, das die besagten Dimensionen des In-der-Welt-seins mitkonstituiert. Allein einer in diesem Sinne begrifflich instruierten Wahrnehmung können sich Atmosphären als bedeutungsvolle Atmosphären auf tun.

Hauskeller zufolge »sind Atmosphären nichts Objektives (vom Auffassenden Losgelöstes), aber auch nichts Subjektives (ohne gegenständliche Bedeutung), sondern Relationen: gleichsam der Kitt, der Ich und Welt aneinander bindet, und zwar so, daß die Verbindung als Verbindlichkeit (Relevanz, Bedeutsamkeit) zutage tritt.«⁵⁶³ Bei Rauh heißt es dazu: »Die Objekte haben also nicht Bedeutung, sie werden zur Bedeutung, die Verbindung in der Wahrnehmung wird zur Verbindlichkeit.«⁵⁶⁴ So richtig es ist, das Atmosphä-

554 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 19.

555 Vgl. ebd., S. 26; vgl. auch G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 104.

556 Dieses Unterfangen verfolgt Rauh, in: A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 87–162.

557 G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 131.

558 Vgl. M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 41f.

559 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 86, 144.

560 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 155.

561 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 84.

562 Ebd.

563 M. Hauskeller: *Atmosphären erleben*, S. 196.

564 A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 100.

rische als Subjekt-Objekt-Relation zu bestimmen, so falsch ist es, daraus eine Verbindlichkeit im Sinne einer zwangsläufigen Bedeutsamkeit zu folgern, deren Bestimmtheit vom Atmosphärischen her determiniert wäre. Die vieldeutigen und zuweilen paradoxen Rezeptions- und Produktionsweisen des Ruinenästhetischen zeigen, dass prinzipiell unbestimmt ist und offen bleibt, wie und als was die Ruinen und die sie umgebenden Atmosphären Gestalt annehmen: »Von sich aus [...] bedeuten Ruinen nichts.«⁵⁶⁵ Eine verbindliche affektive Bedeutsamkeit, die lediglich erfahren werden müsse, manövriert in dieselbe Falle wie eine verbindliche semiotische Bedeutsamkeit im Sinne des ›geschriebenen Buches der Welt‹, das lediglich gelesen werden müsse: Beide Fälle münden in einen unzutreffenden Determinismus. Ausschlaggebend für die Art und Weise, wie und als was wir Ruinen erleben, sind weder zwingende semantische noch phänomenale Verbindlichkeiten, sondern vielmehr Reflexionsvollzüge im Medium der Sprache, die es uns ermöglichen, die Ruinen *immer wieder neu* und *immer wieder anders* verstehen und wahrnehmen zu können. Dieser zentrale Gedanke wird im Abschnitt zur Reflexion weiter ausgeführt werden.

Der Atmosphärendiskurs ist durchzogen von der Annahme, es handle sich bei Atmosphären um vage, unbestimmte und schwer beschreibbare Phänomene, was eine Bestimmung des Atmosphärenbegriffes entsprechend erschweren würde.⁵⁶⁶ Doch wir können im Einzelnen, wenn wir uns die Mühe machen, sprachlich sehr präzise benennen, was es ist, das eine situative Wahrnehmung zu einer besonderen Atmosphäre werden lässt. Mit Blick auf die Ruine sind es zerbrochene Gebäudefassaden, anhand derer unsere Einbildungskraft den intakten Gebäudezustand im Geiste rekonstruiert; es ist die Abgeschiedenheit des Waldes, die der Ruine ihre Einsamkeit verleiht; es ist der Sonnenaufgang oder -untergang, der die Trümmer der Zivilisation in blutrotes Licht taucht; es sind Gerüche, wie der modrige Waldboden und Geräusche, wie das Knarzen von Balken und Bäumen oder ein sanfter Windzug auf der Haut, die uns leiblich-sinnlich affizieren; es ist der Einfluss von Flora und Fauna, der uns den Eindruck vermittelt, die Natur erobere das Menschenwerk zurück; es sind Erinnerungen an Kindergeschichten von Rittern, Burgen und Drachen, die angesichts der Ruinen wiedererwachen; es ist ein Fantasieren möglicher Endzeitszenarien der Menschheit in einem Zeitalter zunehmender Umweltzerstörung, das sich angesichts der Ruinen entzündet; es ist ein Gespür für die Vergeblichkeit menschlichen Tuns als einer endlichen Existenz in einem unendlichen Universum, das Melancholie auslöst; es sind leiblich spürbare Formen der Betrübnis, die uns durch derartige Erfahrungen überkommen. Das atmosphärische Erscheinen ist das Zusammenspiel dieser exemplarisch skizzierten Elemente und Dimensionen des Erlebens.⁵⁶⁷ Die atmosphärische Erfahrungssituation selbst übersteigt permanent aufgrund der Simultaneität und Momentaneität des solcherart Erlebten, der Vielgestaltigkeit der Atmosphären und der möglichen Fülle unserer Reaktionen auf sie jedwede

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

566 Vgl. A. Rauh: *Die besondere Atmosphäre*, S. 82f.; vgl. auch G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 21, 102.

567 Dabei gilt: »Die geschilderten »Sachen« sind keine je für sich seienden Einzelnen, sondern bilden ein sinnlich-sinnhaftes Ensemble, das aus ihnen, ihren Beziehungen untereinander, ihren Eigenschaften und Zuständen wie auch aus dem menschlichen Blick auf sie besteht.« (U. Guzzoni: *Unter anderem: die Dinge*, S. 40)

Form der Bestimmbarkeit an ihr – in diesem Sinne und nicht im Sinne eines ontologisch eigenständigen Seins ist die Atmosphäre als Ganzes immer mehr als die Summe ihrer Teile.⁵⁶⁸ Doch wenn einer Atmosphäre überhaupt Bedeutung oder Bedeutsamkeit zukommen soll, dann in diesem sprachlich bestimmten Sinne, und zwar mit Blick auf die im Spiel befindlichen Erinnerungen, Erwartungen, Interpretationen, Imaginationen und Reflexionen gleichermaßen. Nicht als ominöse, andrängende, verdinglichte Mächte im Raum, sondern als bestimmte Weisen des situativen Erscheinens von Objekten und Objektformationen in Umgebungen nehmen die Atmosphären Gestalt an. Nicht durch Weisen des leiblich-sinnlichen Spürens allein kommt den Atmosphären Bedeutung zu, sondern auf der Grundlage eines weitreichenden, begrifflich instruierten In-der-Welt-seins.

(v) Insbesondere im Zusammenhang mit den Überlegungen zur Atmosphäre als Primat der Wahrnehmung stellt sich die Frage, welchen Stellenwert man den Atmosphären innerhalb der philosophischen Ästhetik zuspricht. Wenn das Atmosphärische immer und überall der Grundmodus der Wahrnehmung wäre, wie Gernot Böhme und seine Gefolgsleute vertreten, dann kann im Zusammenhang einer Reflexion dieser dann immer auch alltäglichen Wahrnehmungsvollzüge von Ästhetik im engeren Sinne streng genommen keine Rede mehr sein – es ginge dann eher um allgemeine Wahrnehmungstheorie. Sosehr ästhetische Wahrnehmungsvollzüge im Alltag auftreten können, definieren sie sich gerade nicht als das Alltägliche. Ästhetische Wahrnehmungen sind besondere Wahrnehmungen – im Abschnitt zur Reflexion werden wir noch einmal dezidiert sehen, inwiefern. Die Thematisierung des Atmosphärenbegriffes begleitet somit die Frage nach Ästhetik versus Aisthetik. Aisthetik (griechisch ›*aisthesis*‹, ›Sinneswahrnehmung‹) wird dabei in einem weiteren Sinne verstanden als Reflexion über allgemeine Formen alltäglicher Wahrnehmungsvollzüge; Ästhetik wird in einem engeren Sinne begriffen als Reflexion über spezifische Formen besonderer Wahrnehmungsvollzüge. Die Kunstphilosophie nimmt wiederum einen Teilbereich innerhalb der Ästhetik ein.

Gernot Böhmes Projekt einer *Aisthetik als allgemeiner Wahrnehmungslehre*⁵⁶⁹ positioniert sich als generelle Kritik an der klassischen Ästhetik als Urteilskritik und einer vermeintlichen Verengung auf Fragen der Kunstphilosophie und Kunstkritik:⁵⁷⁰ »Die bisherige Ästhetik ist im wesentlichen Urteilsästhetik, d.h. es geht in ihr weniger um Erfahrung oder gar sinnliche Erfahrung, wie der Ausdruck *Ästhetik* durch seine Herkunft vom Griechischen nahelegen könnte. Vielmehr geht es um Urteil, um Reden, um Konversation.«⁵⁷¹ Um eine probate Theorie ästhetischer Produktions- und Rezeptionsweisen zu entwickeln, sei daher der Dominanz von Sprache und Semiotik im ästhetischen Diskurs entgegenzuwirken.⁵⁷² Damit wird die zentrale Rolle der Zeichen und des Begrifflichen für ästhetische Vollzüge radikal in Zweifel gezogen. Es geht, wie wir im Blick auf

568 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 28.

569 Vgl. Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

570 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 39f.

571 Ebd., S. 23.

572 Vgl. ebd.

die Atmosphären gesehen haben, nicht länger um begriffliche Orientierung und Urteilsbildung angesichts ästhetischer Erfahrungen und der Produktion und Rezeption von Kunstwerken, sondern um die allgemeine Erfahrbarkeit von Atmosphären im Sinne eines unmittelbaren leiblich-sinnlichen Spürens, ob nun im Alltäglichen oder Artistischen. Die Atmosphären seien dabei nicht aus der Perspektive einer durch Sprache und Zeichen instruierten Wahrnehmung in den Blick zu nehmen, sondern auf Grundlage des unwillkürlichen leiblichen Erlebens zu thematisieren. Inwiefern die damit einhergehende Abkehr von Sprache und Semiotik zur Bestimmung ästhetischer Wahrnehmungsvollzüge zu kurz greift, wurde im Zuge der vorhergehenden Passagen bereits dargelegt. Mit Blick auf die Ruinen wird hier demgegenüber der Versuch unternommen, einen Mittelweg zwischen der Rolle von Sprache und Semiotik auf der einen Seite und der Phänomenalität leiblich-sinnlicher Erfahrungsvollzüge auf der anderen Seite zu finden. Die Kritik an der sprachvergesenen Thematisierung von Atmosphären ist dabei auf die konstitutive Rolle von Sprache und Semiotik für das Erleben fundiert. Nicht allein zum Zwecke des intersubjektiven Austauschs oder im Hinblick auf semantische, syntaktische und pragmatische Dimensionen ist Sprache für Ästhetik relevant, sondern als genuines Medium einer bestimmenden, erkennenden Wahrnehmung. *Wie wir Atmosphären leiblich-sinnlich erfahren hängt demzufolge grundlegend davon ab, als was wir das Gegebene bestimmen und erkennen.* Die Ruinenästhetik ist hierfür ein eindrückliches Fallbeispiel; gleiches ließe sich an der Produktion und Rezeption moderner und zeitgenössischer Kunst zeigen: In beiden Fällen tragen voraussetzungsreiche Diskurse über die entsprechenden ästhetischen Gegenstände deren Erfahrungsweisen. Ruinen oder Objekte der modernen und zeitgenössischen Kunst ließen sich zwar auch unabhängig von den sie begleitenden Diskursen als Atmosphären thematisieren, doch hierdurch würden entscheidende Dimensionen dieser Gegenstände aus dem Blick geraten. Wahrnehmungs- und Verständnisweisen sind kein *Entweder-oder*, sondern ein *Sowohl-als-auch*, sie bestimmen sich wechselseitig und Formen auf diese Weise das ästhetische Erleben. Ein adäquates Verständnis der Ruinenästhetik muss demzufolge beide Seiten im Blick behalten.

Das sprachliche Urteil als begriffliche Orientierung bleibt auch und gerade für das Erleben der Atmosphären relevant. Folglich ist Gernot Böhmes Kritik an der klassischen Ästhetik als Urteilsästhetik unbegründet. Als generelle Spürbarkeit von Atmosphären im Sinne des Primats der Wahrnehmung lässt sich Aisthetik als allgemeine Wahrnehmungstheorie thematisieren, damit sind jedoch noch keine Atmosphären in einem ästhetischen oder gar artistischen Sinne erschlossen. Zu einem ästhetischen Geschehen wird das Atmosphärenenerleben dann, wenn bestimmte reflexive Momente ins Spiel kommen: Wenn wir nicht bloß Atmosphären spüren, sondern spüren, *dass* wir sie spüren und *wie* wir sie spüren. Die Reflexion als generelle Selbstbezüglichkeit betrifft nicht nur das Sinnliche, sondern auch das Sinnhafte: Wenn wir nicht allein wahrnehmen, sondern es zu einer Korrespondenz von Wahrnehmungssituation und Lebenssituation kommt – wir also anlässlich des Wahrgenommenen reflexiv auf unser eigenes Dasein gespiegelt werden: »Wahrnehmend spüren wir dem nach, wie es ist, oder wie es war, oder wie es sein könnte, hier und jetzt, da und dort (gewesen) zu sein. Mit wachem Sinn für das atmosphärische Erscheinen nehmen wir unsere jeweilige konkrete, sinnlich eruierbare Si-

tuation als eine vorübergehende *Gestalt unseres Lebens* wahr.«⁵⁷³ Das atmosphärische Erscheinen, welches die Ästhetik zu untersuchen hat, zeichnet eine Wachsamkeit für sinnlich-sinnhafte Korrespondenzen zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem aus.

Nachdem nun das auratische und atmosphärische Erscheinen in eher genereller Hinsicht zum Zwecke der Begriffserläuterung untersucht wurde, sollen in den folgenden beiden Abschnitten wieder vermehrt die Ruinen in den Fokus genommen werden. Wir werden zunächst auf die *Atmosphären der Architektur* und anschließend auf die *Atmosphären der Natur* schauen, um zu sehen, dass die Attraktion des Ruinenästhetischen in einem Zusammenspiel aus beidem besteht.

4.6 Atmosphären der Architektur

Sokrates: Es gab in mir einen Architekten, dessen Ausbildung die Umstände nicht vollendet haben.

Phaidros: Woran erkennst du das?

Sokrates: An irgendeiner innersten Absicht zu bauen, die meine Gedanken dunkel beunruhigt.⁵⁷⁴

In konsequenter Fortführung des bislang Erörterten lässt sich Architektur einerseits semiotisch ergründen, wenn wir nach der Lesbarkeit von Bauwerken⁵⁷⁵ fragen und andererseits phänomenal untersuchen, wenn wir der Erfahrbarkeit von Gebäuden⁵⁷⁶ nachgehen. Beide Herangehensweisen zusammengenommen münden unter bestimmten Voraussetzungen in eine ästhetische Reflexion darüber, *wie* und *als was* die jeweiligen architektonischen Objekte verstanden und erfahren werden.⁵⁷⁷ Für moderne und zeitgenössische Kunst wurde anderenorts vielfach gezeigt, inwiefern weitreichende Reflexionen deren ästhetisches Erleben bestimmen. Dass Gleiches für die Ruinen gilt, soll nachfolgend ersichtlich werden. Ruinen sind (selbst-)reflexive architektonische Gebilde und dadurch

573 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 155.

574 Paul Valéry: *Eupalinos oder der Architekt*, übers. von Rainer Maria Rilke, Berlin 2017, S. 81.

575 Vgl. den Abschnitt C. *Funktion und Zeichen (Semiotik der Architektur)*, in: U. Eco: *Einführung in die Semiotik*, S. 293–356.

576 »The eye collaborates with the body and the other senses. One's sense of reality is strengthened and articulated by this constant interaction. Architecture is essentially an extension of nature into the man-made realm, providing the ground for perception and the horizon of experiencing and understanding the world.« (Juhani Pallasmaa: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, New York 2012, S. 44); siehe auch: Alexandra Abel u. Bernd Rudolf (Hg.): *Architektur wahrnehmen*, Bielefeld² 2020.

577 Hinsichtlich unterschiedlicher Zugänge zur Architektur wie ästhetischer, medientheoretischer, semiotischer bzw. sprachanalytischer, phänomenologischer, anthropologischer, politischer sowie erkenntnis- und wissenschaftstheoretischer vgl. Jörg H. Gleiter u. Ludger Schwarte (Hg.): *Architektur und Philosophie*, in: dies. (Hg.): *Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 9–18; eine Zusammenstellung kanonischer Texte der Architekturtheorie findet sich in: Andreas Denk, Uwe Schröder u. Rainer Schützeichel (Hg.): *Architektur, Raum, Theorie. Eine kommentierte Anthologie*, Berlin 2016.

ein Sonderfall der Architektur. Die Mehrheit der Bauwerke in der Welt zeichnet es in der Regel nicht aus, dass sie zu Reflexionen über ihre eigene Verfassung oder diejenige ihrer Betrachter einladen. Für die artistischen Exemplare der Baukunst hingegen – am deutlichsten wohl für den Dekonstruktivismus⁵⁷⁸ – spielen sehr wohl reflexive Dimensionen eine Rolle. Im Medium der Architektur befragen Architektinnen und Architekten wie Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind und Bernard Tschumi sowie die Rezipienten ihrer Bauwerke die Bedingungen menschlichen Schaffens, unsere Stellung in der Welt, den Umgang mit Natur und Material, das Verhältnis von Tragen und Lasten, das Stabile im Instabilen und das Instabile im Stablen durch einen veränderten Umgang mit Harmonie, Einheit und Stabilität zugunsten eines Aufbrechens althergebrachter Strukturen. Doch als Artefakte handelt es sich bei diesen Objekten um intendierte, architektonische Inszenierungen, die ihre Gestalt und Form sowie ihren Inhalt künstlerischem Kalkül verdanken. Unser Thema hingegen sind Architekturen, auf die letzteres nicht zutrifft. Ruinen sind Objekte, deren Reflexivität nicht das Ergebnis einer artifiziellen Konzeption allein ist, sondern Anstoß an der zufälligen Gestalt des Gebäudes als Ergebnis von Zerstörung und Verfall nimmt. Intendierte Reflexivität kommt den Ruinen nur insoweit zu, als sie zum Sujet ästhetischer Medien und der Kunst werden.

»Architektur ist die Kunst des umbauten Raums, die ästhetische Gestaltung des menschlichen Wohn- und Lebensraums. Systematisch lässt sich die Architektur durch ihren Zweck, d.h. durch die Bedürfnisse, die sie befriedigt, in sakrale und weltliche, repräsentative (Schloss, Kirche, Theater etc.), funktionale (Fabrik, Büro, Schule) und Wohnarchitektur einteilen.«⁵⁷⁹ Architektur gilt als die Kulturtechnik, mittels derer sich der Mensch eine ihm angemessene, von der Natur verschiedene Lebenswelt erschafft.⁵⁸⁰ Die Bauwerke lassen sich insofern über den Zweck bestimmen, dem sie innerhalb der menschlichen Lebenswelt dienen. Architektur ist im Unterschied zu anderen Kunstgattungen somit »immer auch Mittel zur Verwirklichung außerkünstlerischer Zwecke (Schutz vor der Natur, Repräsentation von Macht)«. ⁵⁸¹ Schon bei Hegel heißt es dazu: »Bei dem Hause und Tempel und sonstigen Gebäuden nämlich ist das wesentliche Moment, auf welches es hier ankommt, daß dergleichen Gebäulichkeiten bloße *Mittel* sind, welche einen äußerlichen Zweck voraussetzen.«⁵⁸² Gleichwohl lassen sich Hegel zufolge die besonderen, artistischen Architekturen, denen wir den Kunstwerkstatus zusprechen, von hieraus nicht in den Blick nehmen. Zur Erläuterung künstlerischer Bauwerke, müsse man sich vielmehr nach Gebäuden umsehen, »die gleichsam wie Skulpturwerke *für sich selbständig* dastehen und ihre Bedeutung nicht in einem *anderen*

578 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 184–188; vgl. auch K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 79f., 88–100.

579 Konrad Lotter: *Architektur*, in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München² 2004, S. 25–27, hier S. 25; siehe zudem: Bruno Flierl: *Architektur/Architektonisch*, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart 2006, S. 24–29.

580 Vgl. J. H. Gleiter u. L. Schwarte: *Architektur und Philosophie*, S. 10.

581 Konrad Lotter: *Architektur*, in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München² 2004, S. 25–27, hier S. 26.

582 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 14, Frankfurt a.M.¹¹ 2018, S. 268.

Zweck und Bedürfnis, sondern *in sich selber tragen*«. ⁵⁸³ Ruinen sind keine Kunstwerke, weil sie keine bloßen Artefakte sind. Als unbeschädigte Architekturen waren sie vielleicht einmal Kunstwerke und man kann sicher behaupten, je imposanter das einst intakte Bauwerk war, umso eindrucksvoller wird auch seine Ruine erscheinen (Abb. 9–11). Nichtsdestoweniger sind Ruinen, denen wir einen ästhetischen Wert beimessen, selbständige Gebäude, die einen Zweck bloß noch in sich selbst tragen, da sie in den allermeisten Fällen nicht einmal mehr den grundlegendsten Zweck erfüllen, dem ein Gebäude üblicherweise zu dienen hat: etwaigen Bewohnern Schutz vor der Natur zu gewähren.

In diesem Sinne ist die Ruine ein Sonderfall unter den architektonischen Gebilden. Für Architekturen ist es im Normalfall grundlegend, dass sich in ihnen menschliches Leben abspielt. Architekturen konstruieren dem Menschen geschützte Räume, in denen er wohnen, arbeiten, beten, einkaufen und seine Freizeit gestalten kann. ⁵⁸⁴ Architekturen erfüllen bestimmte gesellschaftliche, soziale und politische Funktionen und sind oftmals Inszenierungen dieser Funktionen. ⁵⁸⁵ Das unterscheidet die Architektur grundlegend von anderen Kunstgattungen. Während Kunstobjekte Gegenstand einer selbstzweckhaften Auseinandersetzung sind, erfüllen Architekturen (wie auch Designobjekte) neben ihrer ästhetischen Gestalt bestimmte Zwecke und Funktionen im alltäglichen Dasein – nicht so jedoch die Ruine. Die Ruine hat ihre ursprüngliche Funktion in der Regel verwirkt. ⁵⁸⁶ Politische, soziale und gesellschaftliche Rollen kommen ihr zwar im Falle des Denk- und Mahnmals zu, jedoch oftmals in veränderter Weise, als dies anfänglich beim intakten Bau der Fall war. Die Ruine ist kein geschlossener Raum mehr, der Menschen Obdach bietet, sondern ein oftmals in alle Richtungen partiell geöffneter Raum, der den durch sie Schreitenden veränderte Ein- und Aussichten wie auch Bewegungsmöglichkeiten offenbart. Die Ruinen sind somit nicht bloß in sinnhafter Hinsicht rätselhafte Objekte, an denen sich Reflexionen entzünden, sondern sie stellen auch in leiblich-sinnlicher Hinsicht ein eigenartiges Raumerleben her, das es nachfolgend zu erläutern gilt.

Über ihren Zweck lässt sich die Ruine nur insoweit bestimmen, als ihr ehemals zur Befriedigung bestimmter Zwecke Funktionen zukamen, die sie nunmehr eingebüßt hat. Ihre Funktion besteht bloß noch darin, sich selbst zu präsentieren, womit sie zum Inbegriff eines Gegenstands der ästhetischen Betrachtung wird. ⁵⁸⁷ »The ruin has been deactivated. Its only use, quite unintended, is aesthetic.« ⁵⁸⁸ Die Unterminierung bestimmter Funktionen und Zwecke innerhalb der gesellschaftlichen Lebenswelt evoziert bei Betrachtern eine ästhetische Reflexion darüber, welcher einstige, aktuelle oder zukünftige

583 Ebd., S. 269.

584 »Gebauter Raum ist in jeder Wahrnehmung als kollektives und persönliches Bewegungs- und Erfahrungsfeld zu betrachten.« (C. Selle: *Im Raum sein. Über Wahrnehmung von Architektur*, S. 270)

585 Vgl. Martin Seel: *Räume im Raum der Gegenwart. Über den Ort der Architektur*, in: ders. (Hg.): *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2007, S. 143–151, hier S. 145.

586 »Gegenstände, die ihren Kontext verloren haben, nähern sich Kunstgegenständen an, die von vornherein auf funktionsfreie Kontextlosigkeit angelegt sind. Dieser schleichenden Ästhetisierung von Gegenständen im Museum entspricht eine schleichende Auratisierung der Relikte an Erinnerungsorten.« (A. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 338)

587 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 156.

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

ge Sinn der Ruine zugesprochen werden kann. Die Ruine ist ein selbstzweckhaftes und selbstreferentielles architektonisches Objekt und somit prädestiniert für eine ästhetische Auseinandersetzung:

»Ist die aufgeschichtete Masse zweckvoll behauener Steine, wohlgefügtter Balken und sicher gespannter Wölbungen das architektonische Kunstwerk, oder entsteht dies nur in jenem Augenblick, wo die ästhetische Betrachtung des Menschen beginnt, sich in das Ganze hineinzusetzen und mit reiner freier Anschauung alle Teile verstehend und genießend zu durchdringen? Sowie wir in diesem schauenden Genuß die eigentliche Hauptsache erblicken, [...] so sinkt das technische Gerüst, der ganze Aufwand an massivem Material zu einer sekundären Bedeutung herab, nämlich des Mittels zum ästhetischen Zweck.«⁵⁸⁹

Wenngleich August Schmarsow die ästhetische Erfahrung intakter Bauwerke vorschwebt, so trifft diese selbstzweckhafte Betrachtung von Architekturen dennoch in besonderem Maße auf die Ruine zu. Aufgrund der Negation zweckhaften Sinns evoziert die Ruine zwangsläufig eine andere Form der Begegnung, als es unversehrte Gebäude des gewohnten Alltags vermögen.

Bereits seit Vitruv lässt sich Architektur nicht allein als dingliche Realität verstehen. Bauwerke sind weder ausschließlich materielle Objekte noch allein Mittel zur Erfüllung pragmatischer Nutzfunktionen, sondern auch Aufbewahrungsorte von Bedeutungen.⁵⁹⁰ Architekturen sind ein »Medium kultureller Repräsentationen« und »Medien der Geschichte«.⁵⁹¹ In der Gestalt der Gebäude manifestieren sich die sie gestaltenden Kulturen. Die Architektur fasst ihre Zeit in Gebäude.⁵⁹² Die Historizität der Bauwerke teilt sich ganz unmittelbar durch deren am jeweiligen Erscheinungsbild ablesbares Alter mit. Im Falle der Ruinen sind die Altersspuren augenscheinlicher zu vernehmen, als es bei instandgehaltenen Bauwerken auffällig wird, deren tatsächliches Alter oftmals Sanierungs- und Restaurierungsmaßnahmen kaschieren. Architektur repräsentiert abstrakt-symbolische Inhalte und macht unsichtbare Normen sinnlich wahrnehmbar, wodurch Abwesendes anwesend wird. Beispielsweise korrespondieren die erhabenen Wolkenkratzer der globalen Finanzmetropolen mit den überragenden Geldmengen, die in ihnen in Bewegung gesetzt werden. Abstrakte gesellschaftlich-soziale Gefüge und Hierarchien konkretisieren sich auf diese Weise in der leiblich-sinnlich wahrnehmbaren Gestalt der Stadtlandschaft. Architekturen sind somit immer auch Ausdruck der spezifischen Lebensform, deren Resultat sie sind. Es bedarf einer »semantischen Exegese«,⁵⁹³ um die geschichtlichen, religiösen und sozialen Bedeutungen der Gebäude zu interpretieren. Diese semantischen Dimensionen der Architekturen – die immer auch politische sind⁵⁹⁴ – im Einzelnen zu entschlüsseln, ist Aufgabe der Soziologie, Archäologie, Eth-

589 August Schmarsow zit. n. Dietrich Erben: *Architekturtheorie. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2017, S. 77.

590 Vgl. D. Erben: *Architekturtheorie*, S. 22.

591 Ebd.

592 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 174.

593 D. Erben: *Architekturtheorie*, S. 23.

594 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 18.

nologie und (Kunst-)Geschichte und orientiert sich an der Lesbarkeit der Bauwerke. So lassen sich verwendete Materialien, angewandte Baustile, dekorierte Ornamente, Symbole, Inschriften, Heraldik und innenarchitektonische Arrangements bestimmten Epochen, Regionen, Kulturen und eben Zwecken und Funktionen zuweisen.

