

Joachim Otto Habeck, Frank Schmitz (Hg.)

RUINEN UND VERGESSENE ORTE

Materialität im Verfall – Nachnutzungen – Umdeutungen

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Joachim Otto Habeck, Frank Schmitz (Hg.)
Ruinen und vergessene Orte

Die Herausgeber danken der Sutor-Stiftung für die Unterstützung der Publikation. Der Band fasst die Erträge der Ringvorlesung »Ruinen aus der Sicht der Kulturwissenschaften« (im Sommersemester 2021) am Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Hamburg zusammen.

Sutor-Stiftung

Förderung der Architektur und Technik



Universität Hamburg
DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

Joachim Otto Habeck, geb. 1968, ist Professor am Institut für Ethnologie an der Universität Hamburg. Seine Forschungen zu nomadischer Architektur in Sibirien und sein Interesse am Nachleben sowjetischer Militärobjekte in Deutschland motivierten ihn, die Nachnutzung verfallen(d)er Bauwerke zu betrachten.

Frank Schmitz, geb. 1972, ist Professor für Architekturgeschichte und -theorie am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Schwerpunkte seiner Forschungen liegen unter anderem im Bereich Theaterbau sowie den Architekturen der Mobilität.

Joachim Otto Habeck, Frank Schmitz (Hg.)

Ruinen und vergessene Orte

Materialität im Verfall – Nachnutzungen – Umdeutungen

[transcript]

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.

(Lizenztext: <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

© **Joachim Otto Habeck, Frank Schmitz (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Ehemalige Dynamitfabrik Krümmel, Geesthacht,

© North Star Chronicles – Reiseblog

Lektorat: Kirsten Rachowiak (München), Patty A. Gray (Citrus Heights),

Joachim Otto Habeck (Hamburg), Frank Schmitz (Hamburg)

Satz: Akademischer Verlagsservice Gunnar Musan

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6222-1

PDF-ISBN 978-3-8394-6222-5

<https://doi.org/10.14361/9783839462225>

Buchreihen-ISSN 2702-8968

Buchreihen-eISSN 2702-8976

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 und Lost Places

Konturen eines transdisziplinären Forschungsfelds

Frank Schmitz und Joachim Otto Habeck 9

Die Geduld der Steine

Bauliche Fragmente und die Aushandlung von Geschichte

Beate Löffler 31

From Ruins to the Ruins of Ruins

The Challenging Afterlife of Architectural Dereliction

Zoltán Somhegyi 45

Ruins of a Post-Apocalyptic Present

Thomas Meier 57

»A broken arch of London Bridge«

Der Zeichner beschwört die Ewigkeit der Kunst

Ekaterini Kepetzis 75

Life in Ruins

The Fetishisation of Decay in Contemporary Architecture

Tom Wilkinson 91

Die Ruine in der Architektur

Das Schöpferische und das Zerstörerische

Susanne Krasmann 107

Paradoxical Ruins

An Essay on the Deadlocks of Debris

João G. Rizek 119

Rebalancing the Ruin

Critical-Creative Approaches to Restoration-Conservation

Florina Pop 129

Experiential Preservation as Critical Heritage Practice

On Le Corbusier's Villa Savoye in Ruins

Katrine Majlund Jensen and Luise Rellensmann 143

Gespenster des »preußischen Pompeji«

Zwei ortsspezifische Ausstellungen in den Ruinen
der einstigen Festung Küstrin

Marta Smolińska 159

Von Traumhaus zur Ruine in einer transnationalen mexikanischen Gemeinde

Julia Pauli 175

Von »Archiven des Wohnens« und »former glory«

Zeitgenössische Debatten über die verlassene
ḥārāt-Architektur im Zentraloman

Josephine Kanditt und Thomas Schmidt-Lux 185

Ruinen als Chancen und Hindernisse des nordirischen Friedensprozesses

Das Gefängnis Long Kesh/Maze: ein umstrittener Raum
im Konflikttransformationsprozess

Dieter Reinisch 199

Die nationalsozialistischen Thingstätten nach 1945

Zwischen Verfall, Aneignung und Umdeutung

Stefanie Samida 213

Das Dölitzer Schlösschen

Geschichte und Narrativ

Georg-Felix Sedlmeyer 227

Bunker 75 Jahre nach Kriegsende

Reste manifester Zerstörung

Marina Linares 243

Place Hacking Peenemünde

Appropriation, Perception, and Interpretation of Industrial Ruins
from the Period of National Socialism

Constanze Röhl und Peter I. Schneider 261

**Abseitige Ruinen und Lost Places in den neuen Bundesländern
ethnografisch erforschen**

Eine ostdeutsche Perspektive ohne Ostalgie?

Patrick Kahle 283

Mobile Ruinen

Medienkanäle des Ruinentransports

Kirsten Wagner 297

Trümmerfelder

Ruine (und Torso) in der zeitgenössischen Kunst

Michael Diers 317

Angaben zu den Autor*innen 337

Bildnachweis 341

Ruinen und Lost Places

Konturen eines transdisziplinären Forschungsfelds

Frank Schmitz und Joachim Otto Habeck

Ruinen rücken derzeit verstärkt in das öffentliche Bewusstsein. Die allgegenwärtigen Bilder zerstörter Orte in der Ukraine haben dabei unseren Blick seit Beginn des bewaffneten Konflikts im Februar 2022 stark gewandelt. Zumindest in der westlichen Welt hatten Ruinen zuvor mit wachsender zeitlicher Distanz zum Ende des Zweiten Weltkriegs einen Teil ihres Schreckens verloren. Die physischen Spuren von Kriegszerstörungen sind in den meisten europäischen Städten kaum noch unmittelbar abzulesen. Insbesondere aus deutscher Perspektive wurde die Wahrnehmung von ruinenhafter Architektur überlagert durch die Vielzahl leer gezogener Industriearale oder ehemaliger sowjetischer Truppenstandorte auf dem Gebiet der ehemaligen DDR, die nach dem Ende des Kalten Kriegs vielfach in einen Dornröschenschlaf fielen und oft als vergessene Orte neu entdeckt wurden.¹ Ihren Charme macht der Mehltau der schleichenden und teils natürlichen Verfalls- oder Verwitterungsprozesse aus, und gerade nicht die gewaltsame Zerstörung als Folge von Kriegseinwirkung. Doch auch diese Orte verschwinden zunehmend, da solche *lost places* insbesondere im weiteren Umfeld großer Städte dem aktuell wachsenden Druck des Immobilienmarkts zum Opfer fallen, sei es durch Renovierung und Aktivierung leer stehender Bauten zu Wohnzwecken, sei es durch Abriss und Neubau an gleicher Stelle. Wir können uns Ruinen nicht mehr ›leisten‹, weil Ressourcen begrenzt sind: Dies gilt nicht nur für den knappen Baugrund in urban verdichteten Räumen. Auch die materiellen und energetischen Ressourcen, die in verfallenden oder ruinösen Bauten stecken, müssen im Sinne eines nachhaltigen Bauens möglichst effizient genutzt werden.

Gleichzeitig entstehen derzeit vielerorts neue Ruinen, auch außerhalb von Kriegsgebieten, etwa wenn im Zuge des Klimawandels bestimmte Regionen menschenleer werden: So veröffentlichte das Institute for Economics and Peace (IEP) – eine globale Denkfabrik mit Hauptsitz in Sydney – bereits 2020 eine

1 Vgl. zu diesen Phänomenen schleichenden Verfalls: Stephanie Herold: Bilder vergangener Utopien. Inszenierungen des Leerstands in der Bildproduktion der Urban Explorer. In: kritische berichte 3 (2018), S. 47–54; vgl. auch Julian Blunk: Vakanz. Ästhetische, semantische und zeitliche Dimensionen architektonischen Leerstands. Editorial. In: kritische berichte 3 (2018), S. 3–11.

Studie, der zufolge weltweit 31 Staaten bis 2050 infolge des Klimawandels de facto unbewohnbar sein könnten, also infolge von Stürmen, Fluten, Hitze oder Wasserknappheit.² Die Autor*innen der Studie sehen politische Konflikte eng an diese ökologischen Veränderungen geknüpft und prognostizieren umfangreiche Fluchtbewegungen der in diesen Regionen lebenden Menschen. Nicht im Fokus der Studie steht dabei die Frage, was aus den zurückbleibenden, dann leer stehenden Bauten wird. Zu kuriosen Sonderfällen der Sichtbarwerdung von Ruinen kommt es im Zuge längerer Trockenperioden jedoch auch in Europa: So brachte Wassermangel an mehreren Stellen Ruinen (wieder) ans Tageslicht, wie das Beispiel eines ehemaligen Dorfs im Nordwesten Spaniens belegt: Der Ort Aceredo war 1992 zugunsten eines Stausees aufgegeben und geflutet worden. Der extrem niedrige Wasserstand des Stausees machte die Ruinen des verlassenen Dorfs im Februar 2022 vorübergehend wieder sichtbar, die *Neue Züricher Zeitung* berichtete von dem galicischen »Geisterdorf«.³

Für Ruinenromantik oder sonstige Verklärungen geben solche Fälle kaum Anlass, ganz im Gegensatz zu einer lange verbreiteten Lesart von Ruinen: Noch 1936 hatte der Hamburger Kunsthistoriker Wilhelm Sebastian (später: William) Heckscher das Wort ›Ruine‹ noch als »Inbegriff einer ganz eigentümlichen, wehmütig erhebenden Schönheitsempfindung« verstanden und damit einen stark ästhetisierenden Ruinenbegriff angesetzt.⁴ Heckscher, der diese Feststellung mit Blick auf antike Ruinen in Rom gemacht hatte, verstand Ruinen dabei als Ergebnis »naturhaften *Verfalls*« – und eben nicht als Produkt aktiver, menschengemachter Zerstörung.⁵ Das Beispiel des Ruinendorfs im Stausee macht aber deutlich, dass sich hier menschengemachte Zerstörung und naturhafter Verfall nicht recht auseinanderhalten lassen: So mag es Schäden an den Gebäuden des ehemaligen Dorfs teils durch Entnahme von Baumaterialien im Zuge der Evakuierung der Anlage des Stausees gegeben haben, teils durch die Einwirkung des Wassers während und nach der Flutung. Gleichzeitig gibt es gute Gründe anzunehmen, dass auch das Wiederauftauchen der Ruinen durch Wassermangel letztlich kein natürlicher Prozess ist, sondern Folge der (menschengemachten) Klimakrise und der damit verbundenen Trockenperioden.

Das Ruinöse wird somit als Ausdruck von Problemen selbst innerhalb reicher und politisch stabiler Industrieländer immer deutlicher. Erst recht aber, wenn

2 Studie zum Klimawandel. Bedrohung für eine Milliarde Menschen. In: Tagesschau, 9. Februar 2020, <https://www.tagesschau.de/ausland/studie-lebensraum-101.html> (aufgerufen am 20.08.2022).

3 Martin Berz: Spanisches Geisterdorf taucht aus Stausee auf. In: Neue Züricher Zeitung, 15. Februar 2022, <https://www.nzz.ch/fotografie/spanische-geisterstadt-taucht-aus-stausee-auf-ld.1669766> (aufgerufen am 20.08.2022).

4 Wilhelm Sebastian Heckscher: Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance. Würzburg: Mayr 1936, S. 1, Hervorhebung im Original.

5 Heckscher 1936 (wie Anm. 4), S. 3, Hervorhebung im Original. Die Unterscheidung zwischen dem Eingriff des Menschen und einem »natürlichen« Verfall hatte bereits der Kunsthistoriker Alois Riegl in seiner für die moderne Denkmalpflege grundlegenden Studie 1903 getroffen, vgl. Alois Riegl: Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich [1903]. In: Ernst Bacher (Hg.): Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995, S. 49–144, hier S. 69–71.

man den Blick über den Tellerrand der sogenannten westlichen Welt hinaus richtet: Zahlreiche gewaltsame Konflikte – jüngst etwa der Krieg im Jemen oder der in Syrien – gehen immer wieder einher mit Ruinierungen der gebauten Umwelt. Verschiedene Motive lassen sich dabei unterscheiden: einerseits Zerstörungen, bei denen es um die Bauten und deren Funktionen geht, etwa bei der gezielten Beschädigung von Industrieanlagen. Andererseits gibt es Zerstörungen von Bauten wie etwa Wohnhäusern, bei denen eigentlich die in den Bauten lebenden Menschen gemeint sind. In weiteren Fällen waren die Zerstörungen eher als Bildersturm angelegt – denkt man etwa an die islamistisch motivierten Angriffe auf die antiken Stätten im syrischen Palmyra 2015. Bauten werden in solchen Kontexten oft als Symbole für Ideologien zerstört. Gemeint sind mit solchen Gewaltakten letztlich auch Menschen, aber eben indirekt.

Was ist somit unter einer ›Ruine‹ zu verstehen? Beim Versuch einer Annäherung an eine Definition ist der Duden hilfreich, der Ruinen als »stehen gebliebene Reste eines zum [größeren] Teil zerstörten oder verfallenen [historischen] Bauwerkes« beschreibt.⁶ Diese scheinbar so lakonische Definition enthält zahlreiche Informationen und wirft Fragen auf. Zunächst müsste ja geklärt werden, was mit »stehen geblieben« im Einzelfall gemeint ist: Wie viel von den Grundmauern muss noch vorhanden sein, damit es sich um eine Ruine handelt? Wie viel muss umgekehrt mindestens verloren sein, damit man das Gebäude nicht mehr als vollständig begreift?⁷ In jedem Fall herrscht in der Forschung wie im alltäglichen Sprachgebrauch weitgehender Konsens, dass eine Ruine zwingend Fehlstellen aufweisen muss. Doch schon beim Kriterium des ›Historischen‹, das in der Duden-Definition in eckigen Klammern steht, handelt es sich um einen dehnbaren Begriff: Während Forschende mit einem Fokus auf die klassische Archäologie unter ›historisch‹ vielleicht etwas verstehen, das 2000 Jahre alt ist, könnte für andere Wissenschaftszweige ein Ereignis vom Vortag bereits historisch sein. Mit Blick auf die Listung von Baudenkmalen wurde und wird immer wieder darum gestritten, wann ein Gebäude ›historisch‹ wird und damit potenziell denkmalwürdig; bisher ist die Praxis oft so, Baudenkmale frühestens mit dem Abstand einer Generation – 25 bis 30 Jahre – einzutragen.

Ein Kriterium, das in der Forschung zu Ruinen intensiv diskutiert wurde und das in der Duden-Definition nicht anklingt, ist der Aspekt der Funktionslosigkeit, also der Verlust der ursprünglich beabsichtigten Nutzungen. Der Verlust jeglicher Nutzung oder zumindest der ursprünglichen Bestimmung ist sicher *ein* mögliches Kriterium für eine Ruine, aber nur im Zusammenspiel mit einem Verlust an materieller Unversehrtheit. Eine eindeutige Zuordnung scheint jedoch nicht möglich: Nicht alles, was funktionslos geworden ist, ist eine Ruine, und auch nicht jedes fragmentierte Gebäude ist zwangsläufig eine Ruine. Als Arbeitshypothese für den vorliegenden Band setzen wir damit einen Ruinenbegriff an,

6 Ruine. In: Duden Online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ruine> (aufgerufen am 22.09.2022), die beiden Adjektive in eckigen Klammern sind Teil der Duden-Definition.

7 Ein solches Verständnis von Ruinen als einem Zwischenzustand hatte Ernst Bloch in seiner erstmals 1954 veröffentlichten Studie *Das Prinzip Hoffnung* dargelegt: Eine Ruine sei »im Sturz aufgehalten[e], durchaus noch Form [...], [die] also keineswegs in Nihilismus fiel«. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung* (3 Bde.). Frankfurt am Main: Suhrkamp¹⁰2016, Bd. 1, S. 446.

den zwei Merkmale kennzeichnen: Materielle Kriterien, also Substanzverluste, sowie funktionale Merkmale, also Nutzungsänderungen und -verluste, müssen in einem *Zusammenspiel* auftreten. Sowohl die aktive Zerstörung eines Bauwerks etwa im Zuge gewaltsamer Auseinandersetzungen wie auch das oft schleichende Zerstörungswerk der Natur durch Witterungs- und Umwelteinflüsse, Naturkatastrophen oder Schädlingsbefall können dabei eine Ruine produzieren. Ein solcher Ruinenbegriff scheint uns einerseits präzise und dabei doch elastisch genug, um möglichst viele potenzielle Forschungsgegenstände zu umfassen, insbesondere das komplexe Phänomen der *lost places*, auf das wir im Folgenden genauer eingehen möchten.

Wenn ein wesentliches Kriterium zur Bestimmung von Ruinen der Zwischenzustand – also das ›nicht mehr‹ Vollständige und zugleich ›noch nicht‹ völlig Zerstörte – ist, dann bleibt zu fragen: Was ist eigentlich der jeweilige ›vollständige‹ Zustand eines Bauwerks und woran ist das festzumachen? Ein Großteil der gebauten Umwelt lässt sich nicht auf einen vollständigen, geschlossenen Zustand zurückführen: einerseits, weil zahllose Bauten nie oder teils erst mit großer Verzögerung fertiggestellt wurden, wie das Beispiel des jahrhundertlang unvollendeten Kölner Doms deutlich macht. Andererseits, weil für zahllose weitere Bauten, die immer wieder nach veränderten Plänen weitergebaut wurden, überhaupt nie eine ausdifferenzierte Planung eines ›fertigen‹ Zustands existierte. Dies war etwa für einen Großteil der ›namenlosen‹ Wohnungsbauten weltweit üblich, die ohne vorab durchgeplanten Entwurf entstanden und entstehen, sondern vielmehr im Prozess des Bauens vor Ort, bei dem das jeweilige Gebäude auch nach Fertigstellung je nach Bedarf verändert wird.⁸ Wenn aber ein großer Teil unserer gebauten Umgebung durch Transformation, Adaption und Veränderung gekennzeichnet ist, muss diese gebaute Umgebung doch als eine ›offene Form‹ verstanden werden, und zwar in dem Sinne, den Umberto Eco in seiner 1962 erschienenen Studie *Opera Aperta* (dt. *Das offene Kunstwerk*) beschrieben hat, also Werke, die sowohl auf der Ebene ihrer Bedeutungen offen und fluide sind als auch in ihrer materiellen Verfasstheit. Bei der Beschäftigung mit dem Ruinösen muss daher mitbedacht werden, inwiefern bei der Definition dessen, was eine Ruine ist, der vermeintlich ›vollständige‹ oder ›ursprüngliche‹ Zustand als Maßstab zu wählen ist, um den Grad an Veränderung oder Verlust überhaupt beziffern zu können.

Welche wissenschaftlichen Disziplinen sind damit für Ruinen zuständig? Wenn man an Ruinen denkt, so wird damit vielfach der Typus der antiken respektive griechischen oder römischen Ruine assoziiert, beispielsweise der Parthenontempel oder das Forum Romanum. Somit wären Fragen, die sich an Ruinen knüpfen, zunächst solche, die sich Vertreter*innen der klassischen Archäologie stellen. Mit diesen Fragen verknüpfen sich traditionell solche aus dem Bereich der Kunstgeschichte, die sich mit Ruinen teils direkt befasst, teils mit ihren medialen Vermittlungen – etwa in der sorgfältigen grafischen Dokumentation, mithilfe derer Giovanni Battista Piranesi um 1750 die vom allmählichen Abtrag

8 Vgl. zu diesem Phänomen u. a.: Bernard Rudofsky: *Architecture without Architects. An Introduction to Nonpedigreed Architecture*. New York: Museum of Modern Art 1964.

bedrohten antiken Stätten Roms gleichsam ›konservieren‹ wollte, oder auch in der romantischen Ruinenmalerei der Zeit um 1800. An diesen Beispielen deutet sich zugleich an, dass sich einige Wissenschaftsdisziplinen mit der Rezeptionsgeschichte von Ruinen befassen und dabei unter Umständen die Ruinen selbst nur mittelbar zum Gegenstand haben. Ähnliches gilt für diejenigen kunst- und architekturhistorische Forschungen, die sich mit künstlichen Ruinen befassen, wie sie als malerische Blickpunkte etwa in Schlossparks ab dem 18. Jahrhundert europaweit entstanden.⁹

Der Ruinendiskurs in der klassischen Archäologie und der Kunst- und Architekturgeschichte stellt jedoch nur einen von mehreren Forschungssträngen dar. In den letzten Jahrzehnten wurde die Forschung zu Ruinen und *lost places* von anderen Fächern bzw. Teildisziplinen bereichert: zum einen von den Literaturwissenschaften, speziell in Hinsicht auf die erwähnte rezeptionsgeschichtliche Betrachtung und eine gegenwartsbezogene kulturkritische Interpretation; zum anderen maßgeblich von der Archäologie der Gegenwart, der Sozialgeografie, der Soziologie und der Sozialanthropologie/Ethnologie. Letztere Fächer beteiligen sich umso mehr, je jünger die Ruinen sind, denkt man etwa an leer stehende Industrieanlagen, Bunker oder ehemals militärisch genutzte Areale, die sich als *lost places* großer Beliebtheit erfreuen: bei Forschenden, bei Nutzer*innen, die die Räume für allerlei Aktivitäten wie Partys nutzen oder auch für institutionalisierte Nutzungen wie Paintball-Arenas oder Erlebnisparcours unterschiedlichsten Zuschnitts. Nicht zuletzt stellen sich für die Geschichtswissenschaft mit Blick auf Ruinen und *lost places* Fragen nach den politischen oder gesellschaftlichen Verwerfungen, die überhaupt erst zur Zerstörung oder zum Verfall von Gebäuden geführt haben, womit Fragen aus der Wirtschafts- oder Sozialgeschichte verknüpft sein können.

Nicht selten ist darüber hinaus die Denkmalpflege aufgerufen, sich zum Umgang mit einer Ruine zu positionieren, oftmals flankiert von grundlegenden, also denkmaltheoretischen Überlegungen. Diese sind für unsere Fragestellungen insofern von besonderer Relevanz, als die Entstehung der modernen Denkmalpflege sich um 1900 ganz wesentlich an der Frage entzündete, wie mit Ruinen umzugehen sei: Sollte man sie wiederherstellen und damit in einen idealisierten – oftmals fiktiven – Zustand zurückversetzen oder sollte man sie in ihrem fragmentierten Zustand bewahren? Die auf den Kunsthistoriker Georg Dehio zurückgehende Formel ›konservieren statt restaurieren‹ ist bis heute auch international ein zentrales Leitbild der Denkmalpflege, wobei mit ›restaurieren‹ zeitgenössisch das gemeint war, was wir unter rekonstruieren verstehen, also Nachbauten und bauliche Hinzufügungen historisch mehr oder weniger gesicherter Formen.¹⁰

9 Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*. Wiesbaden: Reichert 1989.

10 Dehio hatte wörtlich formuliert: »allerdings nicht restaurieren – wohl aber konservieren«. Georg Dehio: *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert*. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers, gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität [zu Straßburg] am 27. Januar 1905, S. 17.

Die Beschäftigung mit dem Ruinösen hat in den verschiedenen Wissenschaftszweigen immer wieder Konjunkturen: Zu fragen ist, wodurch solche Konjunkturen jeweils angeregt werden. Eine naheliegende Vermutung ist, dass zeitgeschichtliche Entwicklungen dabei großen Einfluss haben, denn ein wesentlicher Schub in der Auseinandersetzung mit Ruinen ist Ende des 18. Jahrhunderts zu verzeichnen, im unmittelbaren Nachgang der Französischen Revolution. So erschien 1791 eine Studie des französischen Geschichtsphilosophen Constantin-François Volney über Ruinen, die im folgenden Jahr auch auf Deutsch vorlag.¹¹ Der Autor sah »tausend anziehende Empfindungen« mit Ruinen verknüpft und eröffnete damit ein Themenfeld, das im 20. Jahrhundert besondere Brisanz erhalten sollte: die Ruine als positiv konnotiertes Symbol für den Zerfall eines überwundenen politischen oder gesellschaftlichen Systems.

* * *

Im vorliegenden Band untersuchen Fachleute mit unterschiedlichem disziplinärem Hintergrund Phänomene des Ruinösen. Die Beiträge sind aus einer Ringvorlesung hervorgegangen, die wir im Sommersemester 2021 am Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Hamburg organisiert und durchgeführt haben. Für uns als Organisatoren und Herausgeber ergab sich als wesentliches Momentum die Diversität (und teilweise die Divergenz) der Trajektorien in der transdisziplinären Diskussion über Ruinen und vergessene Orte. Diese werden wir im Folgenden skizzieren. Selbstverständlich finden sich zahlreiche Überschneidungen, sodass die eindeutige Zuordnung zu einzelnen Diskursen nicht immer möglich ist. Eine umfassende Darstellung der umfangreichen Literatur zu Ruinen und *lost places* würde überdies den Rahmen sprengen – wir möchten aber einige derjenigen Publikationen vorstellen, auf die die Autor*innen dieses Sammelbands wiederholt rekurren. Anschließend werden wir ihre Beiträge vorstellen.

Die Auseinandersetzung mit den Epochen der europäischen Ruinenrezeption

Den Überblick der unterschiedlichen transdisziplinären Felder der Ruinenforschung beginnen wir mit dem Diskurs, wie er in der klassischen Archäologie und der Kunstgeschichte präsent ist. Dieser zeichnet den Wandel in der west- und südeuropäischen Ruinenrezeption von der Renaissance über den Barock bis in die Romantik nach: Galt die antike Ruine in Zeiten der Renaissance vor allem als Inspiration für Neuschöpfungen, so rückte im 18. Jahrhundert die Symbolik der *vanitas* (Vergänglichkeit) in den Vordergrund. Hingegen kann die Ruinenlust der Romantik vor allem im deutschsprachigen Raum als Ausdruck einer Suche nach dem nationalen Selbst gedeutet werden.¹² Ein

11 Constantin-François de Volney: Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolutionen der Reiche. Frankfurt am Main: Syndikat 1977 [frz. Originalausgabe 1791], S. 20.

12 Vgl. beispielsweise die Darstellung in Zimmermanns Buch *Künstliche Ruinen* (wie Anm. 9).

eindrucksvolles Beispiel der französischen Rezeptionsgeschichte ist das Buch *Was ist eine Ruine?*, verfasst von dem klassischen Archäologen Alain Schnapp, der selbst auf Volney und andere Vertreter*innen der französischen Tradition rekurriert (vgl. auch Thomas Meiers Beitrag in diesem Band). Schnapp betont den Zusammenhang von Materialität, Erinnerung und Schriftlichkeit: Anhand von Beispielen aus Ägypten, Mesopotamien, dem antiken Griechenland und Rom arbeitet er unterschiedliche Strategien der Überlieferung an eine ferne Nachwelt heraus (Bauten für die Ewigkeit in Ägypten, Bauten und Neubauten als Tresore für zu überlieferndes Schrifttum in Mesopotamien, im antiken Griechenland hingegen Dichtung für die Ewigkeit und ein geschärftes Bewusstsein für die Vergänglichkeit der Bauwerke der Altvorderen). Schnapp steht in einer humanistisch-orientalistischen Tradition, die auf Stein und Schrift fokussiert ist – wie später deutlich werden wird, ist diese Beschränkung aus Sicht anderer Disziplinen für die Erforschung des Phänomens Ruinen nicht unproblematisch. Schnapp bezieht aber auch eine explizit transdisziplinäre Position, die auf die Konzeptualisierung von Erinnerung und Gedächtnis abzielt, und zitiert Jan Assmanns sowie Pierre Noras literaturwissenschaftliche bzw. kulturhistorische Studien zu Gedenk- und Erinnerungsorten.

Welche große Bedeutung der Schrift bzw. der Dichtung für die kollektive Erinnerung an teilweise oder gänzlich verschwundene Gebäude und Siedlungen zukommt, wird auch von mehreren anderen Autor*innen herausgearbeitet, so von Hartmut Böhme und Aleida Assmann.¹³ Was Böhme und viele andere Stimmen in diesem Diskurs auszeichnet, ist die Analyse der spezifischen Ästhetik von (klassischen) Ruinen. Bei Böhme steht die Historizität des ästhetischen Empfindens im Vordergrund: In der Moderne und Postmoderne erlangen Ruinen eine derart massenhafte Verbreitung, dass sie nicht mehr der Kontemplation einer vergangenen Größe dienen (wie es für Petrarca im 14. Jahrhundert noch der Fall war), sondern die Fragmentierung und Sinnkrise der Gegenwart symbolisieren. Mit dem Verlust der gottgewollten Ordnung der Dinge könnte es sein, dass die Ruinen »vielleicht das letzte Wort behalten. [...] Die Transfiguration der Welt in eine Schrift, die nicht mehr in den Buchstaben des göttlichen Heilsplans geschrieben ist, erodiert das Semiotische selbst.«¹⁴ Diese Deutung einer zersplitterten Gegenwart entspricht der Skepsis, die im literaturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahrzehnte vorherrschte.

Aleida Assmann beschreibt eine veränderte Wahrnehmung von Ruinen gegen Mitte des 18. Jahrhunderts und bezieht sich konkret auf Piranesis Projekt der Spurensicherung des antiken Rom: »Ruinen wurden als höchst fragile Relikte entdeckt, die es zu schützen und zu konservieren galt, um sie für die Nachwelt zu erhalten.«¹⁵ Hier wird wiederum die Rolle der Zeichnung bzw. der Schrift als Träger des kulturellen Gedächtnisses und somit die Grundlage für den weiteren Diskurs über Ruinen deutlich. Diese Praxis der Dokumentation geht jedoch

13 Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Der Schein des Schönen*. Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304; Aleida Assmann: *Text und Ruine*. In: Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*. München: Wilhelm Fink 2002, S. 151–163.

14 Böhme 1989 (wie Anm. 13), S. 298–299.

15 Assmann 2002 (wie Anm. 13), hier S. 159.

nicht mit einer Festschreibung der Bedeutungen einher, wie Aleida Assmann und ihre Mitherausgeberinnen Monika Gomille und Gabriele Rippl an anderer Stelle treffend konstatieren: »Gerade [die] semantische Unruhe, die von [der Ruine] ausgeht, ist es aber, welche sie zum Anstoß immer neuer Suchbewegungen und Selbstreflexionen im Spannungsfeld zwischen ästhetischer Erfahrung und Geschichtszeichen, zwischen Vergessen und Erinnern werden lässt.«¹⁶

Ein Autor, der in den letzten Jahren wesentlich zu der Debatte an der Schnittstelle zwischen klassischer Archäologie und Kunstgeschichte beigetragen hat, ist Zoltán Somhegyi (auch er hat ein Kapitel zum vorliegenden Sammelband verfasst). Hier nehmen wir Bezug auf seine 2020 erschienene Monografie, in der er sich vor allem mit historischen Ruinen und dem Wandel ihrer ästhetischen Bewertung befasst. Drei Elemente sind für ihn konstituierend: Funktionslosigkeit, Abwesenheit und zeitlicher Abstand.¹⁷ Das Kriterium der Funktionslosigkeit blendet spätere (nicht intendierte) Nachnutzungen weitgehend aus, so ist eine Ruine streng genommen nur dann eine Ruine, wenn sie nicht touristisch überformt ist. Die Abwesenheit bzw. das Fehlen bestimmter Elemente machen den ästhetischen Reiz der Ruine aus: »We sense the void that defines the ruins, and thus ruins are constantly formed by Nature through ever-growing absence« – eben dies gibt Somhegyi den Anlass, Ruinen, *not-yet-ruins* und *not-anymore-ruins* konzeptuell zu trennen.¹⁸ *Lost places* fallen laut Somhegyi daher in aller Regel nicht unter die Definition von Ruinen; zudem sind ›Ruinen der Gegenwart‹ (*contemporary ruins*) aus seiner Sicht ein Widerspruch in sich, da ihnen nicht der zeitliche Abstand zukommt, der die ›eentlichen‹ Ruinen auszeichnet.¹⁹ Er orientiert sich also an einer klassischen Rezeption von Ruinen: »classical ruins have a canonised certainty, their aesthetic value is secured through time as well as art tradition«.²⁰

Ruinen als Manifestationen einer düsteren Gegenwart

Als zweiter transdisziplinärer Ansatz soll nun der literaturwissenschaftlich-philosophische Zugang zum Phänomen Ruine vorgestellt werden. Dieser lässt sich – was den Akzent auf historische Ruinen sowie den Fokus auf Erinnern, Vergessen, Zeitgefühl und Zeitgeist betrifft – relativ nah an dem Diskurs verorten, der für die klassische Archäologie und die Kunstgeschichte charakteristisch ist; er nimmt jedoch seinen Ausgangspunkt in einer kritischen, ja pessimistischen Auslegung der Moderne. Emblematisch hierfür ist der Rückgriff auf Walter Benjamins Formulierung »Trümmer auf Trümmer« in der neunten These *Über*

16 Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl: Ruinenbilder. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Ruinenbilder. München: Wilhelm Fink 2002, S. 7–14, hier S. 11.

17 Zoltán Somhegyi: Reviewing the Past. The Presence of Ruins. London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd, S. 7.

18 Somhegyi 2020 (wie Anm. 17), S. 8–9.

19 Somhegyi 2020 (wie Anm. 17), S. 97.

20 Somhegyi 2020 (wie Anm. 17), S. 109.

den Begriff der Geschichte.²¹ Diese 1939/40 von ihm verfasste Wendung wurde in zahlreichen späteren Publikationen zitiert; auch andere Metaphern aus Benjamins Werk werden seit den 1990er Jahren von Autor*innen in ihren Exegesen aufgegriffen.²² Dieser (teilweise postmodern inspirierte) Rezeptionsstrang gibt sich zwar gelegentlich ähnlich nostalgisch wie die literarischen Manifestationen der Ruinenlust im 19. Jahrhundert, doch geht die Form der Ästhetisierung in eine ganz andere Richtung: Es ist nicht so sehr das Nachsinnen über die Fragilität der Vergangenheit, sondern eine Auseinandersetzung mit einer düsteren Gegenwart – und ein Nachdenken über Alternativen. Nostalgie, so die Literaturwissenschaftlerin Svetlana Boym, sei nicht so sehr eine antimoderne Regung, sie müsse auch nicht notwendigerweise auf die Vergangenheit gerichtet sein, sondern sei eher als »sideways« zu verstehen – im Sinne der Überschreitung konventioneller Grenzen des Räumlichen und Zeitlichen. Hierin erkannte Boym das gesellschaftskritische Potenzial und die symbolische Macht der Ruinen: die paradoxe Position »between suprahuman state models and human practices, between individual aspirations and collective pressure, between ascending dreams and down-to-earth everyday survivals«.²³

Boym bezog sich auf die Avantgarde der frühen Sowjetzeit und die zunehmend repressive Atmosphäre unter Josef Stalin. Benjamin schrieb in einem Kontext unmittelbarer Lebensgefahr im nationalsozialistisch besetzten Paris. Die düstersten Jahre, Orte und Verbrechen des 20. Jahrhunderts werden in der literaturwissenschaftlich-philosophischen Debatte über Ruinen und Verfall viel expliziter thematisiert als im zuvor skizzierten Rezeptionsstrang. Damit einher geht die Frage, inwieweit die Architektur der Moderne die Fortschrittsfantasien

21 Die neunte These (ohne das einleitende Epigramm) lautet: »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.« Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 98 [posthume Abschrift].

22 Vgl. Julia Hell, Andreas Schönle: Introduction. In: Dies. (Hg.): Ruins of Modernity. Durham, London: Duke University Press 2010, S. 1–14; Paula Rabinowitz: Wreckage upon Wreckage. History, Documentary and the Ruins of Memory. In: History and Theory, 32 (1993), H. 2, S. 119–137. Verweise auf Benjamin finden sich auch bei vielen Autor*innen der phänomenologischen Ruinenforschung. Häufig zitiert werden überdies Textstellen aus dem Abschnitt »Die Ruine« in Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt 1928. Ausführlich zu Walter Benjamin: Christian J. Emden: Walter Benjamins Ruinen der Geschichte. In: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hg.): Ruinenbilder. München: Wilhelm Fink 2002, S. 61–87.

23 Svetlana Boym: Ruins of the Avant-Garde. From Tatlin's Tower to Paper Architecture. In: Julia Hell, Andreas Schönle (Hg.): Ruins of Modernity. Durham, London: Duke University Press 2010, S. 58–85, hier S. 60.

autoritärer Regime beflügelt hat und an der Durchsetzung repressiver Politiken beteiligt war – eine Debatte, die sich auch auf die Sowjetunion in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg bezieht.²⁴

Die Umwälzungen in Europa um 1989/90 und die damit einhergehenden Verschiebungen mit Leerstand und Verfall haben weitere Forschungen zum Themenfeld der Ruine provoziert, etwa die Beiträge zum 1996 von Norbert Bolz und Willem van Reijen herausgegebenen Essayband *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*, die sowohl auf physische und ideelle Zerfallsprozesse im Nachgang des Kalten Kriegs rekurrieren, als auch auf die Konflikte und Zerstörungen im Zuge des Jugoslawienkrieges Bezug nehmen, für die die Zerstörung der Brücke von Mostar 1993 ein ikonisches Zeichen wurde.²⁵ Die Auflösungserscheinungen alter Gewissheiten gehen einher mit dem Empfinden jäh hereinbrechender Krisen; hinzu kommt zugleich die Emergenz neuer Feindbilder. Alle diese Aspekte prägen auch gegenwärtig – im Jahr 2022 – die Wahrnehmung der Welt.

Forschungen zur Materialität und Phänomenologie moderner Ruinen

In deutlichem Kontrast zu den beiden zuvor skizzierten Ansätzen steht ein dritter Diskursstrang, an dem sich insbesondere Vertreter*innen der Archäologie der Gegenwart beteiligen. Überdies ist ein stärkerer Austausch mit den Geowissenschaften und den empirischen Sozialwissenschaften erkennbar. Beispielfür diesen Forschungsstrang ist der 2014 von Bjørnar Olsen und Þóra Pétursdóttir herausgegebene Band *Ruin Memories*, insbesondere die Einleitung darin.²⁶ Ausgehend von einer pragmatisch-konzeptuellen Unterscheidung zwischen historischen und modernen Ruinen (sowie zwischen schnellen und langsamen Prozessen der Ruinierung) entsteht die Möglichkeit, gegenwärtige Prozesse des materiellen, ökonomischen, aber auch des symbolischen Verfalls in die Forschung mit einzubeziehen. Einer der bemerkenswertesten Punkte in der gegenwartsbezogenen archäologischen Deutung ist die Einsicht, dass der allmähliche Verfall verborgene Dinge *freilegt* – ähnlich, wie Archäologie eine Praxis des Freilegens verborgener Schichten ist: »Ruination becomes a kind of slow-motion archaeology.«²⁷ Im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit hegemonialen Verschleierungen sozialer Missstände ermöglichen Ruinen zudem das Demaskieren des Perfekten und Schönen, den Blick hinter die Fassaden

24 Vgl. beispielsweise Vladimir Paperny: *Modernism and Destruction in Architecture*. In: Julia Hell, Andreas Schönle (Hg.): *Ruins of Modernity*. Durham, London: Duke University Press 2010, S. 41–57.

25 Norbert Bolz, Willem van Reijen (Hg.): *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. Auch hier finden sich zahlreiche Bezugnahmen auf Walter Benjamins Ideen, vgl. den Beitrag von Manfred Schneider: *Der Barbar der Bedeutungen*. Walter Benjamins *Ruinen*, S. 215–236 im genannten Sammelband.

26 Þóra Pétursdóttir, Bjørnar Olsen: *An Archaeology of Ruins*. In: Bjørnar Olsen, Þóra Pétursdóttir (Hg.): *Ruin Memories. Materialities, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. London, New York: Routledge 2014, S. 3–29.

27 Þóra Pétursdóttir, Bjørnar Olsen: *Modern Ruins. Remembrance, Resistance, and Ruin Value*. In: Claire M. Smith (Hg.): *Encyclopedia of Global Archaeology*. Cham: Springer 2014, S. 4983–4994, hier S. 4988.

neoliberaler Erfolgsstorys und Perfektionsgelüste.²⁸ Moderne Ruinen wirken auf viele Betrachter*innen hässlich, dreckig und irgendwie peinlich, sie gelten als Zeichen sozialer ebenso wie materieller Unordnung oder gar Unreinheit; historischen Ruinen hingegen wird ein ästhetischer, ja sogar erbaulicher Wert zugeschrieben.²⁹ In jüngerer Zeit dem Verfall oder der Zerstörung anheimgefallene Bauten haben den Status von Noch-nicht-Ruinen: Materie zur falschen Zeit am falschen Ort, irgendwo zwischen Abfall (*waste*) und Kulturerbe (*heritage*), zwischen Scheitern und Fortschritt.³⁰ Dennoch erkennen Pétursdóttir und Olsen einen Wert in ihnen: Vor allem die Dinge an sich, die von früheren Nutzungen und Rationalitäten befreit sind, ermöglichen gänzlich neue Wahrnehmungen der uns umgebenden Welt. Damit verbindet sich ein Plädoyer für eine völlig andere Ästhetik als diejenige, die bereits zuvor als ›klassisch‹ definiert wurde. Moderne Ruinen lehren überdies eine Abkehr von einem naiv-historiografischen Denken: An ihnen scheitert »the conception of the past as sequenced [and] progressive, a projected stream of completed events left behind«.³¹

Zu den Autor*innen in diesem Diskurs zählt der Archäologe Gavin Lucas, der das Phänomen untersucht, wie die Dinge, die einstmals ein Haus konstituiert haben, ›wandern‹. Ausgehend von der Annahme »buildings don't move – do they?« verfolgt er, wohin die Balken, Einrichtungsgegenstände und auch die Bewohner*innen gelangten, die zu einem bestimmten Zeitpunkt einen Nexus, einen Haushalt bildeten.³² Lucas bedient sich der Konzepte und Methoden geografischer Abfallforschung ebenso wie der *Time Geography*, die um 1970 von Torsten Hägerstrand formuliert wurde. Lucas tut dies, um die archäologische Zunft daran zu erinnern, dass die Erforschung des einstmals intakten Gebäudes oder die Herkunft der Materialien und Nutzer*innen zu erweitern ist durch eine Analyse dessen, was aus diesen geworden ist – oft mit erstaunlichen Resultaten angesichts der Vernetztheit und Mobilität, die zum Vorschein kommt.³³

Was in Lucas' Artikel problematisiert wird, ist die Persistenz von gebauten Objekten: Der Grad dieser Persistenz hängt unter anderem von den verwendeten Materialien ab. Holz eignet sich als Baumaterial besonders gut für Behausungen, die über Jahrzehnte ortsfest sind, die jedoch auch relativ problemlos

28 Pétursdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 27), S. 4990.

29 Ähnlich argumentieren auch Stefan Dorondel, Stelu Şerban: Healing Waters. Infrastructure and Capitalist Fantasies in Socialist Ruins of Rural Bulgaria. In: Canadian Journal of Development Studies 41 (2020), H. 1, S. 127–143, hier S. 129.

30 Pétursdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 26), S. 4–8. Vgl. auch Somhegyi 2020 (wie Anm. 16), S. 97–101.

31 Pétursdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 26), S. 12.

32 Gavin Lucas: Conduits of Dispersal. Dematerializing an Early Twentieth-Century Village in Iceland. In: Bjørnar Olsen, Þóra Pétursdóttir (Hg.): Ruin Memories. Materialities, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past. London, New York: Routledge 2014, S. 305–318, hier S. 309.

33 Hier ergibt sich eine Assoziation zu Beate Löfflers Ausführungen über bauliche Fragmente und Spolien sowie den von Georg-Felix Sedlmeyer thematisierten Verfall durch eine ›spontane‹ Aneignung bzw. die Entwendung von Material. Solche Formen der behördlich nicht autorisierten ›Umlagerung‹ von Baumaterial dürften ein weitverbreitetes Phänomen sein, wenngleich sie aus Sicht des Denkmalschutzes unbedingt zu vermeiden sind. Sie lassen sich mit den Methoden des *urban mining* gleichsetzen (vgl. Haupttext).

zerlegt und wieder zusammengesetzt werden können und somit ›wandern‹. Jegliche archäologische Forschung, die nicht steinerne (z.B. hölzerne) Architektur in den Blick nimmt, dürfte sich mit diesem Phänomen auseinandergesetzt haben. Dies betrifft ebenfalls nomadische Siedlungs- und Wirtschaftsformen. Einer der Autoren dieser Einleitung (Habeck) hat während seiner Feldforschungen bei nomadischen Gruppen im Norden Russlands derlei Recycling-Prozesse mit- und nacherleben können.³⁴ Es stimmt: Mobile Behausungen hinterlassen keine Ruinen. Was hinterlassen wird, sind Dinge, die sich bei der Rückkehr wieder nutzen lassen. Hier kommt der Aspekt des Verbleibs von Materialien zum Vorschein, der für Lucas im Mittelpunkt des Interesses steht. Dieser Ansatz ebnet Wege für ein nuancierteres Verständnis für nomadische und sesshafte Wohnformen – möglicherweise auch für eine kritische Überprüfung der zuvor skizzierten These von Schnapp, nach der schriftlose Kulturen hinsichtlich des kollektiven Gedächtnisses von antiken Zivilisationen zu unterscheiden seien. Vielleicht findet hier eine zu starke Differenzierung statt? Um noch einmal auf Lucas zurückzukommen: »People move a lot – as archaeologists, we usually think of ourselves as sedentary, in contrast to our hunter-gatherer ancestors, but we have always been nomadic and mobile; it is just the *forms* of mobility that have changed.«³⁵

Wind und Wetter nagen an einem jeglichen Gebäude, aber spezifisch für *lost places* ist die fehlende Instandhaltung. Ihr weiterer Werdegang scheint dem Spiel der Elemente unterworfen. Der Sozialgeograf Tim Edensor bietet einen phänomenologischen Zugang zu den oft bizarr anmutenden Formen des Verfalls.³⁶ Durch die unmittelbar körperliche, alle Sinne involvierende Erfahrung gelingt Edensor die Schilderung neuer Formen, die durch das modrige Ineinander-Dringen der strukturierten, gebauten, menschengemachten Dinge einerseits und der Pilze, Pflanzen und Insekten andererseits entstehen. Strukturen zerfließen und lösen sich auf, Substanzen unterliegen einer Metamorphose. Diese Wiederaneignung durch die Natur ähnelt dem Prozess, den der Soziologe Georg Simmel ein Jahrhundert zuvor beschrieben hat, allerdings zielte Simmel viel stärker auf die Dichotomie von Natur und Kultur ab.³⁷ Er verwendete diese überzeichnet erscheinende, aber letztlich fraktale Gegenüberstellung, um kenntlich zu machen, dass das menschliche Streben nach Perfektion und Symmetrie gegen die Kräfte der Natur anarbeitet und sich an ihnen abarbeitet – eine Ambivalenz, die viele Autor*innen unseres Sammelbands aufgegriffen haben.

34 Die Rentiernomaden, mit denen Habeck Ende der 1990er Jahre unterwegs war, suchten auch gelegentlich die verlassenen Siedlungen der Geologen auf, um sich dort Bretter und andere Materialien zu besorgen, das heißt, sie haben am Verfall – man könnte sagen: am Recycling – dieser stationären Siedlungen mitgewirkt. Vgl. Joachim Otto Habeck: *What it Means to Be a Herdsman. The Practice and Image of Reindeer Husbandry among the Komi of Northern Russia*. Münster: LIT 2005, S. 97.

35 Lucas 2014 (wie Anm. 32), S. 311, Hervorhebung im Original.

36 Tim Edensor: *Waste Matter – The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World*. In: *Journal of Material Culture*, 10 (2005), H. 3, S. 311–332.

37 Georg Simmel: *Die Ruine*. Ein ästhetischer Versuch. In: Otthein Rammstedt, Volkhard Krech, Alessandro Cavalli (Hg.): *Georg Simmel. Gesamtausgabe in 24 Bänden*, Bd. 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 124–130.

Lost Places

Eine verwandte, aber etwas anders gelagerte Genealogie der Reflexion über verfallende Bauten bezieht sich auf sogenannte vergessene Orte oder – um den geläufigen englischsprachigen Begriff zu verwenden – *lost places*. Seit den 1990er Jahren sind zahlreiche Essays und Studien zu diesem Topos des noch nicht völlig Ruinösen erschienen. Alice Mah spricht von *derelict places*, also nicht von *lost places*, um zu betonen, dass diese Orte in der Wahrnehmung der Nachbar*innen zwar einen früheren, keinesfalls aber vergessenen oder verlorenen Teil der eigenen Biografie darstellen.³⁸ Üblicherweise bezieht sich die Beschreibung von *lost places* auf ehemals industriell, militärisch oder infrastrukturell genutzte Objekte. Aber es ist möglich und sinnvoll, auch ehemalige Wohngebäude miteinzubeziehen, wie Christian Bauer und Christoph Dolgan darlegen.³⁹ Die beiden Autoren definieren *lost places* als Orte, für die zwei Bedingungen gelten: der Funktionsverlust der architektonischen Struktur sowie deren Rekontextualisierung aufgrund von unterschiedlichen Aneignungsprozessen.⁴⁰ Darüber hinaus erwähnen sie die fehlende Instandhaltung als wichtiges Element (vgl. unsere Definition von Ruinen weiter oben). Bauer und Dolgan betonen auf Grundlage ihrer Feldstudie in Österreich die Aspekte der Neu-Aneignung jenseits der Funktion, die das Gebäude ursprünglich hatte. Biotische und abiotische Prozesse – Besiedelung durch Pflanzen und Tiere sowie Erosion – werden in dieser Lesart ebenfalls als Formen der Neu-Aneignung interpretiert.

Nicht intendierte Nachnutzungen – oft in Gestalt von informellen, subkulturellen Aktivitäten – sind ein charakteristisches Merkmal von *lost places*. Wie würden die Erbauer sowjetischer Kasernen auf dem Gebiet der ehemaligen DDR reagieren, würden sie erfahren, dass in den Gebäuden rauschhaft-ekstatische Festivals stattfinden? *Lost places* dienen häufig als Refugien für transgressives Verhalten. Sie sind Räume einer kreativen Unordnung und Umordnung. Möglicherweise ist diese Wahrnehmung eine träumerisch-optimistische Annäherung an das Phänomen Ruine – im Folgenden werden wir auf die Kritik an dieser romantisierenden Perspektive eingehen.

Der Historiker Martin Zimmermann kontrastiert Ruinenreflexionen der Antike, insbesondere von Pausanias und Strabon, mit der Perspektive der UrbExers der Gegenwart: »Die *urban explorer* interessieren sich für etwas anderes als die antiken Autoren. Nicht die Dokumentation des Vergangenen und deren Erhalt sowie die Erklärung historischen Wandels interessiert sie, sondern ästhetische Erfahrung, Abenteuer und emotionale

38 Alice Mah: The Dereliction Tourist. Ethical Issues of Conducting Research in Areas of Industrial Ruination. In *Sociological Research Online* 19 (2014), H. 4, S. 162–175. Auch Pétursdóttir und Olsen vermeiden in ihren Publikationen den Terminus *lost places* weitgehend und präferieren den Begriff der »modernen Ruine«.

39 Christian Bauer, Christoph Dolgan: Towards a Definition of Lost Places. In: *Erdkunde* 74 (2020), H. 2, S. 101–115.

40 Bauer, Dolgan 2020 (wie Anm. 39), S. 101.

Erlebnisse.«⁴¹ Auch der Beitrag von Constanze Röhl und Peter I. Schneider in unserem Band stellt den stark dominierenden Ich-Bezug in den Selbstdarstellungen vieler UrbExers heraus. Ähnlich äußern sich Bauer und Dolgan über die Tendenz, dass der konkrete historische Kontext des Orts in UrbEx-Selbstdarstellungen ausgeblendet wird: »The ideal case is an untouched, pristine place, outside the realm of historic place and time.«⁴² Es wäre aus unserer Sicht jedoch verfehlt, all denjenigen, die eine spielerisch-explorative Aneignung solcher Objekte betreiben, eine generelle Geschichtsvergessenheit zu unterstellen, denn jenseits der Selbstrepräsentation bemühen sich Mitglieder der UrbEx-Szene vielfach um eine genaue visuelle Dokumentation und Rekonstruktion historischer Aspekte, die aus hegemonialer Sicht unbequem erscheinen oder ausgeblendet werden (beispielsweise die einstige Präsenz der Roten Armee in Ostdeutschland).⁴³

Die Frage, inwieweit die Ruinophilie der Gegenwart und die freizeitmäßige Erkundung von *lost places* die sozioökonomischen und politischen Gründe von Ruinierung vernachlässigen, ist von besonderer Relevanz innerhalb der transdisziplinären Debatte.⁴⁴ Vor allem Edensors ästhetisch inspirierenden Erkundungen und seine romantisierenden Beschreibungen des Ruinösen haben mehrfach Kritik ausgelöst. Edensor ließ die Kritik jedoch nicht unbeantwortet, wie sie sich aus seiner späteren Publikation gemeinsam mit Caitlin DeSilvey ergibt: Ruinen bieten Inspiration nicht allein für Kulturkritik, sondern für Gesellschafts- und vor allem Kapitalismuskritik.⁴⁵ Die beiden thematisieren die rasch verlaufenden Zyklen des Aufbaus und der Zerstörung. In einem merkwürdigen Gegensatz dazu steht der (zumindest in westlichen Großstädten verbreitete) architektonische Habitus, Gebäude scheinbar für die Ewigkeit zu bauen: Die Lebensdauer eines Gebäudes wird selten definiert; vielmehr sind es offenbar die lokalen Dynamiken der Immobilienmärkte, die über Neubau, Nutzung, Leerstand oder Abriss entscheiden. Bizarre und zugleich weitverbreitete Manifestationen der kapitalistischen, aber auch der planwirtschaftlichen Baulust finden sich in Gestalt von Investmentruinen.⁴⁶

41 Martin Zimmermann: *Lost Cities, urban explorers und antike Landschaften. Vom Leben mit Ruinen.* In: Shing Müller, Armin Selbitschka (Hg.): *Über den Alltag hinaus. Festschrift für Thomas O. Höllmann zum 65. Geburtstag.* Wiesbaden: Harrassowitz 2017, S. 297–312, hier S. 311; eine ähnliche Position findet sich bei Somhegyi 2020 (wie Anm. 17), S. 99.

42 Bauer, Dolgan 2020 (wie Anm. 39), S. 113.

43 Vgl. die von Crystal Fulton vertretene Position: »Urban explorers were aware of the documenting function of their hobby. They often referred to their activities as documenting scenes, the past, and the socially forgotten.« Crystal Fulton: *Urban Exploration. Traces of the Secretly Documented, Decayed, and Disused.* In: *Library Trends* 69 (2020), H. 3, S. 556–572, hier S. 564.

44 Mah 2014 (wie Anm. 38) unterstreicht die ethischen Probleme, die mit spezifischen Formen des Ruinen-Voyeurismus einhergehen (*ruins porn*). Vgl. John Cunningham: *Boredom in the Charnel House. Theses on ›Post-Industrial‹ Ruins.* In: *Variant* 42, Winter 2011, S. 18–21; vgl. auch João Rizek in diesem Band.

45 Caitlin DeSilvey, Tim Edensor: *Reckoning with Ruins.* In: *Progress in Human Geography* 37 (2012), H. 4, S. 465–485.

46 DeSilvey, Edensor 2012 (wie Anm. 45), S. 469.

Lost places offenbaren vielerlei liminale Eigenschaften. Eingangs wurden sie als Refugien kreativer und transgressiver Formen des Zusammenlebens dargestellt; nicht minder wichtig sind sie als Rückzugsräume für marginalisierte Gruppen. Der Soziologe Liviu Chelcea beschreibt die Simultaneität der Aneignungen ehemaliger Fabrikgelände in Bukarest: spielende oder neugierige Kinder, Hunde, Personen, die diverse Sorten von Altstoffen sammeln (*urban mining*), sowie Menschen ohne Obdach.⁴⁷ Den Aspekt der Liminalität heben vor allem Bauer und Dolgan hervor: »The liminal phase describes architectonical structures that no longer hold the function originally intended. Yet they likewise do not belong to anything new, i. e. they are at non-normative, in-between stage.«⁴⁸ Die Liminalität von *lost places* und modernen Ruinen überträgt sich auch auf diejenigen Menschen, die diese Orte aufsuchen: Sie lösen sich aus einer gewohnten Umgebung und begeben sich in einen Raum, der frei von alltäglichen Konventionen und Hierarchien ist (wobei während der spielerischen Aneignung andere Konventionen, Regeln und Hierarchien gelten mögen). Pétursdóttir und Olsen fassen diesen liminal-transgressiven Charakter des Orts treffend zusammen: »In more quotidian and prosaic contexts, the lure of abandoned buildings and derelict structures is probably something most of us have experienced. They provide alternative spaces that support a range of alternative uses: places where windows are for breaking, where common rules do not apply, and the places of numerous first time experiences.«⁴⁹

Wie insbesondere in postsozialistischen Gesellschaften ruinöse Bauwerke und verfallende Infrastruktur die Zukunftserwartungen der örtlichen Bevölkerung konterkarieren und zugleich inspirieren, zeigen unter anderem Stefan Dorondel und Stelu Șerban in ihrer Exploration eines verfallenen Kurorts in Bulgarien.⁵⁰ Mehr noch als einzelne Gebäude sind es infrastrukturelle Anlagen, deren Planung und Bau eine starke Faszination auslösen, deren Niedergang wiederum das Scheitern des Fortschritts symbolisiert.⁵¹ Die zahlreichen materiellen und symbolischen Überbleibsel staatlicher Modernisierungsversprechen sind mittlerweile Gegenstand vieler sozialanthropologischer bzw. ethnologischer Publikationen.⁵² Diese Literatur steht eher in thematischer Nachbarschaft zu dem zuvor erwähnten Diskurs in der Geografie und Gegenwartsarchäologie als zu demjenigen, der kunsthistorisch-klassisch-archäologisch inspiriert

47 Liviu Chelcea: Postindustrial Ecologies. Industrial Rubble, Nature and the Limits of Representation. In: *Parcours anthropologiques. Ethnographies du changement et de l'attachement* 10 (2015), S. 185–200.

48 Bauer, Dolgan 2020 (wie Anm. 39), S. 112.

49 Pétursdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 27), S. 4991. Vgl. auch Bradley L. Garrett: Undertaking recreational trespass. Urban exploration and infiltration. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 39 (2013), H. 1, S. 1–13.

50 Dorondel, Șerban 2020 (wie Anm. 29).

51 Penny Harvey, Hannah Knox: The Enchantments of Infrastructure. In: *Mobilities* 7 (2012), H. 4, S. 521–536; Olga Povoroznyuk: (Re)Constructing the Baikal-Amur Mainline. Continuity and Change of (Post) Socialist Infrastructure. In: *Transfers* 10 (2020), H. 2–3, S. 250–269; vgl. auch Nikhil Anand, N., Akhil Gupta, Hannah Appel (Hg.): *The Promise of Infrastructure*. Durham, NC: Duke University Press 2018.

52 So beispielsweise Nikolai Ssorin-Chaikov: Soviet Debris. Failure and the Poetics of Unfinished Construction in Northern Siberia. In: *Social Research* 83 (2016), H. 3, S. 689–721.

ist.⁵³ Was jedoch in allen hier dargestellten transdisziplinären Diskursen aufscheint, ist die Auseinandersetzung mit der Temporalität des Schaffens und des Seins. »Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne«, so Hermann Hesse;⁵⁴ aber zugleich wohnt jedem Anfang die Perspektive eines späteren Vor-sich-Dahindämmerns, eines schneewittchenhaften Schlafs oder eines allmählichen Verfalls inne.

Zu den Beiträgen dieses Sammelbands

Den Auftakt der Beiträge bildet der von *Beate Löffler* verfasste Essay, in dem sie das Phänomen des Ruinösen in großer Bandbreite untersucht: Sie fragt nach den Gründen und Kontexten von Ruinierungen und differenziert nach gewollten und ungewollten Ruinen. Sie nutzt das Beispiel von Spolien – der Wiederverwendung von historischen Architekturteilen –, um der Funktion von Fragmenten als Bedeutungsträgern nachzuspüren. Mit dem Phänomen der ›reisenden‹ Fragmente verbindet sich die Erkenntnis der Prozesshaftigkeit des Bauens. Der Titel von Löfflers Beitrag – »Die Geduld der Steine« – unterstreicht, wie sehr modulare Baumaterialien (behauene Blöcke, Ziegel oder Holzbalken) sich für die verschiedensten Nutzungen und Nachnutzungen eignen und ›hergeben‹.

In ähnlicher Weise konstatiert *Zoltán Somhegyi*, dass Ruinen nicht das bleiben, was sie sind, und dass sie gelegentlich ›auf Reisen gehen‹: Abtransport und Wiederaufbau an einem anderen Ort ermöglichen die Zurschaustellung klassischer Ruinen in einem anderen geografischen und politischen Kontext; zugleich ergibt sich an dem früheren Ort eine Leerstelle. Hier ließe sich von einer Transposition kollektiver Erinnerung sprechen. Als Gegenbeispiel zu diesem Phänomen diskutiert Somhegyi die Sprengung der Ruinen von Palmyra als eine mutwillige und medienwirksame Verbannung der Erinnerung (*damnatio memoriae*). Ergänzt wird der Vergleich um eine dritte Kategorie: künstliche Ruinen. So gelangt Somhegyi zu einer generellen Betrachtung über Authentizität und Ästhetik unterschiedlicher Ruinentypen, die auch für die Denkmalpflege relevant ist.

Thomas Meier vergleicht zunächst unterschiedliche Thesen zum Nexus von Ruinen, Schriftlichkeit, Gedächtnis und Vergessen (Alain Schnapp, Aleida Assmann, Pierre Nora) und prüft die ihnen zugrunde liegenden Raum- und Zeitvorstellungen sowie Metanarrative. Die Symbolik und die mentale Präsenz von Ruinen ergeben sich nicht allein aus einer bloßen zeitlichen Distanz, sondern vielmehr aus dem jeweiligen kulturellen Zeitempfinden und dem epochalen Realitätsverständnis. Letzteres verbindet sich seit der Neuzeit mit Materialität, sodass Ruinen eine konkrete Evidenz des Gewesenen ausstrahlen, gleichzeitig aber einen immateriellen Schatten der Vergangenheit werfen. Meier argumentiert, dass in der Präsenz der Ruinen ein gewisser Trost besteht, nämlich der Verweis nicht allein auf die Apokalypse, sondern auf das ›Danach‹ des

53 Vgl. auch Victor Buchli, Gavin Lucas: *Archaeologies of the Contemporary Past*. London: Routledge 2001.

54 Hermann Hesse: *Die Gedichte*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 66.

Postapokalyptischen. Er fragt abschließend, inwieweit die postmoderne Interpretation von Ruinen das Zusammenfallen einer prä- und postapokalyptischen Perspektive enthält.

Ekaterini Kepetzi beschäftigt sich mit künstlerischen Repräsentationen des Ruinösen und der Rolle, die sich der jeweilige Zeichner selbst zuschreibt. Dabei nimmt sie insbesondere die visuelle Verschränkung von vergangenen und künftigen Zeitebenen in den Blick, die sich ab etwa 1800 in Gemälden und Zeichnungen manifestiert, so bei Hubert Robert und Gustave Doré. In den künstlerischen Kontext solcher Auseinandersetzungen bezieht sie dabei auch literarische Verarbeitungen des 19. Jahrhunderts ein, die in fiktiver Form die Retrospektive künftiger Ruinenzeichner vorwegnehmen. Kepetzi fragt in einem weiteren Schritt, inwiefern das künstlerisch verarbeitete Ruinöse als Ausdruck eines zyklischen Geschichtsbilds zu verstehen ist.

Was die Beiträge von Somhegyi, Meier und Kepetzi aus unserer Sicht vereint, ist die fundierte und zugleich vielseitige Darlegung der kunsthistorischen und (klassisch) archäologischen Wirkungsgeschichte von Ruinen in der schriftlichen und künstlerischen Überlieferung. Eine andere, stärker an Benjamin, Simmel und/oder Boym orientierte Fokussierung wird in den Beiträgen von Tom Wilkinson, Susanne Krasmann und João Rizek erkennbar.

Tom Wilkinson widmet sich der Einbeziehung und der Transformation von Ruinen in aktuelle Architektur anhand mehrerer Fallbeispiele. Einige von ihnen signalisieren eine Rückbesinnung auf den Wert der Industriearbeit und ›offenbaren‹ das Materielle in nüchterner Sachlichkeit, andere – darunter die Antivilla des Architekten Arno Brandhuber – verkörpern eine ironische Replik auf eben diese bourgeois gewendete Arbeiterkulturnostalgie. Wilkinson untersucht, inwiefern es gewollt oder ungewollt zu einer Fetischisierung des Ruinösen kommt, wenn Fragmentarisches oder Teilerstörtes bewusst in eine neue Architektur einbezogen wird. Der Autor bringt die Integration historischer Fragmente in Zusammenhang mit dem Reliquienkult und fragt, in welches Verhältnis dabei Ästhetisierung und Authentizität zueinander treten. Der Beitrag endet mit einem Beispiel einer eher ungewöhnlichen architektonischen Neuaneignung, die Platz für Utopien jenseits des Konsumismus schafft.

Ausgehend von dem verheerenden Brand der Kathedrale Notre-Dame de Paris im Jahr 2019 untersucht *Susanne Krasmann*, was Zerstörung und Verfall über das Wesen von Architektur aussagen können. Vor dem Hintergrund ihrer Auffassung von Architektur als grundlegender zivilisatorischer Errungenschaft legt sie dar, dass Zerstörungen inhärenter Bestandteil von Architektur sind, da Letztere immer wieder auf das Schaffen von Freiräumen angewiesen ist. In dem Maße, wie Architektur öffentlich ist, verweist die Autorin auf die kulturellen Bestände einer Region, einer Zivilisation oder auch eines (vermeintlich von allen geteilten) ›Welterbes‹. Letzteres erklärt die weltweite Bestürzung über den Brand von Notre-Dame. Derlei kollektive Empathie wick allerdings bald der Debatte, wie viel der Wiederaufbau wert sein darf und wie weit vom vorherigen baulichen Zustand abgewichen werden darf. Kulturerbepolitik folgt einem bestimmten Kanon, dessen Legitimität jedoch umstritten ist, wie auch der nächste Beitrag zeigt.

João Rizek kontrastiert die Historizität des Reichstagsgebäudes in Berlin als Ort der kollektiven Erinnerung mit dem brasilianischen Nationalmuseum in Rio

de Janeiro, dessen Großbrand 2018 mit einem beträchtlichen Verlust von Kulturgütern einherging. Im Fall des Nationalmuseums ist die Strategie einer Ästhetisierung des Ruinösen keine Option, da die Symbolik einer ›durch die Zeit gereiften‹ Ruine hier nicht greifen kann. Rizek argumentiert, dass die konventionelle Sichtweise auf Ruinen mit einer bestimmten – nämlich westeuropäischen und angloamerikanischen – Lesart der Geschichte verknüpft sei, während in kolonialen und postkolonialen Kontexten deutlich divergente Interpretationen von Historizität existieren können. Er schlägt vor, den dominierenden Duktus der ›Sprache der Ruinen‹ zu hinterfragen, weshalb die Möglichkeit entstehe, die vielfältigen regionalen Akzente dieser ›Sprache‹ zu erlernen und ihre Metaphorik neu zu erfahren.

Aspekte des Bewahrens, Konservierens und Restaurierens stehen in den nun folgenden Beiträgen im Vordergrund. *Florina Pop* geht davon aus, dass Ruinen eine Würde haben, die einen möglichst behutsamen Umgang mit der Wiederherstellung der einstmals von Vitruv formulierten Prinzipien der *firmitas*, *utilitas* und *venustas* (Standfestigkeit, Nützlichkeit und Schönheit) erfordert. Ruinen verkörpern eine Beeinträchtigung der Balance dieser drei Elemente. Jeder Versuch, diese Beeinträchtigung durch Restaurierung wieder ungeschehen zu machen, käme der Negierung von Bauwerken als stummen Zeugen der Geschichte gleich (Pop nennt sie »silent storytellers«). Nach einer kurzen Darlegung früherer Ansätze der Restaurierung beschreibt Pop die Alte Pinakothek in München, das Neue Museum in Berlin und das Museum für Naturkunde ebendort als Beispiele, wie ein kritischer und zugleich kreativer Ansatz der Wiederherstellung erfolgen kann (dies im Sinne einer bedeutungs offenen, nie auf Vollständigkeit abzielenden Form, wie wir eingangs mit Verweis auf *Ecos Opera Aperta* vorgestellt haben).

