

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 Atmosphärenerleben 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.<sup>56</sup>

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«<sup>57</sup> 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«,<sup>58</sup> 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.«<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> 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«,<sup>61</sup> 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 Monuments fortlaufend erneuert, um ihr Bestehen zu sichern oder es wird versucht, einen ursprünglichen Zustand so unverändert wie möglich zu bewahren.<sup>62</sup> 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 restorative 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.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> 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*.<sup>65</sup> 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 zurückverlangen.<sup>66</sup> 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.«<sup>67</sup>

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.<sup>68</sup> 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 trotzt 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 befähigt 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 Spannbreite möglicher Zukunftsszenarien bewegt sich dabei graduell zwischen den Extremen einer friedvollen paradiesischen Utopie und dem konflikthaften apokalyptischen Endzeitszenario.<sup>69</sup> 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 imaginäre Schauplätze dessen, was der Mensch einmal *gewesen sein wird*; ihr zeitlicher Modus ist die vollendete Zukunft: eine »Reflexion im *Futur II*.<sup>70</sup>

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«<sup>71</sup> 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 Ruinszenarien der Zukunft streng genommen ein unmögliches, 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).«<sup>72</sup>

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 sublime 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.«<sup>73</sup> 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.«<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup> Das Bedürfnis, die unverfügbare Zukunft zu erkennen, ist geradezu eine anthropologische Grundkonstante des Menschseins.<sup>76</sup> Ausdruck fand sie in der apokalyptischen Eschatologie als den spezifischen Zukunfts- und Endzeiterwartungen insbesondere des jüdischen und christlichen Glaubens.<sup>77</sup> Die Zukunft und das Jenseits werden dabei zur Projektionsfläche für individuelle und kollektive Hoffnungen und Ängste.<sup>78</sup> 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«<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup> Zwar ist das postapokalyptische Szenario in gewisser Weise ein postkatastrophischer Neubeginn, jedoch in den Trümmern und Ruinen derselben Welt und ohne paradiesisches Heilgeschehen. 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.<sup>81</sup> Die religiöse Heilgeschichte 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.«<sup>82</sup> Säkulare Apokalyptik beruht meist auf einer Verbindung aus pessimistischen Zeitdiagnosen und Fortschrittskapsis 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.<sup>83</sup>

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«,<sup>84</sup> 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«*<sup>85</sup>) 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.«<sup>86</sup> 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*«,<sup>87</sup> 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.<sup>88</sup> 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 übersteht sich nunmehr mit dem eigenen individuellen Lebensweg.«<sup>89</sup>

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 [...].«<sup>90</sup> Die Gegenüberstellung der zukünftigen mit der gegenwärtigen Welt dient dabei der Deutung der Gegenwart selbst. Es geht um die »Antizipation des Möglichen«<sup>91</sup> 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«.<sup>92</sup> 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 Endschicksals 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 Gegenwelt.<sup>93</sup> Sie dient dabei nicht zuletzt der Deutung und Bewältigung individueller und kollektiver aktueller Krisen und Unglückssituationen.<sup>94</sup> 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: »Ir-gendetwas ist immer im Begriff, sich zu einer Katastrophe auszuwachsen oder bereits eine zu sein.«<sup>95</sup> Wie man es auch mit dem jeweils akuten Zustand der Menschheit hält und ungeachtet der unüberblickbaren Zeitdiagnosen<sup>96</sup> 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 extraordinäre 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.«<sup>97</sup> 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.«<sup>98</sup> 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 unwirtlichen 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 Hoffnungsfunk, 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 Bleibenden und Vergehenden 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 vergänglichen Da-seins gegeben.«<sup>99</sup>

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 täglich 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.<sup>100</sup> 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.«<sup>101</sup> 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.«<sup>102</sup> 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.<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup>

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 begegneten 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.<sup>105</sup> 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. welche Blumen, Sanduhr, Kerze, Totenschädel und nicht zuletzt Ruinen. Existentialisch 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

<sup>102</sup> M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 194.

<sup>103</sup> Vgl. R. Zimmermann: *Künstliche Ruinen*, S. 149ff.

<sup>104</sup> Vgl. K. Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, S. 24.

<sup>105</sup> »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, jemals gegenwärtig gewesen sein kann.« (W. Schweidler: *Der Ort des Gewesenen*, S. 229)

Vorhandenem«,<sup>106</sup> schreibt Seel. Die Ruinen der Gegenwart als in der Gegenwart begegnete 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,<sup>107</sup> vielmehr wird ihr auratisches und atmosphärisches Erscheinen von Korrespondenzen mit Vergangenem und Zukünftigem getragen: »[Das] korresponsive Bewußtsein ist für alle – schönen wie schrecklichen – Anklänge vergangener und künftiger Zeiten offen.«<sup>108</sup> Was wir im Aura- und Atmosphärenleben 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 Gewahrwerden der »vorübergehenden *Gestalt unseres Lebens*«.<sup>109</sup>

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.«<sup>110</sup> Unsere verweilende Anteilnahme an den Ruinen eröffnet ein zugleich sinnliches und sinnhaftes Atmosphärenleben 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 Sinnesindrücke Qualitäten von Befindlichkeiten produzieren und wie darüber hinaus das Wahrgenommene in ein Übersinnliches transzendierte: 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.