»*Arché* bedeutet im Griechischen Anfang, Ursprung oder Quelle; dann auch Ursache, Grund, Prinzip und schließlich Anführung, Herrschaft, Regierung. Es rührt vom Verb *archein* her, das das Anfangen, Veranlassen, Vorgehen und Versuchen bezeichnet.«⁵⁹⁵ In Verbindung mit dem Verb »*tektainomai*« für »Bauen« lässt sich »Archi-Tektur« etymologisch als ein »Bauen von Grundlagen« begreifen.⁵⁹⁶ Dieses Bauen von Grundlagen fängt dabei niemals bei null an. Architektur schafft nicht etwas aus dem Nichts. Vielmehr lässt sich Architektur als eine Transformation des natürlichen und bereits bestehenden kulturellen Raumes verstehen. Dabei wird nicht einfach ein natürlicher Lebensraum durch einen künstlichen ersetzt, sondern das in der Natur bereits Vorhandene umgeformt.⁵⁹⁷ So sind Simmels eingangs zitierten Überlegungen zu verstehen, wonach in der Baukunst der *Willen des Geistes* über die *Notwendigkeit der Natur* als zweier miteinander ringender schöpferischer Kräfte triumphiert: »Die Baukunst aber benutzt und verteilt zwar die Schwere und die Tragkraft der Materie nach einem nur in der Seele möglichen Plane, allein innerhalb dieses wirkt der Stoff mit seinem unmittelbaren Wesen, er führt gleichsam jenen Plan mit seinen eigenen Kräften aus. Es ist der sublimste Sieg des Geistes über die Natur [...].«⁵⁹⁸ Die Architektur kennzeichnet somit das Wechselverhältnis zwischen dem natürlich gegebenen Material und den Möglichkeiten seiner willentlichen Formgebung durch den Menschen. Mittels der Naturgesetze setzt sich die Baukunst gegen die Natur durch.⁵⁹⁹ Darin liegt die für die Architektur konstitutive Paradoxie, »mit den Kräften der Natur gegen die Vergänglichkeit alles Natürlichen ein Bestehendes abzugrenzen.«⁶⁰⁰

Vöckler sieht im Vorgang des Bauens genauso wie im Verfall des Gebauten einen Zwischenzustand des »Nicht-mehr« und »Noch-nicht« im Hier und Jetzt, der die Dynamik des fortwährenden Entstehens und Vergehens unserer Lebenswelt bestimmt:⁶⁰¹ »Das Abwesende, sei es als Vergangenes oder noch Kommendes (und Vergehendes), kann [...] nur im Hinblick auf das Anwesende begriffen werden und lässt sich von diesem nicht trennen.«⁶⁰² Sowohl in der Gegenwart der Baustelle als auch der Ruine zeigt sich die prinzipielle Prozessualität der architektonischen Formen kulturellen Wandels.⁶⁰³ Das

595 Ludger Schwarte: *Gründen und Abreißen. Der Platz der Architektur im System der Philosophie*, in: ders. u. J. H. Gleiter (Hg.): *Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 21–38, hier S. 21.

596 Vgl. ebd.

597 Vgl. ebd., S. 28.

598 C. Simmel: *Die Ruine*, S. 34.

599 Vgl. K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 22.

600 Ebd., S. 10.

601 Ebd., S. 9.

602 Ebd., S. 10.

603 Inwiefern aus ruinösen Orten zunächst Baustellen und anschließend wieder eindrucksvolle Architekturen entstehen können, zeigt der Band: Dan Barasch: *Ruin and Redemption in Architecture*, London u. New York 2019.

Bauen ist immer ein Eingriff, der von vornherein mit der Ruinierung bestehender räumlicher Verhältnisse einhergeht, wenn Natur- bzw. Agrarlandschaften oder bereits existierende Gebäude neuen Bauprojekten weichen müssen.⁶⁰⁴ An der Ruine wird die Temporalität der Architektur zwischen einer *nicht mehr* bestehenden Vergangenheit und einer *noch nicht* eingetretenen Zukunft in der Gegenwart der Anschauung im Zusammenspiel mit Imagination und Reflexion greifbar: »Erst die Verzeitlichung der Architektur setzt das Festgefügte in Bewegung, führt zu der Auflösung der Formen und Gestalten, zur Verselbstständigung ihrer Grenzen – lässt sie anders werden, bewegter, lebendiger.«⁶⁰⁵ Durch die Metamorphosen der Form, die sich in der Gestaltwerdung und -auflösung der Ruine durch deren Verfallsprozesse ereignen, gewinnt die Architektur eine dynamische Gestalt, die mit der statischen Festigkeit intakter Bauwerke bricht und ihnen eine die Zweckhaftigkeit der Gebäude unterminierende Vollzugsförmigkeit verleiht. Am fragmentarischen Zustand der Gebäude nimmt die Einbildungskraft Anstoß, um das umfassende Ganze des einstigen Bauwerks oder seiner zukünftigen Rekonstruktion zu imaginieren.⁶⁰⁶

»Aber ein für künstlerische Eindrücke offenes Auge entdeckt bald, daß die größere Einheit, wie sie sich durch das Hervortreten des Kernbaues ergibt, den Bauten häufig eine Schönheit verleiht, die sie früher bei meist mannigfach dekoriertem Bewurf und vielen unwesentlichen Einzelheiten nicht besessen haben. Diese Wirkung steigert sich noch mit der Zeit, sobald die zerfallenen Mauern dem Walten der freien Natur anheimfallen. Je mehr sich die Formen zersetzen, desto lebhafter wird die Phantasie angeregt, sich die ehemalige Gestalt vorzustellen.«⁶⁰⁷

Damit wird ein Wahrnehmungsvermögen angesprochen, das für die Architekturerfahrung generell konstitutiv ist: die Synthese der Wahrnehmung. Ein Bauwerk setzt sich demnach in der Erfahrung aus einer heterogenen Ansammlung sinnlicher, synästhetischer und kinästhetischer Wahrnehmungen zusammen. Dafür sind gleichermaßen Ansichten aus unterschiedlichen Perspektiven, Entfernungen und Winkeln, das Herumgehen im Innern, Treppenaufgänge und Treppenabgänge, Repräsentationen ästhetischer Medien, Miniaturmodelle, Skizzen, Pläne und die tatsächliche Nutzung der Gebäude relevant.⁶⁰⁸ Als Zeichen der Zeit ist die Ruine eine »Anti-Form, die das Virtuell-Abwesende als das Potenzielle im Real-Anwesenden begreift, in der sich der architektonische Raum in eine kontinuierliche Variation von Variablen auflöst.«⁶⁰⁹ Diese spezifische Zeitlichkeit der Ruinen werden wir im Abschnitt zu den *Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart* erneut aufgreifen. Nachfolgend soll die kontinuierliche Veränderung räumlicher

604 Vgl. K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 45.

605 Ebd., S. 11.

606 Vgl. ebd., S. 28; vgl. auch M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 147–149; siehe zudem: Bazon Brock: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, in: Lucien Dällenbach u. Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M. 1984, S. 124–140.

607 Eberhard Hempel: *Ruinenschönheit*, in: *Zeitschrift für Kunst* 2/2 (1948), S. 76–91.

608 Vgl. Nelson Goodman: *Wie Bauwerke bedeuten*, in: Christoph Baumberger (Hg.): *Architekturphilosophie. Grundlagentexte*, Münster 2013, S. 128–140, hier S. 137.

609 K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 12.

Konstellationen in der Architektur Erfahrung der Ruine und somit die Phänomenalität leiblich-sinnlichen Erlebens in den Fokus rücken.

Der Mensch als das Maß der Architektur ist eine seit Vitruv prominente Auffassung des Verhältnisses von Mensch und Architektur, bekannt vor allem durch die Zeichnungen des ›Vitruvianischen Menschen‹ von Leonardo da Vinci. Vitruv dient das Schema als mathematische Begründung dafür, am Vorbild des menschlichen Körpers auch beim Bauen die einzelnen Glieder auf die Gesamtgestalt abzustimmen.⁶¹⁰ Mittels der Vorstellung vom Menschen als Maß der Architektur lässt sich jedoch nicht allein die Forderung nach einer anthropomorph begründeten Proportionierung von Bauwerken verstehen, sondern in einem viel weitreichenderen Sinne geht es um das Wechselverhältnis zwischen gebauter Umgebung und leiblich-sinnlicher Erfahrung des Menschen. Nicht bloß im Hinblick auf die geometrische Gestaltung von Architekturen im Ortsraum, sondern als Seismograph für die Atmosphären im Wahrnehmungsraum ist der Mensch das Maß der Architektur.⁶¹¹ Der Mensch selbst ist bereits durch seine gesamte körperliche Konstitution, den aufrechten Gang, die paarweise Anordnung von Gliedmaßen und Sinnesorganen, der Ausrichtung nach vorne ein räumlich organisiertes Wesen, das zu dem architektonischen Raum in eine komplementäre Entsprechung tritt.⁶¹² Doch nicht allein im Hinblick auf architektonische Eigenschaften wie Proportion, Symmetrie und Dreidimensionalität, sondern auch hinsichtlich der atmosphärischen Qualitäten von Architekturen als leiblich-sinnlich vernehmbaren Stimmungen, Synästhesien, Bewegungssuggestionen⁶¹³ und dergleichen tritt der Mensch in eine Wechselbeziehung zu seiner gebauten Umwelt und ist in diesem Sinne das Maß der Architektur. Für die Atmosphären der Architektur als dem Raum leiblicher Anwesenheit ist demnach ein Spektrum aus Geometrie, Gestalt, Proportion, Abmessung, Licht, Farbe, Ton, Zeichen, Symbolen und Materialien als Zusammenspiel des vor Ort Erscheinenden relevant.

610 Vgl. D. Erben: *Architekturtheorie*, S. 31–35.

611 Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 175; zu produktionsästhetischen Überlegungen zu Atmosphären architektonischer Räume siehe: Anna Kirstgen: *Raumreiz. Zur Wirkungsweise architektonischer Räume*, Berlin 2019.

612 Vgl. D. Erben: *Architekturtheorie*, S. 77.

613 Unter ›Bewegungssuggestion‹ oder ›Bewegungsanmutung‹ versteht Gernot Böhme im Anschluss an Hermann Schmitz Konzentrationen, Richtungen oder Konstellationen architektonischer Artikulationsformen, die unsere Sinne und unseren Leib anleiten und uns im Raum Orientierung verschaffen. So bspw., wenn unser Blick bestimmten Linienführungen folgt, sich Geräusche und Klänge an bestimmten Stellen verdichten oder wir leiblich in bestimmte Richtungen des Raumes geleitet werden. Vgl. G. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 113; dabei ergeben sich durch die architektonische Gestaltung nicht selten *Raumrhythmen*, die vom Erlebenden mitvollzogen werden wollen: »Richtig hinsehen, das heißt hier: der Ordnung folgen, mit der Ordnung mitgehen, sich von ihr führen lassen und dabei mit dem Blick das Bestimmte in seinen Abständen ermessen. Es heißt, die Wiederholung und Abwandlung, das Gleichmaß und die Veränderung des Abstands in der Folge und zugleich in der Ruhe zu sehen, durch welche die Bewegung des Sehens eine Bewegtheit ist. Rhythmisch sind die im Abstand geordneten Momente nicht erst in der Bewegtheit, aber doch im Bezug auf sie. Rhythmus ist Ordnung, die sich in Bewegtheit verwirklicht [...]. Als Ordnung ist der Rhythmus nicht die in der Bewegtheit gegebene Wirklichkeit, sondern die sie ermöglichende Form, der es in der wirklichen Bewegung des Sehens, Gehens, Hörens oder Musizierens zu entsprechen gilt.« (Günter Figal: *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*, Tübingen 2010, S. 153)

Architektur lässt sich im Sinne der behandelten Begriffe ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹ zum einen als Großskulptur im weiteren Umfeld einer Stadt- oder Naturlandschaft und zum anderen als Umgebung des unmittelbaren menschlichen Lebensraumes betrachten: »Wesentlich zur Architektur gehören einerseits das Verhältnis von Außen- und Innenraum, andererseits die Einfügung des einzelnen Gebäudes in die größeren Zusammenhänge seiner Umgebung (Stadtarchitektur, Landschaftsarchitektur, Gartenarchitektur).«⁶¹⁴ Wir können Bauwerken somit entweder gegenüberstehen oder uns in ihnen befinden. Als Raumgestaltung ist damit sowohl der allumfassende Raum angesprochen, in dem Architekturen erscheinen, als auch diejenigen Räume, die Architekturen durch Umschließungen selbst erst eröffnen. Architekturen schaffen damit einen Ort im Raum, bzw. spannen aus einem Ort heraus einen Raum auf.⁶¹⁵ »Die grundlegende Operation der Architektur liegt in einem Verfahren der *Raumteilung* und *Raumgliederung*.«⁶¹⁶ Seel zufolge resultieren daraus unterschiedliche Raumverhältnisse: ein »Raum von Räumen«, ein »Raum für Räume« und ein »Raum in Räumen.«⁶¹⁷ Ein Gebäude ist in der Regel nicht einfach nur ein einziger innerer Raum, der sich durch Böden, Wände und Decken vom umgebenden äußeren Raum abgrenzt.⁶¹⁸ Der Innenbereich von Bauwerken vervielfältigt vielmehr den gegebenen Raum durch eine Untergliederung in einzelne Räume und erschafft somit einen *Raum von Räumen*. Das auf diese Weise entstehende Arrangement von Räumen bildet zugleich einen *Raum für Räume*. Die einzelnen Räume wie Wohn-, Ess-, Bade- und Schlafzimmer, Büros, Küchen, Foyers, Aulen, Atrien, Hallen, Säle, Flure, Korridore, Treppenhäuser, Keller und Dachböden treten dabei in Korrespondenzen zueinander. Je nach Transparenz oder Opazität der einzelnen Räumlichkeiten durch Öffnungen und Schließungen zueinander erlauben Übergänge, Durchgänge, Brüstungen und Schwellen vielfältige Ein- und Aussichten sowie Relationen von Nähe und Ferne, durch welche die unterschiedlichen räumlichen Atmosphären in einen Dialog miteinander treten.⁶¹⁹ Die Räume des Gebäudes korrespondieren dabei nicht allein untereinander, sondern auch nach außen mit dem weiteren Umfeld des architektonischen Ortes. Andere Bauwerke und Gärten, Parks und Wiesen, Felder und Wälder, Himmel und Wolken,⁶²⁰ Lichtverhältnisse und Witterungen, Tages- und Jahreszeiten, ländliche oder städtische Geräuschkulissen sowie belebtes

614 Konrad Lotter: *Architektur*, in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München² 2004, S. 25–27, hier S. 25.

615 Vgl. G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 131.

616 M. Seel: *Räume im Raum der Gegenwart*, S. 143.

617 Ebd., S. 144.

618 »Als *Gebäude*, also als Bauwerk gehören alle Gehäuse zu den Raumartefakten. Der Raum im Singular (*space*) verwandelt sich in einen Plural (*rooms*).« (B. Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 55)

619 Ebd.: »Betritt man ein Haus, so dringt man in eine räumliche *Tiefe* ein mit Zimmerwänden, die vor- und zurückspringen, und Treppen oder Fahrstühlen, die auf- und niedersteigen. Dies sind Innenhorizonte besonderer Art, die ein Interieur entstehen lassen. Türen und Türschwellen, Fenster und Fensterläden erlauben einen Verkehr zwischen Innen und Außen, indem sie Schritte und Blicke regulieren.«

620 Benjamin schreibt über das Heidelberger Schloss: »Ruinen, deren Trümmer gegen den Himmel ragen, erscheinen bisweilen doppelt schön an klaren Tagen, wenn der Blick in ihren Fenstern oder zu Häupten den vorüberziehenden Wolken begegnet. Die Zerstörung bekräftigt durch das vergäng-

Treiben oder ausgestorbene Verlassenheit betten das jeweilige Gebäude in den größeren Kontext seiner Umgebung ein und lassen somit einen *Raum in Räumen* entstehen. Es sind geografische, kulturelle und alltägliche Orte, in deren Horizont einzelne Bauwerke ihre Wirksamkeit entfalten. Die genannten Raumuntergliederungen verbinden sich schließlich wieder zu *einem* Raum: dem Raum der Landschaft.⁶²¹

Architekturen sind »bleibende Inszenierungen«,⁶²² die den Schauplatz ihrer Errichtung dramatisieren und damit zu einer dauernden Belebung des durch sie geschaffenen Ortes führen.⁶²³ Die Ruinen hingegen gewinnen ihre Faszination gerade in Abgrenzung zu einer solchen Belebung der durch sie besetzten Orte. Caspar David Friedrichs Gemälde der Klosterruine Eldena im Greifswald, die Fotografien der *lost places*, die Geisterstadt *Silent Hill*, der verwilderte Times Square in *I am Legend* und die fantastischen Ruinen der *Dark Souls*-Computerspielreihe sind vielmehr mediale Inszenierungen verlassener Orte und verendenden menschlichen Lebens. Die Räume dieser Architekturen kennzeichnet eine gewisse Unberechenbarkeit. Ruinen brechen mit der üblichen architektonischen Raumwahrnehmung und unterlaufen dadurch unsere Erwartungen an die Gestalt eines Gebäudes und die Konfiguration seiner Räume. Es kommt zu Irritationen unseres Raumempfindens, woraus eine gesteigerte Aufmerksamkeit den Überresten der architektonischen Strukturen gegenüber resultiert: »The form obliges our movement. [...] The ruin does not have clearly prepared paths to follow for enjoyment of its forms. [...] We are disoriented visitors greeted by forms who invite us to follow them.«⁶²⁴ Böden, Wände und Decken der Ruinen sind oftmals partiell eingestürzt und offenbaren überraschende Ein- und Ausblicke oder sogar Schlupflöcher und Durchgänge an Stellen, an denen das normalerweise nicht möglich sein sollte. Das Gefühl, sich in einem geschützten Raum zu befinden, gerät mangels vorhandener räumlicher Umschließung abhanden: »Man kann an Ruinen studieren, wie sehr gerade die Auflösung des Bodens das Gefühl verschwinden lässt, sich in einem Gebäude zu befinden – manchmal mehr als das Fehlen des Daches.«⁶²⁵ Die integrale Geschlossenheit des Gebäudes öffnet sich zugunsten seiner äußeren Umgebung. Die Grenzen zwischen Innen und Außen werden aufgehoben. Die daraus resultierende Gefahr, die nicht allein durch den fehlenden Schutz vor Witterungen, Tieren und Eindringlingen, sondern auch von der Ruine selbst aufgrund ihrer maroden

liche Schauspiel, das sie am Himmel eröffnet, die Ewigkeit dieser Trümmer.« (Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, Frankfurt a.M. 2011, S. 7–76, hier S. 50)

621 Vgl. M. Seel: *Räume im Raum der Gegenwart*, S. 144; auch Günter Figal zufolge lässt ein Gebäude in seinem »subtilen Spiel von Öffnung, Übergang und Begrenzung Räumlichkeit erfahren. Es zeigt Raum, indem es Raum gliedert, vom Inneren ins Außen verweist und beide in ihrer Zusammengehörigkeit hervortreten lässt. Dabei ist das Außen so wenig beliebig wie das Innen. Nicht nur das Innere des Hauses gehört zu seiner Ordnung; diese Ordnung hört mit den Außenwänden nicht auf. Die Außenwände des Hauses gehören ebenso wie zum Haus zu dem, was außerhalb des Hauses ist, also zur Landschaft, in die es gebaut ist. In diese Landschaft ragt das Haus hinein, sich gegen die Landschaft abschließend und auf sie hin öffnend [...]« (G. Figal: *Erscheinungsdinge*, S. 233)

622 M. Seel: *Räume im Raum der Gegenwart*, S. 145.

623 Vgl. ebd., S. 145f.

624 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 17.

625 C. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 147.

Statik und Tektonik droht, verleiht der Erkundung von Ruinen – klarerweise im realen Fall deutlich existentieller als im medialen Fall – gemeinhin die Charakteristik eines Abenteurers. Die wachsenden Wahrnehmungs- und Bewegungsabläufe vollziehen sich in Ruinen anders als gewohnt. Wir schreiten vorsichtiger voran und legen die sinnliche Aufmerksamkeit auf Dinge, die in intakten Gebäuden keine gesteigerte Rolle spielen. Alltägliche Bestandteile von Architekturen fesseln aufgrund ihres ruinösen Zustands plötzlich unsere Aufmerksamkeit: Eingefallene Dachstühle, durchbrochene Wände, zusammengefallene Böden, eingeschlagene Fensterscheiben, herausgebrochene Türen, versehrte Eingangsportale, fragmentierte Treppenaufgänge, zerstückelte Fassaden ziehen unseren Blick an und münden nicht selten in eine spekulierende Betrachtung über die an Ort und Stelle stattgefundenen Vorgänge.

Die für Architekturen und Designobjekte oft beschworene Devise *Form follows function* wird von der Ruine unterminiert. Durch Verfall und Zerstörung gewinnt die Ruine Formen, die sich von ihrer architektonischen Funktion emanzipieren: »The ruin liberates form from its subservience to function.«⁶²⁶ Das Ergebnis dieser Befreiung von Funktionen sind Formen, deren Artikulation in Abwesenheit von Intentionen Gestalt annimmt. Die Formen verselbständigen sich, unterliegen Transformationen und treten in vormals ungeahnte Wechselbeziehungen zueinander: »Form flees function to follow form.«⁶²⁷ Der Reiz liegt für Betrachter hierbei nicht allein in einem Mitvollzug der gegebenen Formen, sondern ebenso in ihrer imaginativen Fortführung. Wir malen uns nicht allein die bisherigen Metamorphosen der Form aus, sondern stellen uns auch deren weiteren Transformationen vor. Die Einheit der einst intakten Form weicht auf diese Weise der Vielfalt der nunmehr zerstreuten Fragmente. Die wohlkalkulierte Ordnung architektonischer Konzeption macht der Anarchie der Formen Platz. Paradox gesprochen, liegt der konstruktive Vorgang der Ruinierung in der Destruktion der ehemals willentlichen Formgebung. Daraus resultieren architektonische Gebilde, die deshalb keineswegs formlos sind; vielmehr kommt ihnen eine neue, andere Form zu. Je nach Widerstandsfähigkeit weist die Fragilität der freistehenden, ruinösen Formen dabei eine überraschende Robustheit auf. So bleiben architektonische Bruchstücke bestehen von Treppenaufgängen, die nirgendwo mehr hinführen, Säulen, die nichts mehr stützen, Fassaden, die nichts mehr verbergen, Dächern, die nichts mehr abschirmen, Grundrissen, über denen sich nichts mehr erhebt. Integrale Bestandteile der ehemals vollständigen architektonischen Konstruktion werden sukzessive abgetragen und weggeschnitten. Übrig bleiben Formen, deren Gestalt sich dem Herausbrechen der verwendeten Materialien verdankt.⁶²⁸ Die Ursache für diese unintendierte Formgebung der Ruine sind Vorgänge, die als *Rückeroberung der Kulturerzeugnisse durch die Natur* beschrieben werden. Im folgenden Abschnitt wollen wir danach fragen, inwiefern sich diese Verformungen als zufällige Ergebnisse von Verfalls- und Zerstörungsprozessen erläutern lassen. Das betrifft das Verhältnis der Architektur zur Natur.

626 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 15.

627 Ebd., S. 19; siehe auch den Abschnitt *Form, Material und Funktion*, in: G. Schweppenhäuser: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, S. 228–244.

628 Vgl. R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 15ff.

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, geflammte 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 einzeltem 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.

sind. Mit Fiedler lässt sich Wahrnehmung statt als passives, statisches Geschehen der responsiven Aufnahme einer äußeren Welt als aktive, dynamische Tätigkeit der konstruktiven Gestaltung unserer Wahrnehmungswelt betrachten. Diese vornehmlich gegenüber naturwissenschaftlichen Konzeptionen der Wahrnehmung in Stellung gebrachte Wahrnehmungstheorie darf klarerweise nicht überstrapaziert werden: Der konstruktive Anteil individueller Anschauung liegt stets auf Seiten des Subjekts, nicht auf Seiten des Objekts der Wahrnehmungssituation. Spezifiziert wurden diese Überlegungen zur Stellung der Wahrnehmung zwischen Geist und Welt im Rückgriff auf Schürmanns Theorie des Sehens. Zwischen Konstruktivität und Responsivität lässt sich das Sehen als eine janusköpfige Tätigkeit zwischen Geist und Welt plausibilisieren. Mit Seel wurden schließlich drei Grundformen des Wahrnehmens differenziert, die bei aller Wahrnehmung jederzeit im Spiel sein können: *etwas wahrnehmen*, *etwas als etwas wahrnehmen* und *etwas in etwas wahrnehmen*.

Mit den angestellten Überlegungen zum Etwas-als-etwas-Wahrnehmen und Etwas-in-etwas-Wahrnehmen hatten wir bereits den Bereich einer begrifflich instruierten Wahrnehmung betreten. Für diese Formen einer differenzierten Anschauung ist die Rolle der natürlichen Sprache zentral. Wilhelm von Humboldt steht Pate für eine Auffassung von Sprache, wonach wir, komplementär zu Fiedlers Theorie der Wahrnehmung, im individuellen Sprechen nicht bloß den Dingen im eigenen Sinne Bedeutung geben können, sondern auch Einfluss auf den kollektiven Sprachgebrauch nehmen. Die Bildung der natürlichen Sprachen ist nichts Statisches, vielmehr etwas zutiefst Dynamisches. Wir sind zwar durch Sprache weitreichend bestimmt, können uns jedoch in der Sprache zur Sprache in gewissem Maße frei verhalten. Im Sprechen, wie im Wahrnehmen, steht es uns in gewisser Weise offen, im Laufe unseres Lebens individuelle Weisen des Wahrnehmens und Sprechens auszubilden. Klarerweise bleibt der Spielraum hierbei jederzeit gebunden an Normen dieser immer auch sozial geteilten Praktiken der Wahrnehmung und Sprache. Im Anschluss an Humboldt lässt sich Sprache als ein Ganzes betrachten, das unser In-der-Welt-sein in fundamentaler Weise prägt und trägt. Ein ganzheitliches Verständnis von Sprache sollte unter Referenz zu Bertram im Blick auf den semantischen Holismus bzw. Bedeutungsholismus vorgestellt werden. In diesem Sinne ist Sprache das Netz von Bedeutungen, das sich in der relationalen Stellung der Begriffe zueinander bildet und unsere Wahrnehmung trägt. Für ästhetische Wahrnehmungsvollzüge ist dieses Verständnis der Rolle der Sprache fundamental, um erläutern zu können, inwiefern in der leiblich-sinnlichen Anschauung Dinge in sinnhafter Weise erlebbar werden.

Das auf den Abschnitt zur Sprache folgende Kapitel war der Semiotik gewidmet. Einerseits sollte ersichtlich werden, inwiefern Ruinen in unterschiedlichen Kontexten diverse Verweiszusammenhänge zugesprochen werden. Vor allem als Symbol oder Allegorie fungiert die Ruine als Zeichen für alles Mögliche, ohne dass deshalb von Beliebigkeit gesprochen werden darf. Im Falle des Symbols haben wir es mit einer (weitgehend) eindeutigen Sinnzuweisung, im Falle der Allegorie mit einem anders-, doppel- oder mehrdeutigen Verweis zu tun. Schließlich wurde der für Ruinen zentrale Begriff der ›Spur‹ anhand einiger erkenntniskritischer Charakteristiken definiert, um zu zeigen, dass sich der Spurbegriff zur Bestimmung der Ruinen in semiotischer Hinsicht in besonderer Weise eignet.

Den Übergang von einem Fokus auf den sinnhaften Dimensionen der Ruinenästhetik hin zu einer eher leiblich-sinnlichen Auseinandersetzung mit Ruinen markierte der Abschnitt zu den Gefühlen. Von der Spur zum leiblich-sinnlichen Spüren überzugehen bedeutet, den Schwerpunkt der Überlegungen von Verständnisweisen auf Wahrnehmungsweisen zu verlagern. Ruinen werden oftmals als melancholische, nostalgische oder elegische Objekte beschrieben, in deren Begegnung sich eine spezifische Form der Empfindsamkeit einstellt. Diese Affizierung als Stimmungen einer subjektiven Projektion oder Erinnerung zu begreifen, wäre ein unzureichendes Verständnis der Objektivität dieser Charakteristiken der Ruinen, die wir schließlich als Objekte in der Welt vorfinden. Der Ästhetik der Ruinen muss es um leiblich-sinnlich wahrnehmbare Phänomene in der Welt gehen und als solchen kommen den Ruinen die genannten Gefühlsqualitäten zu.

Die Passagen zum *Raum der Wahrnehmung*, *Raum der Sprache*, *Raum der Zeichen* und *Raum der Gefühle* dienten einer Vorbereitung der Auseinandersetzung mit den für raumästhetische Überlegungen zentralen Begriffen ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹. Als zugleich sinnliches und sinnhaftes Geschehen sollten das auratische und atmosphärische Erscheinen die ästhetischen Erfahrungsvollzüge angesichts von Ruinen erläutern. Während diese Abschnitte in Auseinandersetzung mit den einschlägigen Debatten noch recht allgemeine Begriffsarbeit darstellten, sollte in den darauf folgenden Abschnitten noch einmal dezidiert auf Natur und Architektur eingegangen werden in der Annahme, dass beide Sphären für die Atmosphären der Ruinen in gleicher Weise zentral sind. Die Atmosphären der Ruinen kennzeichnet ein Zusammenspiel architektonischer und natürlicher Elemente.

Für das von mir vorgeschlagene Verständnis der Ruinenästhetik als eines atmosphärischen Reflexionsgeschehens fehlt nunmehr lediglich eine Auseinandersetzung mit dem Reflexionsbegriff. Es wurde im Laufe der Argumentation immer wieder behauptet, das Ruinenästhetische kennzeichne bestimmte Reflexionsvollzüge. Die Begründung dieser Annahme blieb die Studie bislang schuldig. Der letzte Großabschnitt wird entsprechend die ästhetische Reflexion erläutern, die sich an Ruinen vollzieht. Zu diesem Zweck sollen zunächst einige Ruinentypen voneinander unterschieden werden, um noch einmal zu sehen, dass sich das Ruinenästhetische nicht im Sinne einfacher Definitionen hinreichend erfassen lässt. Anschließend sollen unterschiedliche Formen der Reflexion aufgezeigt werden, um letztlich ein adäquates Verständnis der ästhetischen Reflexion für die Ruinenästhetik stark zu machen. Bevor wir in die Schlussbemerkungen übergehen, werden noch einmal die Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart einen Auftritt erhalten.

V. Ruinenästhetik – ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen

Die Ruinen-Ästhetik ist eminent reflexiv.¹

Ruinen sind ästhetische Reflexionsobjekte, über die wiederum in unterschiedlichen ästhetischen Medien reflektiert wird. Dieser Kerngedanke der vorliegenden Studie soll nun ausgeführt werden. Die Ästhetik der Ruinen gewinnt ihren Sinn maßgeblich im Zuge ästhetischer Reflexionen. Doch wie lässt sich diese ästhetische Reflexion verstehen? Schauen wir zunächst noch einmal auf unterschiedliche Gestalten von Ruinen.