Es stellt sich die Frage, ob und inwiefern für die Konservierung von Bauten der Moderne die gleichen stilistischen Mittel angemessen sind, die für die Konservierung von Bauwerken aus früheren Epochen mittlerweile häufig Anwendung finden: Palimpsest, Hiatus, bewusst vollendete Nichtvollendung. *Katrine Majlund Jensen* und *Luise Rellensmann* illustrieren anhand der Villa Savoye (in einem Vorort von Paris), wie sich ein nicht unumstrittener Paradigmenwechsel im Denkmalschutz abzeichnet. Das Ideal des Bewahrens muss sich nicht notwendigerweise auf die Phase der vollen (und intendierten) Funktionalität des Gebäudes beziehen, sondern kann den Akzent auf die Vergänglichkeit des Objekts setzen: Sie stellen den Verfall der Formen und die Temporalität des Dinglichen heraus. Dieses neue Paradigma entzieht sich der Praktik, Konservierung als Bereinigung zu betreiben.

Ein besonders emblematischer Fall der Ruinierung dient *Marta Smolińska* als Grundlage ihrer Reflexion über kulturelles Gedächtnis und künstlerische Interventionen. Die ehemalige Festung Küstrin auf dem Territorium der Stadt Koszryn an der Oder wurde 1945 beschädigt und später geschleift. Die Grundmauern sind aber nach wie vor präsent und markieren die Umrisse einer historischen Stadtanlage, in der niemand mehr wohnt (woher die Metapher ›preußisches Pompeji‹ rührt). Lange Zeit weder dem polnischen noch dem deutschen Erinnerungsraum zugehörig erfährt dieser Ort infolge der Grenzöffnung eine künstlerische Neuaneignung, die nicht frei von Provokationen ist. Derlei Projekte

lassen sich als Versuch interpretieren, die Phantome und geisterhaften Schatten des Orts auf den Plan zu rufen und sie zugleich zu befrieden. Smolińska rekurriert dabei auf Andrzej Marzecs *Widmontologia* bzw. *Ontologie der Gespenster* (in Anlehnung an Jacques Derridas *Hauntology*).⁵⁵

Grenzen, Migration, Mobilität und Modernisierung sind Schlüsselbegriffe in den nun folgenden Studien aus dem Bereich der Ethnologie und Kulturosoziologie. Julia Pauli porträtiert von Migrant*innen finanzierte Bauprojekte in ihren Heimat- bzw. Herkunftsorten. Charakteristisch für diese Migrant*innen ist eine »anwesende Abwesenheit«. Aufgrund des oft zäh verlaufenden Bauprozesses wirken manche der von ihnen finanzierten Gebäude auf den ersten Blick wie Investmentruinen privater Art, aber sie werden – wie die Autorin an einem mexikanischen Fallbeispiel zeigt – erst dann zu Ruinen, wenn sich die sozialen Bande zwischen Migrant*in und örtlicher Gemeinschaft lösen, möglicherweise gar vollständig zerreißen. Was bleibt, ist wiederum eine nicht intendierte Nutzung – um im konkreten Bild des Fallbeispiels zu bleiben, sind es Ziegen, die den Garten der sorgfältig geplanten Traumvilla bevölkern.

Josephine Kanditt und Thomas Schmidt-Lux widmen ihren Beitrag den traditionellen Lehmziegelsiedlungen (*ḥārāt*), die während der rapiden Modernisierung des Oman ab 1970 teilweise oder gänzlich von der Bewohnerschaft verlassen wurden. Migration spielt also auch in diesem Fall eine Rolle, aber eher als Binnenmigration. Der Begriff der »klassischen Ruine« erscheint hier unpassend – lassen sich die *ḥārāt* also mit modernen Ruinen oder *lost places* vergleichen? Wie deuten Omanis und Tourist*innen die *ḥārāt*? Die touristische Wahrnehmung schwankt zwischen Ratlosigkeit und visueller Ästhetisierung, aber auch die bisher wenigen Kulturerbe-Initiativen vertreten ambivalente Positionen. Es ist dabei nicht ausgemacht, ob die allgegenwärtigen *ḥārāt* tatsächlich schon den Zustand des Ruinösen erreicht haben: Kanditt und Schmidt-Lux sprechen von »Archiven des Wohnens« und Gebäuden im Schwebezustand – als eine stille Reserve.

Dieter Reimisch beschreibt den blutigen Konflikt in Nordirland von 1968 bis 1998 sowie dessen Nachwirkungen und fragt, inwiefern die Gefängnisse, in denen einst IRA-Mitglieder inhaftiert waren, als Erinnerungsorte dienen können. Während das Gefängnis an der Crumlin Road in Belfast vor gut zehn Jahren zum Erinnerungsort mit eher kommerziellem Charakter umfunktioniert wurde, konnte die geplante Gedenkstätte im ehemaligen Hochsicherheitsgefängnis Long Kesh/Maze bisher nicht realisiert werden. Zu konträr sind die Deutungen, die sich mit den H-Blocks und dem Gefängnis Krankenhaus verbinden. Insbesondere der Krankenflügel ist symbolisch aufgeladen, da Bobby Sands (einer der prominentesten Gefangenen) hier im Hungerstreik verstarb. Reimisch bezieht sich unter anderem auf die Gegenwartsarchäologin Laura McAtackney, die Long Kesh/Maze als verlassenen Ort dokumentiert und materielle Erinnerungsspuren festgehalten hat.

55 Zum Topos der unfreiwilligen Erinnerungen, die mit dem Erkunden von *lost places* und modernen Ruinen einhergehen, vgl. Pétersdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 27), S. 4987; DeSilvey, Edensor 2012 (wie Anm. 45), S. 471–472; ähnlich Wilkinson in diesem Band. Dass diese geisterhafte Ontologie nicht auf moderne Ruinen beschränkt ist, zeigt exemplarisch die von Thomas Meier zitierte Studie von Rose Macaulay: *The Pleasure of Ruins*. London: Weidenfeld and Nicolson 1953.

Der Bezug zur Archäologie der Gegenwart wird nicht nur in den Beiträgen von Kanditt und Schmidt-Lux sowie Reinisch sichtbar, sondern auch in dem folgenden Text von *Stefanie Samida*. Ihre Studie über die Nachnutzung der während der NS-Zeit errichteten Thingstätten thematisiert den teils sichtbaren, teils unsichtbaren Charakter dieser Orte ebenso wie ihre Positionierung entlang des Gradienten klassische Ruine–moderne Ruine–intakte Anlage. So präsentiert sich die Anlage in Heidelberg als ›fertige‹ Ruine, die Anlage in Borna hingegen als Open-Air-Arena und DDR-Erinnerungsort; demgegenüber sind die Überreste des Braunschweiger Thingplatzes kaum mehr zu erkennen. Anhand dieser drei ›Biografien‹ gelangt Samida zu einer allgemeinen Betrachtung der Ruinenwerdung ebenso wie der Ruinenverweigerung in beiden deutschen Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg.

Wie Ruinenwerdung im Detail abläuft, erörtert *Georg-Felix Sedlmeyer*. Seine Recherchen über das Schicksal des Dölitzer Schlösschens in Leipzig, das nach einer kriegsbedingten Teilerstörung ab 1944/45 als Steinbruch genutzt und 1947 schließlich abgerissen wurde, illustrieren, wie der Verfall eines Gebäudes durch eine ›spontane‹ Aneignung bzw. die Entwendung von Material ausgelöst oder beschleunigt wird. Städtischen Initiativen zum Erhalt des Gebäudes wurden dadurch in subtiler Weise die Basis entzogen. Mit der genauen Dokumentation der behördlichen Maßnahmen und der Handlungsabläufe, die letztendlich zur Niederlegung des Dölitzer Schlösschens führten, erinnert Sedlmeyer an ein wenig beachtetes, fast schon in Vergessenheit geratenes Phänomen deutscher Nachkriegs- und zugleich Ruinierungsgeschichte.

Marina Linares zeigt auf, warum der Zyklus des Bauens, Umbauens, Abreißen und Neubauens für militärische Bauten nur eingeschränkte Gültigkeit besitzt. Schauplatz der Betrachtungen ist die Stadt Köln und ihr weiteres Umland. Die Autorin bezieht sich nicht allein auf den im Stadtplan und Stadtbild klar erkennbaren Festungsgürtel, sondern auch auf die vielen, häufig kaum mehr sichtbaren Luftschutzbunker aus der NS-Zeit und die in der Nähe von Köln vorhandenen Reste des Westwalls. Deutlich wird die Gemengelage der Phasen des Festungsbaus einerseits und der Entfestigung andererseits. Linares fragt, inwieweit die Vernachlässigung der Bunker und KZ-Außenlager dem Schweigen und (aktiven) Vergessen während der Nachkriegsjahrzehnte geschuldet ist. Sie appelliert an die Kommunalpolitik, Initiativen des Gedenkens und Erinnerns stärker zu unterstützen. Ihr Beitrag enthält darüber hinaus eine Typologie des Umgangs mit Militärarchitektur zwischen Zerstören und Bewahren, zwischen Vergessen und Erinnern, zwischen »Tarnung und Warnung« (Linares zitiert hier Harald Kimpel).

Constanze Röhl und *Peter I. Schneider* führen die Betrachtungen über *lost spaces* fort; im Mittelpunkt steht bei ihnen die ehemalige Heeresversuchsanstalt Peenemünde. Der Mythos der technischen Innovation des Raketenbaus überschattet das Schicksal derjenigen, die zwischen 1938 und 1945 hier inhaftiert waren und Zwangsarbeit leisten mussten. Diese Szenerie – teilweise umstrittener Erinnerungsort, teilweise für die Öffentlichkeit gesperrtes Gelände – wird unter anderem von *urban explorers* genutzt. Röhl und Schneider analysieren nicht nur die visuellen und narrativen Motive, die auf Peenemünde Bezug nehmen, sondern auch jene, die andernorts entstanden bzw. in der Rooftopping-Szene in Umlauf

sind. Die auffällige Ich-Orientierung dieser Darstellungen wurde bereits zuvor in dieser Einleitung angesprochen; damit geht laut Röhl und Schneider eine »Sehnsuchtperspektive« einher, die an die Ruinenlust der Romantik erinnert.

Nicht alle *lost spaces* sind dermaßen spektakulär. Wer mit der Bahn, dem Auto oder dem Fahrrad unterwegs ist, wird vor allem in Ostdeutschland viele ungenutzte Gebäude passieren – ohne sie notwendigerweise zu *sehen*. Sie sind unscheinbar. *Patrick Kahle* spricht von *lost lost places* – vergessen also in einem doppelten Sinne: Abseits der großen städtischen Zentren erkundet er ehemalige Industriebauten und landwirtschaftliche Bauten, die zu DDR-Zeiten errichtet wurden und nun vielfach leer stehen. Leerstand und Gebäudeverfall kennzeichnen den Wechsel des politischen und des wirtschaftlichen Systems, das die Landschaft mit neuen baulichen Ensembles überzieht und von den bereits vorhandenen Elementen nur einige restauriert und bewahrt. Das Gutshaus erscheint des Wiederaufbaus würdig, nicht jedoch der LPG-Stall. Eine selektive Ästhetik? Ja, nicht zuletzt aufgrund des Umstands, dass das Gutshaus als historische Ruine gewertet wird, der LPG-Stall jedoch als moderne (peinliche und hässliche) Ruine, um auf die bereits ausgeführte Differenzierung zurückzukommen.

Kirsten Wagner widmet sich in ihrem Beitrag den künstlerischen Vermittlungen ruinöser Architekturen: Anhand von Korkmodellen antiker Ruinen, die im 18. Jahrhundert entstanden, stellt sie Überlegungen zur Medialität von Architektur an. Dabei versteht sie die historischen Fotografien dieser Korkmodelle ihrerseits als eine künstlerische Verarbeitung gewissermaßen zweiten Grades. Die Autorin widmet sich dem Phänomen der Ortsunabhängigkeit dieser künstlerischen Verarbeitungen, die nach ihrer Einschätzung mit einer Dekontextualisierung der ursprünglichen Gebäude einhergeht. Wiederum wird das Phänomen der Translokation und des Transports von Ruinen erkennbar, das in den Beiträgen von Löffler und Somhegyi aufscheint – diesmal jedoch als Zirkulieren von Ruinenmodellen.

Mit der Vorstellung des abschließenden Beitrags kehren wir zum Ausgangspunkt zurück: Die postmoderne Variante der Ruinenlust als ein Mittel der Selbstinszenierung wird herausgefordert durch die Brutalität gegenwärtiger Zerstörungen. Zu den ästhetisch bedeutsamen *lost places* und *slow ruins* gesellen sich traurigerweise gerade in der Gegenwart jede Menge *fast ruins*, die von kaltblütiger hegemonialer Arroganz zeugen. Wer würde beim Anblick eines von Bomben getroffenen Wohngebäudes über ästhetische Aspekte der Ruinierung sprechen wollen? Die Verlagerung des Fokus – weg von einer alternativen (oder als alternativ empfundenen) Ästhetik, hin zu einer ernsthaften Gesellschaftskritik – wird am ehesten in *Michael Diers'* Beitrag sichtbar: Die von ihm thematisierten künstlerischen Interventionen verwenden keine spielerisch-romantisierende, sondern eine schonungslose, eine anklagende Rhetorik. Nicht die Ruine, die Trümmer werden zum »Gegen-Stand«. Zerstörte Baukörper, zerrissene menschliche Körper. *Diers* plädiert in seinem Beitrag für einen ehrlichen, ungeschönten künstlerischen und journalistischen Umgang mit der Grausamkeit der Zerstörung.

Am Ende dieses Überblicks müssen wir uns der von *Krasmann* geäußerten Einsicht anschließen, dass Kreativität, Kultur und Kultivierung nicht vor Grausamkeiten und Zerstörungen schützen. Diese traurige und verstörende Einsicht erfährt gerade jetzt eine neue Aktualität. Dennoch hoffen wir, dass diese

Einleitung ebenso wie der Sammelband als Ganzes einige zentrale Leitlinien historischer und gegenwärtiger Konzeptualisierungen des Phänomens Ruine verdeutlicht und die Vielfalt der Zugänge darlegt.

Danksagung

Wir danken zunächst allen Vortragenden, die sich an der Ringvorlesung »Ruinen aus der Sicht der Kulturwissenschaften. Materialität im Verfall – Nachnutzungen – Umdeutungen« beteiligt haben. Zudem sind wir den Studierenden und anderen Anwesenden für die rege Beteiligung und die Diskussionen dankbar. Natalie Isaak leistete wertvolle technische und organisatorische Hilfe. Für die Gewährung der Publikationsrechte des Titelbilds der Ringvorlesung und des Sammelbands geht unser Dank an Miriam Heun, North Star Chronicles. Nahezu alle Vorträge mündeten in Manuskripte für den vorliegenden Sammelband.

Das Lektorat übernahmen Kirsten Rachowiak und Patty A. Gray, die grafische Umsetzung lag in den Händen von Gunnar Musan – auch ihnen möchten wir unseren herzlichen Dank aussprechen. Die Sutor-Stiftung hat die Ringvorlesung finanziell unterstützt sowie Druckkostenzuschüsse für den vorliegenden Band beigesteuert. Seitens des Verlags transcript betreute Linda Dümpelmann diese Publikation.

Ein besonderer Dank geht an unsere Kollegin Margit Kern für die Vernetzung innerhalb des Fachbereichs Kulturwissenschaften der Universität Hamburg. Dies war eine Voraussetzung für das Zustandekommen der Ringvorlesung und des Buchprojekts. Joachim Otto Habeck dankt überdies Stephan Dudeck und Christian Habeck für zahlreiche Erkundungen von *lost places* in Brandenburg und darüber hinaus im Laufe von nunmehr 25 Jahren. Nicht zuletzt aufgrund dieser Eindrücke entstand die Idee, eine Ringvorlesung zu konzipieren. Außerdem geht sein Dank an Diplom-Ingenieur Christian Elßner (Nöfer Architekten, Berlin) für anregende Gespräche und Kommentare zur europäischen Ruinenrezeption in diversen Epochen.

Die Geduld der Steine

Bauliche Fragmente und die Aushandlung von Geschichte

Beate Löffler

Am Anfang der modernen Archäologie, Architekturgeschichte und Denkmalpflege stehen nicht nur eindrucksvolle Bauten, sondern auch Ruinen. Die Auseinandersetzung mit den Hinterlassenschaften antiker Kulturen, die Rezeption historischer Stätten durch Skizzen und Stichwerke wie jener von Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) und die Diskussionen um die Erhaltung, Wiederherstellung oder Vervollständigung von Heidelberger Schloss, Marienburg und Kölner Dom sind ohne deren bisweilen fragmentarische Zustände kaum vorstellbar (Abb. 1).¹ Mit der kreativen Aneignung des Motivs in Gartenkunst und

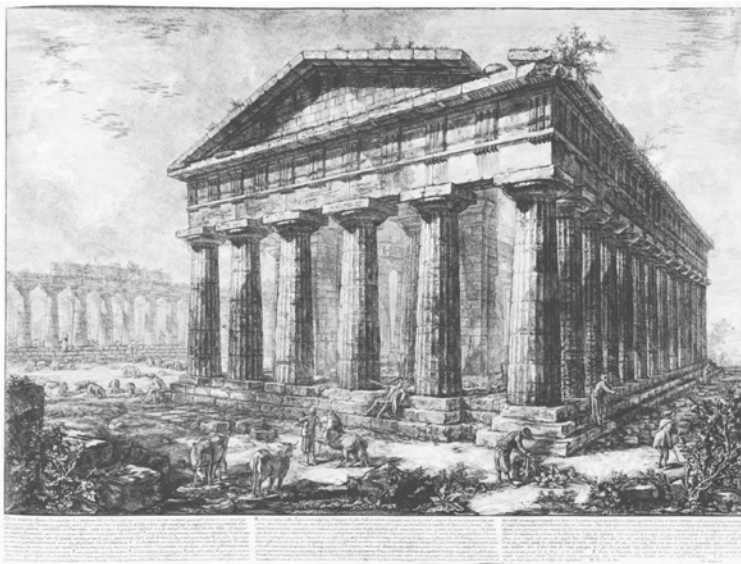


Abb. 1: Giovanni Battista Piranesi, Die Tempel von Paestum, Stich 1778.

¹ Einführend z. B. Leo Schmidt: Einführung in die Denkmalpflege. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.

Literatur waren Ruinen aber nicht nur ein Ergebnis historischen Gewordenseins, sie wurden zugleich architektonisch produzierbar.

Spätestens seit diesem Zeitpunkt sind architektonische Fragmente janusköpfig und oszillieren konzeptionell zwischen Zufall und Absicht. Aus dieser Ambivalenz ergibt sich ein Interpretationsspielraum, den es im Sinne einer fruchtbaren Diskussion der verschiedenen Betrachtungsweisen von kulturellen Fragmenten und dem Umgang mit ihnen auszuloten lohnt. Dadurch soll einerseits zu einer genaueren Definition des Fragments im baulichen Kontext beigetragen werden. Andererseits wird thematisiert, wann und warum es diskursive Bedeutung erlangen kann. Dabei versteht sich dieser Beitrag als Gedankensammlung aus Anlass des vorliegenden Bands und verzichtet auf jeden Anspruch auf Vollständigkeit. Es geht vielmehr darum, die konzeptionelle Spannung zwischen einem als strukturell oder funktional defizitär empfundenen Gebäude unserer Alltagsumwelt und einer als kulturhistorischer Denkmalort touristisch erschlossenen Ruine auszuloten.

Bauen als historische Quelle

Bauen ist eine grundlegende menschliche Kulturtechnik des Sichbehauens und des Markierens von Orten, die mit spezifischer Bedeutung aufgeladen sind oder werden sollen. Dabei kommen quer durch die menschliche Geschichte die diversesten Materialien und Strategien zum Einsatz, je nach den regionalen Bedingungen: Stein und Schilf, Holz, Bambus und Lehm, Stahlbeton und Glas oder gar Schnee werden zusammengefügt, um Schutz gegen vielfältige Wetterphänomene wie Regen, Hitze, Wind oder Kälte zu bieten. Lokale Ressourcen, Praktiken und Technologien des Bauens und Instandhaltens, Klima, Kultur, Topografie und Geologie prägten die baulichen Strukturen, die sich erst unter dem Einfluss der modernen Bauindustrie mit ihren Stahlbetonlösungen global zu vereinheitlichen begannen. Damit wurden die alten modularen Techniken im Holz-, Bambus- und Ziegelbau sukzessive zurückgedrängt und spielen in der Alltagserfahrung hochtechnologischer Stadträume oft nur noch eine Nebenrolle.

Für die Geschichtsforschung sind Gebäude und ihre Überreste eine Quelle mit großer Bandbreite und Tiefendimension. Wenn keine Zeitzeugen mehr leben, wenige oder gar keine Text- und Bildquellen überliefert wurden und kaum Alltagsartefakte erhalten sind, dann bleiben oft noch die Spuren einer gebauten Umwelt: Stadtmauern, Brunnen, Häuser, Gärten, Sakralbauten und Friedhöfe. Hinzu kommt, dass sich Geschichtsquellen dieser Art prinzipiell unabhängig von Sprach- und Schriftzeugnissen ihrer Erbauer beobachten, dokumentieren, interpretieren und kontextualisieren lassen, da ihnen eine strukturelle wie formale Logik innewohnt. So können auch Einblicke in Kulturen gelingen, deren Sprachen verloren oder deren Schriften nicht entschlüsselt sind. Das hat lange Zeit dazu geführt, dass in der Archäologie, Bau- und Architekturgeschichte der dauerhafte Charakter von Architektur im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand.

Für diesen Fokus gibt es verschiedene Gründe historischer wie wissenschaftlicher Art. Erstens sind Natur- und Kunststein auch unter ungünstigen

Umweltbedingungen gut haltbar. Das Material überdauert selbst dann noch, wenn sich das Gebäude in ruinösem Zustand befindet. Die Überreste von Massivbauten sind deshalb, so es sie gibt, archäologisch gut auffindbar, da sich die Materialien nicht in der sie umgebenden Erde auflösen wie Strukturen aus organischen Materialien. Die moderne Archäologie findet auch Letztere, aber diese Spuren sind sehr subtil und lassen sich nur in Ausnahmefällen konservieren.

Damit ist die Quellenlage für die Erforschung der baulichen Traditionslinien Europas bis in die antiken Kulturen des Mittelmeerraums und des Nahen Ostens hinein günstig, in denen Massivbauten nicht unüblich waren.

Zudem – oder vielleicht deshalb – werden vor allem steinerne Massivbauten in der europäischen Geschichtswahrnehmung als zivilisatorisch hochstehend codiert und daher bevorzugt erforscht. Gewinnung, Bearbeitung und Transport von Naturstein wird in der Regel als technologisch wie infrastrukturell aufwendig verstanden und deutet auf eine hohe Komplexität der entsprechenden Gesellschaften hin. Die steinernen Überreste der antiken Kulturen in Ägypten, Griechenland und Italien scheinen das zu bestätigen. Andere Kontexte wie beispielsweise die Kultstätten im britischen Stonehenge oder Göbekli Tepe in Anatolien zeigen jedoch, dass diese Grundannahmen einer linearen Verknüpfung von Bautechnologie und Zivilisationsgrad kritisch betrachtet werden müssen.²

Bauten als Phänomene temporärer Unvollständigkeit

Bei all dieser Betonung der Dauerhaftigkeit des Gebauten fand die Prozesshaftigkeit der Erzeugung, Nutzung und Wahrnehmung von Architektur in den bauhistorischen Fächern selbst lange Zeit weniger Beachtung. Von Nahem betrachtet ist die Geschichte des Bauens jedoch voller Fragmente, temporärer wie dauerhafter, beabsichtigter wie unbeabsichtigter. Denn ein Gebäude ist selbstverständlich während seiner Errichtung, Sanierung oder Umnutzung materiell und/oder funktional unvollständig. Darüber wundert sich niemand, dieser Zustand ist beruflicher Alltag der baubezogenen Fächer heute, und war es – soweit wir wissen – auch in der Vergangenheit.

Ebenso galten und gelten Zerstörungen durch Krieg oder Naturkatastrophen als zu lösende Probleme des Bauens: Trümmer müssen geräumt und neue Bauten errichtet werden. Zudem stellt sich in diesen Zusammenhängen immer wieder die Aufgabe, Konstruktionsmethoden und Baumaterialien weiterzuentwickeln, damit solche Schäden nicht wieder vorkommen können. Das gilt vor allem dann, wenn der Schaden erst durch eine fehlerhafte Konstruktion oder mangelhafte Verarbeitung der Baumaterialien zustande gekommen ist wie bei der sogenannten Morandi-Brücke in Genua, die 2018 partiell einstürzte. Diese Ruine ist heute verschwunden. Sie wurde durch einen Neubau ersetzt, der die dringend nötige Querverbindung über das Tal hinweg wieder bereitstellt.

2 Das gilt vor allem, da das Konzept von Zivilisation, das manchen Forschungsansätzen des 19. Jahrhunderts innewohnte, nicht selten eurozentrische und hegemoniale Welt- und Fortschrittskonzepte reproduzierte, die prinzipiell als überwunden gelten, aber bis heute nachhallen.

Vor diesem Hintergrund betrachtet sind Fragmente kein Konzept der Architektur. Bauten mit funktionalen Defiziten sind im Prinzip nur ein zu lösendes Problem für das nächste Bauvorhaben. Damit erhält die zeitliche Dimension große Bedeutung: Es ist zu fragen, wann aus dem normalen Interimszustand des Bauens und Unterhaltens ein Dauerzustand wird, aus einem Bauvorhaben ein gescheitertes Projekt und/oder aus einem Gebäude eine Ruine. Es ist zudem zu fragen, wie viel Geduld die Steine oder Dachbalken haben (können), wie viel Existenzberechtigung wir einem baulichen Fragment zubilligen.

Einige fragmentarisch erscheinende Bauten können definitiv nicht als Ruinen kategorisiert werden. Einerseits fördert das Baurecht einzelner Länder quasi-ruinöse Zwischenzustände indirekt, weil beispielsweise Steuern ausgesetzt oder reduziert bleiben, solange der Bau nicht formell abgeschlossen ist.³ So können bei Wohnbauten in voller Funktion Armierungen aus den Wänden ragen, die ein noch zu vollendendes weiteres Geschoss und somit ein lediglich unterbrochenes Bauvorhaben suggerieren. Ähnliche Phänomene ergeben sich, wenn mit geringem Budget und hoher Eigenleistung gebaut wird, sodass sich die Projekte über einen vergleichsweise langen Zeitraum hinziehen. Dabei kann es sich um Wohnhäuser handeln, aber auch um andere Bautypologien wie Sakralbauten. In Deutschland betrifft das derzeit vor allem Moscheeneubauten und Freikirchen, die im Rhythmus des Spendenaufkommens voranschreiten.⁴ Ein vergleichbares Beispiel, bei dem jedoch die Bauausführung die Herausforderung darstellt, ist die Umsetzung der komplizierten, von Antoni Gaudí (1852–1926) experimentell über Hängemodelle entwickelten Strukturen der Sagrada Família in Barcelona (Abb. 2). Diese wurde im späten 19. Jahrhundert begonnen und ist bis heute nicht vollendet. Andererseits können auch die langfristigen Planungsvorläufe für Großprojekte gelegentlich zu eindrucksvollen Quasiruinien führen. Ein Beispiel ist eine Brücke in Castrop-Rauxel, die als Teil eines Infrastrukturprojekts realisiert wurde, bevor eine Bewilligung dafür vorlag, und heute ohne die zugehörige Straße in der Landschaft steht.

An diesen Beispielen wird noch einmal deutlich, dass Bauten mit materiellen und/oder funktionalen Defiziten immer in einem Kontext stehen. Es gibt einen Grund für ihre Existenz, die Dauer und den Charakter des Defizits. Es lohnt sich daher, diese Zusammenhänge genauer zu unterscheiden, wenn wir dem Konzept des Fragments in einer breiteren Perspektive näherkommen wollen. So wird

3 Olga Moatsou: Unternehmerisches Wohnen in Südeuropa: 1960–2000. Typologische Grundformen und ihre Diffusion, unveröffentlichter Vortrag auf der GSU-Nachwuchstagung, Darmstadt 2011. Das Phänomen findet sich wohl auch in Peru: Allison und Erik Mullins: *Why are There so Many Unfinished Buildings in Peru?*, Blog-Beitrag auf *a happy passport*, 11. Oktober 2018, <https://www.ahappypassport.com/blog/unfinished-buildings-peru> (aufgerufen am 25.03.2022).

4 Diese Prozesse sind Forschungsgegenstand des DFG-Projekts »Sakralität im Wandel: Religiöse Bauten im Stadtraum des 21. Jahrhunderts in Deutschland«, das zwischen 2018 und 2021 in Kooperation zwischen dem Centrum für Religionswissenschaftliche Studien (CERES) der Ruhr-Universität Bochum und dem Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Architektur der TU Dortmund durchgeführt wurde. Siehe zu den Zwischenergebnissen <https://sawa.ceres.rub.de/de/> (aufgerufen am 07.10.2022) und für die Resultate Beate Löffler, Dunja Sharbat Dar (Hg.): *Sakralität im Wandel: Religiöse Bauten im Stadtraum des 21. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin: Jovis 2022.

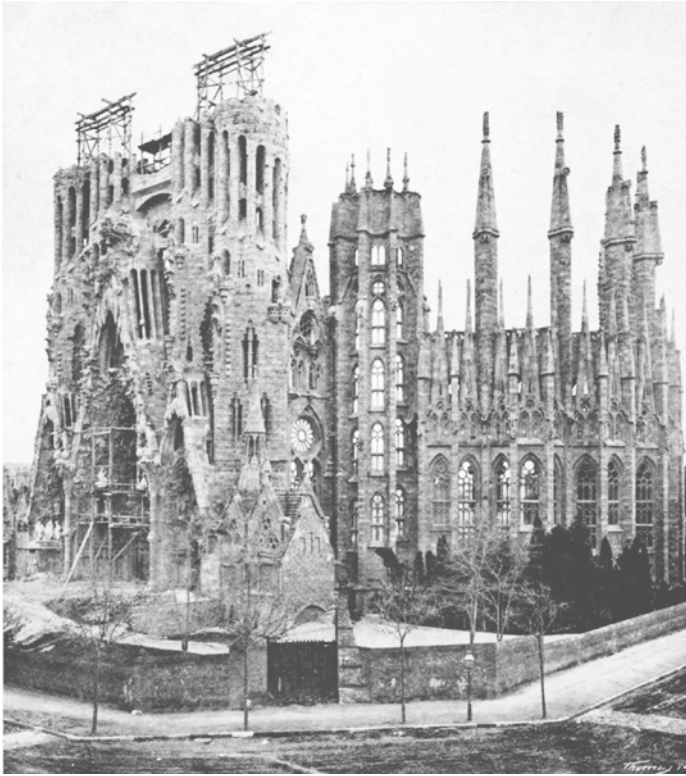


Abb. 2: Antoni Gaudí, Ansicht der Sagrada Familia in Barcelona, Foto 1909.

unter anderem sichtbar, dass sowohl die Ruinen, die als Kleinarchitekturen die Landschaftsparks zieren,⁵ als auch die Ruinen evozierenden Architekturen der Postmoderne (wie die Piazza d'Italia in New Orleans von Charles Moore oder einige der Ladengeschäft Best Products von SITE) keine Fragmente sind. Sie sind völlig funktionsfähige Strukturen, die intentional mit dem Bild der Ruine spielen (Abb. 3).⁶

Ich habe argumentiert, dass Krieg und Katastrophe sowie bauliches oder planerisches Versagen in der Regel einen vorübergehenden Charakter haben. Selbst die scheinbar ruinösen Steuersparmodelle und langfristigen Bauprozesse wie auch ruinenförmige Architekturen können nicht wirklich als Fragmente

5 Jürgen Obmann, Derk Wirtz, Philipp Groß: »Ruinirt euch, um Ruinen zu machen«. Antikisierende Ruinenarchitekturen in deutschen Gärten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Weimar: VDG 2016. Mit einem noch breiteren philosophischen Kontext auch Reinhard Zimmermann: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form. Wiesbaden: Reichert 1989.

6 BEST Products Company Buildings 1975–1984, Website des Architekturbüros SITE, <https://sitenevork.com/portfolio-1/project-one-7tnzy-llznb-83lxp-6xw4p-726sh-k86c6-7l6se> (aufgerufen am 30.10.2021), siehe ausführlicher: Margaret McCormick: The Ironic Loss of the Postmodern BEST Store Facades, 22. August 2014, <https://failedarchitecture.com/the-ironic-loss-of-the-postmodern-best-store-facades/> (aufgerufen am 30.10.2021).



Abb. 3: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff und Innocente Bellavite, Ruinenberg im Park Sanssouci, nach 1748, Foto 2018.

bezeichnet werden. Aber wie verhält es sich mit anderen Bauten in unserer alltäglichen urbanen Landschaft, die außer Funktion zu sein scheinen?

Die Mehrheit der zu beobachtenden Ruinen in Deutschland entsteht, wenn ein rechtlicher und/oder ökonomischer Zugriff auf ein bestandsgefährdetes Gebäude nicht möglich oder uninteressant ist. Die Ursachen dafür sind vielfältig. Mal kann sich eine Erbgemeinschaft nicht einigen, was baulich zu geschehen hat; mal bleibt die Rechtsnachfolge eines Besitzes nach Todesfall oder Konkurs unklar oder strittig und involviert die Gerichte. In anderen Fällen übersteigen die Instandhaltung eines Gebäudes oder seine Sanierung die finanziellen Möglichkeiten der Eigentümer und werden, trotz einer klar wahrgenommenen Problemlage, verschoben – oder die Maßnahmen werden sogar aus Gründen ökonomischen Eigeninteresses bewusst ausgesetzt.⁷ Es kommt auch vor, dass Objekte zum Verkauf oder Abriss angeboten werden, aber der Immobilienmarkt nicht interessiert ist. In jedem dieser Fälle können notwendige Maßnahmen zum Bauunterhalt unterbleiben, sodass die Gebäude verwahrlost, verlassen oder ruinös erscheinen oder tatsächlich sind.

Das Ergebnis solcher Prozesse sind zunächst bestandsgefährdete Bauten, die zudem oft auf kleinen Grundstücken oder in abgelegenen Bereichen stehen. Dies kann aber auch größere Komplexe treffen, beispielsweise nach der Aufgabe eines Produktionsstandorts oder einer Schule, vor allem, wenn Unternehmensinteressen, Immobilienspekulation und/oder verwaltungsrechtliche

⁷ Siehe dazu z.B. die Rechtsprechung des BGH zum Thema ›Schrottimmobilien‹ vom 15. Oktober 2021 (BGH Az. V ZR 225/20), <https://www.bundesgerichtshof.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2021/2021186.html> (aufgerufen am 22.10.2021).

Prozesse hinzukommen. Dennoch erhalten nur wenige dieser Objekte eine größere gesellschaftliche Aufmerksamkeit bezüglich ihres baulichen Zustands. Das geschieht primär dann, wenn die Gebäude als Sicherheitsrisiko für die Allgemeinheit wahrgenommen werden oder von historischer Bedeutung sind bzw. dem Denkmalschutz unterliegen. Dann entfalten sich gegebenenfalls intensive Aushandlungen zu Strategien ihres Unterhalts und der Verantwortlichkeit für die entstehenden Kosten.⁸ Ein Sonderfall sind Bauten wie die bekannten Klinikgebäude in Beelitz-Heilstätten, die als *lost places* symbolisch oder faktisch kulturell angeeignet werden und große mediale Aufmerksamkeit erfahren. Diese Aneignung ändert zunächst nichts am prekären Zustand der Bausubstanz, sorgt aber dafür, dass die Bauten im Gespräch bleiben und erhöht so ihre Chancen auf weitere oder neue Nutzung und somit auf bauliches Überleben.

So wird deutlich, dass wie in den anderen bereits betrachteten Zusammenhängen zeitgenössischer Bauwirtschaft auch bei *lost places* der Zustand des baulichen und/oder funktionellen Defizits in der Regel als vorübergehend betrachtet werden muss. Nicht der Bauprozess selbst, sondern die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge der Nutzung und Bewertung unterbrechen die normale Existenz des Gebäudes. Es ist sozusagen in seiner Funktion beurlaubt, bis über Weiternutzung oder Abriss entschieden wird.⁹ Die Weiternutzung, eventuell in veränderter Funktion, würde dann das funktionale Defizit abstellen und den Bauunterhalt garantieren;¹⁰ der Abriss würde das Gebäude komplett beseitigen und somit auch seinen defizitären Zustand aufheben.

Solange diese Optionen bestehen und diskutiert werden, handelt es sich eher um bauliche Problemstellungen als um jene architektonischen Fragmente, die uns vor Augen stehen, wenn wir über Ruinen sprechen. Um deren Entstehungs- und Bedeutungskontext genauer zu einzuordnen, ist zusätzlich ein kulturhistorischer Blickwinkel nötig.

Bauliche Überreste im kulturhistorischen Zusammenhang

Im historischen Kontext entstanden Ruinen wohl aus ähnlichen Gründen wie heute, aber der Umgang mit beschädigten oder zerstörten Bauten unterschied sich etwas: Ruinen blieben nur dann zurück, wenn das Recycling von Baumaterialien gar nicht oder nicht vollständig stattfand. Das konnte passieren, wenn

- 8 Einen Eindruck für das Zusammenspiel von öffentlichen Institutionen, privater Unterstützung und lokalen Akteur*innen gewinnt man z. B. über die Veröffentlichungen der Deutschen Stiftung Denkmalschutz. Siehe zum Einstieg deren Website: <https://www.denkmalschutz.de/aktuelles.html> (aufgerufen am 23.10.2021).
- 9 Diese Prozesse können Jahrzehnte umfassen, wie am Beispiel unserer Altstädte ersichtlich ist. Vor allem in den neuen Bundesländern überdauerten historische, teilweise nur notdürftig gesicherte Bauten Jahrzehnte des staatlichen Desinteresses und des Ressourcenmangels, bis die sozioökonomischen Folgen der Wiedervereinigung ihre Instandsetzung oder aber ihren Abriss begünstigten.
- 10 Eine ganze Reihe antiker Bauten sind u. a. deshalb heute noch erhalten, weil sie in eine neue Nutzung überführt wurden. Das vielleicht bekannteste Beispiel ist das Pantheon in Rom, das wohl ursprünglich als Heiligtum römischer Götter errichtet wurde und seit dem 7. Jahrhundert als christliche Kirche dient.



Abb. 4: Fundamente der Kirche Notre-Dame de Nazareth in Vaison-la-Romaine (Frankreich), Foto 2009.

durch einen signifikanten Bevölkerungsschwund nach einem Krieg oder einer Seuche die Besiedlung eines Orts oder einer Region so weit zurückging, dass frei gewordenes Baumaterial nicht benötigt wurde oder nicht geborgen werden konnte. So hinterließ beispielsweise der Dreißigjährige Krieg viele Orte wüst, deren materielle Reste auch lange später noch sichtbar waren.

Grundsätzlich waren und sind Baumaterialien kostbar, nicht zuletzt durch den Aufwand für Gewinnung bzw. Herstellung und Transport. Eine Zweitnutzung von Steinen und Hölzern für Neu- und Umbauten war gängig und ist bis weit in das 20. Jahrhundert hinein breit dokumentiert.¹¹ Zurück blieben also eher Materialien, die einen hohen Transportaufwand erforderten, nicht mehr länger haltbar oder nicht modular verarbeitet waren wie das antike Gussmauerwerk *opus caementicium*. Heute stellen vor allem Strukturen aus Stahlbeton ein Hindernis für die direkte Wiederverwendung dar.

Die Zweitverwendung von Bauteilen konnte sowohl schlichtweg pragmatisch als auch mit einem symbolischen Mehrwert erfolgen. Viele historische Bauten zeigen eine sehr heterogene Materialverwendung, die aber oft durch jüngere Bodenschichten, Verkleidungen oder Putz verdeckt bleibt und erst im Zuge bauarchäologischer Untersuchungen sichtbar wird. So wurden beispielsweise Reste antiker Säulen in den Fundamenten von mittelalterlichen Strukturen verbaut, wie in Notre-Dame-de-Nazareth im französischen Vaison-la-Romaine (Abb. 4).¹²

11 Zum Einstieg siehe z. B. Ulrich Klein (Hg.): Vom Schicksal der Dinge. Spolie – Wiederverwendung – Recycling. Paderborn: Deutsche Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit 2014; zu aktuellen Praktiken Christoph H. Freudenberger: Recycling für den Denkmalschutz. Wiederverwendung historischer Baumaterialien und Bauteile. In: Bundesbaublatt 45 (1996), H. 10, S. 788–791. Zur Entrümmern im und nach dem Zweiten Weltkrieg gibt es viele, vor allem lokale Berichte. Zur symbolischen Bedeutung der Entrümmern siehe Leonie Treber: Mythos Trümmerfrauen. Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes. Essen: Klartext 2014.

12 Eine Weiterverwendung *in situ*, praktisch eine Umnutzung, ist die Kathedrale von Syrakus, bei der ein Tempel zunächst pragmatisch umgebaut und später barock überformt wurde. Hier wurde die antike Geschichte des Orts baulich bewahrt und zugleich symbolisch wie performativ überschrieben.

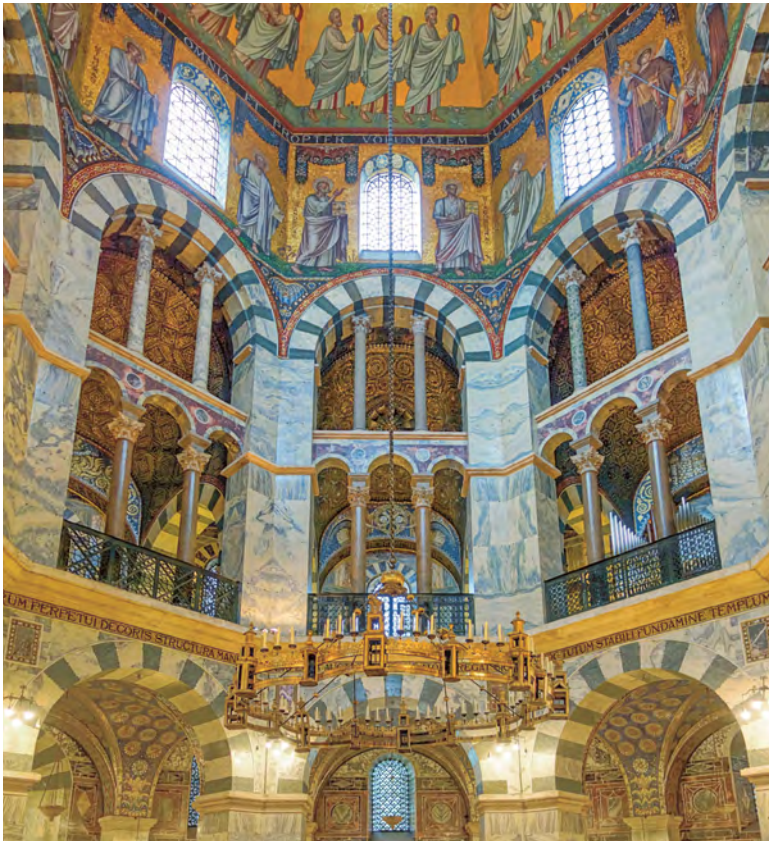


Abb. 5: Spoliensäulen im Obergeschoss der karolingischen Pfalzkapelle in Aachen, Foto 2015.

Anders ist die Rolle von Spolien. Hier handelt es sich um Bauteile wie Säulenschäfte, Kapitelle und Basen, aber auch Reliefs, Sarkophage oder Ähnliches, die bewusst von anderen Orten und Gebäuden beschafft und in klarem, wenngleich gelegentlich neu interpretiertem Bezug auf ihre Herkunft weiterverwendet wurden. Dabei erhielten die Objekte einen ästhetischen, vor allem aber einen symbolischen Wert, den es in der neuen Nutzung anzueignen galt. So war es weniger wichtig, dass das Bauelement seine Funktionalität bewahrte oder zurückerhielt, als dass es im neuen Zusammenhang bedeutungstragend (wieder)erkennbar war. Die Spolie wirkte als materieller Träger und Legitimierung einer Narration von Beziehung – wie die antiken Säulen im Oktogon der Pfalzkapelle Aachen, die die Herrschaft Karls des Großen mit dem spätantiken Kaiserreich verbinden sollten (Abb. 5).¹³

13 Hans-Rudolf Meier: Spolien. Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur. Berlin: Jovis 2021, hier insbesondere S. 53–55; aber auch Carola Jäggi: Materiale Wanderbewegungen. Spolien aus transkultureller Perspektive. In: Michael S. Falser, Monica Juneja (Hg.): Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis. Bielefeld: transcript 2013, S. 53–68.



Abb. 6: Stein von Edinburgh Castle in der Fassade des Chicago Tribune Towers, Foto 2018.

Vergleichbare Verwendungen von architektonischen Fragmenten für eine Verankerung in Raum und Zeit finden sich auch in der Moderne. 1886 richtete der japanische Gelehrte Matsuura Takeshirō (1818–1888) einen Raum ein, dessen sämtliche Details hölzerne Spolien von Stätten religiöser oder historischer Bedeutung sind, die er bereits über Jahre hinweg zusammengetragen hatte oder für diesen Zweck von verschiedenen japanischen Institutionen wie Tempeln und Schreinen erbat. In einer Zeit dynamischer Modernisierungspolitik nach westlichem Vorbild verankerte er sich und seine Arbeit symbolisch in der Geschichte seines Landes. Zugleich diente der Raum nicht als öffentliches Monument, sondern seiner eigenen spirituellen Suche und sollte ihn nicht überdauern. Der Raum wurde jedoch von seinen Nachkommen als Memoria erhalten.¹⁴

Beim Bau der anglikanischen National Cathedral in Washington D.C. ab 1907 wurde nicht nur das architekturhistorische Formenerbe Europas reaktiviert. Die Wahl der Materialien für Grundstein und Ausstattung verbindet den Neubau unter anderem mit Bethlehem, dem Tempel Salomonis, mit Glastonbury und der Kathedrale von Canterbury und stellt ihn so in ein Jahrtausende umfassendes Referenzsystem.¹⁵ Auch in die Fassade des Chicago Tribune Towers wurden nach seiner Errichtung in den 1920er Jahren Steinfragmente von

14 Henry DeWitt Smith, *Kokusai Kirisutokyō Daigaku Yuasa Hachirō Kinenkan: Taizansō. Matsuura Takeshirō no ichijōjiki no sekai / Taizansō and the one-mat room*. Tokyo: Kokusai Kirisutokyō Daigaku Hakubutsukan Yuasa Hachirō Kinenkan 1993, hier v. a. S. 21, 27–33.

15 Hans-Georg Lippert: *Alte Ordnung für die Neue Welt. Beobachtungen zur Kathedrale von Washington*. In: Joachim Klose, Klaus Morawetz (Hg.): *Aspekte der Zeit. Zeit-Geschichte, Raum-Zeit, Zeit-Dauer und Kultur-Zeit*. Münster: LIT 2004, S. 198–220.

berühmten oder bedeutsamen Bauten eingebunden (Abb. 6).¹⁶ So verknüpfen sich die Verweise auf Kunst und Kultur der Alten Welt mit jenen amerikanischen Selbstverständnisses.

Diese Beobachtungen zeigen die mobilen Architekturfragmente als Träger von Bedeutung und (ggf. zugeschriebener) kultureller Erinnerung. Das konkrete Objekt mit seiner materiellen Dauerhaftigkeit ist damit selbst in unvollständigem Zustand ein Anker gegen die Flüchtigkeit der Zeit. Es wird zur Schwelle zu den Dimensionen der überzeitlichen Transzendenz und steht in klarem Kontrast zu den eingangs behandelten materiell oder funktional defizitären Gebäuden, die als Gegenstände architektonischer Normalität charakterisiert wurden.¹⁷ So geht es im Kontext architektonischer Fragmente nicht um die Frage, wie und warum sie ihre Vollständigkeit verlieren. Es geht darum, wie sie zu Bedeutungsträgern avancieren, deren Aussage auch – oder gerade – im Zustand der Unvollständigkeit weiterexistiert. Vielleicht geht es sogar darum zu verstehen, wann ein Defizit zur tragenden Funktion einer baulichen Struktur werden kann, so dass wir ihre Weiterexistenz als Fragment akzeptieren oder gar fördern.

Bauliche Fragmente als Bedeutungsträger

Ein Blick auf die bauhistorischen Referenzbauten zeigt, dass es zwei Gruppen von Bauten gibt, die im Zustand des Fragmentarischen überdauern. Zunächst handelt es sich um Strukturen, die archäologisch ergraben wurden und anschließend als Zeugnisse einer historischen Kultur erhalten bleiben wie die Stätten in Paestum oder Pompeji (Abb. 7). Sie werden oft aus didaktischen und/oder konstruktiven Gründen aus Originalteilen und Ergänzungen zusammengesetzt und benötigen einen ständigen Bauunterhalt. Ihre fragmentarische Erscheinung ist also ein bewusst herbeigeführter und konservierter Zustand, der sich in unser Bildgedächtnis und Geschichtsverständnis eingeschrieben hat.

Darüber hinaus überdauern auch andere Gebäude mit materiellen und/oder funktionalen Defiziten in teilweise oder völligem Widerspruch zu den Marktmechanismen der Bauwirtschaft. Dazu gehören beispielsweise – mit sehr verschiedenen historischen Hintergründen – die Ruine der Frauenkirche in Dresden, Teile des stillgelegten Hüttenwerks Duisburg-Meiderich, Burg Drachenfels bei Königswinter und der Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses. Diese Objekte bleiben erhalten, weil sie als Bausteine einer kulturellen Konstruktion von Geschichte dienen. Ihre materielle Substanz wird geschützt, weil sie Symbole

16 Hans-Georg Lippert: Die Aura der Geschichte. Zur Konstruktion von Gedächtnis im Stadtraum. In: Henner von Hesberg, Jürgen Kunow, Thomas Otten (Hg.): Die Konstruktion von Gedächtnis – Zu einer Standortbestimmung von Archäologie in der Stadt. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2016, S. 65–78, hier v. a. S. 65.

17 Es wäre weiter zu untersuchen, inwieweit diese Erinnerungsstücke Funktionen übernehmen, die jenen von Reliquien vergleichbar sind. Diese Idee ist der Kunstgeschichte keineswegs neu, es könnte sich aber lohnen, sie im Kontext der Moderne intensiver zu betrachten. Zu Fragen der Transzendenz über die Religion hinaus siehe einführend Hans Vorländer (Hg.): Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen, Berlin, Boston: De Gruyter 2013.



Abb. 7: Ruine des Forums der Stadt Pompeji, bis 79 n. Chr., freigelegt im frühen 19. Jahrhundert, Foto 1998.

für bestimmte Epochen und ihre Wahrnehmung sind und als Platzhalter für viele andere Bauten stehen können, die nicht erhalten blieben. Sie sind langlebige materielle Anker zur Narration ephemerer Erfahrungen und tragen dazu bei, uns als soziale Gruppen und Gesellschaften unserer Selbst zu vergewissern, uns historisch zu verankern und uns zu erinnern.¹⁸

Diese Erhaltungspraxis verdeutlicht, dass die Frage architektonischer Fragmente nicht nur bauliche und funktionale, sondern auch narrative Dimensionen umfasst. Gebäude sind potenziell langlebige Zeugnisse menschlicher Kultur. Sie werden von Menschen erzeugt, interpretiert, vernachlässigt, saniert, reinterpretiert, wiedergenutzt, umgenutzt oder abgerissen. Wenn wir ihren materiellen Unterhalt sicherstellen, so bieten sie uns funktional, was wir von ihnen benötigen, und dienen zudem als geduldige Projektionsfläche für unsere Aushandlungen von Identität. So mag ein Gebäude seine Form behalten und dennoch eine neue Zuschreibung erhalten. Das mittelalterliche Fragment des Kölner Doms wurde erst zum Denkmal eines preußischen Nationalstaatsideals, dann zum Hoffnungspunkt im Nachkriegswiederaufbau und schließlich zum Tourismushotspot. Eine Ruine wie jene der Frauenkirche wird (wieder) zur Kirche, eine andere Kirche wird zur Moschee und wieder eine andere wird zur Synagoge (Abb. 8–9). So bilden die Gebäude in ihrer Vollständigkeit oder auch in ihrer

¹⁸ Dazu themennah z. B. Ulrich Schulze: Auferstanden aus Ruinen. Die romantische Ruinenarchitektur als Zeugnis deutschen Geschichtssinns. In: Ernst Piper, Julius H. Schoeps (Hg.): Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 1998, S. 11–33; Hans-Rudolf Meier, Marion Wohlleben (Hg.): Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege. Zürich: vdf Hochschulverlag AG 2000; Michael S. Falser: Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland. Dresden: Thelem 2008; Kathleen James-Chakraborty: Modernism as Memory. Building Identity in the Federal Republic of Germany. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017. Zum konzeptionellen Zugang z. B. Aleida Assmann: Transformations between History and Memory. In: Social Research 75 (2008), H. 1: Collective Memory and Collective Identity, S. 49–72.

Abb. 8: Al-Nour-Moschee in Hamburg-Horn, ehemals Kapernaumkirche (1958–1961) von Otto Kindt, Foto 2018.



Abb. 9: Synagoge der Liberalen Jüdischen Gemeinde in Hannover-Leinhausen, ehemals Gustav-Adolf-Kirche (1971) von Fritz Eggeling, Foto 2010.



Fragmentiertheit den Wandel der Gesellschaft ab. Die Geduld der Steine und Balken lässt Platz für unser Leben, für Beheimatung selbst dann, wenn nur noch Fragmente erhalten sind.

Letztlich bleibt die Definition des Fragmentarischen in der Architektur unscharf, da die Zuschreibung von materiellen oder funktionalen Defiziten von den gesellschaftlichen Bedingungen abhängt: Wir stellen die fragmentierte Weiterexistenz der Tempel von Paestum heute nicht mehr infrage und haben uns an das malerische Bild der Burg- und Klosterruinen in unseren Landschaften gewöhnt. Sie erinnern uns an einen weit zurückliegenden Abschnitt europäischer Geschichte. Dieses Erinnern birgt auch Konfliktpotenzial. Veränderungen politischer Systeme und Wertvorstellungen, wie sie vor allem das Deutschland des 20. Jahrhunderts erlebt hat, führen zu einer Rekontextualisierung von Gebäuden. Wir reiben uns im Diskurs an den unbequemen Stätten politischer Geschichte. Die Wiedererrichtung der Kuppel des Berliner Reichstagsgebäudes in den 1990er Jahren war heiß umstritten; das Zeppelinfeld in Nürnberg bleibt trotz Unbehagen bestehen; die Umbauten der Frankfurter Paulskirche lösen immer wieder Verständigungsprozesse darüber aus, was Form und Inhalt eines Gebäudes symbolisieren sollen und können oder gerade nicht. All dies geschieht, weil wir das Erinnern als notwendig erachten.

Vor diesem Hintergrund ist es notwendig, in der Diskussion um kulturelle Fragmente neben den materiellen und/oder funktionalen auch nach den narrativen Dimensionen zu fragen. Damit lässt sich das Wechselspiel von Artefakt und Zeit, Erinnerung und Vergessen, Erzählenden und Erzählung gut erfassen und die gesellschaftliche Aneignung und Umdeutung von Geschichte und gebauter Umwelt präzise beobachten.

Abstract

The Endurance of Stones

Architectural Fragments and the Negotiation of History

Due to the relative durability of many building materials, fragments of built structures are quite common. This essay argues that most of them are part of the regular processes of building, demolishing and re-building, all of which depend on a wide range of environmental, legal and cultural conditions. Material and functional incompleteness is no unusual phenomenon. The transitional state of the built structure highlights the endurance – indeed, the patience – of the material. The author then takes a closer look at architectural fragments that attain specific meaning in negotiations of memory and belonging. In conclusion, by looking beyond the divide between complete and incomplete buildings, we come to understand their role as material tokens of cultural narration.

From Ruins to the Ruins of Ruins

The Challenging Afterlife of Architectural Dereliction

Zoltán Somhegyi

Many things can be labelled as ruins, and interpreted with regard to their status as being or having been destroyed in one way or another, thus displaying the physical effects and aesthetic results of decay.

Think of gothic churches with crumbling walls, classical Greek and Roman temples with broken columns and parts of their tympana fallen on the ground, derelict factory buildings, slowly decaying sites of former Olympic games, entire cities annihilated by nuclear weapons, edifices that have entered a state beyond repairability and are unable to resist natural forces like earthquakes and tsunamis, fake ruins in English-style landscape gardens, and archaeological sites and antique buildings destroyed forcefully by terrorist attacks as a conscious and violent act of cancelling the physical remnants of earlier cultures, civilisations, and religions.

All of the above – and many other things not mentioned here that nevertheless bear the signs of destruction – are habitually labelled as ruins in everyday discourse. And all can have various interesting aspects for the non-specialised public, for those investigating theoretical issues in aesthetics, and also for practicing artists. What is more, these various forms of ruination do not even require ‘exclusivity’: the same artist can become interested in various forms and manifestations of decay, from more ‘natural’ ones to those caused by intentional human activity, including wars – as we can see, for example, in the great series by the photographer Gabriele Basilico examining diverse forms of ruins and ruination in Rome, Istanbul, Beirut, and other cities.¹

Although the term ‘ruin’ may work for general designation, immediately we feel that it is not only imprecise but even misleading to put such diverse forms of dereliction as those I briefly listed above on the same platform and in the same category, and it prevents us from seeing the individual characteristics and particular features of these phenomena properly. Therefore, in this chapter I would like to start by attempting to define classical ruins, establishing them as

¹ See for example: Piranesi – Roma – Basilico: Incisione di Giambattista Piranesi e fotografie di Gabriele Basilico. Roma: Contrasto 2019; Gabriele Basilico: Istanbul 05 010. Mantova: Corraini Edizioni 2010.

the point of origin in the imaginary coordinate system of ruins, which will then enable us to observe and understand not only some of the multiple forms of their afterlives, but also their relevance and challenges today.

As I described in some earlier works, including a recent monograph on the aesthetics of ruins, I find three aspects or criteria essential for the definition of classical ruins: functionlessness, absence, and time.² *Functionlessness* refers to the fact that, at the start of the ruination process, a building has lost its original function, and it has neither been restored nor had a new function allocated to it – hence a still-functioning building cannot be considered a proper ruin. *Absence*, as perhaps the most characteristic and immediately perceivable feature, refers to the former building's lack of elements – walls have zigzag contours, the ceiling is partly missing, hence the strong difference between interior and exterior is blurred, etc. – and in many cases these lacunae contribute strongly to the ruin's aesthetic charm, since we may particularly enjoy the random and picturesque beauty caused by the slow destructive forces of Nature. As a matter of fact, this is how we arrive at the third criterion, that of *time*: in the case of classical ruins – or, we could also say: in the classical cases of ruination – there is a significant difference between the ruin's temporal trajectory and that of the viewer. This is what allows the visitor to experience the sublimity of the passing (of) time that is aesthetically manifested in the ruin, as it is slowly but unstopably shaped by Nature.

The features and appeal of original and genuine ruins – as well as the importance of the originality and genuineness of ruins – may likewise be interpreted using a 'reversed chronology', by looking at the other end and investigating some of their possible afterlives. This approach is apposite also because classical ruins (just like any other buildings) are not fixed: they do not stay *the way* they are, and in certain cases do not even stay *where* they are. This clarifies why, when ruminating on the afterlives of ruins, we need to take into consideration several possible outcomes.

What we could call the 'natural' afterlife of classical ruins is their slow disappearance. If an old building has lost its function, it starts to crumble, the void on its body continuously grows: the incessant destructive activity of the forces of Nature constantly changes the proportions of the still standing elements and of the already disappeared parts. Then, after a significant amount of time, we arrive to a point when there is practically nothing left of the original. This explains why – as I have discussed in my work – ruins also have a particular lifespan that ranges from being not-yet-ruin to becoming not-anymore-ruin.

Most of the classical ruins that we normally encounter – and that we label aesthetically pleasing ruins, at least as seen from a Western perspective and in accordance with Western aesthetic ideals – are either in some stage within this

2 Zoltán Somhegyi: *Reviewing the Past: The Presence of Ruins*. London, New York: Rowman & Littlefield International 2020; see also Zoltán Somhegyi: *Layers of the Past: On the Potential of Ruins*. In: Max Rynnänen and Zoltán Somhegyi: *Learning from Decay: Essays on the Aesthetics of Architectural Dereliction and its Consumption*. Berlin: Peter Lang 2018.

lifespan of the ruin, or their ruination has been intentionally stopped at a particular point. This latter case can include the mere conservation of the actual state in which the building was found at the time when a decision was made to conserve it – that is, not letting Nature to destroy it anymore but also not adding anything to it; of course this may include some minimal static fixing and/or making the ruin safe to visit, etc. However, more significant conservation and restoration or even reconstruction processes can also be applied, which naturally have further consequences on the appearance, authenticity, and aesthetic effect of the ruin.³

Beyond these more common and straightforward cases, let us look at two completely opposing forms of the afterlife of ruins that may, in many aspects, be considered the remotest ends of the scale on which it is possible to register all the other forms of natural survival and interventional managing of ruins. Hopefully these considerations will not only shed some further light on the mere theoretical and aesthetic implications of architectural dereliction, but will also contribute some thoughts to be taken into account when practical questions regarding the management of sites are to be decided.⁴

The first of the two cases we can call the ruin of ruins. It is the forceful and intentional eradication of classical ruins, a complete clearance, executed by fanatic followers of extreme ideologies. A typical and recent example of this is the destruction of the archaeological sites of Palmyra by the ‘Islamic State of Iraq and Syria’ (ISIS) in 2015. This case of demolition is not the only example, but it became overtly known ‘thanks’ to the terrorist group itself, which used images of the devastation in a consciously planned propaganda strategy. The strategy was quite ‘efficient’, in the sense that it caused an international uproar on one side, while on the other side, and in a terrible way, it served to highlight the gruesome determination of the fanatics that may have been a lure for some still wanting to join the group. It was thus a demonstration of power for an obviously extremely short-sighted and fanatical agenda.

But let us stop here for a moment: does it not sound a bit strange that the terrorist group decided to exercise and demonstrate their power on the remains of ancient edifices? Why does it seem ‘dangerous’ to let the remnants stay as they are? Why waste time, energy, and expensive explosive material for the eradication of seemingly harmless monuments without strategic military function? The reason for this is that, however strange it may sound, ruins have power: their continued existence reminds us of the original building and its era, and this can naturally be very disturbing for those who want to do away with the memory of the previous cultures and/or religions of a region. This also makes what I was referring to above understandable: the activity of ISIS is only one of the most recent – and sadly too-well-documented – eradications of ruins, but

3 Many of these aspects were analysed in detail in Carolyn Korsmeyer’s volume: Carolyn Korsmeyer: *Things: In Touch with the Past*. Oxford: Oxford University Press 2019.

4 Some of the ideas summarised in the next few paragraphs have been developed more in detail in Chapter 11 of my aforementioned book: Somhegyi 2020 (see note 2), pp. 197–213.

the whole process is interpretable as a modern form of iconoclasm and *damnatio memoriae* – a practice with a long history that can be traced back to antiquity.⁵

There are, however, two things that may seem somewhat different this time. One is – and, in fact, this was highlighted in many of the texts and comments on the political, social, and cultural consequences of the terrorists' destruction – that the documentation and the spreading of the terrible images of the eradication of ruins also served the very purposes of the group. The aforementioned 'international uproar', even if it was right – from the perspective of those who care for the magnificent monuments inherited from the past – contributed to the aims of these terrible actions and of the terrorist group itself. Obviously this does not mean that the professional international media or the users of social media should not have talked about these actions. But it means that we were, and we are, in a very delicate situation when it comes to *how* we should talk and/or report on such cases. Every 'share' of the images spread not only the mere 'news' of the cruel action itself but also, involuntarily, the cruel message too; hence it would have been, and still is, extremely crucial to properly contextualise the visual (and textual) report of any such action.

The other aspect worth mentioning with regard to this recent destruction is again connected to the temporal perspectives and aesthetic qualities of the very object to be destroyed. Unlike many cases of previous forms of political and religious iconoclasm and of *damnatio memoriae*, the activity of ISIS was not directed to the immediate recent past. In the Byzantine iconoclasm, the actual religious (and, in a way, political and economic) system was targeted, just like, for example, in the French Revolution or in the first post-Soviet years when symbols of the system and monuments of the preceding leaders were destroyed. In the case of the ISIS destruction, however, the target was not the immediate past. ISIS did not try to destroy the palace or the sculptural monument of a recently dethroned ruler, but it referred to a significantly earlier culture from thousands of years ago – and to its silent monuments that had been venerated for their artistic qualities as being exemplary representatives of an aesthetic and architectural canon, often appreciated in a way that was practically independent of the cultural context. The Graeco-Roman built heritage has been investigated and regularly re-used in later architecture globally, and its influence is still palpable today. Therefore, the aesthetic remnants of Palmyra, for example, signified and incorporated something much broader for the terrorists: they were iconic objects, and thus of strategic (though not military) importance in their cultural war, not merely a site that just happened to be there to be destroyed. And, referring to my considerations above, given that in the case of classical ruins we appreciate the tremendous passage of time represented in the aesthetically pleasing form of ruins, it is easy to see why we cannot talk about anything like this regarding the

5 See Dieter Metzler: *Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike*. In: Martin Warnke (ed.): *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*. Munich: Carl Hanser 1973, pp. 14–29. The same volume includes examinations of iconoclasm from other historical periods too. See also Paolo Matthiae: *Distruzioni, saccheggi e rinascite: Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*. Milan: Mondadori Electa 2015.

shattered archaeological monuments in Palmyra. They were reduced to debris in an instant, even after they had strongly resisted several millennia of slow ruination. With their explosion, the followers of ISIS attempted to delete their ability to continue playing an influential role in contemporary culture, and with this the terrorists aimed at grasping the power of this influence, wanting to be talked about and thereby seen in their own right as the new influencers of the formation of culture.

Here is how we arrive at the opposite and thus completely different form of the afterlife of ruins: when architectural remnants and sculptural fragments are carefully unearthed, secured, collected, and transported to be installed in museums of nearby cities or of distant lands. Needless to say, this is an incomparably better form of afterlife than the complete destruction explained above, because in this way we have access to the original pieces, whatever is available (or was available at the time of the archaeological exploration).

Over the last more than two hundred years, this process has received very diverse evaluations that range from celebrating the saving, care, and display (often free-to-visit display) of the remnants to strong critical voices advocating for restitution. Here I do not want to go into the details of these questions; instead, I would like to mention another aspect – one that is connected to the aesthetic consequences of such displays. Through the collection, transport, and re-establishment inside a museum, the ruin's organic connection with its original physical environment is severed, and naturally this essentially influences the aesthetic effect of the remnants. Having de-rooted the surviving architectural pieces, we can of course save these pieces *physically* – and in many cases today we would be extremely grateful if this had happened to the monuments that were ultimately destroyed in their original locations – but the perception of their organic embeddedness in their genuine context will obviously be harmed.⁶ In a museum space we cannot fully reconstruct how the building looked on the spot, what effect it had in that particular landscape, seen from far away and close up, on the top of a hill or in the middle of other buildings' remnants, etc. Seeing from this perspective, the de-contextualised ruin will not really be a ruin anymore – or will not be a real ruin anymore – and this will of course influence its interpretation and aesthetic appeal, too.

To illustrate this, we can claim that, *mutatis mutandis*, it is similar to the case when a site-specific contemporary art piece, for example an earth art work, is re-installed and shown in a gallery. Since such a work of art was first conceptualised as an interaction with the actual environment (often using the natural materials found there), when transported and re-exhibited in a sterile white-cube gallery space, it will have a different effect. Granted, in this latter case we need to leave the possibility open for some special instances, in particular when this very de-contextualisation and re-contextualisation of a contemporary piece is precisely the act or the added element that bears the significance of the work.

6 See the further explanation by Robert Ginsberg: *Aesthetic Qualities in the Experience of Ruins*. In: Michael H. Mitias (ed.): *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience*. Amsterdam: Rodopi 1988.

In other words, since architectural works and their remnants are inseparable from their original context, if they are nevertheless moved, this implicitly still present (but physically missing) original context definitely adds further layers to the interpretation of the works. An example of this is the contemporary Finnish artist Anssi Pulkkinen's project *Street View (Reassembled)* from 2016–2017, when a family home from Syria, destroyed during the war, was bought from the original owners and then transported across Europe on a 13-metre long flatbed trailer. The tour stopped in larger cities and the house was exhibited mainly in public spaces, hence not in private galleries or museums, in order to reach as many people as possible, not only those interested in contemporary art.⁷ Here the original context or environment (the historical-political-social-cultural 'background') is also referred to, since the rubble of the family home has brought some of that along. And this reference to its background (our knowledge that it comes from war-torn Syria) plays an essential role in the open-access public display of the debris, since knowing (about) this background contributes to the main intention of the artist: to literally bring the suffering close to that 'involuntary' and random public that had earlier observed the tragic fate of civilians in a war only indirectly, through newspapers or on television or computer screens.⁸

Coming back to the above cases of the transportation of classical antique heritage, unquestionably, these shifted and exhibited remnants of an original ruin can maintain and even demonstrate their archaeological and architecture-historical importance. We can get art historical knowledge through observing them in the museum and naturally also perceive and enjoy many of their aesthetic properties, but nevertheless, our experience of them as a ruin will be completely different. Just think, for example, of how their connection with Nature is cancelled – exactly that Nature which is the main agent of the ruination in the classical cases. Over a long time period, Nature gradually eats up the building, and when one visits a ruin, the struggle of these two elements is still on-going, as has been highlighted by numerous interpreters from Simmel through Macaulay to Ginsberg, to name but a few.⁹ This struggle will no longer be perceivable at all when the ruin is placed in the sterile context of the hosting museum, where it is thus 'musealised', put in a vitrine, and constantly kept in one specific condition through the maintenance, care, and conservation of its state. In this sense it is not a ruin anymore, but an architectural exhibition piece inside a monumental display case (the museum's building).

7 The book accompanying the project offers a profound analysis: Aleksí Malmberg and Annuka Vähäsöyrinki (eds): *Home Re-assembled: On Art, Destruction & Belonging*. Heijningen: Jap Sam Books 2017.

8 See a longer analysis on this work by Anssi Pulkkinen, and on two other art projects where constructions were transported, in my publication: Zoltán Somhegyi: *Moving Architecture: Aesthetics Around the Changing Context and Status of Constructions*. In: *The Nordic Journal of Aesthetics* 63 (2022), p. 84–105.

9 Georg Simmel: *The Ruin* (transl. David Kettler). In: Kurt H. Wolff (ed.): *Georg Simmel 1858–1918: A Collection of Essays with Translations and Bibliography*. Columbus: Ohio State University Press 1959, pp. 259–266; Rose Macaulay: *Pleasure of Ruins*. New York: Walker Company 1966; Robert Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Such a musealised display of ruins can thus be considered the opposite end on the aforementioned scale of possible afterlives of ruins, compared to their complete destruction by ISIS terrorists. It is the opposite end of the scale not only because it simply maintains and moreover cares for what the extremists want to destroy, but, more precisely, also because it is exactly the temporal perspective, manifested in the aesthetically pleasing ruinous form, that those conserving it are attempting to save. While the terrorists accelerate the ruination at an extreme speed (by ‘completing’ natural dereliction in the few seconds of an explosion) in order to obstruct the classical ruin’s ability to serve as canonical reference and to emanate aesthetic qualities in the future, the museum aims at keeping the architectural and aesthetic condition of a ruin for the future, thus not only slowing down the process of ruination (that would otherwise result in complete disappearance) but even stopping any forms of further decay.

Therefore, let me repeat that this second case is incomparably better than the terrorists’ act, but we shall keep in mind that something – more precisely the organic connection of the ruin to its soil, its organic embeddedness in its genuine location – will nevertheless be harmed when the ruin is brought away, hence the perception and experience of the noble remnants is significantly modified.

After these considerations, and in order to understand what changes take place in the above two opposing cases, let me bring into the discussion a third type of ‘ruins’, through which we can analyse some further aspects.

This third form cannot fully be interpreted as a ruin: it cannot even be placed on the scale representing the forms of ‘afterlives’ of ruins. As a matter of fact, in some aspects it ‘functions’ quite the opposite way, being an artificially born and deceiving set of classical-style ruins: it is the fake ruin. Fake ruins (to use other terms: scam ruins, sham ruins, follies, or artificial ruins) are well-known from the history of art and architecture, with a peak period in the 18th and 19th centuries, where many of them appeared on aristocratic estates and even in public parks. In these works of design, there is an attempt to re-create the aesthetic effects of ruins by superficially imitating the formal signs of classical architectural dereliction. Hence they look like ruins, but unlike classical ones that were slowly deteriorated by natural forces, fake ruins are built, such that even the ‘direction’ of their ‘establishment’ is opposite.

Although their history and also their fate may look different – in fact, in many aspects they *are* different – from the two previously discussed opposing cases of the afterlife of ruins – ruin clearance and ruin musealisation – still, there is one common aspect that links the intentions of the builders and designers of fake ruins to the above two: all three are connected to the awareness, apperception, and acknowledgement of the *power* of ruins. In other words, this power emanating from ruins is a curious common departure point in all the three. We saw in the case of the extremist ruin clearance that the aim was to destroy this power forever, whereas in the case of musealising them the aim is to prolong it for as long as possible. Fake ruins, however, are trying not only to re-create, but even to create from scratch the aesthetic effect of the encounter with ruins, but without the actual decay happening. We can even describe this attempt as a sort of ‘respectful abuse’ of the aesthetic power of decay manifested in classical ruins, and this thrilling decay is then what is superficially imitated in artificial ruins.

Here is where our ‘triangular’ comparison between the three becomes even more fascinating, because now we can see better that fake ruins will thus be a sort of counter-tendency for both of the above two, despite the aforementioned ‘power of ruins’ as a common point in all the three. Let us examine these oppositions.

On a physical level, the terrorists’ ruin clearance attempts to destroy even the ruins that have been left from an original monument, while commissioners of fake ruins aim at establishing a ‘ruin’ even where there has never been any original. Hence, regarding materiality, the first is trying to eliminate the already existing one completely, while the other attempts to create something that has never existed.

On a perhaps more intangible level, and in the other pairing of the fake ruin with the preserved ruin, we can claim that in the musealised ruin-display we only have the mere structure, without being able to perceive and experience it in its original context and thus without the mode of experiencing it *as* a ruin – while fake ruins attempt to create this very experience. Scam ruins thus attempt to offer us the opportunity to perceive a special environment, atmosphere, and ‘ambience’, but what they actually manage to create is only the illusion of the genuine experience. Hence they try to offer the visitor exactly that which is missing from the musealised architectural remnant, but they do this without the actual existence of an original, of which the fake ruin would be a fragment, and thus artificial ruins lack an actual, tangible connection to the distant past.¹⁰

This is what makes this ‘triangle’ interesting, because although the acknowledging of the power of ruins is the same in all the three cases, there are obvious differences in how to ‘handle’ this power, and there are thus opposing aspects between all the three regarding the intentions of cancelling, conserving, creating, and re-creating.

This will bring us closer to an understanding of the real issue at stake with classical ruins. From the above it seems clear that nothing substitutes and nothing can fully substitute for real ruins or for the aesthetic effect of real ruins. Ruins can be threatened by extreme ideologies, biased political agendas, or financial considerations. Sometimes, through utmost care, we can save their physical remnants and thus have some of their aesthetic qualities conserved, and have some references to the mere form or shape of the building from which they originate, but without the non-reconstructible genuine context and surrounding in which that building used to be embedded. In the case of fake ruins, by focusing only on this ‘ambience’ we can try to re-create the intellectual and emotional impact that the encounter with a genuine ruin (in its original location) might generate. However, in ideal cases, the two should be considered equally: we should pay attention to not only the authenticity of the physical remains but also the authenticity of the place in which they were originally embedded, since only the non-substitutable and inimitable combination of these two can provide us with

10 See more on the aesthetic features and fakeness of fake ruins in a recent paper of mine on this subject: Zoltán Somhegyi: From Mistaking Fakeness to Mistake in Fakeness: Artificial Ruins Between Aesthetics and Deception. In: *Studi di estetica* XLIX (2021), 1, pp. 59–74.

the full experience of the aesthetic properties and qualities of the genuine ruins. This may appear to be an overly 'strict' definition and requirement for authenticity in and around ruins, but it can perhaps be used as an ideal (and idealised) departure point, allowing a myriad of varieties and often also inevitable compromises in the actual solutions.

Moreover, these are – or should be – not only aesthetic considerations that can stay on a theoretical level, but should always be taken into account when practical decisions are to be made. Regarding ruins and their management, constant and careful evaluations are needed. These assessments may be directed – with regard to the material itself – to the aforementioned grades of repair, reconstruction, or rebuilding; and all these can have significant consequences on authenticity, material history, aesthetics, national identity politics, etc. Besides these, however, the assessment of a ruin's management – with regard to the environment – should also entail the issue of how to secure and arrange its larger context.

To provide just one example for both of these above aspects: if the ruin is in its original place, and is still subject to Nature's eroding forces, how much of that can be allowed for this intervention to proceed? When is it necessary or inevitable to add, for example, a defensive cover above the remains? Deciding about such a solution requires delicate considerations, because on the one hand a cover or roof may slow down or impede further natural destruction by rain and snow, while on the other hand it obviously appears as a newly added element that interferes with viewing the remnant – actually, it is a typical example of how various values may become contradictory, as was highlighted by Alois Riegl already over a century ago.¹¹

Partly connected to this is the other aspect in the management of a ruin: the maintenance of its authentic environment and the authenticity of that environment. Remaining again with the classical examples, if a Mediterranean ruin, deriving from antiquity, stays in its original, actual location, surrounded by the typical vegetation, and – just to increase the magnificence of its fascinating effect – without many modern elements in sight, then it can be very powerful. However, just imagine the same ruin if it is in the middle of a busy modern town, with high-rise buildings constructed around it, where the dominant visual element around the ruin is the concrete. This can become crucial also, because, with regard to the context, the visible signs of Nature encroaching and even eating up or overgrowing the construction is an important contribution to the aesthetic effect of ruins. This aspect is something that impresses not only the larger public, but even the first discoverers or re-discoverers and explorers of ruined architecture, as for example Vittoria Calvani informs us regarding the fascination of the 19th-century explorer Henri Mouhot and his description of Angkor Wat.¹²

11 Alois Riegl: *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*. In: *Oppositions* 25 (Fall 1982), pp. 21–51. Originally published in German: *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*. Wien, Leipzig: Braumüller 1903.

12 Vittoria Calvani: *Lost Cities*. Geneva: Minerva 1976, p. 133.

But then again, just as we did above, here we should ask what and how much of it can be allowed? If vegetation is completely taken from the ruin's body and from its immediate surrounding, then the risk is that it again sterilises the appearance of the former construction, resulting in the ruin losing its 'romantic' appearance and its aesthetic appeal. At the same time, if vegetation is not cropped at all, it overgrows the ruin so much that after a while the man-made parts are practically invisible, and with such change in the proportion one cannot perceive the aesthetic appeal in following the struggle of the human construction and the natural forces, picturesquely manifested in classical ruins. This dilemma arises anywhere there are ruins that need to be taken care of, for example in the ancient Maya city of Palenque in Mexico, where a large part of the city's ruins is still in the forest.¹³ In such a case, the thickly grown vegetation can document how it looked for centuries and in the time of its discovery, but if it is not cleared at all, it may impede the site's full aesthetic effect on its visitors.

As we have seen in the beginning, there can be a myriad of things considered to be ruins in everyday discourse, and from these I have shown what we can consider to be authentic ones. In the same way, there can be many possible forms of afterlife for classical ruins, and in one aspect or the other they all have their own challenges. Fanatical clearance, dereliction by simple neglect, historically biased reconstruction, technically erroneous restoration, or overt musealisation resulting in sterile displays are just a few of the challenges to avoid. In different ways they are all connected to the management of the power that classical ruins emanate and that should be channelled somehow, somewhere. The allure of this emanated power is so strong that it can even inspire attempts to re-create it through fake ruins – which, by the way, sooner or later require just the same maintenance as genuine ruins, since very often they are, nowadays, just as interesting from a cultural historical point of view as from the efficiency of their original ability to re-create emotions that normally only the genuine ones can.

Nevertheless, even this aesthetic falsification, the typical motivation behind the construction of scam ruins, underpins the features and significance of the genuine ruins and of their authenticity, including the originality of the context and surroundings in which they are embedded. Ruins' possible afterlives can be very challenging, especially if we want to avoid having them become ruins of ruins.

This chapter was supported by the National Research, Development and Innovation Office (OTKA), Project No. 143294, "Perspectives in Environmental Aesthetics" (2022–2025).

13 I am grateful to Jessica Stephanie Sete for drawing my attention regarding this feature in the site of Palenque.

Abstract

Von der Ruine zu den Ruinen der Ruine

Das problematische Nachleben architektonischen Verfalls

Das Kapitel beginnt mit einer Definition klassischer Ruinen. Diese dient als Ausgangspunkt für die Darstellung einiger Formen des Nachlebens von Ruinen, ihrer heutigen Relevanz und der Herausforderungen ihres Erhalts. Im Vergleich zum ›natürlichen‹ Nachleben – dem allmählichen, durch Erosion und Bewuchs bedingten Vergehen – ergibt sich eine Skala mit zwei Enden: auf der einen Seite der komplette Abriss als Ergebnis aktiver, teilweise extremistisch motivierter Zerstörungen, auf der anderen Seite die sorgfältige Abtragung, Überführung und Ausstellung architektonischer Fragmente. Die Analyse dieser Fälle wird dann erweitert durch das Heranziehen eines speziellen Falls: künstliche Ruinen. Dies erlaubt eine abschließende Betrachtung einiger wichtiger Aspekte des Umgangs mit Ruinen und ihrer Verortung.

Ruins of a Post-Apocalyptic Present

Thomas Meier

This chapter is a bricolage of different perspectives, inspired in part by archaeology, the discipline which has educated me, and in part by discussions with colleagues at Hamburg and Heidelberg Universities, Germany.¹ I will present five perspectives on ruins and add a sixth, which may be considered a concluding reflection or, rather, further thoughts.

My background and my perspective are both Western Continental European; mainly informed by German, but also by French, Dutch, and Scandinavian thought. I am sure that this perspective is not universally applicable on a continental or even global or universal scale, but I hope that it will be worth discussing which of its aspects and considerations can be inspiringly transferred to other cultural backgrounds and settings – or not – and where the limits of this Western perspective on ruins lie.

I. Ruins

Alain Schnapp, a French classical archaeologist, in his recently published book *Une histoire universelle des ruines* defines that: ‘La ruine suppose l’action du temps ou d’un agent quelconque sur la matière d’un édifice.’² Remembering the Parthenon, the Colosseum, or the castles of the Middle Rhine Valley, most

- 1 A preliminary version of this chapter was presented as part of the *Ruinen* lecture series from which this volume resulted (Universität Hamburg, summer term 2021). It was further elaborated for a presentation at the Kaete Hamburger Center for Apocalyptic and Post-Apocalyptic Studies at Heidelberg University, Germany on 20 July 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6XIHxHXXiWg> (accessed 13.03.2022). I am most thankful to the inspiring and lively discussions following both presentations as well as to the comments of both editors of this volume, from which this chapter greatly benefited; while misunderstandings, shortcomings, and faults remain my own personal intellectual property. My very special thanks go to my colleague Michael Dunn, who made sure that my linguistic inabilities were transformed into good and clear English. This research was funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF) under the funding no. 01UK2103. The author is responsible for the content of this publication.
- 2 ‘A ruin implies the action of time or some other agent on the material of a building.’ Alain Schnapp: *Une Histoire Universelle des Ruines: Des Origines aux Lumières*. Paris: Seuil 2020, p. 25. [Translation: T.M.].

people will agree intuitively that ‘ruins are what is left after destruction.’³ But are the remains of a wooden alpine hut, abandoned some five hundred years ago, a ruin as well? Archaeologists, including Schnapp, agree that the tiny unevenness of the ground can be labelled a ruin as well. But it takes an expert’s eye and knowledge to recognise a few worked stones, a structure, some potsherds as the remains of a hut destroyed by time. However, most people will pass by ignorantly and, even if informed of the significance of the earthen hump, will agree to Louis de Jaucourt’s encyclopaedic definition of a ruin presented more than two and a half centuries ago: ‘Ruines, s. f. pl. (Archit.) ce sont des matériaux confus de bâtimens considérables déperis par succession de tems. [...] Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne diroit point ruine en parlant d’une maison particuliere de paysans ou bourgeois; on diroit alors bâtimens ruinés?’⁴ Obviously, it takes more to make a ruin than the destruction of a building and some leftover stones. Jaucourt continues with the example of the Etemenanki, the so-called *Tomb of Belus*, of which little more was left at his time than the tiny remains of our alpine hut: ‘[...] qui ne sont plus qu’un monceau de briques cuites & crues maçonnées avec du bitume, & dont on ne reconnoît que le plan, qui étoit carré.’⁵ So what qualifies vestiges to be considered a ruin is not a question of how many material remains are visible, but it is something else; it is the remains of a destructed building plus something.

It is precisely this additional ‘something’ in which Schnapp is interested. In an earlier, more systematic essay, he states: ‘Construire des monuments gigantesques, les parer avec les matériaux les plus raffinés n’est pas suffisant. Pour plus de sûreté il importe de frapper les imaginations: La pyramide, le ‘palais sans rival’, la ‘grande muraille’ sont chacun dans leur genre des constructions si imposantes qu’elles valent autant par l’ombre qu’elles produisent [...] que par leurs qualités proprement architecturales.’⁶ While the pyramids, for example, are perfect monuments that transcend time and inspire fantasy, texts are needed to develop and secure the monuments’ full potential as pieces of memory. Text – and this is the main message of Schnapp’s essay – is a more reliable and sustainable instrument

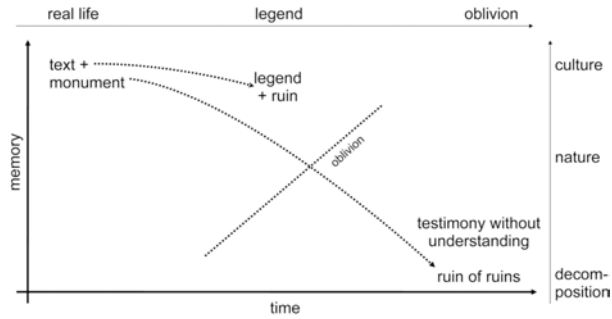
3 Peter Lamarque: The Values of Ruins and Depictions of Ruins. In: Jeanette Bicknell, Jennifer Judkins, Carolyn Korsmeyer (eds): *Philosophical Perspectives on Ruins, Monuments, and Memorials*. New York, London: Routledge 2020, pp. 83–94, here p. 83.

4 ‘Ruins, s. pl. (Archit.) these are the confused materials of considerable buildings wasted by a succession of times. [...] Ruin is said only of palaces, sumptuous tombs, or public monuments. One would not say ruin when speaking of a private house of peasants or burghers; one would then say ruined buildings.’ Louis de Jaucourt: *Ruines*. In: Denis Diderot, Louis de Jaucourt (eds): *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 14. Paris: Faulche 1751 [1765], p. 433.

5 ‘[...] which are now nothing more than a heap of baked & unbaked bricks masoned with bitumen, & of which only the plan, which was quadrangular, is recognisable.’ Jaucourt 1751 [1765] (see note 4), p. 433.

6 ‘It is not enough to build gigantic monuments and to adorn them with the most refined materials. To be more certain, it is important to strike the imagination: the pyramid, the “unrivalled palace”, the “Great Wall” are each in their own way such imposing constructions that they affect as much by the shadow they produce [...] as by their architectural qualities.’ Alain Schnapp: *Ruines: Essai de Perspective Comparée*. Lyon, Paris: Presses universitaires de Lyon 2015, p. 18.

Fig. 1: Visualisation of Alain Schnapp's and Benjamin Péret's concept of monument, text, and ruin along the axis of memory and time. Graphic by Thomas Meier.



of memory than architecture.⁷ If the text is lost, the monument turns into a 'ruin of ruins' and it is a testimony in space of past greatness that cannot be understood any longer.⁸

The 'ruin of ruins' was introduced by the surrealist poet and writer Benjamin Péret, who establishes a figure of thought of an immediately preceding real life, which persists as a legendary extension and in turn constitutes a ruin. But if this legendary extension vanishes for some reason – Péret calls it a missing echo in human sensibility – this ruin disintegrates into a ruin of ruins: 'La ruine n'est douée d'un éclat sulfureux que précédée immédiatement d'une vie réelle dont elle est le prolongement légendaire, jusqu'à ce que cette survie disparaisse à son tour faute d'un écho dans la sensibilité humaine.'⁹ He elaborates:

Les ruines de l'antiquité, sarcophages sans momies d'une société sans contact émotif avec la nôtre – car sa poussière a été dispersée aux quatre coins du monde – n'offrent que des 'ci-gît' à la méditation des nécrophiles. Trop jeunes pour recéler un mystère humain, trop vieilles pour participer à la vie de la nature, elles ne sont plus guère que des pièces anatomiques conservées dans l'alcool dénaturé des musées, des squelettes reconstitués à partir du nombril ou la mine de charbon qui témoigne de l'existence antérieure d'une forêt.¹⁰

The ruin of ruins is thus characterised by total oblivion and disruption.

7 See also Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dieter Kamper, Christoph Wulf (eds): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl 1989, pp. 287–304; for a different view, see Thomas Meier: Text? An Archaeological Perspective. In: Cecilia Ljung, Anna Andreasson Sjögren, Ingrid Berg, et al. (eds): Tidens Landskap: En Vänbok till Anders Andrén. Lund: Nordic Academic Press 2019, pp. 19–20.

8 Schnapp 2015 (see note 6), p. 19.

9 'The ruin is only endowed with a sulphurous glow if it is immediately preceded by a real life of which it is the legendary extension until this survival in turn disappears for lack of an echo in human sensibility.' Benjamin Péret: Ruines: Ruine des Ruines. In: Minotaure 12/13 (1939), pp. 57–65, here p. 59.

10 'The ruins of antiquity, sarcophagi without mummies of a society without emotional contact with ours – for its dust has been scattered to the four corners of the world – offer only a "here lies" to the meditation of necrophiles. Too young to harbour a human mystery, too old to participate in the life of nature, they are little more than anatomical pieces preserved in the denatured alcohol of museums, skeletons reconstituted from the navel or the coal mine that testifies to the former existence of a forest.' Péret 1939 (see note 9), p. 59.

The following figure summarises Schnapp's and Péret's concept of ruins in a diagram (see Fig. 1): Time is plotted on the abscissa and memory on the ordinate. Schnapp and Péret start at the top left with text and monument being connected. They contain a high degree of memory that turns into legend and ruin in the course of time. Further in time, there is a threshold or a borderline of oblivion; if monuments transgress this boundary, memory vanishes, and what have been ruins turn into remnants without understanding – that is, ruins of ruins. Consequently, parallel to time, another dimension runs from real life to legend to oblivion, while the dimension of memory likewise runs from culture to nature to decomposition.

II. Place

Aleida Assmann is one of the few authors interested in the connection between memory, place, and space and material remains. Assmann introduces the category of *Generationenorte* (generational places), which are characterised by a continuous and long-term close relationship between people and a geographical place.¹¹ The place 'bestimmt die Lebens- und Erfahrungsformen der Menschen' and people impregnate the place 'mit ihrer Tradition und Geschichte'.¹² Fundamental to such generational places is a sense of continuity.

In contrast there are *Erinnerungsorte* (places of memory): ruins, relics, remains that stand out from their surroundings as alien: 'Das Abgebrochene ist in Überresten erstarrt und steht beziehungslos zum örtlichen Leben der Gegenwart, das nicht nur weitergegangen, sondern über diese Reste auch achtlos hinweggegangen ist. [...] Ein Gedenkort ist das, was übrigbleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt.'¹³ As with Schnapp, we see the idea of disruption, but in a different constellation. What is still present at such places of memory refers, above all, to absence and passing away. It makes discontinuity tangible: 'Sofern sie [...] kontext- und wissenslos in eine fremd gewordene Welt hineinragen, werden sie zu Monumenten des Vergessens.'¹⁴ While for Schnapp it is memory and monuments that are in the foreground, for Assmann it is oblivion and absence: in her opinion, for such places of memory to exist, a substitute story must be told that replaces the past milieu that is lost. This supplementary narrative is fundamentally different from continuity. It is something other than the past reality that adheres to this place, and if such a supplement does not adhere or is forgotten, the place is gone; it is nothing more than a pile of stones or even less than that.

11 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999, p. 308.

12 '[...] determines people's forms of life and experience' – 'with their tradition and history'. Assmann 1999 (see note 11), pp. 308–309.

13 'The "broken off" is frozen in remnants and has no relation to the local life of the present, which has not only moved on, but has also carelessly passed over these remains. [...] A place of memory is what remains of what no longer exists and applies.' Assmann 1999 (see note 11), p. 309.

14 'Insofar as they project [...] without context or consciousness into a world that has become alien, they become monuments of oblivion.' Assmann 1999 (see note 11), p. 315.



Fig. 2: Frontispiece from the first edition of Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane* (1756).

Against this background, Assmann refers to Rome, which is of particular significance in this discourse: ‘Die Ruinen Roms sind Doppelzeichen, sie kodieren sowohl Vergessen als auch Erinnerung.’¹⁵

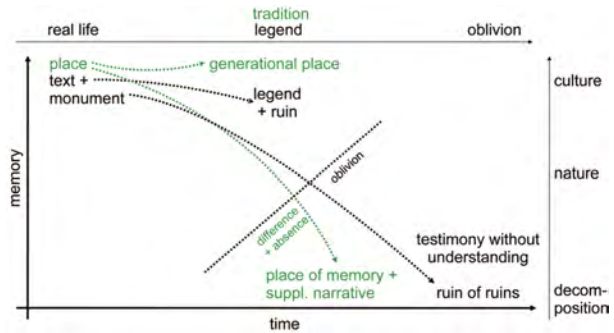
Besides major differences, Assmann and Schnapp have a lot in common: Both argue – without being explicit – under the assumption of an essentialist authenticity of the original; both take the original monument, the original meaning, and/or the original place as the ‘true’ and as their starting point.¹⁶ This perspective of essentialist authenticity is in the tradition of historicism, and as such Assmann refers at length to Giovanni Battista Piranesi’s *Le Antichità Romane* 1756. In its first edition the frontispiece of the book presents an imaginary of Roman ruins, and a Latin inscription presents the motto of the book: ‘Urbs aeterna vestigia e ruderibus temporumque inuriis vindicata’ (see Fig. 2).¹⁷ In Piranesi’s perception, the original remains are violated, desecrated by what has happened to them over time; it is a story of progressive loss and alienation. And it is the origin of the antiquarian gaze that is still so present in many archaeological and heritage perspectives.

15 ‘The ruins of Rome are double signifiers, they encode both oblivion and memory.’ Assmann 1999 (see note 11), p. 312.

16 Achim Saupé: Empirische, materiale, personale und kollektive Authentizitätskonstruktionen und die Historizität des Authentischen. In: Martin Fitzenreiter (ed.): Authentizität: Artefakt und Versprechen in der Archäologie. In: Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie 15 (2014), pp. 19–26, here p. 22.

17 ‘The eternal remains of the town unleashed from the desecrations and wounds of times’. Giovanni Battista Piranesi: *Le Antichità Romane*. Vol 1. Roma: Rotili 1756, frontispiece.

Fig. 3: Visualisation of Aleida Assmann's concept of ruins (green) compared with Alain Schnapp's concept (black). Graphic by Thomas Meier.



Adding Assmann to Schnapp's diagram (see Fig. 3), she begins with place, which transforms into a generational place that is on the same level as memory.¹⁸ Assmann does not call such memory a legend, but, rather, tradition, which nevertheless fulfils roughly the same function. She adds difference and absence to Schnapp's oblivion; a place that crosses this threshold turns into a place of memory plus a supplementary narrative.

Like Assmann, the French historian Pierre Nora is strongly interested in the interaction between place and memory.¹⁹ Although Nora does not elaborate his theory fully, and one has to extrapolate between the lines, it becomes clear that his concept of *lieu de mémoire* is fundamentally different: Starting from Maurice Halbwachs's idea that collective memory is a fundamental constitutive of any group identity,²⁰ Nora turns the arrow of time around and starts from the group identity of France in the 1970s, more precisely from the group identity of the French middle class of that time. He follows the bourgeois collective memory back, which refers to those part(s) of French history when the world of this group was in the best order – that is, the 'great times' of the 'nation'.²¹ Accordingly, Nora's *lieux de mémoire* are conceptualised from the perspective of the present, and he traces the changes and entanglements of narratives and meanings attached to these places.²² There is no place for discontinuities or for oblivion in his approach, because he neither writes a continuous teleological history, nor is he interested in an original meaning or in places that have dropped out of collective memory. Thus places, things, and meanings that have fallen into

18 Assmann's 'place' is plotted on top of Schnapp's 'monument + text' simply for practical reasons. This position does not indicate a slightly higher degree of memory.

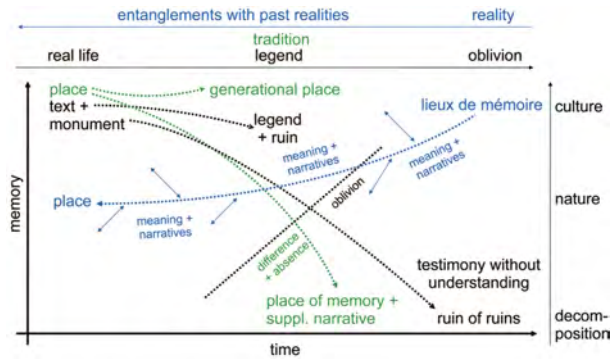
19 Pierre Nora: *Entre Mémoire et Histoire: La Problématique des Lieux*. In: Pierre Nora (ed.): *Les Lieux de Mémoire*, tome 1. La République. Paris: Gallimard 1984, pp. XV–XLII; Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach 1992.

20 Maurice Halbwachs: *La Mémoire Collective*. Paris: Presses Univ. de France 1950 [critical new edition by Gérard Namer. Paris: Albin Michel 1997].

21 See Ben Mercer: *The Moral Rearmament of France: Pierre Nora, Memory and the Crisis of Republicanism*. In: *French Politics, Culture and Society* 31 (2013), pp. 102–115.

22 Etienne François: *Pierre Nora und die 'Lieux de Mémoire'*. In: Pierre Nora (ed.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. München: Beck 2005, pp. 7–14, here p. 9.

Fig. 4: Visualisation of Pierre Nora's concept of ruins (blue) compared with Alain Schnapp's (black) and Aleida Assmann's (green) concepts (for further information see the main text). Graphic by Thomas Meier.



oblivion do not come into his view, and ruins are not considered at all. However, Peter Lamarque, apparently unconsciously, briefly sketches what might be a Noraian theory of ruins by claiming that destroyed buildings may be ‘classed as a ruin only if the ruin itself has acquired some significance and the destruction of the building in some sense mattered’, regardless of its former grandeur or modest character.²³ Since significance is a value attributed in the present, such an understanding of ruins fully complies with Nora’s *lieux de mémoire* and allows ruins to be included into his concept.

To include Nora in the diagram (see Fig. 4) is to start at the other end of the timeline, where a *lieu de mémoire* contains a high degree of present-day memory and culture, but is neutral in an essentialist meaning. To trace this place back in time means to consider all the meanings and narratives it has gained through entanglements with the realities of past societies and identities.

III. Metanarrative

‘Ruin’ is not a universal term, but it was invented and its history is the subject of virtually all scholarly contributions on the subject: The people of the middle ages took the antique remains of Rome for granted and perceived them as *mirabilia* (marvels) without any question or care as to how these vestiges had come into being and why they were there, but vesting them into legends to support their own world view.²⁴ Only the Renaissance mind began to ask such questions, reactivating these *mirabilia* as ‘ruins’ and perceiving antiquity as the normative foundation of the Renaissance world itself.²⁵ The material remains constituted a kind of bridge from which it was expected that ‘[...] ein geheimnisvoller Funke von der Vergangenheit in die Gegenwart hinüberspringen [soll].’²⁶ It seems

23 Lamarque 2020 (see note 3), p. 84. Neither Lamarque nor any other author in this miscellany (note 3) engages with the vast non-anglophone discourse on ruins.

24 See, for example, the still masterly study by Peter Burke: *The Renaissance Sense of the Past*. London: Arnold, 1969, p. 2; Gerlinde Huber-Rebenich, Martin Wallraff, Katharina Helden, et al.: ‘*Mirabilia Urbis Romae*’: Die Wunderwerke der Stadt Rom. Freiburg: Herder 2014, pp. 19–23.

25 Burke 1969 (see note 24), esp. pp. 21–32; compare Böhme 1989 (see note 7), pp. 291–293.

26 ‘[...] a mysterious spark would leap from the past to the present’. Assmann 1999 (see note 11), p. 310.

more than a coincidence that it was precisely during this period that the word 'ruin' passed from Middle Latin into French and English and established its double meaning of ruin (decay, decline) and ruin (destroyed building); only in German was the word later, around 1800, split into two words: 'Ruin (m)' and 'Ruine (f)'.²⁷

Much more importantly, however, an aesthetic gaze of ruins developed during the second half of the 18th century. Henry Home Lord Kames, an intellectual of the time, distinguishes between two types of ruins: On the one hand, there are 'Grecian ruins', that suggest 'rather the triumph of barbarity over taste; a gloomy and discouraging thought'; on the other hand, there are 'Gothic ruins' that exhibit 'the triumph of time over strength; a melancholy but not unpleasant thought'.²⁸ More than two centuries later, Aleida Assmann affirms: 'Die malerische romantische Ruine verweist weniger auf Vergangenheit als auf eine überzeitliche Dauer. Im Zustand der Ruine nähert sich die Kultur der Natur an.'²⁹ Is romantic melancholia that Kames feels in the face of 'Gothic ruins' the mourning for futures lost, the future of the world the ruin comes from, as well as homologically the future of our own world?

It is this notion of the 'Gothic ruin' and its melancholic tone that has prevailed over the last two and a half centuries, from the genre of artificial ruins in Baroque gardens and the epoch of sentimentalism, to romanticism and the paintings of Caspar David Friedrich, all the way to the current art movement of 'ruin-porn' photography.³⁰ In her review of the recent book of Alain Schnapp, Victorine de Oliveira still remarks: 'Quand la matière passe, la mélancolie demeure.'³¹

In this perspective 'the triumph of time over strength' (see above) is performed and expressed by nature and its forces. As the philosopher Georg Simmel notes, this is a '[...] kosmische Tragik [...] 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

27 'Ruin'. In: Wolfgang Pfeifer et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Ruin> (accessed 13.03.2022).

28 Henry Home Lord Kames: *Elements of Criticism in Three Volumes*, vol. III. Edinburgh: A. Kincaid & J. Bell 1762, p. 313. His distinction is cited by Rose Macaulay: *The Pleasure of Ruins*. London: Weidenfeld and Nicolson 1953, p. 25 and is received in this way (without the original source) by Assmann 1999 (see note 11), p. 315.

29 'The picturesque romantic ruin refers less to the past than to a supra-temporal perpetuity. In the state of ruin, culture converges nature.' Assmann 1999 (see note 11), p. 316.

30 See Andrea Siegmund: *Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002; Jürgen Obmann, Derk Wirtz, Philipp Groß: 'Ruinirt euch, um Ruinen zu machen': Antikisierende Ruinenarchitekturen in deutschen Gärten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Weimar: VDG 2016; Jonathan Jimenez: *Naturalia: Reclaimed by Nature*. [No place]: Carpet Bombing Culture 2018.

31 'When the material passes, melancholy remains.' Victorine de Oliveira: Review of 'Une Histoire Universelle des Ruines', d'Alain Schnapp / 'Ruines', de Josef Koudelka, <https://www.philomag.com/articles/une-histoire-universelle-des-ruines-dalain-schnapp-ruines-de-josef-koudelka> (accessed 13.03.2022).

seinem Bilde angetan hat'.³² The meaning of the ruin is based on the opposition between human work and the effect of nature, but in the ruin they find a new balance: it is '[...] der Reiz der Ruine, daß hier ein Menschenwerk schließlich wie ein Naturprodukt empfunden wird'.³³

It would be a misunderstanding, however, to take this romantic notion of culture being transformed back into nature for an early outbreak of ecological consciousness. A letter from 1780 in which the writer, Wilhelm Heinse, reports to his friend, the philosopher and economist Fritz Jacobi, on the experience of an overnight stay in the Alps reveals a rather different attitude towards nature than ecology:

'Triumph, mein Theuerster! Ich bin auf der Höhe des Gotthardt gewesen, und habe da Abend und Morgen und eine Nacht zugebracht; [...]. Was ich da gesehen und gehört und erfahren habe, lässt sich mit keiner Zunge aussprechen und mit keiner Feder beschreiben. Ich habe den Anfang und das Ende der Welt gesehen, und zuerst alle Dinge in ihrem rechten Lichte betrachtet; ich bin mit Entzücken in die innerste, geheimste Harmonie der Wesen eingedrungen, und Herz und Geist und alle Sinne haben sich bey mir in Wonne gebadet. [...] Dieß Anschauen war das Anschauen Gottes, der Natur ohne Hülle, in ihrer jungfräulichen Gestalt; Alles groß und rein, alle die ungeheuern Massen daliegend in unendlicher Majestät!'³⁴

Heinse ties nature to the divine in a prototypically romantic way. If culture turns into ruin and then ruin turns into nature, this process of 'naturalisation' equates to, in a romantic perspective, the return of the divine into the former sphere of culture, '[...] daß die Zerstörung der geistigen Form durch die Wirkung der natürlichen Kräfte, jene Umkehr der typischen Ordnung, als eine Rückkehr zu der "guten Mutter" – wie Goethe die Natur nennt – empfunden wird. Daß alles

32 '[...] a cosmic tragedy [...] which, to our sensibilities, places every ruin in the shadow of melancholy; for now, decay appears as nature's revenge for the rape that the spirit has inflicted on it by shaping it in its own image'. Georg Simmel: *Die Ruine*. In: Georg Simmel: *Philosophische KulturSchriften: Gesammelte Essays*. 2nd edition. Leipzig: Kröner 2¹⁹¹⁹, pp. 125–133 [first published: *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch*. In: *Der Tag*, no 96 of 22 February 1907, Erster Teil: *Illustrierte Zeitung* (Berlin), p. 126.

33 '[...] the fascination of the ruin, that here a human work is finally felt like a product of nature'. Simmel 1919 [1907] (see note 32), p. 127.

34 'Triumph, my dearest! I have been on the summit of [mount] Gotthard, and have spent evening, morning, and night there [...]. What I have seen and heard and experienced there cannot be expressed with a tongue or described with a pen. I have seen the beginning and the end of the world, and first I have seen all things in their proper light; I have penetrated with delight into the innermost, most secret harmony of beings, and heart and spirit and all the senses have bathed themselves in delight with me. [...] This contemplation was the contemplation of God, of nature without a veil, in its virginal form; everything great and pure, all the immense masses lying there in infinite majesty!' Wilhelm Heinse: *Sämtliche Werke*, vol. 10. *Briefe 2. Von der italiänischen Reise bis zum Tode*; ed. by Carl Schüddekopf. Leipzig: Insel 1910, p. 39, no. 119 of 10 September 1780. Compare Dieter Groh: *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung*. In: Heinz-Dieter Weber (ed.): *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*. Konstanz: Universitätsverlag 1989, pp. 53–95; revised in: Ruth Groh, Dieter Groh: *Weltbild und Naturaneignung: Zur Kulturgeschichte der Natur*. 2nd edition. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, pp. 92–149.

Menschliche “von Erde genommen ist und zu Erde werden soll” erhebt sich hier über seinen tristen Nihilismus.³⁵ This thinking did not necessarily focus on the Christian God, but could include any kind of spirits that were located in or associated with nature, which ultimately established the ruin as a (potentially) haunted place. The romantic juxtaposition of culture with the divine and the spirits of nature paved the way for the idea of the wrath of nature, which became prominent in 19th century intellectual circles. Although it later turned out that the collapse of the railway bridge over the Firth of Tay in 1879 had been caused by botched ignorance and fraud – in other words, solely by cultural factors³⁶ – the German poet Theodor Fontane, in his poem *Die Brück’ am Tay*, written in the immediate aftermath of the disaster, attributed the catastrophe to the three witches from Shakespeare’s *Macbeth*.³⁷ The three witches personify the wrath of nature, which makes humankind realise that all human work is nothing but mere trumpery. In some ecological circles, the idea of a divine nature that takes revenge and humiliates humanity still prevails today.³⁸

The divine and/or haunted character inherent in ruins since their romantic reformulation predestines them as places of liminality: ‘Die Magie, die den Erinnerungsorten zugeschrieben wird, erklärt sich aus ihrem Status als Kontaktzone. Heilige Orte, die eine Verbindung zu den Göttern herstellten, gab es in allen Kulturen. Gedenkort kann man als ihre Nachfolge-Institution betrachten, von ihnen erwartet man sich, daß sie einen Kontakt mit den Geistern der Vergangenheit herstellen.’³⁹ Leaving aside the problems with the concept of the ‘Heiliger Ort’, the important idea is the ruin as a contact zone, a place where contact can be made with the divine and the spirits of the nature and/or the past: Ruins are a contact zone between culture and nature, a contact zone between times, the present, the past, and the future, and a contact zone between

35 ‘[...] that the destruction of spiritual form by the effect of natural forces, this reversal of the typical order, is felt as a return to the “good mother” – as Goethe calls nature. That everything human “is taken from earth and to earth shall return” here rises above its dreary nihilism.’ Simmel 1919 [1907] (see note 32), p. 129.

36 Peter R. Lewis: *Beautiful Railway Bridge of the Silvery Tay: Reinvestigating the Tay Bridge Disaster of 1879*. Stroud: The History Press 2004.

37 Theodor Fontane: *Die Brück’ am Tay*. 28. Dezember 1879. In: Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*. Abt. 1. *Sämtliche Romane. Erzählungen. Gedichte. Nachgelassenes*. Vol. 6, ed. by Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. 2nd edition. München: Hanser 21978, pp. 285–287. First in: *Die Gegenwart* 16.2 (1880), pp. 20–21. – Compare Gilbert Carr: *Entgleisung und Dekonstruktion: Theodor Fontanes ‘Die Brück’ am Tay*. In: Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr, Roger Paulin (eds): *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2000, pp. 319–333; Ulrich Kittstein: ‘Wie Splitter brach das Gebälk entzwei’: *Das Tay-Unglück von 1879 in der zeitgenössischen deutschen Balladendichtung*. In: *Fontane Blätter* 81 (2006), pp. 34–45.

38 See Reinhard Piechocki, Thomas Potthast: *Naturkatastrophen: Von der ‘Strafe Gottes’ zur ‘Rache der Natur’? Sünde, Schuld und Sühne unter den Bedingungen des Klimawandels*. In: *Natur und Landschaft* 12 (2014), pp. 510–515.

39 ‘The magic attributed to places of memory is explained by their status as a contact zone. Sacred places that established a connection to the gods existed in all cultures. Places of memory can be seen as their successor institutions; they are expected to establish contact with the spirits of the past.’ Assmann 1999 (see note 11), p. 337.

the profane and the divine, the temporal and the eternal. By incorporating the divine, the triumph of nature over culture, the fusion of time and eternity, the ruin gains a level of meaning that points to the end of the world.

When Alain Schnapp speaks about the shadow (*l'ombre*) of the monument⁴⁰ he draws on Jorge Borges, who introduces these shadows in his essay *La muralla y los libros*, in which he reflects on the – actually disputed – relation that the Great Wall of China was built by the same emperor Shih Huang Ti who ordered all books to be burnt in order to erase the memory of the past and time in general. Borges ends *La muralla* with the words: ‘La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético.’⁴¹ The ‘shadow’, it finally turns out, is this ‘imminence of a revelation’ that is inherent in the monuments of the past but never happens, this temporal liminality of past and present.

IV. Materiality

A few years ago, the sociologist Anna Henkel has published a fundamentally important and widely ignored paper, in which she argues that materiality is assumed to guarantee stability and the continuity of the world in time⁴² – at least in the Global North, that is. Because only in the cultural context of early modern Western Europe did materiality become the basis of an ontological distinction between ‘real’ and ‘non-real’.⁴³ In particular, materiality is the condition of a specific kind of proof, which we call empirical, and thus forms the fundamental conviction of the scientific approach to the world. Under these conditions of western modernity, the materiality of things serves as a truth-maker that transforms a ‘something’ into a ‘fact’; an ontological truth (see Fig. 5). Other truth-makers include, for example, authority – this is the mode of truth-making favoured in the middle ages, for example, but also widespread in educational systems – or direct evidence, a kind of vulgar empiricism that appeals to ‘the obvious’, ‘the

⁴⁰ See above, note 6.

⁴¹ ‘Music, state of happiness, mythology, faces shaped by time, certain twilights and certain places, try to tell us something, or they told us something that we should not have lost, or want to tell us something; this imminence of a revelation, which does not happen, is, perhaps, the esthetic act.’ Translation by Gaither Stewart, <https://southernreview.org/54/borges-muralla.htm> (accessed 13.03.2022). Jorge Luis Borges: *La muralla y los libros*. First published in: *La Nación*, 22 October 1950.

⁴² Anna Henkel: *Die Materialität der Gesellschaft: Entwicklung einer gesellschaftstheoretischen Perspektive auf Materialität auf Basis der Luhmannschen Systemtheorie*. In: *Soziale Welt* 68 (2017), pp. 279–299. doi: 10.5771/0038-6073-2017-2-3-279. See also Maurice Halbwachs 1950 (see note 20) (I am using the German translation: Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985), p. 127 referring to Auguste Comte.

⁴³ Thomas Meier, Friedrich-Emanuel Focken, Michael R. Ott: *Material*. In: Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer (eds): *Materiale Textkulturen: Konzepte – Materialien – Praktiken*. Berlin [etc.]: De Gruyter 2015, pp. 19–31, here p. 22, 25.

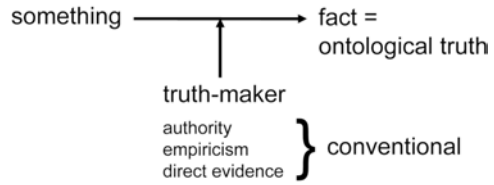


Fig. 5: The concept of the truth-maker transforming a 'something' into a 'fact'. Graphic by Thomas Meier.

natural,⁴⁴ and the common sense.⁴⁴ Each of these three truth-makers – as well as others – is capable of endowing narratives with truth, of transforming stories into facts. Needless to say, each truth-maker is grounded in cultural conventions about the ontology of the world.

But what kind of truth does materiality make? What does it refer to? The archaeologist Reinhard Bernbeck, who studies the material traces of Nazi-terror, explores this question further and applies it to archaeological remains. He distinguishes three potential modes of reference that material things may take.⁴⁵

First: Evidence. Things can be used as sources of objectified data about past processes and events. This means that objects are measured, drawn, and analysed and subjected to all the scientific procedures that are seen as fancy in some branches of archaeology of today. However, we should be aware that these types of data are not inherent properties of the things themselves, but are the result of cultural techniques and lead to a cultural product. It is our way of treating things, what we invent about said things, and what we put and do not put into them that is reflected in the results of such investigations.

Second: Testimony. In stark contrast to their use of objective evidence, things can be warrantors of what really happened: things can testify that a story is not invented, that it is neither a fake nor a fantasy, but that it really happened because the material remains are themselves a kind of survivor, transforming the story into fact and thus into reality.⁴⁶ The need for things that bear witness increases with the death of eyewitnesses. At a time when the last survivors of the Nazi concentration and extinction camps are passing away and the far-right attempts to consign Nazi terror to oblivion or even disavows it, Bernbeck emphasises the growing testimonial value of things, which should be reflected upon

44 See Karl Popper: *Logik der Forschung*. 11th edition. Tübingen: Mohr (Siebeck) 2005 (first Wien: Springer 1935), p. 23.

45 Reinhard Bernbeck: *Materielle Spuren des nationalsozialistischen Terrors. Zu einer Archäologie der Zeitgeschichte*. Bielefeld: transcript 2017, esp. pp. 8–18, 92–107. Bernbeck extends previous considerations by Paola Filipucci: *Témoins Muets/Mute Witnesses: Ethnography and Archaeology Encounter the Objects of the Great War*. In: TEMUSE 2012, <http://hal.univ-lille3.fr/hal-00836347> (accessed 13.03.2022).

46 See Simmel 1919 [1907] (see note 32), p. 132; Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck 2006, p. 224; but compare Andrea Rehling, Johannes Paulmann: *Historische Authentizität jenseits von 'Original' und 'Fälschung': Ästhetische Wahrnehmung – gespeicherte Erfahrung – gegenwärtige Performanz*. In: Martin Sabrow, Achim Saupe (eds): *Historische Authentizität*. Göttingen: Wallstein 2016, pp. 91–125.

and promoted much more proactively in the future.⁴⁷ This testimonial potential of things, where eyewitnesses are silent, is already widely explored in contemporary archaeology. In this subfield of archaeology, things are researched to make visible persons, groups, and events that are blinded out by the discourses of society, to bring into existence what officially does not exist: homeless people, displaced persons, and other groups that are socially marginalised.⁴⁸

Third: Evocation. Things can potentially evoke a *verstehendes Nacherleben* in the sense of Wilhelm Dilthey,⁴⁹ which may lead to emotions like empathy.⁵⁰ Bernbeck reports on a concert by the Berlin Philharmonic Orchestra on 27 January 2015, the 70th anniversary of the liberation of the Auschwitz extinction camp by the Red Army, which was entitled *Violins of Hope* because the orchestra exclusively played instruments whose history was connected to the holocaust, to flight, and to expulsion.⁵¹ Although they are musical instruments, mere things but not people, they have the potential to evoke a *Nacherleben*, when the instruments were once played under the immediately threatening Nazi terror, and empathy will arise with the Jews and all other groups of Europe who were systematically murdered en masse by the Nazis. This evocative potential is neither inherent in things and/or their materiality, nor is it merely ascribed to the instruments by the visitors to the concert, but it resides in the complex assemblage of instruments, their past owners, their current re-use that makes them sound again despite mass executions and extermination using Zyklon B, the connotations of the date, and the wider web of the visitors' historical knowledge. This is probably what Schnapp calls the shadow of a monument and what Bores calls the twilight, the imminent revelation that it desires to unveil to us.

While it is more than appropriate to focus on the evocation of empathy in the face of Nazi terror, this is not the only evocation that resides in ruins in general. It is precisely the materiality of ruins and the potential that is ascribed to this property to guarantee stability and continuity, and ultimately to transcend time,

47 Bernbeck 2017 (see note 45), esp. pp. 109–174.

48 Victor Buchli, Gavin Lucas: *Archaeologies of the Contemporary Past*. London: Routledge 2002; Rodney Harrison, John Schofield (eds): *After Modernity: Archaeological Approaches to the Contemporary Past*. Oxford: Oxford University Press 2010; Cornelius Holtorf, Angela Piccini (eds): *Contemporary Archaeologies: Excavating Now*. 2nd edition. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang 2011; Bjørnar Olsen, Þóra Pétursdóttir (eds): *Ruin Memories: Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. London, New York: Routledge 2014; Alfredo González-Ruibal: *An Archaeology of the Contemporary Era*. London: Routledge 2020.

49 The term *verstehendes Nacherleben* can hardly be translated into English; the neologism 'understanding reliving' may come close to its meaning. Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Gesammelte Schriften, vol. 7. Leipzig, Berlin: Teubner 1927, pp. 51–55, 213–216; Bernbeck 2017 (note 45), pp. 177–179, 175–208. – Compare also Ralph Buchenhorst: *Ding und Gedenken. Materialität und Authentizität in Erinnerungskulturen*. In: Herbert Kalthoff, Torsten Cress, Tobias Röhl (eds): *Materialität*. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, pp. 153–169.

50 I am very thankful to Irina Feldman, who has discussed the term 'empathy' with me at length, which Bernbeck uses every now and then. Probably 'ehrliche Anteilnahme' ('honest condolence') might be more applicable?

51 Bernbeck 2017 (see note 45), pp. 92–94.

that may also evoke an emotion of consolation. It is the consolation that – without relativising or trivialising the individual and collective catastrophes – not everything ends and perishes with the end of a world, but that something persists time and connects the past with the present and with the future. Through their materiality, it is (also) the message of the ruins – like any other object from the past – that the total end of everything has not happened so far and probably never will. There was and is always something left over from the previous world – any end of a world necessarily leads to a new world that builds on, integrates, and continues the ruins of the old one. Any apocalypse will necessarily lead to a world of post-apocalypse.⁵² And it is our choice as to which remnants of the previous world we want to include, or to exclude, for that matter.

V. Time

In the eyes of historian Reinhart Koselleck, the mentalities of Western Europe changed fundamentally in the decades around 1800, which he calls the *Sattelzeit* of European history. This change also affected the concept of time; in the pre-modern era, the *Erfahrungsraum* (space of experience) generally equalled the *Erwartungshorizont* (horizon of expectation), i.e. what was experienced in the past was expected for the future, a stable world with no or only little changes in time, and the future more or less equalled the past – at least in theory. In the modern era, however, past and future drift apart, the future will potentially be utterly and completely different from the past, which is transformed in the present.⁵³ Only under these specific mental conditions of modernity does the future become conceptualisable as an – increasingly – *offener Zukunftshorizont* (open horizon of future).⁵⁴

From a constructivist perspective, the now (and the cultural ‘here’) is the only point of reference from which the past is constructed⁵⁵ and the future is projected. In post-modernity, both the future and the past are open horizons, narrated according to the rationales and social conditions of today’s societies: the contingency of the past equals the contingency of the future, the act of post-gnosis, of looking back in time, equals the act of prognosis about what the future will be (see Fig. 6).

52 Connor Pitetti: Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes. In: *Science Fiction Studies* 44 (2017), 3, pp. 437–454, <https://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.44.3.0437> (accessed 13.03.2022).

53 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft*. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, pp. 349–375.

54 Lucian Hölscher: *Die Entdeckung der Zukunft*. 2nd edition. Göttingen: Wallstein 2016, esp. pp. 38–39, 293. In strong contrast to Koselleck and Hölscher, the continuity of concepts and practices of the future is emphasised by Georges Minois: *Histoire de l’Avenir des Prophètes à la Prospective*. Paris: Fayard 1996.

55 See, for example, David Graeber, David Wengrow: *How to Change the Course of History (at least, the Part that’s already Happened)*. In: *Eurozine* 2 March 2018, <https://www.eurozine.com/change-course-human-history/> (accessed 13.03.2022).

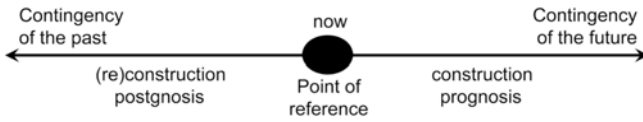


Fig. 6: Post-modernity's open horizons of the future and the past where pro-gnosis equals post-gnosis. Graphic by Thomas Meier.

It is in the present that the truth-maker of materiality gains its conventional power, despite its claim to make true statements about the past and the future. In this way, in the process of truth-making, time collapses in the postmodern now. Thus, the ruins of the past enter the present through their materiality, insofar as this materiality is ascribed to them in the present but claims to be timeless and to form a bridge into the past. It is one of the many metanarratives attached to ruins over time that fictionalises another past essence of the ruin that enables claims to objectivity and historicity. Time collapses in the ruin.

Is it mere temporal coincidence that the idea of the ruin developed at exactly the same time as the modern concept of the future, when the space of past experience and the horizon of future expectations became separated? Is the 'ruin' the material counterpart to the breaking apart of past and future in modernity? On the eve of the *Ancien Régime*, Denis Diderot and his contemporaries developed a sense of the end of the world and began to perceive the ruin as a *memento mori* implying that a past world had ended, that culture had reverted to nature, that there had been a transformation, a change in time:

'Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir!'⁵⁶

The ruin becomes the symbol of 'the end' in general as well as individually, and it warns that such ends of times may be the normal. Consequently, the future

56 'The ideas that the ruins reveal in me are great. Everything is annihilated, everything perishes, everything passes away. It is nothing than the world that remains. There is nothing than time that endures. How old this world is! I walk between two eternities. Wherever I turn my eyes, the objects that surround me announce an end to me and resign me to the one that awaits me. What is my ephemeral existence in comparison to that of this rock which is sinking, this valley which is deepening, this forest which is shaking, these masses suspended above my head and which are shaking? I see the marble of the tombs falling into dust; and I do not want to die!' Denis Diderot: *Œuvres complètes*, édition critique et annotée, ed. by Jean Fabre, Herbert Dieckmann, Jacques Proust et al. Paris: Hermann 1990, p. 338. See also Anne Betty Weinshenker: Diderot's Use of the Ruin-Image. In: *Diderot Studies* 16 (1973), pp. 309–329, here pp. 312–313; Geneviève Cammagre: Ruines et Retraite, de Diderot à Volney. In: *Dix-huitième siècle* 48 (2016), 1, pp. 181–195.

must not be expected to be the same as the past already experienced, because the past – as the ruin testifies – has come to an end, and so the present could also turn into ruins and decay. What remains is the open horizon of modernity's future, which implies that the present may give way to a fundamentally different future; the buildings of modernity are the potential ruins of tomorrow: '[...] nous anticipons sur les ravages du temps et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poésie des ruines.'⁵⁷

Today, modernity is history, but does the concept of ruin persist into postmodernity? Does a concept of ruin make sense in the face of coinciding past and future contingencies and a collapsing culture|nature divide? In the face of a multiplicity of worlds, ends, and futures? Whose worlds? Which ends? Whose futures? In the face of meanings that reside in the relationality of networks and assemblages – if there is any meaning at all? In an era of individualisation of memory and history and the death of the grand narrative? Is there such a thing as a postmodern ruin?

VI. In the end

If the ruin is, in many ways, a place between and betwixt, if the ruin is haunted by the shadows of its (imagined?) former life, if in the ruin's specific temporal regime categories of time collapse, if at the same time the ruin signifies the end of a past world, if the ruin testifies the realness of this end through its sheer materiality and simultaneously consoles that something remains beyond the end, is, then, the ruin genuinely post-apocalyptic? The concept of the ruin is per se a gaze looking back from a past future into a vanished present; it vests material remains of 'what is broken off and forgotten' and 'does not apply any more'⁵⁸ into new narratives of shadows from the past and calls them legends, supplementary narratives or 'history'. These (hi)stories relate and connect the present, the past, and the future; and the materiality of the ruin endows reality to the transience of these moments in time: they are not just stories imagined, they really happened, they are really happening, and they really will happen.⁵⁹

It has been a common thought since romanticism that the contemplation of ruins is a revelatory act, and postmodernity in its many echoes of romanticism revisits this idea and pushes it further. If the ruin testifies to the end of a

57 '[...] we anticipate the ravages of time and our imagination scatters the very buildings we inhabit across the earth. At a moment solitude and silence reign around us. We are left alone of a whole nation that is no more. And this is the first line of the poetics of ruins.' Diderot 1990 (see note 56), p. 335. See also Cammagre 2016 (see note 56), p. 185.

58 See above, note 13.

59 See Böhme 1989 (see note 7), p. 288. – For archaeology see Thomas Meier: *Der Archäologe als Wissenschaftler und Zeitgenosse*. Darmstadt, Mainz: Philipp von Zabern 2012; Cornelius Holtorf, Anders Högborg: *Archaeology and the Future*. In: Claire Smith (ed.): *Encyclopedia of Global Archaeology*. Cham: Springer 2018. doi: https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1_2792-1.

world and at same moment testifies that there is a world after the end, it gains a notion of apocalypse as well as post-apocalypse. The ruin tries to reveal – as Borges emphasises – that there was something wrong with the old world and that it was doomed from its very beginning. In this sense the post-apocalypse is a revealed world. ‘Darum wirkt die Ruine so häufig tragisch – aber nicht traurig – weil die Zerstörung hier nichts sinnlos von außen Kommendes ist, sondern die Realisierung einer in der tiefsten Existenzschicht des Zerstörten angelegten Richtung.’⁶⁰ Whether a revelation has happened or not, however, can only be judged in retrospect and raises questions such as: When did revelation happen? Who revealed? To whom? And what was revealed (see Fig. 7)?



Fig. 7: The questionable moment of revelation in relation to the apocalyptic event. Graphic by Thomas Meier.

We might expect revelation to have happened right at the moment of the apocalypse and by the power that steered a world to its end. But is it the ruin in its ruined state itself, in its material presence of a failed world of the past, or some mysterious power ‘behind’ this ruin that reveals that this past present carried the seeds of its doom from the very beginning? Or is it we who in the face of the ruin look back to another moment in time that we frame as an apocalyptic event, is it we who bring with our narrative what we then call revelation, namely the conviction that this world was always doomed? And is this revelation really about the past? Or is about the future? Is it about another world that has ended? Or is it about our world that is revealed to be doomed? Is the ruin from the past a revelation of our own future? Is today’s activism or fatalism the correlate of romanticism’s contemplation of the ruin? Journalist Zach Zorich, after visiting an Icelandic abandoned Viking farmstead and its environmentally devastated landscape, ends his reports: ‘As the worldwide climate changes and natural resources are exploited to their limits, Iceland may become an example for other nations that are approaching their own thresholds. Looking out over the farm’s eroded remains, it isn’t exactly clear whether we are seeing the past or the future.’⁶¹ In this sense, is the archaeological and historical view always as post-apocalyptic as it is pre-apocalyptic?

What are the future implications of living with the ruins of post-apocalypse, of living in a revealed world haunted by shadows and facing open futures?

60 ‘That is why the ruin so often seems tragic – and not sad – because the destruction here is not something senselessly coming from outside, but the realisation of a direction laid out in the deepest layer of existence of what has been destroyed.’ Simmel 1919 [1907] see (note 32), p. 129.

61 Zach Zorich: Iceland’s Unwritten Saga. In: *Archaeology* 60 (2007), 2, pp. 46–51, <https://www.jstor.org/stable/41780224> (accessed 13.03.2022).

Abstract

Ruinen einer postapokalyptischen Gegenwart

Dieser Beitrag skizziert einige Perspektiven auf Ruinen im Stil einer Bricolage. Ich beginne mit dem Ruinenbegriff Alain Schnapps, der große Überschneidungen mit dem Erinnerungsbegriff Aleida Assmanns aufweist. Beide gehen letztlich von einer ursprünglichen Essenz der Ruine/des Orts aus, die im Laufe der Zeit verwildert. Demgegenüber konzipiert Pierre Nora Erinnerung und Ort von der Gegenwart her, hat aber keinen Platz für Ruinen. Für das heutige Ruinenverständnis ist vor allem die romantische Umwertung wichtig, die Ruinen als hybride Orte zwischen Kultur und Natur deutete und mit einem Schleier der Melancholie umgab. Wenig beachtet bleibt dabei, dass die Materialität der Ruinen zugleich vergangene Realitäten und deren reales Ende bezeugt und dadurch Emotionen wie etwa Empathie wecken kann. In ihnen kollabiert die zeitliche Ordnung aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sodass offen bleibt, wessen Ende eine Ruine eigentlich anzeigt.

»A broken arch of London Bridge« Der Zeichner beschwört die Ewigkeit der Kunst

Ekaterini Kepetzi

Repräsentationen von Ruine und Fragment setzen über Jahrhunderte hinweg fundamentale Paradoxien ins Bild, allen voran die Verschränkung von Zeitebenen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kulminieren in der Ruine und ihrer Betrachtung.¹ Diese Koinzidenz des Ungleichzeitigen, das überdies den nicht – oder eben nur im Feld der Ästhetik – auflösbaren Widerstreit von (präsentem) Fragment und (nur noch imaginierbarer) Totalität spiegelt, resultiert in einer sowohl prospektiven wie retrospektiven Reflexion und begründet die Wirkmacht des Ruinösen als Chiffre menschlicher Existenz. Zu Recht definierte die Romanistin Ursula Hennigfeld die Ruine als einen Schwellenort;² hier treffen im Zuge des Funktionsverlusts antagonistische Konzepte wie innen und außen, behaut und unbehaut, schutzgebend und schutzlos zusammen.³ Fragmentierte Artefakte konstituieren zudem ein ästhetisches *terrain vague* – an die

1 Die folgenden Ausführungen fußen auf meiner im Wintersemester 2017/18 an der Universität zu Köln gehaltenen Vorlesung »Ruinenlust – Ruinenlast. Das Fragment als Bedeutungsträger in der Bildkunst der Frühen Neuzeit und Moderne« sowie meinem am 12. Januar 2022 in der dritten Folge der »Landau Lectures on Art: Ruine, Relikt, Fragment – Ästhetik der Zerstörung« am Institut für Kunstwissenschaft und Bildende Kunst der Universität Koblenz-Landau in Landau gehaltenen Vortrag. Ich möchte mich bei Prof. Dr. Stephan Packard, Dr. Maria Männig, Dipl.-Bibl. Denise Digrell und Frau Maria del Carmen Dixon herzlich für fruchtbaren Austausch und redaktionelle Hilfe bedanken. Ebenso danken möchte ich den Diskutant*innen im Anschluss an meinen Landauer Vortrag sowie den Herausgebern des vorliegenden Bands.

2 Ursula Hennigfeld: Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 145.

3 Vgl. Ulrich Stadler: Bedeutend in jedem Fall. Ein Panorama-Blick auf die Ruinen. In: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hg.): Ruinenbilder. München: W. Fink 2002, S. 271–287, hier S. 272. Aus der reichen Literatur zur Ruinenrepräsentation seien hier nur herausgestellt Paul Zucker: Ruins. An Aesthetic Hybrid. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 20 (1961), S. 119–130; Jeannot Simmen: Ruinenfaszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Dortmund: Harenberg 1980; Norbert Bolz, Willem van Reijen (Hg.): Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; Michel Makarius: Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit. Paris: Flammarion 2004; Monica Preti, Salvatore Settis (Hg.): Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre les 19 et 20 octobre 2013. Paris: Hazan 2015.

Stelle der gemeinhin unter diesen Terminus gefassten ›Stadtbrache‹ tritt die Ruine als Leerstelle, die ihrer überkommenen Funktionen enthoben in Repräsentation und Reflexion zu einem Imaginationsort und einer Denkfigur werden kann.⁴

In diesem semantisch jeweils neu zu determinierenden Zwischenraum erscheinen die fragmentierten Hinterlassenschaften des Menschen im Spannungsfeld zwischen Kultur und Zivilisationsleistung auf der einen und der Natur als widerständiger Kraft auf der anderen Seite. In seinem erstmals 1907 publizierten Essay *Die Ruine* schrieb der Soziologe Georg Simmel:

[...] 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.⁵

Der Verlust ursprünglicher Funktion und Definition, welche die Erschaffenden ihren Bauten und Artefakten zugeordnet hatten, ermöglicht dabei deren Aneignung zur Um- und Neukodierung durch die Nachgeborenen und resultiert in der besonderen Fruchtbarkeit des Ruinösen. So heißt es in der Einleitung zu dem 2002 erschienenen Band *Ruinenbilder*:

[Die Ruine] konnte so als Zeichen von Zeit und Zeitlosigkeit, von Bruch und Kontinuität, von Fortschritt und Nostalgie gelesen werden. [...] Gerade diese semantische Unruhe, die von ihr ausgeht, ist es aber, welche sie zum Anstoß immer neuer Suchbewegungen und Selbstreflexionen im Spannungsfeld zwischen ästhetischer Erfahrung und Geschichtszeichen, zwischen Vergessen und Erinnerung werden läßt.⁶

Die Semantisierung des Fragments ermöglichte frühneuzeitlichen Antiquaren, Architekten und sodann Wissenschaftlern, aus überkommenen Relikten Erkenntnisse über eine untergegangene Welt und deren einstige Größe abzuleiten sowie Normen für das eigene Schaffen zu formulieren. Frühneuzeitliche Künstler aber konfrontierten die fragmentierten Überreste der Vergangenheit nicht nur mit dem Paradigma der klassischen Antike, dem es nachzueifern und das es im Sinne von *aemulatio* und *superatio* zu übertreffen galt, sondern auch mit der

4 Zu Stadtbrache vgl. Jacqueline Maria Broich, Daniel Ritter (Hg.): Die Stadtbrache als »terrain vague«. Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur. Bielefeld: transcript 2017.