5.1 Typologie der Ruinen

Ruinen gibt es potentiell so viele und vielgestaltige, wie Gebäude in der Welt. Jedes neu geschaffene Bauwerk birgt die Möglichkeit und die im Zeitverlauf an Sicherheit grenzende Wahrscheinlichkeit, zu einer weiteren Ruine zu werden. Der erweiterte Phänomenbereich des Ruinösen umfasst prinzipiell jeden möglichen vom Menschen hergestellten Gegenstand in der Welt. Jedes Artefakt kann, sich selbst überlassen, zu einer Ding- oder Objektruine werden. Um die daraus resultierende breite Spanne verschiedenartiger Phänomene differenziert in den Blick zu nehmen, sollte eine Schrift über Ruinen wenigstens nicht ohne den Versuch einer Definition unterschiedlicher Ruinentypen operieren – wenn auch ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Den Auftakt der Studie hatte die knappe Definition markiert: *Ruinen sind verfallen(d)e Bauwerke*, begleitet von dem Verdacht, dass dieses verkürzte Verständnis der Ruinen offensichtlich nicht genügt, um ihrem ästhetischen Potential gerecht zu werden. Worin soll die ästhetische Faszination an verfallen(d)en Bauwerken bestehen? In diesem Kapitel soll die Definition der Ruine auf Grundlage der vorausgegangenen Reflexionen nun weitergehend ausdifferenziert werden. Da mit dem Begriff ›Ruine‹ eine durchaus heterogene Gruppe von Phänomenen angesprochen ist, wird es im Folgenden um eine Typologie unterschiedlicher Ruinengestalten gehen. Zu diesem Zweck sollen verschiedene Ruinentypen definiert werden,

1 G. Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 180.

die jeweils auf divergierende Verursachungen und Umstände der Ruinierung verweisen. Wir werden sehen, dass letzten Endes alle diese strukturierenden und klassifizierenden Definitionsversuche unzureichend Auskunft darüber geben, inwiefern die Ruine in ästhetischer Hinsicht zu bewerten ist. Erst die ästhetische Reflexion erlaubt ein geeignetes Verständnis des ästhetischen Potentials der Ruine und des Ruinösen.

Die Typologie der Ruinen arbeitet mit folgenden Kategorisierungen: Die erste Oberkategorie sind (i) *Ruinen, die durch natürliche Prozesse verursacht werden*, die sich wiederum in (i.a) *Verfallsruinen* als Ergebnis einer langsamen Zersetzung durch den ›Zahn der Zeit‹ und (i.b) *Zerstörungsrui*nen als abrupte Destruktion durch Naturgewalten einteilen lassen. Die zweite Oberkategorie sind (ii) *Ruinen, die durch den Menschen verursacht werden*, die sich wiederum in (ii.a) *Leerstandsruinen* als verlassene Architekturen ohne auf den ersten Blick erkennbare Verfalls- oder Zerstörungsphänomene, (ii.b) *Wirtschaftsrui*nen als langsamer Verfall eines vorhandenen Gebäudes durch mangelnde Instandhaltung, (ii.c) *Bau- und Investitionsruinen* als Aufgabe eines in der Errichtung befindlichen Bauprojektes, (ii.d) *Konflikt- und Kriegsrui*nen als langsam fortschreitende oder plötzliche Zerstörung durch kriegerische Auseinandersetzungen, aber auch aufgrund von atomaren Katastrophen und anderen Kehrseiten der technischen Errungenschaften, (ii.e) *Ruinen als Denkmäler* im Sinne kulturell institutionalisierter Ruinen, (ii.f) *zerstörte Denkmäler* als Ruinen der Ruinen und schließlich (ii.g) *künstliche Ruinen* als intendiert gestaltete Ruinen einteilen lassen. Die dritte Oberkategorie sind (iii) *Ruinen, die durch ein Zusammenspiel des Einflusses von Natur und Mensch entstehen*, wie Kriegsruinen, die nach ihrer kriegerischen Zerstörung der Natur überlassen werden oder Verfallsruinen, welche der Mensch als Behausung reaktiviert. Unter der vierten Oberkategorie sollen (iv) *Sonderfälle des Ruinösen* gesammelt werden, die auf Analogien zur Ruine beruhen. Dazu zählen (iv.a) *Objekt- bzw. Dingruinen*, beispielsweise Schiffswracks, Autofriedhöfe und heruntergekommene Einrichtungsgegenstände, (iv.b) *Körperruinen*, wie der gealterte oder kranke menschliche Körper, der Torso oder der Leichnam, (iv.c) *Geist bzw. Bewusstsein als Ruine*, wenn das Selbst in Fragmente zerfällt und sich im Zuge von psychischen Ausnahmezuständen, Erkrankungen oder dem fortgeschrittenen Altern kein zusammenhängendes Selbst- und Weltbewusstsein mehr bildet, (iv.d) *Natur bzw. die Erde als Ruine*, wenn uns Gebirgsformationen, abgestorbene Bäume oder sogar der gesamte Planet Erde wie Ruinen erscheinen, (iv.e) *Medienruinen* als Ruinierung des materiellen Grundes medialer Träger, (iv.f) *Sprache als Ruine*, wenn der semiotische Prozess als permanentes Werden und Vergehen begriffen wird, (iv.g) *Philosophie als Ruine*, die Geschichte des Philosophierens als andauernde Konstruktion, Dekonstruktion und Destruktion von ›Gedankengebäuden‹ und schließlich (iv.h) *der ruinierende Blick* als imaginative Wahrnehmungsleistung, welche die Dinge im Lichte ihres Endes betrachtet. Diese Zusammenschau des Spektrums einer Ästhetik der Ruine und des Ruinösen soll nun der Reihe nach entfaltet werden.

(i) Ruinen können auf unterschiedliche Weise durch den Einfluss der Natur verursacht werden. Der Mensch errichtet ein Gebäude, das anschließend anderen Kräften als den seinen unterworfen ist. Kategorial zu unterscheiden ist ein langsam fortschreitender Verfall durch den Einfluss der Natur, von plötzlichen Zerstörungen durch Naturkata-

strophien. »Der Verfall erst öffnet den Raum des Schönen der Ruinen«,² heißt es bei Hartmut Böhme. In einer früheren Version desselben Aufsatzes *Die Ästhetik der Ruinen* lautete es noch: »Die Zerstörung erst öffnet den Raum des Schönen der Ruinen.«³ Verfall und Zerstörung sind gleichermaßen zentrale Momente des Ruinenästhetischen, wenn auch keine gleichzusetzenden Phänomene. Verfall ist eine über einen längeren Zeitraum allmählich fortschreitende, sukzessive Verschlechterung des Zustands einer Sache; Zerstörung ist eine oft schnelle, schlagartige und gewaltsame Einwirkung auf einen Gegenstand, die dessen Ruinierung zur Folge hat.

(i.a) Der Verfall als langsame Zersetzung durch Natur schreitet sukzessive voran, ohne einschlägiges Ereignis der Destruktion. Über lange Zeiträume hinweg und kaum merklich tragen Witterungen Schicht um Schicht den Aufbau des Gebäudes ab. Lufttemperatur und -feuchtigkeit, Dürre, Frost, Stürme, Regen, Hagel, Schnee und Eis wirken je nach Standort und Gefilde unaufhörlich auf das Material des Gebäudes ein. Solange die integrale Geschlossenheit der Architektur noch besteht, sind zunächst nur die äußeren Schichten des Bauwerkes betroffen; sobald Dach und Mauern kollabieren, sind auch die innenarchitektonischen Bereiche den Wetterverhältnissen schutzlos ausgeliefert. Oberflächen werden durch physische und chemische Einwirkung angegriffen und verändern sich; Staub und Schmutz bilden sich, wo architektonische Strukturen und Räume nicht mehr gepflegt werden; Gräser, Pflanzen, Bäume und Pilze finden Lücken, Nischen und Spalten, aus denen sie emporwachsen; Ungeziefer und Tiere aller Art nisten sich ein, wo sie niemand mehr vertreibt. Dieser allmähliche Vorgang verleiht den Gebäuden auf kurz oder lang ihre lädierte Verfallsgestalt.

(i.b) Zu Zerstörungen durch Natur kommt es dann, wenn die Naturgewalten ohne direktes Zutun des Menschen zu Katastrophen führen. So kommt es durch Wirbelstürme wie Orkane, Hurrikane, Tornados oder Zyklone, Hochwasser, Sturmfluten, Überschwemmungen, Lawinen, Erdbeben, Dürreperioden, Waldbrände, Vulkanausbrüche, Erdbeben und damit verbundene Auswirkungen wie Tsunamis zu plötzlichen, massiven Verheerungen einzelner Objekte und Gebäude, Orte oder gesamter Regionen. Das Resultat sind Ruinen – nicht als Folge von Alterungsprozessen und Materialermüdung, sondern von überwältigenden Naturkräften. Den durch Naturgewalten zerstörten Architekturen haftet etwas an, das gemeinhin als Erhabenheit bezeichnet wird. Schrecken und Schauern erfassen uns angesichts der Spuren der Verwüstung, die entsprechende Naturereignisse am gestalteten Lebensraum des Menschen hinterlassen. Klein und nichtig wirkt das Werk des Menschen angesichts der Dimensionen der Kräfte des Universums.

(ii) Im Unterschied zu Verfall und Zerstörung durch Natur ist die Ruinierung durch das Zutun oder Unterlassen des Menschen zu begreifen. Die Ursachenfrage, wie die einzelne Ruine entstanden ist, wird hiernach grundlegend anders beantwortet. Sosehr Natur im Folgenden am Vorgang der Ruinierung beteiligt bleibt, sind es Entscheidungen

-
- 2 Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, Berlin 2002, S. 706–717, hier S. 706, Kursivierung KB.
- 3 Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, S. 287–304, hier S. 287, Kursivierung KB.

und daraus resultierende Handlungen des Menschen, die zu Verfall und Zerstörung führen, nicht kontingente Naturprozesse.

(ii.a) Zu nennen ist zunächst die Leerstandsruine. Im Film *28 Days Later* war uns dieser Typus der Ruinierung begegnet. Leerstandsruinen sind jüngst aufgegebene Gebäude ohne erkennbare, gravierende Verfalls- oder Zerstörungsphänomene. Es handelt sich schlicht um verlassene Architekturen. Klarerweise bezeichnen wir nicht jedes leerstehende Bauwerk sofort als Ruine, immerhin können auch Neubauten vor ihrem Erstbezug kurzzeitig leer stehen oder Bauobjekte den Besitzer wechseln. Wenn Gebäude aufgegeben und sich selbst überlassen werden, handelt es sich jedoch in bestimmten Kontexten sofort um Ruinen. So war der nach der Nuklearkatastrophe von Tschernobyl evakuierte Ort Prypjat ab dem ersten Moment eine Ruinenlandschaft, auch wenn anfangs keine Spuren des Verfalls erkennbar waren.

(ii.b) Den Übergang von der Leerstandsruine zur Wirtschaftsruine markieren sichtbare Verfalls- oder Zerstörungsphänomene. Um Wirtschaftsruinen handelt es sich, weil die Architekturen keiner Befriedigung von Grundbedürfnissen mehr dienen und zu diesem Zweck auch nicht mehr bewirtschaftet, also belebt und gepflegt werden. Gründe dafür können sein, dass der entsprechende Architekturstil schlicht aus der Mode gekommen ist oder eine zeitgemäße Nutzung und Wohnqualität nicht mehr gegeben sind. In dem Moment, in dem Fensterscheiben kaputt gehen oder zerbrochen werden, Mauern oder das Dach einstürzen, Pflanzenbewuchs ausartet und Trümmer herumliegen, setzt die merkliche Ruinierung des Gebäudes ein. Wirtschaftsruinen sind das Ergebnis einer langsamen Zersetzung der architektonischen Objekte durch unterlassene Instandhaltung. Der sogenannten *broken-windows*-Theorie zufolge zieht die einmal in Gang gesetzte Ruinierung auf kurz oder lang weitere Verwahrlosungen des Gebäudes und seiner unmittelbaren Umgebung nach sich. So führt der einsetzende Vandalismus an leerstehenden Bauwerken meist nach einiger Zeit zu deren ansteigender Ruinierung, da die Hemmschwelle vor weiteren Zerstörungen zusehends sinkt.⁴ Die meisten der oben genannten Verfallsruinen sind zugleich Wirtschaftsruinen. Für einen differenzierten Blick auf die Ursachenfrage heißt das, der ruinöse Zustand der Gebäude resultiert aus der mangelhaften Pflege durch Menschenhand und folglich den behandelten kontingenten Prozessen der Natur, welche die Gestalt des Bauwerks verändern.

(ii.c) Eine umgekehrte Ruine stellt in gewissem Sinne die Bau- oder auch Investitionsruine dar. Nicht ein vormalig intaktes Gebäude unterliegt der Ruinierung, sondern ein noch nicht fertiggestelltes Bauwerk ist bereits Verfall und Zerstörung preisgegeben. Das Bauwerk unterminiert seine Gegenwart als nutzbare Architektur und verharrt »in einem unentschiedenen, paradoxen Zustand zwischen Vollendung und Auflösung«.⁵ Das Noch-nicht-Fertiggestellte, das Fertige und das Bereits-wieder-Verfallende verbinden sich zur Gestalt eines unabschließbaren Projekts in Form der Bauruine.⁶ Auch hier liegt der Analogieschluss zum menschlichen Dasein nahe, das sich als Durchleben einer unüberblickbaren Ansammlung unvollendeter Prozesse reflektieren lässt. Die Bauruine wird zur Allegorie des Lebens: Das Leben im Ganzen nicht als vollendetes Werk, sondern

4 Vgl. K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 47f.

5 Ebd., S. 36.

6 Vgl. ebd., S. 37.

als »Ruine des Bauvorhabens«. ⁷ Die umgekehrten Ruinen sind keine Bauten, die zu Trümmern zerfallen, *nachdem* sie gebaut wurden, sondern sich zu Trümmern erheben, *bevor* sie gebaut werden. ⁸ Bauruinen sind der manifestierte Übergangsprozess schlechthin. Ein Zwischenstadium des Bauprozesses wird festgefroren, um anschließend dem Verfall zu erliegen. Zu diesem Typus der Ruine kommt es meist dann, wenn Bauvorhaben aufgrund unzureichender Finanzierung, technischer Fehlplanung oder sonstiger wirtschaftlicher, politischer oder militärischer Umstände abgebrochen werden müssen. Auch die Investitionsruine ist das eklatante Zeichen einer Krise.

(ii.d) Nicht bloß Signum der Krise, vielmehr Zeichen der Katastrophe ist die Konflikt- und Kriegsruine. Äquivalent zur Naturkatastrophe resultiert die Kriegsruine aus der rapiden Zerstörung menschlicher Lebensräume – jedoch durch Menschenhand. Den Unterschied zur Zerstörungsrue durch die Kontingenz der Naturgewalten markiert die Intention, die mit den Verwüstungen durch den Menschen einhergeht. Kriegerische Handlungen werden, sosehr sie das unerwünschte Ergebnis einer Verkettung von unglücklichen Ereignissen sein können, absichtsvoll durchgeführt. Die Zerstörungen sind keine Überraschung, sondern der kalkulierte Preis der Auseinandersetzung. Ob es sich um Vandalismus im Zuge von Aufständen und Bürgerkriegen, Terrorismus, Bombardierungen oder Artillerie- und Infanteriegefechte handelt, immer sind Ruinen als Begleiterscheinung die materielle Evidenz dieser konflikthaften Geschehnisse. Zu den Konflikttruinen lassen sich in einem weiteren Sinne ebenso die Zerstörungen durch die Kehrseiten der Technik, wie z.B. Atomunfälle, zählen. Auch vom Menschen selbst verursachte Epidemien, wie in *28 Days Later* und *I am Legend*, Versorgungsengpässe bei der Deckung der Grundbedürfnisse der Bevölkerung, Klimakatastrophen und Umweltzerstörung als Folgen der Ruinierung des Planeten Erde durch den Menschen gehören zu den möglichen Verursachungen, durch die Konflikttruinen entstehen. Direkt oder indirekt wird (nicht allein) des Menschen Werk durch den Menschen zerstört. Im Unterschied zur Verfallsrue und ihrem *passiven Zerfall* durch den »Zahn der Zeit« haben wir es bei der Konfliktruine mit *aktiver Zerstörung* als Konsequenz menschlichen Handelns zu tun.

(ii.e) Im Rahmen der Erinnerungskultur können Ruinen zu Denkmälern nobilitiert werden, wenn ihnen besondere (kunst-)historische, politische oder soziale Bedeutungen zukommen. Im Interesse einer kollektiven Identitätsbildung von Gesellschaften werden Monumente in bestimmte historische Narrationen eingebettet. Die Ruinen werden zum Zeugnis historischer Ereignisse und früherer Kulturen. Ihnen kommt eine institutionalisierte, gesellschaftlich festgeschriebene Form der Sinngebung zu. Denkt man an das UNESCO-Welterbe, so finden sich nicht wenige Ruinen unter dem zu schützenden Weltkulturerbe, wie die Ruinenstadt Machu Picchu der Inka in Peru, die Chinesische Mauer, die Akropolis von Athen oder die Pyramiden von Gizeh in Ägypten. Diese architektonischen Zeugen der Zeit werden vom Menschen instand gehalten, gepflegt und bewirtschaftet, nicht zuletzt auch als Attraktionen touristischen Interesses. Die Ruine als Denkmal ist die vom Menschen erhaltene materielle Reminiszenz an vergangene Tage und Mahnmal der daraus resultierenden Lehren für nachkommende Generationen.

7 Ebd., S. 46.

8 Vgl. ebd., S. 57.

(ii.f) Zur Zerstörung von Denkmälern kann es auf unterschiedlichem Wege kommen: in Form von kulturellem Wandel und dem damit einhergehenden Paradigmenwechsel historischer Gedenkkultur, als Kollateralschäden des Krieges, als politisch motivierter Kulturvandalismus oder als ideologisch begründete Ikonophobie, etwa wenn der Islamische Staat die Ruinen von Palmyra sprengt, um die Geschichte neu zu schreiben.⁹ Handelt es sich bei den Denkmälern um Ruinen, so zieht deren Zerstörung *Ruinen der Ruinen* nach sich, vorausgesetzt es bleiben überhaupt noch wahrnehmbare Reste übrig. Die Zerstörung von Denkmälern ist ein symbolischer Akt des Menschen, durch den in der manifesten Zerstörung der materiellen Monumente zugleich deren immaterielle Bedeutung zugrunde gerichtet wird. Die in solchen Handlungen sich offenbarende Ablehnung gilt nicht allein dem Gegenstand, sondern vor allem der spezifischen Geschichte – besser: der spezifischen Geschichtsschreibung –, in der und für die er steht. Bleibt ein materieller Rest des Zerstörungsversuchs des Denkmals erhalten, so steht die Denkmalruine nur einmal mehr für das Ringen des Menschen mit sich selbst, in diesem Fall in Form des Streits um seine historische Identität.

(ii.g) Eine Sonderstellung unter den Ruinen nimmt die künstliche Ruine ein.¹⁰ Sie ist von vornherein darauf angelegt, die besondere Atmosphäre des Ruinösen absichtsvoll heraufzubeschwören. Vornehmlich im Ambiente des englischen Landschaftsgartens zielt die artifizielle Ruine das Gesamtarrangement der Gartenarchitektur. Ihr Zweck besteht darin, jene melancholischen, nostalgischen und elegischen Atmosphären künstlich herzustellen und zu imitieren, die sich üblicherweise an der realen Ruine einstellen. Im Unterschied zum paradigmatischen Fall der Ruine ist die künstliche Ruine das Ergebnis intendierter Gestaltungswünsche. Das Moment der Kontingenz natürlicher Prozesse fällt weg, insofern der Zerfallsprozess des Materials und der Pflanzenbewuchs der künstlichen Ruine kalkuliert und kontrolliert werden. Die künstliche Ruine ist kein zufälliges Produkt des Zusammenspiels von Kultur und Natur, vielmehr das gewünschte Resultat gestalterischer Konzeptionen, meist für Gartenanlagen. Das macht sie ästhetisch keineswegs weniger wertvoll; ganz im Gegenteil: Es ist für das leiblich-sinnliche Erleben der Ruine zunächst einmal erschreckend egal, ob es sich um eine authentische oder künstliche Ruine handelt, vorausgesetzt, man weiß um die Umstände nicht.¹¹ Das Wissen darum ändert das Atmosphärenenerleben in der Folge allerdings frappierend. Die künstliche Ruine gewinnt eine grundlegend andere Atmosphäre, als das authentische Gebilde der Vergangenheit. In ihren gelungenen Formen geht das Erleben mit einer Anerkennung der Gestaltungsweisen einher; ihren weniger gelungenen Exemplaren haftet fortan der assoziative Beigeschmack einer Attrappe an. Wir sehen an diesem Umstand erneut, wie bereits vorstehend erläutert, dass Verständnisweisen grundlegend die Art des Erlebens

9 Vgl. Horst Bredekamp: *Das Beispiel Palmyra*, Köln 2016; siehe auch: Hermann Parzinger: *Verdammt und vernichtet. Kulturzerstörungen vom Alten Orient bis zur Gegenwart*, München 2021.

10 Zum Thema künstliche Ruinen vgl. insb.: Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen: Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989; vgl. auch M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 119–130; vgl. auch K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 25–31.

11 Das zeigt sich auch an den Imaginationen der ästhetischen Medien, die oben behandelt wurden, deren Ruinen oft frei erfunden und noch nicht einmal angelehnt an reale Bauten sind. Die Ruinenästhetik funktioniert trotzdem. Die Wirkung der Ruine ist nicht generell aufgehoben durch ihre Artifizialität, wenngleich ihr realer oder künstlicher Status sehr wohl einen Unterschied macht.

bestimmen. Einem rein leiblich-sinnlichen Atmosphärenverständnis zufolge, wäre zuweilen ununterscheidbar, ob wir von künstlichen Ruinen ›getäuscht‹ werden oder realen Zeugnissen der Geschichte gegenüberstehen.

(iii) Eher die Regel als die Ausnahme sind Ruinen, deren Gestalt auf ein Zusammenspiel aus natürlichen und menschlichen Einwirkungen zurückzuführen ist. Beispiele dieser Mischformen wären Kriegsrüinen, die sich selbst überlassen werden, und, nach einiger Zeit durch Pflanzenbewuchs in das Gewand der Natur gekleidet, phänomenal von Verfallsrüinen nicht zu unterscheiden sind. Ein weiterer Fall wären Verfallsrüinen, die vom Menschen als Behausung und Obdach reaktiviert werden: die wiederbelebte Ruine. Insbesondere in ärmeren Regionen der Erde kann das Wohnen in Ruinen der Normalfall architektonischer Lebensumgebung sein. Auch in postapokalyptischen Szenarien wird diese Art der neu gestalteten und wiederverwerteten Verfalls- oder Zerstörungsrüine vielfach inszeniert. Die Reste der untergegangenen Zivilisation bilden den Grundstein des angebrochenen neuen Zeitalters. Die hybride Gestalt der Ruine resultiert in diesen Fällen gleichermaßen aus dem Einfluss der Natur wie dem Wirken des Menschen.

(iv) Weniger um die Ruine als um das Ruinöse geht es bei den nachfolgenden Typen. Am Paradigma des engeren Bereiches der Architektur als Ruine orientieren sich metaphorische und analogische Übertragungen des Ruinenbegriffes auf den weiteren Bereich von Gegenständen und Zusammenhängen unterschiedlichster Art. Diese etwas freieren Überlegungen zum Ruinösen sollen auch der Überleitung zum Reflexionsbegriff dienen. Die an Ruinen vollzogenen Reflexionen lassen die Dinge letztlich weitreichend im Lichte des Ruinösen erscheinen.

(iv.a) Prinzipiell jedes Artefakt kann zu einer Ding- oder Objektrüine werden. Man denke an gealtertes Mobiliar, Werkzeuge, Instrumente, aber auch Schiffswracks (Abb. 12) und Objektfriedhöfe voller heruntergekommener Automobile, Flugzeuge oder militärischer Geräte wie Panzer. Ganz gleich, ob Architektur oder sonstiges Artefakt, kleiden sich Objekte im Gewand des Ruinösen, ›verziert‹ durch Deformierungen, Rost und Pflanzenbewuchs, und gewinnen damit ein verwandtes Erscheinungsbild. Solche Gegenstände erscheinen uns dann wie Ruinen. In postapokalyptischen Dystopien zieht sich dieser Schleier des Ruinösen über ganze Umgebungen und die darin befindlichen Gegenstände. In der japanischen Ästhetik des *Wabi-Sabi* wird demjenigen Gegenstand, der ruinöse Gebrauchsspuren aufweist, in Hinsicht auf seinen ästhetischen Wert gar der Vorrang vor dem neuwertigen Objekt beigemessen. Das gealterte, eventuell sogar kaputte Objekt mit Gebrauchs- und Verfallsspuren hat demnach eine geschichtliche Aura und wird Neugeschaffenem vorgezogen. Beispielsweise wird zerbrochenes Geschirr an den Bruchstellen mit Gold wieder zusammengeflickt, um den Alterswert zu betonen – durch die Verwendung von Gold steigt in diesem Fall klarerweise auch der tatsächliche Materialwert. Auch im Produktdesign existieren Trends unter den Bezeichnungen ›used‹, ›shabby‹, ›relic‹, ›retro‹ oder ›vintage‹, wonach z.B. Möbeln, Kleidungsstücken oder Musikinstrumenten (Abb. 13) der Anschein des Alters künstlich verliehen wird, als handle es sich um Antiquitäten. Mittels teilweise aufwendiger Verfahren werden Objekte ›auf alt gemacht‹, um ihren monetären und empfundenen Wert zu steigern. Die Nachfrage nach solchen Gegenständen belegt das ästhetische Interesse am Ruinösen.

(iv.b) Im Unterschied zu den unbeseelten Artefakten lassen sich auch lebendige Organismen in Analogie zur Ruine betrachten. Das Altern als allmählich fortschreitender, unumkehrbarer biologischer Prozess, der bei Lebewesen sukzessive zum Verlust der gesunden Körper- und Organfunktionen und schließlich bis zum Tod führt, kann analog zur Ruine als Verfallsprozess angesehen werden. Daraus resultieren zwei verschiedene Formen: die lebendige und die tote Körperruine. Der noch lebendige Körper im weit fortgeschrittenen Alter ist zwar weniger von Pflanzenbewuchs und Tieren befallen – im Märchen existieren auch solche Gestalten –, weist jedoch durch sichtbare Phänomene, wie die Veränderung der Gesichts- und Körperproportionen, gebeugte Körperhaltung, eingefallene Wangen, graue oder ausfallende Haare, schwindende Muskelmasse und Hautfalten, merkliche Alterserscheinungen auf.¹² Vor allem Personen, deren Lebenswandel z.B. aufgrund harter Arbeit, schwerer Krankheit oder jahrelangem Drogenmissbrauch Spuren am Körper hinterlässt, können ein ruinöses Erscheinungsbild annehmen. Aber auch der durch Unfall oder Gewalteinwirkung versehrte menschliche Körper kann an Ruinen erinnern, denkt man an Kriegsversehrte oder Unfallopfer. Dieser Eindruck intensiviert sich, wenn den Betroffenen Gliedmaßen oder andere integrale Körperteile fehlen und sie zu Fragmenten des normalerweise vollständigen menschlichen Körpers werden. Im Tierreich verhält es sich nicht anders. Es existieren gar Lebewesen, wie Schildkröten mit pflanzenbewachsenem Schutzpanzer, die im fortgeschrittenen Alter und durch eine gewisse Assimilation ihres Erscheinungsbildes an ihre natürliche Umgebung geradezu wie lebendige Ruinen erscheinen. Die zweite Form von Körperruine besteht im toten Körper. Der Kadaver, die Leiche, der Torso und das Skelett sind die verstorbenen, körperlichen Überreste des zuvor lebendigen Leibes. Der abgestorbene Organismus ist der Zersetzung final preisgegeben. Die Natur nimmt sich des Körpers an und überführt ihn in ihr eigenes Reich. Als sogenannte ›body farms‹ werden Orte bezeichnet, an denen die forensische Anthropologie die Verwesungsprozesse des menschlichen Körpers nach Einsetzen des Todes wissenschaftlich untersucht. Der Mensch wird diesem Typus des Ruinösen nach selbst zur Ruine und hinterlässt die Spuren seines Körpers im Raum.¹³

-
- 12 In den Künsten führen solche Reflexionen zu morbiden Vanitas-Darstellungen, denen es um eine Mahnung an die Endlichkeit irdischer Existenz geht: »Der Leib fungiert nicht nur als Urwerkzeug, sondern auch als Urinsignie und Urskript. Seine Narben und Falten gehen nicht zurück auf eine Verräumlichung der Zeit, sondern in ihnen verkörpert sich die Macht der Zeit, die uns altern lässt und im Leib ihre Spuren hinterlässt. Lebenslinien, die Gesicht und Hand durchfurchen, sind keine Aufzeichnungen, die etwas festhalten, sondern Einzeichnungen, die etwas realisieren.« (B. Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 101)
- 13 Eine artistische Reflexion körperlichen Verfalls findet sich in Form des animierten Kurzfilmes *The Drowned Giant* von Tim Miller aus dem Jahr 2021 basierend auf der Kurzgeschichte *Souvenir* von James Graham Ballard aus dem Jahr 1964. Der Kurzfilm ist eine von mehreren Episoden der zweiten Staffel der Netflix-Serie *Love, Death & Robots*, die jeweils von unterschiedlichen Regisseuren, Drehbuchautoren und Animationsstudios realisiert werden. Nach einem heftigen Sturm wird ein nackter, toter, zweihundert Fuß großer Körper eines Riesen in Menschengestalt vor einem kleinen Fischerdorf an Land gespült. Schaulustige Menschenmassen versammeln sich, um das Spektakel zu beobachten. Ein lokaler Wissenschaftler wird damit beauftragt, den fortschreitenden Verfall des Körpers zu dokumentieren. Tim Miller: *The Drowned Giant* (USA 2021).