5 Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: Otthein Rammstedt, Volkhard Krech, Alessandro Cavalli (Hg.): Georg Simmel. Gesamtausgabe in 24 Bänden, Bd. 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 124–130, hier S. 124–125. Vgl. Gérard Raulet: Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne. In: Bolz, van Reijen 1996 (wie Anm. 3), S. 179–214, hier S. 180–181.

6 Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hg.): Einleitung. In: Dies. 2002 (wie Anm. 3), S. 7–14, hier S. 11.

Vergänglichkeit ihrer Kunst – ein Ansporn, dieser Gefahr zumindest im Bild zu begegnen.⁷

Das hier an Werken aus der Frühen Neuzeit und beginnenden Moderne explizierte Motiv des vor den Artefakten einer glorreichen Vergangenheit zeichnenden Künstlers illustriert die der schöpferischen Auseinandersetzung mit dem Ruinösen inhärente Ambivalenz von Kontingenz und Ewigkeit. Dieses sowohl in die Vergangenheit zurück- als auch in die Zukunft vorausweisende sentimentalische Potenzial, ein »clash of creativity and destruction«,⁸ zeigt sich gleichermaßen als Bewältigung des im Ruinösen drohenden Unheimlichen wie als Bestärkung der Macht der Kunst, welche die ins Bild gesetzten Zeichner stellvertretend ausüben.

Der New Zealander zeichnet das ruinöse London

Auf einem Felsvorsprung im linken Vordergrund einer durch markante Hell-Dunkel-Kontraste dramatisierten postapokalyptischen Stadtlandschaft im Mondschein hat sich unter verhangenem Nachhimmel ein junger Zeichner auf einem Felsblock niedergelassen (Abb. 1). Dieser ist aufgrund seiner behauenen Kanten klar menschlichen Ursprungs und erweist sich – wie weitere Steinblöcke im Vordergrund der kargen Landschaft – als Teil einer längst eingestürzten Brücke. Den Stift in der bewegungslos herabhängenden Rechten, ein Skizzenbrett auf dem Oberschenkel abgestützt, wendet sich der im verlorenen Profil nach rechts gegebene Zeichner seinem ungewöhnlichen Motiv zu: Jenseits eines Flusses erstreckt sich das Trümmerfeld der zum Teil schon von Vegetation zurückeroberten, in Stümpfen gen Himmel ragenden Ruinen bis zum Horizont. Die geborstene Kuppel der von Christopher Wren (1632–1722) nach dem Großen Brand von London 1666 neu errichteten St. Paul's Cathedral dominiert trotz ihres Zustands die obere Bildhälfte und erlaubt die Identifikation der Ruinenlandschaft als ein – aus Sicht der Betrachtenden – künftiges London.⁹ Der Holzstich, der dem Genre der sogenannten »antizipierten

7 Bislang habe ich das Motiv des Ruinenzeichners ausschließlich vor Artefakten der griechisch-römischen Klassik situieren können. Darüber hinaus handelt es sich ohne Ausnahme um männliche Künstler; im Text wird dies durch maskuline Bezeichnungen verdeutlicht.

8 Christopher Woodward: *In Ruins*. New York: Pantheon Books 2002, S. 2–3.

9 Dies bestätigt ein zweites Detail: das durch die Inschrift »Commercial Wharf« als Handelszentrum identifizierte Gebäude am rechten Bildrand. Das Bauwerk ist inspiriert durch die Fishmongers' Hall, einem Gebäude, das bereits seit dem 13. Jahrhundert die Gilde der Worshipful Company of Fishmongers beherbergt; vgl. John Timbs: *Walks and Talks about London*. London: Lockwood 1865, S. 124–138. Die überproportional große und daher als Bedeutung stiftendes Zeichen charakterisierte Inschrift auf Dorés Blatt verweist auf die Signifikanz des Handels und kennzeichnet London als Wirtschaftszentrum Großbritanniens. Zeitgenoss*innen erklärten mit dessen Handelsmacht zugleich den Aufstieg der Nation zur Weltmacht; vgl. David Skilton: *Ruin and the Loss of Empire. From Venice and New Zealand to the Thames*. In: Maurizio Ascari, Adriana Corrado (Hg.): *Sites of Exchange. European Crossroads and Faultlines*. Amsterdam: Editions Rodopi 2006, S. 133–140.



Abb. 1: Stéphane Pannemaker nach Gustave Doré, *The New Zealander*, Schlussillustration für Blanchard Jerrold, *Gustave Doré: London. A Pilgrimage*. London: Grant & Co, 1872, Holzstich auf Papier, 236 × 188 mm.

Ruinen«¹⁰ angehört, erschien 1872 in *London: A Pilgrimage*.¹¹ Das Buch, das im Stile eines Reiseberichts von der Durchwanderung Londons berichtet, ist ausgestattet mit Texten des Londoner Journalisten Blanchard Jerrold (1826–1884) sowie einem der berühmtesten, aus knapp 180 Darstellungen bestehenden Sets

¹⁰ Vgl. dazu Stadler 2002 (wie Anm. 3), S. 280–285; Kelly J. Mays: *Looking Backward, Looking Forward. The Victorians in the Rearview Mirror of Future History*. In: *Victorian Studies* 53 (2011), S. 445–456, hier S. 450–453; Stefanie Fricke: »The days of England's glory have their number«. Antizipierte Ruinen in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Evi Zemanek, Robert Krause (Hg.): *Text-Architekturen: Baukunst (in) der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 84–102.

¹¹ Zu dieser Publikation, ihrer Evolution und Dorés Zeichnungen vgl. Griselda Pollock: *Vicarious Excitements – London. A Pilgrimage by Gustave Dore [sic!] and Blanchard Jerrold, 1872*. In: *New Formations* (1988), H. 4, S. 25–50; Francis Haskell: *Dorés London*. In: Ders.: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*. Köln: DuMont, 1990, S. 230–249.

von Drucken des französischen Grafikers Gustave Doré (1832–1883). Als Kulmination dieser literarischen Reise sehen sich die Betrachtenden in Dorés *The New Zealander* mit einer letzten ganzseitigen Szene konfrontiert, die ihnen – einer Vision gleich – die Zukunft Londons vor Augen stellt. Das für den Künstler charakteristische Chiaroscuro unterstützt nachhaltig die verstörende Wirkung, die Welt (handels)hauptstadt jener Jahre ruiniert zu sehen.¹² Jerrols Text kontextualisierte Dorés Darstellung wie folgt:

Now we [Jerrol und Doré] have watched the fleets into noisy Billingsgate; and now gossiped looking toward Wren's grand dome, shaping Macaulay's dream of the far future, with the tourist New Zealander upon the broken parapets, contemplating something matching, »The glory that was Greece – The grandeur that was Rome«.¹³

Der Autor bezog sich hier auf gleich zwei im viktorianischen England hochberühmte Texte: Die beiden ans Ende gesetzten und typografisch herausgestellten Verse entstammen Edgar Allan Poes (1809–1849) Gedicht *To Helen*, in welchem sie die zweite Strophe der letzten, in die 1845 publizierte Gedichtsammlung *The Raven and Other Poems* integrierten Version beschließen.¹⁴ In Jerrols Text etablierten sie eine Analogie der von dem Reisenden aus der Zukunft besuchten ruinösen englischen Hauptstadt zur Antike als dem Zentrum kultureller Blüte und imperialer Macht. Darüber hinaus rekurrierte der Autor auf eine Buchbesprechung, die der englische Historiker und Whig-Politiker Thomas Babington Macaulay (1800–1859) Leopold von Ranke's *Geschichte der Päpste* gewidmet hatte. Macaulay hatte dort konstatiert, die katholische Kirche »[...] may still exist in undiminished vigour when some traveller from New Zealand shall, in the midst of a vast solitude, take his stand on a broken arch of London Bridge to sketch the ruins of St. Paul's«.¹⁵

12 Die extreme Darstellung verdankt sich wohl auch Dorés Erfahrungen mit den Zerstörungen von Paris im Zuge der Commune 1871; vgl. Jonathan P. Ribner: The London Sublime. In: The British Art Journal 16 (2015), H. 2, S. 76–88, hier S. 84–85.

13 Gustave Doré, Blanchard Jerrol: London: A Pilgrimage. London: Grant & Co. 1872, S. 190 (Hervorhebung im Original). Vgl. dazu Robert Dingley: The Ruins of the Future: Macaulay's *New Zealander* and the Spirit of the Age. In: Ders., Alan Sandison (Hg.): *Histories of the Future. Studies in Fact, Fantasy and Science fiction*. London: Palgrave 2000, S. 15–33; Lynda Nead: *Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*. New Haven, London: Yale University Press 2000, S. 213–214; David Skilton: Gustave Doré's London/Londres. Empire and Post-Imperial Ruin. In: *Word & Image* 30 (2014), S. 225–237, hier S. 233. In Anbetracht der häufigen Besprechung von Dorés Bild erstaunt die Tatsache, wie wenig über die eigentliche Darstellung und ihre Ikonografie geschrieben wurde. Zumeist fungiert Dorés *New Zealander* lediglich als Anstoß für eine literaturhistorische Diskussion.

14 Vgl. Paull F. Baum: Poe's »To Helen«. In: *Modern Language Notes* 64 (1949), S. 289–297.

15 Thomas Babington Macaulay: [Rezension zu] Leopold von Ranke's *The Ecclesiastical and Political History of the Popes of Rome During the Sixteenth and Seventeenth Centuries* [Die römischen Päpste] transl. S. Austin (London, 1840) [ursprünglich publiziert in: *Edinburgh Review* 72 (1840), Oktober, S. 227–258]. In: Ders.: *Critical and Historical Essays contributed to the Edinburgh Review*. 5 Bde., Bd. 4. Leipzig: Bernhard Tauchnitz Jun. 1850, S. 97–143, hier S. 99.

Die hier von Macaulay genutzte Metapher von einem Besucher, welcher in ferner Zukunft dereinst die Relikte aktueller Größe kontemplieren wird, war ab Mitte des 18. Jahrhunderts immer wieder thematisiert worden:¹⁶ Die Reihe reicht unter anderem von Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1789),¹⁷ über Briefe des ›Connaisseurs‹ Horace Walpole,¹⁸ dem Text *Les ruines* (1792) des französischen Publizisten Constantin François de Volney,¹⁹ auf den ich noch ausführlicher eingehen werde, bis hin zu Werken von Percy Bysshe und Mary Shelley sowie anderer Dichter. Trotz dieser literarischen Tradition wurde die Idee vom (überseeischen) Touristen, der über den gefallen Ruinen des einst glorreichen Empires meditieren sollte, erst durch Macaulay wirklich populär. Bereits in den 1860er Jahren suchte sich die englische Satirezeitschrift *Punch* gegen die ubiquitären Auftritte des topisch gewordenen *New Zealanders* zu verwahren: »The retirement of this veteran is indispensable. He can no longer be suffered to impede the traffic over London Bridge. Much wanted at the present time in his own country. May return when London is in ruins.«²⁰

Darüber hinaus scheint in Macaulays Text erstmals davon die Rede zu sein, dass der aus dem Pazifik angereiste Besucher seine Eindrücke mit dem Zeichenstift festhalte. Passive Reflexion des Vergangenen weicht an diesem Punkt einer eigenen aktiven Kulturleistung. Möglicherweise kannte Doré auch Macaulays Text, zweifelsohne rekurrierte er seinerseits jedoch auf eine explizit visuelle Tradition, die sich bis in die Frühe Neuzeit zurückverfolgen lässt.

Im Folgenden wird zunächst die Ikonografie des als Stellvertreterfigur der kunstschaftenden Instanz ins Bild gesetzten Zeichners in den Blick genommen, sodann die Bedeutung dieses Motivs im Zusammenhang mit der Repräsentation antiker Ruinen- und Trümmerlandschaften beleuchtet, bevor abschließend die kulturhistorische Signifikanz des Ruinenzeichners ausgelotet und in ihrer Bedeutung für Dorés Bildfindung charakterisiert wird.

- 16 Dies wurde bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert u. a. von dem in Neuseeland tätigen Missionar und Politiker William Colenso (1811–1896) konstatiert; vgl. William Colenso: A Few Remarks on the Hackneyed Quotation of Macaulay's *New Zealander*, Paper III, read before the *Hawke's Bay Philosophical Institute*, 12th June, 1882. The Pamphlet Collection of Sir Robert Stout 65, <http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-Stout65-t2-body-d2.html> (aufgerufen am 11.04.2022). Vgl. auch Dingley 2000 (wie Anm. 13); Woodward 2001 (wie Anm. 8), S. 177–204, 265–267 sowie die Publikationen von Skilton (wie Anm. 13 und 18).
- 17 Gibbon scheint als Erster den Reisenden aus Neuseeland, also tatsächlich von der anderen Seite der Welt, kommen zu lassen und sah Neuseeland als künftigen Ort von Wissen und Kultur; vgl. Skilton 2014 (wie Anm. 13), S. 233.
- 18 Vgl. dazu David Skilton: *Contemplating the Ruins of London. Macaulay's New Zealander and Others*. In: *Literary London. Interdisciplinary Studies in the Representation of London* 2 (2004), H. 1, <http://literarylondon.org/london-journal/march2004/skilton.html> (aufgerufen am 11.04.2022); Werner von Koppenfels: *Der andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur*. München: Beck 2007, S. 160–161.
- 19 Constantin-François de Volney: *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*. Paris: Desenne 1792.
- 20 Anon.: A Proclamation. In: *Punch* 48 (1865), 7. Januar, S. 9. Vgl. dazu Skilton 2004 (wie Anm. 18); Chris Elliott: *The Needle and the New Zealander. Cleopatra's Needle as Memento Mori for Empire*. In: *Aegyptiaca. Journal of the History of Reception of Ancient Egypt* 5 (2020), S. 434–445, hier S. 437.

Der Zeichner ist im Bild – Vermessen, Dokumentieren, Bewahren der Ruinen

Eines der frühesten Beispiele des zeichnend ins Werk integrierten Schöpfers des Dargestellten ist die zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandene *Große Ansicht von Florenz*, der sogenannte Kettenplan.²¹ Die Vedute repräsentiert den Blick auf die vom Arno durchzogene Stadt mit dem Dom im Zentrum. Unten rechts ist auf einer Anhöhe ein Zeichner platziert, der, den tradierten »Feldherrnblick« genießend, auf seinem Blatt soeben den linken Teil der Stadtbefestigung skizziert hat.²² Die Zeichnung ist dabei so ins Bild gesetzt, dass die Betrachtenden das Motiv und sein Pendant in der Landschaft identifizieren und vergleichen können. Die innerbildliche Präsenz des Autors fungiert hier und in vergleichbaren Darstellungen als visueller Beweis für die Authentizität der jeweiligen Ansicht, die durch die Augenzeugenschaft ihres Schöpfers verifiziert wird.²³ Dieses Motiv wird im Weiteren in der Ruinenrepräsentation eine besondere Rolle spielen.

Künstler, Antiquare und Architekten beschäftigten sich bis ins 18. Jahrhundert hinein nahezu ausschließlich mit Fragmenten der klassisch-antiken Zeit und versuchten, aus diesen sowohl Erkenntnisse über diese untergegangene Welt als auch Regeln für das eigene Schaffen abzuleiten. *Roma quanta fuit, questa Ruina docet* – »Was Rom einmal gewesen ist, lehrt diese Ruine.«²⁴ Dieser auf mittelalterliche Quellen zurückgeführte, jedoch erst im Laufe des 16. Jahrhunderts bekannt gewordene Ausspruch beklagte als »Epitaph auf eine ganze Zivilisation«²⁵ den Untergang der Antike und ihrer Errungenschaften, fungierte aber zugleich als Ansporn für das in Auseinandersetzung mit der Antike entstehende eigene Schaffen. So visualisierte beispielsweise der italienische Architekt und Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio (1475–1554) entsprechende Überlegungen unter dieser Devise in dem 1540 in Venedig erschienenen Frontispiz des dritten Bands seines Architekturtraktats, in dem auch eine Personifikation der Architektur mit den Werkzeugen ihrer Zunft erscheint.²⁶ Der Weg, die einstige Größe

21 Hein Th. Schulze Altcapenberg: Lucantonio degli Umberti. Die große Ansicht von Florenz. In: Ders., Michael Thimann (Hg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*. München: Deutscher Kunstverlag 2007, Kat. 1, S. 56–59, hier S. 56.

22 Vgl. Die große Ansicht von Florenz (Der »Kettenplan«). Staatliche Museen zu Berlin: Museum Digital, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=97597> (aufgerufen am 17.04.2022).

23 Zum Konzept der »Authentizität«: vgl. Kurt Röttgers, Reinhard Fabian: *Art. Authentisch*. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, S. 691–692; Susanne Knaller: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Winter 2007.

24 Vgl. zu diesem Ausspruch Elisabeth Oy-Marra: »Ipsa ruina docet«. Die Ruine als Bildfigur der Erinnerung und kritischer Reflexion bei Hubert Robert. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52 (2008), H. 1, S. 95–122, hier S. 95, 118, Anm. 7.

25 Von Koppenfels 2007 (wie Anm. 18), S. 153.

26 1528 begann Serlio in Venedig mit Vorarbeiten für sein Werk *Sieben Bücher zur Architektur*, das alle Aspekte der klassischen Architektur umfassen sollte und Maßstäbe setzte. Zur mittelalterlichen Quelle des Ausspruchs (Hilbert de Lavardin) und der Rezeption dieser Überlieferung bei Serlio siehe Christof Thoenes: *Prolusione. Serlio e la trattativa*. In: Ders.: *Sebastiano Serlio*. Mailand: Electa



Abb. 2: Herman Posthumus, Landschaft mit antiken Ruinen, 1536, Öl auf Leinwand, 960 × 1410 mm, Vaduz (Liechtenstein), Fürstliche Sammlung, Inv.-Nr. GE 740.

Roms zu verstehen, zu rekonstruieren und in eigene Werke zu übernehmen, führe, so argumentiert das Blatt, über die gründliche Erfassung und Vermessung entsprechender Überreste mittels der Instrumente, welche die personifizierte *Architectura* zur Verfügung stellt.

Die im Zusammenhang mit solchen Überlegungen wohl spektakulärste Umsetzung ist das 1536 entstandene Gemälde *Landschaft mit römischen Ruinen* (Abb. 2) des Künstlers Herman Posthumus (1512/1514–vor 1588). Der in der Werkstatt des Jan van Scorel in Utrecht ausgebildete flämische Maler kombinierte in dieser auf den ersten Blick undurchschaubaren Szenerie insgesamt 65 fragmentierte, jedoch identifizierbare antike Skulpturen und Artefakte.²⁷

Im rechten Vordergrund der Ruinenlandschaft sitzt ein Architekt auf einer gefallen Säule und misst unbeirrt von der schieren Dimension der Arbeit, die ihn angesichts der um ihn herum ausgebreiteten Überreste erwartet, eine vor ihm liegende Säulenbasis mit Dreieck und Zirkel auf. Die Ergebnisse dokumentiert er auf einem neben ihm abgelegten Blatt sowohl in Form von Maßen als auch zeichnerisch. Auf einem Steinblock links von ihm ist eine in Majuskeln

1989, S. 9–18, hier S. 14. Vgl. auch Matteo Burioni: *Corpus quod est ipsa ruina docet*. Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius. In: Albert Schirrmeyer, Mathias Pozsgai (Hg.): *Zergliederungen. Anatomie und Wahrnehmungen in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Klostermann 2005, S. 50–77, hier S. 54–56.

27 Zur Biografie des Malers vgl. Nicole Dacos: *Hermannus Posthumus*. Rome, Mantua, Landshut. In: *The Burlington Magazine* 127 (1985), S. 433–438. Zur Ruinenrepräsentation im Manierismus – ohne Herausstellung des »Ruinenzeichners« – vgl. Makarius 2004 (wie Anm. 3), S. 42–59.

gesetzte Inschrift zu lesen: *TEMPUS EDAX RERUM TUQUE INVIDIOSA VESTUSTAS OMNIA DESTRUITIS*.²⁸ Die Größenverhältnisse und Proportionen des Gemäldes verdeutlichen die Vergeblichkeit, gegen die fatale Wirkung des Zahns der Zeit anzugehen. Hier zeigt sich jedoch die unbedingte Notwendigkeit, die antike Trümmerwüste zu dokumentieren, zu rekonstruieren und – dies wäre die konsequente Folge in diesem Gedankengebäude und zugleich eine Inversion der ins Bild integrierten Inschrift – die zugrunde liegenden Konzepte für das eigene Schaffen zu adaptieren und letztlich die Vorbilder zu übertreffen.

Erkundung, Dokumentation und Bewahrung der Vergangenheit werden entsprechend mehrfach thematisiert: Außer dem bereits erwähnten Zeichner diskutieren im linken Bildteil zwei Figuren die vor ihnen ausgebreiteten Fragmente, auf die sie auch deuten; neben ihnen erscheint eine wahrscheinlich als Signum der vergehenden Zeit fungierende fragmentierte antik-römische Sonnenuhr. Unmittelbar über der linken Bildkante der Uhr findet sich ein mit einer Fackel bewehrter Mann, der im Begriff ist, durch einen überwölbten Eingang zu treten. Ein konzentrierter Zeichner sitzt rechts der Sonnenuhr zwischen den monumentalen Marmorskulpturen zweier lagernder Flussgötter sowie zu Füßen einer Sphinx aus Bronze.²⁹ Diese scheinen ihm, ebenso wie ein neben ihm stehender Beobachter, beim Skizzieren der antiken Hinterlassenschaften zuzuschauen. Hinter dem linken Flussgott klettert ein Mann an diesem empor, offensichtlich dabei, die antike Kolossalskulptur mit einem Storchenschnabel zu vermessen. Fast am rechten Bildrand schließlich findet sich ein letztes Paar Männer unterhalb einer fragmentierten und nur schwach erkennbaren Wandmalerei auf rotem Grund. Mit Fackeln ausgestattet schicken sich diese gerade an, in die geheimnisvolle Welt unterhalb der Trümmer hinabzusteigen, wo – zweifelsohne – neue Entdeckungen auf sie warten.

Die Idee, dass Kunst und Literatur dem zerstörerisch-zersetzenden Einfluss der Zeit als Bollwerke entgegengestellt werden könnten, gewann in der Frühen Neuzeit eine besondere Bedeutung. Dies erscheint konsequent, da Ruhm, Nachruhm und *memoria* zu den entscheidenden kulturellen Leitkategorien jener Epoche avanciert waren. So fungierte die wiederholt bildlich inszenierte Dokumentation des Vergangenen als eine Grundlegung für Neues und Eigenes, das dann – im Sinne eines beispielsweise von Giorgio Vasari vertretenen zyklischen Geschichtsverständnisses – irgendwann in künftiger Zeit seinerseits vergehen wird. Repräsentationen von Ruinen erschöpfen sich – wie bereits der Kultur- und Literaturwissenschaftler Hartmut Böhme konstatierte – eben gerade nicht

28 »Zeit, du gefräßigste du, und du, du neidisches Alter, alles zerstört ihr« (Ovid, *Met.* XV, 234–236). Vgl. dazu Ruth Rubinstein: »Tempus edax rerum«. A newly discovered painting by Hermannus Posthumus. In: *The Burlington Magazine* 127 (1985), S. 425–433; Hubertus Günther: Herman Postma und die Antike. In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 4 (1988), S. 7–17; Tatjana Bartsch: Romruinen als Gegenwelten. In: Christoph Bertsch, Viola Vahrson (Hg.): *Gegenwelten*. Innsbruck: Haymon 2014, S. 250–261, hier S. 252–253.

29 Zu den Flussgötter-Skulpturen vgl. Anna Schreurs-Morét: Der Flussgott Marforius. Zum Nachleben eines antiken Bildwerks im deutschen 17. Jahrhundert. In: Ulrike Kern, Marlen Schneider (Hg.): *Imitatio – Aemulatio – Superatio*. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag. Merzhausen: ad picturam 2019, S. 37–64.



Abb. 3: Maarten van Heemskerck, Selbstbildnis vor dem Kolosseum, 1553, Öl auf Holz, 422 × 540 mm, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv.-Nr. 103.

in einer Existenz als bloßes »dramaturgisches Requisit des *locus melancholicus*«. ³⁰ Sie weisen im Gegenteil voraus auf ein neues Goldenes Zeitalter, das der-einst auf den Untergang der eigenen Kultur und zugleich auf dieser aufbauend folgen wird.

Der flämische Künstler Maarten van Heemskerck (1498–1574) visualisierte entsprechende Überlegungen während und nach seiner mehrjährigen Italienreise in den 1530er Jahren. Auf einer Sepiazeichnung römischer Ruinen findet sich der in emphatische Majuskeln gesetzte Vermerk ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET – ein nachdrücklicher Beweis dafür, dass der Maler entsprechende Diskurse rezipierte. ³¹ Heemskercks *Selbstbildnis vor dem Kolosseum* aus dem Jahre

30 Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304 (Hervorhebung durch die Autorin). Zur Ruinenästhetik vgl. auch Salvatore Settis: Nécessité des ruines. Les enjeux du classique. In: *European Review of History / Revue européenne d'histoire* 18 (2011), H. 5–6, S. 717–740. Damit erheben sich die ins Bild gesetzten zeichnenden und messenden Besucher*innen bzw. Betrachter*innen dieser Ruinenwelten eben markant über ein bloßes Konstatieren des Verfalls; dies widerspricht der Aussage von Bartsch 2014 (wie Anm. 28), S. 255: »Personen durchstreifen [die Schauplätze], ähnlich wie der Künstler selbst, als passive Beobachter. Die Protagonisten des Verfalls der Antike sind bei van Heemskerck die Zeit und mit ihr die Natur.«

31 Es handelt sich um das als *Septizonium und Domus Severiana* betitelte Blatt aus dem *Römischen Skizzenbuch I* (um 1535, lavierte Federzeichnung; 19,8 × 14,8 cm), das im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird. Vgl. Christof Thoenes: St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 481–501; vgl. auch Maarten van Heemskerck: *Septizonium und Domus Severiana* (Doppelseite mit 87 recto). Staatliche Museen zu Berlin, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=97356> (aufgerufen am 11.04.2022).

1553 stellt einen Schlüssel für das künstlerische Selbstverständnis des Malers dar (Abb. 3).³² Unter wolkenverhangenem Himmel erscheint im rechten Mittelgrund die Ruine des Kolosseums, im linken Vordergrund und in halber Figur der Maler in ein schwarzes Gewand über weißem plissiertem Leinenhemd gekleidet. Der üppige braune Bart, der an Darstellungen Michelangelos erinnert, kontrastiert mit dem kurz geschnittenen Haupthaar und vermittelt den Eindruck eines an Äußerlichkeiten wenig interessierten Mannes.³³ Ein im zentralen Vordergrund platzierter *cartellino* lässt die Ruinenlandschaft als Bild im Bild erscheinen, vor dem sich der stolze Maler positioniert hat. Rechts neben dem Zettel sitzt auf diesem Bild im Bild ein Mann mit übergeschlagenen Beinen auf einem Steinblock und skizziert die vor ihm aufragende Ruine.³⁴ Obschon ein breitkrepiger Hut sein Gesicht teilweise verschattet, legt der struppige Bart des Zeichners nahe, dass es sich hier um ein Selbstbildnis Heemskercks in jüngeren Jahren während seiner Romreise handelt. Die intellektuelle wie zeichnende Auseinandersetzung des flämischen Malers mit der ruinösen Antike ist dementsprechend in diesem Gemälde als Basis seines Schaffens inszeniert.

Die Figur des zeichnenden Künstlers, der die vom ›Zahn der Zeit‹ oder den Umständen teilweise zerstörten Überbleibsel der europäischen Klassik dokumentiert, verdichtete die Signifikanz der Antike für die eigene Identität und Kultur zu einem prägnanten Symbol. Bis ins 18. Jahrhundert hinein finden sich allerdings nahezu ausnahmslos tatsächliche oder der Fantasie entlehnte Ruinen oder Skulpturenfragmente als Vorbilder und damit Repräsentationen eines in die Vergangenheit gerichteten Blicks.

Antizipierte Ruinen

Ein Beispiel für eine antizipierte, in die Zukunft von Künstler*innen und Betrachtenden situierte Ruine legte Hubert Robert (1733–1808) vor. Der französische Maler konfrontierte in seinem 1796 entstandenen Gemälde *Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine* mit einer dystopischen Vision

32 Peter van der Coelen: Maarten van Heemskercks Zelfportret met het Colosseum. Context en voorbeelden. In: Edwin Buijsen, Charles Dumas, Volker Manuth (Hg.): Face Book. Studies on Dutch and Flemish portraiture of the 16th–18th centuries. Liber Amicorum presented to Rudolf E. O. Ekkart on the occasion of his 65th birthday. Leiden: Primavera Pers 2012, S. 55–62.

33 Heemskerck hat das Bild hier wie folgt signiert und datiert: MARTYN VAN HEMSKER AO AETATUS SUA LV 1553 (Maarten van Heemskerck in seinem 55. Lebensjahr, 1553).

34 Vorbildhaft für das Motiv des mit übergeschlagenen Beinen sitzenden Antikenzeichners könnte ein 1550 in Antonio Lafreris *Speculum Romanae Magnificentiae* publizierter und dem französischen Grafiker Nicolas Beatrizet (1515–1565) zugeschriebener Kupferstich des *Marforius* sein (37,2 × 43,5 cm; New York, Metropolitan Museum of Art). Der im Vergleich zu Heemskerck seitenverkehrt erscheinende Künstler studiert dabei aufmerksam die fragmentierten Überreste der römischen Kolossalskulptur. Vgl. *Marforius: The Met*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403571> (aufgerufen am 11.04.2022). Darüber hinaus finden sich Ruinenzeichner wiederholt in einzelnen Grafiken des Antwerpener Stechers und Verlegers Hieronymus Cock (um 1510–1570), mit dessen Offizin *Aux Quatre Vents* Heemskerck selbst mehrfach zusammengearbeitet hat. Vgl. dazu u. a. Christopher P. Heuer: Hieronymus Cock's Aesthetic of Collapse. In: *Oxford Art Journal* 32 (2009), S. 387–408.



Abb. 4: Hubert Robert, Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine, 1796, Öl auf Leinwand, 1150 × 1450 mm; Paris, Louvre, Inv.-Nr. RF 1975 11.

(Abb. 4): Der zerstörte ›Tempel der Kunst‹, dessen geborstenes Dach die einst in ihm geborgenen Kulturschätze den Elementen ausliefert, spiegelt die Erfahrungen Roberts mit dem Ikonoklasmus der Französischen Revolution wider: Neben Alexandre Lenoirs (1761–1839) *Musée des monuments français*³⁵ war es eben der Louvre, der in diesen Jahren zum Auffangbecken dekontextualisierter Kulturgüter aus dem ganzen Land geworden war.³⁶ Die Betrachtenden blicken in die diagonal nach rechts in die Ferne fluchtende Galerie, in der einzelne Menschen die größtenteils zerstörten Artefakte vergangener Jahrtausende in den Blick nehmen. Jedoch hat sich auch in dieser Ruine noch ein Künstler eingefunden: Ausgestattet mit Zeichenbrett und entsprechenden Utensilien sitzt er zu Füßen von Primaticcios bronzem Abguss des *Apoll von Belvedere*, um unbeirrt die Antike und ihre Repräsentationen zu studieren. Damit demonstriert er nachdrücklich

35 Vgl. dazu meinen Beitrag: Musealisierung, Kategorisierung, Katalogisierung des Objekts im »Musée des Monuments Français«. Rekreation von Geschichte und Identität nach der Katastrophe. In: G. Ulrich Großmann, Petra Krutisch (Hg.): *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art. Congress Proceedings*. 4 Bde, Bd. 1. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013, S. 360–364.

36 Die besondere Ironie der Darstellung liegt nicht zuletzt darin, dass Robert gleichzeitig damit betraut war, den Umbau der Grande Galerie zu einer Bildergalerie mit Oberlichtern in Angriff zu nehmen. Vgl. zu diesem Projekt und Roberts Darstellungen Oy-Marra 2008 (wie Anm. 24).

die inspirierende Paradoxie einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Ruine und Fragment.³⁷

Der bereits erwähnte französische Politiker, Mediziner, Orientalist und Geschichtsphilosoph Constantin François de Volney (1757–1820) publizierte im Jahre 1792 *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*.³⁸ Hierin verband er Reflexionen über untergegangene Hochkulturen mit der aufklärerischen Vision einer freiheitlichen Gesellschaft. Das Frontispiz der Publikation zeigt rechts einen jungen Mann in orientalisches anmutender Kleidung auf einer Säulenbasis sitzend. Sein Blick richtet sich auf die unter ihm ausgebreitete, vom Wüstensand halb verschluckte Ruinenstadt, aus deren Mitte sich zwei fragmentierte Triumphbögen als Zeichen vergangener Größe erheben.³⁹ Die Reflexion des Mannes ist durch die Pathosformel des auf die Rechte gestützten Haupts als sentimentalische Melancholie inszeniert. Dies unterstreicht ein dem zweiten Kapitel entnommenes, als Motto unter das Frontispiz gesetztes Zitat: »Hier, sagte ich zu mir selbst, hier blühte ehemals eine begüterte Stadt: hier war der Sitz eines mächtigen Reiches. Eine lebendige Menge beseelte vormals diese jetzt so verödeten Plätze, und belebte ihren Umkreis.«⁴⁰

Im Weiteren kleidete der Autor den später von Macaulay aufgegriffenen und bis auf Jerrold und Doré weiterwirkenden Gedanken vom Untergang historischer Imperien, dem dereinst das eigene Reich folgen könne, in folgende Worte:

Bei meinen Betrachtungen, wie belebt vormals die Orte gewesen waren, die ich vor mir sah, drängte sich mir der Gedanke auf – wer weiß, ob nicht einst unsre Länder eben so verlassen seyn werden? wer weiß, ob nicht einst an den Ufern der Seine, der Themse oder des Südersees [Amsterdam], da, wo jezt im Wirbel so vieles Genusses Herz und Augen für die Menge und Mannigfaltigkeit der Eindrücke kaum genug sind; wer weiß, ob nicht einst ein Reisender, wie ich, sich dort auf stummen Ruinen niederlassen, und einsam über der Asche der Völker und dem Andenken ihrer Größe weinen wird.⁴¹

37 Zur Ruinenrezeption im 18. Jahrhundert vgl. Lorenzo Lattanzi: *Villes en ruines au XVIII^e siècle. Le goût des ruines entre expérience et imagination*. In: Preti, Settis 2015 (wie Anm. 3), S. 234–257.

38 Vgl. zu der Publikation Gerhard Katschnig: *Die Konstruktion von Zukunft im Zeitalter der Aufklärung. Universalgeschichte und Utopie bei Constantin-François Volney*. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2014; Robert Irwin: *Volney's Meditations on Ruins and Empires*. In: Jan Loop, Jill Krave (Hg.): *Scholarship between Europe and the Levant. Essays in honour of Alastair Hamilton*. Leiden, Boston: Brill 2020, S. 299–317. Vgl. auch Makarius 2004 (wie Anm. 3), S. 112–115.

39 Vorbildhaft für diese Komposition waren sicherlich Bildfindungen Giovanni Battista Piranesis, beispielsweise dessen Ansicht des *Campo Vaccino*, des als »Kuhweide« verunglimpften *Forum Romanum* von 1775. Vgl. Giovanni Battista Piranesi: *The Forum Romanum* [...]. The Met, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363433> (aufgerufen am 11.04.2022).

40 Constantin-François de Volney: *Die Ruinen*. Übersetzt von Georg Forster. Berlin: Vieweg³1793, S. 10–11.

41 De Volney 1793 (wie Anm. 40), S. 15–16; die Wiedergabe folgt der Schreibweise im Original. De Volneys noch vor der Revolution geschriebene, allerdings erst 1792 publizierte Überlegungen sind als Warnung an die Zeitgenoss*innen zu verstehen: Die von ihm in früheren Imperien erkannte Regierungsform der Tyrannei resultierte in deren zwangsläufigem Untergang. Einem solchen Schicksal könne man nur entgehen – so der von aufklärerischem Optimismus befeuerte Autor –, indem sich das eigene Gemeinwesen eine demokratische Grundordnung gebe.

De Volneys Frage erweiterten Macaulay und sodann Doré: Der Reisende der fernen Zukunft überführt seine Betrachtungen in zeichnerische Auseinandersetzungen und entfaltet somit schöpferisches Potenzial. Aus einer fatalistischen Ergebenheit gegenüber dem Lauf der Zeit wurde damit, so darf angesichts der seit dem 16. Jahrhundert etablierten und hier angerissenen Bildtradition vermutet werden, zumindest die Option auf eine Erneuerung und Fortführung der Kultur.

Interessanterweise war es stets ein Fremder, ein nicht der Zeit- und Kultursphäre der ruinösen Zivilisation angehörender Reisender, der die Relikte betrachtete. Als ›Neuseeländer‹ entstammt die reflektierende Instanz zwar nicht dem europäischen Kulturkreis, konnte jedoch in englischen Texten als Abkömmling des britischen Empire und somit als tröstliche Aussicht erscheinen, dass die eigene Kultur weiterwirken werde.⁴² Entsprechende Überlegungen macht noch die Kurzgeschichte *When the New Zealander Comes* nachdrücklich.⁴³ In einer nicht allzu fernen Zukunft, so heißt es, hat sich eine archäologische Expedition aus Neuseeland nach London, einst »the capital of our race«, begeben und berichtet in die Heimat:

These ruins are now all that is left of the once famous Cockni [sic!] cathedral of St. Paul's. It was a superb day in early autumn when we halted to survey the scene, and my talented friend, Dr. Tite Opkins, took up his post on one of the shattered arches, in order to make a sketch of the ruin.⁴⁴

Die Persistenz des Motivs eines gegen Zerstörung und Verfall anzeichnenden Künstlers demonstriert die Produktivität dieser Denkfigur über Jahrhunderte hinweg. Das Zusammentreffen von Kontingenz und Anspruch auf Ewigkeit angesichts des Ruinösen – so bleibt abschließend zu konstatieren – lähmte die Betrachtenden nicht etwa, sondern befeuerte im Gegenteil ihre Imagination und Kreativität. Eben diese sowohl in die Vergangenheit zurück- als auch in die Zukunft vorausweisende Kraft machte und macht den Reiz des Themas aus und dokumentiert die Bewältigung des dem Ruinösen inhärenten Unheimlichen wie die Bestärkung der Wirkmacht der eigenen Kunst im kreativen Schaffensprozess.

42 Vgl. zu dem diesem Konstrukt inhärenten kolonialen Gedankengut Skilton 2006 (wie Anm. 9), S. 135–137; Ders.: *Tourists at the Ruins of London. The Metropolis and the Struggle for Empire*. In: *Circles 17* (2007), S. 93–119; Jane Lydon: *Imperial Emotions. The Politics of Empathy across the British Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, S. 32–40.

43 Blyde Muddersnook, P.O.Z.A.S. [Pseud.]: *When the New Zealander Comes*. In: *The Strand Magazine* 42 (September 1911), S. 284–291. Die Kurzgeschichte ist illustriert mit Abbildungen von William Edward Wigfull (1874–1944). Der Text wurde wieder abgedruckt in: David Haden (Hg.): *London Reimagined. An Anthology of Visions of the Future City, 1817–1934*. Stoke-on-Trent: Burslem 2010, S. 16–25.

44 Beide Zitate: Muddersnook 1911 (wie Anm. 43), S. 284; vgl. Haden 2010 (wie Anm. 43), S. 16–17.

Abstract

“A Broken Arch of London Bridge”:

The Graphic Artist’s Evocation of the Eternity of Art

Starting from Gustave Doré’s final illustration in *London: A Pilgrimage* (1872), this chapter follows the motif of artists sketching ruins and fragments. For centuries, this iconography has served as a metaphor for the perseverance of art and creativity in the face of destruction and decay. Rather than passively contemplating the relicts of the past, these artists engage and partake in the creation of new art out of destruction. The intersection of past and future has continued to captivate the imagination of both artists and writers into modernity. Creativity thus became a means to overcome the uncanniness inherent in the relicts of fallen civilisations as well as to emphasise the power of one’s own art.

Life in Ruins

The Fetishisation of Decay in Contemporary Architecture

Tom Wilkinson

Contemporary architecture is haunted by ruins. In recent years a great number of new buildings, or rather, not *entirely* new buildings, have been completed in which older fragments are embedded, or which rework older structures – but, crucially, without hiding the gaps between old and new. On the contrary, these buildings celebrate the collision of the contemporary and the historical. Sometimes the designers go further and produce ruination themselves: concrete is hacked away to create monumental, broken forms, fragments of outmoded decorative schemes are left hanging above floors that no longer exist, and new elements are inserted with great delicacy, as if the older buildings were precious relics worthy of preservation at any cost. This is sometimes far from being the case. In view of the care lavished on these remnants, we could call this approach a fetishisation of decay.

In order to better understand this tendency, this essay will briefly consider its roots and current motivations, and it will also sketch a taxonomy of its various manifestations, for not all ruins are alike. It will be my contention here that, while the majority of these buildings are indeed fetishistic, in the historical-materialist sense of the word, there also exists a utopian moment embedded within the phenomenon. In some cases this shines out from among these fragments, while remaining entangled with their aforementioned fetish-character – perhaps necessarily so.

Before embarking on a brief genealogical excursion, it will be helpful to introduce a couple of representative examples, which incidentally demonstrate its global spread. Among the most prominent designers working in this mode today is the Barcelona-based pair Eva Prats and Ricardo Flores. Their painstaking transformation of an abandoned Barcelona workers' co-operative into a theatre, Sala Beckett, was widely published following its completion in 2014 (see Fig. 1). The resulting structure retains much of the fabric of the building, and a great deal of its decoration, too. In the foyer, tiles trace the outline of a removed staircase, and patches of old paint and plaster cling to the wall. Other elements, such as floor tiles and window frames, have been carefully prised up and reused.

The architects describe their design as evincing 'the utmost respect towards the former social club', an attitude that may seem admirable on face value, but



Fig. 1: Flores and Prats, Sala Beckett, Barcelona, 2014, recent photo.

on closer inspection raises several questions.¹ Why was this decayed and not especially architecturally significant building worthy of ‘the utmost respect’? What does it mean to ‘respect’ a building? While the degree of careful labour brought to bear on this project, to which sheaves of intricate drawings attest, could hardly be called into question, it seems to me that a guilty conscience is also hard at work here. The area of Barcelona in which the project is located, El Poblenou, was once an industrial district with a predominantly working-class population, of which the social club was an important locus. However, since the 1992 Olympics the area has experienced waves of gentrification. It is now characterised predominantly by the usual markers of this condition: arts spaces, micro-breweries, and armies of tourists. The architects speak of ‘adapt[ing] the

¹ Sala Beckett / Flores & Prats. In: ArchDaily, 7 July 2019, <https://www.archdaily.com/799128/sala-beckett-flores-and-prats> (accessed 15.02.2022).

building to its new use without banishing its ghosts;² perhaps bringing to mind Derrida's assertion that when he speaks of ghosts, 'it is in the name of *justice*'.³ Justice, respect – there is a difference here, however. In Sala Beckett, the ghosts of the working class are invoked to haunt the amenities that have sprouted from the rubble of their world; but is justice done to them thereby?

As for respect, I take the architects' use of this word to imply a nod towards a vanished world, the world of the self-organising industrial working class, and its ruination. However, in a city that seems at risk of Venice-style museumification, and which is afflicted by a serious housing crisis – in which rents increased 30 times more than salaries in the five years preceding the pandemic – does this kind of respect amount to anything more than a gesture?⁴ Indeed, I would argue that the traces of the working-class city, with its co-operatively run institutions, are displayed here as if in a reliquary in order to bestow *authenticity* (what that might mean I will discuss a little further on) and ethical rectitude on a venue which, *avant-garde* credentials notwithstanding, has little to do with the milieu it supplanted.

For all the dubious logic behind what I take to be the guiding principle of this design, it is far from the most egregious example of its type. One particularly striking case study in this regard is provided by the British designer Thomas Heatherwick, who recently converted a 1920s grain silo in Cape Town into a luxury hotel and art museum. The new gallery, which opened in 2017, has at its heart a large atrium carved from the concrete tubes of the silo, into some of which lift shafts and stairwells have been fitted (see Fig. 2). The designer claims that the resulting space is modelled on an enormously scaled-up grain of maize of the sort that was previously stored here. (One might recall Marta Minujín's more critical reference to the global south's agricultural exports in this context.) The upper surface of the adjacent tower has been partially excised to accommodate hotel rooms, the multifaceted windows of which bulge from the retained grid like a fly's eyes – the better to monetise views of the harbour and mountains.

The grain silo was a key model for architectural modernism; as a representative of what Reyner Banham called 'a concrete Atlantis', it stood for the advanced technology and disregard for historical precedent that designers such as Walter Gropius and Le Corbusier discerned in America's industrial architecture.⁵ Long after the heyday of this architecture, and of the architecture it informed in turn, Heatherwick has transformed one of its relics into a site of the postindustrial service economy. As such, it stands in the tradition established by cultural institutions like Tate Modern in London, and, like the Tate, it was intended to catalyse the economic revitalisation of a former industrial zone that had fallen into disuse. Indeed, the parallels to Herzog and de Meuron's conversion of London's Bankside Power Station are unmistakable, including the glazed superstructure,

2 Douglas Murphy: Ghost Storeys. In: *The Architectural Review* 242 (December 2017/January 2018), 1447, pp. 108–117, here p. 117.

3 Jacques Derrida: *Specters of Marx*. New York: Routledge 2006, p. xviii.

4 Scarlett Reiniers: How does Barcelona's Housing Crisis Compare to Other Cities? In: *CatalanNews*, 27 June 2021, <https://www.catalannews.com/society-science/item/how-does-barcelona-s-housing-crisis-compare-with-other-cities> (accessed 15.02.2022).



Fig. 2: Thomas Heatherwick, Zeitz MOCAA, Cape Town, 2017, recent photo.

although the glazing is more spectacular here, as befits a more nakedly commercial enterprise.

History and authenticity

While the relics of industrial modernity are treated somewhat differently in Barcelona and Cape Town – whatever else one might think of it, one could hardly call Heatherwick’s adaptation of the grain silo ‘respectful’ – both instrumentalise

5 Reyner Banham: *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Buildings and European Modern Architecture 1900–1925*. Cambridge, MA: MIT Press 1989.

the *authenticity* conferred by the original structure. The use of this word requires some explanation, but to discuss it in any detail would be beyond the scope of this essay.⁶ Briefly, authenticity denotes fidelity to an essential ontological condition. As a contemporary philosophical category, it goes back to Martin Heidegger and the problem of meaning in a world from which meaning has been withdrawn – a discourse subsequently interrogated by Theodor Adorno. In recent years, Timofei Gerber argues, authenticity claims have proliferated, both in opposition to commodification and as an integral mechanism of the same tendency, via the assertion that one can discover one's authentic self via consumption.⁷

This observation is pertinent to the architectural context, where original materials and structures, and the patina conferred on these by time and hard use, are retained, exposed, or, alternatively, produced, in order to convey authenticity. In the face of the prevailing current of contemporary architectural production – still dominated by steel frames and glass curtain walls – these 'authentic' surface qualities produce a distinction effect. This distinction, a proclamation that the building in question is different from the mainstream, may be read in several ways. On the most basic level it is, as ever, a valuable marketing device, both for the buildings' designers and their patrons, the tendency in question not quite having attained the degree of ubiquity that would render it entirely non-distinguishing. Glazed towers still dominate cities around the world, after all. Furthermore, since these glazed towers are associated closely with financial institutions and luxury apartments, we can read this difference as intended to signify a distinction from the functions of these buildings and their patrons – in other words, from globalised financial capital. Instead of new, mass-produced materials, with uniform, unblemished surfaces originating in a singular moment of production, which are the same wherever in the world they are found, we have old, tattered fragments, assembled over the passage of time, heterogeneous in their appearance and anything but glossy. They are therefore ripe with the meaning conferred by historicity. Heatherwick, with disarming ingenuousness, calls the surface of the tubes within his silo museum 'soulful'.⁸ In fact, they were expensively recoated with concrete to enable the insertion of the new atrium: hardly authentic at all, if this attribute is taken to depend on original historical materials being left in an unaltered state. At any rate, the shine of the new is conspicuous by its absence, and this is enough, in the designer's opinion, to endow the building with that mysterious thing, a soul. Unlike Sala Beckett, which is – according to its architects – haunted by the ghosts of workers, the building itself is imbued with metaphysical substance, while the spirits of the proletariat are conspicuous by their absence.

6 On this subject, see Andreas Huyssen: *Authentic Ruins: Products of Modernity*. In: Julia Hell and Andreas Schönle (eds): *Ruins of Modernity*. Durham, NC: Duke University Press 2010, pp. 63–87.

7 Timofei Gerber: *Revisiting Adorno's 'Jargon of Authenticity' (1964)*. In: *Epoché* 26, October 2019, <https://epochemagazine.org/26/revisiting-adornos-jargon-of-authenticity-1964/> (accessed 28.02.2022).

8 Tomà Berlanda: *Zeitgeist: A Spectacular Cultural Building is Not Entirely at Ease with its Financial Bedfellows*. In: *The Architectural Review* 242 (December 2017/January 2018), 1447, pp. 100–108, here p. 103.



Fig. 3: Hans Döllgast, Alte Pinakothek (reconstruction), Munich, 1946–73, recent photo.

The appeal to the past made by these recent projects is also quite distinct from an earlier appeal to history, likewise made in contradistinction to the shiny glass architecture of what has been called late modernity: postmodernism. Indeed, this latter tendency was defined by its rejection of authenticity, by its explicit reproduction and wilfully unorthodox compilation of historical signs, and by its use of veneers or other treatments that disguise one material as another. Postmodernism mockingly dismissed the postwar modernist orthodoxy of the glass box, seeking to reveal its inadequacy and indeed its inauthenticity, while simultaneously ridiculing the insistence on truth to materials and revelation of structure upon which modernism had staked its claims to authenticity. Instead, postmodernism revelled in inauthenticity, although in many cases it justified itself as the expression or satisfaction of the authentic desires of ‘the public’, however transparently these were ventriloquised, and however unconvincing the idea that they were to be met by unconventionally placed broken pediments.

By contrast, today’s ruin builders set out with the principle of never disturbing historically invested authenticity, an approach to restoration and reconstruction – and, more fundamentally, to truth and materiality – which has deep roots. The ‘anti-scrape’ doctrine of Morris and Ruskin was, like many of their ideas, significant in the development of modernism, and it gained fresh impetus following the Second World War, a prolific generator of ruins. As modernism achieved hegemony at the same time, second-generation modernists found themselves having to deal with the question of restoring historical monuments. A key example is Hans Döllgast’s work at the Alte Pinakothek in Munich, which he completed in 1957 (see Fig. 3). Döllgast had been an assistant in Peter Behrens’s studio, where some of the factories that defined the heroic age of industrial

modernity were designed; now he had to repair a neoclassical edifice by Leo von Klenze. His answer was to fill the gaps with a modernised approximation of the historical fabric: simplified, stripped of ornament, and clearly distinguishable from the original. To rebuild the gallery as it had appeared in 1933 would not only have falsified the historical record, i.e. the destruction invoked by National Socialism, but it would also have been false vis-à-vis the historical moment in which the new work was done. And this was a moment, contra Morris and Ruskin, of industrially produced materials.

At around the same time in Italy, Carlo Scarpa was coming to similar conclusions about working with historic buildings. His famous adaptation of the Castelvecchio in Verona went further than Döllgast, however. Scarpa stripped back the previous restoration work from the early 1920s, which had given the castle a kind of fantasy past, and instead introduced gaps into the building's fabric. He thereby produced a ruin. Scarpa and Döllgast were both dealing with the aftermath of fascism, with its taste for fabricated histories and national homogeneity. Instead they insisted on historical rupture (which they equated with material rupture, i.e. montage) and on the tricky question of architectural truth. In doing so, both were subscribing to a form of Hegelian historicism: to build in a non-contemporary way is false. This approach was codified in the International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites of 1964, commonly referred to as the Venice Charter. According to this document, 'Any extra work which is indispensable must be distinct from the architectural composition and must bear a contemporary stamp'. Furthermore, parts added to monuments 'must be distinguishable from the original so that restoration does not falsify the artistic or historic evidence.'⁹

The moral legitimacy endowed on this approach by the historical conjuncture in which it developed has endured, and has helped the approach itself to endure. An important recent work in this tradition is the Neues Museum in Berlin, which was widely celebrated on its 2009 reopening. This followed a protracted restoration by David Chipperfield and Julian Harrap. Consciously looking to Döllgast's example, the architects elected to leave the bomb-damaged elements of the building on view, thereby retaining a record of Berlin's cataclysmic past. Given the specific history of the building, the restoration basks in the same moral sanction as the pioneering essays in this approach. However, the enormous critical success of this project has led to its example being emulated in situations in which there is hardly such a case for the retention of historical traces, for instance Battersea Arts Centre in South London. After this building caught fire in the course of a programme of renovation in 2015, the architects, Haworth Tomkins, decided to retain the fire-damaged materials, and, instead of rebuilding the decorated vault of the main hall, to install a filigree representation of this feature. Why this random fire, which caused no loss of life, should be commemorated, is unclear to say the least. The result is that Heideggerian historicity – history valorised as a quality of being as such – has trumped Hegelian historicism – history valorised as a process towards an end.

9 Jukka Jokilehto: The Context of the Venice Charter (1964). In: Conservation and Management of Archaeological Sites 2 (1998), 4, pp. 229–233, here p. 232.

Industrial traces

We can observe a similar tendency in numerous other comparable recent cases. Returning to Sala Beckett in Barcelona and the silo hotel-cum-gallery in Cape Town, however, the authenticity connoted by these projects is more specific than mere historicity: here the referent is the heroic period of industrial modernity, the vast productive forces it unleashed, and the people who both generated and suffered those forces. Yet in postindustrial economies these forms of life have vanished (or have at least been suppressed), leaving behind only the architectures that accommodated them. While cities such as Barcelona and Cape Town attempt to extract leisure expenditure from visitors – in some cases, all-too successfully – this postindustrial economic activity encompassing luxury hotels and the hyper-financialised global art market, is draped in allusions to heavy industry.

It is curious that at this moment in the twenty first century, when organised labour has been so thoroughly defeated by the political representatives of capital, its spirit should be invoked in such a way – hardly the revolutionary class of the *Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* raiding the dressing-up box of history, but rather the third generation of the *Buddenbrooks* costuming themselves as reapers for a Halloween party. Less surprising is the fact that, when the gambit has been adopted by ambitious city councils and the oligarchic backers of such developments, the ironic subtext of Andy Warhol's use of the term 'factory' has long since dissipated.¹⁰ But despite its apparent lack of self-awareness, Heatherwick's adaptation of a grain silo raises a more profound question than the designer can perhaps have imagined: was the Modernist valorisation of industrial form ever more than skin deep? Suffice it to observe in this context that for modernists of the heroic phase, industry represented the future, not the past, and utopia rather than melancholy. What architectural historian K. Michael Hays called the 'factual indexicality' of Hannes Meyer's industrial materials becomes in their recent excavation a *melancholic* indexicality, a reference to a dead mode of production.¹¹

Even for those of us who cannot afford weekends in Cape Town or to invest in blue-chip art, the patina of industry has become a familiar sales technique. Indeed, this aesthetic of exposed brick, subway tiles, filament bulbs, rough woodwork and welded pipe is pervasive and has been so for some time. Originally derived (I would speculatively suggest) from the Manhattan lofts that were converted by artists into studios in the 1960s, and latterly into fashion boutiques, restaurants, and incredibly expensive apartments, this look was disseminated internationally by Starbucks, and has since expanded to encompass shops everywhere (as well as the domestic sphere), occasionally *ad absurdum*.¹² To give an

10 On Warhol's factory as Morrisonian reformed workshop, see Jeremy Deller: *Love is Enough: William Morris and Andy Warhol*. Oxford: Modern Art Oxford 2015.

11 K. Michael Hays: *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge, MA: MIT Press 1995, p. 155.

12 On the wider urban context of this design phenomenon, see Martha Rosler: *Culture Class: Art, Creativity, Urbanism*. In: *e-flux journal* 21 (December 2010), <https://www.e-flux.com/journal/21/67676/culture-class-art-creativity-urbanism-part-i/> (accessed 15.02.2022).



Fig. 4: Brandlhuber+Emde and Burlon, Antivilla, Potsdam, 2010–15, recent photo.

example from the latter pole of industrial chic: the Dirty Burger chain, which was set up during the US-barbecue-inspired ‘meat wave’ of London’s restaurant scene in 2012 by the multinational Soho House Group. The chain’s first location in Kentish Town was a lean-to shed of rusted corrugated iron, its entrance squeezed behind a fire escape, where one ate in an atmosphere evocative of a backstreet chop shop. In such cases material authenticity has unmistakably become a fetish, albeit a fetish in which the labour behind the materials is, rather than being obscured, brought to the fore and *itself fetishised* – but only as a spent force, not a living relation.

While Flores and Prats’s Sala Beckett is a sincere gesture to the industrial past, and Heatherwick’s hotel-cum-gallery and the Soho House Group’s burger chain are exploitations of the same, a 2015 building by German architect Arno Brandlhuber is a more reflexive essay in this tendency.¹³ Over the course of five years, Brandlhuber and his collaborators Markus Emde and Thomas Burlon turned a former East German lingerie factory located in Potsdam into a private villa (see Fig. 4). Named ‘Antivilla’ by the practice, the building (which was originally much less obtrusive, essentially resembling the villas that surround it) was somewhat perversely transformed into a stark concrete cuboid, much more explicitly connoting industry than it had previously done. Furthermore, large openings have been roughly punched into its walls, and the resulting glazed but

13 Douglas Murphy argues that Flores and Prats’s theatre is incommensurable with ‘the banality of the “pre-stressed” hipster café look’, constituting instead ‘an architecture’. While this is certainly convincing in terms of the substantiality of their work, the result still partakes of a wider cultural tendency of which the distressed burger chain is the debased expression. Murphy 2017/18 (see note 2), p. 117.

gaping holes give the uncanny impression of an inhabited ruin. To some extent the building echoes the aesthetic of brutalism, like much of Brandlhuber's work; but whereas it could be argued that brutalist works also intentionally evoked ruins, and even sometimes incorporated fragments of older buildings (as in the Barbican Centre and the old London Wall), these two flourishings of ruin-mania are nevertheless quite distinct. While we can take the brutalist moment to represent (as with Scarpa and Döllgast) a working-through of history by a younger generation of modernists, and a coming to terms with the trauma and rubble of the war, for more recent ruin-producers, besides working through the legacy of industry, there is the matter of the – closely related – ecological imperative.

The architects of the Antivilla state that their approach to the old factory was premised on the fact that 'demolition [...] would have caused a massive loss of energy'; in addition to the questions of authenticity and historicity discussed above, it is this concern with sustainability and waste that motivates many contemporary ruin-builders.¹⁴ The construction industry is estimated to be responsible for eleven per cent of global carbon dioxide emissions, with concrete production accounting for large proportion of that figure; in the face of this statistic, there is a growing demand that architects should change the way they work.¹⁵ Alongside calls for the use of renewable, less energy-intensive materials, there have also been widespread demands that older buildings should be re-used rather than demolished and replaced.¹⁶

However, where arch-provocateur Brandlhuber is concerned, the invocation of such concerns is hardly straightforward. The extremes to which this doctrine has been adhered to here, in the context of a building for private use – a villa, no less, and one simultaneously converted from *and into* a 'factory' – charge this material rhetoric with a superabundance of meanings. Two possible readings stand out: either this jarring exaggeration is intended as a polemical insistence on the necessity of material conservation, designed to force the issue into the German public sphere, or it is a sly – and rather cynical, given he is the author of this villa – comment on the embourgeoisement of the relics of heavy industry (in other words, precisely the phenomenon naively evinced by Heatherwick and Dirty Burger). This is a particularly contentious topic in Germany, where the former East still suffers the consequences of the rapacious devouring of its state-owned businesses by West German firms following reunification.¹⁷

I suspect that the answer is that Brandlhuber is making both of the above points simultaneously, and rightly so, since they are historically and materially

14 bplus.xyz: Antivilla, <https://bplus.xyz/projects/0131-antivilla> (accessed 15.02.2022).

15 World Green Building Council: Bringing Embodied Carbon Upfront, <https://www.worldgbc.org/embodied-carbon> (accessed 15.02.2022).

16 See for instance the Architects' Journal's 'RetroFirst' campaign, initiated in 2019. Will Hurst: Introducing RetroFirst. In: Architects' Journal, 12 September 2019, <https://www.architectsjournal.co.uk/news/introducing-retrofirst-a-new-aj-campaign-championing-reuse-in-the-built-environment> (accessed 15.02.2022).

17 Marcus Böick: In from the Socialist 'Cold,' but Burned by the Capitalist 'Heat'? The Dynamics of Political Revolution and Economic Transformation in Eastern Germany after 1990. In: Sustainability: Science, Practice and Policy 16 (2020), 1, pp. 143–154.

intertwined. The uncomfortable, literally *Unheimlich* effects manifested in this project speak to the unresolved contradictions between nostalgia for a lost way of life, specifically that of the organised working class, their production and their political representatives, and the dire ecological consequences of the system that they produced and were produced by. These consequences, and their recognition by a nascent and necessarily underground environmental movement, led in part to the internal weakening and eventual destruction of the German Democratic Republic, and thus to the end of the political dominance – however compromised or corrupted – of the class in question.¹⁸

Secret justice

In the above case studies we have encountered several motivations for contemporary ruin builders, and varying degrees of sincerity and cynicism. They share a common context, however: the decline of industrial production and its replacement by postindustrial, service-based economies, and relatedly, the growing ineluctability of the environmental consequences of industry, what I have referred to above as the ecological imperative. We have also briefly considered the possible motivations of previous groups of ruin-builders, the restorers of bomb-damaged monuments and brutalists, whose approaches I attribute to the postwar context which demanded a re-engagement with history on the part of modernists. Of course, the production of ruins goes back much further than this, as other essays in this volume describe in more detail. Nevertheless, it will be useful to the remainder of my argument to consider one earlier example of ruin culture at this juncture. There are few better places to do this than in Potsdam (a fact that may also have informed Brandlhuber's nearby Antivilla), for it was here that an early and very striking example of the Romantic ruin was produced, in the form of a small pleasure palace built by Friedrich Wilhelm II on Pfaueninsel between 1794 and 1797 (see Fig. 5). Constructed under the direction of Johann Gottlieb Brendel to plans by Michael Philipp Boumann, the palace is essentially a two-storey cube with two cylindrical towers; between these rises the 'ruins' of a third storey, with artfully broken masonry, and one of the towers is also incomplete.

Friedrich Wilhelm came to the Prussian throne three years before 1789 and directed much of his modest energy against the philosophical currents accompanying the French Revolution, particularly religious unorthodoxy. His island retreat can be read in this context as an assertion of Germanness – it is Gothic, or at least it tries to be – and of the antiquity and hence legitimacy of his lineage, for what could be more antique than to inhabit a ruin. Both of these allusions have the effect of shoring up his authority in the face of the rising bourgeoisie across the Rhine. But I think it is also possible to detect a kind of aristocratic death-drive at work in this design, highly speculative as this suggestion may be,

18 Martin Blum: East Germany's Ecological Revolution: The Third Way. In: Euripides Altintzoglou and Martin Fredriksson (eds): *Revolt and Revolution: The Protestor in the 21st Century*. Leiden: Brill 2016, pp. 33–41.



Fig. 5: Johann Gottlieb Brendel, after plans by Michael Philipp Boumann, Schloss Pfaueninsel, Potsdam, 1794–97, recent photo.

with the decay of the building anticipating the defeat at Jena nine years later; only ghosts live in ruins.

A great deal has been written on ruins since then, far more than can be addressed here, but it is worth briefly returning to one of the key texts on the subject, Georg Simmel's essay *Die Ruine* from 1911. This much-remarked piece of writing has generally been discussed in terms of the polarity between art and nature that Simmel establishes, as is his usual practice, as the twin terms of a dialectic governing his subject. Here I will focus on a less well-known passage in the essay, which suggests an aspect to Simmel's thought rarely detected; indeed, he is normally regarded in quite the opposite terms. Simmel speaks at one point of 'the aesthetically satisfying impression [given by ruins], which is associated with the tragedy or secret justice of destruction [heimliche Gerechtigkeit der Zerstörung].'¹⁹ Though he is usually seen as working in reaction to Marx, there is an unmistakable revolutionary flavour to the phrase 'secret justice of destruction', even if the revolution in question is more Nietzschean than communist.

The notion that ruination expresses a secret desire for the destruction of the status quo, implicitly clearing space for something better, has informed my reading of Schloss Pfaueninsel. It also casts new light on numerous other examples of ruins. One recent case study to which this interpretation can be applied is to be

19 Georg Simmel: Two Essays. Transl. David Kettler. In: *The Hudson Review* 11 (1958), pp. 371–385, here p. 382.



Fig. 6: MVRDV, Tainan Springs, Tainan, Taiwan, 2020, recent photo.

found in the unlikeliest of places: an abandoned shopping mall. Located in the Taiwanese city of Tainan, it was turned into a water park by the Dutch architects MVRDV in 2020 (see Fig. 6). The mall was not entirely demolished in order to realise the project; instead, fragments of the building's concrete frame have been retained, and in places these now rise from shallow ponds, in which children (and adults) play in summer months. The remaking of a place of consumption as a place of play is striking, although it should be pointed out that commerce has not been entirely banished; some parts of the retained structure will be rented as retail units.

Nevertheless, this site encapsulates, thanks to the ruin-production of MVRDV, a significant and yet unfinished historical process. Before the mall this was a working harbour, which was filled in when shipping dropped off; when the mall began to decline in turn, the units were gradually emptied, and in its place came the park. This sequence traces the transition from heavy industry, to consumerism, to – something else. It is the final position in this sequence which remains undefined, and which cities around the world are currently confronting.

As the mall declines as a building type, it potentially takes with it – it is not too much of an exaggeration to say – an entire way of life: Americanised, car-based, and focused on acquisition. (Not that shopping has stopped, of course: rather it has retreated to the private sphere.)

Numerous solutions have been posed to this conundrum, from breaking malls into smaller units, repurposing them as office space or homes, or demolishing them and starting again. The example of Tainan Springs suggests an unusually ludic response to this question, in which the land formerly set aside for commerce is returned to the citizens for play. This ruin therefore has an unmistakably utopian dimension, speaking of another world in which leisure is no longer equated solely with consumption, public space is no longer commercialised, and cities are owned by the people. As such it is reminiscent of Benjamin's observation regarding the 'revolutionary energies that appear in the "outmoded"'; significantly, he made this remark in the context of the first consumerist building type to become obsolete, the Parisian arcade.²⁰ In other words, Tainan Spring provides a spectacular enactment – almost apocalyptic in significance, if not in tone – of the secret justice of destruction being visited on capitalist society.

In view of this utopian aspect, Tainan Spring is quite unlike the other contemporary ruins considered in this essay. Yet it shares the historical context of the previous examples, the decline of industry and the rise of the so-called postindustrial service economy, even if in this instance that earlier economic model is represented by the phase of consumption rather than production. Furthermore, it shares – inescapably – the context of ecological devastation wrought by industrial capital and the consumerism that was latterly engineered to sustain it. But here, rather than the melancholy evoked by Sala Beckett or the Antivilla, or the exploitation of Heatherwick's hotel-cum-gallery and Soho House's burger chain, there is dancing on the grave of a dead form of urban life.

Affective tendencies aside, these buildings also share a rhetorical quality. Architectural reuse by no means need take the form of ruination: indeed, it goes on everyday around the world without such fanfare. This exaggeration of the architectural strategies in question must be read as a tactical intervention in public discourse regarding disposable commodities, architecture included. In this context, these broken forms and patinated materials take on a polemical force, an exhortation to other designers – and to the users of their buildings – to re-evaluate the supposedly obsolete and to retain the outmoded. Such a change, if pursued thoroughly, would run counter to the planned obsolescence of consumer goods, and hence to the whole life-support system of manufactured desire by means of which capitalism ekes out its survival. That this sign should also have appeared, seemingly simultaneously, as a fetish – as in the case of Dirty Burger et al. – is inevitable, although Benjamin did not anticipate this move. And even in the case of more aesthetically sophisticated examples, no one would claim that broken tiles and chipped paint alone are capable of turning the destructive forces of capital against themselves. In fact, they too are fetishes, even if they

20 Walter Benjamin: *Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia*. Transl. Edmund Jephcott. In: *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 2, pt. 1. Cambridge, MA: Harvard University Press 2005, pp. 207–221, here p. 210.

are fetishes of labour itself, and melancholic at best. Only when the architectural transformation in question is coupled with substantive change of function and ownership, through the destruction of a previous function and ownership – in other words, when the ruination which these projects imagine becomes a real ruination – has this any chance of transcending the fetishisation of decay.

I wish to thank Douglas Murphy for his advice during the preparation of this essay.

Abstract

Leben in Ruinen

Die Fetischisierung des Verfalls in der gegenwärtigen Architektur

Ruinen boomen in der Architektur. Gebäude von den Architekt*innen Flores & Prats in Barcelona, Thomas Heatherwick in Kapstadt und Arno Brandhuber in Potsdam verweisen auf die Globalität dieses Phänomens. Diese Tendenz ist eine Reaktion auf die Glastürme der Spätmoderne und zugleich eine Kritik an deren Unhaltbarkeit und Unechtheit. Stattdessen wird nunmehr Nachhaltigkeit durch auffällige Wiederverwendung ruinöser Bauten verkündet; Echtheit wird durch die Erhaltung der ursprünglich verwendeten Industriematerialien zum Ausdruck gebracht. Der Autor erkennt hierin Fetischismus, wenn auch eine seltsame Art von Fetischismus, der die Bedeutung einstmals getätigter Lohnarbeit in den Vordergrund stellt. Anhand mehrerer Beispiele werden die Motive, die sich mit dieser architektonischen Tendenz verbinden, diskutiert. Abschließend wird ein Gegenbeispiel vorgestellt, das auf die Möglichkeit einer utopischen Form der Ruinenproduktion hindeutet.

Die Ruine in der Architektur

Das Schöpferische und das Zerstörerische

Susanne Krasmann

Die Ruine und die Kraft der Architektur

In der Ruine, so der Soziologe Georg Simmel, zeige sich der Widerstreit zweier Kräfte: der des menschlichen Willens, der die Errichtung des Gebäudes erst ermöglicht hat, und der einer »Naturgewalt«, die das Gebaute gleichsam wieder abwärtsziehe. Im »Verfall« breche sich die »nach unten strebende[-] Schwere« des Materials gegen die aufwärtsstrebende menschliche »Seele« Bahn. Simmel sieht gar eine »Feindschaft« zwischen diesen beiden Kräften, »als sei die Formung nur eine Gewalttat des Geistes gewesen, der sich der Stein widerwillig unterworfen hat«. Nun liegt der »Reiz der Ruine«, in der die ursprüngliche »Geschlossenheit der Form« sich zerstört findet, allerdings, Simmel zufolge, gerade darin, dass sie die »Spannung« zwischen »Natur und Geist, Vergangenheit und Gegenwart«, »Zweck und Zufall« bewahrt. So werde »ein Menschenwerk« schließlich »ganz wie ein Naturprodukt empfunden«, und fast scheint es so, als würde der Natur dabei etwas zurückgegeben. Denn jetzt sei es die Natur, die sich »das Kunstwerk zum Material ihrer Formung [macht], wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hatte.« Wohl auch deshalb wird die Ruine zu einem Sinnbild des Vergangenen, das in ihr aufgehoben ist und das sie gegenwärtig macht. Sie ist »die Gegenwartsform der Vergangenheit« als solcher.¹

Simmels Beobachtungen von den widerstreitenden Kräften in der Ruine lassen sich für die Analyse der Architektur – also wenn man so will: der noch intakten Form – einen Schritt weiterdenken. Denn jenseits des Gegensatzes von »Natur« – dem noch unbelassenen Material – und »Kultur« – der Gestaltung des Materials – kommt eine weitere Kraft ins Spiel: die Architektur, die als ein Artefakt ihrerseits ein eigenes Leben ausbildet. So kann Architektur uns betören und in ihrer Größe und Schönheit, ihrer Anmut oder Wucht eine eigene Anziehungskraft entfalten. Architektur entwickelt im Zusammenspiel der Materialien und

¹ Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: Der Tag, Nr. 96 vom 22. Februar 1907, Erster Teil: Illustrierte Zeitung, <https://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/ruine.htm> (aufgerufen am 04.08.2021).

in ihrem räumlichen Arrangement eine Atmosphäre in ihrem Innern, die sinnlich erfahrbar ist, über den Geruch, die Temperatur, der Lichtwirkung und noch in dem Klang, den sie hervorbringen kann. Architektur ist Materialität, eine »Mauerfaltung«,² die einen Innenraum bildet und ein Außen, die Räume ineinander verschachtelt und Möglichkeiten eröffnet wie begrenzt, sie zu begehen und zu erfahren.³ Architektur, so der Architekturtheoretiker Ludger Schwarte, sei die »ontologische Kunst par excellence; sie bringt Welten hervor«, und sie erlaube die Unterscheidung zwischen dem, was ist und sein kann, und dem »bloßen Schein«.⁴ Architektur ist insofern nicht schlicht ein Produkt menschlicher Schöpferkraft.

Selbstverständlich werden beeindruckende Bauten aufgrund von menschlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten errichtet. Doch schon die Widerständigkeit des Materials verlangt die Mitwirkung. Man kann dem Stein, dem Holz, dem Glas nicht einfach eine Form aufzwingen, vielmehr leitet das Material selbst die Baukunst an.⁵ Der architektonische Entwurf ist demnach nicht nur das Ergebnis menschlicher Fantasie. Vielmehr hat sich die Baukunst über eine lange Zeit hinweg entwickelt: in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Materialien, in der Erfahrung mit der Konstruktion und in der Entwicklung von Techniken, die ihrerseits wiederum den Erfindungsgeist beflügeln.⁶ In ihrer Materialität, so der Philosoph Paul Veyne, zeuge die Architektur selbst von einer »sozialen Kraft«. Sie richte sich gleichsam vor uns auf, werde zu einer ganz präsenten Erscheinung – und stehe erst einmal nur für sich selbst. Weder repräsentiere sie »die Menschheit«, noch sei sie das »Gesicht einer Gesellschaft«.⁷ Architektur, so sieht es auch die Soziologin Heike Delitz, habe keine Botschaft, sie verweise nicht auf ein Objekt außerhalb ihrer selbst. Wenn sie sich gleichwohl mit Bedeutung verknüpft, so bleibt diese an ihre materielle Erscheinungsform gebunden.⁸ So können wir die gotische Kathedrale in der schlanken Flucht ihrer Kreuzgewölbe nach oben als Manifestation der Verbindung von Körper und Seele in einem religiösen Sinn begreifen. Die Architektur ermöglicht dieses Empfinden, sie lässt die Spiritualität fühlbar und erfahrbar werden⁹ und bringt so gesehen Gläubige und ihre eigenen Bewunderer selbst hervor.¹⁰

2 Walter Seitter: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen. Weimar: VDG 2002, S. 153.

3 Zur deshalb besonderen Bedeutung von Architektur unter den Künsten vgl. auch Gilles Deleuze, Félix Guattari: Was ist Philosophie? Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 222; Heike Delitz: Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen. Frankfurt am Main, New York: Campus 2010.

4 Ludger Schwarte: Gründen und Abreißen. In: Jörg H. Gleiter, Ludger Schwarte (Hg.): Architektur und Philosophie. Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven. Bielefeld: transcript 2015, S. 21–38, hier S. 37–38.

5 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve 1992, S. 564.

6 Tim Ingold: The Architect and the Bee. Reflections on the Work of Animals and Men. In: Man 18 (1983), H. 1, S. 1–20.

7 Paul Veyne: Conduct Without Belief and Works of Art Without Viewers. In: Diogenes 36 (1988), H. 143, S. 1–22, hier S. 11. Alle Übersetzungen stammen von der Autorin.

8 Vgl. Delitz 2010 (wie Anm. 3), S. 194.

9 Vgl. Ludger Schwarte: Philosophie der Architektur. München: Fink 2009, S. 185.

10 Vgl. Delitz 2010 (wie Anm. 3), S. 79.

Nun spricht auch die Architektur eine Sprache, sie hat eine Formensprache, die wir lesen können; und sie kann eine Gestalt annehmen, die uns einschüchtern und in der wir die Repräsentation einer Macht, zum Beispiel der Kirche oder eines herrschenden Regimes, erkennen. Wir verstehen, dass prestigeträchtige Monumentalbauten wie etwa das neogotische Gebäude Westminster Palace in London eine glorreiche Vergangenheit Großbritanniens als Handels- und Eroberungsmacht in die Gegenwart transportieren.¹¹ Und doch sind wir es, die der Architektur ihre kulturelle Bedeutung geben, eine Bedeutung, die nicht von ungefähr oft umstritten, sogar umkämpft ist und die sich mit der historischen Situation und Zeit ändern kann. Die sogenannte Galerie der Könige, welche die vordere Fassade von Notre-Dame de Paris ziert, gibt ein historisches Beispiel dafür. Die Figuren sollen die 28 Könige von Israel und Juda darstellen. Zur Zeit der Französischen Revolution wurden sie indes als Repräsentation der souveränen, despotischen Macht des Ancien Régime identifiziert – und kurzerhand ›enthauptet‹. Genau genommen war es der Akt der Zerstörung selbst, der diese Bedeutung hervorgebracht hat.¹²

Obwohl die Architektur als ein Artefakt – also ein künstlich hergestellter Gegenstand, der fortan selbstständig existiert – sich der Eindeutigkeit und einer Vereinnahmung entzieht, wird sie dennoch immer wieder dafür in Anspruch genommen, etwas zu repräsentieren. So gilt sie als Errungenschaft ›unserer‹ Kultur oder Zivilisation, als Ausdruck ›unserer Identität‹ und nicht zuletzt menschlicher Kreativität. Die mutwillige Zerstörung von Architektur erscheint umgekehrt als ›barbarisch‹. Kritische Stimmen nehmen gerade daran Anstoß, dass eine vorherrschende Kulturerbepolitik, vor allem im Sinne der UNESCO, eher solche Eitelkeiten bediene. Aufmerksamkeit und Pflege verdienen dann herausragende historische Stätten wie etwa Palmyra in Syrien, während alltäglichere Gebäude und Lebensräume der allgemeinen Bevölkerung vernachlässigt würden.¹³ Umgekehrt ist indes auch die Mahnung zu vernehmen, sich auf Architektur in dem ihr eigenen Wert, also unabhängig von einer Zugehörigkeit, Eigener- oder Urheberschaft, zu besinnen.¹⁴ Und genau dieses Phänomen ist bei dem Feuer von Notre-Dame, das im April 2019 große Teile der Kathedrale von Paris zerstörte, zutage getreten.

Im Folgenden möchte ich anhand dieses Beispiels der Beobachtung nachgehen, dass Architektur für Menschen oder Gesellschaften noch in einer ganz anderen Weise bedeutsam wird, als das populäre Lesarten – etwa dass ein

11 Paul Jones: Architecture, Time, and Cultural Politics. In: *Cultural Sociology* 14 (2020), H. 1, S. 61–79, hier S. 67.

12 Eyal Weizman, Andrew Herscher: Architecture, Violence, Evidence. In: *Future Anterior* 8 (2011), H. 1, S. 110–123.

13 Elif Kalaycioglu: Aesthetic Elisions. The Ruins of Palmyra and the “Good Life” of Liberal Multiculturalism. In: *International Political Sociology* 14 (2020), H. 3, S. 286–303.

14 Marina Lostal: The Misplaced Emphasis on the Intangible Dimension of Cultural Heritage in the Al Mahdi Case at the ICC. In: *Inter Gentes* 1 (2017), H. 2, S. 45–58; Susanne Krasmann: Abandoning Humanity? On Cultural Heritage and the Subject of International Law. In: *Law, Culture and the Humanities* (2019), <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1743872119843609> (aufgerufen am 04.08.2021).

imposantes Gebäude Ausdruck der nationalen Kultur oder der europäischen Zivilisation sei – nahelegen.¹⁵ Architektur affiziert uns, doch zeigt sich das für gewöhnlich nicht im Alltagsleben, wenn wir achtlos an ihr vorbeiziehen oder sie in ihrer Präsenz wie selbstverständlich hinnehmen. Die Affizierung stellt sich vielmehr in Momenten der »Begegnung« ein,¹⁶ etwa wenn wir eine Kathedrale betreten und die Architektur auf uns wirken lassen; vielleicht auch, wenn wir über sie lesen und sie anhand von Geschichten erinnerbar und vorstellbar wird. Doch was Gesellschaften mit ›ihrer‹ Architektur verbinden, und vor allem wie Architektur sich mit Gesellschaft verbindet, manifestiert sich besonders in Ereignissen der Zerstörung, in Momenten des Verlusts wie beim Feuer von Notre-Dame. Offenbar ist es die Erfahrung von Verletzlichkeit, die den Wert von Architektur begreifbar, sinnlich erfahrbar und artikulierbar macht – und aus der dieser Wert womöglich auch erst hervorgeht.

Wenn man für einen empirischen Zugang von einem offenen Begriff von ›Architektur‹ ausgehen will, der sich weder auf Kunsttheorien noch auf Kulturerbe-Bestimmungen reduzieren lässt, so ist Architektur dennoch durchaus von dem einfachen Haus oder Gebäude zu unterscheiden. Architektur, das können Statuen oder Monumente, Gotteshäuser, aber auch Wohnhäuser und urbane Fassaden, Orte und architektonische Arrangements sein, und sie hat eine Besonderheit: Architektur ist öffentlich. Sie erlaubt und bedingt, wie und wo Menschen sich begegnen. Die Bedeutung von Architektur liegt in dem Zusammenspiel von Design, Form und Erfindergeist, von materieller Erscheinung und Text, Art ihrer Bewohnbarkeit und künstlerisch-kultureller Interpretationen. Es ist eine Bedeutung, die Traditionen und Formensprachen aufgreift, die sich aus der Umgebung, in der Architektur sich aufstellt, erschließt und die streng genommen stets in Veränderung ist. Insbesondere im Streit über Abriss, Modifikation oder Rekonstruktion eines Bauwerks wird die Bedeutung von Architektur öffentlich ausgelotet.¹⁷ Gesellschaften handeln in solchen Prozessen immer auch aus, wie sie sich selbst verstehen und sein wollen.

Das Feuer von Notre-Dame markiert indes ein besonderes Moment, in dem Bedeutung ausgelöscht zu werden drohte und zugleich ein anderes, eine besondere Intensität der Erfahrung hinzutrat. Nun setzt das Beispiel des Feuers weder bei der mutwilligen Zerstörung noch (wie bei Simmel) dem natürlichen Verfall an, sondern gewissermaßen vor der Ruine. Wie sich am Ende zeigen wird, gibt die Zerstörung nicht nur Aufschluss über das affektive Verhältnis von

15 Vgl. zu diesem Beispiel auch Susanne Krasmann: *Architecture in the Anthropocene. The Notre-Dame de Paris Fire and the "Force" of "Culture"*. In: *Anthropocenes. Human, Inhuman, Posthuman 2* (2021), H. 1, S. 1–10.

16 Affekte wohnen nicht einem Körper inne, sondern ereignen sich in einem Dazwischen, in der Begegnung und wechselseitigen Affizierung von Körpern. Vgl. zu diesem auf Spinoza und Deleuze zurückgehenden affekttheoretischen Ansatz etwa Sara Ahmed: *Happy Object*. In: Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham, London: Duke University Press 2010, S. 29–51; zum Begriff der ›affektiven Verbundenheit‹ oder dem *attachment* siehe Gabriel Scheidecker: *Attachment*. In: Jan Slaby, Christian Scheve (Hg.): *Affective Societies. Key Concepts*. London: Routledge 2019, S. 73–84.

17 Siehe dazu auch Hanna Katharina Göbel: *The Re-Use of Urban Ruins. Atmospheric Inquiries of the City*. London: Routledge 2015.

Gesellschaften zu ›ihrer‹ Architektur und ›Kultur‹, sondern auch über den »Reiz der Ruine« im Sinne Simmels. Denn in dieser körperlichen Verbundenheit manifestiert sich zugleich eine Fragilität. Mehr noch: Sie verweist uns darauf, wie das Schöpferische und das Zerstörerische miteinander verwoben sind – und wie die Ruine und der Ruin schon in der Architektur angelegt sind.

Notre-Dame im Feuer

Als Notre-Dame de Paris am 19. April 2019 in Flammen aufging, versammelten sich Tausende von Menschen um die Kathedrale herum und ›hielten Wache‹. Der Schock und die Verzweiflung waren vielen von ihnen anzusehen. Das 15 Stunden andauernde Inferno zerstörte das Dach der Kathedrale, der ikonische Vierungsturm kollabierte, während die tragende Struktur des Gebäudes und sein Inneres, nicht zuletzt dank des klugen Vorgehens der Pariser Feuerwehr, schließlich weitgehend erhalten blieben. Bemerkenswert ist die gewaltige Anteilnahme, die sich international, aber auch unmittelbar vor Ort einstellte, anscheinend ganz unabhängig von einer religiösen oder nationalen Zugehörigkeit. So war noch in der Nacht des Feuers aus den Reihen der Umstehenden zu vernehmen: »Es ist herzerbrechend, Jahrhunderte von Geschichte und Kultur in Flammen aufgehen zu sehen.«¹⁸ Politiker*innen huldigten dem Wahrzeichen von Paris nicht nur als einem Symbol der französischen oder europäischen Geschichte und Kultur oder als Erbe der Menschheit, sondern auch als einem der größten Schätze der Welt oder Ausdruck von etwas Größerem. In den ausgefeilteren professionellen Kommentaren der Zeitungen wie etwa der *New York Times* war schließlich zu lesen: »Notre-Dame ist stets mehr gewesen als eine Kathedrale oder ein historisches Gebäude. Sie ist ein Lebewesen, eine ebenso eindrucksvolle wie gütige Erscheinung im Leben all derjenigen, die sich ihr nähern.«¹⁹

Unterdessen versprach Präsident Emmanuel Macron ohne zu zögern einen schnellen Wiederaufbau (angesichts der anstehenden Olympischen Spiele in Frankreich innerhalb von fünf Jahren) und deutete dabei an: »[...] eventuell mit einer zeitgenössischen Architekturgeste.«²⁰ Zugleich erhoben sich kritische Stimmen. So protestierten die sogenannten Gelbwesten gegen den unmittelbaren Erfolg einer von der Regierung einberufenen Spendenaktion: »Alles für Notre-Dame, nichts für die Armen.« Klimaaktivist*innen mahnten: »Save our planet, not Notre-Dame«,²¹ und Greta Thunberg prägte die Rede von einem

18 Charlotte Wilkens: "It's a funeral". Tears, Prayers and Shock as Paris Mourns Notre-Dame. France 24, 16. April 2019, <https://www.france24.com/en/20190416-notre-dame-funeral-tears-prayers-hymns-paris-mourns> (aufgerufen am 04.08.2021).

19 Agnès C. Poirier: Standing Vigil for Notre-Dame. I Watched the Cathedral Burn. Then Despair was Replaced by Timid Hope. In: *New York Times*, 16. April 2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/16/opinion/notre-dame-fire.html> (aufgerufen am 04.08.2021).

20 Notre-Dame de Paris: reconstruite »d'ici cinq années«, espère Emmanuel Macron. In: *Le Monde*, 16. April 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=63wvbkTtVDo> (aufgerufen am 04.08.2021).

21 Zekiah Juliusson: Save our Planet, Not Notre Dame. In: *Rubicon Online*, 4. Mai 2019, <https://www.rubiconline.com/save-our-planet-not-notre-dame/> (aufgerufen am 04.08.2021).

»kathedralen Denken« im Umgang mit der Klimakrise: »Wir müssen den Grundstein legen, während wir noch nicht genau wissen, wie wir das Dach bauen sollen.«²²

Jenseits möglicher politischer Kalküle ist bemerkenswert, wie die zuvor genannten Kommentare eine körperlich-sinnliche Erfahrung aufrufen: Es sei »herzzerbrechend«, die unter den Flammen ächzende Kathedrale zu sehen. Notre-Dame sei in ihrer »eindrucksvollen und gütigen Erscheinung« ein »Lebewesen«; das »kathedrale Denken« markiere die Grundlegung, vielleicht aber auch eine stabile Lebensgrundlage, die wir brauchen, um unsere prekäre Zukunft zu organisieren; und noch Macrons Ansage kann man als eine Form affektiver Mobilisierung verstehen: als den Versuch, mit dem Wiederaufbau von Notre-Dame ein Gefühl gesellschaftlicher Erneuerung herzustellen. Mehr noch schien es für einen Augenblick, als würde die Kathedrale sich mit dem »Körper« der Gesellschaft verbinden – oder wie es der Chefarchitekt von Notre-Dame Philippe Villeneuve formulierte: »Sie ist verletzt, aber wir sind es auch.«²³

Umgekehrt zeugen die Abwehr der Gelbwesten, sich um die Kathedrale statt um die Armen zu kümmern, und die Mahnung der Klimaaktivist*innen, lieber die Welt als Notre-Dame zu retten, von einer in unserer Gesellschaft ebenfalls zutiefst verwurzelten Entgegensetzung von »Kultur« als einem besonderen Luxus im Verhältnis zum menschlichen Leben oder der alltäglichen Existenz. Zynisch hatte Präsident Donald Trump dieses Motiv im Januar 2020 mit seiner Drohung ins Spiel gebracht, die jahrtausendealten Kulturstätten im Iran zu bombardieren – sollte der Iran nach der Ermordung eines führenden Generals Vergeltung an den Amerikaner*innen üben. Das konkrete Menschenleben der Soldat*innen, das die amerikanische Nation sowohl verkörpert als auch symbolisiert, spielte der Präsident so gegen die kulturellen Stätten im Iran aus, die ihrerseits unwiederbringlich und völkerrechtswidrig zerstört würden.²⁴ Allerdings weist das Manöver ebenso darauf hin, wie die Negierung, die Drohung ihrer Vernichtung, den Wert der Kulturgüter nur bekräftigt. Und so wie der spektakuläre Niedergang der Kathedrale in den lodernen Flammen über Grenzen hinweg ein kollektives Mitfühlen entfacht hat, so schält sich gleichsam spiegelbildlich immer deutlicher heraus, dass auch die mutwillige Zerstörung von Architekturerbe keineswegs nur symbolisch motiviert ist. Vielmehr zielt sie je auf die Existenzweise einer Bevölkerung oder Bevölkerungsgruppe. Die »Enthauptung« der Figuren aus der Galerie der Könige von Notre-Dame de Paris im revolutionären Frankreich, die Zerstörung der Alten Brücke von Mostar als Verbindung zwischen Ost

22 Abrufbar unter https://www.fridaysforfuture.org/greta-speeches#greta_speech_jan25_2019 (aufgerufen am 04.08.2021).

23 Arte Dokumentation: Visite du chantier de Notre-Dame de Paris, ausgestrahlt am 16. Januar 2020.

24 »Sie dürfen Straßenbomben einsetzen und unsere Leute in die Luft sprengen, aber wir dürfen ihre kulturellen Stätten nicht anfassen? So läuft das nicht«, äußerte Trump. Angesichts des weltweiten Entsetzens sah er sich bald gezwungen einzuräumen, dass die Zerstörung solcher Kulturstätten einem Kriegsverbrechen gleichkäme: »Wenn das Gesetz dies so sagt, dann möchte ich dem Gesetz gehorchen.« Die Ruinenstadt Persepolis ist seit 1979 Teil der UNESCO-Liste des Welterbes, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/iran-weltkulturerbe-usa-drohung-bomben-1.4746881> (aufgerufen am 04.08.2021).

und West im sogenannten Bosnienkrieg 1993 und die spektakuläre Sprengung der Buddhas von Bamiyan durch die Taliban in Afghanistan im Jahr 2001 haben, um nur einige der bekanntesten Beispiele zu nennen, genau dies gemein: Sie sind Ausdruck und Materialisierung gewaltsamer Konflikte, in denen der Kampf um Bedeutung Kultur und Verletzlichkeit, Kreativität und Zerstörung, das Symbolische und das Körperliche je aufeinander verweist.

Nun existieren kulturelle Skripts zweifelsohne schon vor einer Zerstörung. Sie sind es, die die Auswahl eines Angriffsziels mitbestimmen, die eine Provokation wirksam und die Zerstörung als ein Ereignis lesbar machen.²⁵ Auch Notre-Dame war als Gegenstand von Literatur, Malerei und Film bereits vor dem Feuer eine kulturelle Ikone. Nicht zuletzt Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* hat die Kathedrale endgültig in die französischen Romantik – und Imagination – versetzt:²⁶ Quasimodos Liebe zu Esmeralda findet gerade deshalb in und um Notre-Dame ihren Ort, weil dort Kräfte jenseits rationaler Fassbarkeit spürbar sind.²⁷

Doch erst im Augenblick ihrer Zerstörung zeigte sich die Verbundenheit der Menschen mit der Kathedrale, sie wurde fühlbar und stellte sich vielleicht auch erst in diesem Moment ein. Das Feuer wird dabei eine besondere Rolle gespielt haben. In seiner aufsteigenden, sich ausbreitenden und gleichzeitig niederschmetternden lodernden Kraft machte es die Zerstörung zu einem spektakulären Geschehen, das in seiner medialen Übertragung überdies zu einem globalen Ereignis werden konnte. Das Spektakuläre ist hier keineswegs nur Spektakel: etwas, das in der Mediatisierung immer schon gefangen, ›vereinnahmt‹ ist. Vielmehr muss man die Wirkung des Feuers in einem ganz materiellen Sinne verstehen.²⁸ Als temperierendes: erhitzendes und transformierendes: vernichtendes Element entflamte das Feuer das Gebäude – brachte das Blei zum Schmelzen und den ikonischen Vierungsturm zum Einknicken –, entflamte aber auch die Sinne: Es machte die Zerstörung zu einer Erfahrung besonderer Intensität.²⁹ In diesem Moment des schmerzhaften Verlusts, als die Jahrhunderte von Geschichte und Kultur, die Notre-Dame verkörpert, unwiederbringlich in Rauch aufzugehen drohten, erfasste die Menschen eine Verbundenheit mit ›ihrer‹ Kathedrale. Wie Christopher Caldwell in der *New York Times* schrieb: »Das Feuer von Notre-Dame nimmt uns in einer Weise mit, dass es sich religiös anfühlt, weil es nämlich religiös ist: Es zwingt uns, Frankreich so zu verstehen wie diejenigen, die es

25 Vgl. Schwarte 2009 (wie Anm. 9), S. 179–180.

26 Dt. Victor Hugo: *Der Glöckner von Notre-Dame*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010 (ursprünglich 1831).

27 Adam Gopnik: Notre-Dame in the French Imagination. In: *The New Yorker*, 16. April 2019, <https://www.newyorker.com/news/daily-comment/notre-dame-in-the-french-imagination> (aufgerufen am 04.08.2021).

28 Siehe dazu Elena Beregow: *Cooked or Fermented? The Thermal Logic of Social Transformation*. In: *Culture Machine* 17 (2019), S. 1–21.

29 Prominent schildert Ken Follett diesen Moment: »The most heart-stopping moment of the evening, for the grieving crowds on the streets and the horrified millions watching television, came when the spire leaned sideways, snapped like a matchstick, and crashed through the flaming roof of the nave.« Ken Follett: *Notre-Dame*. London: MacMillan 2019, S. 6–7.

hergestellt haben. Die Leute, die an den Ufern der Seine gewohnt haben, müssen das gefühlt haben.«³⁰

Für einen Moment schien tatsächlich gesellschaftlich alles offen zu sein: das spontane Zusammengehörigkeitsgefühl von Menschen, die einander nicht kannten, über verschiedene Kulturen hinweg; die Möglichkeit, sich in der Rekonstruktion von Notre-Dame selbst neu zu erfinden. Macron wollte eine zeitgenössische Architekturgeste anstelle des nun abgebrannten, im 19. Jahrhundert von dem Architekten Eugène Viollet-le-Duc erst nachträglich hinzugefügten neogotischen Vierungsturms. Und kaum hatte die Regierung angekündigt, einen Architekturwettbewerb für die Neugestaltung des Dachs auszuschreiben, begann eine Reihe von Architekturbüros rasch, ihre kreativen Geister zu mobilisieren. Unter den gewagtesten Entwürfen fand sich die Idee eines Schwimmbads auf dem Dach, das das Gesamtbild der Kathedrale nicht zerstören, sondern dem Gebäude einen weiteren Erfahrungsraum hinzufügen sollte. Den Vorgaben der UNESCO würden solche Entwürfe allerdings niemals entsprechen. Der Erhalt von Notre-Dame als Weltkulturerbe in der Gesamtanlage an der Seine verlangt die ›authentische‹ Rekonstruktion in der Wiederherstellung des vorherigen Zustands. Der Entwurf aber lässt sich als Ausdruck eines Begehrens verstehen, das ehrwürdige Gebäude noch auf eine ganz andere Weise sinnlich zu erfahren, gleichsam in es einzutauchen und sich, wie es auf der Internetseite des Architekturbüros heißt, im unvergleichlichen Blick über Paris zugleich mit der Stadt zu verbinden.³¹

Das Schöpferische und das Zerstörerische

Menschen sind nicht schon an sich kulturelle Wesen. Subjekte erweisen sich als solche vielmehr immer erst und immer wieder neu in den verschiedenen Weisen einer »Kultivierung«.³² Kultur ist ein Prozess, ein Tun, eine Auseinandersetzung, ein Erleiden. Sie zeigt sich in der Erfindung, Herstellung oder auch der sinnlichen Erfassung von Dingen; in einem höflichen, rücksichtsvollen, solidarischen Umgang miteinander; oder eben in den Momenten eines Verlusts, in denen wir uns des Werts eines Objekts bewusst werden – und diesen so streng genommen erst hervorrufen und etablieren: Es ist, frei nach Friedrich Nietzsche, die »Wertschätzung«, die den Wert in seiner je bestimmten Bedeutung aktuali-

30 Christopher Caldwell: Why Did Nonbelievers Grieve for Notre-Dame? Religion Goes on, Whether or Not People Honor its Traditions. In: New York Times, 20. April 2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/20/opinion/sunday/notre-dame.html> (aufgerufen am 04.08. 2021).

31 Wörtlich heißt es: »a complementary spatial experience to the building with unmatched views over Paris« – und nicht ohne Ironie gegenüber Authentizitätsansprüchen der Restaurierung eines Kulturerbes weiter: »Maybe the pool will be replaced in a hundred years or so, becoming another layer of great stories for the future«, <https://www.u-m-a.se/filter/Featured/NOTRE-DAME> (aufgerufen am 20.07.2021).

32 Zu einem so verstandenen materiellen Begriff der »Kultur« siehe Sybille Krämer, Horst Bredekamp: Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur. In: Dies. (Hg.): Bild, Schrift, Zahl. München: Fink 2003, S. 11–22.

siert.³³ Wenn ›Kultur‹ so verstanden stets eine Beziehung ist, die sich immer erst materialisiert, dann erweist sie sich zugleich als prekär. Architektur zeugt davon, wenn sie in ihrer Präsenz für uns Beständigkeit verkörpert. Sie kann uns über Jahrhunderte überdauern und verbindet darin Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Projektion – selbst wenn sie zugleich fragil, dem beharrlichen Verfall oder der mutwilligen Zerstörung ausgesetzt ist.³⁴ Die Ruine, der Verfall und die Zerstörung sind der intakten Architektur, die sich dem widersetzt, immer schon inhärent.

Während Simmel in der Ruine, die von der Vergänglichkeit des Lebens zeugt, noch die Spannung von Gegenwart und Vergangenheit sah, wird sie bei Walter Benjamin zu einem »Schauplatz«, in den die Geschichte sich »sinnlich« zurückzieht. Geschichte erscheint in der Ruine nicht länger als ein andauernder lebendiger Prozess, sondern als ein »Vorgang« und Zeichen des »unaufhaltsamen Verfalls«. ³⁵ Vielleicht ist es dies, wovor die Menschen, die vom Anblick der lodrenden Kathedrale ergriffen waren, sich gefürchtet haben: Wenn Notre-Dame uns in ihrer Erscheinung das Vergangene vergegenwärtigt, dann wäre ihre Zerstörung zugleich die Vernichtung dieser Möglichkeit, das Unverfügbare noch erfahrbar zu machen.

Dieses Begehren, das Vergangene im Steingewordenen lebendig zu halten, spiegelt sich auch in der Maßgabe der Authentizität für die Rekonstruktion von Weltkulturerbe wider. Auch emotional sei der originalgetreue Wiederaufbau, so etwa der Historiker Jean-Michel Leniaud, gerade nach einer Katastrophe ein »kraftvoller symbolischer Akt; es ist ein kathartischer Akt« und »die einzige Weise, zu trauern«. ³⁶ In der Praxis jedoch erweist sich dieser Wunsch nach historischer Identität als eine gewisse Unmöglichkeit. ³⁷ Schon John Ruskin, Kunsthistoriker und maßgebliche Figur der internationalen Bewegung für die Konservierung von Architektur im 19. Jahrhundert, hatte betont, dass es das Alter und nicht der Wert des verbauten Materials ist, das Bewunderung für historische Gebäude hervorruft: Es sei der »Geist« (*spirit*), welcher der Architektur mit den Fähigkeiten und Fertigkeiten und nicht zuletzt der handfesten Arbeit ihrer Erbauer*innen eingeschrieben ist und der sich nicht einfach nachahmen oder kopieren lasse. ³⁸ Zwar können Gebäude in Teilen restauriert werden, doch jede

33 Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2013, S. 5.

34 So sind selbst die in Notre Dame verbauten Sandsteine über die Jahrhunderte müder geworden und haben durch das Feuer noch mehr Schaden genommen.

35 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, hg. v. Rolf Tiedemann, rev. Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 353.

36 Zit. in: Robert Kunzig: Notre Dame rises again. National Geographic. 20. Februar 2022, <https://www.nationalgeographic.co.uk/history-and-civilisation/2022/02/notre-dame-rises-again> (aufgerufen am 05.06.2022).

37 Dipesh Chakrabarty spricht in diesem Zusammenhang von einem »unmöglichem Begehren«, die unwiederbringliche Vergangenheit körperlich-sinnlich zu erfahren. Dipesh Chakrabarty: After History. Vergangenheit archivieren, erfahren und zerstören. In: Historische Anthropologie 13 (2005), H. 1, S. 121–135, hier S. 125.

38 John Ruskin: The Seven Lamps of Architecture. London: Smith, Elder, and Co. 1849, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/7lamps/6.html> (aufgerufen am 04.08.2021), S. 242.

Restaurierung ist eine Intervention. Sie kann das Wissen aus der historischen Zeit wiederbeleben und wird doch immer in ihrer eigenen Gegenwart verhaftet bleiben. Jahrhundertealte Gebäude, die zu großen Teilen zerstört wurden, verweigern sich so gesehen ihrer Wiederherstellung. Wenn man sich dann doch auf die Authentizität des Materials selbst berufen muss,³⁹ so ist auch dieses Kriterium für den Erhalt von Weltkulturerbe nur bedingt zu erfüllen – und überdies, wie das Beispiel der Verarbeitung von gesundheitsschädlichem Blei bei Notre-Dame nahelegt, nicht immer wünschenswert. Ein Gebäude ein für alle Mal auf seinen letzten Zustand festzulegen, so der für die Restaurierung der nahe gelegenen Basilika von Saint-Denis verantwortliche Architekt Jacques Moulin, bedeute in gewisser Weise das Ende seiner Geschichte, letztlich seinen Tod.⁴⁰

Doch Architektur behauptet selbst eine Zerstörungskraft, allein indem sie Platz greift, anderes weichen muss, damit sie sich aufrichten oder überhaupt zur Geltung kommen kann;⁴¹ oder indem sie Arbeitskraft verschlingt und die Verarbeitung wertvollen Materials verlangt. Umgekehrt kann der Abriss durchaus produktiv und Voraussetzung für die Schaffung einer historisch und politisch völlig neuen Situation sein: Wie Schwarte betont, sei der Abriss ein zentrales Moment nicht nur der Be-Gründung von Architektur, sondern im buchstäblichen wie übertragenen Sinne auch der Herstellung von Freiräumen, die ein öffentliches Leben erst ermöglichen. Errichtung, Abriss und Neugestaltung von Architektur sind so gesehen zutiefst politischer Natur.⁴² So wie die Zerstörung von Architektur Wunden in der Gesellschaft hinterlassen kann, kann sie auch einen Raum für Erneuerung und Kreativität eröffnen. Beides schließt einander nicht aus, bedingt sich vielmehr oft wechselseitig – und so wirft die Architektur den Menschen wieder auf sich selbst zurück: Wo anthropologisch gesprochen das Verändern- und »Schaffenkönnen« das »Vernichtenkönnen« mit einschließt,⁴³ dort stehen auch historisch gesehen die Kultivierung des Tuns – die Kunstfertigkeit – und das Kultiviertsein – die Kennerschaft in Kunst und Kultur – keineswegs der Fähigkeit der Zerstörung oder der Grausamkeit entgegen.⁴⁴

39 Vgl. Tino Mager: *Neither Past Nor Present. Authenticity and Late Twentieth Century Architectural Heritage*. In: *arq* 23 (2019), H. 2, S. 137–148, hier S. 139–140.

40 Zit. in: Kunzig 2022 (wie Anm. 36).

41 Im 19. Jahrhundert mussten kleine Wohnhäuser deshalb dem Vorplatz von Notre-Dame weichen, vgl. Schwarte 2009 (wie Anm. 9), S. 182.

42 Vgl. Schwarte 2015 (wie Anm. 4), S. 36–38.

43 Günther Anders: *Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur Anthropologie*, hg. von Christian Dries. München: C. H. Beck 2018, S. 26.

44 So hat schon Theodor W. Adorno mit Blick auf die Exekutoren des nationalsozialistischen Vernichtungswillens bedeutet, dass man »gleichzeitig ein Henker sein kann und eine Bruckner-Symphonie verstehen« kann: Theodor W. Adorno: *Kultur und Culture. Vorträge – gehalten anlässlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung*, 29. Juni bis 9. Juli 1958 in Bad Wildungen, 23. Bd. Bad Homburg u. a.: Max Gehlen 1959, S. 246–259, hier S. 249. Letztlich beruht noch die Implementierung der Menschenrechte Mitte des 20. Jahrhunderts auf der bitteren Erfahrung der »politisch-moralischen Katastrophe« totalitärer Regime: Christoph Menke, Arndt Pollmann: *Philosophie der Menschenrechte zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 16.

Wohl auch in diesem Sinne sprach Simmel von der »Rache«, welche die Natur sich in der Ruine herausnimmt »für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bilde angetan hat«. ⁴⁵ In ihrem Verfall, in ihren abwärtsziehenden Kräften erinnert die Ruine uns an das Zerstörerische, das dem aufwärtsstrebenden schaffenden Geist des Menschen seit jeher innewohnt. Architektur scheint davon nicht zu sprechen, wenn sie uns in ihrer Erscheinung betört. Doch tun wir vielleicht besser daran, ihr das Zerbrechliche und Ruinöse abzunehmen.

Dieser Beitrag ist Teil eines Forschungsprojekts »Caring for the Future: Architectural Heritage, Vulnerability and Collectivities«. Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 457229233.

Abstract

Ruins in Architecture

The Creative and the Destructive

When a fire ravaged Notre-Dame de Paris in April 2019, thousands of people gathered on the banks of the Seine, watching and mourning the inexorable spectacle of the cathedral burning down. The international outcry that followed was tremendous, and the deep sympathy around the world upon seeing the devastation of one of Paris's most famous landmarks seemed to know no difference in nationality or religious background. This event of the Notre-Dame fire says much about how people come to appreciate architecture and consider it 'theirs'. It is in the moment of destruction, this chapter argues, that the value of architecture becomes particularly palpable. It is a moment that exposes the vulnerability of people and reveals the relationship to 'their' architecture as a sensual, even embodied one. If this is true, the burning of Notre-Dame de Paris tells us even more—namely, how the beautiful and the devastating, creative and destructive forces, culture and civilisation are closely intertwined. A ruin that can be testimony to both natural decay and mischievously induced destruction is what represents this ambivalent relationship.

45 Simmel 1907 (wie Anm. 1).

Paradoxical Ruins

An Essay on the Deadlocks of Debris

João Gabriel Rizek

A stone idol moves its lips:
it is the city

*Tomas Tranströmer:
November in Former East Germany*

Cogito ergo boom

At the beginning of this century, the literary critic Andreas Huyssen diagnosed a curious phenomenon at odds with the enthusiasm inaugurated by the new millennium. Rather than embracing the promises of a future powered by modernity running amok, from the utopian community designed by technology to the softening of ideological tensions brought about by the professed end of history, Huyssen saw a different picture. Spread throughout the art world, in picture books, films, and exhibitions, since at least the previous decade, he perceived, embedded in these manifestations, a peculiar flirtation with nostalgia. This specific type of longing seemed to be proposing an inquiry about several of the heirlooms bequeathed by the century that had just ended. In Huyssen's words, it was a 'nostalgia for the monuments of an industrial architecture of a past age that was tied to a public culture of industrial labour and its political organization'.¹ Starting from architecture, constitutive elements of life as we had known it were now inviting inspection through the filter of nostalgia. However, instead of a calcified image, a domesticated version of the ghosts of an earlier era, Huyssen identified in this disposition a specific cipher, one capable of making nostalgia more active, more temporally dynamic. In the centre of an 'indissoluble combination of spatial and temporal desires', there was the ruin.

Thus, interpreted as a material and symbolic reminder of the transitory nature of life, as an elegant destabiliser of our firmest certainties, the ruin could function as a sweeping notion able to address many of modernity's crimes and potentials, offering new ways to reimagine the future through the critical

1 Andreas Huyssen: *Nostalgia for Ruins*. In: *Grey Room*, 23 (2006), pp. 6–21, here p. 8.

inspection of the past. That is, the ruin was not just employed in the manifestations identified by Huyssen as a cypher by activating a particular form of nostalgia. Instead, it could propose a glimpse into an alternative future through what another literary critic, the late Svetlana Boym, termed ‘reflective nostalgia’. In this sense, ‘the history of nostalgia’, she suggested, ‘might allow us to look back at modern history not solely searching for newness and technological progress but for unrealized possibilities, unpredictable turns and crossroads.’² One way to do this was through the notion of ruin and its literal and metaphorical implications.

For her part, Boym also analysed the momentum behind the new surge of ruins. In 2011, she noticed the phenomenon, qualifying it. In her words, ‘the early 21st century exhibits a strange ruinophilia, a fascination for ruins that goes beyond postmodern quotation marks’,³ meaning that ruins were no longer mentioned, discussed, and configured in the interior of artistic practices as a mere section of repertoire, a plain and ordinary component of the massive array of materials that postmodernists were accustomed to borrowing from time to time; rather, as Boym saw it, ruins were now being used according to their own coordinates, a treatment faithful to the concept propagated by ruins *themselves*.⁴

But what would that entail? What is the language that the ruins utter? Furthermore, what is the reason behind the contemporary interest in ruins, the ‘ruin craze’ that Huyssen diagnosed, the ‘ruinophilia’ that Boym qualified?

A little over a century ago, Georg Simmel intuited something about the dialectical reverberations promulgated by the ruins. In his seminal essay, the philosopher suggested that, at the core of that shattered appearance, within the structure whose texture accuses history, there would be a kind of constructivist content, a tense conjugation that points to another possible, different world, built precisely from debris. The tensions of the past, the present, and the future would be associated, in a dialectical way, in the very essence of those abandoned structures, forging both a mirror and a promise. Paradoxically, according to Simmel, it would be in decadent times that the improbable formalisation of the ruins would prosper in a better way. The intimacy between ruin and the fall would combine more harmoniously with moments inclined to ‘an understanding open to everything’, moments that ‘precisely signify the coming together of all

2 Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001, p. xvi.

3 Svetlana Boym: *Ruinophilia: Appreciation of Ruins: Atlas of Transformation*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html> (accessed 22.07.2022).

4 Both Huyssen and Boym refrain from giving concrete examples. Simply to avoid riding in the dark, I think it is appropriate to mention a few names at this point: artists coming from such diverse practices and backgrounds as, for instance, Tacita Dean and W.G. Sebald, both gaining prominence in the 1990s, the decade that the analysts were investigating. Plus, both were part of the ‘northern transatlantic’ addressed by Huyssen. Yet, one could easily find other examples of cultural manifestations involving work with ruins elsewhere, and artists beginning to do so almost at the same time, like the Brazilians Nuno Ramos and Adriana Varejão. The practices of these and many other artists, as well as the interpretations essayed by their critics, at one point or another, stumble upon the notion of ruin.

contrary aspirations.⁵ In the deteriorated appearance of the ruin, in what once had indicated function, concreteness, and purpose, in short, decadence, would be found a more perfect representation, materialised and tensely stabilised. ‘And yet’, in Susan Sontag’s words, as she once considered the question, ‘the equally incontestable result of all this genius is our sense of standing in the ruins of thought and on the verge of the ruins of history and of man himself. (Cogito ergo boom.)’⁶

For sure, our era has also been considered decadent, among other labels. As Ross Douthat pointed out, however, being imprisoned in an eternal loop of repetition and stagnation, both economic and cultural, is not the only horizon available, for ‘a decadent era could give way instead to a recovery of growth and creativity and purpose’, thus echoing Simmel’s prediction and the potential granted by the ruins to promote another future.⁷ Would that be a response to the inflation of ruins in our times? Are these ruins indeed a sign of this claimed decadence and the possibility of continuation afterward?

The editor and curator Brian Dillon attempted a comprehensive panorama in trying to understand this surge of ruins in our historical time:

At the close of the last decade, economic ruin led to a rash of images of architectural and urban-planning disaster – housing developments that would never be inhabited, office blocks that could not be completed – and a renewed awareness of the long decline of major industrial sites and cities of the last century: the plight of Detroit became the prime example. In general, a sense of the waning of the modernity and modernism of the twentieth century was in the air, alongside an awareness of the decaying machinery of colonialism and a vexed nostalgia of the aesthetic forms and iconography of the former Soviet Bloc. At the same time, the prospect of planetary ruination though climate change – a lingering disaster to replace the swift nuclear one imagined half a century ago – did not fail to nourish further ruinous fantasies and apprehensions.⁸

Many artists indeed share a similar reading of the world. To denounce it, eventually, they might sometimes use the ruin, in some sort of mimetic approximation. To confront the issues delineated above, they may try to use some of the

5 Georg Simmel: Die Ruine. In: Georg Simmel: *Jenseits der Schönheit: Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp 2008, pp. 34–41, here p. 41, translation by the author.

6 Susan Sontag: ‘Thinking Against Oneself’: Reflections on Cioran. In: Susan Sontag: *Styles of Radical Will*. London: Penguin 2009, pp. 74–95, here p. 75. According to Sontag’s biographer, Benjamin Moser, ‘the notion of philosophy among the ruins (of a culture, of a life) would become central to Sontag’s writing’ after the essay on Cioran. Benjamin Moser: *Susan Sontag: Her Life and Work*. New York: HarperCollins 2019, p. 139. Moreover, in the same book (p. 381) Moser claimed that Walter Benjamin held a special place in Sontag’s ‘pantheon’ because, among other reasons, they shared some of the same predilections: ‘collecting and books, fragments and ruins.’

7 Ross Douthat: *The Decadent Society: How We Became the Victims of Our Own Success*. New York: Avid Reader Press 2020, p. 10.

8 Brian Dillon: *A Short History of Decay*. In: Brian Dillon: *Ruins (Whitechapel: Documents of Contemporary art)*. Cambridge: MIT Press 2011, pp. 10–19, here p. 10.

variations proposed by the ruin, such as the fragment, the decay, debris, and the unfinished. However, it is fair to say that Dillon's evaluation, albeit perceptive, tends to deposit too much on the ruins' capability to make sense of the world. As a metaphor, it assimilates too much, from architectural disaster to the climate catastrophe. Undeniably, the general outline, reading from afar, might look monochromatic. Still, once considered individually, all these phenomena can invite different perceptions so that the notion of ruin can sound as arbitrary as anything else. Consequently, the inflation of meaning built into the notion of ruins as of late has rendered them the opposite of what their contemporary critics perceived and praised them for at the beginning of this century, thus extracting whatever critical power the ruin still had to address the pressing topics of the social, political, environmental, and cultural realms at large.

To test this hypothesis, we will now dislocate the discussion to another place – using a different tone, too, a more concrete one this time – to verify whether the critical charge verified in the ruins in the 'northern transatlantic', as assumed by Huyssen and implied in both Boym's and Dillon's panoramas, can ring true elsewhere. In doing so, I will argue that the ruin as a critical tool perhaps does not find as much critical traction in some parts of the world as it does in others. If the ruins are historically bound, they probably are geographically as well.

A Night in Rio de Janeiro

On the night of 2 September 2018, the National Museum, located in Rio de Janeiro, went up in flames. Almost two hundred years old, the museum, the former residence of the Portuguese royal family and later of the Brazilian imperial family, was dedicated to the natural sciences and anthropology. It was one of the largest institutions of its kind in the Americas, housing around 20 million catalogued items before the fire (caused by a malfunction in the air conditioning system). Of these, 92.5 percent were destroyed: approximately 18.5 million items, including the historic building itself.

The dimensions of the devastation resist comprehension. Among the losses is the most significant portion of the anthropological collections linked to the Amerindian cultures; Luzia, the oldest human fossil ever found in South America, about 13,000 years old, was believed to have perished completely (her skull was later found in a fragmented state). A whole other Brazil and its memory shattered, perhaps forever. One of the rare exceptions to the destruction was the Bendegó meteorite, the largest iron meteorite ever found on Brazilian soil, discovered in 1784 in Bahia. It came out practically unscathed from the fire – a reminder, perhaps, that ruins are always human, all too human.

In the aftermath of the tragedy, the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, a professor at the university affiliated with the National Museum, the Federal University of Rio de Janeiro, issued a statement:

With the anger we are all feeling, my will is to leave that ruin as a *memento mori*; as a memory of the dead, of dead things, of dead people, of dead files, destroyed in this fire. I would not build anything in that place. And, above all, I would not try to

hide, delete this event, pretending that nothing happened... I would like it to remain in ash, in ruins, with only the façade standing, so that everyone could see and remember – a memorial.⁹

Full of passion and anger, Viveiros de Castro's declaration (given, ironically, to a Portuguese newspaper) associated the disaster with some of its flagrant causes: carelessness, administrative sloppiness, the infamous lack of attention to the cultural and historical domain by Brazil's politicians as well as a part of its people. Yet, the account struck a chord, touching upon a tendency of more general reverberations that goes beyond Brazil itself and its specific conditions. The emphasis issued by Viveiros de Castro for the collapsed museum to remain as a ruin is based on a grander scheme, tied to the idea that ruins are capable of provoking reflection and denunciation, as we have seen thus far. Likewise, it assumes that the ruins would be able to address and criticise a world that has already been, now solidified in the material wreckage. As such, the ruins could promote a world to come, erected from the remnants of political agendas, from the aesthetic ideas and social contracts that were abandoned with flagrant indifference along the way during Brazil's formation. Thus, an illuminated awareness would come out of the fragments and tell a story, acting as a memorial. The suggestion is noteworthy and consequential, not to mention intellectually timely, demanding deeper consideration and begging the question: Even if the competent authorities were to follow Viveiros de Castro's will, would such a memorial succeed in Brazil? To answer this, we must understand the nature of memorials.

Giulio Carlo Argan, the art historian and a former mayor of Rome, believed there were two types of cities, the real city and the ideal city, and that 'there is always an ideal city in or under the real city'.¹⁰ While the notion of a real city is self-evident, the ideal city requires a little explanation: 'the hypothesis of the ideal city', Argan clarifies, 'implies the concept that the city is representative or visualiser of concepts or values, and that the urban order not only reflects the social order but the metaphysical or divine reason of the urban institution.'¹¹ This order emerged in the Renaissance, and as cities grew, a dialectical negotiation between the real and the ideal unfolded. By its turn, instead of an ideal city to influence the creation of the real city, Brazil was shaped according to what we could call a 'possible city'. Given the harsh geographical conditions of the 'new' terrains to the Europeans, the distance of many cities from the shore, the lack of proper manpower, and above all the idea that Brazil, initially, was to be an extraction colony and not a settler colony, prompted its colonisers to occupy the new land in ways that one could not call 'organised'. Transplanted to a colony on the other side of the Atlantic, the Portuguese were not that concerned with the construction of cities like the ones then seen across Europe, with a distinct design, a cohesive

9 Eduardo Viveiros de Castro. *Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas*. In: *Público*, 4 September 2018, translation by the author.

10 Giulio Carlo Argan: *Cidade ideal e cidade real*. In: Giulio Carlo Argan: *História da arte como história da cidade*, transl. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes 2014, pp. 73–84, here p. 73, translation by the author.

11 Argan (see note 10), p. 74.

and fabricated historical narrative. ‘This exploration of the tropics’, the eminent historian Sérgio Buarque de Holanda explains, ‘was not, in fact, carried out by a methodical and rational enterprise, it did not emanate from a constructive and energetic will: it was done with carelessness and a certain abandon.’¹² It follows from there that, if the rationale verified elsewhere cannot be used to interpret Brazil, it may be that the historical ballast expected of its memorials may agonise to achieve their narrative objective. That is, they cannot thrive properly in an urban context whose history, itself, has never had the weight one observes, for instance, in the northern transatlantic. The art historian Alois Riegl wrote in 1903, for instance, that some types of memorials – particularly the ones that encompass the ruins – were vested with what he called an *Alterswert*, that is, a value of antiquity, which was something that could be perceived by everyone, regardless of background.¹³ Such a shared understanding of memorial, it turns out, could never be applied to a postcolonial landscape. Thus, encountered as a blank slate, a utopia where all dreams and desires could be freely pursued, Brazil has undergone centuries of colonisation accordingly. ‘In Brazil,’ someone once said, ‘even the past is unpredictable’.¹⁴ The mixture of ethnicities that formed the country, the religious regime, the distance of the colony from the metropole – there are many reasons for the somewhat deficient formation of a Brazilian history, and of a historical sensitivity itself. Something that generates, in the end, memorials appealing to little-known chapters of national history, and identification deficits with both the so-called national heroes and their tormentors. History is not a given. Perhaps, memorials are better suited for locations elsewhere.

What is the Language of the Stones?

As is well-known, Germany underwent complex considerations regarding the afterlife of the spoils of war. In the architectural realm, the question was what to do with what was still standing and, especially, how to reconstruct a nation without re-invoking the elements that had drawn it to the abyss. Endless discussions occurred in the decades following the conflict on what to make of the physical remnants of the defeated regime and the ruined land: To build it again, like before? Or to declare the land a blank slate and pretend that the future has no ties to the past? The goal, notwithstanding, was simple: the horror should never happen again. Thus, every detail should be observed to avoid commemorating (involuntarily or not) the recent barbarism or inciting similar manifestations that could make the future a repetition of the past.

One good solution was crystalised in the reconstruction of the Reichstag in the 1990s, the building that houses the Bundestag, the lower house of Germany’s parliament. It was argued that the building supposedly managed to conjugate

12 Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras 2015, p. 49, translation by the author.

13 Alois Riegl: *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und Seine Entstehung*. Vienna and Leipzig: W. Braumüller 1903, p. 28.

14 The quote is attributed to the economist and former Finance Minister Pedro Malan.

the various traces of Berlin's history, rendering somewhat a model for how the country should negotiate with its most recent past. Norman Foster, the architect responsible for its reconstructions and recontextualisation, said the following regarding his intentions: 'I came to realize that the Reichstag's fabric bears the imprint of time and events more powerfully than any exhibition could convey. I was convinced that it should not be sanitized. Preserving these scars allows the building to become a living museum of Germany's history.'¹⁵ The building, therefore, was conceived to preserve many of the traces of its history, from the imperial grandeur of its proportions and angles to the graffiti left on its walls by the Red Army when it entered Berlin at the end of the war. Still, such a generous view of the past was not uncontroversial, as the past sometimes has a way of returning uninvited.

The architect Rem Koolhaas, for one, made the following caustic observation on the rebuilding of the Reichstag and adjacent public buildings in Berlin:

To simply put a new head on a building that had an incredibly ambiguous history is innocent, or perverse, whatever you want to call it. [...] Only now are all these civil servants realizing that they actually have to inhabit Nazi buildings as their new ministries, with the anxieties that emanate from that, that demand exorcism – but do glass and steel still drive out evil spirits?¹⁶

The aim of reconstructing prominent buildings, of course, has always been to shape these buildings so that they can serve as a particular kind of symbol of the nation's contemporary intentions. The Reichstag was conceived to serve as a symbol of the new country, that is, open, eco-friendly, tolerant, energy-efficient, modern, progressive, transparent, and democratic. Besides this, it was also supposed to be a structure aware of its past crimes but able to design a different future loaded with those new values. However, as Koolhaas suggested, good intentions and sophisticated architectural and design concepts are not enough to purify the building from its past connotations. The future does not simply unfold out of renovated walls.

Indeed, Koolhaas' criticism may sound somewhat metaphysical, not to mention lacking on empirical evidence. Nonetheless, it is worth paying attention to his language, sustained by terms expelled from the realm of the rational world, such as 'evil spirits' and 'exorcism'. Far from mere metaphors, maybe they indicate the degree of non-accountable, non-rational features that inform our relationship to buildings, as in fact anything else. The renaissance cities described by Argan, his confidence in a unique form of relationship between features and inhabitants, his absolute trust in reason as the ultimate designer of these cities, are simply not able to encompass all the inexpressible dynamics that inform our everyday life. Consequently, the response a memorial utters might vary enormously, since it is not based solely on predication known beforehand. Rather, it can evoke several

15 Norman Foster. *Architecture and History*. In: Norman Foster (ed.): *Rebuilding the Reichstag*. New York: The Overlook Press 2000, p. 77.

16 Rem Koolhaas. Interview with Hans Ulrich Obrist. In: Hans Ulrich Obrist – *Interviews*, vol. 3, ed. by Thomas Boutoux. Milan: Charta 2003, pp. 507–528, here p. 512.

other considerations, unfathomable at first by its creators, something that can lead to exceeding politicisation of the matter, turning a memorial or a building into much more than it should. To avoid such radicalisation, the late historian Tony Judt envisaged how the receptions of memorials should be considered:

Maybe all our museums and memorials and obligatory school trips today are not a sign that we are ready to *remember* but an indication that we feel we have done our penance and can now begin to let go and *forget*, leaving the stones to remember for us. I don't know: the last time I visited Berlin's Memorial to the Murdered Jews of Europe, bored schoolchildren on an obligatory outing were playing hide-and-seek among the stones. What I *do* know is that if history is to do its proper job, preserving forever the evidence of past crimes and everything else, it is best left alone. When we ransack the past for political profit – selecting the bits that can serve our purposes and recruiting history to teach opportunistic moral lessons – we get bad morality *and* bad history.¹⁷

The suggestion articulated by Judt gains a specific local vigour given that German 'culture', the sociologist Wolf Lepenies reasoned, 'has always been seen as a noble substitute for politics',¹⁸ hence advocating for a different deliberation of structures with explicit political purposes. It is a matter, in other words, of sustaining a moderation principle in the political discussions regarding memorials, monuments, buildings, and the like.¹⁹ Besides, Judt supports his point on the consideration that his generation, in a way, had done its penance – meaning their contribution to the formation of a historical sensibility responsible for situating the holocaust in its rightful place in our shared narrative.

Could the same be said about Brazil? Has the country's history been rightfully told? Can the stones of a burned museum speak for themselves at this time in the country's history?

Of course, one could only metaphorically say that ruins have their language. What they ultimately articulate, however, is bound to what they allow us, the interpreters, to perceive. Since at least Simmel and Riegl, ruins have been understood in terms of their relationship to European history in general, and that doesn't seem to have changed much in the last decades. The framework for their correct understanding, one could say, comes directly from the territory accustomed to their visit. If the ruins speak a language, their accent is European. Despite ruins' presence in other parts of the world, the criteria used to defend their use, be it as a memorial or a source of historical pride or even as an aesthetical object, still lack a broader understanding of what these structures entail. Perhaps, the interpretation of the ruins itself must go through some ruination before attesting its value. Or maybe we simply must learn their new accent.

17 Tony Judt: The 'Problem of Evil' in Postwar Europe. In: Tony Judt: When the Facts Change. New York: Penguin 2015, pp. 129–141, here p. 140, emphasis in the original.

18 Wolf Lepenies: The Seduction of Culture in German History. Princeton: Princeton University Press 2006, p. 9.

19 Francis Fukuyama recently defended this principle as a key to the survival of liberalism. In: Francis Fukuyama: Liberalism and its Discontents. London: Profile Books 2022, p. 154.

Abstract

Die paradoxe Ruine

Ein Essay über Barrieren in der Betrachtung von Trümmern

Seit einigen Jahrzehnten werden Ruinen allgegenwärtig als Symbole des derzeitigen Zustands unserer Welt verwendet, da sie vermeintlich einen geeigneten metaphorischen Zugang zu solchen globalen Problemen wie Klimakatastrophe oder Demokratieabbau bieten. In diesem Beitrag wird argumentiert, dass die inflationäre Verwendung der Ruinenmetapher zu einer gewissen Abnutzung und Beliebigkeit geführt hat. Zugleich verharrt das Denken und die »Sprache der Ruinen« in einer weitgehend europäischen Rezeption. Das Beispiel des Brands im brasilianischen Nationalmuseum in Rio de Janeiro und der Debatte über die Nachnutzung des Ortes verweisen auf ein anderes Verständnis von Historizität und Erinnerung – im Kontrast zu architektonischen Wiederaneignungen in Teilen Europas, für die beispielsweise das Reichstagsgebäude in Berlin steht. Vielleicht sollten wir die dominierende Form der »Sprache der Ruinen« ablegen, um neue Akzente und Dialekte dieser Sprache erlernen zu können.

Rebalancing the Ruin

Critical-Creative Approaches to Restoration-Conservation

Florina Pop

From a purely architectural perspective, a ruin could be defined as a built structure that has lost its material integrity and thus suffered an imbalance between the three essential virtues that initially conferred upon it the status of architecture. According to the ancient definition handed down to the present through the treatise of Vitruvius, architecture is characterised by the virtues *firmitas*, *utilitas* and *venustas*, meaning durability, convenience, and beauty:

There are three departments of architecture [...]. All these must be built with due reference to durability, convenience and beauty. Durability will be assured when foundations are carried out to the solid ground and materials wisely and liberally selected; convenience, when the arrangement of the apartment is faultless and presents no hindrance to use, and when each class of building is assigned to its suitable and appropriate exposure; and beauty, when the appearance of the work is pleasing and in good taste, and when its members are in due proportion according to correct principles of symmetry.¹

The balance of the architectural whole is ensured by these qualities, but once this equilibrium is disrupted, it becomes incomplete and falls into ruin. Can a ruin recover the three virtues and become architecture again through a critical restoration process?

The treatment of ruins has been an issue ever since humans started building with durable materials. Until the invention of the concept of monument preservation in the 19th century, ruins were reused and recycled continually, being adapted to the needs of each era, according to their material value. With the discovery of ancient Roman sites like Pompeii and Herculaneum in the 18th century, dealing with archaeological ruins became a major issue. From this, an archaeological approach to the conservation of ruins (*restauro archeologico*) emerged, and two consolidation works on the Colosseum in Rome in the early 19th century are noteworthy for the maturity of their critical approach.

1 Vitruvius: The Ten Books on Architecture. Cambridge, MA: Harvard University Press 1914, p. 17.



Fig. 1: Colosseum Rome – Raffaele Stern's reused brick buttress with the preservation of the appearance of crumbling arches, photo 2021.

The Colosseum had been damaged by earthquakes in the early 18th century, causing parts of the outer ring to collapse. The situation of this great Roman monument worsened with further earth tremors in the first decade of the 19th century, leading to the detachment of the travertine finish due to the rotation of the pillars and the consequent lowering of the key blocks of the arches. In 1806–1807 a design proposal by architect Raffaele Stern called for the construction of a large brick buttress to contain the collapsed arches. A counter-proposal by contractor Domenico Schiavone suggested the demolition of the collapsing part of the crumbling arches along an oblique line forming a 'buttress', causing thereby a loss of original historic fabric. Stern's proposal to build the brick buttress from waste bricks was the winning solution, as it could be accomplished with half of the budget needed for demolition and aimed for the conservation of the fabric in its integrity.²

Raffaele Stern froze the travertine blocks in their state of imminent collapse by walling in the arches, avoiding their disassembly and reassembly, which

2 Jukka Jokilehto: *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann 1999, pp. 77–79.



Fig. 2: Colosseum Rome – Giuseppe Valadier’s arch buttress repeating the original forms of the monument, photo 2021.

would have implied a rather elaborate and costly operation.³ The intervention conserved the original state of the cracks and the lowering of the keystone blocks, still visible today, as if preserving the effect of the earthquake. The intervention merely stopped the collapse without attempting to complete the monument, thereby proving to be a very modern form of respect for the ancient monument (see Fig. 1).⁴

In 1820 Giuseppe Valadier was commissioned to consolidate the western outer ring facing the Forum. His design proposed a buttress imitating the ancient structure of the arches, reconstructed in plastered brick to complement the original ones in travertine (see Fig. 2). Furthermore, Valadier claimed that his method could eventually be applied to rebuild the entire monument.⁵ This second restoration of the Colosseum, completed in 1826, anticipated what would

3 Claudio Varagnoli: *Consolidamento nel Settecento e nel Primo Ottocento*. In: Paolo Rocchi (ed.): *Storia del Consolidamento*. Pomezia: Mancosu 2008, pp. 100–118, here pp. 106–107, 116–118.

4 Giovanni Carbonara: *Avvicinamento al Restauro: Teoria, Storia, Monumenti*. Napoli: Liguori 1997, pp. 87–88.

5 Jokilehto 1999 (see note 2), pp. 85–87.

become one of the two conflicting positions of the 19th century when dealing with ruins: either complete restoration or pure conservation.