(iv.c) Noch auf eine gänzlich andere Weise lässt sich der Mensch in Kongruenz zur Ruine denken: nämlich als Ruine des Geistes. Schon im Normalzustand des gesunden Bewusstseins ist unser Gedächtnis in den allermeisten Fällen kein fotografisches, das Erinnerungen in Form einer stringenten und lückenlosen Erzählung zusammenhält; das wäre auch ein allzu einseitiges Narrativ unseres facettenreichen und oftmals widersprüchlichen Lebens. Erinnerungen liegen vielmehr fragmentarisch vor.¹⁴ Das, was wir als unser Selbst im Sinne unserer selbstbewussten Identität erleben, ist eine situativ immer nur aspekthaft zugängliche und in ihrer Gänze unüberblickbare Gesamtheit von Erfahrungen und daraus resultierenden Überzeugungen, Wünschen und Befürchtungen. Der menschliche Geist ist so gesehen jederzeit ein Fragment seiner selbst. Offenkundig wird diese Sichtweise in pathologischen Formen geistigen Daseins. Bei harmlosen Arten des Gedächtnisverlustes entfällt uns lediglich kurzzeitig ein Gedanke, um uns an späterer Stelle wieder in den Sinn zu kommen.¹⁵ Gravierendere Formen liegen dann vor, wenn Menschen durch psychische oder physische Erkrankungen oder das fortgeschrittene Alter an Amnesie, Demenz oder gar der Alzheimer-Krankheit leiden. Bildlich – und nur darum geht es in diesem Zusammenhang – lässt sich das Selbst dieser Schicksale als Trümmerfragmente des Lebens betrachten. Der geistige Haushalt des Menschen zerfällt zur Ruine. Die Ruine wird zur Allegorie des verfallenden menschlichen Geistes.

(iv.d) Auch die Natur selbst bzw. bestimmte ihrer Gebilde lassen sich wie Ruinen betrachten.¹⁶ Höhlen, Grotten, Bergformationen, herausgebrochene Felsen, abgestorbene Bäume werden dann aufgefasst, als seien sie die Trümmer eines ehemals intakten, paradiesischen Weltzustandes. Der gesamte Planet Erde kann unter diesem Blickwinkel als Ruine wahrgenommen werden.¹⁷ In jüngerer Vergangenheit gewinnt diese Sichtweise beunruhigende Aktualität durch die bereits weit fortgeschrittene Zerstörung der Umwelt. Der Mensch hat sein Heim im Sinne der gesamten Erde durch Abfälle und Emissio-

-
- 14 »Die Ruine befindet sich nicht vor uns, sie ist weder ein Schauspiel noch ein Gegenstand der Liebe. Sie ist die Erfahrung selbst: weder das aufgegebenen, aber immer noch monumentale Fragment einer Totalität, noch bloß, wie Benjamin meinte, ein Thema der Barockkultur. Sie ist kein Thema, da sie vielmehr das Thema, die Setzung, die Präsentation und Repräsentation von allem und jedem ruiniert. Eher ist die Ruine dieses Gedächtnis, das offensteht wie ein Auge oder das Loch einer knöchernen Augenhöhle und das Sie sehen lässt, ohne Ihnen etwas vom Ganzen zu zeigen. Die Ruine lässt Sie etwas sehen, weil sie Ihnen nichts vom Ganzen zeigt und um Ihnen nichts vom Ganzen zu zeigen.« (Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hg. v. Michael Wetzl, aus dem Französischen übers. v. Andreas Knop u. Michael Wetzl, München² 2008, S. 72)
- 15 »Woran man sich erinnern kann, das muss zunächst einmal vergessen worden sein. Selbst wenn die Erinnerung noch ziemlich gegenwärtig ist und nach kurzer Zeit wiederkehrt, sie bleibt doch ein Akt, mit dem man neu auf etwas aufmerksam wird, von dem man zuvor die Aufmerksamkeit abgewendet hatte. Das Erinnerte wird zumindest insofern immer erinnert als Vergessenes.« (W. Schweidler: *Der Ort des Gewesenen*, S. 219f.)
- 16 Vgl. R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 201–220; vgl. auch M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 137–143; siehe zudem: Paolo Rossi: *Das Altern der Welt und die »große Ruine« in der Neuzeit*, in: Ch. Wulf u. D. Kamper (Hg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, S. 878–889.
- 17 Zu Thomas Burnets Theorie der Erde als Ruine siehe: R. Zimmermann: *Künstliche Ruinen*, S. 1–16.

nen schon weitgehend ruiniert, auch wenn das in der unmittelbaren Lebensumgebung zuweilen kaum merklich ist. Die Kehrseiten der Zivilisation, wie Abgase, Abwässer, unvorstellbare Berge von Müll und das Abholzen der Regenwälder, führen zur Verunreinigung von Luft und Wasser, der Schädigung der Ozonschicht, der Erwärmung des Planeten und dem Abschmelzen der Polkappen – so gesehen ist die Erde längst zu einer Ruine geworden. Angesichts des globalen Zusammenspiels von zunehmender Umweltzerstörung und drohender politischer und gesellschaftlicher Eskalationen nicht zuletzt angesichts der bevorstehenden Ressourcenknappheit bei gleichzeitigen rasanten, technologischen Entwicklungen, deren Kehrseiten zuweilen kaum absehbar sind, hat es sich die sogenannte ›Kollapsologie‹ zur Aufgabe erklärt, künftige Endzeitszenarien der Menschheit zu entwerfen. Die Apokalyptiker nach der Postmoderne zeichnen dem Menschen keine rosigen Zukunftsszenarien. Darf man den Befürchtungen Glauben schenken, so steht es nicht gut um unsere Zukunft. Gelingt es der Weltbevölkerung nicht, pfleglicher mit sich und ihrem Lebensraum umzugehen, werden die Ruinen auf kurz oder lang alles sein, was vom Menschen bleibt. Wir werden hierauf im Zusammenhang mit den *Ruinen der Zukunft* zurückkommen.

(iv.e) Im Durchgang durch unterschiedliche ästhetische Medien und deren ästhetischen Reflexionen des Ruinensujets war uns auch die Ruinierung dieser Medien selbst begegnet. Der Träger wird zur Medienruine, wenn Gemälde, Fotografien, Filmrollen und Datenspeichermedien altern, kaputt gehen und nur mehr in ruinösem Zustand vorliegen. Daraus resultierende Phänomene, wie verdunkelter Firnis von Gemälden, vergilbte Fotografien, gerissene Filmrollen, beschädigte Datenträger verleihen der Form und damit zwangsläufig auch dem Inhalt des Mediums eine ruinöse Gestalt.

(iv.f) Auch Zeichen und Sprache lassen sich im Lichte des Ruinösen reflektieren. Als grundlegendes Medium der Erkenntnis unterliegt auch der semiotische Prozess einer Dynamik, die sich als permanentes Entstehen und Vergehen von Bedeutungen verstehen lässt. Einer solchen Sprachphilosophie des Verfalls nach ist einstiger Sinn dasjenige, was unwiederbringlich verfällt. Greifbar wird dies an Zeichen, deren Bedeutung niemand mehr zu entschlüsseln vermag und Worten, die in Vergessenheit geraten, entweder, weil die zu bezeichnenden Dinge und Zusammenhänge aus der Welt verschwinden oder weil sich Verständnis- und Wahrnehmungsweisen des weiterhin Vorhandenen schlicht wandeln. Auch durch technische und gesellschaftliche Innovationen treten einhergehend neue Begrifflichkeiten in die Welt, die bisherige Verständnis- und Ausdrucksweisen ablösen.

(iv.g) Letztlich kann die gesamte Geistesgeschichte des Denkens als ein Vorgang der permanenten Errichtung und Zerlegung von Gedankengebäuden betrachtet werden.¹⁸ Bei Wittgenstein heißt es im § 118 der *Philosophischen Untersuchungen*: »Woher nimmt die Betrachtung ihre Wichtigkeit, da sie doch nur alles Interessante, d.h. alles Große und Wichtige, zu zerstören scheint? (Gleichsam alle Bauwerke; indem sie nur Steinbrocken und Schutt übrig läßt.) Aber es sind nur Luftgebäude, die wir zerstören, und wir legen den Grund der Sprache frei, auf dem sie standen.«¹⁹ Die Geschichte der Philosophie wird

18 Vgl. den Abschnitt *Philosophy as Ruin*, in: R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 261–284.

19 Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe*, Bd. 1: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. 1984, S. 252–580, hier S. 301; den Hinweis auf Wittgensteins Passagen verdanke ich Martin Seel.

in dieser Perspektive zu einer Trümmerlandschaft, in der theoretische Architekturen unablässig konstruiert, dekonstruiert und destruiert werden. Nichts bleibt dabei, wie es ist. Kontinuierlich werden Gedankenfragmente entworfen, aufgegriffen, verändert und verworfen: »Und die allgemeinsten Bemerkungen ergeben höchstens, was wie die Trümmer eines Systems aussieht.«²⁰ Die Historie des Denkens ist ein unentwegter Prozess des Ruinierens und Verwertens von Vorgefundenem und der Preisgabe des auf dieser Basis Erdachten an nachfolgende Generationen und deren Umformungen.

(iv.h) Der *ruinierende Blick* als imaginierende Wahrnehmungsform reflektiert letztlich alles Mögliche als ruinös.²¹ Gegenstände, Fahrzeuge, Bauwerke, Landschaften, Menschen, Tiere, Pflanzen – über alles legt die Einbildungskraft den morbiden Schleier des Verfalls und der Zersetzung. Die »Ruinanz«²² der Welt tritt ins Bewusstsein ihrer Betrachter. Die Welt erscheint im Lichte ihres Endes.

Die zuletzt genannte imaginative Reflexionsleistung ist eine andere, als die in diesem Textabschnitt angestellte *theoretische Reflexion* über verschiedene Begriffe und Typen der Ruine und des Ruinösen, die wiederum eine andere Form der Reflexion meint, als die *ästhetische Reflexion* als Erfahrungsvollzug in Begegnung mit tatsächlichen Ruinen, die ihrerseits unterschieden werden muss von der *artificialen Reflexion* der ästhetischen Medien und Kunstwerke über Ruinen. Diese unterschiedlichen Formen der Reflexion sollen im nächsten Abschnitt auseinandergehalten werden. Mit dem für Wissenschaft und Kunst so zentralen Begriff der »Reflexion« können sehr divergente Vorgänge angesprochen sein.

Die in diesem Abschnitt zur Typologie der Ruinen aufgelisteten Kategorien von Ruinen und Ruinösem mögen zur Differenzierung der unterschiedlichen Phänomene der Ästhetik der Ruinen beitragen, sind jedoch für eine Bestimmung der Ruine in ästhetischer Hinsicht unzulänglich. Phänomenal sind die unterschiedlichen Ruinentypen zuweilen gar nicht zu unterscheiden oder es existieren Mischformen der hier vorgenommenen Schematisierung. Beispielsweise kann auf Basis der alleinigen leiblich-sinnlichen Begegnung mit einer Ruine vollkommen unklar bleiben, ob es sich um eine Verfallsruine durch Natur, eine Zerstörungsrue durch Menschenhand oder um eine künstliche Ruine handelt. Wenn nur genügend Zeit ins Land gegangen ist und die Natur ihr Werk getan hat, sieht die Ruine in allen drei Fällen weitgehend gleich aus. Will man diese Frage klären und Erkenntnisinteressen nachgehen, statt bei der ästhetischen Wahrnehmung der Ruinen zu verweilen, gilt es, investigativ den Spuren im Raum zu folgen. Das Wissen etwaiger Anwohner und Zeugnisse in Archiven und Publikationen zur entsprechenden Ruine können des Rätsels Lösung sein. Je nach Quellenlage wird sich die Frage in vielen Fällen jedoch gar nicht beantworten lassen. Für die Ästhetik der Ruinen schlage ich entsprechend ein Verständnis des Ruinenästhetischen als atmosphärischem Reflexionsgeschehen vor. Worin das Atmosphärische der Ruinen besteht, haben wir bereits ge-

20 Ebd., S. 575.

21 Vgl. den Abschnitt *The Ruining Eye – and Other Senses*, in: R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 335–354.

22 Martin Heidegger: *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, II. Abteilung: Vorlesungen, Bd. 61, Frankfurt a.M.² 1994, S. 131.

sehen. Nun folgt eine Begriffs sondierung der unterschiedlichen Reflexionsvollzüge, die sich *losgelöst von Ruinen* (theoretische Reflexion), *an Ruinen* (ästhetische Reflexion) oder *mit Ruinen* (artifizielle Reflexion) vollziehen lassen.

5.2 Formen der Reflexion

Die Ästhetik der Ruinen eröffnet auf besondere Weise ein *atmosphärisches Reflexionsgeschehen*. Die Form dieser ästhetischen Erfahrung soll nun noch einmal dezidiert in den Blick genommen werden. *Atmosphärische Reflexion* – das scheint im ersten Moment ein Widerspruch in sich zu sein: Atmosphären gelten gemeinhin als leiblich-sinnliches Erleben, Reflexion als geistiger Denkprozess. Wie geht beides zusammen? Wir haben bereits gesehen, dass sich das Atmosphärische nicht allein auf der Basis des leiblich-sinnlichen Erlebens verstehen lässt. Nun gilt es, im Umkehrschluss zu erläutern, inwiefern ästhetische Reflexion nicht allein einen geistigen Vorgang, sondern eine ästhetische Erfahrung meint. Wir haben es demnach mit einem wechselseitig überkreuzten Verhältnis zwischen Reflexion und Atmosphäre zu tun. Zur Plausibilisierung des Ruinenästhetischen als atmosphärischem Reflexionsgeschehen müssen unterschiedliche Formen der Reflexion differenziert werden. Drei Formen sollen hierbei Kontur gewinnen: Die *theoretische Reflexion*, die *ästhetische Reflexion* und die *artifizielle* bzw. *artistische Reflexion*.

Doch schauen wir zunächst allgemein auf den Reflexionsbegriff.²³ Was bedeutet ›Reflexion‹? Etymologisch stammt der Begriff ›Reflexion‹ vom lateinischen Verb ›*reflectere*‹ ab, das ›rückwärts biegen‹, ›umwenden‹ oder ›sich zurückbeugen‹ bedeutet. Im physikalischen Kontext meint Reflexion das Zurückwerfen von Lichtwellen durch Oberflächen von Materialien. Bei besonders stark reflektierenden Oberflächen spricht man von Spiegelungen. Wenn nicht die spiegelnde Eigenschaft von Objektflächen gemeint ist, dann bedeutet Reflexion alltagssprachlich in der Regel ein Nachdenken, Nachsinnen, Durchdenken oder Grübeln. In Anlehnung an das physikalische Verständnis ist Reflexion dann als ein Zurückgeworfen-sein oder Gespiegelt-sein auf sich selbst zu begreifen. Als reflektierte Person bezeichnen wir gemeinhin jemanden, dessen Taten wohlüberlegt sind; jemanden, der seine Wahrnehmungen, Überzeugungen, Emotionen und die daraus resultierenden Handlungen besonnen prüft, im Unterschied zu Menschen, die spontan und impulsiv agieren und reagieren. Philosophisch betrachtet zeichnet den Menschen die Fähigkeit aus, nicht allein dank Sprache Gedanken zu haben, sondern auch *Gedanken über Gedanken* anzustellen. Menschen sind in der Lage, über ihr Denken nachzudenken. Und mehr noch: Nicht allein Gedanken, auch die eigenen Wahrnehmungen, Gefühle und Handlungen können in das Bewusstsein treten und zum Gegenstand der Selbstreflexion werden. Selbstreflexion in diesem Sinne der Selbstbeobachtung und Selbsterkenntnis meint das Wahrnehmen des Wahrnehmens, das Denken

23 Vgl. ausführlich zum Reflexionsbegriff: Andreas Arndt: *Dialektik und Reflexion. Zur Rekonstruktion des Vernunftbegriffs*, Hamburg 1994; Herbert Schnädelbach: *Reflexion und Diskurs. Fragen einer Logik der Philosophie*, Frankfurt a.M. 1977.

des Denkens, die Erkenntnis der Erkenntnis und das Bewusstsein des Bewusstseins.²⁴ Jede Reflexionsform kennzeichnet eine gewisse Selbstbezüglichkeit. Die Selbstreflexion ist dabei eine unter anderen Reflexionsformen, in der menschliche Individuen ihr eigenes In-der-Welt-sein thematisieren. Die *Reflexion* kann allgemeiner auch die eingehende Auseinandersetzung mit Gegenständen und Sachverhalten meinen, während die *Selbstreflexion* immer der egozentrische Vollzug selbstbezüglichen Wahrnehmens und Denkens ist. Die *Reflexion* lässt sich auch in Abgrenzung zu *Meditation* und *Kontemplation* positionieren. Während die *Meditation* keinen Gegenstand hat und die *Kontemplation* am Gegenstand von einer Bestimmung des Gegenstandes Abstand nimmt, ist die *Reflexion* immer ein Vollzug, *der nach Sinn sucht* und damit zwangsläufig von Theoriebildung getragen wird oder zu ihr führt. Zur *Reflexion* kommt es vor allem dann, wenn wir im Wahrnehmen und Verstehen irritiert sind, wenn uns etwas begegnet, das wir nicht unmittelbar einordnen können:

»Wenn wir in gewohnten Verläufen handeln und denken, ergibt sich eine flüssige Folge ungestörter Erlebnisse; wenn dagegen eine Hemmung diesen Fluß unterbricht, wird das Bewußtsein auf sich selbst zurückgeworfen, es muß ausholen und zwei gegeneinander fremde Daten zur Auseinandersetzung bringen. Von jetzt an verläuft das Denken in wechselnden Vor- und Rückgriffen, bis der glatte Vollzug wiederhergestellt ist. Diese Reflexionsakte erfolgen also dann, wenn zwei sich nicht deckende oder gegenseitig bremsende Erlebnisse einander verwerfen, wenn sie interferieren.«²⁵

Zu einer *Reflexion* im basalen Sinne kommt es somit zwangsläufig bereits dadurch, dass wir uns fragen, wie Erlebtes verstanden werden soll, unter welche Begriffe sich die Anschauung also subsumieren lässt: »Eine solche Interferenz von zwei Daten an derselben Stelle liegt ganz normal immer schon im Verhältnis des gesehenen Dinges zu seinem Begriff oder Namen vor [...].«²⁶ Bei Gehlen heißt es daher: »Die normale menschliche Bewußtseinsstelle darf als chronisch zuständige, eingewöhnte *Reflexion* betrachtet werden, weil wir dauernd in der Beziehung zweier Bewußtseinsfelder leben: dem der Wahrnehmung und dem der Sprache.«²⁷ Nachfolgend sollen unterschiedliche Formen der *Reflexion* auseinandergehalten werden.²⁸

Was diese Schrift als *theoretische Reflexion* bezeichnet, ist ein vornehmlich gedanklicher Vorgang im Medium der Sprache. Die *theoretische Reflexion* ist ein Bedenken und Nachdenken, Überlegen und Überdenken, Sinnieren und Grübeln, Erwägen und Abwägen, aber auch ein Rätseln, Nachsinnen und Versenken. Sie kann sich gemeinsam im Gespräch oder in einsamer Introspektion vollziehen. Die ›Versenkung‹ als Bedeutung des Wortes ›Depression‹ bringt den *Reflexionsbegriff* in die Nähe zur *Melancholie*, die nicht

24 Gernot Böhme sieht in der *Reflexion* lediglich eine spezielle Form des Bewusstseins unter anderen prä-reflexiven Formen. Vgl. den Abschnitt *Bewusstsein als Reflexion*, in: Gernot Böhme: *Bewusstseinsformen*, München 2014, S. 113–126.

25 A. Gehlen: *Zeit-Bilder*, S. 86.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Mit Kant unterscheidet Schnädelbach die *empirische*, *logische* und *transzendente Reflexion*. Eine Typologie unterschiedlicher *Reflexionsformen* findet sich in: H. Schnädelbach: *Reflexion und Diskurs*, S. 61–133.

selten als Gemütszustand im Zusammenhang mit den Reflexionen an Ruinen genannt wird. Reflexion meint aber nicht bloß *sich Gedanken zu machen*, sondern auch *sich Gedanken über Gedanken zu machen*. Letzteres führt zu Überlegungen darüber, warum und auf welche Weise wir verstehen, was wir zu verstehen meinen. Je ernster die Reflexion genommen und je weitergehender sie verfolgt wird, umso wahrscheinlicher mündet sie, kantisch gesprochen, in eine Reflexion über die *Bedingungen der Möglichkeit* unseres Verstehens und avanciert zur Philosophie. Reflexion in einem starken Sinne ist die begriffliche Reflexion als professionelle, wissenschaftliche und elaborierte Arbeit am Begriff. Die Wissenschaften, allen voran die Philosophie, da ihr Medium im Unterschied zu empirischen Wissenschaften nun einmal in erster Linie in der Begriffsreflexion besteht, haben es zur Aufgabe, Reflexionen anzustellen, deren Ergebnis im Idealfall brauchbare und erhellende Verständnisse bestimmter Zusammenhänge sind. An dieser Stelle der Studie geht es beispielsweise ganz reflexiv gewendet um eine *Reflexion über den Reflexionsbegriff*. Hiermit ist der Anspruch verbunden, klare, deutliche und vor allem zutreffende Begriffsbestimmungen anzustellen. Dass dies nicht immer so einfach und eindeutig im Sinne von Definitionen mittels notwendiger und hinreichender Bedingungen verlaufen kann, zeigt das Thema der Ruinen. Die philosophische Begriffsreflexion wird zu einem komplexen Verständigungsgeschehen, wenn wir uns wesentlich offenen und umstrittenen Begriffen, wie unterschiedlichen Künsten, Medien oder Genres, zuwenden. Während das dialogische Philosophieren eher eine moderatere Form der Reflexion darstellt, lässt sich die Schrift als das Medium der theoretischen Reflexion in einem starken Sinne verstehen. Die dialogische Reflexion muss schnell gehen, die schriftliche Reflexion hat und braucht Zeit.

Es geht nun nicht um ein genaueres Verständnis dieser hier lediglich skizzierten Reflexionsweisen, sondern darum, solche Formen der *theoretischen Reflexion* von dem abzugrenzen, was sich als *ästhetische* und *artifizielle* bzw. *artistische Reflexion* bezeichnen lässt.²⁹ Den Unterschied markiert die Art der Auseinandersetzung mit der leiblich-sinnlichen Erfahrung: »Im Unterschied zur ästhetischen Reflexion, in der wir im ästhetischen Spiel die Form unseres Erkennens *erfahren*, ist in einer philosophischen Reflexion die Form unseres Erkennens nicht der Inhalt einer Erfahrung *an* einem gegebenen Gegenstand, sondern der Inhalt einer begrifflichen Analyse der Bedingungen für das *Gegebensein* eines Gegenstands.«³⁰ Auch wenn für die theoretische Reflexion in Begriffen klarerweise ästhetische Dimensionen relevant sein können, treten diese zum Zwecke der Verständigung und der Arbeit am Begriff in den Hintergrund.³¹ Der theoretischen Reflexion geht es um Verständnisweisen, nicht um Wahrnehmungsweisen, so sehr Wahrnehmungsweisen Gegenstand der theoretischen Auseinandersetzung sein können, denkt man z. B. an die philosophische Ästhetik. Demgegenüber rücken im Zuge der ästhetischen und artistischen Reflexion die Materialität der Dinge, die Phänomenalität ihrer sinnlichen Erscheinung sowie die Formen unserer Anschauung in den Vordergrund des Interesses.

29 Andrea Kern unterscheidet die *philosophische Reflexion* von der *ästhetischen Reflexion*, in: Andrea Kern: *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt a.M. 2000, hier S. 64, 296–309.

30 Ebd., S. 64.

31 Vgl. G. W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, S. 79–88.

Die theoretische Reflexion operiert allein mit Begriffen, die ästhetische Reflexion vollzieht sich in Wahrnehmungssituationen und die artifizielle bzw. artistische Reflexion arbeitet mit den Materialien, Mitteln und Methoden der ästhetischen Medien und Künste. Für ästhetische, artifizielle und artistische Reflexionen bleibt unterdessen der begrifflich instruierte Weltzugang tragend, weshalb theoretische Reflexionen für das Erleben entscheidend sind, wie es im Zusammenhang mit der Kritik am Atmosphärenbegriff nachdrücklich betont wurde. Wir haben es demnach jederzeit mit einem überkreuzten Verhältnis von Begriff und Anschauung bzw. theoretischer und ästhetischer Reflexion zu tun, wie es im Zuge der Überlegungen mehrfach mit Referenz auf Kant vertreten wurde. Es geht dabei um unterschiedliche Perspektiven darauf, was uns im Leben angeht – eben entweder eher im Verstehen oder eher im leiblich-sinnlichen Erleben.

In Auseinandersetzung mit der ästhetischen Wahrnehmung von Gegenstand, Aura und Atmosphäre wurde immer wieder betont, dass Reflexionsvorgänge für diese Sphären des leiblich-sinnlichen Erlebens bestimmend und somit tragend sind. Ausschlaggebend für dieses Verständnis ist die kantische Einsicht, dass es Wahrnehmung als bestimmte Wahrnehmung nicht unabhängig von der begrifflichen Sprache gibt. Anschauung und Begriff liegen demnach in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis vor:

»Keine dieser Eigenschaften ist der anderen vorzuziehen. Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es eben so notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen (d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als, seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d. i. sie unter Begriffe zu bringen).«³²

Andrea Kern zufolge existiert demnach keine Anschauung *vor* oder *unabhängig* von der begrifflichen Synthesis. Eine Erfahrung vor aller begrifflichen Orientierung wäre demnach nicht nur keine ästhetische, sondern überhaupt keine Erfahrung: »In einer [...] Anschauung ohne begriffliche Synthesis sehen wir den Gegenstand nicht nur nicht auf begrifflich bestimmte Weise, sondern wir sehen weder einen Gegenstand noch sonst irgendetwas, was nichts anderes besagt, als daß die Idee einer solchen Anschauung keinen Sinn ergibt.«³³ Diese Auslegung Kants scheint etwas zu strikt zu sein, denn schließlich ermöglicht es die begriffliche Wahrnehmung in bestimmten ästhetischen Vollzugsweisen eben gerade von begrifflichen Bestimmungen auch abzusehen, wie Seel mit Blick auf die kontemplative ästhetische Wahrnehmung zeigt.³⁴ Ästhetische Wahrnehmung gewinnt ihren Sinn in vielen Fällen maßgeblich im Zuge eines Oszillierens zwischen begrifflich bestimmten und unbestimmten Wahrnehmungsweisen. Richtig ist, dass menschliche Wahrnehmung im gesunden Normalfall immer schon begrifflich instruierte Wahrnehmung ist. Das Besondere der ästhetischen Wahrnehmung besteht

32 I. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 75; zur Interdependenz von Sinneserfahrung und Begriff am Beispiel des Vexierbildes siehe auch: L. Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 519–529; ähnliche Überlegungen finden sich zudem in: Roger Scruton: *The Aesthetics of Architecture*, Princeton 2013, S. 69ff.

33 A. Kern: *Schöne Lust*, S. 52.

34 Vgl. M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 38–88 sowie M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 150f.

nun nicht bloß, wie bei der alltäglichen Wahrnehmung, in der Subsumption der Mannigfaltigkeit sinnlicher Anschauung mittels des Schematismus der Einbildungskraft unter die Begriffe des Verstandes, sondern im resultatlosen Verweilen der Aufmerksamkeit auf ihrem Gegenstand.³⁵ Diese Einsicht bedarf im Folgenden einer kurzen Skizze der kantischen Terminologie.³⁶

Für ein genaueres Verständnis dessen, was vorliegend als *ästhetische Reflexion* bezeichnet werden soll, eignet sich Kants Konzeption der ästhetischen Erfahrung als eines »freien Spiels der Erkenntnisvermögen«³⁷ *Einbildungskraft* und *Verstand*, die er in der *Kritik der Urteilkraft* entwickelt. Kant zufolge besteht die spezifische Lust der ästhetischen Erfahrung in einem freien Spiel der Kräfte des Erkennens, ohne dass diese währenddessen zum Erkennen verwendet werden. Allgemein ist die menschliche Urteilkraft das Vermögen, angesichts der mannigfaltigen Erscheinungen der Wirklichkeit zu Aussagen über ihre faktische Beschaffenheit zu gelangen. Die Urteilkraft befähigt uns dazu, beispielsweise mittels Sprache – oder auch anhand der Formalisierungen der Naturwissenschaften – das Besondere als im Allgemeinen enthalten zu denken. Die Mannigfaltigkeit individueller sinnlicher Erscheinungen wird unter allgemeine Begriffe gebracht. Die Reflexion – zunächst in einem basalen Sinne – wird dann in Gang gesetzt, wenn wir uns fragen, unter welches Allgemeine ein gegebenes Besonderes zu bringen ist. Die solchermaßen reflektierende Urteilkraft stellt das grundlegende begriffliche Orientierungsvermögen des Menschen dar. Es handelt sich um eine kreative Befähigung, die es erlaubt, in der Sprache Begriffe und Urteile zu bilden, die Ordnung in das leiblich-sinnliche Chaos der Welt bringen, um sich auf diese Weise zurechtzufinden.