A turning point that triggered the reconsideration and rethinking of existing restoration principles came with the huge amounts of ruins that many European countries faced after the Second World War. A critical approach to restoration, between the two extremes of conservation and innovation, sought to establish continuity with the existing elements by merging old and new elements into a new entity.⁶ In his 1963 *Theory of Restoration*, the Italian art critic and historian Cesare Brandi issued principles for a critical restoration of damaged works of art. He argued that a work of art is a whole and not a sum of parts and therefore each surviving fragment potentially reflects the whole of which it was once a part: 'If a work of art, which is not a sum of parts, is physically fragmented, it will continue to exist as a potential whole in each of its fragments. This potential will be achieved in direct proportion to what has survived of the original artistic features on each fragment of the material that has disintegrated.'⁷ Brandi's critical restoration approach aimed to re-establish 'the potential oneness of the work of art, as long as this is possible without committing artistic or historical forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art.'⁸

While having to deal head-on with the ruins of war, the early post-war period saw the development of a similar critical-creative approach in practice, emphasising the idea of intervening by superimposing the present on the past in an attempt to blend the old and the new into a true unity. Interventions such as Hans Döllgast's creative reconstruction (*schöpferischer Wiederaufbau*) of the Alte Pinakothek in Munich (1946–1957) – about which more below – and Liliana Grassi's creative recovery (*recupero creativo*) of the Ca' Granda in Milan (1946–1958) have established new departure points in reconsidering interventions on heavily damaged buildings so as to respect the ruins' dignity while aiming to integrate them into a new architectural whole that is faithful to its time.⁹ Both interventions rejected the idea of restoring the original appearance of the building, reacting to the ruin directly in a critical-creative way. Thus, a clear differentiation was made between the surviving fabric of the original structure and the new additions, made in such a way as to reintegrate the missing gap into a new entity.

Fifty years after the completion of Döllgast's intervention in Munich, Berlin has seen the completion of restoration work on two war-damaged museums, the Neues Museum by David Chipperfield Architects and Julian Harrap (2009) and the Natural History Museum by Diener & Diener (2010). Both represent unusual examples of restoration for the German context and demonstrate a paradigm shift towards a critical approach to conservation-restoration today.

6 Giovanni Carbonara: *Architettura d'Oggi e Restauro: Un Confronto Antico-Nuovo*. Torino: Utet Scienze Tecniche 2011, p. 100.

7 Cesare Brandi: *Theory of Restoration*. Firenze: Nardini 2005, p. 57.

8 Brandi 2005 (see note 7), p. 50.

9 Liliana Grassi: *La Ca' Granda: Storia e Restauro: Inaugurazione Ufficiale della Nuova Sede dell'Università degli Studi di Milano – anno acc. 1957–1958*. Milano: Antonio Cordani 1958, pp. 69–90.

On the basis of three case studies, this chapter aims to investigate the relationship between the ‘hot’ restoration approach carried out immediately after the war and the ‘cold’ restorations carried out at a considerable distance from the traumatic event. Hans Döllgast’s pioneering intervention can be seen as a precursor of the Berlin projects half a century later, proving that his approach was not fashionable for its time, but rather avant-garde. All three museums have regained their function after restoration and have become museums again, so the biggest challenge in all cases was to reintegrate a missing gap, a rational and poetic negotiation between solidity and appearance to rebalance *firmitas* and *venustas*. Looking beyond Vitruvius’s idea of beauty, closely linked to the principles of symmetry, *venustas* encompasses the idea of harmony of the whole. In this way, the new architecture that results after the critical-creative intervention does not demonstrate a perfect formal unity but rather a subtle dialogue between the old and the new, where both positions are represented but none prevails over the other.

Alte Pinakothek in Munich, Hans Döllgast (1946–1957)

In front of our windows in Arcisstraße, the mountain of debris grows ever higher and the opposite façade ever more naked. Robbers throw down the Raphael and twenty-four others, finally the Dürer and everything on the Pinakothek that was on lead sheet. They took the copper, the zinc railings and a kilometre of iron fence. This went on until 47/48.¹⁰

The Alte Pinakothek in Munich was built by Leo von Klenze between 1826 and 1836.¹¹ Right at the beginning of the Second World War, the museum was closed and the collections moved out of storage. In 1944/45 the building was bombed and severely damaged.¹² At the end of the war, all that was left were burnt-out walls and a 45-metre hole in the centre of the building. The area in front of the south façade served as a debris storage area. The building remained in a ruinous state until 1952, as it had not yet been decided whether it should be restored, or demolished and rebuilt; both positions were represented among the architects in Munich.

Hans Döllgast had been working voluntarily on a restoration project for the Alte Pinakothek since 1946, so his proposal prevailed, as it proved its feasibility

10 ‘Vor unsern Fenstern an der Arcisstraße wird der Schuttberg immer höher und die Fassade gegenüber immer nackiger. Räuber schmeißen den Raffael und vierundzwanzig andere herunter, zuletzt den Dürer und alles, was an der Pinakothek auf Bleiblech stand. Nehmen das Kupfer mit, die zinkenen Baluster und einen Kilometer Eisenzaun. Das ging so weiter bis 47/48.’ Hans Döllgast: *Journal Retour*. Salzburg: Pustet 2003, p. 16. All translations from German to English were made by Florina Pop.

11 Friedrich Kurrent: *Das historische Denkmal als Denkmal seiner Geschichte: Zum Wiederaufbau der Alten Pinakothek in München 1946–1957*. In: *Archithese* 1 (1981), pp. 3–9, here p. 4.

12 Michael S. Falser: *Trauerarbeit an Ruinen – Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945*. In: Michael Braum, Ursula Baus (eds): *Rekonstruktion in Deutschland: Positionen zu einem Thema*. Basel: Birkhäuser 2009, p. 76.



Fig. 3: Alte Pinakothek Munich – Hans Döllgast’s intervention on the south façade consisting of a structure of steel columns supporting the roof and the subsequent closure of the gap with re-used bricks, photo 2021.

and cost-effectiveness by means of concrete plans, while the advocates of demolition and reconstruction could not even take a decision about the location of the new building. Döllgast developed several design proposals and received an initial official planning contract for securing the ruin. This led to stabilising the south façade and to temporarily propping up the roof with steel supports, leaving the gap open. As a consequence of this first operation and the need to close the void, Döllgast designed a bold proposal for a glass curtain wall in 1953. This solution, contrasting to the existing building fabric, would also have had a strong impact on the interior, but due to the high cost and technical and climatic constraints, this proposal was not seriously considered.¹³ A year later, it was decided to close the gap with a brick wall, as this was the most cost-effective solution (see Fig. 3). On the north façade, Döllgast closed the gap with re-used bricks from other war-damaged buildings and completed the original fabric in a reduced form without decoration. By 1955, the work on the exterior façade was completed and the interior work began; two years later the museum was inaugurated (see Fig. 4).¹⁴

At the end of the 1960s, work on the façades had to be redone for fire protection reasons and because of damage. In the process, there were fierce arguments favouring the goal of a complete ‘deconstruction’ of Döllgast’s intervention in order to ‘finally get rid of the fatal and still reminiscent patchwork of dark times’

13 Erich Altenhöfer: Hans Döllgast und die Alte Pinakothek. In: Michael Gaenßler (ed.): Hans Döllgast 1981 – 1974. München: Callwey 1987, pp. 45–91, here pp. 62–63.



Fig. 4: Alte Pinakothek Munich – Hans Döllgast’s reintegrated north façade with bare re-used bricks and lack of decorative elements, photo 2021.

and instead pursue a faithful reconstruction of the Leo von Klenze building.¹⁵ In all his interventions in bomb-damaged buildings in Munich, Döllgast rejected restoration in the sense of reconstruction, choosing instead to work in a contemporary language with simplified forms that enter into dialogue with the existing elements, making a virtue out of necessity and referring to his method as creative reconstruction (*schöpferischer Wiederaufbau*).¹⁶

In his approach based on economy of means and respect for the original fabric, Döllgast’s intervention is reminiscent of Raffaele Stern’s archaeological approach to the eastern buttress of the Colosseum: ‘Döllgast did not see the reconstruction of the Alte Pinakothek as a question of monument conservation efforts, but rather as a task oriented towards the circumstances and requirements, which had to be solved as simply and cost-efficiently as possible with technical-craftsman means.’¹⁷ In the time and context in which he operated, Döllgast’s approach was innovative in a manner similar to Stern’s in Rome,

14 Franz Peter, Franz Wimmer: *Von den Spuren: Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*. Salzburg – München: Anton Pustet 1998, pp. 34–38.

15 ‘[um] endlich das Flickwerk loszuwerden, welches fatal und immer noch an dunkle Zeiten erinnere.’ *Kurrent* 1981 (see note 11), pp. 4–5.

16 *Kurrent* 1981 (see note 11), p. 7.

17 ‘Döllgast sah den Wiederaufbau der Alten Pinakothek nicht als Frage oder Problem denkmalpflegerischer Bemühung, sondern als eine an den Gegebenheiten und Erfordernissen orientierte Aufgabe, die mit technisch-handwerklichen Mitteln möglichst einfach und kostengünstig gelöst werden musste.’ Altenhöfer 1987 (see note 13), p. 80.

proving that critical detachment and respect for the historic fabric are timeless and valid throughout the epochs. Döllgast's intervention also filled the void with material debris, leaving visible traces of the traumatic event that caused the damage. He avoided reconstructing the initial forms of decoration, making a clear distinction between the old and the new and achieving in this way a new unity which leaves all traces visible. This made it possible to rebalance *firmitas* and *venustas*, and thus the intervention works as a storytelling tool: 'Döllgast deliberately left such traces visible during the reconstruction after the Second World War so that the buildings tell their own story.'¹⁸

Despite the freshness of the approach, that post-war period was not yet ready to accept it, so Hans Döllgast's intervention was heavily criticised and threatened with demolition in favour of reconstructing the original appearance of Leo von Klenze's building. It took decades to be accepted and appreciated for its critical qualities, paving the way for other similar approaches to find acceptance in the same context decades later.

Neues Museum Berlin, David Chipperfield Architects (1998–2009)

We did not want to raise a monument to the destruction, nor did we want to build a historical reconstruction. Our vision was to preserve this unique ruin, which has survived not only the destruction of war but also the process of erosion over the last sixty years, and to make it meaningfully visible [...] in order to let a new building emerge from the remains of the old, a new building that neither glorifies nor conceals its history but includes it within itself. A new building that is composed of fragments or parts of the old, but which, like the old, strives for a coherent whole.¹⁹

The Neues Museum in Berlin was built between 1841 and 1859 by Friedrich August Stüler next to Karl Friedrich Schinkel's Altes Museum (1823–1830) on the island site of the former Lustgarten, which King Friedrich Wilhelm IV of Prussia wanted to transform into a free space for art and science. The Museum Island was bombed several times during the Second World War, causing severe damage to the buildings. In November 1943 the main staircase of the Neues Museum was hit by incendiary bombs, and in February 1945 the north-west and south-east wings and the passage to the Altes Museum were partially destroyed by

18 'Spuren dieser Art ließ Döllgast beim Wiederaufbau nach dem zweiten Weltkrieg bewusst sichtbar, damit die Bauten ihre eigene Geschichte erzählen.' Peter/Wimmer 1998 (see note 14), p. 9.

19 'Weder wollten wir der Zerstörung ein Denkmal setzen, noch eine historische Nachbildung bauen. Unsere Vision war es, diese einzigartige Ruine, die nicht nur die Kriegszerstörungen, sondern auch den Erosionsprozess der letzten sechzig Jahre überlebt hat, zu bewahren und sinnvoll sichtbar zu machen [...] aus den Überresten des alten Gebäudes ein neues entstehen zu lassen, ein neues Gebäude, das seine Geschichte weder rühmt noch verbirgt, sondern in sich einschließt. Ein neues Gebäude, das aus Bruchstücken oder Teilen des alten zusammengesetzt wurde, das jedoch wie schon das alte, ein geschlossenes Ganzes zu erreichen sucht.' David Chipperfield: Einleitung. In: Rik Nys, Martin Reichert (eds): Neues Museum Berlin: David Chipperfield Architects in Zusammenarbeit mit Julian Harrap. Köln: König 2009, pp. 10–11, here p. 11.



Fig. 5: Neues Museum Berlin – half-reconstructed south-west façade with the recent entrance to the James Simon Gallery in the foreground, David Chipperfield Architects, photo 2021.

bombs.²⁰ It was the only one of the five museums on the island that was not reopened after 1945, remaining in a ruinous state of direct weathering for more than sixty years. The decision to rebuild the museum had been in preparation since the 1960s and was finally taken during GDR times, exactly fifty years after the beginning of the Second World War, on 1 September 1989.²¹ In 1993, an international architecture competition was announced for the completion of the Neues Museum and the recreation of the connections to the neighbouring museum buildings, the Pergamon and the Altes Museum. The second competition phase was won by David Chipperfield Architects in collaboration with Julian Harrap (see Fig. 5). Restoration works began in 1998 and the museum was reopened on 16 October 2009.²²

The intervention caused long-lasting debates on the validity of the approach to restoration that would maintain the traces of war destruction: ‘In 1997, we inherited the enormous physical context, of what remained of the Neues Museum. There was something both sad and beautiful about it. It had stood there for some sixty years with only few attempts at stabilisation, not the result of a recent action, but one that occurred during World War II. This was one of

20 Gisela Holan, Günter Schade: Zwischen Zerstörung und Wiederaufbau: Das Neue Museum 1945–1989. In: Oliver Hamm, Peter Antonioli (eds): *Das Neue Museum Berlin: Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe*. Leipzig: E. A. Seeman 2009, pp. 31–37, here p. 31.

21 Peter-Klaus Schuster: Ein Tempel der Erinnerung: Zum Neuen Museum von David Chipperfield. In: Rik Nys, Martin Reichert (eds): *Neues Museum Berlin: David Chipperfield Architects in Zusammenarbeit mit Julian Harrap*. Köln: König 2009, pp. 169–204, here p. 169.

22 Rik Nys, Martin Reichert (eds): *Neues Museum Berlin: David Chipperfield Architects in Zusammenarbeit mit Julian Harrap*. Köln: König 2009, pp. 257–263.



Fig. 6: Neues Museum Berlin – south-east façade with newly built corner risalto and rebuilt south colonnade, David Chipperfield Architects, photo 2021.

our responsibilities. [...] We felt from the beginning that an approach of historical reconstruction – in other words, a complete rebuilding according to the original plans – was not appropriate in this particular situation, where time had created a strange monument that was neither building nor ruin, and yet both.²³

Unlike in Munich, where the intervention on the Alte Pinakothek was made in the early post-war period, while the memory of the traumatic event was still very present, in Berlin there was half a century of distance to evaluate and discuss possible approaches towards recovering the ruin. In spite of long debates and different positions, in the end, a critical intervention that preserves the traces of time and history was appreciated. Obviously, something had changed in the collective mindset in the fifty years between the two interventions.

The architectural concept involved filling in the original volume with the aim of merging old and new into a new entity, leaving traces of war damage visible. As Döllgast had done previously, the architectural filling of the void was done with simplified forms of the original decoration that nevertheless maintain the rhythm and volume of the original building (see Fig. 6). The new intervention

23 '1997 haben wir mit dem Neuen Museum einen enormen baulichen Kontext übernommen, der zugleich traurig und schön war. Die Museumsruine existierte bereits seit über sechzig Jahren, in denen man aber nur versucht hatte, sie zu stabilisieren. Die Ruine war also nicht erst vor Kurzem, sondern bereits im Zweiten Weltkrieg entstanden, und darin lag auch unsere Verantwortung. [...] Von Anfang an fanden wir, dass in diesem besonderen Fall, in dem die Zeit ein seltsames Denkmal hatte entstehen lassen, das weder Gebäude noch Ruine und doch beides zugleich war, eine Restaurierung, die auf eine historische Reproduktion abzielen würde – also ein kompletter Nachbau im Sinne der ursprünglichen Pläne –, inakzeptabel war.' Andres Lepik: David Chipperfield im Gespräch mit Andres Lepik / David Chipperfield in conversation with Andres Lepik, Neues Museum, Berlin, November 29, 2008. In: Andres Lepik for the Freunde des Neuen Museums (ed.): Neues Museum: Friederike von Rauch. David Chipperfield. Ostfildern: Hatje Cantz 2009, pp. 6–18, here p. 5 and p. 12.



Fig. 7: Natural History Museum Berlin – restored east wing, Diener & Diener Architekten, photo 2021.

is clearly recognisable from the ruin, but together they manage to form a new architecture. The interrelationships between repair, conservation, restoration, and completion were coherently coordinated from the architectural fragment to the pictorial scale.²⁴

Natural History Museum Berlin, Diener & Diener Architects (1995–2010)

The unfinished as well as the destroyed confront us with the question of how our intervention cannot simply seal the old and place something new on top of it but operate with the existing history. Seen in this way, even traces of use or history are a source for something new in which the old can live on.²⁵

The Natural History Museum in Berlin was designed by August Tiede and completed in 1889. During the Second World War, in February 1945, it was damaged

24 David Chipperfield: Das Neue Museum: Architektonisches Konzept. In: Oliver Hamm, Peter Antonioli (eds): Das Neue Museum Berlin: Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig: E. A. Seeman 2009, pp. 56–59.

25 'Das Unfertige wie das Zerstörte konfrontieren uns mit der Frage, wie unsere Intervention nicht einfach das Alte besiegeln und etwas Neues darüber setzen, sondern mit der vorhandenen Geschichte operieren kann. So gesehen sind schon Spuren des Gebrauchs oder der Geschichte eine Quelle für etwas Neues, in dem das Alte fortleben kann.' Roger Diener interviewed by Sabine von Fischer, Neue Zürcher Zeitung, 6 March 2020.



Fig. 8: Natural History Museum Berlin – reintegration of the missing gap by mimetic repetition of the original structure in visible cast concrete, Diener & Diener Architekten, photo 2021.

by bombing and the east wing was most severely affected. Just like the Neues Museum, this part of the building remained in a ruinous state for many decades without any action being taken. The recovery of ‘Berlin’s last war ruin’²⁶ was the subject of an architectural competition in 1995, which was won by the architecture practice Diener & Diener. The entirely redesigned museum, including the restored east wing, reopened in 2010.²⁷

The spaces in the restored wing house the museum’s wet collection, containing light-sensitive exhibits that require a controlled environment. The animal specimens stored in alcohol-filled jars are displayed as an open, walk-in archive for visitors and researchers alike. To ensure a controlled environment for the exhibits, the building envelope is sealed and the new façade elements are completely opaque. The windows, which are blind to the outside, fit into the rhythm of the original façade openings and are in dialogue with the preserved original façade segments, which were consistently bricked up (see Fig. 7).²⁸

26 Annette Galinski: Nach altem Vorbild. Kriegszerstörter Ostflügel des Museums für Naturkunde in Berlin wiederaufgebaut. In: *Bausubstanz* 4 (2010), pp. 52–56, here p. 52.

27 Axel Simon: Ursuppenküche. Diener & Diener bauen Sauriersaal im Berliner Naturkundemuseum. In: *Hochparterre: Zeitschrift für Architektur und Design* 23 (2010), 11, pp. 36–39.

28 Project description from the architects’ website, <http://www.dienerdiener.ch/de/project/renovation-and-expansion-of-the-east-wing-of-the-museum-of-natural-history> (accessed 17.02.2022).

The contemporary intervention stages the filling of the gap in the façade through a mimetic repetition of the old masonry. Casts were made from the fragments of the original façade, from which prefabricated gray concrete elements of various sizes were produced.²⁹ The different colouring of the façade through the various materials creates an effect of beneficial disturbance. The concept of distinguishing contemporary material from the existing original substance is reminiscent of Hans Döllgast's work, while the decision to repeat the original forms is reminiscent of Giuseppe Valadier's work on the western outer ring of the Colosseum.

This intriguing and bold proposal lies somewhere between a critical reintegration of the gap and a mimetic redesign that stages a new whole, blending old and new building fabric while preserving the memory of the building's destruction during the war (see Fig. 8). Diener & Diener's intervention in Berlin speaks a contemporary language in its materiality mirroring the technological possibilities of its time, yet in terms of appearance, it remakes the original form. This could be a proof of loyalty to the surviving fragments of the original building, or a safety measure to lower the risk of the intervention becoming unbalanced due to the chromatic and material difference from the original fabric.

Conclusion

Every ruin has a right to dignity. It carries the legacy of the past, a story of survival. With their presence, ruins give meaning to the present and set a framework for the future. Ruins are silent storytellers, and therefore deserve to be listened to carefully and assessed on a case-by-case basis before being subjected to intervention. Any ruin reveals qualities inherent to its condition as an architectural entity that has fallen into disrepair for whatever reason. Careful consideration of the imbalance in the characteristics of the ruin can create a new equilibrium by rebalancing the attributes of the ruin with the goal of creating a new whole: 'Emphasising that meanings are not fixed but open to adaptation and reinvention, a fragmented composition is a truer reflection of a contemporary society than a complete composition, indicating that a work of architecture, art or literature can remain unfinished, literally and in the imagination, focusing attention on the creativity of viewers, readers and users, and artists, writers and architects.'³⁰

The condition of the unfinished could be considered part of a critical-creative approach of our time, as it leaves room for appropriation in the present and future life of the ruin that has become architecture again. By allowing the preservation of traces as precious signs of the passage of time on the artifact, the unfinished appearance can coexist in dialogue with the contemporary intervention.

In all three case studies, the interventions maintain the traces caused by war damage and successive weathering and try to blend old and new together in similar ways. Hans Döllgast's method and rational approach to restoration-conservation

29 Sarah Borree, Anh-Linh Ngo: Museum für Naturkunde Berlin. In: Arch+ no. 204 (2011), pp. 46–51.

30 Jonathan Hill: *The Architecture of Ruins*. London: Routledge 2019, p. 294.

based on economy of means was pioneering, and yet was met with great controversy. Both Berlin case studies, on the other hand, were recognised by winning major awards and acceptance in society. What would have happened if Döllgast's intervention had been sacrificed and not preserved? It was clearly a precursor for similar later interventions in the German context and remains an example of an honest approach to a wounded architecture that first and foremost needs someone who believes that it can become a new whole again. The validity of the impulsive response to the harsh reality of the ruin is confirmed in this case by its inspirational qualities for present and future generations.

Abstract

Die Wiederherstellung der Ruine

Kritisch-kreative Ansätze der Restaurierung/Konservierung

Aus rein architektonischer Perspektive ist die Ruine ein Bauwerk, das durch Fragmentierung seine materielle Integrität verloren hat. So manifestiert sich im Bauwerk ein Ungleichgewicht seiner wesentlichen Merkmale, die den Status der Architektur definieren: *firmitas*, *utilitas* und *venustas*. Diese können durch einen kritischen Prozess der Neuintegration des verbleibenden Fragments in einer neuen Architektur wiederhergestellt werden. Die durch den Zweiten Weltkrieg verursachten Schäden zwangen viele europäische Länder, neue Strategien im Umgang mit der Bausubstanz zu erproben. Kritisch-kreative Ansätze des Wiederaufbaus in der frühen Nachkriegszeit wie beispielsweise Hans Döllgasts Alte Pinakothek in München (1946–1957) boten den Anlass, Eingriffe an schwer beschädigten Gebäuden in einer Weise zu überdenken, die die Würde der Ruine respektiert, ohne zu versuchen, die Spuren der Zeit zu tilgen oder historische Fälschungen zu schaffen. Ziel war es nun vielmehr, sie in ein neues harmonisches Ganzes zu integrieren, das ihrer Zeit gerecht wird. Auch gegenwärtig wird dieser Ansatz verfolgt. 50 Jahre nach der Zerstörung wurden zwei im Krieg zerbombte Berliner Museen restauriert: das Neue Museum und das Museum für Naturkunde. Dieser Beitrag illustriert, wie die Spuren der Zeit und der Zerstörung bewusst bewahrt wurden.

Experiential Preservation as Critical Heritage Practice

On Le Corbusier's Villa Savoye in Ruins

Katrine Majlund Jensen and Luise Rellensmann

Introduction

If modernity has been associated with progress, a considerable part of its built legacy is facing rapid decay. Caught up in entropic forces of modernist architecture, industrial wastelands and relics of overthrown political systems are turning into *recent ruins*, challenging the preservationist imperative of saving culturally significant objects for an eternal future. While the aesthetic and critical potential of ruination have been richly addressed within art and philosophy, the field of preservation which deals with the flesh of ruination itself almost univocally equates decay with neglect, directing its research and practice at material stabilisation.

This chapter asks what conception of heritage might evolve from a preservation practice that acknowledges layered temporality and decay as aesthetic qualities and subversive potential. The chapter illuminates the question with the case of Le Corbusier's Villa Savoye through the lens of its lifecycle, from its gradual deterioration to its status as a listed and fully restored piece of modernist architecture. Specifically, the chapter draws on architect and thinker Bernard Tschumi's experiential interpretation of the building's state of decay as a point of departure to reflect on the affective qualities of ruination and its dissonance with modern preservationist ideals.

The paradox of preservation

In theory, preservation values time layers and the unintentional qualities of places. It is a field fundamentally based on the awareness of the gradually fragmentary nature of the built world. Despite this intimate link between preservation and fragmentation, preservation in practice often seems to deny these fundamental aspects of temporality and transformation, all too often restoring places to their allegedly original condition. This is furthermore often framed as a self-explanatory act of care if the object of intervention is already canonical or enrolled in what Laurajane Smith has termed the 'Authorised Heritage



Fig. 1: Colosseum in Rome, before becoming as bare and bald as we know it today. The site once contained a wild untamed garden with over 420 plant species growing among its ruins. François-Marius Granet: Interior View of the Colosseum in Rome. 1804. Musée du Louvre, Paris.

Discourse’ – referring to the governmental and official choices of heritage that current generations ‘must’ care for.¹ Preservation work is, however, discursive work, where each intervention is a choice and an amplification of an object as heritage, often at the expense of other seemingly less significant objects. While ruination in its abject, smelly, and uncanny form can seem alienating to the subject encountering it, so can preservation in its makeover of this.

This chapter suggests an exploration of newer and more recent ruins as a possible counter-site to the ancient and neatly sanitised heritage object, where decay has long been arrested (see Fig. 1). As has been argued by Gavin Lucas, ruins of the recent past offer an ‘unfamiliar familiarity’, which might position them particularly well for asking questions about the nature of ruination and our relation to its preservation.² Unlike classical heritage ruins, where decay has been kept at bay for centuries, we are consciously witnessing the process of ruination with modern ruins. Living with contemporary ruination thus poses the potential for an exploration of alternative approaches that contests normative preservation strategies. Here, a different attentiveness to how history is brought forth to us at such evolving ruins is key, one that emphasises history as a sensed and frictional reality rather than being bound up in so-called historical records. This might also imply letting go of control and using doubt and uncertainty instead of completion and resolution as the leitmotifs of preservation. As architect Andrew Ballantyne puts it: ‘If we think of buildings in connection with the life that produces them, then we can see that when we look at the ruins of buildings, we are

1 Laurajane Smith: *Uses of Heritage*. New York: Routledge 2006, p. 29.

2 Gavin Lucas: Ruins. In: Paul Graves-Brown, Rodney Harrison and Angela Piccini (eds.): *The Oxford Handbook of the Archaeology of the Contemporary World*. New York: Oxford University Press 2013, p. 2.

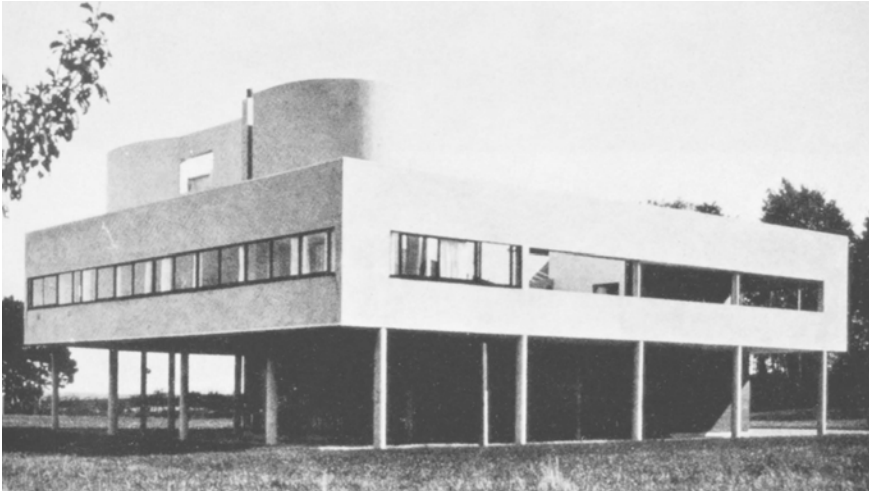


Fig. 2: Villa Savoye by Le Corbusier in the French town of Poissy shortly after completion around 1929–30, view from the north from the exhibition album 'Modern Architecture: International Exhibition'. Museum of Modern Art, New York, 9 February through 23 March 1932.

looking at powerful and incontrovertible evidence of *something*; but evidence of what? It is often difficult to say.³

Le Corbusier and preservation

Now considered one of the most recognisable and renowned examples of the modernist international style in architecture, Villa Savoye in the French town of Poissy was designed by Swiss-French architect Le Corbusier and his Cousin Pierre Jeanneret between 1928 and 1931 (see Fig. 2). The building was home to the Savoye couple, but after only a few years living there, they left the villa in 1938. Interestingly, from the very beginning the Savoyes continuously complained about structural damage as well as leaking roofs.⁴ In this way, decay was almost built into its 'original' state. From 1940 to 1945 the house was used by the German occupying forces, followed by the Americans; it was finally used as an agricultural warehouse. Upon abandonment, the villa gradually deteriorated and was eventually scheduled for demolition by the municipality of Poissy, who had bought the property in order to build a school on the site (see Fig. 3 and Fig. 4). In the early 1960s, architect and critic Bernard Tschumi visited Villa Savoye, describing his evocative encounter with the weathered and abandoned site in his 1976 essay 'Architecture and Transgression':

- 3 Andrew Ballantyne: Architecture as Evidence. In: Dana Arnold, Elvan Altan Ergut, Belgin Turan Ozkaya (eds): Rethinking Architectural Historiography. London/New York: Routledge 2006, pp. 36–50, here p. 36.
- 4 Kevin D Murphy: The Villa Savoye and the Modernist Historic Monument. In: Journal of the Society of Architectural Historians 61 (2002), 1, pp. 68–89, here p. 72.



Fig. 3: Villa Savoye around 1960. Rene Burri/Agentur Focus © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

By the late 1960s one of Modernism's defining buildings, Le Corbusier's Villa Savoye near Paris, came under threat of demolition, resulting in many young architecture students demonstrating in favour of saving it. I was one of them. When I visited it, something incredible happened; the building was amazing, it was quite astonishing in its state of decay – in its state of complete dereliction from many years of neglect. It occurred to me then that perhaps architecture is not only about perfection and the realisation of an abstract concept; it is also about the sensations of the occupant, including making room for an interaction between building and feelings/body. I therefore began to press for a resolution through which the Villa Savoye could be preserved in the state in which it was at the time. The building stank; it was filled with graffiti; it embodied a very different presence than that conceived by Le Corbusier [sic!], and more emotional change than contemporary design could achieve. Amusingly enough, the building came to be completely restored, but the restoration was so pure it was shocking, prompting a programme of de-restoration – restoration with less 'make-up'.⁵

Tschumi's retrospective writing is interesting as it entails two views on the architectural: first, it is seen as a demonstration of architectural principles, as a materialisation of an idea; and second, it is architecture as an experiential evocative reality. In theory, thinking on Le Corbusier's style and vision for his building, Tschumi's first response as a student of architecture was to advocate for the preservation of the building, understood as a stabilisation of the material, turning

5 Bernard Tschumi: Intervention 1: Advertisements of Architecture. In: Louis Rice, David Littlefield (eds): *Transgression: Towards an Expanded Field of Architecture*. London, New York: Routledge 2015, pp. 10–16, here p. 10.



Fig. 4: Villa Savoye around 1960. Rene Burri/Agentur Focus © F.L.C./VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

it back to its original form. Upon the affective encounter of the *actual* building in its state of decay, however, Tschumi's view on the building changed. Instead, he was imagining a non-interventionist 'preservation' in which the olfactory and sensuous qualities of the building's decay became the object of preservation. A clue about the subversive and critical potential of such an experiential encounter with decaying architecture can here be elaborated by New York-based artist and architect Vito Acconci: 'If the space presented is complete, what's left for the viewer is to relive the space – this is the domain of fiction, the impulse is preservation (conservative); if the space presented is not yet complete, what's left for the viewer is to try out the space, attempt the space – this is the domain of essay, the impulse is change (radical).'⁶ What Acconci refers to is a move from architecture as representation in its completeness to architecture as a performative space in its incompleteness – performative in the sense of offering a void for the visitor to enact. What Tschumi's experience of incompleteness offers is the ruinous as a tool of reflection – in his case, reflection on the very architectural thing about architecture.

Ironically, given Tschumi's 'turn' in perception, the rescue of Villa Savoye quickly developed into an international campaign in which most of the architectural community took part, including Le Corbusier himself and the architectural historian Sigfried Gideon. In 1964 it was thus one of the first officially modern monuments. As Kevin Murphy writes: 'With its rescue from near ruin in the mid 1960s, Villa Savoye came to stand as a monument to the first phase of Modernism, which, by the time of the building's preservation, was perceived

6 Mikkel Bille: *Elements of Architecture: Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*. New York, London: Routledge 2016, p. 312.



Fig. 5: Villa Savoye after ‘make-up’ in 2015. Paul Kozlowski © F.L.C. / VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

as a historical phenomenon.⁷ Gaining monument status prompted a number of renovation campaigns, with the most recent being from 1985 to 1997. Since the building gained monument status, the site has recurrently been open to visitors in between the renovations. As part of Le Corbusier’s broader body of work, Villa Savoye acquired the status of being a UNESCO World Heritage Site in 2016 (Fig. 5).

The public discourse of the ruinous Villa Savoye

Le Corbusier’s early ‘modern masterpiece’ stood finished in 1929, but already by 1937–38 it was abandoned for over 20 years until 1959. Nevertheless, when looking into the discourse of the history of the building, the building’s phase of non-intentional use and ruination, lasting over two decades, has been almost entirely left out in writings on the building. It is not an overstatement to say that this lack of attentiveness or even exploration of ruination points directly towards a more general and prevalent aesthetic hierarchy within preservation. The case also shows how deeming something significant is coupled with a cleansing aesthetic. In this way, the appreciation of the ruin as an object of heritage preservation is often expressed as an intolerance of its ruination. This resembles urbanist Kai Vöckler’s argument that ‘patina works well in the case of ancient ruins, but not in the modern architecture of the suburbs’. In examining the reception of Villa Savoye in its ruined state from abandonment in 1937–38 until 1958, Vöckler’s statement seems to be confirmed. A review of some of the most seminal works about the site shows that its state of ruination is dealt with either in negative terms or by way of simply leaving aside this part of the history of the building.

7 Murphy 2002 (see note 4), here p. 68.

The history of the building, beyond the intentions of its creator or its restorers, is described in only two sentences in the book *Le Corbusier: The Villa Savoye* by Jacques Sbriglio.⁸ Here the author briefly states how 'the Villa Savoye was subjected to a series of defacements brought on by the various activities it was obliged to house'.⁹ Although the author of the book is naturally a guardian of Le Corbusier's idea of the building, the blindness to aspects of weathering and abandonment might reveal how architects rarely envision the aspect of deterioration as part of the biographies of their designs. Similarly, a text about the building by The Getty Conservation Institute, an internationally highly respected institution for the preservation of monuments, only briefly mentions how the years of occupation by German and Allied troops caused extensive damage.¹⁰ In a one-and-a-half-hour public lecture about the building hosted by the Institute in 2013, the speaker Pierre-Antoine Gatier likewise only had one picture of its ruined state, with the commentary: 'that is a sad view of the villa'. In the lecture, he also referred to how the French ministry of culture expressed embarrassment about the condition of the building at the time.¹¹

The public reception of the building in its ruinous state is in no way surprising. On the contrary, it seems to be an affirmation of how architecture, seen as testimony, is bound up in discourses on material stabilisation in order to function as 'heritage'. The most recent renovation completed at the end of 1990s was based on the condition of the building as it was around 1930, as well as in 1965 after the first renovation, its most recent 'make-up' practically looking like a reconstruction when compared to its deteriorated state during abandonment.¹² About the restorations of Le Corbusier's collected works, the UNESCO World Heritage List states: 'In terms of materials, some sites have been restored and partly reconstructed in recent years, after neglect or disfigurement. Overall, the modifications can be seen to be reasonable and proportionate.'¹³ The statement is symptomatic of the kind of change that is acceptable for architectural heritage to go through – not that of decay but that of transforming buildings into the documents that they are supposed to be.¹⁴

8 Jacques Sbriglio: *Le Corbusier: The Villa Savoye*. Basel/Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2008.

9 Sbriglio 2008 (see note 8), pp. 152.

10 The Getty Conservation Institute: *The Villa Savoye: A Manifesto for Modernity* (24 October 2013), https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/public_programs/villa_savoye.html (accessed 05.04.2022).

11 Pierre-Antoine Gatier: *The Villa Savoye: A Manifesto for Modernity*. Video on the YouTube channel of The Getty Conservation Institute (20 November 2013), <https://www.youtube.com/watch?v=xG5W3lkSVYk&t=4s> (accessed 27.05.2022).

12 Gatier 2013 (see note 11).

13 UNESCO World Heritage Convention: Decision 40 COM 8B.31 Examination of Nominations of Cultural Properties to the World Heritage List. Report of the Decisions Adopted during the 40th Session of the World Heritage Committee (Istanbul/UNESCO, 2016), <https://whc.unesco.org/en/decisions/6809/> (accessed 06.04.2022).

14 Jorge Otero-Pailos: *An Olfactory Reconstruction of Philip Johnson's Glass House*. In: *AA Files*, 57 (2008), pp. 40–45.

As noted in Kevin D. Murphy's article on Villa Savoye, however, the ruinous state of the building in the 1950s was in fact just a culmination of a process of decay that began almost before the house was completed.¹⁵ This information also stems from correspondence between Mrs. Savoye and Le Corbusier. Here Mrs. Savoye, as the client, complained about numerous leaks in the house even before moving in; and shortly before moving out in 1937 she wrote again: 'It's raining in the hall, it's raining on the ramp and the wall of the garage is absolutely soaked. What's more, it's still raining in my bathroom, which floods in bad weather.'¹⁶ Previously Mrs. Savoye had described the house as 'cold and damp'.¹⁷

In their book *On Weathering*, architects Mostafavi and Leatherbarrow note how the main causes of weathering are inadequate instructions from the architect and poor execution.¹⁸ Their observation is interesting, as it points to the authorship of the architect as a very selective one. Here, authorship of architecture most often pertains to the style and vision behind a building, which are aspects leading to an architect's appraisal within art history. The case of Villa Savoye, however, shows how, in fact, Le Corbusier himself seems to have been the 'author' of the deterioration of his own building right from the beginning, given the use of vulnerable materials. The examples of the public discourse around Villa Savoye in this way point to how modernism and its objectives for its architecture have been extended into the field of preservation of modernist architecture as well. Or, as Lahiji and Friedman conclude in their essay about the Villa: 'What the rescuers of the Villa Savoye preserve is not, in fact, Le Corbusier's *construction spirituelle*; it is rather their own corporeal ego, which projects itself in order to repress the one thing that constantly threatens to return to haunt the body: the abject, the "leftover"'.¹⁹

On a practical level, such considerations are particularly interesting in the context of steadily increasing renovations of recent modernist and post-war modernist buildings. The restoration of Ludwig Leo's Umlauftank 2 (1974) in Berlin, carried out by HG Merz Architekten and supported by the Wüstenrot Foundation, can be considered typical for current preservation practice of seemingly cutting-edge standard. The project has been communicated as 'experimental and pioneering' in its field – a kind of showcase example for the preservation of younger architectural heritage. However, according to the restoration architect Hans Günter Merz, the approaches when it comes to 20th century architecture are the same as with older architecture, although the materials might be different.²⁰

On a closer look, the rhetoric around wear and tear and decay in the case of Umlauftank 2 was strikingly similar to the example of Villa Savoye as analysed

15 Murphy 2002 (see note 4), here p. 72.

16 Sbriglio 2008 (see note 8), here p. 146.

17 Sbriglio 2008 (see note 8), here p. 145.

18 Mohsen Mostafavi, David Leatherbarrow: *On Weathering: The Life of Buildings in Time*. Cambridge, MA: MIT Press 1993, p. 23.

19 Nadir Lahiji and Daniel S. Friedman: *At the Sink: Architecture in Abjection*. In: Nadir Lahiji, Daniel S. Friedman (eds): *Plumbing: Sounding Modern Architecture*. New York: Princeton Architectural Press 1997, pp. 35–63, here p. 36.

20 Wüstenrot Stiftung: *Ludwig Leo: Umlauftank 2*. Leipzig: Spector Books 2020.



Fig. 6: Interior view of Villa Savoye after 'make-up' in 2015.
Paul Kozłowski © F.L.C. / VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

above: 'Modern building materials do not necessarily become more beautiful as they age',²¹ was one statement referencing the found condition of Umlauftank 2 (see Fig. 6, 7). 'The Umlauftank has the problem that it was built from materials that age miserably', is the diagnosis in the publication about the process of restoration.²² Although the different parties involved speak of wanting to preserve the 'historically marked substance', the washed-out light blue was returned to a shiny ultramarine blue, the rusty sheet metal panels were replaced, the 'Rosa Röhre' (The Pink Tube) – as the building was nicknamed – was returned to a bright pink colour (see Fig. 8). In this regard, the restoration of the 'Rosa Röhre' seems like just a continuation of how preservation of modernist buildings was defined when beginning restoration on Villa Savoye in 1965 – that is, homage and humility to the architect behind the building. In the case of Umlauftank 2, other approaches were hardly discussed. Meanwhile, the field of preservation continues to invest in research towards material stability and durability, and that without excuses: 'We didn't want to build a ruin.'²³

21 Christine Habermalz: Sanierung des Umlauftank 2: Das Comeback der Rosa Röhre. Deutschlandfunk Kultur (26 November 2017), https://www.deutschlandfunkkultur.de/sanierung-des-umlauftank-2-das-comeback-der-rosa-roehre.1013.de.html?dram:article_id=401625 accessed (06.04.2022).

22 Wüstenrot Stiftung 2020 (see note 20), here p. 207.

23 Wüstenrot Stiftung 2020 (see note 20), here p. 210.



Fig. 7: Ludwig Leo's Umlauftank 2 in Berlin before restoration (2012).



Fig. 8: Ludwig Leo's Umlauftank 2 in Berlin upon restoration (2018).

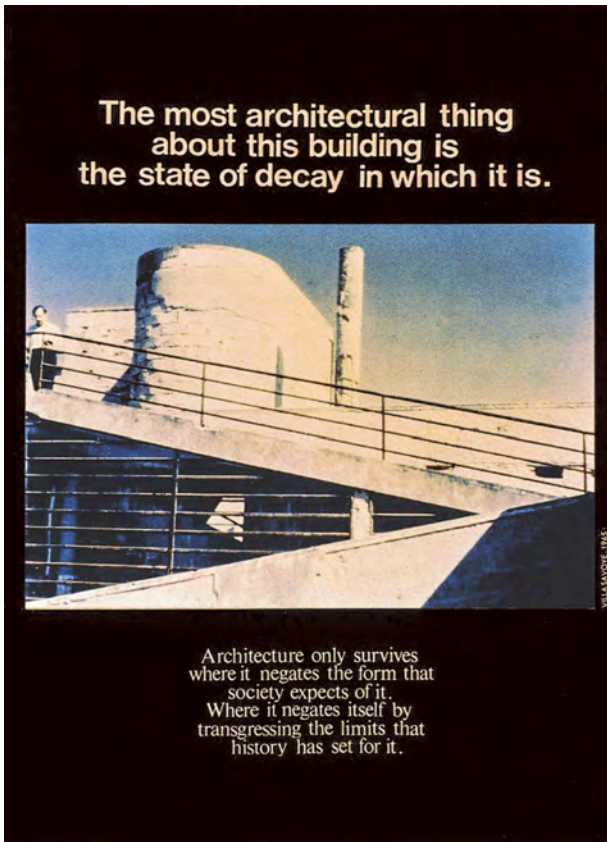


Fig. 9: Bernard Tschumi: *Advertisements for Architecture* (1976–1977).

Bernard Tschumi and experiential preservation

Besides his essay, Tschumi also processed his experience of the ruined Villa Savoye in his work *Advertisements for Architecture* (1976–77), a series of postcard-sized text and image compilations that he produced in the 1970s (see Fig. 9). Each of them was a kind of manifesto dealing with the dissonant relationship between the immediate spatial experience and the theoretical concepts of architecture. The first advertisement was dedicated to Villa Savoye, the image showing its state of decay, the text reading: ‘The most architectural thing about this building is the state of decay in which it is. Architecture only survives where it negates the form that society expects of it. Where it negates itself by transgressing the limits that history has set for it.’²⁴ Tschumi’s wording is interesting, as it can be read as a direct anti-preservation manifesto. Not for the purpose of rebellion itself, but because preservation can be seen as an act of destruction depending on what we consider architectural. According to Tschumi, buildings only develop into architecture when they evade a controlled state.

24 Tschumi 2015 (see note 5), p. 11.

That the architectural quality evolves from the ‘unauthored’ and unintended is reminiscent of earlier thinking on preservation, before it became a codified practice. Austrian art historian Alois Riegl spoke of ‘age value’ as a monument value in and of itself.²⁵ Here, the monument does not represent a deliberate message or an event to remember, but functions as a kind of material memory, described with the words of Torgeir Bangstad as how ‘things literally perform the effects of their own pasts’.²⁶ To make age value productive as ‘memory’ is once and for all to detach the concept of heritage from material stabilisation. It requires an exploration of testimony as a different presence of a building than that of merely being a historical record. Going back to Tschumi’s description of his experience of the encounter with Villa Savoye as expressed in his essay, we can thus try to ponder this as a momentum for preservation to approach its object otherwise, even if this means viewing the buildings as slippery signifiers – something whose meaning and messy temporalities we cannot easily resolve. Tschumi’s valuation of the building in his essay operates from affect being evoked. The ‘amazing’ and ‘astonishing’, as described by Tschumi, is here not related to a historical event, a typology, a style, or a cultural practice, but rather refers to how the building testifies to its own history and has not yet been deemed useful as a collective cultural resource for us. Seen from a conventional preservation perspective, the building might thus be described as ‘unproductive’ of value in its phase of abandonment.

This, however, opens a vast field for thinking about cultural productivity differently, and the ruinous immediately becomes a field for reflection. The immediacy of experience for Tschumi might not be a contradiction to the building as a temporal and historical phenomenon. With reference to Brian Massumi and his concept of affect, immediacy is in fact intensively inclusive of the past, as it entails the *force* of the past upon encounter.²⁷ That Tschumi points at astonishment, and that something ‘occurs’ to him, is likewise directing us towards a sense of wonder. Just like immediacy, wonder is not a mode of cutting off the past, but maybe it is even a radicalisation of our relation to the past. As elaborated by Sarah Ahmed, ‘wonder allows us to see the surfaces of the world as made, and as such wonder opens up rather than suspends historicity.’²⁸ Le Corbusier’s Villa Savoye is not there as an idea: it is there as something made, made from wear and tear. In the experiential sense, heritage is uncovering its own material vulnerability, and through that, is transforming it from representational object into the domain of abject. In its decaying state, heritage becomes thrown at us as an existential condition. Tschumi’s *Advertisements* could here offer answers to a more considerate and non-interventionist preservation practice. Certainly, they are of critical concern for the materiality and, in a sense, ‘caring’ of the building, albeit in text and image.

25 Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung. In: Bauwelt Fundamente 80, Konservieren, nicht restaurieren: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, 80 (1988): pp. 43–87.

26 Torgeir Bangstad: Beyond Presentism: Heritage and the Temporality of Things. In: Ethnologia Europaea 49 (2019): 115–132, here p. 129.

27 Brian Massumi: Politics of Affect. Cambridge: Polity Press 2015, p. 148.

28 Feministkilljoys: Feminist Wonder. (28 July 2014), <https://feministkilljoys.com/2014/07/28/feminist-wonder/> (accessed 06.04.2022).

Patina and the modern: A preservationist leitmotif?

Not long after Tschumi's *Advertisements* project, the aging and weathering of modern architecture was the topic of the book by architects Mohsen Mostafavi and David Leatherbarrow, *On Weathering: The Life of Buildings in Time*.²⁹ Here they ask: 'But is weathering only subtraction, can it not also add and enhance? [...] From one point of view [...] the accumulation of dirt enriches; from another, it dissolves the building.'³⁰ In the book they therefore demonstrate how architectural changes caused by nature and time are perceived as destruction within the paradigm of modern architecture, also recalling urbanist Kai Vöckler's statement on how patina only works well with ancient ruins. As Mostafavi and Leatherbarrow note: 'Staining erosion, and surface faults seem to be antithetical to the modern movement's ideal of "whiteness"'.³¹ With their observations they also refer to Villa Savoye, which occupies the first two images of the publication, one picturing the building as renovated, the other showing it in its deteriorated state. With reference to Le Corbusier, they draw the conclusion that, from the point of view of modernity, any life of a building post-completion – be it through uses or natural forces – would always be assessed as impairment.³² On the contrary, Mostafavi and Leatherbarrow present an understanding of weathering as a creation of a new surface made by nature and the environment, and as a process which can productively change a building over time.³³ In this way, erosion of a surface caused by weathering also adds new surfaces set free by the very same material.

To 'save' a building and return it to its so-called 'original' state is the rhetoric used and employed as self-explanatory terms within much conventional western preservation practice, as elaborated by Laurajane Smith with the aforementioned 'Authorised Heritage Discourse'. This practice seems not to change with modernist architecture becoming embedded in heritage and preservation discourses. As with the case of Villa Savoye, the concepts of authenticity and integrity, which are two guiding parameters within UNESCO's preservation guidelines, once again refer to a single building or the broader oeuvre of Le Corbusier in its entirety. These are, however, concepts that could also be interpreted in favour of the aesthetic and experiential qualities of decay and ephemerality, pointing at how different elements and materials of a building also have their 'native' and authentic ways of behaving in interaction with their environment.

When looking to the Japanese concept of Wabi-Sabi, rooted in 15th century Japan as a process-based approach to objects, the western interpretation of authenticity clearly comes forth as a construction and anything but universal.³⁴

29 Mostafavi, Leatherbarrow 1993 (see note 18).

30 Mostafavi, Leatherbarrow 1993 (see note 18), p. 42.

31 Mostafavi, Leatherbarrow 1993 (see note 18), p. 72.

32 Mostafavi, Leatherbarrow 1993 (see note 18), p. 82.

33 Mostafavi, Leatherbarrow 1993 (see note 18), pp. 26, 42.

34 The UNESCO World Heritage List operates from the viewpoint that its listed heritage should have 'Outstanding Universal Value' (OUV). See UNESCO World Heritage Convention: The Criteria for Selection, <https://whc.unesco.org/en/criteria/> (accessed 06.04.2022).

In the book *Wabi-Sabi for Artists, Architects and Designers*, architect and aesthetic philosopher Leonard Koren explains the Japanese concept, describing its principles as the acceptance of reality and the inevitability of the transience of life.³⁵ Here, the entire idea of completeness and perfection is completely questioned, and the ‘original state’ of an object is rather achieved by the very fact that things deteriorate and break.³⁶ This approach becomes particularly clear when compared to modernity: ‘Modernity: purity increases its expressiveness; wabi-sabi: Corrosion and pollution intensify its expressiveness.’³⁷ What Tschumi addresses is the effect of the corrosion of modern architecture. He thereby calls into question the modernist ideology of purity, the idea of a pure original, and thus the conventional notions of monument preservation. Finnish architect and former professor for architectural theory at the TU Vienna, Kari Jormakka, summarises Tschumi’s approach: ‘He points out that modern architecture refused to recognise the passage of time. By decaying, Villa Savoye made the passage of time visible and thus transgressed the taboo of modernism.’³⁸

With his manifesto, Tschumi not only questions the concept of material integrity, but also the claimed objectivity (operating for the common good) of monument preservation by way of his focus on the sensuous and subjective perception. In this way, Tschumi presents us a *modus operandi* of preservation that favours the moment of interaction between the building and the recipient instead of predefined categories. Accordingly, Tschumi’s interpretation of Villa Savoye can be seen as an impulse for conventional preservation practices to approach their objects differently. Such an ‘approaching otherwise’ intriguingly seems to inspire contemporary critical heritage research. Until recently, a systematic critique of conventional and – as shown in this chapter – ‘modern’ preservation has come from Critical Heritage Studies, whose association contests what it sees as the privileging of the ‘old, grand, prestigious, expert approved sites’ within the domain of preservation.³⁹ Such criticism has, however, been strongly rooted in discourse analysis, whereas new developments within what has been termed ‘experimental preservation’ uses physical intervention as a way of touching the realm of experience, as a route to questioning dominant views on architecture as testimony.⁴⁰ Consequently, within this paradigm of preservation as a field of experimentation, the notion of intervention has gone from an objective of care and maintenance to becoming a play with boundaries, modifications, re-contextualisation and contrasting. Likewise, there seems to be a more practically oriented critique of authorised and governmental preservation

35 Leonard Koren: *Wabi-Sabi für Künstler, Architekten und Designer*. Köln: Wasmuth 1995.

36 Koren 1995 (see note 35), p. 47.

37 Koren 1995 (see note 35), p. 27.

38 Kari Jormakka: *The Most Architectural Thing*. In: Thomas Mical (ed.): *Surrealism and Architecture*. London: Routledge 2005, pp. 290–317, here p. 295.

39 Association of Critical Heritage Studies: *History*, <https://www.criticalheritagestudies.org/history> (accessed 06.04.2022).

40 Jorge Otero-Pailos, Erik Fenstad Langdalen, Thordis Arrhenius: *Experimental Preservation*. Zürich: Lars Müller Publishers 2016.

from the field of contemporary archaeology.⁴¹ Closely connected to the field of preservation in its privileged access to the flesh of the fragment, this turn within archaeology favours subjective experience, as this emphasises the past not as a static relic, but as something to continuously negotiate the meaning of.⁴² As Icelandic archaeologist Þóra Pétursdóttir shows, this kind of modern archaeology entails both a critique of modern preservation – in the sense of belonging to modern ideals, which are practically outdated – as well as offering practical methodologies for how to approach the ruinous heritage of the recent past in ways that are more attentive to the material as found, rather than to our ideas of how it should circulate effectively within the heritage industry.⁴³ Turning this attentiveness into an actual preservation strategy is the topic of cultural geographer Caitlin DeSilvey in her book *Curated Decay: Heritage beyond Saving*, which won the Historic Preservation Book Prize in 2018.⁴⁴ Here, DeSilvey addressed the care of sites at risk, many of the sites stemming from a recent past and actively decaying, as seen through the concepts of ecology and entropy. Through an explorative and subjective tone of voice she suggests preservation as a sort of collaboration with natural processes rather than a fight against it, looking into concrete management strategies pertaining to this.

These are all contemporary movements within Critical Heritage Studies, but they all seem to draw the contours of a critique that stems from the language of materiality, a language so bound up in conventional preservation itself. Essentially, these more recent theoretical developments could be interpreted as proposals for how to do preservation otherwise – preservation also entailing the mere work of documenting and interpreting a ruin creatively, just like Tschumi did. In this way, preservation could turn into a self-reflexive and epistemological project: one that is just as creative as a restorative field of practice.

Abstract

Experientielle Bewahrungsansätze als kritische Denkmalpflegepraxis

Zu Le Corbusiers Villa Savoye als Ruine

Das kritische Potenzial der Ruine wird in Kunst und Philosophie seit Langem behandelt. Die Denkmalpflege, die im Grunde in ihrer täglichen Praxis mit dem Wesen der Ruinierung befasst ist, setzt bis heute Verfall mit Vernachlässigung gleich und beschäftigt sich mit Fragen materieller Haltbarkeit und Stabilisierungen. Aus einer erfahrungsbezogenen, experientiellen Perspektive betrachtet stellt sich die Frage, welche Konzeption von Kulturerbe sich aus der

41 Rodney Harrison, John Schofield: *After Modernity: Archaeological Approaches to the Contemporary Past*. Oxford: Oxford University Press 2010.

42 Harrison and Schofield (see note 41), p. 5.

43 Þóra Pétursdóttir: *Concrete Matters: Towards an Archaeology of Things*. PhD Dissertation, University of Tromsø UIT, 2013.

44 Caitlin DeSilvey: *Curated Decay: Heritage beyond Saving*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017.

Anerkennung mehrschichtiger Zeitlichkeit und des Verfalls als produktive Qualität ableiten lässt. Eine Antwort darauf gibt die Gegenüberstellung des Lebenszyklus von Le Corbusiers Villa Savoye als restaurierter Ikone der Moderne mit der affektiven Begegnung des Architekten Bernard Tschumi mit der Stätte während des Verfalls in den 1960er Jahren. Diese Betrachtung führt zu Überlegungen über die Denkmalpflege als ein kreatives und nicht notwendigerweise restauratives Praxisfeld.

Gespenster des »preußischen Pompeji«

Zwei ortsspezifische Ausstellungen in den Ruinen der einstigen Festung Küstrin

Marta Smolińska

Ziel dieses Beitrags ist die Analyse von zwei ortsspezifischen Projekten, die auf dem Gelände der einstigen Festung Küstrin (Kostrzyn) unmittelbar an der heutigen Grenze zwischen Polen und Deutschland realisiert wurden:¹ zum einen »Dialog Loci – Kunst an einem verlorenen Ort« im Jahr 2004, das von dem Künstlerduo Urban Art konzipiert und von Aneta Szyłak kuratiert wurde.² Zum anderen geht es um »Memento Kostrzyn« unter der kuratorischen Leitung von Christoph Tannert im Jahr 2012.³ »Dialog Loci« wurde in Zusammenarbeit mit dem Küstriner Kulturzentrum (Kostrzyńskie Centrum Kultury) durchgeführt, »Memento Kostrzyn« in Kooperation mit dem Festungsmuseum Küstrin (Muzeum Twierdzy Kostrzyn) umgesetzt. Beide Projekte thematisierten die historischen Veränderungen der deutsch-polnischen Grenze sowie die geteilten Mythen – beide Projekte fragten nach Geschichte und Gedächtnis, nach nationaler Identität und nach der Symbolik von Unterteilungen.

Sowohl »Dialog Loci« als auch »Memento Kostrzyn« umfassten temporäre Realisierungen ortsspezifischer Kunstwerke, die eigens für diese Projekte

- 1 Der Beitrag wurde im Rahmen des wissenschaftlichen Projekts »Grenzzone als transition space. Künstlerische und kuratorische Strategien an der deutsch-polnischen Grenze im Kontext von »border art« und der Kulturpolitik in den beiden Ländern (1990–2020)« vorbereitet, das von 2019 bis 2023 zusammen mit Prof. Dr. Burcu Dogramaci (LMU München) durchgeführt wird. Finanzierung: Narodowe Centrum Nauki w Krakowie (Das Nationalzentrum für Wissenschaft in Krakau) – OPUS 16, HS2 (2018/31/B/HS2/00553).
- 2 Künstler*innen: Miroslaw Filonik (PL), Bernardo Giorgi (I), Krescenty Głazik (PL), Elżbieta Jabłońska (PL), Grzegorz Klaman (PL), Michael Kurzwelly (D), Hester Oerlemans (NL), Arturas Raila (LT), Carina Randlov (DK), Susken Rosenthal (D), Jadwiga Sawicka (PL), Roland Schefferski (D), Zbigniew Sejwa (PL), Urban Art (Anne Peschken/Marek Pisarsky, D/PL), HS Winkler (D), Georg Winter (D), Markus Wirthmann (D) und Julita Wójcik (PL), <https://urbanart-berlin.de/de/Arbeiten-Projekte/Dialog-Loci> (aufgerufen am 29.03.2022).
- 3 Künstler*innen: Roland Boden (D), Hubert Czerepok (PL), Roland Fuhrmann (D), Szymon Kobylarz (PL), Via Lewandowsky (D), Ulrich Polster (D), Jorg Schlinke (D), Nasan Tur (TR/D), Urban Art (Anne Peschken/Marek Pisarsky, D/PL), Simone Zaugg (CH), <https://urbanart-berlin.de/de/Arbeiten-Projekte/Memento-Kostrzyn> (aufgerufen am 29.03.2022).

entwickelt und in einem ganz speziellen öffentlichen Raum gezeigt wurden, nämlich in einem ehemaligen Festungsbauwerk. Diese Festung wurde ab dem 15. Jahrhundert in mehreren Bauphasen errichtet und besonders im 16. Jahrhundert umfassend erweitert, als die Stadt Küstrin in den Rang der neumärkischen Hauptstadt aufstieg. Im Jahr 1730 wurde hier Kronprinz Friedrich, der spätere preußische König Friedrich II., nach einem misslungenen Versuch, aus dem Land zu flüchten, inhaftiert. Auf Befehl seines Vaters – König Friedrich Wilhelms I. – wurde hier am 6. November vor den Augen des Gefangenen sein Freund Hans Hermann von Katte hingerichtet, der einer Beziehung mit dem Kronprinzen verdächtigt wurde. Fast ein Jahr später verließ der traumatisierte Friedrich, sich dem Willen seines Vaters fügend, das Gelände der Festung, deren Status und Schicksal im Laufe der Zeit zu weiteren Komplikationen führen sollten. Diese betrafen die gesamte Bausubstanz einschließlich der innerhalb der Festung gelegenen Wohnhäuser und Unterkünfte. Der Architekturtheoretiker Kari Jormakka berichtet im Katalog zum Projekt »Dialog Loci«:

Die Garnisonsstadt Kostrzyn / Küstrin an der Oder, zwischen Polen und Deutschland gelegen, wurde nicht während des Nazi-Blitzkrieges am Anfang des Zweiten Weltkrieges zerstört; sie wurde erst zum Kriegsende 1945 praktisch von der Erdoberfläche ausgeradiert, als die Deutschen verzweifelt versuchten, sich dem sowjetischen Truppenvormarsch auf Berlin entgegen zu stemmen. Als die Festung in den letzten Märztagen fiel, standen nur noch 10 Prozent der Häuser. In den späten Sechzigern wurden sie endgültig geschleift und das brauchbare Baumaterial für den Wiederaufbau von Warschau wiederverwendet.⁴

So entstand ein leerer Ort, ein an der Grenze gelegenes, verlassenes Niemandsland. Der Historiker Jan Piskorski unterstreicht:

Die Küstriner Altstadt, die nach dem Krieg an Polen fiel, wurde nicht wiederaufgebaut. Nicht, weil sie so zerstört war. Menschen bauen sogar Städte wieder auf, in denen kein Stein mehr auf dem anderen steht. Sie bauen sie geduldig und über Jahrhunderte sogar viele Male wieder auf, wenn denn Bedarf daran besteht. Den gab es in diesem Falle nicht. Die Küstriner Deutschen waren geflohen oder wurden evakuiert, die Übriggebliebenen ausgesiedelt. Sie konnten nicht zurückkehren, weil gleichzeitig in Potsdam beschlossen wurde, dass die neue deutsch-polnische Grenze an der Oder verlaufen sollte.⁵

Des Weiteren widerfuhr der verlassenen und zerstörten Küstriner Festung und Altstadt das, was Jean-Paul Sartre in *La Nausée* beschrieb:

Die Vegetation ist kilometerweise auf die Stadt zugekrochen. Sie wartet. Wenn die Stadt tot ist, wird die Vegetation in sie eindringen, sie wird die Steine über-

4 Kari Jormakka: *Sous rature*. In: Anne Peschken, Marek Pisarsky (Hg.): *Dialog Loci*. Kunst an einem verlorenen Ort. Hilden: Becker Joest Volk Verlag 2004, S. 116–142, hier S. 126.

5 Jan M. Piskorski: *Weinen wir der Festung Küstrin nicht nach!* In: Peschken, Pisarsky 2004 (wie Anm. 4), S. 32–47, hier S. 36.

wuchern, wird sie umklammern, sie von innen aushöhlen, wird sie mit langen schwarzen Zangen sprengen; sie wird die Löcher verstopfen und überall grüne Pfoten herunterhängen lassen.⁶

Im Kontext der Diskussion über den potenziellen Wiederaufbau der Festung nannte der deutsche Journalist und Schriftsteller Uwe Rada im taz-Magazin das ruinöse Gelände ein »preußisches Pompeji«.⁷ Obwohl diese Metapher nicht ganz zutreffend zu sein scheint, da Pompeji beim Ausbruch des Vesuvs verschüttet, Küstrin hingegen im Krieg bombardiert wurde, gewann sie an Beliebtheit. »Von der alten Festungsstadt Küstrin sind nur noch die Straßen und Fundamente geblieben, einige Stadttore und die mächtigen Bastionen: gleich einem untergegangenen Pompeji«, schrieb beispielsweise der Blogger Michael Bartnik 2020 in seiner Reiseempfehlung.⁸

Das Paradoxon dieses Ortes beruht darauf, dass die Küstriner Festung im Laufe der Zeit herrenlos wurde: vollkommen verlassen und im Grenzgebiet gelegen, in dem – zu beiden Seiten der Grenze – nach dem Krieg niemand mehr verblieben war, der noch ihr von Leben erfülltes Bild vor der Bombardierung 1945 in Erinnerung getragen hätte. Des Weiteren gilt, einem im Jahr 2004 veröffentlichten Kommentar von Rada folgend: »Erinnerung ist im Grenzgebiet zwischen Deutschen und Polen noch immer verdächtig.«⁹ Selbst ein gemeinsamer Fluss ziehe keine gemeinsame Wahrnehmung nach sich (»gemeinsame Flut, getrennte Wahrnehmung«).¹⁰ Auf dem Festungsgelände überwuchern Pflanzen allmählich die Geschichte, aber der ruinöse Ort beflügelt die Fantasie der Deutschen bezüglich der Anfänge von Preußens Macht. Rada behauptet, die Geschichte sei nirgendwo sonst so tief verborgen wie eben an diesem Ort.¹¹ Er stellt zudem die Frage, ob Küstrin eigentlich auf der polnischen oder der deutschen Seite liege und fügt hinzu, dass es in dieser Region keine Grenzstädte mehr gibt, sondern allenfalls Städte an der Grenze.¹²

Die Grenzregion an der Oder-Neiße-Linie bleibt aus deutscher Sicht ein Symbol für Gebietsverlust, Vertreibungen, Enteignungen, nationalsozialistische Verbrechen – durch diese Aspekte manifestieren sich hier die Geschichte und die Träume der deutsch-polnischen Beziehungen. Wie der Soziologe Markus Schroer schreibt, spiele die Grenze im Kontext der Trauer nach dem Verlust enger Beziehungen eine außergewöhnlich wichtige Rolle.¹³ Aber waren diese Beziehungen

6 Jean-Paul Sartre: Der Ekel, übers. v. Uli Aumüller. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1985, S. 203.

7 Uwe Rada: Preußisches Pompeji. In: taz-Magazin, 6. Januar 2001 (Dossier), S. I–II.

8 Michael Bartnik: Das Pompeji an der Oder. Festungsstadt Kostrzyn im Dornröschenschlaf, <https://railtripping.com/de/kostrzyn/> (aufgerufen am 29.03.2022)

9 Uwe Rada: Zwischenland. Europäische Geschichten aus dem deutsch-polnischen Grenzgebiet. Berlin: be.bra Verlag 2004, S. 80.

10 Rada 2004 (wie Anm. 9), S. 48.

11 Rada 2004 (wie Anm. 9), S. 34.

12 Rada 2004 (wie Anm. 9), S. 9–11.

13 Markus Schroer: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 9.

jemals eng? Den Journalisten Andrzej Kotula zitierend kommt Rada in seinem Text für den Katalog *Dialog Loci* zu dem Schluss:

Durch die Westverschiebung der polnischen Grenze infolge der Konferenzen von Jalta und Potsdam sowie der Ansiedlung von Flüchtlingen an beiden Seiten der Oder-Neiße-Grenze fehle es an einer über Generationen hinweg gewachsenen, grenzüberschreitenden Nachbarschaft. Das Fehlen von Minderheiten auf der jeweils anderen Seite verschärfe die ohnehin schon harte Sprachgrenze [...]. Es fehle im deutsch-polnischen Grenzgebiet an einer Tradition der gelebten Nachbarschaft.¹⁴

Als Folge dieses Phänomens ist die Festung Küstrin noch immer eine Ruine, denn sie befindet sich zwischen zwei Erinnerungsräumen, die bisher kaum Gemeinsamkeiten aufweisen. Radas These korreliert mit der Schlussfolgerung des Geografen David Newman, der suggeriert, dass nach einer gewaltsamen Öffnung bzw. Änderung von Grenzen die Bewohner*innen der Grenzregionen keine Lust auf eine gegenseitige Interaktion bzw. Integration gehabt hätten.¹⁵ Wie die Kuratorin Aneta Szyłak unterstrich, liegt die Küstriner Festung

[...] im Grenzgebiet – da, wo Prinzipien und Methoden an Deutlichkeit verlieren, verändert werden und sich der Andersartigkeit hingeben. In den Überlegungen über die Festung, über Geschichte, Nationen und Kontakte werden Zeitablagerungen, Raumfragmente und Sinnfetzen deutlich. Die Geschichte zerfällt in subjektive Geschichten, die der so wichtigen individuellen Erfahrung von Kunst und Geschichte Gerechtigkeit widerfahren lassen.¹⁶

Die Ruinen der Festung sind daher eine ideale Kulisse, um den Zerfall der Geschichte in subjektive Geschichten zu beobachten, weil die Überreste selbst zu einem ästhetischen und semantischen Objekt geworden sind.