Als Einbildungskraft bestimmt Kant das Vermögen zur Abstraktion der in der Erfahrung wahrnehmbaren Gegenstandsformen in ein subjektives Vorstellungsbild des Urteilenden. Während der Verstand das Vermögen der Begriffe darstellt, ist die Einbildungskraft das Vermögen zur Ausbildung von Vorstellungen als abstrakten Schemata. Beide Vermögen dienen der Sondierung der mannigfaltigen Wahrnehmungsgegenstände. Die Begriffe befähigen uns dazu, bestimmte Urteile zu fällen, während die Einbildungskraft es uns ermöglicht, bestimmte Vorstellungen zu fassen. Das Geschmacksurteil ist nun weder ein subjektives noch ein objektives Urteil, sondern ein »subjektiv-allgemeines Urteil«.³⁸ Die Erfahrung des Schönen, die im Geschmacksurteil zum Ausdruck kommt, meint kein konkretes Urteil über einen bestimmten Gegenstand der Erfahrung als Erkenntnis, sondern die Erfahrung von Erkenntnisfähigkeit überhaupt. Letzterem Verständnis zufolge vergewissert sich das Subjekt der ästhetischen Erfahrung angesichts des Schönen seiner eigenen Erkenntnisfähigkeit. Zu einem ästhetischen Geschmacksurteil, dass etwas schön ist, kommt es Kant zufolge genau dann,

35 Vgl. A. Kern: *Schöne Lust*, S. 54.

36 Nachfolgend vgl. insb. ebd., S. 45–68, 149–190 sowie G. W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, S. 62–70.

37 Immanuel Kant: *Werke*, Bd. 10: *Kritik der Urteilkraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, hier B 28.

38 G. W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, S. 63.

wenn Einbildungskraft und Verstand in eine gewisse Übereinstimmung treten, was von einem Gefühl der Lust begleitet wird.³⁹

»Wenn die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung durch die Einbildungskraft nun freilich so geschieht, dass die je aufgefasste Gegenstandsform in einer Vorstellung bereits *vor* aller Bestimmung durch bestimmte Begriffe auf überraschende und beglückende Weise als zweckmäßig für den Verstand, also für das Begriffen-Werden durch die Formen des begrifflichen Erkenntnisvermögens überhaupt erscheint, wird dies von der Urteilskraft des Subjekts mit Lust bemerkt.«⁴⁰

Wenn also in einer Wahrnehmungssituation noch vor der begrifflichen Bestimmung des in der Wahrnehmung gegebenen Gegenstands (durch den Verstand) im Zuge einer ästhetischen Reflexion, d.h. des freien Spiels der Erkenntniskräfte Einbildungskraft und Verstand, unsere Auffassung des Gegenstands der Wahrnehmung (in der Einbildungskraft) mit unseren Verstandesbegriffen in Übereinstimmung tritt, machen wir nach Kant eine ästhetische Erfahrung. Konfrontiert mit einem Gegenstand der Wahrnehmung korrespondiert unsere Vorstellung des Gegenstands in der Einbildungskraft mit unserem Begriff des Gegenstands im Verstand und zwar, *bevor* wir den Gegenstand im Zuge einer theoretischen Reflexion dezidiert auf Begriffe bringen. Diese freie und zugleich zweckmäßig erscheinende Zusammenstimmung der Urteilskräfte Einbildungsvermögen und Verstand auf *Subjektseite* der Wahrnehmung entscheidet Kant zufolge darüber, was auf *Objektseite* der Wahrnehmungssituation als schön empfunden wird. Als lustvoll empfinden wir die ästhetische Reflexion insoweit, als uns die Dinge dabei erscheinen, als seien sie für unsere begrifflichen Bestimmungen an ihnen gewissermaßen wie geschaffen.⁴¹ In der ästhetischen Erfahrung als ästhetischer Reflexion machen wir nach Kant die Erfahrung, dass das Zusammenspiel unserer Erkenntniskräfte Einbildungskraft und Verstand funktioniert, worin wiederum die Bedingung für das Zustandekommen von Erkenntnissen überhaupt besteht: »[Im] Spiel der ästhetischen Wahrnehmung sind wir frei für die Erfahrung der *Bestimmbarkeit* unserer selbst und der Welt.«⁴² Der Gegenstand der Wahrnehmung wird indessen in der ästhetischen Erfahrung nicht einfach auf Begriffe gebracht oder bestimmten praktischen Zwecken zugeführt, sondern *wie* und *als was* wir etwas begreifen, hält die ästhetische Reflexion radikal offen. Die sofortige Subordination des Erlebten unter Begriffe wird ausgesetzt und in der Schweben eines Spiels von variierenden Sinngewandlungen und damit einhergehend divergierenden Wahrnehmungsweisen gehalten. So jedenfalls soll im vorliegenden Zusammenhang die ästhetische Reflexion verstanden werden.

Will man das Ruinenästhetische aus der Perspektive solcher urteilsästhetischer Überlegungen heraus erläutern, so liegt die Schönheit im Sinne der Faszination an Ruinen in den Reflexionen, die wir an ihnen vollziehen: »Das Schöne (beziehungsweise die Kunst) ist ein Medium der Reflexion der spezifisch menschlichen Position in der

39 Vgl. St. Majetschak: *Ästhetik zur Einführung*, S. 42–47.

40 Ebd., S. 47.

41 Vgl. ebd., S. 45f.

42 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 20.

Welt.«⁴³ Die Ruine ist nicht einfach nur deshalb *schön* im Sinne von *ästhetisch attraktiv*, weil wir ihr als Gegenstand bestimmte objektive Qualitäten wie Schönheit, Hässlichkeit oder Erhabenheit zusprechen oder die ästhetische Erfahrung mit Ruinen als diskrepanten Schockmoment oder harmonische Befriedung charakterisieren, sondern weil sie uns in den Zustand der Reflexion versetzt, deren Ergebnisse gerade offen bleiben: »Allgemein gesprochen ist das Urteil über die Schönheit eines Gegenstands ein Urteil, das, statt den Gegenstand begrifflich zu bestimmen, an dem Gegenstand eine ästhetische Reflexion vollzieht.«⁴⁴ Die ästhetische Reflexion ist ein Durchspielen möglicher begrifflicher Bestimmungen des jeweiligen Gegenstands der Erfahrung – in unserem Fall: der Ruinen. Im Unterschied zur theoretischen Reflexion und alltäglichen Lebensvollzügen geht es dabei nicht um eine Bestimmung des Gegenstands im Hinblick auf bestimmte praktische Zwecke oder theoretische Erkenntnisinteressen, sondern um die momentan und simultan gegebene Fülle *möglicher* Verständnis- und Wahrnehmungsweisen. Nicht restriktive begriffliche *Festlegungen*, sondern freie begriffliche *Offenlegungen* sind im Interesse des ästhetischen Bewusstseins. Kant zufolge leitet das ästhetische Interesse kein bestimmtes Interesse an, weshalb er von der ästhetischen Erfahrung auch als einem »uninteressierten Wohlgefallen«⁴⁵ spricht. Interesselos ist das *ästhetische Interesse*, weil es kein bestimmtes *theoretisches* oder *praktisches Interesse* verfolgt. Ästhetische Wahrnehmungsvollzüge sind, wie eingangs mit Seel gezeigt, *selbstzweckhaft in doppelter Hinsicht*: um des *Gegenstands* und des *Vollzugs der Wahrnehmung* willen.

Im Falle der Ruinen stellen wir nicht nur weitreichende Reflexionen über die jeweilige Ruine als Gegenstand der ästhetischen Erfahrung und das Verhältnis von Architektur und Natur, Geschichte und Zeit, Vergänglichkeit und Beständigkeit usw. an, sondern reflektieren zuweilen auch unser generelles Vermögen zur Bestimmbarkeit dieser Dimensionen menschlichen In-der-Welt-seins.⁴⁶ In der Erfahrung dieser Korrespondenz zwischen uns als bestimmenden Subjekten und der Welt als zu bestimmenden Objekten – als wären die Dinge für unser Wahrnehmen und Verstehen gleichsam wie gemacht –, besteht die besondere Lust am Ästhetischen, wie Kern ihre akribische Analyse der kantischen Ästhetik resümiert:

»Das Gefühl der ästhetischen Lust, das wir im Vollzug des Spiels empfinden, ist eine Lust an uns selbst, an der Erfahrung unserer eigenen Subjektivität, die uns mit der Welt der Bedeutung verbindet. Im Spiel zwischen den unentscheidbaren Bedeutungen genießen wir uns als Subjekte, denen die Welt der Bedeutung offen steht. Diese Lust an uns selbst ist uns nur angesichts des Schönen vergönnt.«⁴⁷

Wo die theoretische Reflexion der Logik bloß Paradoxien konstatieren kann, erfährt die ästhetische Reflexion ein Spiel mit dem unbestimmt weiten Spektrum möglicher Be-

43 G. W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, S. 62; vgl. auch Ch. Menke: *Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion*, hier S. 40: »Das Schöne ist das Medium einer eigentümlichen Gestalt der Selbstreflexion des Sinnlichen.«

44 A. Kern: *Schöne Lust*, S. 57.

45 I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B 6.

46 »We may come to the ruin to philosophize. But the site of our reflection need not be what our reflection has in sight.« (R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 329)

47 A. Kern: *Schöne Lust*, S. 308f.

stimmungsweisen ihres Gegenstandes, das sich zuweilen in Widersprüche verstrickt, ohne daraus ein Problem zu machen. Die Ruine kann schön und hässlich, harmonisch und dissonant, melancholisch und belebend, friedlich und zerstörerisch erscheinen; mal überwiegt das eine, mal das andere und zuweilen sind wir gar nicht in der Lage, uns zwischen gegensätzlichen Charakteristiken zu entscheiden – und wir müssen es auch nicht, weil Widersprüchliches legitimerweise gleichermaßen im Spiel ist. Die ästhetische Reflexion hält prinzipiell offen, *wie* und *als was* uns die Ruine erscheint und sie darf das, da sie nicht in gelingender oder misslingender Weise instrumentellen Zwecken dienlich sein muss. Ein »vexierender Charme«⁴⁸ der Ruine zwischen ambivalenten Rezeptionsweisen lässt sich mit dem Reflexionsbegriff nachvollziehbar erklären. Ruinen und andere Gegenstände oder Zusammenhänge *immer wieder neu* und *immer wieder anders* wahrnehmen und verstehen zu können, darin liegt die spezifische Faszination am freien Vollzug ästhetischer Reflexion, wie wir sie im Museum, in der Natur, in der Beschäftigung mit ästhetischen Medien oder eben angesichts von Ruinen vollziehen.⁴⁹

Unabhängig von dem zuletzt lediglich angerissenen kantischen Verständnis soll die ästhetische wie auch die artifizielle bzw. artistische Reflexion im Unterschied zur theoretischen Reflexion nicht als Introspektion oder Begriffsarbeit verstanden werden, sondern als eine konkrete Auseinandersetzung in der Begegnung mit dem ästhetischen Gegenstand. Dieser ästhetische Gegenstand muss kein einzelnes Objekt sein. Es kann sich auch um Konstellationen von Dingen oder um gesamte Situationen handeln, wie wir mit Blick auf Aura und Atmosphäre gesehen haben. Dann kommt es in der Begegnung mit dem solcherart ästhetisch Erscheinenden zu weitreichenden Reflexionsvollzügen, welche die Weise des Erlebens ihres Gegenstandes jeweils nicht unberührt lassen. Als Sonderfall ästhetischer Reflexion lässt sich die artifizielle bzw. artistische Reflexion hervorheben, die im Grunde in Darstellungen der ästhetischen Medien und Kunstwerken besteht. Während mit der ästhetischen Reflexion eher die *Rezeptionsweisen* von Kunstwerken, Naturobjekten und ästhetischen Medien angesprochen sind, meint die artifizielle bzw. artistische Reflexion die *Produktionsweisen* ästhetischen Schaffens. Artifizielle und artistische Reflexionen sind Artefakte, die uns den Reichtum möglicher Selbst-

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

49 Unterschlagen wird hier die innerhalb der philosophischen Ästhetik viel diskutierte Frage, inwiefern im Ästhetischen gegenüber außerästhetischer Praxis und Theoriebildung tatsächlich *etwas Neues* passiert. Insb. im Blick auf die kantische Konzeption der ästhetischen Reflexion besteht das Problem, dass sie gerade keine Erkenntnisbeziehung zu einem konkreten Gegenstand sein soll. Wir gewinnen Kant zufolge in der ästhetischen Erfahrung demnach keine neuen Erkenntnisse, sondern machen lediglich die Erfahrung, dass unsere Erkenntnisvermögen prinzipiell funktionieren. Es handelt sich also um eine rein formalistische Konzeption der ästhetischen Erfahrung, die mögliche konkrete Gegenstände und Inhalte aus dem Blick verliert. Vgl. G. W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, S. 66–70; vgl. auch Andrea Kern: *Ästhetischer und philosophischer Gemeinssinn*, in: dies.u. R. Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze*, S. 81–111, hier S. 101: »Aus dieser Beschreibung der Erfahrung des Schönen als der Erfahrung einer allein formalen Zusammenstimmung der Vermögen folgt, daß die Erfahrung des Schönen nicht einfach eine *andere* Erfahrungsweise eines Gegenstands ist, sondern daß sie *überhaupt keine* Erfahrung eines Gegenstands ist. [...] In der Erfahrung des Schönen machen wir keine Erkenntnis *des* Gegenstands, sondern die Erfahrung eines freien Spiels unserer Vermögen zu machen, heißt, an einem Gegenstand eine *Erfahrung der Form* unseres Erkennens zu machen.«

und Weltbegegnungen des Menschen präsentieren. Ungeachtet der Debatten über den Kunstbegriff sind mit der artifiziellen Reflexion schlicht die ästhetischen Medien und mit der artistischen Reflexion besonders gelungene Praktiken mit ästhetischen Medien, sprich: Kunstwerke, gemeint. Wollen wir solchermaßen artifizielle und artistische Verfahren als Verständnisgeschehen begreifen, können ästhetische Medien und Kunstwerke als materialisierte Reflexionen angesehen werden. Es handelt sich um Darbietungen von etwas, in das oft weitreichende Reflexionen seitens der Produzierenden eingeflossen sind: »Kunstwerke sind also nicht nur über etwas, sondern beziehen sich immer auch auf sich selbst, also darauf, wie sie ihre Bedeutung präsentieren. Sie sind nicht nur Gegenstände, die Bedeutung haben, sondern Gegenstände, die etwas in einer bestimmten Sichtweise darbieten.«⁵⁰ Ob Maler, Fotografen, Filmemacher, Entwicklerstudios von Computerspielen, oder (Landschafts-)Architekten – in die Konzeptionen ihrer Arbeiten fließen Überlegungen ein, die Rezipienten an ihren Werken nach- und mitvollziehen oder auch in gänzlich anderer Weise anstellen können.

Ästhetische Medien und die Künste sind Praktiken der (Selbst-)Verständigung, in deren Reflexionsvollzügen der Mensch seine Stellung in der Welt aushandelt. Mit den Mitteln und Möglichkeiten der Materialien, Techniken und Methoden der ästhetischen Medien operieren sie dabei auf grundlegend andere Weise, als es mit begrifflicher Sprache allein zu realisieren wäre: »Genau dies ist das wesentliche Moment von Kunst: Sie stößt eine Selbstbestimmung von Praktiken weit über im engeren Sinn sprachliche oder begriffliche Praktiken an.«⁵¹ So lassen sich die eingangs zum Zwecke einer Phänomenologie der Ruinen vorgestellten artifiziellen und artistischen Reflexionen der Malerei und Fotografie, des Filmes und Computerspieles und der erweiterten und virtuellen Raumtechniken verstehen. Allgemein handelt es sich in allen diesen Fällen um Artefakte, deren Sinn eine artifizielle bzw. artistische Form der Reflexion ist. Welche ästhetischen Reflexionen sich wiederum auf Rezipientenseite jeweils einstellen, bleibt offen und muss die Auseinandersetzung mit den Gegenständen im Einzelnen dekuvirieren. In jedem Fall begegnen wir Weisen, uns selbst und der Welt zu begegnen, wenn wir uns mit ästhetischen Medien und Kunstwerken befassen:

»Das Verständnisgeschehen der Kunst ist ein Verständnisgeschehen unterschiedlicher sinnlicher Formen und Ausdrucksweisen, unterschiedlicher Materialien und Darbietungsformen. Auf ihre je eigene Art verwirklichen die Künste die Spannung zwischen der Infragestellung des Verstehens, der Bestätigung und Veränderung von Verständnissen. Sie realisieren damit gemeinsam den Wert, den Kunst für uns darstellt: in einer besonderen Weise Selbstverständnisse von uns und unserem Stand in der Welt zu gewinnen.«⁵²

Ästhetische Medien aber vor allem Kunstwerke können dadurch Einsichten eröffnen, die Eingang in die Art und Weise finden, wie wir im Allgemeinen wahrnehmen, empfinden, vorstellen und verstehen. Für das Verständnis ästhetischer, artifizieller und artistischer Reflexionen ist es entscheidend, dass wir *auf Gegenstände in der Welt schauen*, wenn wir

50 G. W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, S. 41.

51 Ebd., S. 219.

52 Georg W. Bertram: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 298.

beispielsweise danach fragen, was subjektive Vorgänge wie Interpretation, Imagination und Reflexion sind.⁵³ Wir müssen *nach außen* schauen, statt *nach innen* – auf die Zeichen, die Sprache, die ästhetischen Medien und Kunstwerke, statt uns in Introspektionen zu verlieren: »To find the 'essence' of our mental states we must look not inwards but outwards, to their expression in activity and in language, to the publicly recognizable practices in which they have their life. It is only what is publicly accessible that can be publicly described, and it is only what is publicly accessible that is important: nothing else, I should like to argue, can make any difference to our lives.«⁵⁴ Diese Aussage Roger Scrutons im Geiste des späten Wittgenstein betont die Einsicht, dass uns die Dimensionen leiblich-sinnlichen Erlebens und des Geistes in intersubjektiver Hinsicht verborgen bleiben, wenn wir nicht auf Gegenstände oder Zusammenhänge in der Welt als Medien blicken, an denen sich uns diese Facetten des menschlichen In-der-Welt-seins offenbaren. Zeichen, Sprache, ästhetische Medien und Künste sind die Gegenstände in der Welt, an denen menschliche Praktiken wie Interpretation, Imagination und Reflexion greifbar werden. In diesem Sinne sind ästhetische Medien und Kunstgegenstände Objekte, in die selbst Reflexionen eingeflossen sind und an denen sich wiederum Reflexionen entzünden.⁵⁵ Die ästhetischen Medien sind so gesehen Medien der ästhetischen und artifiziellen Reflexion, die in besonderen Fällen zu artistischen Reflexionen avancieren.

Inwiefern gehen nun Reflexion und Atmosphäre zusammen? Mit dem *atmosphärischen Reflexionsgeschehen* sollen im Blick auf Ruinen zwei unterschiedliche Herangehensweisen an ein Verständnis der ästhetischen Erfahrung miteinander verbunden werden: zum einen als reflexives Verständnisgeschehen und zum anderen als atmosphärischer Wahrnehmungsvollzug. Wir können uns angesichts von Ruinen dem leiblich-sinnlichen Spüren ihrer Atmosphäre überlassen *und* Reflexionen angesichts der Spuren im Raum anstellen, ob wir realen Ruinen in der Welt oder medialen Präsentationen begegnen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Zeitlichkeit des Verhältnisses von Reflexion und Atmosphäre. Reflektieren wir zunächst und erleben anschließend eine Atmosphäre oder nehmen wir zunächst eine Atmosphäre wahr, um daraufhin darüber zu reflektieren, oder geht beides zeitlich einher? Die Antwort lautet: Im Augenblick der ästhetischen Erfahrung vermischt sich beides; wir erleben und reflektieren zugleich, ohne dass sich beides eindeutig auseinanderhalten lässt. Die ästhetische Erfahrung oszilliert zwischen Verstehen und Wahrnehmen. Nur im analytischen Blick einer theoretischen Reflexion sind ästhetische Reflexion und Atmosphärenenerleben so schematisch voneinander zu trennen, wie es im Zuge dieser Studie durchgeführt wird. In der tatsächlichen

53 »Selbstreflexive Aufmerksamkeit für die »Bewegung« der eigenen »Seele« ist nicht die autonome Leistung eines Subjekts, sondern situativ, durch Umstände und Gegenstände, ermöglicht, gar hervorgebracht.« (Ch. Menke: *Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion*, S. 44f.)

54 R. Scruton: *The Aesthetics of Architecture*, S. 72.

55 Die philosophische Ästhetik hat es also einerseits mit ihren eigenen theoretischen Reflexionen über ästhetische Vollzüge und andererseits mit den produktions- und rezeptionsästhetischen Reflexionen dieser ästhetischen Vollzüge selbst zu tun: »Die ästhetische Dialektik von Allgemeinem und Besonderem ist deshalb zugleich eine Dialektik von zwei Formen der Reflexion: der philosophischen Reflexion auf die sinnlichen Vollzüge, die die Ästhetik selbst unternimmt, und der ästhetischen Selbstreflexion der sinnlichen Vollzüge, die in der lustvollen Erfahrung des Schönen geschieht.« (Ch. Menke: *Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion*, S. 46)

Wahrnehmungssituation überwiegt im einen Moment die Reflexion, im anderen Augenblick das leiblich-sinnliche Affiziert-sein und bisweilen können wir gar nicht genau angeben, was von beidem uns gerade eigentlich widerfährt. Begriff und Anschauung sind zwei Seiten derselben Medaille der ästhetischen Erfahrung. Von beiden Warten aus lässt sich die Ruine in den Blick nehmen. Aus der Perspektive der Urteilsbildung als begriffliches Verständnisgeschehen ist das Ruinenästhetische als ästhetische Reflexion zu begreifen; aus der Perspektive des leiblich-sinnlichen Spürens ist das Ruinenästhetische als ästhetisches Atmosphärenenerleben zu charakterisieren. Beide Seiten sind für die Ästhetik der Ruine in gleicher Weise wesentlich. Wir erleben etwas, das Reflexionsprozesse in Gang setzt, die wiederum das Erleben verändern, was wiederum neue Reflexionen evoziert usw. Dieses Wechselspiel zwischen Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit vollzieht sich in Auseinandersetzung mit den Spuren im Raum. Die künstliche Trennung der dabei involvierten Vermögen des begrifflichen Verstehens und des leiblich-sinnlichen Wahrnehmens hat nur im analysierenden Blick einer theoretischen Reflexion wie der vorliegenden Bestand.

Noch in einem ganz anderen Sinne ist die Zeitlichkeit der ästhetischen Ruinenerfahrung relevant, nämlich mit Blick auf die unterschiedlichen Zeitdimensionen, die sich in der Gegenwart der Ruine reflektieren lassen. Bevor die Studie zu einem Abschluss findet, sollen daher nachfolgend noch einmal die Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart ihren Auftritt erhalten.

5.3 Ruinen der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart

Die Ruine dimensioniert sich in allen drei Modi der Zeit, genauer: nicht die Ruine, sondern der reflexive Blick, in welchem sich die Ruine als ästhetischer Gegenstand bildet.⁵⁶

Das Ruinenästhetische fächert sich im Zuge ästhetischer und artistischer Reflexionen in alle drei zeitlichen Modi auf: die Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart. Exemplarisch verbinden sich diese zeitlichen Ebenen in dem Ölgemälde *Turmbau zu Babel* von Pieter Bruegel d. Ä. aus dem Jahr 1563. Das Gemälde zeigt die »mythische Großbaustelle«⁵⁷ des gigantischsten Bauvorhabens der Menschheitsgeschichte, von dem im Buch Genesis im Alten Testament berichtet wird. Das gescheiterte Turmbauprojekt der ersten menschlichen Gesellschaft Babylons, das dem biblischen Mythos zufolge bis in den Himmel führen sollte, wird gemeinhin als Versuch gewertet, Gott gleichzukommen. Die darauf folgende göttliche Strafe der Zerstreuung der Menschheit in unterschiedliche Sprachen und Regionen der Erde führt zum Abbruch des Bauvorhabens und gilt als Ursprung weltgeschichtlichen Unglücks. Die Erzählung vom Turmbau zu Babel wird zum Sinnbild bestraften Hochmuts des Menschen. Insbesondere im 16. Jahrhundert konkurriert diese Lesart mit artistischen Reflexionen, die den biblischen Mythos im Medium der Malerei umdeuten. Nicht die menschliche Anmaßung und das hierauf folgende göttliche

⁵⁶ H. Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, S. 707.

⁵⁷ K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 65.

Strafgericht, sondern die gigantischen Dimensionen und technischen Leistungen des Bauvorhabens treten in den Fokus des künstlerischen Interesses. Der Turmbau zu Babel avanciert zu einer Art Ideal utopischen Bauens. Vöckler zufolge verbindet Bruegels Darstellung diese beiden konkurrierenden Interpretationen der *Heroisierung* des kolossalen Bauprojektes bei gleichzeitiger *Diabolisierung* der Selbstüberhebung des Menschen gegenüber Gott auf subtile Weise miteinander. Sein Kunstwerk ist insofern eine artistische Reflexion über die Geschichte vom Turmbau zu Babel, die sich als Sinnbild der Zerstreuung des Menschen in sprachliche Bedeutung wie auch in Raum und Zeit interpretieren lässt.

Bruegels Gemälde zeigt ein monumentales Baugeschehen in vollem Gange. Er lässt den Turm aus einem gewaltigen Felsen erwachsen, der zugleich als Fundament und Baumaterial dient. Dem Betrachter begegnet somit erneut das Simmel'sche Motiv der Bemächtigung des natürlichen Stoffes durch den Menschen im Bestreben der Formung seiner eigenen Werke. Zugleich entsteht hierdurch, wie bei einem Non-finito in der Bildhauerei, der Eindruck eines »natürlichen organischen Wachstumsprozesses«,⁵⁸ als bilde sich die Architektur gleichsam wie von selbst. Der unabgeschlossene Bauprozess ist Ruine und Baustelle zugleich und weist folglich in der Gegenwart seiner Erscheinung simultan in seine Zukunft wie auch seine Vergangenheit. Der Turmbau stellt unterschiedliche Zeitschichten seiner selbst aus: Die linke Seite scheint der Vollendung nahe zu stehen, während die rechte Seite unvollständig und ruinös wirkt. Die Baustelle ist rechtsseitig vor ihrer rechtzeitigen Fertigstellung zur Bauruine geworden: Noch während der Errichtung steht sie bereits kurz vor dem Verfall. Die intakten Bestandteile der Architektur verweisen auf ihre Gegenwart, die im Bau befindlichen auf ihre Zukunft und die bereits wieder verfallenden auf ihre Vergangenheit. In Bruegels Bauruine des Turms zu Babel überlagern sich demnach alle drei zeitlichen Modi: »Als nach Vollendung strebende Ruine und zugleich als in Auflösung begriffener Neubau steht der Turmbau zu Babel exemplarisch für einen nicht abschließbaren Prozess, für die ewige Unvollendbarkeit eines Unternehmens unter diesseitigen Verhältnissen.«⁵⁹ Vergangenheit und Zukunft werden in Bruegels Werk gewissermaßen invertiert. Die Umkehrung des *Verfallenden zum Entstehenden* und des *Entstehenden zum Verfallenden* bricht mit dem linearen Zeitverständnis: Vorher und Nachher, Anfang und Ende sind vielmehr ko-präsent. Die Architektur bleibt in ihrer Gegenwart ein unbewohnbares Provisorium zwischen dem *Nicht-mehr* und dem *Noch-nicht* der Baustellenruine, die wechselweise ineinander überführt werden.⁶⁰ Die eigenartige Atmosphäre dieser fiktiven Architekturlandschaft stellt eine artistische Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit menschlichen Schaffens in Zeit und Raum, hier: in Form der Baukunst, dar. Das Beispiel Bruegels präsentiert eine besondere Verflechtung der drei zeitlichen Dimensionen, die sich angesichts von Ruinen reflektieren lassen. Nachfolgend schauen wir noch einmal im Einzelnen auf die (i) *Ruinen der Vergangenheit*, (ii) *Ruinen der Zukunft* und (iii) *Ruinen der Gegenwart*.

(i) Die Atmosphären der Ruinen der Vergangenheit begleiten klarerweise andere Reflexionen, als es beispielsweise bei dystopischen Ruinenszenarien der Zukunft der Fall

58 Ebd., S. 66.

59 Ebd., S. 67.

60 Vgl. ebd., S. 65–68.

ist. Besonders relevant in der Begegnung mit Ruinen, von denen wir wissen oder annehmen, dass es sich um geschichtliche Zeugnisse handelt, ist die Frage nach ihrer historischen Authentizität. Treffen wir auf Ruinen vergangener Zeiten, stellt sich unweigerlich die Frage nach deren Echtheit. Insbesondere bei einer Ruine als Denkmal ist es von Interesse, in welchem Verhältnis ihr gegenwärtiger und historischer Zustand stehen. Vöckler spricht in diesem Zusammenhang von der »Paradoxie des Denkmalschutzes«,⁶¹ die darin besteht, die Spuren des Verfalls als Ausdruck der Vergänglichkeit zu beseitigen, um die Geschichte zu konservieren und ihr eine fiktive Dauer zu verleihen. Die *Geschichte der Spuren* wird entfernt, um die *Spuren der Geschichte* zu erhalten. Um die Architektur als Erinnerungsort so zu belassen, wie sie ist, muss aktiv eingegriffen werden, damit sie nicht so wird, wie sie noch nicht ist – nämlich zur Ruine als Transformationsobjekt fortschreitenden Verfalls. Hierbei verfolgt die Denkmalpflege unterschiedliche Philosophien: Entweder werden Monumente fortlaufend erneuert, um ihr Bestehen zu sichern oder es wird versucht, einen ursprünglichen Zustand so unverändert wie möglich zu bewahren.⁶² Ersteres sind Prozesse der Rekonstruktion und Restauration, letzteres Vorgänge der Konservierung, wobei beide Strategien im Bestreben der Erhaltung oder vielmehr Hervorbringung historischer Authentizität verfolgt werden. Der Wille zur Bewahrung respektive Herstellung historisch adäquater Architekturen nimmt dabei entsprechende Ausformungen an: Entweder wird im Bemühen um aktive Rekonstruktion einem vorherigen Idealzustand nachgeeifert oder es wird ganz im Gegenteil jeglicher Eingriff als Verfälschung historischer Wahrhaftigkeit verpönt. Auch Mischformen dieser beiden entgegengesetzten Taktiken existieren, wonach restaurative Eingriffe als solche zumindest deutlich erkennbar gemacht werden sollen. Damit gehen Fragen nach historischer Realität und Konstruktion, authentischer und künstlicher Ruine sowie nach Formen kulturellen Erinnerns und Vergessens einher. Alois Riegl nimmt in seiner berühmten Abhandlung *Der moderne Denkmalkultus* die grundsätzliche Unterscheidung zwischen ›Alterswert‹ und ›historischem Wert‹ vor.⁶³ Während der historische Wert letztlich nur von wissenschaftlichen Spezialisten beurteilt werden kann, ist der Alterswert eine dem Betrachter sich unmittelbar auftuende Eigenschaft von Objekten und Gebäuden. Der Alterswert ist ein Charakteristikum des sinnlichen Erscheinens von Architekturen ganz im Sinne ihrer Aura. Unabhängig von tatsächlicher historischer Tiefe können rekonstruierte Denkmäler oder sogar künstliche Ruinen diesen Eindruck geschichtlicher Bedeutsamkeit beim Betrachter evozieren.⁶⁴ So gewinnen auch aus dem Nichts geschaffene Konstruktionen zuweilen die Aura der Vergangenheit. Für das leiblich-sinnliche Erleben des Ruinenästhetischen ist es zunächst einmal weitgehend irrelevant, ob es sich um reale oder künstliche Ruinen handelt. Wenn wir kein Wissen über die Entstehungsbedingungen der konstruierten Ruine haben, wird sie trotzdem eine Aura und Atmosphäre entfalten, als handle es sich um historische Spuren der Geschichte, vorausgesetzt natürlich, wir begegnen nicht Attrappen aus Pappmaché, wie man sie aus Vergnügungsparks und von Theaterrequisiten kennt, die sich der Wahrnehmung auf den ersten Blick als Ästhetik

61 Ebd., S. 60.

62 Vgl. A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 90.

63 Vgl. Alois Riegl: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien u. Leipzig 1903.

64 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 171–177.

des Trashes offenbaren. Wenn nur die reale Ruine die ästhetischen Erquickungen eröffnen würde, von denen hier die Rede ist, dann wären die fiktiven ästhetischen und artistischen Reflexionen der Medien und Kunstwerke über Ruinen, wie beispielsweise die frei erfundene Ruinenstadt *Silent Hill*, vollends obsolet. Gleichwohl folgt daraus nicht, dass die Frage nach der Authentizität der Ruine für deren ästhetisches Erleben durchweg irrelevant bleibt. Ganz im Gegenteil: Das Wissen um deren realen oder konstruierten Status wird die ästhetische Erfahrung im Einzelnen merklich verändern. Entweder sind wir überwältigt angesichts des trügerischen Scheins künstlicher Ruinen oder desillusioniert darüber, der Täuschung auf den Leim gegangen zu sein. Die Skepsis angesichts des Widerspiels von Schein und Sein historischer Authentizität macht auf zentrale Weise die Begegnung mit den Ruinen der Vergangenheit aus.

Ginsberg unterscheidet zwei generelle ästhetische Einstellungen, die sich den Ruinen der Vergangenheit gegenüber einnehmen lassen: die *romantische* und die *klassische Haltung*.⁶⁵ Dabei handelt es sich um keine historische, sondern eine systematische Einordnung konträrer Rezeptionsweisen der Ruinen. Die *romantische Haltung* sieht die Ruine demnach als Überbleibsel einer unwiederbringlichen Vergangenheit und beschwert sie paradox gesprochen mit der Last des Verlustes. Die Ruine der Vergangenheit lehrt aus romantischer Perspektive, dass uns die Ereignisse unserer biografischen und kollektiven Geschichte fortwährend durch die Hände gleiten und wir sie nie zurückerlangen.⁶⁶ Die Menschheitsgeschichte erscheint als eine fortwährende Anhäufung von Trümmern, wie in Benjamins berühmter Reflexion über den Engel der Geschichte anlässlich Paul Klees Werk *Angelus Novus*:

»Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.«⁶⁷

Die romantische Haltung entspricht dem melancholischen Blick auf Ruinen. Um Restauration der Zeugnisse der Vergangenheit kann es diesem Zugang zu Ruinen nicht gehen. Was vergangen ist, bleibt verloren. Die einstige Bedeutung der Ruine ist unwiederbringlich, ihr Erscheinen in sinnhafter Hinsicht bloß noch vage und ungenau gegeben. Was

65 »The time has come to reassess the two grand aesthetic attitudes toward ruins. Let us call them the Romantic and the Classical, though without tying them to historical movements. I make my evaluation aesthetically, not historically.« (R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 315)

66 Vgl. ebd., S. 315ff.

67 Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, hg. v. Gérard Raulet, Berlin 2010, S. 98.

uns in der ästhetischen Begegnung mit Ruinen fesselt, bleibt letztlich unentzifferbar. Wir bringen keine Ordnung in das Chaos der Trümmer – weder sinnlich noch sinnhaft. Die ursprüngliche Einheit von Material und Bedeutung ist für immer entflohen. Die Ruine der Vergangenheit erscheint wie ein Fremdkörper in der gegenwärtigen Welt. Diese Erfahrung der Entfremdung, die uns angesichts der Ruinen widerfährt, ermöglicht einen veränderten Blick auf uns selbst, unsere Zeit und unseren Raum. Der Lauf der Dinge zieht nicht bloß die Ruine in Mitleidenschaft, sondern auch uns selbst. Darin liegt die Lektion, die uns Ruinen erteilen: Auch wir sind dem Verfall unterworfen. Die Ruine lehrt uns, was selbst von den edelsten Bemühungen der Sterblichen übrigbleibt: Fragmente, Trümmer und Staub. Die Einsicht, dass alles vergeht, die wir angesichts der Ruinen der Vergangenheit gewinnen, lässt unsere Gegenwart als zukünftige Vergangenheit erscheinen. Von unserer Lebenswelt – vielmehr unserem gesamten Dasein – bleiben lediglich Bruchstücke für eine ungewisse Zukunft übrig. In der Begegnung der Ruine gewinnen wir einen Blick auf das, was die Welt war, und damit zugleich auf das, was sie sein wird: Gebäude verfallen, Städte zerbröckeln und Zivilisationen gehen unter; die Kräfte der Natur überdauern alle menschlichen Errungenschaften und trotzen dem menschlichen Hochmut; die Erde erobert sich die Welt zurück. Daraus folgt Demut vor dem flüchtigen Augenblick des Daseins. Diese Einsicht in die Fragilität unserer Lebenswelt ist wohl eines der stärksten Motive des Ruinenästhetischen. Wir gewinnen sie in der Melancholie des romantisierenden Blicks auf die Ruinen der Vergangenheit.

Geradezu als optimistische Inversion dieser eher pessimistischen Sicht auf Ruinen nimmt die *klassische Haltung* Kontur an.⁶⁸ Die klassische Perspektive auf Ruinen interpretiert das Übrigbleiben der Spuren vergangener Tage nicht als Scheitern des Menschen an seiner eigenen Endlichkeit, sondern als Triumph der Menschheitsgeschichte. Die Ruine überdauert Zeit und Raum. Sie ist glorreiches Zeugnis der Errungenschaften des Menschen aus früheren Zeiten. Die Ruinen der Vergangenheit sind dem klassischen Blick Beleg dafür, dass es sich lohnt, die eigene biografische und historische Gegenwart ernst zu nehmen und der Nachwelt die daraus hervorgehenden Ergebnisse zu hinterlassen. Die Ruine ist kein melancholisches Zeichen des Verlorenen und Vergangenen, sondern der Beweis des Überdauerns menschlicher Taten über die Endlichkeit Einzelner oder von Gemeinschaften hinaus. Die Ruine, stellvertretend für das Werk des Menschen, siegt über Zeit, Natur, Verfall und Zerstörung. Resilient trotz sie jedwedem Einfluss und überdauert die Irrungen und Wirrungen der Geschichte. Die klassische Haltung verfolgt ein dezidiertes Erkenntnisinteresse an den Spuren der eigenen Vorzeit. Ihre Triebkraft ist unstillbare Neugier. Sie belässt es nicht bei der verweilenden Wahrnehmung von Trümmern, vielmehr sind ihr die Fragmente Anlass zu einer imaginativen Rekonstruktion vorheriger Verhältnisse, die über das bloß Gegebene hinausgeht. Instruiert womöglich durch Schriften, Bilder, Filme sowie analoge und digitale Modelle, imaginiert die Wahrnehmung vor Ort das unsichtbare Ganze der nunmehr lediglich bruchstückhaft vorliegenden Architekturlandschaft. Die klassische Perspektive versucht aus der Vergangenheit zu lernen und ihre Rätsel zu entziffern, um daraus für die eigene Gegenwart und Zukunft zu profitieren. Das aus dieser Beschäftigung resultierende Wissen

68 Vgl. R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 319ff.

trägt die ästhetische Begegnung mit den Ruinen und beflügelt Imagination und Reflexion an den Spuren im Raum. Das wissenschaftliche Verständnis der Ruinen ist der klassischen Haltung das höchste Gut. *Vergänglichkeit* wird überhaupt nur greifbar aufgrund der *Beständigkeit* der unverwüstlichen Reste der Ruine, deren Steine sich widerstandsfähig gegenüber jeglichem Versuch der Zersetzung in Raum und Zeit behaupten. Nichts ist angesichts der Resistenz von Ruinen verloren, vielmehr vieles zu gewinnen. Die robusten Ruinen der Vergangenheit ermöglichen ein bereicherndes historisches Bewusstsein und damit Selbsterkenntnis des Menschen über seine Herkunft. Das Überleben der Ruinen, an denen sich Generation um Generation Reflexionen über das Schicksal des Menschen entzünden, ist der klassischen Haltung zufolge eine Erfolgs- und Fortschrittsgeschichte der Strapazierfähigkeit menschlicher Werke, statt Anlass zu Betrübnis und Resignation, wie es die romantische Haltung auslegt.

(ii) Die romantische und die klassische Haltung gegenüber den Ruinen der Vergangenheit spiegeln sich gewissermaßen im Blick auf die Ruinen der Zukunft in Form von Utopien und Dystopien. Die Ruinen der Zukunft sind Gegenstand der fantastischen Werke der ästhetischen Medien und Künste, die sich mit dem bevorstehenden Schicksal der Menschheit befassen. Auch an diesen ästhetischen und artistischen Reflexionen über das noch Kommende, wie sie uns bei den malerischen Entwürfen Hubert Roberts für das Louvre oder im Zuge der postapokalyptischen Dystopien von *I am Legend*, *28 Days Later*, *The Day After Tomorrow* und *Blade Runner 2049* begegnet sind, zeigen sich Optimismus und Pessimismus. Zwischen Furcht und Zuversicht oszillieren die Reflexionen über die ungewisse individuelle und kollektive Zukunft der Menschen. Hoffnungen und Befürchtungen tragen die Erwartungshaltung, aus der entsprechende ästhetische und artistische Entwürfe des Zukünftigen entspringen. Die Spannweite möglicher Zukunftsszenarien bewegt sich dabei graduell zwischen den Extremen einer friedvollen paradiesischen Utopie und dem konflikthaften apokalyptischen Endzeitszenario.⁶⁹ Letzteres führt bis hin zur Ausrottung der gesamten Menschheit, wonach der Planet Erde als Ruine des vorübergegangenen menschlichen Daseins erscheint. Architektonische Ruinen begleiten dabei eher die konflikthaften Zukunftsentwürfe der Utopisten, Apokalyptiker und Kollapsologen. Die Ruinen der Zukunft sind imaginierte Schauplätze dessen, was der Mensch einmal *gewesen sein wird*; ihr zeitlicher Modus ist die vollendete Zukunft: eine »Reflexion im Futur II«. ⁷⁰

Analog zur romantischen und klassischen Haltung gegenüber den Ruinen der Vergangenheit lassen sich auch die Ruinen der Zukunft als erfolgreiches Überdauern menschlicher Spuren oder als existentieller Wimpernschlag ob der unendlichen Raum-Zeit des Universums interpretieren. Entweder geht das Zeitalter des Menschen demnach als geologische Epoche des sogenannten Anthropozän sogar in die Erdgeschichte ein, weil der Mensch seit der Industriellen Revolution zunehmend seinen »globalen stratigraphischen Abdruck«⁷¹ hinterlässt, oder die Ruinen der Zukunft verdeutlichen

69 Inwiefern letzteres Konjunktur hat – ja sich für die ästhetischen Medien in jüngerer Vergangenheit geradezu eine »Apokalypse-Manie« nachweisen lässt –, zeigt Eva Horn, in: E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 12–20.

70 Ebd., S. 11.

71 E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 11.

nicht bloß die Flüchtigkeit individueller Existenz, sondern zudem auch die Endlichkeit des kollektiven Daseins des Menschengeschlechts im Ganzen – nicht allein das eigene Schicksal, vielmehr dasjenige der gesamten Art steht folglich auf dem Spiel. Erstere Sichtweise betont die Persistenz des Menschenwerks, letztere ihre Transienz. Spekulationen über unser kollektives Menschheitsschicksal sind Inhalt der Reflexion, wenn wir uns den Ruinen der Zukunft zuwenden. Geht man tatsächlich einmal vom Aussterben der gesamten Menschheit aus, dann wird mit den postkatastrophischen, postapokalyptischen und in diesem Fall schließlich auch posthumanen Ruinenzenarien der Zukunft streng genommen ein unmöglicher, weil nicht realisierbarer Standpunkt eingenommen:

»Wir träumen von etwas, was innerhalb der Ordnung des Menschlichen keinen Platz mehr hat: wie würde die Erde wohl aussehen, wenn wir nicht mehr auf ihr sein werden? Mit einem Wort: wir träumen von unserem Verschwinden. Wir träumen davon, die Welt im Zustand formaler Grausamkeit, in ihrer unmenschlichen Reinheit zu schauen (die überhaupt kein Naturzustand ist, weil ganz im Gegenteil dieser eben die Welt mit menschlichem Gesicht ist).«⁷²

Stirbt die Menschheit aus, gibt es auch keinen reflexiven Blick mehr, dem sich die Ruinen der Zukunft noch in bedeutsamer Weise auftun könnten. Die fiktiven Ruinen der Zukunft spielen so gesehen überhaupt nur im antizipativen-imaginativen Blick der Gegenwart eine Rolle – einer Gegenwart, welche die Existenz eines erkennenden Wesens voraussetzt. Alles tatsächlich Zukünftige bleibt klarerweise stets Spekulation.

Wesentlich wahrscheinlicher als die tatsächliche abrupte Ausrottung der gesamten Menschheit scheint das partielle Überleben größerer oder kleinerer Gemeinschaften zu sein. Dem Menschen ermöglichen solche Zukunftsentwürfe, denen zufolge zumindest einige seiner Artgenossen am Leben bleiben, gegenüber der totalen Extermination die wesentlich interessanteren Überlegungen, weshalb der apokalyptische und postapokalyptische Überlebenskampf Gegenstand unzähliger ästhetischer und artistischer Reflexionen der Medien und Künste sind. Nichtsdestoweniger spielen diese ruinösen Überlebensschauplätze auf flagrante oder sublimale Weise mit der Idee einer menschenfreien Erde. Über den einsamen Protagonisten Dr. Neville in *I am Legend* schreibt Eva Horn: »Er ist der letzte Mensch, zugleich Zeuge und Opfer eines Endes der menschlichen Spezies. Dennoch berührt uns dieses Bild des still zerfallenden, menschenleeren und von Ranken überwucherten New York nicht nur als Schreckensbild. Es ist auch ein heimlicher Wunsch: ein Bild post-apokalyptischer Ruhe, die nur einkehren kann, wenn der Mensch endlich wieder verschwunden sein wird.«⁷³ Mit diesen paradoxen und ambivalenten Rezeptionsweisen spielt das Ruinenästhetische, wie wir im Durchgang durch die Welt der Ruinen vielfach gesehen haben. Die verheerende Apokalypse und die darauf folgende, zuweilen idyllisch erscheinende Postapokalypse lösen entzweite Reflexionen aus:

72 Jean Baudrillard: *Die magersüchtigen Ruinen*, aus dem Französischen übers. v. Bernhard Dieckmann, in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Rückblick auf das Ende der Welt*, Grafrath 2015, S. 84–98, hier S. 91; siehe auch: Alan Weisman: *The World Without Us*, New York 2007.

73 E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 8.

»Die Katastrophe ist gleichermaßen Wunschtraum und Angsttraum.«⁷⁴ Zwischen paradiesischer menschenleerer Befriedung und beklemmender individueller und kollektiver Existenzangst bewegt sich die Ruinenrezeption.

Weltuntergangsängste und Weltvernichtungsfantasien sind so alt wie die Menschheit selbst. In nahezu allen Kulturkreisen und während der gesamten fassbaren Geschichte der Zivilisation wurden Spekulationen über die Vorzeichen, den Zeitpunkt und den Verlauf des Weltuntergangs angestellt. Bildgewaltige Inszenierungen des drohenden Untergangs dieser Welt und dem Kommen einer neuen, besseren Welt übten zu allen Zeiten eine große Faszination auf die Menschheit aus.⁷⁵ Das Bedürfnis, die unverfügbare Zukunft zu erkennen, ist geradezu eine anthropologische Grundkonstante des Menschseins.⁷⁶ Ausdruck fand sie in der apokalyptischen Eschatologie als den spezifischen Zukunfts- und Endzeiterwartungen insbesondere des jüdischen und christlichen Glaubens.⁷⁷ Die Zukunft und das Jenseits werden dabei zur Projektionsfläche für individuelle und kollektive Hoffnungen und Ängste.⁷⁸ Im religiösen Kontext ist die Vorstellung vom Weltende, von endzeitlichen Plagen und Drangsalen sowie dem katastrophalen Zusammenbruch der Welt kein finales Ende, sondern nur ein Durchgangsstadium auf dem Weg zur Erlösung und zum Heil. Dieses letztlich positive und progressive Verständnis des Geschichtsverlaufs lässt sich mit dem Dreischritt »Krise – Katharsis – Heil«⁷⁹ charakterisieren. Der moderne metaphorische und umgangssprachliche Gebrauch des Begriffs »Apokalypse« meint im Unterschied zu seinen religiösen Ausformungen eine Apokalypse als Weltende ohne Hoffnung auf Erlösung und Neubeginn.⁸⁰ Zwar ist das postapokalyptische Szenario in gewisser Weise ein postkatastrophischer Neubeginn, jedoch in den Trümmern und Ruinen derselben Welt und ohne paradiesisches Heilsgeschehen. Der übergreifende sinnstiftende Hoffnungsentwurf des Glaubens zur Überwindung der menschlichen Weltangst wird suspendiert. Die einzige Hoffnung, die der säkularen Form der Apokalyptik bleibt, ist eine postapokalyptische Lebenswelt, die der Menschheit eine weitere Chance gibt. Die säkularisierte Form der Eschatologie entzieht somit das Ende der Welt der Macht Gottes und stellt es in die Verfügungsgewalt der Menschen.⁸¹ Die religiöse Heilsgeschichte wird abgelöst von einer Zukunft, »die *der Mensch macht*, die veränderbar ist, eine Zukunft, welche der Mensch ebenso verschulden wie planen oder aufhalten kann. [...] Vor dem Menschen dehnt sich so eine offene, kontingente Zukunft aus, eine Zukunft als Hypothese oder Möglichkeit.«⁸² Säkulare Apokalyptik beruht meist auf einer Verbindung aus pessimistischen Zeitdiagnosen und Fortschrittsskepsis angesichts subjektiv empfundener oder realer Bedrohungen der Weltbevölkerung und globaler Krisen und Katastrophen. Die nähere oder fernere Vergangenheit wird zum

74 Ebd., S. 12.

75 Vgl. Michael Tilly: *Apokalyptik*, Tübingen 2012, S. 7.

76 Vgl. ebd., S. 12.

77 Vgl. ebd., S. 9.

78 Vgl. ebd., S. 14.

79 Ebd. S. 18.

80 Vgl. E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 27.

81 Vgl. M. Tilly: *Apokalyptik*, S. 132f.

82 E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 27f.

Zustand idealer Ordnung und Fülle erklärt, von dem die Menschheit sich in ihrer gegenwärtigen und der antizipierbaren zukünftigen Entwicklung zusehends entfremdet. Die Geschichte der transzendenzlosen Welt wird in regressiver Weise als ein fortwährender Abstieg weg von ihrem durch maximale Fülle gekennzeichneten Ursprung hin zu ihrem krisenhaften und katastrophalen Ende begriffen.⁸³

Die Angst und Schrecken erregenden Weltuntergangsszenarien zeitgenössischer Apokalyptik nehmen der Gegenwart ihren Fortschrittsglauben. Die Zukunft erscheint nicht länger als »Raum der Hoffnung, Planung und Gestaltung, ein Ort der Utopien«,⁸⁴ in dem menschliche Lebensverhältnisse sich zunehmend verbessern, vielmehr als unabwendbare Katastrophe. Das Desaster, der Kollaps bestehender Strukturen, der Tod des Menschen und die Verheerung seiner Welt treten in das Zentrum der Reflexion. Horn zeigt, dass die heutige Angst vor allem in einer Furcht vor dem Kipp-Punkt (*»tipping point«*⁸⁵) hyperkomplexer Systeme wie Gesellschaften, Finanzmärkte, Ökosysteme oder dem Klima besteht: »Zukunft als Katastrophe ist heute die exakte Verbindung von Kontinuität und Bruch, die Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft.«⁸⁶ Die Vorstellung vom grenzenlosen Wachstum, *alles ginge immer so weiter*, erweist sich in dieser Perspektive als Illusion. Der drohende Kollaps hyperkomplexer Systeme ist eine Form von »*Katastrophe ohne Ereignis*«,⁸⁷ denn was den finalen Zusammenbruch der bestehenden Verhältnisse demnach letztlich auslösen wird, scheint ein schleichender Prozess zu sein, der in seiner Komplexität kaum greifbar ist. Hierbei spielen nun die Reflexionen der ästhetischen Medien und Künste eine entscheidende Rolle, denn ihre imaginierten, prognostizierten und antizipierten Störfälle, Katastrophen und Untergangsszenarien in Ruinen veranschaulichen dieses gegenwärtige Zukunftsgefühl, das mit dem Ende der Welt, wie wir sie kannten, rechnet.⁸⁸ Individuelle und kollektive Hoffnungen und Befürchtungen werden damit konkret greifbar:

»Unter Zuhilfenahme der apokalyptischen Vorstellungswelt erhalten diese im eigenen Lebenskontext tatsächlich kaum zu greifenden, aber dennoch latent empfundenen Bedrohungen und Krisen eine symbolische Darstellung; sie werden hierdurch erst fassbar und lassen sich ihrer Bewältigung zuführen. Zugleich bedeutet die apokalyptische Wahrnehmung der Synchronie zwischen der eigenen begrenzten Lebenszeit und der begrenzten Zeit der aktuell ihrem Ende entgegengehenden Weltgeschichte eine sinnstiftende Aufwertung der eigenen gefährdeten, prekären und ohnmächtigen Existenz, denn der entscheidende und endgültige Wendepunkt des Weltlaufs überschneidet sich nunmehr mit dem eigenen individuellen Lebensweg.«⁸⁹

83 Vgl. M. Tilly: *Apokalyptik*, S. 132f.

84 E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 12.

85 Ebd., S. 18.

86 Ebd., S. 17.

87 Ebd., S. 19.

88 Vgl. ebd., S. 14.

89 M. Tilly: *Apokalyptik*, S. 132f.

Die begrenzte biografische und die sich ihrem Ende zuneigende historische Zeit treten in Korrespondenz miteinander. Man wird zu einem der letzten Menschen, womit die eigene Existenz vor dem Hintergrund der allgemeinen Menschheitsgeschichte in ihrer Bedeutsamkeit aufgewertet wird.

Die ästhetischen Medien sind in diesem Sinne Reflexionsmedien, mittels derer der Mensch seine Stellung in der Welt verhandelt – im hiesigen Zusammenhang mit Blick auf seine Zukunft: »Es sind Inszenierungen, in denen nicht nur ausgemalt, sondern auch *ausgehandelt* wird, wie man sich zu diesen möglichen Zukünften in der Gegenwart zu verhalten hat [...].«⁹⁰ Die Gegenüberstellung der zukünftigen mit der gegenwärtigen Welt dient dabei der Deutung der Gegenwart selbst. Es geht um die »Antizipation des Möglichen«⁹¹ angesichts des Wirklichen, um die gegenwärtige Realität besser zu verstehen. Die Reflexionen über kommende Katastrophen erheben den Anspruch, »etwas bereits *in der Gegenwart Gegebenes zutage treten* zu lassen.«⁹² Die Zukunftsfiktionen betreffen somit nicht allein die Zukunft, sondern vor allem auch die gegenwärtige Wirklichkeit. Das kommende Weltende ragt auf diese Weise als eine Möglichkeit des individuellen, kollektiven und kosmischen Endschieds bereits gegenwärtig in die vermeintlich untergehende Wirklichkeit hinein. Apokalyptische Weltanschauung deutet die gegenwärtige erfahrbare Welt in ihrer Relation zur erhofften transzendenten oder befürchteten post-apokalyptischen Gegenwart.⁹³ Sie dient dabei nicht zuletzt der Deutung und Bewältigung individueller und kollektiver aktueller Krisen und Unglückssituationen.⁹⁴ Welche dies sind und wie sich damit umgehen lässt, ist der Gegenstand ästhetischer und artistischer Reflexionen in den fiktiven Ruinen der Zukunft. Diese *zukünftigen* Ruinen sind jedoch immer Gegenstand *gegenwärtiger* Reflexionen. Jeweils Hier und Jetzt fragen wir danach, wie es mit uns und unserer Lebenswelt weitergeht.

Anlass zu Pessimismus im Blick auf die Zukunft fand sich zu allen Menschheitszeiten und heute vielleicht mehr denn je: die Kehrseiten und der Missbrauch des technologischen Fortschritts wie atomare Kriege und Katastrophen oder biologische Waffen, Pandemien, Epidemien und Endemien, außenpolitische Auseinandersetzungen, innenpolitische Spaltungen der Gesellschaft, das Missverhältnis der Vermögensverteilung, der Umgang mit religiöser und politischer Radikalität, Ressourcenknappheit, Umweltzerstörung, globale Erwärmung, Naturkatastrophen, technische Großunfälle, Überbevölkerung, um nur einige Konfliktherde zu nennen – es bedarf fast schon einer gehörigen Portion Naivität, angesichts dieser nationalen und globalen Problemlagen zuversichtlich in die Zukunft zu schauen. Die Geschichte der Menschheit war zumeist keine friedliche und es besteht allerlei Grund zur Annahme, dass sie auch zukünftig keine harmonische sein wird. Ruinen sind die Schauplätze dieser Konflikte des Menschen. Sie sind die materialisierte *Aus-einander-setzung* im buchstäblichen Sinne.

Die zuversichtliche Opposition gegenüber diesen wenig erbaulichen Zukunftsaussichten lässt sich wohl am treffendsten mit dem Titel von Ernst Blochs Werk *Prinzip Hoff-*

90 E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 23.

91 M. Tilly: *Apokalyptik*, S. 55.

92 E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 25.

93 Vgl. M. Tilly: *Apokalyptik*, S. 19.

94 Vgl. ebd., S. 7.

nung charakterisieren. Blickt man zurück auf die Geschichte der Menschheit, so gab es für vernünftige Wesen streng genommen ununterbrochen Grund zum Pessimismus: »Irgendetwas ist immer im Begriff, sich zu einer Katastrophe auszuwachsen oder bereits eine zu sein.«⁹⁵ Wie man es auch mit dem jeweils akuten Zustand der Menschheit hält und ungeachtet der unüberblickbaren Zeitdiagnosen⁹⁶ eigener und anderer Gesellschaften und Zeiten, ist jedoch eines gewiss: Es ging bisher immer irgendwie weiter mit dem Menschen. Die Persistenz der Ruinen belegt nicht zuletzt auch die Persistenz des Menschen. Architekturen werden errichtet und verfallen, Menschen leben und sterben in ihnen, Kulturen entstehen und vergehen – was davon übrig bleibt, zeigt sich im reflexiven Blick auf die Ruinen als Spuren im Raum. Solange dieser reflexive Blick des Menschen auf Ruinen existiert, ist noch nicht alle Hoffnung verloren. Der Augenblick des ästhetischen Interesses an Ruinen ist ein Augenblick der Aufmerksamkeit nicht allein für die Gegenwart der Ruinen, sondern zugleich für die Gegenwart des eigenen Daseins. Ob wir den Ruinen der Vergangenheit oder den Ruinen der Zukunft begegnen, immer liegt mit der Aufmerksamkeit auf den gegenwärtigen Spuren im Raum synchron die Aufmerksamkeit auf unserer eigenen Gegenwart im Raum der Spuren. Unsere biografische Zeit im Raum und der historische Raum in der Zeit bündeln sich in der simultan *raumzeitlichen* und *zeiträumlichen* Gegenwart unseres ästhetischen Interesses an den Ruinen als Spuren. Damit sind wir schließlich bei den Ruinen der Gegenwart angelangt, an denen sich das Ethos der Ruine als Vanitas-Symbol festmachen lässt: Achte den Augenblick, denn er vergeht!