Es besteht demzufolge kein Zweifel, dass solche Orte wie Küstrin neuralgische Punkte darstellen, an denen wie in einem Spiegel der Stand der gegenwärtigen deutsch-polnischen Beziehungen reflektiert wird. Darüber hinaus ist, wie Rada im weiteren Verlauf seiner Überlegungen darstellt, die deutsch-polnische Grenzregion auch in dieser Hinsicht einzigartig, da sie grundsätzlich verschiedene, oftmals sogar gegensätzliche Begriffe in sich vereinigt. Für die einen bildet sie einen ›lebendigen Aktionsraum‹, für die anderen wiederum eine »Transitwüste«, »Verwerfungszone«, »Problemzone« oder »Peripherisierungszone«.¹⁷ Den von dem Geografen John House kreierten Begriff verwendend könnte man sogar die Behauptung wagen, dies sei eine Zone der ›doppelten Peripherisierung‹

14 Uwe Rada: Im Netz der Orte. Küstrin und seine Lage im Grenzgebiet. In: Peschken, Pisarsky 2004 (wie Anm. 4), S. 48–57, hier S. 50.

15 David Newman: Borders and Bordering Towards an Interdisciplinary Dialogue. In: *European Journal of Social Theory* 9 (2006), S. 171–186, hier S. 173.

16 Aneta Szyłak: Die Ruinenbaumeister. Das Projekt *Dialog Loci* im Kontext von zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum. In: Peschken, Pisarsky 2004 (wie Anm. 4), S. 14–23, hier S. 22.

17 Rada 2004 (wie Anm. 9), S. 49–50. Rada bezieht sich u. a. auf die Thesen von Regina Bittner, Peter Haffner, Adam Krzemiński und Ulf Matthiesen.

(engl. *double peripherality*), also ein Gebiet in der geografischen Peripherie des jeweiligen Lands nahe der Grenze, dessen Bewohner*innen aufgrund der räumlichen und sozialen Entfernung zu den Entscheidungsträgern zugleich unter einer politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Marginalisierung leiden.¹⁸ Diese Situation hat dazu geführt, dass die Festung Küstrin nie wieder aufgebaut wurde und bis heute in Ruinen liegt.

Diese komplexe Geschichte der Festung und ihr derzeit verfallener Zustand inspirierten das Künstlerduo Peschken und Pisarsky aus Berlin und Myślubórz (der alte deutsche Name der Stadt ist Soldin) dazu, die Geschichte dieses Orts aus heutiger Perspektive zu betrachten. Das Projekt »Dialog Loci«, mit dem die internationalen Kunstaktionen an diesem Ort begannen, wurde im Jahr 2004 realisiert. Man kann sagen, dass es mit »Memento Kostrzyn« im Jahr 2012 eine Art Neuauflage erlebte.

Im Fall der einstigen ruinierten Festung Küstrin regte die lange Zeit verborgene historisch-politische Komplexität dieses Orts die Künstler*innen in besonderer Weise zur Problematisierung und De(kon)struktion von Geschichte an. Dies gilt umso mehr, da sich Grenzgebiete – wie David Newman in seinen Texten zum interdisziplinären Charakter von *Border Studies* feststellte – in einem Zustand permanenten Wandels befinden, was meines Erachtens außerordentlich inspirierend auf Künstler*innen wirkt.¹⁹ Daher analysiere ich die Kunstaktionen und kuratorischen Strategien aus der Perspektive sowohl der *Border Studies* als auch des Spektrologie-Konzepts von Jacques Derrida sowie Aleida Assmanns Theorie der Medialisierung von Erinnerung.

»Dialog Loci – Kunst an einem verlorenen Ort« – bereits der Titel allein kündigt den dialoghaften Ansatz und die »Entzauberung« des Symbols des preußischen Militarismus durch Kunst an, die sich an einem ruinierten Ort entfaltet. Das Konzept von Peschken und Pisarsky würde ich deshalb als einen Versuch interpretieren, jegliche geisterhafte Erscheinungen, die in den Ruinen der Festung und der nicht wiederaufgebauten Altstadt umherirren, heraufzubeschwören und zugleich auf die wichtigsten und empfindlichsten Aspekte der deutsch-polnischen Beziehungen im Laufe der Jahrhunderte hinzuweisen. Das Verdrängte und das Unterdrückte kehren als Phantome (engl. *spectre*) zurück, die Spuren der Vergangenheit sind und die die Gegenwart als (un)greifbare, aber trotzdem aktive Akteure heimsuchen. Um jedoch in Dialog mit den Phantomen – im Folgenden: Gespenster – zu treten, bedarf es keiner metaphysischen Untersuchung oder essenzialistischen Ermittlung, »sondern man muss lernen, mit dem zu sprechen, was sich immer in der Unterschiedenheit zwischen »sein oder nicht sein« befindet. Das Gespenst besitzt keine feste Definition, liebt die Unbestimmtheit, ist invasiv, immer ein Eindringling, daher nützt es nichts, es nach seinen Ausweisdokumenten zu fragen.«²⁰ Des Weiteren mussten sich die Künstler*innen an

18 John House: The Frontier Zone: A Conceptual Problem for Policy Makers. In: International Political Science Review 1 (1980), S. 456–477.

19 Newman 2006 (wie Anm. 15), S. 173.

20 Andrzej Marzec: Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności (Hauntology. Philosophische Theorie und Kunstpraxis der Postmoderne). Warschau: Bęc Zmiana 2015, S. 206–207. Die Übersetzungen ins Deutsche stammen von der Autorin.

solch einem Ort wie das »preußische Pompeji« darauf einstellen, niemals einem einzelnen Gespenst zu begegnen, denn diese »tauchen immer in Gruppen auf, bilden Gesellschaften und Gemeinschaften, Horden und Herden.«²¹ Und diese Herden beriefen wiederum Grenznarrative ins Leben, die empfindliche und weiterhin unaufgearbeitete Aspekte der gemeinsamen Beziehungen sowohl in Bezug auf die Vergangenheit als auch auf die Gegenwart ans Licht brachten.²²

»Ein Phantom – stets unselbstständig – ist vor allem eine Spur und eher Ausdruck von etwas anderem als ein unabhängiges, separates, eigenständiges Dasein.«²³ Und wie der Philosoph Andrzej Marzec achtsam bemerkt: »Das Gespenst ist unsauber, nicht endgültig bestimmt und wird nur vage, unscharf verstanden, daher kann es keinen Anspruch auf eine begriffliche, vollkommen zugängliche Repräsentanz erheben.«²⁴ Ähnlich verhält es sich in den visuellen Künsten – mit eben solchen Aspekten mussten sich die Künstler im Rahmen der Projekte »Dialog Loci« und »Memento Kostrzyn« auseinandersetzen. Ein Phantom kann allerdings nicht den Zustand einer vollen, gesättigten, überzeugenden Anwesenheit erreichen. Es soll sich nur manifestieren, verbleibt jedoch immerwährend an der Grenze des Schwindens. Womöglich hatten die Projekte auf dem Gelände der ruinierten Festung Küstrin gerade deshalb einen ephemeren Charakter? Vielleicht waren sie – besonders aus heutiger Perspektive – selbst in gewisser Weise Gespenster?

Die Erinnerungsarchäologie ist jedoch von Natur aus auch materiell, und Erinnerungen brauchen ein Medium, um eine Spur hinterlassen zu können. Laut der Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann ist die individuelle Erinnerung perspektivisch (da sie aus der Perspektive einer konkreten Person und ihrer Erlebnisse resultiert), fragmentarisch sowie flüchtig; zudem ist sie mit anderen Arten der Erinnerung verbunden, unter anderem mit dem kulturellen Gedächtnis.²⁵ Die Phantome, die in unseren Gedächtnisschluchten umherirren, bedürfen daher einer Medialisierung, um sich zeigen bzw. erscheinen zu können; sie brauchen Körper, die sie temporär besuchen.

Als solche Körper würde ich die Realisierungen der Künstler*innen bezeichnen, die an »Dialog Loci« und »Memento Kostrzyn« teilnahmen. Sie arrangierten Gespräche mit den Gespenstern, die weder einfach noch angenehm sind. Sie erlauben es jedoch, den wesentlichen Kern der eigenen Lage zu erkennen. Zugleich weisen sie darauf hin, dass »die Gegenwart nicht so ein solides, homogenes, autarkes, kompaktes und geschlossenes Gebilde ist, wie es zunächst scheinen könnte. Die Gespenster zerlegen und untergraben die Stabilität des ›Jetzt‹, indem sie die Anachronie der Realität und die Heterogenität der Zeit enthüllen: die Vergangenheit will nicht gehen und die Zukunft nicht kommen.«²⁶ Durch die

21 Marzec 2015 (wie Anm. 20), S. 212.

22 David Newman: The Lines that Continue to Separate us: Borders in Our 'Borderless' World. In: Progress in Human Geography 30 (2006), S. 152.

23 Marzec 2015 (wie Anm. 20), S. 132.

24 Marzec 2015 (wie Anm. 20), S. 133.

25 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck 1999

26 Marzec 2015 (wie Anm. 20), S. 193.



Abb. 1: Zbigniew Sejwa, Türen, Installation im Rahmen des Kunstprojekts »Dialog Loci« auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin, heute Kostrzyn, 2004.

Anwesenheit von Kunst im »preußischen Pompeji« konnte in außerordentlich intensiver Weise eben dieser Schwebezustand, die kuriose Spannung zwischen der vielschichtigen Vergangenheit und der Zukunft, die an diesem ruinierten Ort noch nicht in Erscheinung getreten ist, bewusst gemacht werden.

Im Folgenden analysiere ich die ausgewählten Kunstwerke, die die Ruinen besonders stark thematisieren.

Im Rahmen des Projekts »Dialog Loci« stellte Zbigniew Sejwa einfach Türen an denjenigen Stellen auf, an denen Treppen gegenwärtig ins Nichts führen, ursprünglich hingegen den Zugang zu bewohnten Häusern bildeten (Abb. 1). Es existieren keine Wände, aber der Anblick der Türen erinnerte daran, dass in dieser Geisterstadt einst das Leben blühte. Der Soziologe Georg Simmel schrieb, es sei »der Reiz der Ruine, daß hier ein Menschenwerk ganz wie ein Naturprodukt empfunden wird. Dieselben Kräfte, die durch Verwitterung, Ausspülung, Zusammenstürzen, Ansetzen von Vegetation dem Berge seine Gestalt verschaffen,



Abb. 2: Roland Schefferski, *Enklave*, Installation im Rahmen des Kunstprojekts »Dialog Loci« auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin, heute Kostrzyn, 2004.

haben sich hier an dem Gemäuer wirksam erwiesen.«²⁷ Simmel suggerierte des Weiteren, eine Ruine vermittele den Eindruck des Friedens.²⁸ Ich denke jedoch, dass diese These für die Festung Küstrin nicht zutrifft: Die Ruinen sind hier ein Ergebnis der Kompromisslosigkeit der Geschichte, deshalb kann ihr Anblick an diesem verlassenen Ort keinen Frieden bringen. Die durch Sejwa montierten Türen erzeugten zusätzlich Unruhe und stellten die schwierige Frage nach der Abwesenheit nicht nur ganzer Häuser, sondern auch ihrer Bewohner*innen.

Simmel bemerkte in einem anderen Aufsatz: »Gerade weil sie [die Tür] auch geöffnet werden kann, gibt ihre Geschlossenheit das Gefühl eines stärkeren Abgeschlossenenseins gegen alles Jenseits dieses Raumes, als die bloße ungegliederte Wand. Diese ist stumm, aber die Tür spricht.«²⁹ Ich würde sagen, im Fall von Sejwas Arbeit sprachen die Türen umso mehr, da die Wände fehlten.

Die Installation *Enklave* (Abb. 2) von Roland Schefferski ließ uns hingegen in das Innere einer nicht mehr existenten Wohnung hineinblicken – als ob sich dem Besucher von »Dialog Loci« eine der Türen geöffnet hätte, die Sejwa montiert hatte. Es gab dort eine Schrankwand und einen Tisch mit vier Stühlen, aber es fehlte jegliches Beiwerk wie Haushaltsgeräte oder Bücher ... Schefferski beschwor eine ganze Horde von Gespenstern herauf, indem er die einfache und

27 Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: Ders.: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Philosophisch-soziologische Bücherei, Bd. 27, Leipzig: Verlag von Dr. Werner Klinkhardt 1911, S. 137–146, hier S. 142.

28 Simmel (wie Anm. 27), S. 143.

29 Georg Simmel: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart: K. F. Köhler Verlag 1957, S. 4.



Abb. 3: Julita Wójcik, Schlossrekonstruktion, Installation im Rahmen des Kunstprojekts »Dialog Loci« auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin, heute Kostrzyn, 2004.

zugleich grundlegende Frage stellte, wer hier (einst) lebt(e) und warum sie oder er verschwand. Die abwesenden Bewohner*innen schauten sicherlich durch die Fenster ihrer Häuser hinaus zum Fluss – an dieser Erfahrung ließ uns die Installation von Krescenty Głazik mit dem Titel *Blick aus dem Fenster* teilhaben, die die Umgebung überragte und mit einem Periskop verbunden war, durch das man die Oder beobachten konnte. Der Künstler brachte die Besucher*innen damit in eine Situation, in der sie sich darüber Gedanken machten, wer den Flusslauf vor ihnen beobachtet hat – bekanntermaßen kann man nicht zwei Mal in denselben Fluss steigen.³⁰ Darüber hinaus thematisierte Głazik den Fluss selbst als Grenze, die nach 1945 in drastischer Weise ein Gebiet durchtrennte, das einst eine Gesamtheit, das Oderland, bildete. Wie David Newman sagt, gibt es keine »natürlichen« Grenzen als solche – alle Grenzen seien gesellschaftliche Konstrukte, die von Menschen festgelegt werden.³¹ Durch das Periskop wurde in dem symbolischen Fensterblick zugleich das Problem des Status der Oder als Grenze

30 Heraklit. In: Walther Kranz (Hg.): Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels. Hildesheim: Weidmann 2005, Fragment 91.

31 David Newman: On Borders and Power: A Theoretical Framework. In: *Journal of Borderlands Studies* 18 (2003), S. 13–25, hier S. 17.

32 Newman 2003 (wie Anm. 31), S. 14–15.

eingerahmt: Früher war sie einfach ein Fluss, heute ist sie ein Grenzfluss. Und solch eine Grenze kreiert Unterschiede und wird zu einer Institution mit einer Vielzahl von Vorschriften und Regeln.³² Wer sich auf dem Gelände der Festung Küstrin bewegt, spürt die Nähe der deutsch-polnischen Grenze: Die Installation *Blick aus dem Fenster* visualisierte, medialisierte und machte sie bewusst wie die Anwesenheit eines Gespensts, das keine volle Repräsentanz erreichen kann.

Gelegentlich haben jedoch sogar Phantome, die an solchen Orten wie der Festung Küstrin ins Leben gerufen werden, eine gewisse ›Leichtigkeit‹: So präsentierte Julita Wójcik ihre Installation *Schlossrekonstruktion* (Abb. 3) aus verwobenen Metallkonstruktionen und farbigen Luftballons, die durch ihre Anordnung in der Luft Turmhelme und Mauerkonturen nachzeichneten. Der ätherische und ephemere Charakter dieser Realisierung sollte jedoch auch als ein Signal verstanden werden, dass dieses Schloss und die gesamte Küstriner Festung real nicht wiederaufgebaut werden können. Sie müssen eine Ruine bleiben, weil sich das Leben im Grenzgebiet an einen anderen Ort verschoben hat und es dieses Gelände, welches nur noch als ein Museum in der Grenzzone fungiert, nicht mehr umfasst. Es ist ein Museum, mit dem keine der dort lebenden Bevölkerungsgruppen ihre eigenen Erinnerungen zu verbinden vermag: weder das individuelle noch das kulturelle Gedächtnis. Deshalb mussten die Luftballons allmählich vom Wind weggetragen werden oder platzen, um lediglich Luft zu hinterlassen. Diese wird von in der Logik des Kunstwerks existierenden Gespenster heimgesucht, deren Erzählungen niemand teilen will, da sie allzu sehr die Divergenz verdeutlichen.

Im Jahr 2012 wiederum präsentierten elf Künstler*innen im Rahmen des Projekts »Memento Kostrzyn« in den immer mehr verfallenden Ruinen der Festung ihre Realisierungen, die an die Methoden der Re-/De-/Konstruktion der Geschichte anknüpften. Diesmal konzentrierte man sich auf die Zeit Friedrichs II. und dessen Inhaftierung hinter den Küstriner Mauern.

Einen besonders interessanten Aspekt des unter der kuratorischen Leitung von Christoph Tannert realisierten Projekts bilden die Arbeiten, die sich mit den unterschiedlichen Wahrnehmungen der Gestalt des preußischen Herrschers und den Differenzen in der Beurteilung seiner politischen Tätigkeit in Abhängigkeit von den nationalen – polnischen bzw. deutschen – Interessen beschäftigen. Im Ausstellungskonzept unterstreicht Tannert, dass zeitgenössische Kunst, die an einem so kontroversen Ort präsentiert wird, wie es die Festung Küstrin zweifellos ist, dazu beitrage, diesen Ort aus der Vergessenheit hervorzuholen und die individuelle Erfahrung und Betrachtungsweise der Geschichte zu thematisieren.³³ Die Kunst erhält daher die Aufgabe, sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu bewegen und dasjenige ans Tageslicht zu bringen, was unter der Oberfläche verborgen ist. So übernimmt die Kunst eine wichtige Rolle in Bezug auf die weiterhin durch Vorurteile belastete deutsch-polnische Nachbarschaft, die auf Klischees basiert, welche einer De(kon)struktion bedürfen.

In der Installation von Roland Fuhrmann *300 Jahre an einem Tag* wurden die Geschehnisse der Vergangenheit mithilfe einer Art Sonnenuhr dargestellt, deren Kern ein verrosteter Flaggenmast bildete. Auf diese Weise wurden wichtige

33 Christoph Tannert gewährte mir freundlicherweise Einblick in das Ausstellungskonzept.



Abb. 4: Szymon Kobylarz, Friedrich der Große, Installation im Rahmen des Kunstprojekts »Memento Kostrzyn« auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin, heute Kostrzyn, 2012.

Ereignisse der deutsch-polnischen Geschichte auf runden Tafeln niedergeschrieben wie Stundenzahlen auf einem Zifferblatt, summiert und kondensiert. Die Teilungen Polens, Kriege, Grenzverschiebungen – all diese Geschehnisse konnten dem Schatten des Masts folgend rekapituliert werden, eines Masts ohne Fahne, da der Lauf der Geschichte die Festung Küstrin in ein ruinöses Niemandsland verwandelt hatte.

In Küstrin hielt man es nicht für notwendig, das Denkmal des Markgrafen Johann von Brandenburg, genannt Hans von Küstrin, der im 16. Jahrhundert den Entschluss zur Errichtung der Küstriner Festung gefasst hatte, wiederaufzubauen. Das Denkmal wurde vermutlich im 19. Jahrhundert aufgestellt. Der deutsche Journalist Peter Carstens bemerkt 2017 dazu:

Die heutigen Kostrzyner stammen selbst oft von weit her, wurden ihrerseits vertrieben und umgesiedelt aus ehemals ostpolnischen Gebieten, die nach Kriegsende an die Sowjets fielen. Als die Küstrin-Freunde auf die Idee kamen, das alte



Abb. 5: Szymon Kobyłarz, Friedrich der Große, Installation im Rahmen des Kunstprojekts »Memento Kostrzyn« auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin, heute Kostrzyn, 2012.

Johann-Denkmal wieder zu errichten, geriet Sand ins Getriebe. Der restaurierte Sockel wurde vor vier Jahren schon aufgestellt, aber Johann selbst fehlt bis heute.³⁴

Gegen die Idee des klassischen pompösen Denkmals polemisierend stellte Szymon Kobyłarz auf dem leeren Sockel, der vom Johann-Denkmal übrig geblieben ist, ein kurioses Bildnis Friedrichs II. auf, das aus mehreren nicht zu einander passenden Fragmenten seines Gesichts, seiner Hände und Soldatenstiefel zusammengesetzt war (Abb. 4 und 5). Das Bildnis des Herrschers wirkte fragmentiert, unstimmig und optisch instabil – es machte den Eindruck eines Hybrids, das jederzeit in Kleinteile zerfallen kann. Ein Umkreisen des Sockels und das Betrachten des von Kobyłarz realisierten Werks aus verschiedenen Blickwinkeln verstärkte zusätzlich diesen Effekt und übertrug die unterschiedlichen historischen Betrachtungsweisen Friedrichs treffend ins Visuelle. Die deutsche Geschichtsschreibung sieht in ihm hauptsächlich den »Philosophen von Sanssouci«, einen Freund Voltaires, einen Philosophen und Literaten, einen umfassend gebildeten Humanisten, Kunstliebhaber und toleranten sowie aufgeklärten Staatsdiener. Aus polnischer Perspektive gilt er hingegen als derjenige, der maßgeblich zur Teilung Polens und dessen Niedergang beigetragen hat.

Der Bildhauer Via Lewandowsky schlug eine Grundsteinlegung für ein gigantisches Denkmal des hingerichteten Prinzenfreunds Katte vor – mit 173 Metern

34 Peter Carstens: In den Ruinen von Küstrin. Überreste einer Kleinstadt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, aktualisiert am 19. November 2017, <http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/schauerger-schichten-und-ruinen-in-kuestrin-15288076-p2.html> (aufgerufen am 29.03.2022).



Abb. 6: Anne Peschken, Marek Pisarsky (Urban Art), *Das Spiel ist aus*, Installation (Videostill) im Rahmen des Kunstprojekts »Memento Kostrzyn« auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin, heute Kostrzyn, 2012.

Höhe und mit einer komplexen Infrastruktur im Inneren (inklusive Einkaufsgalerien, Kirchen und sogar einer Sternwarte). Womöglich war dies nicht nur ein Kommentar zur Geschichte, sondern auch zu den protzigen Initiativen der Lokalpolitiker, die wiederholt den Wiederaufbau der Festung und der Altstadt ankündigten, weil sie dachten, sie könnten damit Beifall ernten.

Die Arbeit von Peschken und Pisarsky *Das Spiel ist aus* (Abb. 6 und 7) konzentrierte sich wiederum auf die De(kon)struktion des positiven, von der deutschen Geschichtsschreibung fortwährend aufrechterhaltenen Bilds von Friedrich dem Großen. Es wurde unter anderem durch 400 Federzeichnungen, die Adolf von Menzel ab 1839 zur Illustration der von Franz Theodor Kugler verfassten Biografie des Königs anfertigte, im kollektiven Gedächtnis fest verankert. Peschken und Pisarsky präsentierten in Anspielung auf die *Erschießung der Aufständischen* von Francisco de Goya ein Video, in dem zwei Soldaten in – man beachte – polnischen Uniformen auf Glasscheiben schießen, die mit Menzels Motiven bedruckt sind. Die Vision von Friedrich als hervorragendem Herrscher und Kunstliebhaber, die Menzel verbildlichte, zerfällt in Bruchstücke, zerbricht; es entstehen darin Löcher und Sprünge, die suggerieren, dass diese den Herrscher glorifizierenden Bilder nicht mehr haltbar sind. Die Besucher*innen der Ausstellung »Memento Kostrzyn« konnten Bruchstücke von Glasscheiben mit den aufgedruckten Fragmenten von Menzels Zeichnungen mitnehmen (Abb. 8). Sie waren Zeichen der im Laufe der Zeit zerfallenden Geschichtsnarrative, die davon abhängen, wer, wann und in wessen Auftrag die Geschichte niederschreibt bzw. ihre Interpretation prägt. Peschken und Pisarsky warnten die Besucher*innen davor, man könne sich an diesen Bruchstücken verletzen – was auch in meta-



Abb. 7: Anne Peschken, Marek Pisarsky (Urban Art), Das Spiel ist aus, Installation im Rahmen des Kunstprojekts »Memento Kostrzyn« auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin, heute Kostrzyn, 2012.

phorischer Dimension zu deuten ist, wenn das Projekt »Memento Kostrzyn« als Verwundung und zugleich Heilung der Geschichte verstanden wird.

Dank der Installation von Simone Zaugg *Time is Back – Küstrin die Zeit zurückgeben* entstand an dem Ort, an dem sich einst die Stadtkirche befand, nun ein Turm mit einem Mechanismus, der stündlich Glockengeläut ertönen ließ. Der vergessene Raum wurde rhythmisiert und von einem wiederkehrenden Klang erfüllt, der einerseits den Eindruck einer Rückkehr ins Leben erweckte, andererseits umso mehr den Zustand der Leere und die Stille der Ruinen des »preußischen Pompeji« bloßstellte. Auf der Website des Museums der Festung Küstrin wurde in einer Kurzbeschreibung zu dieser Installation die Frage gestellt, wem und wofür die Glocke schlägt.³⁵

Beide Projekte, »Dialog Loci« und »Memento Kostrzyn«, ließen bewusst werden, wie aspektreich und kompliziert das Teilen einer gemeinsamen Grenze ist, die in Bezug zur Geschichte der ruinösen Festung immer noch relativ jung ist. Die Historiker Markus Bauer und Thomas Rahn schreiben: »Man kann die Grenze als Schnitt metaphorisieren, d.h. als eine *subtile Operation*, die etwas bewirkt, selbst aber nicht wahrnehmbar ist.«³⁶ Im Fall der deutsch-polnischen Grenze waren der Schnitt und die Operation allerdings nicht subtil, was bis

35 Muzeum Twierdzy Kostrzyn: Kronika wydarzeń (2012), <http://archiwum.muzeum.kostrzyn.pl/GALERIA/MK/mk.html> (aufgerufen am 29.03.2022).

36 Markus Bauer, Thomas Rahn: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Die Grenze. Begriff und Inszenierung. Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 7–12, hier S. 7.



Abb. 8: Anne Peschken, Marek Pisarsky (Urban Art), Das Spiel ist aus, Installation im Rahmen des Kunstprojekts »Memento Kostrzyn« auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin, heute Kostrzyn, 2012.

heute den kuriosen Status des »preußischen Pompeji« ausmacht, das sich plötzlich auf der ›falschen‹ Oderseite wiederfand.

Wir können die Ruinen nicht allein lassen und sie einfach in ihrer stummen Materialität existieren lassen, das unterstreicht der Kunsthistoriker Andreas Schönle.³⁷ Beide ortsspezifischen Projekte, die auf dem Gelände der einstigen Festung Küstrin realisiert wurden, entsprechen diesem Desiderat, indem sie die Ruinen als ein relationales und dynamisches Phänomen behandeln. Laut Kulturgeograf João Sarmiento sollten Ruinen als Orte der Pluralität, der Plastizität, der Demontage und der Destabilisierung der Macht wahrgenommen werden.³⁸ Sie befinden sich in einem endlosen Prozess der Re-Interpretation. Ruinen sind materielle Orte, die zu neuen Lebensmöglichkeiten anregen und an denen menschliche und nicht menschliche Akteure interagieren. Der Künstler Georg Winter, der am Projekt »Dialog Loci« teilnahm, lenkte seine Aufmerksamkeit auf eine nicht menschliche Spezies, nämlich die Erdkröte *Bufo bufo*, die auf dem Gelände der ehemaligen Festung Küstrin lebt. Seine Arbeit *Bufo Bufo Transmission, Forschungsstation* macht den Rezipient*innen bewusst, dass diese Erdkröten aus ihren Drüsen psychoaktive Wirkstoffe absondern, die beim Menschen Sinnestäuschungen wie Flammenhuschen und Lichtblitze auslösen.

37 Andreas Schönle: Ruins and History: Observations on Russian Approaches to Destruction and Decay. In: *Slavic Review*, 65 (2006), S. 649–669, hier S. 652.

38 João Sarmiento: The Aesthetics of Ruins: Failure, Decay, Planning and Poverty: In: *Finisterra*, 109 (2018), S. 171–175.

Flammen und Überbelichtungen verwandelten 1945 die damalige Festung Küstrin in das heutige »preußische Pompeji«. Auf dieser Zeitreise kann man sicherlich vielen Phantomen begegnen, die uns zwischen den Ruinen heimsuchen.

Abstract

Spectres of the Prussian Pompeii

Two Site-Specific Exhibitions in the Ruins of the Former Fortress of Küstrin

This essay analyses two site-specific projects realised on the grounds of the former fortress of Küstrin (Kostrzyn): “Dialog Loci – Art in a Lost Place” of 2004, and “Memento Kostrzyn” of 2012. The garrison town of Küstrin, situated on the bank of the Oder between Poland and Germany, was practically erased from the face of the earth in 1945. On the fortress grounds, plants are gradually overgrowing the history; however, the ruinous place – often referred to as Prussian Pompeii – fires the imagination of Germans regarding the beginnings of Prussia’s power. In the case of the ruined fortress of Küstrin, the long-hidden historical and political complexity of this site has inspired artists in a special way to de(con)struct history. The art actions and curatorial strategies are analysed from the perspective of Border Studies, J. Derrida’s concept of hauntology, and A. Assmann’s theory of the medialisation of memory.

Von Traumhaus zur Ruine in einer transnationalen mexikanischen Gemeinde

Julia Pauli

Einleitung¹

»Sie haben nur die Fenster eingesetzt, sonst nichts!«, schrieb mir Amaya über WhatsApp.² Dann folgte eine Sprachnachricht, in der sie ausführlich schilderte, warum sich ihrer Meinung nach die in den USA lebende Familie empörend wenig um ihr Haus in Mexiko gekümmert habe. Es war Anfang 2021, das zweite Jahr der Covid-19-Pandemie hatte gerade begonnen. Normalerweise sind Dezember und Januar die beliebtesten Monate für eine temporäre Rückkehr aus den USA nach Mexiko. 2020 kehrten aber nur wenige Migrant*innen ins Dorf Pueblo Nuevo im Estado de México, Zentralmexiko, zurück. Auch ich hatte gehofft, im November 2020 nach Pueblo Nuevo zu reisen. Da dies zu dem Zeitpunkt allerdings ausgeschlossen war, begannen Amaya und ich, WhatsApp für unsere Kommunikation über migrantische Häuser zu nutzen. Amaya und ich kennen uns seit Beginn meiner ethnografischen Forschungen 1995 in Pueblo Nuevo. Sie ist die Tochter einer wichtigen Familie im Dorf und arbeitet heute als Lehrerin im Tal von Solís, in dem das Dorf liegt.³

- 1 Ich danke J. Otto Habeck und Frank Schmitz für die Möglichkeit, meine Forschung im Rahmen ihrer Ringvorlesung vorzustellen und zu veröffentlichen. Für ihre fundierte Kommentierung meines Beitrags während der Vorlesung danke ich Thomas Schmidt-Lux, Josephine Kanditt, Frank Schmitz, J. Otto Habeck und allen anderen Teilnehmenden. Die Menschen Pueblo Nuevos unterstützen meine Forschung und mich seit mehr als 25 Jahren, wofür ich ihnen zutiefst dankbar bin. Phyllis Schöttler danke ich für ihre Unterstützung bei der Literaturrecherche und der Lektorierung. Für die fortwährenden Diskussionen und die vielen Anregungen zum Thema Migration und Hausbau danke ich Franziska Bedorf, Maren Jordan, Dumitrița Luncă und Susanne Lea Radt. Bei fast allen Forschungsaufenthalten hat mich zumindest zeitweise auch mein Kollege und Ehemann Michael Schnegg begleitet. Seine ethnologische Expertise hat meine Arbeit wesentlich geprägt, wofür ich ihm sehr dankbar bin.
- 2 Alle Namen sind Pseudonyme. Um die Anonymität meiner Gesprächspartner*innen zu schützen, habe ich auch einige persönliche Informationen verändert. Ich habe alle Zitate vom Spanischen ins Deutsche übersetzt.
- 3 Meine erste Forschung von 1995 bis 1997 wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Leibniz-Preises meines Doktorvaters Thomas Schweizer finanziert. Die Feldforschungen 2000 und 2001 waren eigenfinanziert. Die Feldforschungen 2010 und 2013 wurden durch eine DFG-

In ihrer Sprachnachricht erklärte Amaya weiter, dass es wegen der Pandemie für alle beschwerlicher geworden sei, in den USA Geld für den Hausbau zu verdienen und nach Mexiko zu schicken. Trotzdem konnte dieser Umstand in ihren Augen das mangelnde Engagement im Hausbau dieser spezifischen Familie nicht erklären. Mit leichter Entrüstung wies sie darauf hin, dass der Einbau der Fenster doch schon zwei Jahre vor Beginn der Pandemie gewesen sei. Und seitdem? Nichts! »Wenn das so weitergeht«, reflektierte Amaya, »dann wird dieses Haus eine Ruine, in der die im Dorf verbliebenen Eltern das Tierfutter aufbewahren! So wie das Haus von Marco am Eingang des Dorfs.«

Überall auf der Welt bauen Migrant*innen in ihren Herkunftsregionen Häuser. Sehr häufig weichen die migrantischen ›Traumhäuser‹ von lokalen Bauweisen ab.⁴ Ganze Landstriche und Stadtviertel haben sich durch den Bau migrantischer ›Traumhäuser‹ verändert. Dies gilt auch für die Dörfer im Tal von Solís, in dem das von mir untersuchte Dorf Pueblo Nuevo liegt. Mit der stetigen Zunahme an internationaler Migration in die USA ab den 1990er Jahren hat sich das Erscheinungsbild Pueblo Nuevos in rasantem Tempo gewandelt. In den 1990er Jahren wurden viele Häuser noch aus lokalen Materialien, vor allem Lehm, gebaut. Im Gegensatz dazu verfolgt die Mehrzahl an heutigen Bauprojekten einen im Dorf als ›nordamerikanischen Stil‹ bezeichneten Ansatz. Diese oft protzigen Bauten haben extravagante Grundrisse, römisch anmutende Säulen, ungewöhnliche Winkel, knallige Farben und große getönte Fenster.

Viele der neuen ›Traumhäuser‹ werden über Jahre, manchmal Jahrzehnte gebaut. Einige Bauprojekte, mit denen Anfang der 2000er Jahre begonnen

Projektförderung (SCHN 1103/3-1) finanziert, die Michael Schnegg und ich gemeinsam erhalten hatten. 2010 begleitete uns Franziska Bedorf nach Pueblo Nuevo, 2013 Susanne Lea Radt.

- 4 Z. B. auf den Philippinen, in Ghana, Kamerun, Senegal, Madagaskar, Albanien, Ecuador oder Mexiko, vgl. Filemon Aguilar: *Labor Migration and Ties of Relatedness. Diasporic Houses and Investments in Memory in a Rural Philippine Village*. In: *Thesis Eleven* 98 (2009), H. 1, S. 88–114; Boris Nieswand: *Theorising Transnational Migration. The Status Paradox of Migration*. New York: Routledge 2011; Ben Page: *Towards a Psychoanalytic Migration Studies. A Son, a Brother, a Father, an American, and His House in a Cameroon Village*. In: *Migration Studies* 9 (2021), H. 3, S. 1195–1214; Caroline M. Melly: *Inside-Out Houses. Urban Belonging and Imagined Futures in Dakar, Senegal*. In: *Comparative Studies in Society and History* 52 (2010), H. 1, S. 37–65; Luke Freeman: *Separation, Connection, and the Ambiguous Nature of Émigré Houses in Rural Highland Madagascar*. In: *Home Cultures* 10 (2013), H. 2, S. 93–110; Dimitris Dalakoglou: *Migrating-Remitting-‘Building’-Dwelling, House-Making as ‘Proxy’ Presence in Postsocialist Albania*. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16 (2010), H. 4, S. 761–777; Paolo Boccagni, Luis Eduardo Pérez Murcia: *Fixed Places, Shifting Distances, Remittance Houses and Migrants’ Negotiation of Home in Ecuador*. In: *Migration Studies* 9 (2020), H. 1, S. 47–64; Christien Klaukus: *Globalization in Residential Architecture in Cuenca, Ecuador. Social and Cultural Diversifications of Architects and their Clients*. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 24 (2006), H. 1, S. 69–89; Sarah Lynn Lopez: *The Remittance Landscape. Spaces of Migration in Rural Mexico and Urban USA*. Chicago: University of Chicago Press 2015; Julia Pauli: *A House of One’s Own. Gender, Migration and Residence in Rural Mexico*. In: *American Ethnologist* 35 (2008), H. 1, S. 171–187; Julia Pauli, Franziska Bedorf: *Retiring Home? House Construction, Age Inscriptions, and the Building of Belonging among Mexican Migrants and Their Families in Chicago and Rural Mexico*. In: *Anthropology & Aging* 39 (2018), H. 1, S. 48–65; Iván Sandoval-Cervantes: *Uncertain Futures. The Unfinished Houses of Undocumented Migrants in Oaxaca, Mexico*. In: *American Anthropologist* 119 (2017), H. 2, S. 209–222.

wurde, verfallen allerdings bereits wieder. Während inzwischen viele Einzelfallstudien und auch einige globale Überblicksarbeiten zum Bau migrantischer Häuser vorliegen,⁵ wurde der Verfall einstiger ›Traumhäuser‹ bis jetzt nur wenig untersucht. In meinem Beitrag möchte ich diesen von Iván Sandoval-Cervantes in seiner Untersuchung migrantischer Häuser im mexikanischen Oaxaca als »ruination«⁶ bezeichneten Prozess genauer betrachten und fragen, wann ein ›Traumhaus‹ vom unvollendeten Bauprojekt zur Ruine wird. Dabei gehe ich davon aus, dass der materiellen Ruinierung immer eine soziale Ruinierung vorangeht. Dies trifft etwa auf den eingangs von Amaya erwähnten Migranten Marco und sein Haus zu. Marco war seit vielen Jahren nicht mehr im Dorf. Die Schwächung seiner dörflichen Zugehörigkeit kommt einer sozialen Ruinierung gleich, die sich für die Dorfbewohner*innen im Verfall seines Hauses ausdrückt. Erst wenn es also zu einer Loslösung der verwandtschaftlichen Beziehungen kommt, etwa aufgrund einer permanenten Übersiedlung in die USA wie im Fall von Marco, kann ein ehemaliges ›Traumhaus‹ als Ruine gedacht und bezeichnet werden. Zugehörigkeit und Rückkehr sind folglich für das Verständnis sowohl des Bauens wie auch der Ruinierung von migrantischen ›Traumhäusern‹ zentral. Dementsprechend werde ich im folgenden Abschnitt kurz auf beide Konzepte eingehen, bevor ich im Anschluss das ethnografische Fallbeispiel vorstelle und analysiere.

Anwesende Abwesenheit: Häuser als Orte migrantischer Zugehörigkeit

Das Aufrechterhalten von Zugehörigkeit ist für Migrant*innen und Zurückbleibende eine der bedeutendsten sozialen Anforderungen. Zugehörigkeit (engl. *belonging*) ist dementsprechend zu einem Schlüsselkonzept der Migrations- und Transnationalismusforschung geworden.⁷ Neben weiteren Praktiken der Aufrechterhaltung sozialer Nähe, etwa Telefonieren oder Senden von Geld und Geschenken,⁸ ist der Bau eines Hauses am Ort der Herkunft der wichtigste Ausdruck fortwährender Zugehörigkeit trotz migrationsbedingter physischer

5 Vgl. Paolo Boccagni: *Migration and the Search for Home*. New York: Palgrave Macmillan 2017; Paolo Boccagni: *So Many Houses, as Many Homes? Transnational Housing, Migration, and Development*. In: Tanja Bastia und Ronald Skeldon (Hg.): *Routledge Handbook of Migration and Development*. London, New York: Routledge 2020, S. 251–260; Paolo Boccagni, Marta Bivand Erdal: *On the Theoretical Potential of 'Remittance Houses': Toward a Research Agenda Across Emigration Contexts*. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 47 (2021), H. 5, S. 1066–1083.

6 Sandoval-Cervantes 2017 (wie Anm. 4), S. 210.

7 Vgl. Heike Drotbohm: *Migrationsethnologie*. In: Bettina Beer, Hans Fischer, Julia Pauli (Hg.): *Ethnologie. Einführung in die Erforschung kultureller Vielfalt*. Berlin: Reimer 2017, S. 247–262; Eveline Dürr: *Grenzüberschreitende Migration in Mesoamerika*. In: Eveline Dürr, Henry Kammler (Hg.): *Einführung in die Ethnologie Mesoamerikas. Ein Handbuch zu den indigenen Kulturen*. Münster: Waxmann 2019, S. 319–329; Joanna Pfaff-Czarnecka: *Zugehörigkeit in der mobilen Welt. Politiken der Verortung*. Göttingen: Wallstein 2012; Birgitt Röttger-Rössler: *Multiple Belongings. On the Affective Dimensions of Migration*. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 143 (2018), H. 2, S. 237–262.

Abwesenheit. Der Ethnologe Paolo Boccagni notiert hierzu: »Such houses are the most visible embodiment of migrants' persistent affiliation and belonging to their communities of origin, while tentatively displaying their affluence – or at least, their better social position – as a result of migration.«⁹ Migrant*innen sehnen sich somit in ihren Bauprojekten einerseits nach Ähnlichkeit und Nähe zu anderen Dorfbewohner*innen. Andererseits konterkarieren ihre Abwesenheit und ihr Baustil eben diese Ähnlichkeit und Nähe. Ihre Zugehörigkeit ist spannungsvoll und paradox.¹⁰

Anhand gigantischer, leer stehender und langsam verfallender Häuser abwesender Migrant*innen auf Madagaskar zeigt Luke Freeman, dass solche Häuser gleichzeitig Nähe und Distanz, Vergangenheit und Zukunft, Verbindung und Trennung zum Ausdruck bringen.¹¹ Sie repräsentieren ein dynamisches Dazwischen, welches das Potenzial hat, sich in seine Extreme zu verwandeln. Ob es zum einen oder anderen Extrem kommt, zum Leben im ›Traumhaus‹ oder zur Ruine, hängt davon ab, wie aktiv Migrant*innen und ihre im Dorf verbliebenen Verwandten an den sozialen Verbindungen festhalten.

Dabei spielen die temporäre und die permanente Rückkehr der Migrant*innen eine wesentliche Rolle. Rückkehr war lange Zeit kein zentrales sozialwissenschaftliches Thema.¹² Die ab den 1990er Jahren zunehmend wichtiger werdende Transnationalismusforschung konzentrierte sich weniger auf Ankunft oder Rückkehr, sie betrachtete vielmehr transnationale Verbindungen und Lebensstile von Migrant*innen.¹³ Das in den letzten Jahren gestiegene Interesse an einer Rückkehr ist einerseits politisch motiviert. Der Einfluss von Nationalstaaten auf die Migration ist wieder stark gestiegen, wie die Zunahme sowohl an Abschiebungen als auch an Anwerbeprogrammen von als ›wünschenswert‹ wahrgenommenen Rückkehrer*innen zeigt.¹⁴ Andererseits weisen

8 Ulla D. Berg: *Mobile Selves. Migration, Race, and Belonging in Peru and the U. S.* New York: New York University Press 2015; Jeffrey H. Cohen: *Migration, Remittances and Household Strategies.* In: *Annual Review of Anthropology* 40 (2011), S. 103–114.

9 Boccagni 2017 (wie Anm. 5), S. 59.

10 Vgl. Julia Pauli: *Gebauter Lebenssinn. Häuser in transnationalen mexikanischen Familien.* In: *Sociologus* 65 (2015), H. 2, S. 153–176.

11 Vgl. Freeman 2013 (wie Anm. 4).

12 Vgl. Jacqueline Maria Hagan, Joshua Thomas Wassink: *Return Migration around the World. An Integrated Agenda for Future Research.* In: *Annual Review of Sociology* 46 (2020), S. 533–552; Julia Pauli: *Return Migration.* In: Jeffrey H. Cohen, Ibrahim Sirkeci (Hg.): *Handbook of Culture and Migration.* Cheltenham: Edward Elgar Publishing 2021, S. 95–109.

13 Andreas Wimmer, Nina Glick Schiller: *Methodological Nationalism, the Social Sciences and the Study of Migration. An Essay in Historical Epistemology.* In: *International Migration Review* 37 (2003), H. 3, S. 576–610; Anders H. Stefansson: *Homecomings to the Future. From Diasporic Mythographies to Social Projects of Return.* In: Fran Markowitz and Anders H. Stefansson (Hg.): *Homecoming. Unsettling Paths of Return.* Lanham: Rowman & Littlefield 2004, S. 2–20, hier S. 7.

14 Lisa Akesson, Maria E. Baaz: *Africa's Return Migrants. The New Developers?* London: Zed Books 2015; Biao Xiang, Brenda S. A. Yeoh, Mika Toyota: *Return. Nationalizing Transnational Mobility in Asia.* Durham: Duke University Press 2013.

neuere Arbeiten zum Thema Rückkehrmigration darauf hin, dass nicht alle Migrant*innen dauerhaft einen transnationalen Lebensstil leben möchten. Viele verorten sich nicht nur transnational, sondern auch weiterhin lokal.¹⁵ In ihren Heimatsort zurückzukehren ist deshalb sogar nach Jahren der Abwesenheit für viele weiterhin ein wichtiges Ziel. Folglich ist ein wesentlicher Grund für den globalen migrantischen Bauboom das Festhalten an der Idee der Rückkehr in den Herkunftsort, sei es für einen Besuch oder den Ruhestand.

Zunehmend rücken in diesem Zusammenhang auch die nicht migrierenden Verwandten in den Blick. Ihre bisher kaum untersuchte Rolle bei der Rückkehr ihrer migrierten Verwandten ist nicht nur passiv. Nora Haenn bezeichnet sie dementsprechend als »active stayers« und Iván Sandoval-Cervantes spricht von »active awaiting«, einer Praxis, die sich vor allem in der fortwährenden Pflege der Häuser der abwesenden Migrant*innen ausdrückt.¹⁶ Zugleich ist Sandoval-Cervantes einer der wenigen Ethnolog*innen, die bisher untersuchen, wie es zu einer Ruinierung dieser sozialen und materiellen Praktiken kommen konnte. Mit Verweis auf ethnologische Literatur zu Ruinierung¹⁷ weist Sandoval-Cervantes darauf hin, dass sowohl die soziale Verbindung als auch die Trennung am Zustand der Häuser ablesbar ist: »Houses that turn into ruins signal to the community, and to the passersby, a 'failure' of the migrant and his family to maintain the house in habitable condition. On the other hand, those houses that are actively maintained – whether finished or not – signal dynamic social relationships.«¹⁸

Unklar ist bisher allerdings, welche Häuser zu Ruinen werden. Warum lösen einige Migrant*innen ihre transnationalen Verbindungen, andere aber nicht? Warum investiert der eine Bruder jahrzehntelang in sein Haus im Heimatdorf, während das Haus des anderen Bruders nach einigen Jahren eine Ruine ist? Warum bleibt die eine Schwester nach einer gewissen Zeit permanent in den USA, während die andere Schwester jedes Jahr zurückkehrt? Meine Ausführungen werden diese Fragen nicht klären können, wohl aber dazu beitragen, die Geschichten des Baus und Verfalls von ›Traumhäusern‹ etwas besser zu verstehen.

15 Janine Dahinden: Are We All Transnationals Now? Network Transnationalism and Transnational Subjectivity. *The Differing Impacts of Globalization on the Inhabitants of a Small Swiss City*. In: *Ethnic and Racial Studies* 32 (2009), H. 8, S. 1365–1386, hier S. 1366.

16 Nora Haenn: *Marriage After Migration. An Ethnography of Money, Romance, and Gender in Globalized Mexico*. Oxford: Oxford University Press 2020, S. 10; Sandoval-Cervantes 2017 (wie Anm. 4), S. 210.

17 Sandoval-Cervantes bezieht sich u. a. auf Danny Hoffman: *Monrovia Modern. Urban Form and Political Imagination in Liberia*. Durham, London: Duke University Press 2017; Yael Navaro-Yashin: *Affective Spaces, Melancholic Objects. Ruination and the Production of Anthropological Knowledge*. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15 (2009), H. 1, S. 1–18; Christina Schwenkel: *Post/Socialist Affect. Ruination and Reconstruction of the Nation in Urban Vietnam*. In: *Cultural Anthropology* 28 (2013), H. 2, S. 252–277.

18 Sandoval-Cervantes 2017 (wie Anm. 4), S. 220.

Vom ewigen Bauen bis zur Ruine: Migration und Hausbau im mexikanischen Pueblo Nuevo

Ein Spaziergang durch die Gemeinde Pueblo Nuevo lässt einen staunen, wie vielfältig in dem überschaubaren Dorf gebaut wird. Man begegnet protzigen, nur teilweise bewohnten Villen, architektonisch gewagten, aber unvollendeten Rohbauten und ehemaligen ›Traumhäusern‹, aus denen einen nun eine Kuh anblickt. Eine vergleichbare architektonische Vielfalt findet sich in vielen ländlichen Regionen Mexikos, die von Migration geprägt sind.¹⁹ Wie in Pueblo Nuevo können die Bewohner*innen vieler ehemaliger *ejidos*, ländlicher, nachrevolutionärer und kommunaler Landverwaltungseinheiten, nicht vom Anbau von Mais und Bohnen leben; sie müssen sich durch Migration weitere Einkommensquellen erschließen, um zu überleben.

Wie tiefgehend der Wandel des Hausbaus ist, wird allerdings erst im zeitlichen Vergleich deutlich. Im Rahmen von zwei ethnografischen Zensuserhebungen habe ich 1997 und 2013 auch Daten zur Architektur und zu den Materialien der Häuser erhoben.²⁰ Während in den 1990er Jahren die Art zu bauen noch relativ homogen war, kam es mit der starken Zunahme der internationalen Migration in die USA ab Mitte der 1990er Jahre zunehmend zu einer Diversifizierung des Hausbaus. Von 163 Häusern des Dorfs im Jahr 1997 waren fast die Hälfte (46 Prozent) aus lokalen Materialien wie ›Adobe‹ (getrocknete Lehmziegel) und ›Teja‹ (gebrannte Dachziegel aus Lehm). Weitere 44 Häuser (27 Prozent) kombinierten diese lokalen Materialien mit einem Wellblechdach und Zement. Insgesamt waren also 119 von 163 Häusern (73 Prozent) hauptsächlich aus lokal hergestellten Materialien erbaut. Nur 27 Prozent der Häuser wiesen keine lokal hergestellten Materialien auf. Sie bestanden ausschließlich aus Materialien, die in entfernt gelegenen Baumärkten erworben worden waren. Diese im Dorf als ›nordamerikanischer Stil‹ bezeichneten Häuser wurden mit den Geldsendungen der ersten in den USA arbeitenden Migrant*innen errichtet.

16 Jahre später hatte sich das Erscheinungsbild des Dorfs grundlegend verändert. Von den 119 Häusern, die 1997 überwiegend aus lokalen Materialien erbaut worden waren, wurden 2013 nur noch 72 genutzt. Der Rest war entweder abgerissen worden, um Platz für migrantische Neubauten zu schaffen, oder die Häuser verfielen. 133 Häuser wurden neu und im ›nordamerikanischen Stil‹ errichtet, sodass es nun insgesamt 177 in diesem Stil im Dorf gab. Von den neuen Häusern waren allerdings 49 nicht permanent bewohnt, sondern *casas vacías*, also leer stehende Häuser.²¹ Hinzukam eine Vielzahl an migrantischen Bauprojekten, von der Grundsteinlegung über verschiedene Stadien des Rohbaus. Hinter dieser substanziellen Veränderung des dörflichen Erscheinungsbilds innerhalb von nur 16 Jahren verbirgt sich eine ebenso weitreichende Transformation der sozialen und ökonomischen Strukturen des Dorfs.

19 Lopez 2015 (wie Anm. 4).

20 Vgl. Pauli 2015 (wie Anm. 10); Pauli, Bedorf 2018 (wie Anm. 4). 2013 unterstützte mich Susanne Lea Radt bei der Datenerhebung.

21 Debra Lattanzi Shutika: *Beyond Borderlands. Migration and Belonging in the United States and Mexico*. Berkeley: University of California Press 2011, S. 68–90.

Wie in anderen Regionen Mexikos hat die internationale Migration das bis dahin weitverbreitete mexikanische Haushaltssystem und seine Eckpfeiler, die Praktiken der patrilokalen Residenz und der Ultimogenitur, grundlegend erodiert.²² Während zu Beginn der internationalen Migration noch die Mehrheit der Ehepaare patrilokal für mehrere Jahre nach ihrer Heirat im Haus der Eltern des Ehemanns lebte und diese unterstützte, bis der Vater dem Sohn ein Stück Land zum Bau eines eigenen Hauses zur Verfügung stellte, ist diese Praxis inzwischen selten geworden. Aufgrund eines starken Anstiegs an internationaler Migration vor allem jüngerer Männer ist es den meisten Paaren heute möglich, direkt in ein eigenes Haus zu ziehen, welches mit dem in den USA verdienten Geld gebaut wurde.²³ Wenige Paare leben noch patrilokal.

Diese Entwicklung wird besonders von den nicht mehr im Haus ihrer Schwiegermütter lebenden Schwiigertöchtern begrüßt.²⁴ Konflikte mit ihren Schwiegermüttern sind für Schwiigertöchter seltener geworden. Allerdings ist es durch den Wandel des Haushaltssystems auch zu einer Verschiebung der Machtverhältnisse innerhalb der Familien gekommen. War vorher die ältere Generation tonangebend, ist es nun die jüngere, auf die die ältere angewiesen ist. Dies zeigen auch Veränderungen der Praxis der Ultimogenitur seit Ende der 1990er Jahre. Bis dahin war es üblich gewesen, dass Eltern ihr Haus an den jüngsten Sohn und seine Ehefrau vererbten, die im Gegenzug die Eltern bis zum Tod pflegten. Inzwischen vererben viele Eltern demjenigen Kind ihr Haus, welches ins Dorf zurückkehrt und sich zur Unterstützung der Eltern im Alter bereit erklärt. Dabei spielt die Geburtenreihenfolge kaum noch eine Rolle. Diese Veränderungen der Residenz- und Haushaltsstrukturen, die wesentlich mit der Zunahme an internationaler Migration und dem Bau eigener Häuser der jüngeren Generation zusammenhängt, findet sich auch in anderen Regionen der Welt mit einer ehemals patrilokalen Residenz, vor allem in Indien und China.²⁵

Allerdings bedeutet diese Entwicklung zugleich, dass die Ehemänner für viele Jahre nur zu Besuch in ihr Dorf und ihr Haus kommen können, da dem Paar sonst das notwendige Geld fehlt, um weiterhin an ihrem Haus zu bauen, es zu unterhalten sowie genügend für seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Diese als ›zirkulär‹ bezeichnete Migration zwischen Mexiko und den USA ist somit Teil eines geschlechtsspezifischen Haushalts- und Verwandtschaftssystems, durch welches sie erst ermöglicht wird.²⁶ In ihrer Untersuchung transnationaler Haushalte in den mexikanischen Bundesstaaten Zacatecas und San Louis de Potosí haben Gesprächspartner*innen der Ethnologin Deborah Boehm die geschlechtsspezifische Aufteilung wie folgt beschrieben: »los que se van [the men who go]« and »las que se quedan [the women who stay].«²⁷ Selbst wenn diese Art der

22 Vgl. Pauli 2008 (wie Anm. 4); David L. Robichaux: Residence Rules and Ultimogeniture in Tlaxcala and Mesoamerica. In: *Ethnology* 36 (1997), H. 2, S. 149–171.

23 Vgl. Pauli 2008 (wie Anm. 4).

24 Vgl. Pauli 2008 (wie Anm. 4); Pauli 2015 (wie Anm. 10).

25 Vgl. Pauli 2008 (wie Anm. 4).

26 Vgl. Haenn 2020 (wie Anm. 16).

27 Deborah Boehm: *Returned. Coming and Going in an Age of Deportation*. Berkeley: University of California Press 2016, S. 84.

Migration über lange Zeit hinweg am häufigsten vorkam, so findet sich seit mehreren Jahrzehnten eine Vielzahl weiterer Mobilitätsformen, etwa die Migration von Frauen – als nachreisende Ehefrauen und zunehmend auch unverheiratete Frauen –, aber auch die Migration von Kindern, Paaren und Familien, welche gemeinsam die Grenze überqueren.²⁸ Wie also kommt es zu einem Ende der transnationalen Zirkulation? Und welche Auswirkungen hat ein solches Ende auf die migrantischen Häuser?

Neben dem scheinbar ewigen Bauen eines Hauses, welches etwa Amaya zu Beginn meines Beitrags anspricht, kann es entweder zu einer Rückkehr der Migrant*innen in das Dorf und ihr Haus oder zu einer weitgehenden Loslösung ihrer dörflichen Verbindungen kommen. Wie das folgende Beispiel verdeutlicht, können alle drei Formen in der Geschichte einer Familie vorkommen: fortwährendes Bauen, Rückkehr ins Dorf bzw. Haus und Ruinierung des Hauses.

Die Ehepartner Sandra und Tonío wurden beide in großen Familien in Pueblo Nuevo geboren.²⁹ Sandra hatte zehn, Tonío acht Geschwister. Ich begegnete Sandra das erste Mal 1996, als sie mich über das Leben in den USA befragte. Zu dem Zeitpunkt war Sandra in ihren Zwanzigern und Mutter von zwei kleinen Söhnen. Ihr Mann Tonío hatte das Dorf einige Monate vorher verlassen, um auf dem Bau in den USA zu arbeiten. Sandra und ihre Kinder lebten im Haus von Toníos Eltern, was zu vielen Spannungen zwischen Sandra und ihrer Schwiegermutter führte. Mit den Geldsendungen, die Tonío Sandra aus den USA schickte, ließ Sandra ein kleines Haus mit einem Schlafzimmer neben dem Haus ihrer Schwiegereltern bauen. Am Ende meiner ersten längeren Feldforschung im Juli 1997 zog Sandra erleichtert in das kleine, aufgrund seiner türkisen Außenfarbe recht auffällige Haus. Die Mauern des Hauses waren aus Lehmziegeln, das Dach aus Wellblech.

Als ich 2000 nach Pueblo Nuevo zurückkehrte, lebten Sandra und ihre Kinder nicht mehr in diesem Haus. Sie hatten das Dorf verlassen und waren Tonío in die USA gefolgt. Das türkisfarbene Haus verfiel bereits. Im Jahr darauf begann Sandra, Geld an ihre Mutter und ihre Schwester zu schicken, damit diese den Bau eines neuen Hauses, eines ›Traumhauses‹, initiieren konnten. Dieses Haus hatte einen für lokale Verhältnisse sehr großen Grundriss, was zu einigem Klatsch im Dorf führte. Über mehrere Jahre hinweg schickte Sandra Geld und besuchte fast ein Mal pro Jahr ihr Haus und ihre Familie. Diese Zeit kann als Phase des ›ewigen Bauens‹ beschrieben werden, in der die Zugehörigkeit der abwesenden Sandra zum Dorf und zur Verwandtschaft weiterhin für alle Beteiligten eindeutig war.

In der Zeit wurde Sandra noch zwei Mal schwanger. Beide in den USA geborenen Kinder erhielten die US-amerikanische Staatsbürgerschaft. Tonío wiederum fand eine gut bezahlte Arbeit in den USA. Nach und nach etablierte sich die Familie in den USA. Diesen oft lang andauernden Prozess hat Franziska Bedorf als »transnationalism fading« beschrieben.³⁰ Der deutlichste Ausdruck dieser sozialen Loslösung und letztendlich sozialen Ruinierung zeigte sich mir neun

28 Vgl. Shawn Malia Kanaiaupuni: Reframing the Migration Question. An Analysis of Men, Women, and Gender in Mexico. In: *Social Forces* 78 (2000), S. 1311–1348; Boehm 2016 (wie Anm. 27).

29 Vgl. Pauli, Bedorf 2018 (wie Anm. 4).

30 Franziska Bedorf: Transnationalism Fading? Elderly Mexican Migrants in Chicago and Shifting Notions of Belonging. In: *Ethnoscripts* 16 (2014), H. 2, S. 55–70, hier S. 55.

Jahre später, 2010, als ich nach längerer Abwesenheit die Dorfstraße hinunterlief und sah, was von Sandras ehemaligem ›Traumhaus‹ übrig war. Das Haus hatte weder Türen noch Fenster. Aus der leeren Öffnung für das Panoramafenster blickten mir Ziegen entgegen, die Sandras Mutter jetzt dort untergebracht hatte. Dass die Mutter in Sandras Haus Ziegen hielt, war für alle ein sichtbares Zeichen, dass die Mutter die Hoffnung auf Sandras Rückkehr und das Ende des ›ewigen Bauens‹ aufgegeben hatte. Sandras Haus würde niemals fertiggestellt – genauso wenig, wie Sandra auf Dauer ins Dorf zurückkehren würde. In einem Gespräch mit Sandras Mutter betonte diese, dass die vier Kinder von Sandra alle in den USA leben möchten, sodass für ihre Tochter eine Rückkehr nach Mexiko nicht mehr infrage käme.

Selbst wenn dieser Umstand Sandras Mutter sehr betrübte, war sie doch nicht verzagt, da mehrere ihrer abwesenden Kinder weiterhin Häuser in Pueblo Nuevo bauten und einige sogar permanent zurückgekehrt waren. Ganz ähnlich sah dies auch Toníos Mutter. Beide Frauen waren seit einigen Jahren Witwen. Sie waren nach dem Tod ihrer Ehemänner in die Häuser von zurückgekehrten Söhnen und ihren Ehefrauen gezogen.

Um den Übergang vom ›Traumhaus‹ zur Ruine zu verstehen, ist es folglich nicht nur notwendig, die Geschichte einzelner Migrant*innen und ihrer Häuser zu begreifen. Die migrantischen ›Traumhäuser‹ sind Teil eines Netzwerks aus Häusern, Verwandten und Migrationsgeschichten. Sie sind somit in verschiedener Hinsicht sozial und kommunikativ verwoben, ein »schweres Kommunikationsmedium« nach Joachim Fischer.³¹ Zwar ist die Zugehörigkeit einiger Migrant*innen, etwa Sandra und Tonío, zum Dorf geschwächt und fast erloschen – das zeigt der ruinöse Zustand ihres ehemaligen ›Traumhauses‹. Doch die ›Traumhäuser‹ ihrer Geschwister werden weiterhin gepflegt. Einige Geschwister sind sogar zurückgekehrt, leben jetzt im Dorf und pflegen die gebrechlichen Eltern. Welche Geschwister zurückkehren und welche nicht, ist letztendlich nicht eindeutig zu bestimmen. Es gibt allerdings lebensgeschichtliche Faktoren, die einen Verbleib in den USA beeinflussen. Zum einen ist das Kennenlernen einer (neuen) Partnerin oder eines (neuen) Partners in den USA ein wesentlicher Grund für eine schleichende soziale und materielle Ruinierung der mexikanischen Zugehörigkeit, wie mir aktuell immer wieder auch auf WhatsApp von Amaya und anderen Gesprächspartner*innen gesagt wird. In unserer anfangs zitierten WhatsApp-Kommunikation nannte mir Amaya dies auch als Grund für Marcos Hausruine: »Tiene otra al otro lado!« (Er hat eine andere auf der anderen Seite!). Zudem beeinflusst die Geburt eines oder sogar mehrerer Kinder am Ort der Migration die räumliche und soziale Verortung von Migrant*innen.³² Wenn

31 Joachim Fischer: Architektur als »schweres Kommunikationsmedium« der Gesellschaft. Architektursoziologische Überlegungen. In: Karsten Berr, Achim Hahn (Hg.): Interdisziplinäre Architekturwissenschaft. Wiesbaden: Springer 2020, S. 93–115.

32 Franziska Bedorf: Sweet Home Chicago? Mexican Migration and the Question of Belonging and Return. Bielefeld: transcript 2018; Julia Pauli, Lena Egetmeyer, Râhel Meisel, Susanne Lea Radt: Ältere MigrantInnen in Hamburg. Sprachliche und kulturelle Diversität in Senioreneinrichtungen und anderen Alter(n)swelten. In: Angelika Redder, Julia Pauli, Roland Kießling u. a. (Hg.): Mehrsprachige Kommunikation in der Stadt. Das Beispiel Hamburg. Münster: Waxmann Verlag 2013, S. 29–54.

sich die Kinder eher als US-Amerikaner*innen verstehen und in den USA leben möchten, wird es für ihre Eltern sehr viel schwieriger, an ihrer mexikanischen Zugehörigkeit und ihrem Hausbauprojekt festzuhalten. Eine Rückkehr wird zunehmend unwahrscheinlicher, eine Ruinierung ihrer Rückkehrträume (erkennbar anhand ihres langsam verfallenden ›Traumhauses‹) immer offensichtlicher.

Schlussfolgerung

Die Ruinierung migrantischer ›Traumhäuser‹ erzählt viele Geschichten. Die offensichtlichste ist vielleicht die des Endes der Migration. Die Besitzer des Hauses halten nicht mehr daran fest, es noch einmal zu bewohnen. Sie kehren nicht mehr zurück. Trotzdem gehören sie, solange noch etwas von ihrem Haus übrig ist, fast »geisterhaft« weiterhin zur Dorfgemeinschaft.³³ Zugleich zeigt der ruinenhafte Zustand ihrer einstigen Träume, dass sie woanders etwas gefunden haben, das ihnen ihre Herkunft nicht mehr geben kann. Dies ist vor allem für diejenigen, die zurückbleiben, eine schmerzhaftes Erkenntnis: »It is through the empty house that the migrant remains in – and of – the village, and at the same time it is the emptiness and ruin that the migrant shows himself to be beyond it.«³⁴ Wie eine Zeitreise, die zugleich in Vergangenheit und Zukunft führt, sehen die Zurückgebliebenen tagtäglich architektonischen Aufbruch und Verfall. Ein kleines Dorf im ländlichen Mexiko wird so zum Spiegel globaler Hoffnung und Resignation.

Zwar haben immer mehr Migrant*innen den Traum von der Rückkehr ins eigene Haus in Mexiko aufgegeben, dennoch hoffen viele, zumindest in Mexiko beerdigt zu werden. Diese Sehnsucht hat dazu geführt, dass die vormals recht schlichten Grabstätten in den letzten Jahren immer opulenter geworden sind.³⁵ Es bleibt abzuwarten, ob auch dieser gebaute und finale Rückkehrtraum in den kommenden Jahren verfallen wird.

Abstract

From Dream House to Ruin

Buildings in a Transnational Mexican Community

The Mexican community Pueblo Nuevo has substantially changed through the building of conspicuous 'dream houses' by its transnational migrants. Some of these 'dream houses', however, are already deteriorating. Ethnographic data collected by the author since 1995 shows how a dream house can turn into a ruin. The author argues that the houses are proxies of the absent migrants. As long as a migrant is seen as belonging to the village, independent of the condition of his or her house, the building will not be perceived as a ruin. Ruins in this context thus provide insights into local expressions of global entanglements and disentanglements.