(iii) Die Korrespondenz zwischen den Ruinen als Objekten der Vergänglichkeit und uns selbst als Subjekten der Vergänglichkeit macht die Ruinen zu einem Reflexionsgegenstand, der uns gemäß der Spiegelmetapher in seiner Konstitution als endlicher Gegenstand auf unsere eigene Konstitution als endliche Wesen in einer endlichen menschlichen Welt in einem unendlichen Universum spiegelt. Das Eingangszitat von Chateaubriand zu Beginn der Studie über die geheime Faszination für Ruinen, deren Grund er in der geheimen Übereinstimmung zwischen den fragilen Architekturen und unserer flüchtigen Existenz sieht, handelt von genau dieser Korrespondenz zwischen Mensch und Ruine. Das Ruinenästhetische lebt schlicht, aber nichtsdestoweniger auf extraordinary Weise von der korrespondierenden Bewegung der Menschen und ihrer Werke durch Raum und Zeit: »The movement in time through space breathes life into the ruin and into us.«⁹⁷ Von dieser Korrespondenz her lässt sich auch die Rolle der Ruine als Vanitas-Objekt begreifen. Ästhetische Anschauung findet immer Hier und Jetzt statt, sosehr es ihr dabei um vergangene oder zukünftige andere Zeiten und Räume geht. Der Augenblick ästhetischer Reflexion, in dem sich Vergangenheit und Zukunft bündeln, ist immer ein gegenwärtiger Augenblick um seiner Gegenwart willen. Diesen Augenblick ernst zu nehmen, darin besteht das minimale Ethos der Ruine als Vanitas-Gegenstand. Das darf freilich nicht als konkrete Handlungsanweisung missverstanden werden, als folge daraus zwangsläufig irgendein bestimmter ethisch-moralischer Imperativ; vielmehr bleibt

95 E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 16.

96 Die der Gegenwart attestierten desaströsen Befunde finden sich beispielhaft in: Peter Strasser: *Des Teufels Party, Geht die Epoche des Menschen zu Ende?*, Wien 2020.

97 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 19.

gerade radikal offen, wohin die Reflexion an Ruinen den Menschen im Einzelfall führt. Doch mit der ästhetischen Aufmerksamkeit für die Ruinen und damit für uns selbst ist zugleich ein Lebensvollzug gegeben, der um seiner selbst willen bejaht werden kann. Im Ästhetischen hat der Mensch als endliches Wesen Lust an seiner endlichen Existenz: »Die ästhetische Lust ist eine Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein.«⁹⁸ Darin liegt die alles andere als selbstverständliche Affirmation der Vergänglichkeit im ästhetischen Kontext nicht allein der Ästhetik der Ruinen. Kaum ein Genre lässt diesen fundamentalen Zug des Ästhetischen so augenscheinlich hervortreten wie das Ruinenästhetische. Aus der Einsicht in die Selbstzweckhaftigkeit ästhetischer Lebensvollzüge folgt, dass diese Momente ästhetischen Interesses lebenswert und damit schlicht *gut* sind. Es ergibt Sinn, ein Dasein ernst zu nehmen und zu schützen, das um seiner selbst willen gelebt werden will. Das ist das minimale Ethos der Ruine: Aus der Einsicht in die Fragilität unserer selbst und der Welt, die wir an den Ruinen der Gegenwart als Vanitas-Objekten gewinnen, lässt sich der Wunsch nach Schutz dieser wertvollen Existenz und ihren Bedingungen folgern.

In diesem Sinne lassen sich Erkenntnisse an Ruinen gewinnen, aus denen ethisch-moralische Überlegungen resultieren, wie beispielsweise: *was der Mensch nicht pflegt, das verfällt und vergeht* – ob seinen eigenen Geist und Körper, seine zwischenmenschlichen Beziehungen oder seine Lebenswelt. Die Ruinen mahnen uns, umsichtig mit uns und unserer Lebenswelt umzugehen, da wir ansonsten einen unbewohnbaren und unwirtschaftlichen Lebensraum zu verantworten haben, in dem der Mensch keinen Raum und keine Zeit zur freien Entfaltung mehr kultivieren kann. Ein weiteres Ethos der Ruinen könnte darin bestehen, *sich nicht unterkriegen zu lassen*. Im pessimistischen Blick auf die Ruinen der Vergangenheit oder die Ruinen der Zukunft erscheint uns die Menschheitsgeschichte zuweilen als unaufhörliche Historie des Scheiterns. *Unter Kriegen*, Krisen und Katastrophen entstehen Ruinen um Ruinen – kein Grund, *sich unterkriegen zu lassen*! Dem melancholischen Blick auf die Ruinen in der Gegenwart entspringt zugleich der Hoffnungsfunke, in der eigenen Zeit und dem eigenen Dasein zu besseren Entwicklungen beizutragen, als es die historischen Zeugnisse oder die befürchteten Zukunftsentwürfe vergegenwärtigen. Doch es wäre verkürzt, die ethisch-moralischen Reflexionen an Ruinen pauschal auf diese oder andere Einsichten zu reduzieren.

Die Zeit ist es, die wir in beschleunigten Zeiten des fortgeschrittenen Spät- und Turbokapitalismus globalisierter Industriegesellschaften vermeintlich nicht mehr haben. Und doch bleibt alles zeitdurchdrungen und der Vergänglichkeit unterworfen – daran ändern auch technische und digitale Revolutionen nichts. Alles bleibt letztlich an die materialen Grundlagen in Zeit und Raum gebunden. Die Ruinen der Gegenwart mahnen uns, wie sie es schon immer getan haben, den Augenblick ernst zu nehmen und zu würdigen. Was daraus konkret folgen soll, muss um der freien Selbstbestimmung des Menschen willen unbedingt offen bleiben – doch es ist ein Anfang. Damit die Ruinen ihre ästhetische Wirkung als Vanitas-Objekte entfalten können, müssen sie im Bruch mit gewohnten Wahrnehmungsvollzügen erfahren werden. Hierfür ist die Dynamik von Bleiben und Vergehen innerhalb der Lebenswelt relevant, denn nur im Kontrast zum Bleibenden kann das Vergehende auffällig werden, was auch *vice versa* gilt. Die vergehende

98 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 220.

Gegenwart gewinnt ihre Gestalt nur vor dem Hintergrund einer Fülle zumindest vorübergehend anhaltender beständiger Lebensumgebungen und Lebenssituationen:

»Ohne die Erfahrung des Vergehens könnte nichts als vorläufig bleibend erkannt werden; ohne die Erfahrung eines wenigstens vorübergehenden Bleibens könnte nichts als vorübergehend erfahren werden; ohne den Wechsel von relativem Bleiben und relativem Vergehen wäre überhaupt keine Erfahrung möglich. Nur in der Koexistenz relativ bleibender und vergehender Zustände ist eine Gegenwart vergänglichem Daseins gegeben.«⁹⁹

Im Alltag richten wir unser Dasein in der Regel in gewohnten Abläufen ein, die gerade auf ihrer Beständigkeit beruhen. Die Vergänglichkeit unserer Existenz tritt dabei in den Hintergrund und das ist auch gut so, denn würden wir uns tagtäglich im Reflexionszustand über die eigene Endlichkeit befinden, wäre unsere Existenz nur schwer erträglich. Glücklicherweise sind solche Überlegungen zumeist Momenten der philosophischen, ästhetischen und artistischen Reflexion vorbehalten, für deren Aktivierung die Ruinen hervorragende Anregung bieten, weil sie eben gerade im Gegensatz zur vertrauten Lebenswelt und ihrer volatilen Konstanz erfahren werden. Die ästhetische Gegenwart der Ruinen gewinnt dadurch eine hervorstechende Besonderheit gegenüber der allgemeinen Gegenwärtigkeit des alltäglichen Daseins.

Auf phänomenale Weise verbindet diese beiden Formen von Gegenwart, also die alltägliche und die ästhetische Gegenwart, die artistische Reflexion *Indeterminate Facade* der Künstler- und Architektengruppe SITE (*Sculpture In The Environment*). Die architektonische Gestaltung des Best-Kaufhauses unter der Federführung von James Wines, dem Gründer und Kopf von SITE, integriert bereits mit seiner Errichtung 1975 auf intendierte Weise den Verfall in den Neubau.¹⁰⁰ Das im buchstäblichen Sinne dekonstruktivistische Gebäude weist eine ausgefranste Ziegelsteinfassade auf, aus der sich ein Katarakt von Backsteinen auf ein Vordach ergießt. Als künstlerische Reflexion über die Sterilität der sich zeitlos gebenden Konsumarchitektur verbindet sie das Vanitas-Moment der Ruine mit der alltäglichen Gegenwart eines Kaufhauses: »Die Andeutung, dass das »Gute Leben« (das Versprechen der Konsumkultur) einem eines Tages entgleitet, ist eine Variation des Vanitas-Motivs – die Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen wird zum moralischen Appell, sich seiner selbst zu vergewissern.«¹⁰¹ Das Bauwerk als artistische Reflexion über Anwesenheit und Abwesenheit, Entstehen und Verschwinden, Konsumgesellschaft und Vergänglichkeitsbewusstsein verbindet die alltägliche Form von Gegenwärtigkeit in Gestalt ihrer unspektakulären Allgemeinheit eines Kaufhauses mit der Besonderheit ästhetischer Gegenwart. Das Gebäude *Indeterminate Facade* lässt kein illusionäres Fassadenspiel über die Versprechen der Konsumkultur zu, so illusionär seine Gestaltung als künstliche Ruine auch ist. Die Architektur als inszenierte Ruine der Gegenwart bündelt die unterbestimmte Vergangenheit und die unbestimmte Zukunft des Menschen in der Gegenwart ihres Erscheinens: »Die Gegenwart öffnet den Blick

99 Ebd., S. 165.

100 Vgl. K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 79f.

101 Ebd., S. 80.

auf die Zukunft, die an die Vergangenheit erinnert.«¹⁰² Die scheinbare Persistenz des Bauwerks reflektiert von Beginn seiner Errichtung an über die Transienz als ihr eigenes Schicksal.

Seit dem ausgehenden Mittelalter überlagern sich in der Ruinenrezeption diese zwei unterschiedlichen Zeitvorstellungen, die entweder die Persistenz oder die Transienz der Ruine betonen.¹⁰³ Die Ruine steht somit einerseits für Kontinuität und andererseits für das Transitorische. Zum einen verweist sie im moralisch-theologischen Kontext des Heilsversprechens in transitorischer Hinsicht auf etwas Neues und Anderes, mit dem das Alte und Bestehende überwunden wird, zum anderen erinnert sie im Sinne des Vanitas-Motivs an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Die Ruine als Transformationsgegenstand steht für einen Übergangszustand hin zu einer besseren Welt, in der das Irdisch-Zeitliche überwunden wird. Demgegenüber verkörpert die Ruine im geschichtlichen Kontext Kontinuität, wenn z.B. die Ruinen der griechisch-römischen Antike in der Renaissance eine Wiederaufnahme verlorengegangener Tradition ermöglichen und befördern. Trotz ihres Zerfalls sichert die Ruine den historischen Bestand und erlaubt die Fortführung kultureller Tradition.¹⁰⁴

Ob im Zuge der romantischen und klassischen Haltung gegenüber den Ruinen der Vergangenheit oder mit Blick auf die optimistischen und pessimistischen Inszenierungen der Ruinen der Zukunft: Immer stellt sich an den stets in der Gegenwart begegnenden Ruinen die Frage nach dem Sein und dem Nichts, dem Vorhandenen und dem Verschwundenen, dem Gewesenen und dem Werdenden. Hierbei sind Persistenz und Transienz der Ruinen nur im Verbund miteinander zu haben. Das Bleibende kann sich nur am Vergehenden und das Vergehende einzig am Bleibenden zeigen. Nur weil uns die Ruinen als Spuren im Raum begegnen, können wir an ihnen entsprechende Reflexionen anstellen, die über das bloß gegenwärtig Gegebene hinausreichen.¹⁰⁵ Die Immanenz der Gegebenheit der Spuren im Raum ist die Bedingung für Reflexionen über deren Transzendenz. Was auch immer wir an Ruinen zu erfahren meinen, wir erleben es im Hier und Jetzt. Die ästhetische Aufmerksamkeit ist eine Aufmerksamkeit *für* die Gegenwart des eigenen Daseins *in* der Gegenwart des eigenen Daseins. Darin verhalten sich ästhetische Erfahrungsvollzüge *per se* affin zur Vanitas-Kunst und ihren Attributen, wie u.a. welke Blumen, Sanduhr, Kerze, Totenschädel und nicht zuletzt Ruinen. Existentialistisch betrachtet, geht es oft um nichts Geringeres als (eine Reflexion über) Leben und Tod, wenn wir uns den Sphären der Künste zuwenden – und zwar in einem doppelten Sinne: demjenigen Sinn, den uns die Kunstwerke präsentieren und demjenigen Sinn, den sie für unser eigenes Dasein gewinnen.

»Gegenwart ist ein offener – und darin unübersehbarer, unfaßlicher und unbeherrschbarer – Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden *Begegnung* mit

102 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 194.

103 Vgl. R. Zimmermann: *Künstliche Ruinen*, S. 149ff.

104 Vgl. K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 24.

105 »Es ist die Zeit, in der sich jene Transformation der Wirkung in das Zeichen ihrer Ursache ereignet, die wir in unserem Leben als die Spur vorfinden, die aus ihm hinter alles zurückführt, das in der Welt, in der wir leben, niemals gegenwärtig gewesen sein kann.« (W. Schweidler: *Der Ort des Gewesenen*, S. 229)

Vorhandenem«,¹⁰⁶ schreibt Seel. Die Ruinen der Gegenwart als in der Gegenwart begegnende Ruinen erscheinen vor dem Hintergrund dieses offenen Horizonts biografischer und historischer Zeit im Raum. Aura und Atmosphäre der Ruinen der Gegenwart speisen sich aus einer unterbestimmten, abgeschlossenen Vergangenheit und strahlen aus in eine unbestimmte, offene Zukunft. Das Erscheinen der Ruinen geht somit selten in deren bloßer sinnlicher Gegenwärtigkeit auf,¹⁰⁷ vielmehr wird ihr auratisches und atmosphärisches Erscheinen von Korrespondenzen mit Vergangenen und Zukünftigem getragen: »[Das] korresponsive Bewußtsein ist für alle – schönen wie schrecklichen – Anklänge vergangener und künftiger Zeiten offen.«¹⁰⁸ Was wir im Aura- und Atmosphärenenerleben nicht allein im Zuge der Begegnung mit Ruinen vernehmen, ist eine Aufmerksamkeit für den unwiederbringlichen Augenblick unseres Lebens. Das atmosphärische Erscheinen wird auf diese Weise zu einem existentiellen Gewährwerden der »vorübergehenden *Gestalt unseres Lebens*«. ¹⁰⁹

Gerade weil die biografische und historische Vergangenheit und Zukunft in ihrer Unter- und Unbestimmtheit oft Rätsel aufgeben, resultiert die ästhetische Begegnung mit Ruinen in der Regel in Reflexionen darüber, was gewesen sein könnte und was gewesen sein wird. Anstoß nimmt dieses ästhetische Reflexionsgeschehen an den Ruinen der Gegenwart als Spuren im Raum, die sich *immer wieder neu* und *immer wieder anders* verstehen und wahrnehmen lassen: »The ruin is not so much a preservation of the past as a presentation of its own freshness. The original edifice is past. The ruin is present in *its* originality. [...] While the ruin may be of easily recognizable tradition in style, and its original purpose may also be known, what it offers aesthetically is the unknown, the innovative that requires participatory receptivity.«¹¹⁰ Unsere verweilende Anteilnahme an den Ruinen eröffnet ein zugleich sinnliches und sinnhaftes Atmosphärenenerleben im Raum, das getragen wird von Reflexionsvollzügen im beschriebenen Sinne.

106 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 61f.

107 »Im Zustand der Wachheit aber spürt man nicht nur, wie der eigene Körper auf den Raum reagiert, sondern auch, wie die Sinneseindrücke Qualitäten von Befindlichkeiten produzieren und wie darüber hinaus das Wahrgenommene in ein Übersinnliches transzendiert: Erinnerung und Imagination mischen sich ein und machen glauben, daß man im Wahrnehmungsakt unsichtbare Spuren seiner Gegenwart in den unsichtbaren Spurenteppich der Wahrnehmungsbewegungen einflieht, den andere schon am Ort hinterlassen haben – daß man also die Spur des eigenen Hiergewesenseins vor dem Fond der Geschichte der Nutzungen des Raumes im Augenblick mit wahrnimmt.« (G. Selle: *Im Raum sein. Über Wahrnehmung von Architektur*, S. 262)

108 M. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 155f.

109 Ebd., S. 155.

110 R. Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, S. 155.

Fazit: Ruinen als Schauplätze eines Ringens des Menschen mit sich selbst

Phaidros: Das Schönste, was es gibt, kommt nicht vor in der Ewigkeit.

Sokrates: Wohin verlegst Du es denn?

Phaidros: Nichts Schönes läßt sich vom Leben abtrennen. Das Leben ist das, was stirbt.¹

Das vielleicht stärkste Motiv zu philosophieren, ist der Tod. Nicht ohne Grund spricht Michel de Montaigne davon, dass Philosophieren sterben lernen heißt.² Wir kommen aus dem Leben nicht unbescholten heraus – diesem Schicksal kann sich niemand entziehen. In der ästhetischen Erfahrung mit den Ruinen als Spuren im Raum tritt diese Einsicht in die Vergänglichkeit allen Daseins einschließlich unseres eigenen unmissverständlich ins Bewusstsein. Wir bräuchten uns nicht fragen, was es mit uns und der Welt auf sich hat, wenn alles immer so oder anders weiterginge; wir könnten uns ohne Umschweife auf eine instrumentelle Perfektionierung aller Lebensbereiche konzentrieren. Wie der Mensch Zeit und Raum seines Daseins gestalten soll, macht nur Sinn zu fragen, weil unser Raum und unsere Zeit begrenzt sind. Wie der Mensch seine Lebenszeit verbringen will, muss er indessen mit sich selbst, seinen Mitmenschen und seiner Lebenswelt ausmachen, vorausgesetzt ihm kommt das Privileg zu, diese Bestimmung überhaupt selbst vornehmen zu können. Schließlich sind viele menschliche Existenzen durch innere und äußere Zwänge gar nicht erst in der Lage, nach ihrem Daseinssinn zu fragen, geschweige denn ihn selbst zu setzen. Für diejenigen, die es können, ist die Setzung das Ergebnis eines Ringens des Menschen mit sich selbst und zwar in intrasubjektiver wie in intersubjektiver Hinsicht. Wir haben im Zusammenhang mit der Sprache gesehen, dass der Mensch von vornherein als soziales Wesen gedacht werden muss und selbst die Introspektion der privaten Selbstreflexion im Sinne des Selbstgesprächs letztlich auf potentielle Mitteilbarkeit angelegt bleibt. Indem der individuelle Mensch

1 P. Valéry: *Eupalinos oder der Architekt*, S. 50f.

2 Vgl. Michel de Montaigne: *Essais*, ausgewählt und eingeleitet von Arthur Franz, Berlin 2008, S. 52–62.

mit sich selbst ringt, ringt somit in gewisser Weise auch die kollektive Gattung Mensch mit sich.

Die Ruine ist neutral, an und für sich kommt ihr keinerlei Bedeutung zu. Erst im reflexiven Blick ihrer Betrachter erscheint sie als alles Mögliche ohne deshalb beliebig gedeutet werden zu können. Im Medium unterschiedlicher bestimmender Medien sind wir dazu befähigt und aufgefordert, auf dem Spiel stehende Selbst- und Weltverständnisse sowie unsere Wahrnehmung von der Welt und uns selbst am Gegenstand der Ruine zu reflektieren. Die Geschichte der Kunst wie der Philosophie lassen sich in dieser Perspektive als fragmentierte Trümmerlandschaften ihrer Reflexionen betrachten.

Das hier entfaltete Verständnis von Ästhetik operiert zwischen Begriff und Anschauung, zwischen Verständnis und Wahrnehmung, zwischen Einsichten und Aussichten. Als *ästhetische Reflexion* lässt sich dieser Prozess eines Aushandlungsgeschehens zwischen Begriff und Anschauung fassen. In der Korrespondenz, dem Dialog zwischen Subjekt und Objekt in dem Dinge und Wahrnehmungen wechselweise aufeinander antworten, liegt die eigensinnige Dynamik ästhetischer Wahrnehmungssituationen. Kants ästhetisches Spiel der beiden Erkenntnisvermögen Einbildungskraft und Verstand ließe sich für den Ruinenkontext statt an der Spielmetapher auch an der Metapher des Ringens oder des Kampfes explizieren, wenngleich damit das Spielerische des Ästhetischen dem Existentiellen weicht. Letzteres kann zumindest im Blick auf das Ruinenästhetische überzeugen, da die mit den ästhetischen Reflexionen einhergehenden Überlegungen uns nicht selten in besonders existentieller Weise angehen: Es geht schließlich um nichts Geringeres als unser Leben und unseren Tod, unser Zusammenleben in einer geteilten Lebenswelt sowie unsere Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wenn wir angesichts von Ruinen die hier angeführten weitreichenden Reflexionen anstellen. Nicht allein an den Metamorphosen der realen Ruine realisiert sich diese Form der ästhetischen Reflexion. Für das Ruinenästhetische von besonderer Bedeutung sind zudem die ästhetischen Medien und Künste, in denen die Ruine zu einem *performativen Transformationsobjekt* wird, das durch variierende Wahrnehmungs-, Verständnis- und Darstellungsweisen *immer wieder neu* und *immer wieder anders* in Szene gesetzt wird. Diese ästhetische Reflexionspraxis als performative Transformation der Ruine geht mit theoretischen, ästhetischen und artistischen Reflexionen im beschriebenen Sinne einher. Ruinen werden dieser Sichtweise zufolge zu Schauplätzen eines Ringens des Menschen mit sich selbst.

In diesem letztgenannten Sinne lässt sich der Bogen zum Beginn der Schrift und Simmels These von der Ruine als Schauplatz zweier miteinander streitender Parteien der Seele schlagen. Simmels großen Kampf zwischen dem *Willen des Geistes* und der *Notwendigkeit der Natur*, der die Ruine zum Kampfplatz zwischen Geist und Natur werden lässt, verschieben meine Überlegungen in Richtung der ästhetischen Reflexion, welche die Ruine zum Schauplatz eines Selbstverständigungsgeschehens zwischen Anschauung und Begriff werden lässt. Es ist die ästhetische Erfahrung – hier als ästhetische Reflexion bestimmt – die das spannungsreiche Gefüge leiblich-sinnlichen Erlebens und kognitiv-begrifflichen Sondierens realisiert. In diesem Sinne eines ästhetischen Reflexionsgeschehens in atmosphärischen Erscheinungszusammenhängen werden die Ruinen zu einem Schauplatz des Ringens des Menschen mit sich selbst.

›Kampf‹ und ›Ringens‹ sind zunächst eher destruktiv konnotierte Begriffe. Das passt zwar zum Thema Ruinen, worum es hierbei jedoch geht, das sind demgegenüber die Produktivkräfte solcher Prozesse. Die auf weitreichendem Wissen basierende Bedeutungsfülle, die sich an den Gestalten der Ruinen zeigt, verwirklicht die ästhetische Reflexion in der ästhetischen Erfahrung. Mögliche Wahrnehmungs- und Verständnisweisen ihrer Gegenstände vergegenwärtigt die sinnliche und sinnhafte Begegnung mit der konkreten Materialität der Ruinen als Spuren im Raum oder ihren medialen und artistischen (Re-)Präsentationen. So gesehen zeigt sich im Ruinenästhetischen der Bedeutungsreichtum menschlicher Selbst- und Weltbegegnung. Ihre stärksten Momente sind indessen paradoxen Charakters. Zutiefst Widersprüchliches hält die ästhetische Begegnung mit Ruinen und Ruinösem zusammen. Hierin liegt nicht etwa ein Manko des Ruinenästhetischen, sondern vielmehr dessen höchster Wert: uns die prinzipielle Freiheit und Offenheit unserer Selbst- und Weltbestimmungen vor Augen zu führen. Diese Freiheit lässt sich in keinen Lebensvollzügen so deutlich realisieren, wie in der ästhetischen Auseinandersetzung – in unserem Fall mit Ruinen. Und mehr noch: Diese Freiheit kann nur als ein Vermögen *innerhalb* der Grenzen des Lebens bestimmt werden. Eine ästhetische Gegenwart gibt es für Lebewesen nur, solange sie gegenwärtig sind. Die Anästhesie des Leibes durch den Tod beendet auch alles Ästhetische. Wo das Leben endet, endet auch das Ästhetische als gesteigerte Form gespürter Gegenwart. Das Schöne gibt es nur, wo es das Leben gibt, heißt das. Und wo menschliches Leben herrscht, da entstehen Ruinen, die unsere ästhetische Aufmerksamkeit wecken. In der Korrespondenz zwischen den Ruinen als Objekten und uns selbst als Subjekten der Vergänglichkeit besteht die existentielle Dimension des Ruinenästhetischen: An den Ruinen der Welt zeigt sich *unsere Welt* als Ruine. Dass die Ruinen eines Tages den Menschen überdauern und schließlich selbst verschwinden werden, bleibt zwangsläufig eine imaginative Reflexion, da sich kein menschlicher Standpunkt einnehmen ließe, der solcherlei Überlegungen verifizieren oder falsifizieren könnte. Ob es also eines Tages heißt: »*etiam periere ruinas* – selbst die Ruinen gehen unter«, ³ wie Lukan, der Neffe Senecas schreibt, obliegt einzig der Reflexion an den Spuren im Raum.

3 A. Schnapp: *Was ist eine Ruine?*, S. 69.

Danksagung

Dieses Buch ist die überarbeitete Version meiner Dissertationsschrift, die ich 2021 an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt a.M. unter dem Titel *Spuren im Raum. Ästhetik der Ruinen* vorgelegt habe. Mein Dank gilt in erster Linie meinem philosophischen Lehrer Martin Seel, dessen Schriften, Vorträge, Seminare und Kolloquien den Inhalt und die Form der hier angestellten Überlegungen grundlegend geprägt haben. Heinz Drügh danke ich für seine Bereitschaft, dieses Dissertationsprojekt mitbetreut zu haben. Für Hinweise und Anregungen zum Thema Ruinenästhetik bin ich auch Martin Büchsel zum Dank verpflichtet. Meinen Eltern Petra und Ulrich Bücking danke ich für ihre unablässige Unterstützung meiner Vorhaben im vollumfänglichen Sinne. Andreas Richter, Martin Liebernickel und Katharina Hemmen habe ich die berufliche Gelegenheit zu verdanken, die dieses Dissertationsprojekt in finanzieller Hinsicht ermöglicht hat. Meinen Freunden Tatjana Meisler und Sebastian Pavone danke ich für unzählige gemeinsame Diskussionen über die Ästhetik der Ruinen – ohne sie wäre ich auf das Thema Ruinen vermutlich nicht gekommen. Auch meinem Freund Manuel Hoder bin ich für umfangreiche Anregungen, Anmerkungen und Empfehlungen sowie konstruktive Kommentierungen von Entwurfsversionen der Schrift überaus dankbar. Zuletzt bedanke ich mich beim transcript Verlag für die kompetente Betreuung der Publikation.

Abbildungen

Abb. 1: Gabriela Torres Ruiz: #46 Silence, 2013



Abb. 2: Gabriela Torres Ruiz: #46 Silence, 2015



Abb. 3: Gabriela Torres Ruiz: #10 Silence, 2015



Abb. 4: Gabriela Torres Ruiz: #10 Silence, 2015



Abb. 5: Gabriela Torres Ruiz: #8 Silence, 2013



Abb. 6: Gabriela Torres Ruiz: #8 Silence, 2014



Abb. 7: *Dark Souls 3* (2016)



Abb. 8: *Klosterruine Eldena*



Abb. 9: Ruinen von Ephesos



Abb. 10: Forum Romanum



Abb. 11: Colosseum



Abb. 12: Schiffswrack



Abb. 13: Elektrische Gitarre (heavy relic)



Anhang

Literaturverzeichnis

Primär- und Sekundärliteratur

- Abel, Alexandra u. Bernd Rudolf (Hg.): *Architektur wahrnehmen*, Bielefeld² 2020.
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2013, S. 7–412.
- Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995.
- Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*, München u. Wien² 1980.
- Arndt, Andreas: *Dialektik und Reflexion. Zur Rekonstruktion des Vernunftbegriffs*, Hamburg 1994.
- Arndt, Andreas: *Unmittelbarkeit*, Berlin 2013.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München⁵ 2010.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften*, in: Hanno Loewy (Hg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 13–30.
- Assmann, Aleida: *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2015.
- Assmann, Aleida, Monika Gomille u. Gabriele Rippl: *Ruinenbilder: Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 7–14.
- Assmann, Jan: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München² 1995.
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*, aus dem Französischen übers. v. Michael Bischoff, München⁴ 2014.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M.¹⁷ 2019.
- Baudelaire, Charles: *Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens*, aus dem Französischen übers. v. Max Bruns, Berlin 1988.
- Baudelaires, Charles: *Die Blumen des Bösen*, München¹⁴ 2016.
- Baudrillard, Jean: *Die magersüchtigen Ruinen*, aus dem Französischen übers. v. Bernhard Dieckmann, in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Rückblick auf das Ende der Welt*, Grafrath 2015, S. 84–98.

- Baum, Constanze: *Ruinenlandschaften. Spielräume der Einbildungskraft in Reiseliteratur und bildkünstlerischen Werken über Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Heidelberg 2013.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*, hg. v. Dagmar Mirbach, Zwei Bände. Bd. 1: §§ 1–613/Bd. 2: §§ 614–904, Hamburg 2009.
- Baur, Christian: *Landschaftsmalerei der Romantik*, München 1979.
- Becker, Ilka: *Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*, München 2010.
- Beil, Benjamin u. a. (Hg.): *Theorien des Computerspiels zur Einführung*, Hamburg 2017.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.³³ 2012.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991.
- Benjamin, Walter: *Einbahnstraße*, Frankfurt a.M. 2011, S. 7–76.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, hg. v. Gérard Raulet, Berlin 2010.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2018.
- Berndt, Frauke u. Heinz J. Drügh (Hg.): *Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2009.
- Bertram, Georg W.: *Die Sprache und das Ganze. Entwurf einer antireduktionistischen Sprachphilosophie*, Weilerswist 2006.
- Bertram, Georg W. u. Jasper Liptow (Hg.): *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, Weilerswist 2002.
- Bertram, Georg W.: *Holismus und Praxis. Der Zusammenhang von Elementen, Beziehungen und Praktiken*, in: ders. u. Jasper Liptow (Hg.): *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, Weilerswist 2002, S. 59–75.
- Bertram, Georg W., David Lauer, Jasper Liptow u. Martin Seel (Hg.): *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus*, Frankfurt a.M. 2008.
- Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014.
- Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005.
- Bertram, Georg W.: *Sprachphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2011.
- Beyer, Andreas: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 5, Kapitel 1–32, Frankfurt a.M. 1985.
- Bluhm, Roland u. Reinold Schmücker (Hg.): *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Münster³ 2013.
- Böhme, Gernot: *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München² 2013.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin³ 2017.
- Böhme, Gernot: *Bewusstseinsformen*, München 2014.
- Böhme, Gernot: *Leib: Die Natur, die wir selbst sind*, Berlin 2019.
- Böhme, Hartmut: *Albrecht Dürer Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a.M. 1991.
- Böhme, Hartmut: *Aussichten der Natur. Naturästhetik in Wechselwirkung von Natur und Kultur*, Berlin 2017.

- Böhme, Hartmut: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, Berlin 2002, S. 706–717.
- Böhme, Hartmut: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, S. 287–304.
- Böhme, Hartmut: *Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij*, in: ders.: *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, S. 334–379.
- Bolz, Norbert: *Einleitung. Die Moderne als Ruine*, in: ders. u. Willem van Reijen (Hg.): *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, Frankfurt a.M. 1996, S. 7–23.
- Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München u. Berlin 2008.
- Bredenkamp, Horst: *Das Beispiel Palmyra*, Köln 2016.
- Brittacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt a.M. 1994.
- Brock, Bazon: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, in: Lucien Dällenbach u. Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M. 1984, S. 124–140.
- Bühnbäcker, Hermann: *Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832*, Bielefeld 1999.
- Bulka, Thomas: *Stimmung, Emotion, Atmosphäre. Phänomenologische Untersuchungen zur Struktur der menschlichen Affektivität*, Münster 2015.
- Burda, Hubert: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967.
- Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.
- Busch, Werner: *Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus*, in: Joachim Küpper u. Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M.² 2016, S. 113–137.
- Chateaubriand, François-René de: *Erinnerungen von jenseits des Grabes*, hg. v. Sigrid v. Massenbach, Berlin 2017.
- Chateaubriand, François-René de: *Geist des Christentums. Oder Schönheiten der christlichen Religion*, hg. v. Jörg Schenuit, Berlin 2004, S. 486.
- Cunningham, Valentine: *Zerbombte Städte – Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten Weltkriegs*, übers. von Dorothea Schuller, Alexandra Fauler u. Gabriele Rippl, in: Aleida Assmann, Monika Gomille u. Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 105–130.
- Demmerling, Christoph: *Sprache und Verdinglichung. Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie*, Frankfurt a.M. 1994.
- Denk, Andreas, Uwe Schröder u. Rainer Schützeichel (Hg.): *Architektur, Raum, Theorie. Eine kommentierte Anthologie*, Berlin 2016.
- Derenthal, Ludger: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland*, Marburg 1999.
- Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hg. v. Michael Wetzel, aus dem Französischen übers. v. Andreas Knop u. Michael Wetzel, München² 2008.
- Diaconu, Mădălina: *Phänomenologie der Sinne*, Stuttgart 2013.
- Döring, Sabine A.: *Allgemeine Einleitung: Philosophie der Gefühle heute*, in: dies. (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a.M.⁴ 2018, S. 12–65.

- Drügh, Heinz J.: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg i.Br. 2000.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, München⁶ 1988.
- Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a.M.¹⁷ 2016.
- Emden, Christian J.: *Walter Benjamins Ruinen der Geschichte*, in: Aleida Assmann, Monika Gomille u. Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 61–87.
- Erben, Dietrich: *Architekturtheorie. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2017.
- Feige, Daniel Martin: *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Berlin 2015.
- Feige, Daniel Martin: *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012.
- Feige, Daniel Martin, Sebastian Ostritsch u. Markus Rautzenberg (Hg.): *Philosophie des Computerspiels. Theorie – Praxis – Ästhetik*, Stuttgart 2018.
- Ficacci, Luigi: *Giovanni Battista Piranesi*, Köln 2006.
- Fiedler, Konrad: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Grafrath 2016.
- Figal, Günter: *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*, Tübingen 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.¹¹ 2019.
- Font-Reaulx, Dominique de: *Ein sinnliches Altertum entwickeln. Das antike Modell in der Fotografie von ihren Anfängen bis zur Avantgarde*, in: Eva Kocziszky (Hg.): *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste*, Berlin 2011, S. 173–187.
- Franke, Ursula: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Münster 2018.
- Freyermuth, Gundolf S.: *Games – Game Design – Game Studies. An Introduction*, Bielefeld 2015.
- Fritzsche, Peter: *Chateaubriands Ruinen – Vergessen und Erinnern nach der Französischen Revolution*, übers. v. Dorothea Schuller und Alexandra Fauler, in: Aleida Assmann, Monika Gomille u. Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 47–60.
- Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 2012.
- Gaßner, Hubertus: *Empfindsamkeit. Schillers »Räuber« – Landschaftsgarten – Melancholie – Ruinen – Memento mori*, in: ders. (Hg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, S. 101–115.
- Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 9: *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften*, hg. v. Karl-Siebert Rehberg, Frankfurt a.M. 2016, S. 1–332.
- Ginsberg, Robert: *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam u. New York 2004.
- Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, aus dem Italienischen übers. v. Gisela Bonz u. Karl F. Hauber, Berlin 2011.
- Gisbertz, Anna-Katharina (Hg.): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München 2011.
- Gleiter, Jörg H. u. Ludger Schwarte (Hg.): *Architektur und Philosophie*, in: dies. (Hg.): *Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven*, Bielefeld 2015.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1978.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.⁷ 2012.
- Goodman, Nelson: *Wie Bauwerke bedeuten*, in: Christoph Baumberger (Hg.): *Architekturphilosophie. Grundlagentexte*, Münster 2013, S. 128–140.

- Grave, Johannes: *Caspar David Friedrich*, München, London u. New York 2012.
- Günzel, Stephan: *Egoshooter. Das Raumbild des Computerspiels*, Frankfurt a.M. 2012.
- Guzzoni, Ute: *Unter anderem: die Dinge*, München 2008.
- Halawa, Mark Ashraf: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*, Köln 2008.
- Hauskeller, Michael: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin 1995.
- Hauskeller, Michael: *Ist Schönheit eine Atmosphäre? Zur Bestimmung des landschaftlich Schönen*, in: ders. (Hg.): *Naturerkenntnis und Natursein*, Frankfurt a.M. 1998, S. 161–175.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 14, Frankfurt a.M.¹¹ 2018.
- Heidegger, Martin: *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, II. Abteilung: Vorlesungen, Bd. 61, Frankfurt a.M.² 1994.
- Hempel, Eberhard: *Ruinenschönheit*, in: *Zeitschrift für Kunst* 2/2 (1948), S. 76–91.
- Henckmann, Wolfhart: *Atmosphäre, Stimmung, Gefühl*, in: Rainer Goetz u. Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München 2007, S. 45–84.
- Hennig, Martin: *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*, Marburg 2017.
- Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart 2001.
- Herzog, Günter: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms 1989.
- Hofmann, Werner: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000.
- Holtorf, Cornelius: *Vom Kern der Dinge keine Spur. Spurenlesen aus archäologischer Sicht*, in: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 333–352.
- Hörisch, Jochen: *Der Ruin/Die Ruine*, in: Norbert Bolz u. Willem van Reijen (Hg.): *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, Frankfurt a.M. 1996, S. 259–276.
- Horn, Eva u. Manfred Weinberg (Hg.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen 1998.
- Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a.M. 2014.
- Huberts, Christian u. Sebastian Standke (Hg.): *Zwischen-Welten. Atmosphären im Computerspiel*, Glückstadt 2014.
- Humboldt, Wilhelm von: *Schriften zur Sprache*, Stuttgart 1995.
- Jensen, Jens Christian: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln⁹ 1991.
- Jung, Matthias: *Hermeneutik zur Einführung*, Hamburg 2001.
- Kant, Immanuel: *Werke*, Bd. 3: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974.
- Kant, Immanuel: *Werke*, Bd. 10: *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974.
- Kern, Andrea: *Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn*, in: dies.u. Ruth Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 81–111.
- Kern, Andrea: *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt a.M. 2000.

- Kirchmann, Kay: *Das ›genichtete Haus der Zeit‹ – Ruinen und Melancholie in Andrej Tarkowskijs NOSTALGHIA*, in: Aleida Assmann, Monika Gomille u. Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 309–339.
- Kirstgen, Anna: *Raumreiz. Zur Wirkungsweise architektonischer Räume*, Berlin 2019.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl (Hg.): *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt a.M.⁹ 2019.
- Köhler, Wolfgang. R.: *Einleitung*, in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Realismus und Antirealismus*, Frankfurt a.M. 1992, S. 7–19.
- Konersmann, Ralf: *Die Unruhe der Welt*, Frankfurt a.M. 2015.
- Kracauer, Sigfried: *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin 2020.
- Krämer, Sybille: *Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur*, in: dies., Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 155–181.
- Krämer, Sybille: *Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme*, in: dies., Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 11–33.
- Krämer, Sybille, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen⁶ 2009.
- Lehnert, Gertrud: *Raum und Gefühl*, in: dies. (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011, S. 9–25.
- Levy, Ze'ev: *Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida*, in: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 145–154.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Bielefeld 2009.
- Majetschak, Stefan: *Arbeit an Sichtbarkeit. Zur Einleitung*, in: ders. (Hg.): *Auge und Hand*, S. 9–24.
- Majetschak, Stefan: *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg³ 2012.
- Majetschak, Stefan: *Die Sprachlichkeit der Kunst. Konrad Fiedlers Sprach- und Kunsttheorie im Lichte der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, in: ders. (Hg.): *Auge und Hand*, S. 113–126.
- Makarius, Michel: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004.
- Märker, Peter: *Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur*, mit einem Geleitwort von Wieland Schmied, Heidelberg 2007.
- Menke, Bettine: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010.
- Menke, Christoph: *Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik*, in: Andrea Kern u. Ruth Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 19–48.
- Menninghaus, Winfried: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002.
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

- Mißelbeck, Reinhold (Hg.): *Chargesheimer. Schöne Ruinen*, mit einem Beitrag von Anke Solbrig unter Verwendung von Originaltexten von Günther Weiß-Margis und einem Nachwort von Anneliese Weiß-Margis, Köln 1994.
- Montaigne, Michel de: *Essais*, ausgewählt und eingeleitet von Arthur Franz, Berlin 2008.
- Müller, Hans-Peter u. Tilman Reitz (Hg.): *Simmel-Handbuch. Begriffe, Hauptwerke, Aktualität*, Berlin 2018.
- Nolden, Nico: *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen. Erinnerungskulturelle Wissenssysteme*, Berlin 2020.
- Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, New York 2012.
- Pape, Helmut: *Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen*, in: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 37–54.
- Parzinger, Hermann: *Verdammt und vernichtet. Kulturzerstörungen vom Alten Orient bis zur Gegenwart*, München 2021.
- Peirce, Charles Sanders: *Die Abduktion in der Wahrnehmung*, in: Lambert Wiesing (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 195–202.
- Pias, Claus: *Computer – Spiel – Welten*, München 2002.
- Procházka, Martin: *Ruinen in der Neuen Welt – Von Roanoke bis Los Angeles*, übers. von Michael C. Frank, in: Aleida Assmann, Monika Gomille u. Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 89–103.
- Radisich, Paula Rea: *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge 1998.
- Rauh, Andreas: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld 2012.
- Raulet, Gérard: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, in: Norbert Bolz u. Willem van Reijen (Hg.): *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, Frankfurt a.M. 1996, S. 179–214.
- Recki, Birgit: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg 1988.
- Reicher, Maria E.: *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt² 2010.
- Reichertz, Jo: *Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden*, in: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 309–332.
- Reijen, Willem van (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a.M. 1992.
- Reijen, Willem van: *Labyrinth und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne*, in: ders. (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a.M. 1992, S. 261–291.
- Riegl, Alois: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien u. Leipzig 1903.
- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2005.
- Rossi, Paolo: *Das Altern der Welt und die »große Ruine« in der Neuzeit*, in: Christoph Wulf u. Dietmar Kamper (Hg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, Berlin 2002, S. 878–889.
- Sachs-Hombach, Klaus u. Jan-Noël Thon: *Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspiel-forschung*, Köln 2015.
- Sallis, John: *Stein*, aus dem Englischen übers. v. Heinz Jatho, München 2003.

- Schaub, Mirjam: *Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens. Sophie Calles, Francis Alys' und Janet Cardiff's Beitrag zu einem philosophischen Spurenbegriff*, in: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 121–141.
- Schmitz, Hermann: *Atmosphären*, Freiburg u. München² 2016.
- Schmitz, Hermann: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Bielefeld³ 2015.
- Schmitz, Hermann: *System der Philosophie*, 10 Bände, München 2019.
- Schnädelbach, Herbert: *Reflexion und Diskurs. Fragen einer Logik der Philosophie*, Frankfurt a.M. 1977.
- Schnapp, Alain: *Ruinen als Darstellung der Gesellschaften zwischen Morgenland und Abendland*, in: Eva Kociszky (Hg.): *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste*, Berlin 2011, S. 27–44.
- Schnapp, Alain: *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris 2020.
- Schnapp, Alain: *Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive*, aus dem Französischen übers. v. Andreas Wittenburg, Göttingen 2014.
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart⁵ 2010.
- Schürmann, Eva: *Ästhetik – Aisthetik – Kunstphilosophie*, in: dies., Sebastian Spanknebel u. Héctor Wittwer (Hg.): *Formen und Felder des Philosophierens. Konzepte, Methoden, Disziplinen*, München² 2017, S. 224–251.
- Schürmann, Eva: *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*, München 2000.
- Schürmann, Eva: *Maurice Merleau-Ponty*, in: Stefan Majetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie*, München 2005, S. 266–286.
- Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a.M. 2008.
- Schwarte, Ludger: *Gründen und Abreißen. Der Platz der Architektur im System der Philosophie*, in: ders. u. Jörg H. Gleiter (Hg.): *Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 21–38.
- Schweidler, Walter: *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.
- Schweppenhäuser, Gerhard: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt a.M. u. New York 2007.
- Schwingeler, Stephan: *Kunstwerk Computerspiel – Digitale Spiele als künstlerisches Material. Eine bildwissenschaftliche und medientheoretische Analyse*, Bielefeld 2014.
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Architecture*, Princeton 2013.
- Seel, Martin: *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt a.M. 2014.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2003.
- Seel, Martin: *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.

- Seel, Martin: *Die Kunst der Entzweigung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt a.M. 1997.
- Seel, Martin: *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a.M. 2013.
- Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M. 1996.
- Seel, Martin: *Für einen Holismus ohne Ganzes*, in: Georg W. Bertram u. Jasper Liptow (Hg.): *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, Weilerswist 2002, S. 30–40.
- Seel, Martin: *Kunst, Wahrheit, Welterschließung*, in: Franz Koppe (Hg.): *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 36–80.
- Seel, Martin: *Räume im Raum der Gegenwart. Über den Ort der Architektur*, in: ders. (Hg.): *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2007, S. 143–151.
- Seel, Martin: *Vom Handwerk der Philosophie*, München u. Wien 2001.
- Seel, Martin: *111 Tugenden, 111 Laster. Eine philosophische Revue*, Frankfurt a.M. 2012.
- Selle, Gert: *Im Raum sein. Über Wahrnehmung von Architektur*, in: Michael Hauskeller (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug/Schweiz 2003, S. 261–279.
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt a.M. 2006.
- Simmel, Georg: *Die Ruine*, in: ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hg. v. Ingo Meyer, Frankfurt a.M. 2008, S. 34–41.
- Simmel, Georg: *Philosophie der Landschaft*, in: ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hg. v. Ingo Meyer, Frankfurt a.M. 2008, S. 42–52.
- Stegmaier, Werner: *Anhaltspunkte. Spuren zur Orientierung*, in: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 82–94.
- Steinhauser, Monika: *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.
- Stewart, Susan: *The Ruins Lesson. Meaning and Material in Western Culture*, Chicago 2020.
- Stoessel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München u. Wien 1983.
- Storch, Christina: *Wetter, Wolken und Affekte. Die Atmosphäre in der Malerei der Frühen Neuzeit*, Berlin 2015.
- Strasser, Peter: *Des Teufels Party, Geht die Epoche des Menschen zu Ende?*, Wien 2020.
- Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a.M.² 1977.
- Taylor, Charles: *Das sprachbegabte Tier. Grundzüge des menschlichen Sprachvermögens*, aus dem Englischen übers. v. Joachim Schulte, Berlin 2017.
- Tilly, Michael: *Apokalyptik*, Tübingen 2012.
- Trabant, Jürgen: *Das tote Gerippe und die Arbeit des Geistes. Überlegungen im Anschluss an Humboldt*, in: Sybille Krämer u. Ekkehard König (Hg.): *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?*, Frankfurt a.M. 2002, S. 76–96.
- Turner, Bryan S.: *Ruine und Fragment. Anmerkungen zum Barockstil*, in: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a.M. 1992, S. 202–223.
- Ulber, Marie: *Landschaft und Atmosphäre. Künstlerische Übersetzungen*, Bielefeld 2017.
- Valéry, Paul: *Eupalinos oder der Architekt*, übers. von Rainer Maria Rilke, Berlin 2017.

- Vöckler, Kai: *Die Architektur der Abwesenheit. Über die Kunst, eine Ruine zu bauen*, Berlin 2009.
- Waldenfels, Bernhard: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt a.M.² 2016.
- Wedekind, Gregor: *Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich*, in: Kerstin Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin u. München 2010, S. 31–49.
- Weisman, Alan: *The World Without Us*, New York 2007.
- Wiesing, Lambert: *Die Zustände des Auges. Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin*, in: Stefan Majetschak (Hg.): *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München 1997, S. 189–208.
- Wiesing, Lambert: *Einleitung: Philosophie der Wahrnehmung*, in: ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 9–64.
- Wiesing, Lambert: *Konrad Fiedler*, in: Stefan Majetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie*, München 2005, S. 179–198.
- Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin² 2013.
- Wittgenstein, Ludwig: *Werkausgabe*, Bd. 1: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. 1984, S. 252–580.
- Wolf, Norbert: *Kunst-Epochen. Klassizismus und Romantik*, Stuttgart 2002.
- Zimmermann, Reinhard: *Künstliche Ruinen: Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989.

Tertiärliteratur

- Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe 7 Bde., hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2010.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., hg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992–2015.
- Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet v. Elmar Seebold, Berlin²⁵ 2011.
- Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München² 2004.
- Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart 2006.

Bildbände

- Barasch, Dan: *Ruin and Redemption in Architecture*, London u. New York 2019.
- Fennema, Sven: *Melancholia. Zauber vergessener Welten*, München 2019.
- Fennema, Sven: *Neuland. Eroberungen der Natur*, München 2017.
- Fennema, Sven: *Nostalgia. Orte einer verlorenen Zeit*, München 2015.
- Fennema, Sven: *Tales of Yesteryear*, Krefeld 2014.
- Folie, Sabine (Hg.): *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Nürnberg 2009.
- Hefele, Stefan: *Geisterhäuser. Verlassene Orte in den Alpen*, München 2018.
- KAI 10, Arthena Foundation, Düsseldorf u. KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin (Hg.): *Ruinen der Gegenwart*, Berlin 2017.
- Kander, Nadav: *Dust*, Ostfildern 2014.
- Koudelka, Josef: *Ruins*, New York 2020.
- Krämer, Felix (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*, Frankfurt a.M. 2012.
- Perna, Giovanni: *Die morbide Schönheit alter Friedhöfe*, Halle (Saale) 2015.
- Rensbergen, Henk van: *No Man's Land*, München 2018.
- Torres Ruiz, Gabriela: *Silence*, Berlin 2017.
- Traub, Peter: *Die Welt der verlassenen Orte. Urbex-Fotografie*, Halle (Saale) 2014.
- Traub, Peter: *Die Welt der verlassenen Orte II. Urbex-Fotografie*, Halle (Saale) 2017.
- Vanhöfen, Jörn: *Aftermath*, Ostfildern 2011.
- Veillon, Romain: *Ask the Dust*, London 2016.
- Windisch, Thomas: *Wer hat hier gelebt? Augenreise zu verlassenen Orten*, Wien 2019.
- Yamada, Yuto: *Silent World. Beautiful Ruins of a Vanishing World*, 2019.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:* Gabriela Torres Ruiz: #46 *Silence*, 2013, in: dies.: *Silence*, Berlin 2017 | Seite 276
- Abb. 2:* Gabriela Torres Ruiz: #46 *Silence*, 2015, in: dies.: *Silence*, Berlin 2017 | Seite 276
- Abb. 3:* Gabriela Torres Ruiz: #10 *Silence*, 2015, in: dies.: *Silence*, Berlin 2017 | Seite 277
- Abb. 4:* Gabriela Torres Ruiz: #10 *Silence*, 2015, in: dies.: *Silence*, Berlin 2017 | Seite 277
- Abb. 5:* Gabriela Torres Ruiz: #8 *Silence*, 2013, in: dies.: *Silence*, Berlin 2017 | Seite 278
- Abb. 6:* Gabriela Torres Ruiz: #8 *Silence*, 2014, in: dies.: *Silence*, Berlin 2017 | Seite 278
- Abb. 7:* *Dark Souls 3* (2016), From Software/Bandai Namco Entertainment, Screenshot KB
| Seite 279
- Abb. 8:* *Kolsterruine Eldena*, Bild von Wolfgang Claussen auf Pixabay (CCo) | Seite 279
- Abb. 9:* *Ruinen von Ephesos*, Bild von lucag259 auf Pixabay (CCo) | Seite 280
- Abb. 10:* *Forum Romanum*, Bild von Adam auf Pixabay (CCo) | Seite 280
- Abb. 11:* *Colosseum*, Bild von Martin Hudec auf Pixabay (CCo) | Seite 281
- Abb. 12:* *Schiffswrack*, Bild von Aneta Foubíková auf Pixabay (CCo) | Seite 281
- Abb. 13:* *Elektrische Gitarre (heavy relic)*, Bild von Patrim auf Pixabay (CCo) | Seite 282

Filmverzeichnis

- Boyle, Danny: *28 Days Later* (GBR 2002).
- Delpout, Peter: *Lyrisch Nitraat* (NLD 1991), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ahzZjwjdaMo> (Stand: 03.10.2021).
- Emmerich, Roland: *Independence Day* (USA 1996).
- Emmerich, Roland: *The Day After Tomorrow* (USA 2004).
- Emmerich, Roland: *2012* (USA/CAN 2009).
- Gans, Christophe: *Silent Hill* (CAN/F 2006).
- Hempel, Susann Maria: *Der große Gammel* (DEU 2013), URL: https://www.youtube.com/watch?v=mGW4qV_TgmU (Stand: 03.10.2021).
- Lawrence, Francis: *I am Legend* (USA 2007).
- Miller, Tim: *The Drowned Giant* (USA 2021).
- Morrison, Bill: *Decasia. The State of Decay* (USA 2002), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zLqN4eZE8Pk> (Stand: 03.10.2021).
- Rodriguez, Robert: *Planet Terror* (USA 2007).
- Scott, Ridley: *Blade Runner* (USA/HKG 1982).
- Tarantino, Quentin: *Death Proof* (USA 2007).
- Villeneuve, Denis: *Blade Runner 2049* (USA 2017).

Computerspielverzeichnis

- Assassin's Creed*-Reihe (seit 2007), verschiedene Ubisoft-Studios/Ubisoft.
- Battlefield I* (2016), EA DICE/Electronic Arts.
- Battlefield V* (2018), EA DICE/Electronic Arts.
- Bioshock* (2007), 2K Marin/2K Games.
- Bloodborne* (2015), From Software/Sony Computer Entertainment.
- Chernobyl VR Project* (2016), The Farm 51/Reality 51.
- Chernobylite* (2021), The Farm 51/All in! Games SA.
- Dark Souls 3* (2016), From Software/Bandai Namco Entertainment.
- Days Gone* (2019), SIE Bend Studio/Sony Interactive Entertainment.
- Death Stranding* (2019), Kojima Productions/Sony Interactive Entertainment.
- Demon's Souls* (2020), Bluepoint Games/Sony Interactive Entertainment.
- Diablo III* (2012), Blizzard Entertainment/Blizzard Entertainment.
- Fallout 3* (2008), Bethesda Game Studios/Bethesda Softworks.
- Horizon Zero Dawn* (2017), Guerrilla Games/Sony Interactive Entertainment.
- Kirby and the Forgotten Land* (2022), HAL Laboratory/Nintendo.
- Mad Max* (2015), Avalanche Studios/Warner Bros. Interactive Entertainment.
- Metro Exodus* (2019), 4A Games/Deep Silver.
- Nier: Automata* (2017), Platinum Games/Square Enix.
- Remnant: From the Ashes* (2019), Gunfire Games/Perfect World Entertainment.
- Resident Evil 7: Biohazard* (2017), Capcom/Capcom.
- Silent Hill*-Reihe (seit 1999), unterschiedliche Entwickler-Studios/Konami.
- S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl* (2007), GSC Game World/GSC Game World.
- Super Smash Bros. Ultimate* (2018), Bandai Namco, Sora Ltd./Nintendo.
- The Evil Within* (2014), Tango Gameworks/Bethesda Softworks.
- The Evil Within 2* (2017), Tango Gameworks/Bethesda Softworks.
- The Last of Us* (2013), Naughty Dog/Sony Computer Entertainment.
- The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (2017), Nintendo Entertainment Planning & Development, Monolith Soft/Nintendo.
- The Witcher 3: Wild Hunt* (2015), CD Project RED, Saber Interactive/Bandai Namco Games, Warner Bros. Interactive, Spike Chunsoft.
- Shadow of the Tomb Raider* (2018), Eidos Montreal/Square Enix.

Tom Clancy's The Division (2016), Massive Entertainment/Ubisoft.

Tom Clancy's The Division 2 (2019), Massive Entertainment/Ubisoft.

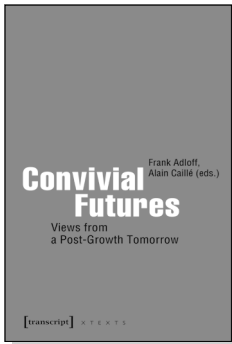
Philosophie



Die konvivialistische Internationale

Das zweite konvivialistische Manifest Für eine post-neoliberale Welt

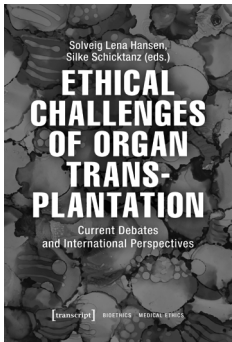
2020, 144 S., Klappbroschur
10,00 € (DE), 978-3-8376-5365-6
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5365-0
ISBN 978-3-7328-5365-6



Frank Adloff, Alain Caillé (eds.)

Convivial Futures Views from a Post-Growth Tomorrow

April 2022, 212 p., pb.
25,00 € (DE), 978-3-8376-5664-0
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-5664-4
ISBN 978-3-7328-5664-0



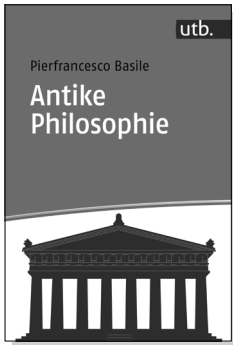
Pierfrancesco Basile

Antike Philosophie

2021, 180 S., kart.
20,00 € (DE), 978-3-8376-5946-7
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5946-1

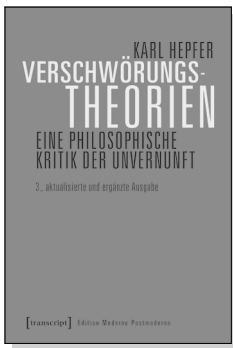
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Philosophie



Pierfrancesco Basile
Antike Philosophie

2021, 180 S., kart.
20,00 € (DE), 978-3-8376-5946-7
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5946-1



Karl Hepfer
Verschwörungstheorien
Eine philosophische Kritik der Unvernunft

2021, 222 S., kart., 5 SW-Abbildungen
25,00 € (DE), 978-3-8376-5931-3
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5931-7



Helen Akin, Cindy Salzwedel, Paul Helfritsch (Hg.)
Außeruniversitäre Aktion.
Wissenschaft und Gesellschaft im Gespräch
Jg. 1, Heft 1/2022: kritisch leben

April 2022, 194 S., kart., 6 SW-Abbildungen, 10 Farbabbildungen
22,00 € (DE), 978-3-8376-6042-5
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-6042-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**