33 Sandoval-Cervantes 2017 (wie Anm. 4), S. 218.

34 Freeman 2013 (wie Anm. 4), S. 101.

35 Vgl. Pauli, Bedorf 2018 (wie Anm. 4).

Von »Archiven des Wohnens« und »former glory«

Zeitgenössische Debatten über die verlassene *ḥārāt*-Architektur im Zentraloman

Josephine Kanditt und Thomas Schmidt-Lux

Einleitung

Die einschlägige Literatur zu Ruinen weiß um die Existenz von Bauten, die noch vor Kurzem in Benutzung waren, nun aber verlassen und mehr oder minder im Verfall begriffen sind.¹ Als *modern ruins* beschrieben kommen unter diesem Label meist Industrieanlagen oder verlassene Bauten neueren Ursprungs in den Blick, deren Materialität sich vor allem aus Stahl, Beton, Glas oder Kunststoff zusammensetzt.² Im Folgenden wenden auch wir uns ›modernen Ruinen‹ zu, deren Aussehen und Materialität jedoch deutlich von zeitgenössischen Industrieruinen abweichen. Stattdessen dominieren Lehmziegel und Steine, dazu kommen Holz und Palmlätter. Die hier im Mittelpunkt stehenden Ruinen befinden sich im Oman. Sie waren bewohnte Häuser, die in den 1980er und 1990er Jahren zugunsten neuerer Siedlungen verlassen wurden. Im ersten Teil des Texts werden wir die Geschichte dieser omanischen Siedlungen und ihrer Ruinenwerdung knapp umreißen.³ Darauf aufbauend gehen wir der Frage nach, als was die verlassenen Gebäude heute angesehen werden. Dabei lassen sich unterschiedliche und teilweise konträre Perspektiven finden; die modernen Ruinen des Oman evokieren ein Spannungsfeld von Positionen, das durchaus als repräsentativ für den modernen Oman angesehen werden kann.⁴

1 Vgl. Tim Edensor: *The Ghosts of Industrial Ruins. Ordering and Disordering Memory in Excessive Space*. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 23 (2005), S. 829–849; Julia Hell, Andreas Schönle (Hg.): *Ruins of Modernity*. Michigan: Duke University Press 2010; Hanna Katharina Göbel: *The Re-Use of Urban Ruins. Atmospheric Inquiries of the City*. London, New York: Routledge 2014.

2 Þóra Pétursdóttir, Bjørnar Olsen: *An Archaeology of Ruins*. In: Bjørnar Olsen, Þóra Pétursdóttir (Hg.): *Ruin Memories: Materialities, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. London, New York: Routledge, 2014, S. 3–29, hier S. 6.

3 Pétursdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 2), S. 3.

4 Unsere Forschungen entstanden im Rahmen eines interdisziplinären Forschungsteams, bestehend aus Stephanie Döpfer und Irini Biezeveld (Archäologie, Goethe-Universität Frankfurt am Main) sowie Birgit Mershen (Islamwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum, in Maskat). Das Projekt wird finanziert

Eine kurze Geschichte der *ḥārāt*

Um den architektonischen Wandel, der sich im Oman ab den 1970er Jahren vollzogen hat, verstehen zu können, hilft die Kontextualisierung des gesamtgesellschaftlichen Umbruchs. 1970 kann dabei als entscheidender Wendepunkt angesehen werden, der auch in der omanischen Geschichtsschreibung als wegweisend für die kommenden Jahrzehnte ausgewiesen und nicht selten als Staatsstreich bezeichnet wird.⁵ Bis zu diesem Jahr war der Oman etliche Jahrzehnte lang in politischer und ökonomischer Hinsicht weitestgehend isoliert und auf sich bezogen gewesen. Dies änderte sich mit dem Sturz durch Sultan Qabus ibn Sa'īd Al Sa'īd im Jahr 1970. Dieser Machtwechsel initiierte einen wirtschaftlichen Aufschwung und eine Öffnung des Lands. Selbst wenn Qabus ibn Sa'īd die absolute Herrschaft der Monarchie beibehielt, leitete er unübersehbar die Modernisierung des Staats und der Gesellschaft ein.⁶ Finanziert aus den Einnahmen der Erdöl- und Erdgasförderung gelang ihm innerhalb von wenigen Jahrzehnten der Aufbau einer modernen Infrastruktur und eines modernen Bildungs- und Gesundheitswesens.

Die Zäsur im Jahr 1970 hatte zudem weitreichende Folgen für Städteplanung und Architektur. So wuchs die Hauptstadt Maskat auf beachtliche Ausmaße an mitsamt großer Magistralen, imposanter Malls und einem internationalen Flughafen. Auch in Bezug auf Städtebau und Infrastruktur sind die Veränderungen offenkundig. Ein ausgebautes Straßennetz und dichter Automobilverkehr sind augenfällig. Verlässt man die Hauptstadt, fällt eine relativ starke Zersiedelung von ehemals klar umrissenen Ortsbildern auf. Diese wurde nicht zuletzt dadurch begünstigt, dass jede*r Omani das Anrecht auf ein Stück Land zum Bau eines eigenen Hauses zugesprochen bekam.⁷

Nicht zuletzt betrafen die Veränderungen das eigentliche Wohnen der Omanis. Bis in die 1970er Jahre hinein lebte der Großteil der omanischen Bevölkerung im Landesinneren in traditionellen Lehmziegelsiedlungen, den sogenannten *ḥārāt* (Abb. 1).⁸ Sie wurden im Zuge der Modernisierung des Lands aufgegeben und stattdessen neue ›moderne‹ Häuser aus Beton errichtet. Je nachdem, wie genau dies geschah, begegnen einem heute die verlassenen Siedlungen bzw. Bauten auf unterschiedliche Art. In manchen Fällen wurden die alten *ḥārāt* komplett verlassen und die neuen Siedlungen in einer gewissen Distanz zur alten Siedlung errichtet (Abb. 2). In solchen Fällen kann man heute durch im Grunde komplette alte Siedlungen laufen, die mal mehr, mal weniger verfallen, in vielen Fällen aber

von der Gerda-Henkel-Stiftung im Rahmen des Förderschwerpunkts »Lost Cities. Die Wahrnehmung von und das Leben mit verlassenen Städten«.

5 Mandana E. Limbert: *In the Time of Oil: Piety, Memory, and Social Life in an Omani Town*. Stanford: Stanford University Press 2010, S. 4.

6 Eine Überblicksdarstellung der modernen omanischen Geschichte findet sich beispielsweise bei Jeremy Jones, Nicholas Ridout: *A History of Modern Oman*. Cambridge: Cambridge University Press 2015.

7 Vgl. dazu Khalfan al Shueli: *Towards a Sustainable Urban Future in Oman: Problem & Process Analysis (Muscat as a Case Study)*. Ph.D. thesis, University of Glasgow 2015.

8 Das arabische Wort *ḥārā* (Singular), *ḥārāt* (Plural) steht für ›Wohnviertel‹. Eine Siedlung besteht aus zwei oder mehr Wohnvierteln.



Abb. 1: Al Hamra, Oman: Mann vor *ḥārāt*, Foto 1976.



Abb. 2: Blick auf die alte Siedlung in Sinaw, Oman, Foto 2020.

noch eine reiche Fundgrube für archäologische, kulturhistorische und ethnologische Analysen sind. In anderen Fällen haben sich neue und alte Siedlungen miteinander verschränkt; die neuen Gebäude wurden also neben oder zwischen die alten Gebäude gebaut (Abb. 3). Lläuft man heute durch diese Siedlungen, ergibt sich ein faszinierendes Nebeneinander von alter und neuer Architektur, alten und neuen Materialien.



Abb. 3: Alte und neue Gebäude in Ibra und Al-Mudaibi, Oman, Foto 2020.

Dieser kurze Abriss einer Modernisierungsgeschichte wirkt zunächst etwas holzschnittartig und wenig nuanciert: Das Verlassen der knapp 2000 *ḥārāt*-Siedlungen, die es im Oman heute noch gibt, verlief individuell und schrittweise. In der Übergangsphase versuchte man, die alten Häuser mit Zement auszubessern, Klimaanlage einzubauen, Stromleitungen über Putz anzubringen oder Wasserleitungen über Tanks auf den Dächern hinzuzufügen; die Überreste solcher Umbauten sind auch heute noch vielerorts sichtbar (Abb. 4).

Bald wurden aber die Grenzen solcher Bemühungen deutlich. Entweder erwiesen sich die Kombinationen von neuen und alten Materialien, etwa von Lehm und Zement, als untauglich, oder die vorgenommenen Umbauten führten nicht zu nachhaltigen Verbesserungen. Im Ergebnis wurden die allermeisten dieser Siedlungen und Häuser verlassen und sich selbst überlassen. Gelegentlich nutzte man sie dafür, um landwirtschaftliche Erzeugnisse zu lagern oder als Abstellflächen für Dinge, die man zwar nicht mehr brauchte wie etwa große Vorratskrüge, oder als zu wertvoll zum Wegwerfen empfand. Einige der besser erhaltenen Häuser nutzte man zudem, um die landwirtschaftlichen Arbeiter*innen unterzubringen oder um sie an Gastarbeiter*innen zu vermieten.

Im Grunde aber haben wir es damit im Oman mit einer vergleichsweise hohen Zahl von Ruinen zu tun: mit Häusern und Siedlungen, die ihren ursprünglichen Zweck verloren haben, die verlassen sind und deren Funktionalität stark eingeschränkt bzw. ganz unmöglich geworden ist. Besonders ist dabei mindestens zweierlei: Erstens beeindruckt die Anzahl der verlassenen Siedlungen. Der Anblick von Ruinen ist im Oman keine Besonderheit, wenn man das Land durchquert, selbst wenn die neuen Bauten entlang der Überlandstraßen sicherlich



Abb. 4: Alte Bausubstanz und neue Infrastrukturen in Al-Mudaibi, Oman, Foto 2020.

auffallender sind. Zweitens ist das relativ junge Alter der Ruinen bemerkenswert. Zwar sind natürlich auch Bauten, die als *classical ruins* angesehen werden, in einem fortlaufenden Veränderungsprozess begriffen.⁹ Mehr noch trifft dies jedoch auf die omanischen Siedlungen zu. Einerseits gibt es durchaus noch aktive Erinnerungen an ihr intaktes Dasein und die Menschen, die darin wohnten; andererseits verfallen sie zusehends und schnell, denn Lehmbauten erfordern fortwährend aktiven Unterhalt und Pflege, um dauerhaft nutzbar zu sein.

In der Forschungsliteratur zu modernen Ruinen wird in diesem Zusammenhang auf ihr irritierendes Potenzial hingewiesen. Vor allem im europäischen Kontext gelten moderne Ruinen schnell als »environmental and aesthetic disturbance, representing a dismal and unwanted presence to be eradicated, or transformed, rather than something to be considered, cared for, or accepted, in its current state of being«.¹⁰ Zugleich – auch darauf verweisen die Autorin und der Autor – wird die Wahrnehmung ›moderner Ruinen‹ in vielen Fällen noch verhandelt. Genau dieser Spur folgen die anschließenden Analysen. Dabei gehen wir der ursprünglichen Beobachtung nach, dass im Oman die verlassenen Siedlungen kaum als – wie im Zitat beschrieben – Störung oder als ästhetisches Ärgernis empfunden werden. Zugleich ist ihre Zukunft und damit

⁹ Pétursdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 2), S. 6.

¹⁰ Pétursdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 2), S. 4.

ihr Erhalt noch offen und hängt stark davon ab, welche Deutung der *ḥārāt* sich durchsetzen wird.

Deutungen

Im nun folgenden Teil rücken wir den aktuellen Umgang mit den omanischen Ruinen in den Mittelpunkt. Wie wird – von unterschiedlichen Akteur*innen, an unterschiedlichen Orten – von den Lehmziegelsiedlungen gesprochen? Als was kommen sie den unterschiedlichen Akteur*innen in den Blick? Oder anders gefragt: Was sind diese Siedlungen eigentlich jenseits ihrer schieren Materialität?

Zur Beantwortung dieser Fragen haben wir uns auf eine Vielzahl unterschiedlicher Quellen gestützt: Zeitungsartikel (beispielsweise aus *Times of Oman*, *Oman Daily Observer* und *Muscat Daily*), Managementpläne, die die Revitalisierung unterschiedlicher *ḥārāt* thematisieren, Reiseblogs und prominente Touristikwebsites wie Tripadvisor und Videoblogs auf YouTube. Informationen aus diesen Quellen stützen sich auf persönliche Beobachtungen, die wir und die anderen Mitarbeiter*innen unseres Projekts gesammelt haben.

Bei den Analysen ging es uns nicht um die Anzahl von Nennungen spezifischer Begriffe oder ähnliche inhaltsanalytische Zugänge. Leitend war vielmehr die Idee, die Varianz der Wahrnehmungen der omanischen *ḥārāt* abzubilden. Einer vor allem rekonstruktiven, interpretativen Grundlogik folgend interessierten wir uns dafür, auf welche Weise den Siedlungen begegnet wird, was unterschiedlichen Beobachter*innen an ihnen auffiel und welche Konsequenzen sich daraus für den Umgang mit den Ruinen ergaben.¹¹ Zugleich wird dabei deutlich, dass die unterschiedlichen Perspektiven nicht einfach nebeneinander stehen, sondern teilweise aufeinander Bezug nehmen oder in Konflikt geraten. Wie diese (latenten oder offenen) Konflikte verlaufen und eventuell enden, wird ebenfalls Teil unserer Überlegungen sein.

ḥārāt-Architektur als *lost place*

Diejenige Form der Wahrnehmung der verlassenen Siedlungen, die wir an den Anfang stellen, ist vielleicht nicht die dominanteste. Aber es ist eine Wahrnehmung, die bei jenen auffällt, die ohne Vorwissen und in manchen Fällen durchaus zufällig und ungeplant in eine der *ḥārāt* ›geraten‹, etwa auf ihrer Reise durch das Landesinnere oder vom Norden in Richtung Süden fahrend. Wir haben es hier also mit einer vorwiegend touristischen Wahrnehmung zu tun.

Die *ḥārāt* erscheinen in erster Linie als *lost places* – als verlassene Orte, die einerseits offenkundig nicht mehr in Benutzung sind, die andererseits aber viele Fragen aufwerfen (Abb. 5).¹² Die von Hartmut Böhme vertretene Auffassung,

11 Vgl. Aglaja Przyborski, Monika Wohlrab-Sahr: *Qualitative Sozialforschung*. München: Oldenbourg 2014.

12 Vgl. Christian Bauer, Christoph Dolgan: Towards a definition of lost places. In: *Erdkunde* 74 (2020), H. 2, S. 101–115.



Abb. 5: Ein *lost place*? Der Ort Al-Khashbah, Oman, Foto 2020.

dass Ruinen ›als solche‹ nichts sagen und damit nichts bedeuten würden, hat in gewisser Weise hier ihre Berechtigung.¹³ Viele der Einträge auf touristischen Blogs und an ähnlichen Stellen dokumentieren vor allem eine weitgehende Ratlosigkeit angesichts der Siedlungsruinen. Verwunderlich ist dies kaum. Denn den meisten Tourist*innen fehlt jedes Vorwissen über die *ḥārāt*, um entweder ihr Alter, den Zeitpunkt ihrer Aufgabe oder gar die Gründe für den Fortzug der früheren Bewohner*innen zu verstehen.

Einen »Eindruck des Friedens«, wie der Soziologe Georg Simmel sie Ruinen attestierte, empfinden zudem offenbar nicht viele.¹⁴ Die Siedlungen erscheinen etlichen Besucher*innen geisterhaft, manchen gar als angsteinflößend. Viele verschätzen sich auch deshalb sehr beim Spekulieren über das Alter der Siedlungen; zu lang her scheint ein Leben in Lehmbauten, zu modern mutet der heutige Oman offenbar schon an.

In gewisser Weise hilfreich sind Einrichtungen wie das Bait-al-Safah, um vor Ort eine Orientierung und Deutungshilfe zu bekommen. Dabei es handelt sich um ein altes repräsentatives Haus in Al-Hamra, das vor einigen Jahren zu einem Museum umgebaut bzw. neu eingerichtet wurde. Zwar steht die Bedeutung der Lehmziegelarchitektur der alten Siedlung hier nicht im Vordergrund, sie ist vielmehr die Hülle für die Repräsentation traditioneller Lebensweise und omanischer Vergangenheit. Gleichwohl hilft das Museum bei der Kontextualisierung der verlassenen Bauten. Andere Deutungshilfen sind eher rar gesät. Nur

¹³ Vgl. Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl Verlag 1989, S. 287–304, hier S. 287.

¹⁴ Georg Simmel: Die Ruine. In: Ders.: Philosophische Kultur über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Berlin: Klaus Wagenbach 1983, S. 106–112, hier S. 110.



Abb. 6: Sinaw, Oman: Schilder weisen auf die *hārāt* hin, Foto 2020.

an einigen Hauswänden im Ort finden sich offizielle Plaketten des omanischen Kulturministeriums, die auf den historischen Wert der Gebäude hinweisen (Abb. 6).

Bei der Wahrnehmung der *hārāt* als *lost places* fällt ein weiterer Aspekt auf: die *Ästhetisierung* der verlassenen und teilweise bereits stark verfallenen Häuser. In Reiseberichten wird dabei beispielsweise auf die »subtle beauty« und »minimal elegance« der Bauten verwiesen, die trotz ihres schon fortschreitenden Verfalls noch erkennbar seien.¹⁵ Andere Tourist*innen machen auf architektonische Details wie die hölzernen Türen oder Verzierungen an Deckenbalken und Eingängen aufmerksam. Insbesondere in den fotografischen Darstellungen wird die Schönheit der verlassenen Siedlungen betont und ihre Wahrnehmung als ästhetische Attraktion deutlich. Auch hier finden sich viele Aufnahmen der erwähnten baulichen Details. Besonders deutlich wird das in Fotografien, die die Siedlungen im Zusammenspiel mit ihrer natürlichen Umwelt darstellen, etwa Dattelpalmenhaine vor den umgebenden Bergketten. Ins Licht von Sonnenaufgang oder -untergang getaucht wird die Szenerie komplettiert und geht in der Inszenierung durch den *tourist gaze* auf.¹⁶ Oder in den Worten eines Eintrags auf einem Reiseblog: »Für Fotomotive eignet sich dieser Ortsteil mit den Ruinen sehr gut, da der farbliche Kontrast mit den Ruinen der Lehmhäus[er] und der grünen Plantage und den Gebirgszügen wirklich sehr ansprechend ist.«¹⁷ (Abb. 7)

15 Clive Gracey: Venerating Vernacular Architecture. In: Oman Daily Observer, 20. November 2017, <https://www.omanobserver.om/article/68474/Features/venerating-vernacular-architecture> (aufgerufen am 04.04.2022).

16 Vgl. John Urry, Jonas Larsen: *The Tourist Gaze* 3.0. London u. a.: Sage Publications 2011.

17 Tripadvisor-Nutzer*in *freefireman*: Beeindruckende Ruinen. Tripadvisor LLC 2019, https://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g298417-d5616231-Reviews-Birkat_Al_Mouz_Ruins-Nizwa_Ad-Dakhiliyah_Governorate.html (aufgerufen am 04.04.2022).



Abb. 7: Ansicht der Siedlung Misfat al-Abriyin, Oman, Foto 2020.

Die hier beobachtbare Dominanz des Visuellen lässt sich am Beispiel Al-Hamras besonders deutlich zeigen. Auf Google Maps ist dort ein »Al Hamra viewpoint« vermerkt, von dem aus sich genau eine solche, wie oben beschriebene Perspektive auf das verlassene *ḥārāt* einnehmen lässt; zahlreiche Fotos sind genau von diesem Punkt aus entstanden. Bis vor 50 Jahren jedoch hatte dieser Ort noch eine gänzlich andere Funktion. Denn an ebendieser Stelle steht bis heute ein Wachturm (Burj musala al-Eid), der noch bis in die 1960er Jahre in Nutzung war und den Schutz vor feindlichen Eindringlingen in die Siedlung gewährleisten sollte. Vom militärischen Spähen zum fotografisch-ästhetischen Betrachten: Fundamentalere könnte sich die Perspektive auf die Siedlung bzw. von der Siedlung in ihre Umgebung kaum verschoben haben.

***ḥārāt*-Architektur als kulturelles Erbe**

Eine zweite Perspektive auf die *ḥārāt* nähert sich ihnen aus einer anderen Richtung. Es geht dabei weniger um eine Betrachtung und Bewertung im Moment, etwa als »beautiful« wie in der eben beschriebenen Dimension. Im Mittelpunkt steht eher ihre Zukunft und insbesondere ihr angestrebter Erhalt. Dieser Erhalt wird von einer interessierten Öffentlichkeit und sowohl von staatlichen als auch wissenschaftlichen Vertreter*innen vorrangig dahingehend begründet, dass die Siedlungen als genuiner Teil der omanischen Geschichte und Kultur – eben als kulturelles Erbe – bewertet werden. Für diese Position steht auch ein Artikel, dem eins der beiden titelgebenden Zitate entnommen ist. Die *ḥārāt* werden dabei zum Ausdruck des früheren omanischen Ruhms erklärt und damit erscheint ihr Erhalt gewissermaßen ohne Alternative:

The walls made of mud and straws are crumbling. The doors to many of the houses remained open as a few of them had fallen to the ground left to decay. In the evening, what was once a bustling village is as silent as an infinite desert. The homeowners have long departed but many of the former homeowners are looking forward to *hārāt al Ramel* to be restored to its former glory.¹⁸

Beispielhaft für diese Perspektive ist etwa der »Documentation and Heritage Management Plan«, der für das *hārāt as-Saybani* entstand. In Zusammenarbeit von lokalen Akteur*innen und der Nottingham Trent University in Großbritannien wurde eine Bestandsaufnahme erstellt und Perspektiven für die *hārāt* entwickelt. Den Siedlungen wird ein »unique character« bescheinigt, »which has been essential to document and preserve for future generations«. ¹⁹ Ausführlich wird in dem Plan auf die städtebauliche und architektonische Bedeutung eingegangen, die sich am *hārāt as-Saybani* aufzeigen lässt, zudem auf dessen historische und sozialen Werte. Doch nicht nur (lokale) Expert*innen bringen diese Deutung ins Spiel. Auch touristische Besucher*innen interpretieren die Siedlungen auf diese Weise: »Es stimmt etwas traurig, dass diese traditionellen Orte zugunsten einer modernen Lebensführung weitestgehend aufgehen [sic!] sind und zerfallen. Der Oman verliert damit unwiederbringlich einen bedeutenden Teil seiner kulturellen Wurzeln und Identität.«²⁰

In diesen Zusammenhang lässt sich die Argumentation einordnen, die die *hārāt* vorrangig als »vernakuläre Architektur« versteht. Entsprechende Argumente finden sich sowohl in Reiseberichten als auch in Deutungen und Einordnungen der *hārāt* durch wissenschaftliche Institutionen. Vernakuläre Architektur wird, kurz gesagt, als eine Architektur ohne Architekt*innen verstanden.²¹ Die *hārāt* werden dementsprechend als Bauten beschrieben, die ohne Architekt*innen geschaffen wurden, dafür aber unter Rückgriff auf lokale Bräuche und Techniken. Zudem wird das spezifische Wissen um die Verwendung lokaler Materialien betont, das beim Bau der Häuser zur Anwendung kam. Zu einem solchen Fachwissen gehört beispielsweise die Konzeption und der Bau des sogenannten *falaj*.²² Durch die Benennung der *hārāt* als »vernakuläre Architektur«

18 Alzahra Sunaidi: Harat al Ramel: Ibris's Historical Village Waiting to be Restored to Former Glory. In: Oman Daily Observer, 25. Juni 2019, <https://www.omandailyobserver.com/article/29667/Features/harat-al-ramel-ibris-historical-village-waiting-to-be-restored-to-former-glory> (aufgerufen am 04.04.2022).

19 Soumyen Bandyopadhyay, Giamila Quattrone u. a.: Documentation and Heritage Management for Hārat as-Saybanī, Barkat al-Mawz Oasis. Nottingham: Nottingham Trent University 2011, <https://www.archiam.co.uk/documentation-and-heritage-management-plan-harat-as-saybani-birkat-al-mawz-oasis/> (aufgerufen am 04.04.2022).

20 Tripadvisor-Nutzer*in Protonendichte: Ruinen der kulturellen Identität. Tripadvisor LLC 2019, https://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g298417-d5616231-Reviews-Birkat_Al_Mouz_Ruins-Nizwa_Ad_Dakhiliyah_Governorate.html (aufgerufen am 04.04.2022).

21 Vgl. Paul Oliver: Introduction. In: Ders. (Hg.): Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World. Cambridge, New York: Cambridge University Press 1997, xxi–xxviii, hier S. xxi.

22 Hierbei handelt es sich um ein Bewässerungssystem im Oman, das in dem regenarmen Wüstenstaat eine ganzjährige Wasserversorgung ermöglicht. Dieses System ist einzigartig in den arabischen Staaten; eine Auswahl von fünf Stätten des »Aflaj«-Bewässerungssystems gehört seit 2006 zum UNESCO-Weltkulturerbe.

erhalten sie eine Art von ›Zwischenstellung‹. Dabei werden die Schwachstellen der architektonischen Form der Lehmziegelarchitektur durchaus thematisiert: ihr konstanter Bedarf an Reparatur und Erneuerung oder auch die Enge der Siedlungen generell. Doch gleichzeitig wird der Wert der Architektur hervorgehoben. Dabei gelten vor allem die Prozesse und Techniken des Bauens als besonders angesehen; zudem würden die Bauten eine Überlieferungskette lokalen Wissens gewährleisten. Nicht das eigentlich materiale Alter der Häuser ist aus dieser Sicht entscheidend, sondern das Alter der Bautraditionen und der Kulturtechniken, die mit dem Bau der *ḥārāt* verbunden sind. In touristischen Berichten, aber auch wissenschaftlichen Publikationen wird oftmals warnend die Frage aufgeworfen, was mit dieser Bautradition geschieht, sobald sie nicht mehr genutzt wird, also die Prozesshaftigkeit der immer wieder stattfindenden Erneuerung und Erhaltung der *ḥārāt* verloren geht.²³

Von dieser Position aus ergibt sich eine stärkere Dringlichkeit, die *ḥārāt* wenigstens partiell zu erhalten. Als Beispiele einer ›vernakulären Architektur‹ sind sie nicht einfach nur Überreste vergangener und überwundener Zeiten, sondern ragen über das ihnen immanente Wissen um Bautechniken und Baumaterialien deutlich in unsere Zeit hinein. Zumindest in Bezug auf die Verwendung von Lehm als Baustoff muss das nicht betont werden. Über den arabischen Raum hinaus entstehen in Europa zunehmend intensive Diskussionen und sind konkrete Projekte im Gange, um Lehm als Baustoff wieder verstärkt in den Mittelpunkt zu rücken.²⁴

Zugleich lassen sich innerhalb des Felds, das die *ḥārāt* als ›kulturelles Erbe‹ profiliert, interessante Differenzen und teilweise auch Konflikte ausmachen. Diese beziehen sich etwa auf das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart. Denn während Positionen auf dem Feld der ›vernakulären Architektur‹ die Aktualität und der zeitgenössische Nutzen von *ḥārāt*-Bauten betonen, geht es bei anderen Rahmungen der *ḥārāt* als ›kulturelles Erbe‹ eher um das Einfrieren ihres historischen Zustands. Sie sollen weitmöglich in dem Stadium belassen werden, in dem sie sich jetzt befinden; mit der gegenwärtigen Gesellschaft haben sie damit eher weniger zu tun. Ausdruck dessen ist etwa die im beschriebenen Managementplan vorgeschlagene Pufferzone zwischen den alten und den neuen Siedlungsstrukturen. Diese Zone soll vorrangig dazu dienen, um die alten Teile der Siedlung zu schützen und deutlicher hervorzuheben, doch sie sondert sich damit aber auch deutlich von dem heutigen Siedlungsleben ab.²⁵

Zwar ist die Mehrheit der verlassenen Siedlungen derzeit mehr oder minder sich selbst überlassen, angesichts der großen Zahl ist das wenig überraschend.

23 Vgl. Oliver 1997 (wie Anm. 21); Clive Gracey: Venerating Vernacular Architecture. In: Oman Daily Observer, 20. November 2017, <https://www.omanobserver.om/article/68474/Features/venerating-vernacular-architecture> (aufgerufen am 04.04.2022).

24 So ließ beispielsweise der Bio-Lebensmittelhersteller Alnatura 2019 seinen Firmensitz in Darmstadt mit einer Stampflehmfassade versehen. Doch nicht nur Gebäude, die eine stark repräsentative Funktion haben sollen, nutzen die Lehmbauweise und -techniken: Vgl. hierzu Dominique Gauzin-Müller: Lehmarchitektur heute. Zürich: Vdf Hochschulverlag AG 2017; Jean Dethier: Lehm baukultur. Von den Anfängen bis heute. München: DETAIL 2019.

25 Bandyopadhyay, Quattrone u. a. 2011 (wie Anm. 19), S. 69–70.

Gleichwohl lassen sich in letzter Zeit an verschiedenen Orten interessante lokale Initiativen ausmachen, die sich für den Erhalt und die Restaurierung der Siedlungen einsetzen. Wie im Fall des *ḥārāt* as-Saybani kann sich dieses Bemühen in direkten oder indirekten Allianzen mit internationalen Wissenschaftler*innen niederschlagen. Es werden zumeist kleine Unterkünfte für Gäste in den alten Siedlungen hergerichtet und somit eine neue Zielgruppe von Tourist*innen (eher Individualtourismus) angesprochen. Als Gegenpunkt zu den luxuriösen Hotels in den größeren Städten wurden Bed & Breakfasts und kleine Hotels in die vorhandene *ḥārāt*-Struktur integriert; in vielen Fällen konnte die alte Bausubstanz restauriert und so wieder genutzt werden.²⁶

Ein wichtiger Akteur ist hierbei selbstverständlich der Staat. Dessen Interesse, insbesondere das der zentralstaatlichen Institutionen, an den *ḥārāt* muss als ambivalent eingeschätzt werden. So gibt es in einzelnen Fällen eine staatliche Zusicherung, die Initiativen finanziell zu unterstützen. Zudem finden sich an einigen Siedlungen Schilder, die die Interventionen oder gar das Zerstören der Siedlungen reglementieren bzw. sanktionieren. Ansonsten lässt sich aber deutlich erkennen, dass das staatliche Interesse eher einer anderen Architekturform gilt: Festungen und Wehranlagen werden zunehmend instandgesetzt und erfahren eine große Aufmerksamkeit. Auch im National Museum of Oman in Muskat lässt sich dies beobachten: Hier werden die *ḥārāt* nur am Rande erwähnt, während die Festungsarchitektur sehr detailreich und ausführlich beschrieben wird. Die Darstellung eines machtvollen Oman, der unter anderem durch die Festungsarchitektur repräsentiert wird, scheint hier eher in das erinnerungskulturelle Konzept zu passen als die vergleichsweise einfacheren Alltagsbauten der *ḥārāt*.

ḥārāt-Architektur als familiales Erbe

Einerseits kann bei ersten und vielleicht oberflächlichen Besichtigungen der *ḥārāt* der Eindruck entstehen, dass diese schlichtweg verlassen und vergessen sind. Und dies ist insofern keine ganz falsche Deutung, als quantitativ gesehen nur wenige der Siedlungen von Bemühungen um einen Erhalt gekennzeichnet sind. Andererseits übersieht diese Wahrnehmung schnell den Umstand, dass die verlassenen Siedlungen vielfach keineswegs vergessen sind. Uns selbst ist dies bei Feldforschungen im Jahr 2020, kurz vor der Covid-Pandemie, aufgefallen. Bei unserem Besuch in Al-Mudaybi liefen wir durch den alten Suq (Markt) und

26 Entwicklungen dieser Art lassen sich in unterschiedlichen Städten finden, z. B. in Al-Hamra. Hier wurden vermehrt in den letzten Jahren ehemalige *ḥārāt* zu Unterkünften für Bed & Breakfast umgebaut. Aber auch in anderen Orten finden vermehrt Aktivitäten statt. Häuser werden restauriert und instandgesetzt. Beispiele rezenter und gegenwärtiger Restaurierungsprojekte in Al-Hamra finden sich online: Bait as-Safa in Al Hamra, <https://www.youtube.com/watch?v=zcbmY1ZFCdk>; Restaurierungsprojekte in Al Hamra, <https://www.youtube.com/watch?v=2-3USD6HD1A>; Restaurierung der Häuser in der Hamra von Al Hamra, <https://www.youtube.com/watch?v=gCJP1nCKwpA>; Zeitungsbericht über die Al Hamra-Initiative, <https://menafn.com/1097813469/Oman-Al-Hamra-residents-come-together-to-restore-traditional-houses> (alle aufgerufen am 17.04.2022).

begannen, die Bauanlagen anzuschauen, als uns eine Frau ansprach und fragte, ob sie uns die alte Siedlung zeigen solle. Wir willigten ein, und so führte sie uns durch einen Großteil der noch bestehenden Strukturen. Sie konnte uns dabei nicht nur zeigen, wo ihre eigene Familie gewohnt hatte, sondern kannte auch die Namen der Besitzer*innen von vielen anderen Gebäuden sowie zusätzliche Geschichten zur Nutzung und zum Geschehen in einem Haus.

Diese Episode illustriert, dass die *ḥārāt* durchaus Teil des kollektiven Gedächtnisses sind. Sie sind in dieser Hinsicht nicht nur für uns als Wissenschaftler*innen, sondern auch für die omanische Bevölkerung selbst »Archive des Wohnens«: begehbare Archive gewissermaßen, die noch Geschichten erzählen können (oder als Originalkulisse für Geschichten dienen) von familialen und lokalen Gegebenheiten. Zugleich wird hier die Archivordnung eher lose beaufsichtigt; die Orte sind deshalb dauerhaft in Umgestaltung und laufen damit Gefahr, ihre Inhalte zunehmend zu verbergen und im Wortsinn zu verschütten.

Wie sehr sie in dieser Weise mit Erinnerungen »aufgeladen« sind, wie stark sie also mit den familialen und lokalen Erinnerungen verwoben sind, ist sicherlich von Ort zu Ort verschieden. Manche Familien sind stärker mit ihren früheren Häusern verbunden als andere; manche der alten Häuser waren sogar noch verschlossen, andere offenkundig Teil von Müllhalden. Keineswegs aber sind sie immer und überall frei verfügbar und für jede Art von Zukunftsplan offen. Denn dort, mindestens dort, wo Familien ihre ehemaligen Wohnhäuser noch als Eigentum ansehen und (wie auch immer) nutzen, muss dies bei Überlegungen zur Umgestaltung der *ḥārāt* berücksichtigt werden. Offenkundig ist etwa die Ästhetik der Gebäude für viele Familien nachrangig; im Vordergrund steht ihre schiere weitere Existenz. Diese Haltung kann offenkundig schnell mit Plänen zur touristischen Nutzung kollidieren.

Deutlich wird anhand solcher Beobachtungen aber auch, dass die *ḥārāt* nur in eingeschränktem Sinne als »verlassen« gelten können. Vielerorts bestehen eben Verbindungen weiter, sind die Ruinen in (neuer) Nutzung, und sei es als Ziel abendlicher Ausflüge. Über ihren Status ist damit oftmals eben nicht abschließend entschieden. Dies gilt sowohl für ihre Materialität als auch für ihre Deutung.

Fazit

Wir sehen im Oman einen Umgang mit architektonischen Hinterlassenschaften, der das Feld des Umgangs mit Ruinen und *lost places* erweitert und variiert. Beobachtbar ist eine Konstellation, die eher an ein selbstverständliches »Leben mit Ruinen« erinnert als an vordergründige Romantisierungen und »ruin porn«. ²⁷ Die verlassenen *ḥārāt* sind in den meisten Fällen – vor allem aus Sicht der lokalen Bevölkerung – unspektakulärer Teil der materialen Welt; oftmals gelten sie weder als bauliches Kleinod noch als Dorn im Auge.

27 Martin Zimmerman: Lost cities, urban explorers und antike Landschaften: Vom Leben mit Ruinen. In: Shing Müller, Armin Selbitschka (Hg.): Über den Alltag hinaus: Festschrift für Thomas O. Höllmann zum 65. Geburtstag. Wiesbaden: Harrassowitz 2017, S. 297–312, hier S. 302.

Zugleich ist festzuhalten, dass die *ḥārāt* keineswegs schon fertig gedeutete Ruinen sind. Angemessener ist wohl ihre Einordnung als *ruins in the making*. Es laufen hier mehrere Prozesse parallel: ihr materialer Verfall, die teilweisen Renovierungen und Sicherungsversuche, Planungen zu ihrer künftigen Verwendung, Deutungsanstrengungen, welche ihren Wert betonen, andere Deutungen bzw. schlichtweg Praktiken, die eher über die Ruinen hinwegsehen. Weder ist damit sichergestellt, dass viele der *ḥārāt* in einigen Jahren oder Jahrzehnten noch existieren werden, noch kann ihr Untergang als ausgemacht gelten.

Der Fortgang dieser Entwicklungen hängt von einigen Faktoren ab. Ein wichtiger ist der Tourismus. Schon jetzt gibt es interessante Kontroversen um die touristische Nutzung der *ḥārāt*. Auf der einen Seite bestehen große Ausbaupläne und Ideen, die *ḥārāt* zu Anziehungspunkten zu machen; auf der anderen Seite verlauten Plädoyers, die eher einen zurückhaltenden Umgang und eine behutsame Präsentation der Siedlungen befürworten. Im Zuge solcher Diskussionen und vor dem Hintergrund eines generell zunehmenden Tourismus kann sich auch die Deutung der *ḥārāt* weiter verändern; sie könnten dann als ein attraktives *asset* gewertet werden oder aber als das angesehen werden, was als ›ästhetische Störung‹ oder ›Makel‹ bezeichnet wird.

Ein anderer Aspekt, der über den weiteren Umgang mit den *ḥārāt* entscheiden wird, sind Konstellationen sozialer Gruppen im Oman selbst. Denkbar ist durchaus, dass etwa jüngere Generationen die *ḥārāt* in gewisser Weise ganz neu entdecken und ihren Erhalt als nochmals dringlicher ansehen. Vor allem im Zuge eines schnellen sozialen und strukturellen Wandels geschieht es oft, dass Architektur und andere Materialitäten rasante Abschwünge, aber auch wieder Konjunkturen erleben.

Interessant sind zudem ganz aktuelle Entwicklungen im Oman, die durch die Covid-Pandemie an Fahrt aufgenommen haben. Die Unmöglichkeit des Reisens sowie die temporäre eingeschränkte Bewegungsfreiheit während der Lockdowns führte (wie vielleicht in anderen Ländern auch) dazu, dass die lokale Bevölkerung viele Bau- und Renovierungsarbeiten an den *ḥārāt* vornahm. Ob dieser Trend anhält, muss weiter beobachtet werden.

Abstract

On 'Archives of Dwelling' and 'Former Glory'

Contemporary Debates about Abandoned *ḥārāt* Architecture in Central Oman

Despite their modern appearance, most Omani cities still consist partly of old mud-brick settlements, which were abandoned in the course of modernisation processes during the 1980s and 1990s. Although new houses and settlements were built, the traditional structures were not demolished and remain perceptible as modern ruins. In the first part of the chapter, we outline the history of these Omani settlements. Against this background, we explore the question of how the abandoned buildings are perceived today. In doing so, we show how the modern Omani ruins evoke a field of positions that can, without any doubt, be seen as representative of contemporary Oman.

Ruinen als Chancen und Hindernisse des nordirischen Friedensprozesses

Das Gefängnis Long Kesh/Maze: ein umstrittener Raum im Konflikttransformationsprozess

Dieter Reinisch

Lange Jahre war es still um den Nordosten der irischen Insel geworden, nachdem mit dem Karfreitagsabkommen 1998 der 30-jährige Nordirlandkonflikt formell ein Ende fand. Doch der Brexit brachte die Situation in Nordirland zurück in die deutschsprachigen Medien.¹ Im Frühjahr 2021 führten gewaltsame Ausschreitungen in Belfast der Welt vor Augen, dass der ungelöste Konflikt weiterhin ein gewaltsames Potenzial in sich trägt.² Während die Proteste von probritischen Loyalist*innen getragen wurden, sind die regelmäßigen, wenngleich sporadischen Aktionen dissidenter Republikaner*innen ein deutliches Zeichen dafür, dass auch von dieser Seite immer noch Gewaltpotenzial ausgeht.³

Zusätzlich zu diesem Gewaltpotenzial erschwert die politische Aufarbeitung das Gedenken und Erinnern an den Konflikt. Die unterschiedlichen Schauplätze der Auseinandersetzung weisen unterschiedliche Schwierigkeiten für den weiteren Verlauf des Friedensprozesses auf. Zu den Arenen des Nordirlandkonflikts von 1968 bis 1998 zählten Internierungslager und Gefängnisse. Hier wurde der Konflikt auf mehreren Ebenen besonders stark ausgetragen. Die Frage des Erinnerns an diese Orte ist daher besonders kontrovers. Die Lager und Gefängnisse waren während der Phase des beginnenden Konflikttransformationsprozesses in den 1980er und 1990er Jahren Orte, an denen der Friedensprozess eine besonders große Unterstützung genoss. Nach dem formellen Ende des Kriegs und der Schließung der Hochsicherheitsgefängnisse wurden die zunehmend verfallenden Gebäude jedoch zu entscheidenden Hindernissen des Friedensprozesses. Dieser Beitrag wird sich diesem Prozess widmen und erläutern, wie aus dem Ort,

1 Vgl. Dieter Reinisch: Der Brexit und die Rückkehr des Nordirlandkonflikts. In: Europäische Rundschau. Vierteljahresschrift für Politik, Wirtschaft und Zeitgeschichte 47 (2019), S. 75–84.

2 Vgl. Siobhán Geets, Dieter Reinisch: 100 Jahre Nordirland. Die gescheiterte Provinz. In: Profil, 3. Mai 2021, www.profil.at/ausland/nordirland-die-gescheiterte-provinz/401368076 (aufgerufen am 18.04.2022).

3 Vgl. Dieter Reinisch: Teenagers and Young Adults in Dissident Irish Republicanism. A Case Study of Na Fianna Éireann in Dublin. In: Critical Studies on Terrorism 13 (2020), H. 4, S. 702–723.

den sich Gefangene zu eigen gemacht hatten und dadurch zu Unterstützer*innen des Friedensprozesses wurden, ein Ort wurde, der die weitere Konfliktlösung behinderte.

Der Beitrag ist in vier Abschnitte gegliedert. Im ersten Teil werde ich einen kurzen Überblick über den Nordirlandkonflikt mit besonderer Berücksichtigung der drei Phasen der Massenverhaftungen von 1971 bis 2000 geben. Der zweite Teil wird sich der Situation in den H-Blocks des Hochsicherheitsgefängnisses Long Kesh/Maze nach den Hungerstreiks 1981 zuwenden und zeigen, wie sich die republikanischen Gefangenen innerhalb dieser totalen Institution einen Raum schufen, in dem sie zu aktiven Befürwortern des Friedensprozesses wurden. Dem gegenübergestellt wird im dritten Abschnitt die Zeit nach der Schließung der H-Blocks im Sommer 2000, denn in den folgenden Jahren wurden die leer stehenden Gefängnisbauten zu einem immer größeren Hindernis für den fortschreitenden Friedensprozess. Schließlich werde ich die Situation von Long Kesh/Maze mit einem anderen Gefängnis – dem Crumlin Road Gaol in Belfast – vergleichen und einen (pessimistischen) Ausblick wagen.

Der Beitrag basiert auf intensiver Feldforschung, die ich seit 2009 in Nordirland durchführe.⁴ Im Zuge mehrerer Forschungsarbeiten habe ich rund 80 ehemalige und aktive republikanische Aktivist*innen interviewt.⁵ Teil dieses Interviewkorpus sind 34 Gespräche mit ehemaligen republikanischen Gefangenen zwischen 2014 und 2017 für mein Dissertationsprojekt.⁶ Der Abschnitt zwei dieses Beitrags wird sich auf diese Interviews stützen. Eine frühere Fassung dieses Abschnitts erschien in englischer Sprache im Online-Portal des irischen öffentlich-rechtlichen Rundfunks RTÉ Brainstorm.

Nordirlandkonflikt und Massenverhaftungen

Im Schatten von Pariser Studierendenprotesten, US-Bürgerrechtsbewegung und Anti-Vietnam-Kriegsdemonstrationen erlebte Nordirland sein eigenes 1968.⁷ Eine breite, aus liberalen Unionist*innen, Republikaner*innen und

4 Zu meinem methodischen Ansatz und weiteren Informationen der Datenerhebung vgl. Dieter Reinisch: Frauen in der irisch-republikanischen Bewegung nach 1969. Methodische Überlegungen zu Oral History, sensiblen Daten und dem Nordirlandkonflikt. In: BIOS 28 (2015), H. 1–2, S. 231–249; Dieter Reinisch: »Is Austria a Catholic Country?« Trust and Intersubjectivity in Post-Conflict Northern Ireland. In: Oral History Review 48 (2021), H. 2, S. 136–153.

5 Dieter Reinisch: Nordirland. Die Gegenwart des Terrors. In: Merkur 839 (2019), S. 84–91.

6 Dieter Reinisch: Subjectivity, Political Education, and Resistance. An Oral History of Irish Republican Prisoners since 1971. PhD Dissertation, Florenz: European University Institute 2018.

7 Vgl. Lorenzo Bosi, Simon Prince: Writing the Sixties into Northern Ireland and Northern Ireland into the Sixties. In: The Sixties. A Journal of History, Politics and Culture 2 (2009), H. 2, S. 145–161; Niall Ó Dochartaigh: Northern Ireland. In: Martin Klimke, Joachim Scharloth (Hg.): 1968 in Europe. A History of Protest and Activism, 1956–1977. New York: Palgrave Macmillan 2008, S. 137–151; Simon Prince: The Global Revolt of 1968 and Northern Ireland. In: The Historical Journal 49 (2006), H. 3, S. 851–875; Chris Reynolds: Sous Les Pavés ... the Troubles. Northern Ireland, France and the European Collective Memory of 1968. London: Peter Lang 2014; Chris Reynolds, Connal Parr: Northern Ireland's 1968 at 50. Agonism and Protestant Perspectives on Civil Rights. In: Contemporary British History 35 (2020), H. 1, S. 1–25.

Kommunist*innen bestehende Bewegung forderte ein Ende der staatlichen Diskriminierung der katholischen Minderheit in der Region. Mit dem Niederknüppeln der friedlichen Bürgerrechtsbewegung durch die nordirische Polizei Royal Ulster Constabulary (RUC) und der Entsendung der britischen Armee versank die Region im Krieg. Obwohl ›Irlands 1968‹ wenig Aufmerksamkeit in den Geschichtsbüchern genießt, hatte es die blutigsten Konsequenzen aller 68er-Bewegungen in Europa. Im Nordirlandkonflikt starben im bis 1998 andauernden Krieg knapp 4000 Menschen.⁸

Die britische Armee wurde im August 1969 in die Provinz entsandt, nachdem es im Westen der Hauptstadt Belfast zu Vertreibungen von katholischen Bewohner*innen durch einen probritischen loyalistischen Mob gekommen war. Im Zuge dieser in Irland als ›Pogrome‹ bezeichneten Ereignisse wurden ganze Straßenzüge in Brand gesetzt. In den folgenden Jahren wurde der Konflikt immer gewaltsamer – spätestens 1972 brach ein offener Krieg aus.⁹ In dem Konflikt standen sich drei bewaffnete Gruppierungen gegenüber. Die erste bestand aus irischen Republikaner*innen, die für eine Wiedervereinigung des britischen Nordens mit der Republik Irland kämpften, insbesondere aus Mitgliedern der Irish Republican Army (IRA) und der Irish National Liberation Army (INLA). Diesen stand die britische Armee, die Royal Ulster Constabulary (RUC), britische Milizen wie das Ulster Defence Regiment (UDR) und Sonderkommandos und britische Geheimdienste wie MI5, MI6 und SAS gegenüber. Diese genossen die Unterstützung der dritten Gruppe, den probritischen loyalistischen Paramilitärs wie Ulster Volunteer Force (UVF) und Ulster Defence Association (UDA).

Jene, die für die Errichtung einer vereinten Republik Irland kämpfen, werden als Republikaner*innen bezeichnet. Nordir*innen, die ebenfalls dieses Ziel verfolgen, aber den Einsatz von Waffengewalt ablehnen, sind Nationalist*innen. Ihnen stehen die Unionist*innen gegenüber, die für eine Beibehaltung der Union zwischen Nordirland und Großbritannien eintreten. Jene Teile, die dafür auch bereit sind, Waffengewalt einzusetzen, werden aufgrund ihrer Loyalität zur britischen Krone als Loyalist*innen bezeichnet.¹⁰ Der Nordirlandkonflikt ist ein nationaler Konflikt, der im Zuge antikolonialer und republikanischer Kämpfe im späten 18. und 19. Jahrhundert entstanden ist. Er wird fälschlicherweise als ›Religionskonflikt‹ bezeichnet, da Nationalist*innen und Republikaner*innen überwiegend katholisch sind, während Unionist*innen und Loyalist*innen unterschiedlichen presbyterianischen Glaubensgemeinschaften anhängen.¹¹ Die

8 Für einen Überblick über die moderne Geschichte Irlands und den Nordirlandkonflikt vgl. Marc Mulholland: *Northern Ireland. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2003; Senia Paseta: *Modern Ireland. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2003.

9 Vgl. Gianluca De Fazio: *The Radicalization of Contention in Northern Ireland, 1968–1972. A Relational Perspective*. In: *Mobilization. An International Quarterly* 18 (2013), H. 4, S. 475–496; Thomas Hennessey: *The Evolution of the Troubles, 1970–72*. Dublin: Irish Academic Press 2007.

10 Vgl. Christina Griessler: *Divided by National Belonging and Joint Territory. Northern Ireland's National Identities*. In: *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies* 11 (2021), S. 357–379.

11 Vgl. Joanne McEvoy: *The Politics of Northern Ireland*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.



Abb. 1: Compound 19 des Internierungslagers Long Kesh bei Lisburn (Nordirland) nach der Schließung im September 2004, Foto 2004.

Soziologin Claire Mitchell bezeichnet die Religionszugehörigkeit in Nordirland als »ethnische Markierung«.¹²

In den späten 1980er Jahren setzte ein Transformationsprozess ein, der mit der Unterzeichnung des Karfreitagsabkommens 1998 seinen Höhepunkt erreichte. Das von der irischen und britischen Regierung mithilfe der USA ausgehandelte Abkommen setzte dem Blutvergießen zwar ein Ende, es etablierte aber ein politisches System in permanenter Krise.¹³ Besonders deutlich wurde diese permanente politische Krise nach dem Brexit im Jahr 2020, gegen den die Mehrheit der Nordir*innen gestimmt hatte, obwohl eine Mehrheit der Unionist*innen den Austritt aus der EU unterstützte.¹⁴ Die Politologin Brigid Laffan betont daher: »Der Konflikt zwischen den beiden Bevölkerungsgruppen in Nordirland wurde durch das Karfreitagsabkommen nicht gelöst. Stattdessen wandelte er sich in einen nicht-gewaltsamen Konflikt.«¹⁵

Einer der Hauptschauplätze des Nordirlandkonflikts waren die Gefängnisse und Lager. Die Zeitspanne der Masseninhaftierungen dauerte von 1971 bis 2000. Nach unterschiedlichen Schätzungen wurden in diesen drei Jahrzehnten bis zu

12 Claire Mitchell: Behind the Ethnic Marker. Religion and Social Identification in Northern Ireland. In: *Sociology of Religion* 66 (2005), H. 1, S. 3–21.

13 Vgl. Liam Ó Ruairc: Nordirland zwischen Krieg und Frieden. Der gescheiterte Aufbau nach der Niederlage der IRA. Wien: Promedia 2020.

14 Vgl. Dieter Reinisch: Von Great Britain zu Little England. Nordirland, Brexit und das Ende des Vereinigten Königreichs. In: *Kurswechsel* 3 (2021), S. 72–81.

15 Vgl. Brigid Laffan: Brexit. Re-Opening Ireland's »English Question«. In: *The Political Quarterly* 89 (2018), S. 568–575.

25.000 Personen interniert oder inhaftiert.¹⁶ Auf der Fläche des größten Internierungslagers, Long Kesh, begann die britische Regierung ab Mitte der 1970er Jahre das berühmte Hochsicherheitsgefängnis HMP Maze zu bauen. Aufgrund der Form der Gebäude wurde es unter dem Namen ›H-Blocks‹ bekannt. Dank eines erfolgreichen Hungerstreiks des IRA-Mitglieds Billy McKee in Belfast hatten die politischen Gefangenen aller Couleur auch offiziell ab 1972/73 einen Sonderstatus erhalten, doch mit der Eröffnung der H-Blocks 1976 wurde dieser politische Status von der damaligen Labour-Regierung abgeschafft (Abb. 1).¹⁷ Der erste Aktivist, der nach dem neuen Gesetz verurteilt wurde, war Kieran Nugent. Als er am 14. September 1976 in die H-Blocks gebracht wurde, weigerte er sich, eine Gefängnisuniform anzuziehen. Er erklärte, er habe als irischer Republikaner das Recht auf seine eigene Kleidung, die Uniform müsse ihm an seinen »Körper genagelt werden«, damit er sie trage. Nur mit seiner Bettdecke (*blanket*) umhüllt begann er mit dem Blanket-Protest. Über die nächsten fünf Jahre folgten ihm Hunderte von Gefangenen. Am 27. Oktober 1980 traten sieben Gefangene in den ersten Hungerstreik, der bis zum 16. Dezember andauerte.¹⁸

Ab Januar 1981 planten die IRA und INLA einen neuen Hungerstreik. Diesmal angeführt von Bobby Sands wurde eine neue Taktik angewendet, alle zwei Wochen sollte ein weiterer Gefangener in den Hungerstreik bis zum Tod treten. Zehn Gefangene starben, doch schlussendlich waren die Gefangenen erfolgreich. Ab 1983 wurden die Forderungen der IRA/INLA-Gefangenen erfüllt. Es begann die Phase, in denen sich während der Liberalisierung des Gefängnisregimes die republikanischen Gefangenen den Ort zu eigen machen konnten, und so formte sich zunächst der Ort, der schlussendlich sie selbst zu Unterstützer*innen des Friedensprozesses formen sollte. Dieser Prozess wird im folgenden Abschnitt beschrieben.

Das Gefängnis als Ort der politischen Bildung und der Prägung des Friedensprozesses

In der Zeit der Gefängnisproteste hatten die IRA-Gefangenen keinen Zugang zu Büchern – lediglich ein Exemplar der katholischen Bibel war ihnen erlaubt. Viele begannen nach den Hungerstreiks alles zu lesen, was ihnen in die Hände kam,

¹⁶ Vgl. Laurence McKeown: *Out of Time. Irish Republican Prisoners, Long Kesh, 1972–2000*. Belfast: Beyond the Pale 2001; Huw Bennett: *From Direct Rule to Motorman Adjusting British Military Strategy for Northern Ireland in 1972*. In: *Studies in Conflict & Terrorism* 33 (2010), H. 6, S. 511–532; Huw Bennett: *Detention and Interrogation In Northern Ireland 1969–1975*. In: Sibylle Scheipers (Hg.): *Prisoners in War*. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 187–203; Martin McCleery: *Operation Demetrius and Its Aftermath. A New History of the Use of Internment Without Trial in Northern Ireland, 1971–75*. Manchester: Manchester University Press 2015; Richard O’Rawe: *Blanketmen. An untold story of the H-block hunger strike*. Dublin: New Island 2005.

¹⁷ Dieter Reinisch: *The Fight for Political Status in Portlaoise Prison, 1973–7. Prologue to the H-Blocks Struggle*. In: *War & Society* 40 (2021), H. 2, S. 134–154.

¹⁸ Dieter Reinisch: *Corporeality, Militant Performance, and the Northern Irish Prisons Protests, 1971–1983*. In: Luisa Passerini, Dieter Reinisch (Hg.): *Performing Memory. Corporeality, Visuality, and Mobility after 1968*. New York: Berghahn 2023.

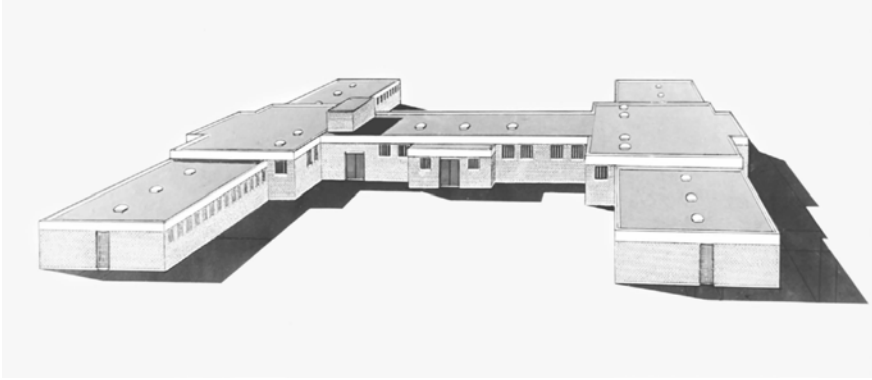


Abb. 2: Hochsicherheitsgefängnis Maze bei Lisburn (Nordirland). Grafische Darstellung eines H-Blocks, erstellt vom Northern Ireland Office (NIO) im November 1980.

denn ab Herbst 1981 waren Lesematerialien und Bildungskurse der Open University wieder erlaubt.¹⁹ Zugleich konnten sie sich in ihrem Gefängnisflügel frei bewegen und gemeinsam das Gelesene diskutieren und Bücher tauschen. Dennoch blieben die Gefangenen in den H-Blocks unter permanenter Beobachtung und Kontrolle der Gefängnisleitung. In der Mitte der ›H-Blocks‹ befand sich der Kontrollraum, von dem aus die vier Gefängnisflügel jederzeit beobachtet werden konnten. Zwischen den jeweils gegenüberliegenden Flügeln befand sich auf jeder Seite des Kontrollraums ein Innenhof. Somit ist ein H-Block eine moderne Form des von Michel Foucault basierend auf den Konzepten des englischen Gefängnisreformers Jeremy Bentham beschriebenen Panoptikums.²⁰ Und genauso wie im halbrunden viktorianischen Panoptikum konnten in den H-Blocks trotz Liberalisierung des Vollzugs die Gefangenen jederzeit beobachtet werden – Beobachtungen, die die Gefängnisleitung auch zur Beeinflussung der Gefangenen einsetzte (Abb. 2). Laurence McKeown war einer der Hungerstreikenden. In den 1980er Jahren war er für einige Zeit der ›Education Officer‹ der IRA in den H-Blocks und dadurch für die Organisation der Selbstbildung zuständig. In einem Interview mit mir erzählte er, dass »die Bildungsprogramme, die wir im Gefängnis hatten [...] sehr stark von Paulo Freire beeinflusst waren«. Der Linkskatholik Paulo Freire wurde durch seine radikale pädagogische Praxis weltweit bekannt. Basierend auf seinen Schriften entwickelte die IRA »ein sehr ausführliches Bildungsprogramm in Haft. Es umfasste Politik, Weltpolitik, Guerillakampf, was auch immer, und es wurde auch akademische Bildung behandelt.«²¹ Auch Gerard

19 Tracey Irwin: Prison Education in Northern Ireland: Learning from our Paramilitary Past. In: *The Howard Journal of Criminal Justice* 42 (2003), H. 5, S. 471–484; Rod Earle, James Mehigan (Hg.): *Degrees of Freedom: Prison Education at The Open University*. Bristol: Policy Press 2019.

20 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

21 Dieter Reinisch: Interview with Former Political Prisoner, Irish Republican Activist, and Play Writer Laurence McKeown. In: *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* 7 (2017), S. 223–239.

Hodgins aus Belfast ist ein ehemaliger Hungerstreikender und erinnert sich: »Intelligente Leute kamen in Leitungspositionen der [republikanischen] Bewegung und diese erkannten, dass die Bildung ein Werkzeug zur Befreiung und Emanzipation war. Wir wurden angespornt, Paulo Freire zu lesen. *Pädagogik der Unterdrückten* war sehr schwierig zu verstehen, [es hat eine] sehr komplizierte Sprache, sehr komplex, konkret, aber was für ein Buch! Wir liebten es.«²² Neben der offiziellen Gefängnisbibliothek sammelten so die Gefangenen über die nächsten zwei Jahrzehnte ihre eigene Bibliothek.²³ Séanna Walsh war jener Gefangene, der im Jahr 2005 die Stellungnahme verlas, die die endgültige Entwaffnung der IRA verkündete. In den 1980er Jahren war er in den H-Blocks und erinnert sich im Gespräch: »Wir hatten Bibliotheken voll mit Büchern. [...] Wir studierten den Guerillakampf auf Kuba, lasen [Fidel] Castro und [Che] Guevara und all das. Wir studierten auch [Antonio] Gramsci und all diese Sachen, die damals veröffentlicht wurden, die uns nicht nur halfen bei unserem Ziel der Erringung eines unabhängigen Irlands, sondern auch ein neues politisches System in Irland [aufzubauen].«²⁴ Der ehemalige Hungerstreikende Tommy McKearney erläuterte: »Es gab Bücherlesekreise. Paul Sweezy hat damals ein Buch über *Sozialismus* geschrieben und manche Leute lasen [James Connollys] *Labour in Irish History*. Irgendwann danach habe ich dann eine Studiengruppe zu Sozialismus, Kommunismus und Marxismus geleitet. Wir entwickelten auch ein Schulungsprogramm über die irische Geschichte. Dieses Programm wurde dann später von *Sinn Féin* [als Buch] veröffentlicht und *Questions of History* genannt – ich hatte das meiste davon geschrieben. Es war ein Versuch, eine marxistische Perspektive auf die irische Geschichte in die Gefängnisbildung zu bringen.«²⁵ Durch die Schriften von Freire und anderen aktivistischen Intellektuellen war es den IRA-Gefangenen möglich, während des Friedensprozesses eine aktivere Rolle in der republikanischen Bewegung außerhalb der Gefängnisse zu spielen, als dies Gefangenen noch in den Jahrzehnten davor möglich war.²⁶

Die Gefangenen wurden von externen Faktoren beeinflusst – allen voran den politischen Entwicklungen in Südafrika und der damit einhergehenden Freilassung von Nelson Mandela – und beeinflussten ihrerseits ihre Unterstützer*innen außerhalb der Gefängnisse. Zwei Jahre nach der Unterzeichnung des Karfreitagsabkommens wurde im Juli 2000 das Hochsicherheitsgefängnis Long Kesh/Maze geschlossen. Zu den letzten Beständen, die das Gefängnis verließen, gehörten 10.000 Bücher, die die Gefangenen gesammelt hatten. Auf ihrem Höhepunkt soll die Bibliothek sogar bis zu 20.000 Bände umfasst haben.²⁷

Ohne die intellektuelle Arbeit in den Gefängnissen hätten die Führung von Sinn Féin und die IRA mehr Widerstand im Konflikttransformationsprozess

22 Interview des Autors mit Gerard Hodgins am 28. Juli 2015 in Belfast.

23 Interview des Autors mit Anthony Mclnytre am 30. März 2014 in Drogheda.

24 Interview des Autors mit Séanna Walsh am 29. Juli 2015 in Belfast.

25 Interview des Autors mit Tommy McKearney am 30. Juli 2015 in Monaghan.

26 Felim O'Hagan: *Reflections on the Culture of Resistance in Long Kesh*. Dublin: Sinn Féin 1991.

27 Kirsty Scott: *Men of Letters, Men of Arms*. In: *The Guardian*, 2. Dezember 2000; Richard English: *Left on the Shelf*. In: *Fortnight* 388 (2000), S. 32–33.

erfahren.²⁸ Durch das Lesen und die Erfahrungen aus anderen Weltteilen wurde den Gefangenen eine wichtige Rolle im Friedensprozess zuteil. Obwohl Freire am 2. Mai 1997 (also knapp ein Jahr vor der Abstimmung über das Karfreitagsabkommen) starb und er daher seinen Einfluss auf Irland nicht mehr selbst erlebte, war er die zentrale Figur, die es den Gefangenen ermöglichte, die H-Blocks zu einem Ort des Friedensprozesses zu machen. Es mag verwundern, dass nach der Schließung des Gefängnisses im Juli 2000 die Reste der H-Blocks ein Hindernis im weiteren Friedensprozess darstellten – die Gründe dafür werden im Folgenden erörtert.

Long Kesh/Maze als Hindernis des Friedensprozesses

Nachdem die letzten Gefangenen im Juli 2000 entlassen worden waren, schlossen die H-Blocks.²⁹ Seitdem hat sich eine kontroverse Debatte über die zukünftige Nutzung eines der bemerkenswertesten und umstrittensten Orte des Nordirlandkonflikts entfaltet. Die Schwierigkeiten fangen bereits bei der Frage der Bezeichnung an: Republikaner*innen nennen das Lager bzw. das Gefängnis ›Long Kesh‹, die britische Regierung und nordirischen Unionisten nennen es ›HMP Maze‹. Republikaner*innen lehnen den Namen ab, weil sie das Präfix ›Her Majesty's Prison‹ (Gefängnis Ihrer Majestät) vermeiden wollen.

Die Ruinen des Nordirlandkonflikts könnten eine Chance zur Versöhnung, zum kollektiven Gedächtnis und auch zur ökonomischen Vermarktung durch Tourismus in einer der ärmsten Regionen Westeuropas bieten. Aber es konnte bisher keine Einigung über die Zukunft des Gebäudekomplexes erzielt werden. Die Pläne über seine zukünftige Nutzung reichen vom kompletten Abriss über die Nutzung des Geländes für ein neues Fußballstadion bis hin zu einem Museum des Nordirlandkonflikts. Die Debatten darüber gerieten 2019 in eine Sackgasse.³⁰

Die Archäologin Laura McAtackney forschte über mehrere Jahre zu den Ruinen und ihrer Bedeutung in der heutigen nordirischen Gesellschaft.³¹ Zwar sind

28 Im Kontrast dazu konnten die im Entstehen begriffenen dissidenten republikanischen Organisationen, die den Friedensprozess ablehnten – u. a. die Continuity IRA und die Real IRA – keine Unterstützung durch die Gefangenen erhalten und blieben daher marginal. Vgl. John F Morrison: *Origins and Rise of Dissident Irish Republicanism. The role and impact of organizational splits*. London: Bloomsbury 2013; John Horgan: *Divided We Stand. The strategy and psychology of Ireland's dissident terrorists*. Oxford: Oxford University Press 2012; Reinisch 2020 (wie Anm. 3).

29 Alle politisch motivierten Gefangenen, die den Konfliktransformationsprozess nicht unterstützen, befinden sich seither im Hochsicherheitsgefängnis HMP Maghaberry.

30 William J. V. Neill: *Representing the Maze/Long Kesh Prison in Northern Ireland. Conflict Resolution Centre and Tourist Draw or Trojan Horse in a Culture War?*. In: Jacqueline Z. Wilson u. a. (Hg.): *The Palgrave Handbook of Prison Tourism*. London: Palgrave Macmillan 2017, S. 241–259; Jill Dwiggin: *The Troubled Past and Contested Future of Northern Ireland's Maze Prison/Long Kesh*. In: *Landscapes of Violence* 4 (2016), H. 1, Artikel 3; Theo Kindynis, Bradley L. Garrett: *Entering the Maze. Space, Time and Exclusion in an Abandoned Northern Ireland Prison*. In: *Crime, Media, Culture* 11 (2015), H. 1, S. 5–20.

31 Laura McAtackney: *An Archaeology of the Troubles. The Dark Heritage of Long Kesh/Maze Prison*. Oxford: Oxford University Press 2014. Die Übersetzung des Zitats stammt von dem Autor.



Abb. 3: Gefängnis Long Kesh/Maze bei Lisburn (Nordirland). Zelle von Bobby Sands im Krankenhaustrakt der H-Blocks, Foto 2004.

die Ruinen inzwischen für die Öffentlichkeit geschlossen, doch war McAtackney in der Lage, sie während ihrer Feldforschung noch zu besuchen. Über diese Erfahrung schreibt sie:

Bei der Schließung im Jahr 2000 wurde Long Kesh/Maze zu einem Friedhof voller Artefakte: bedeutend, wertlos, erleichternd, lähmend, benutzt, missbraucht, genutzt, untergraben, ausgehandelt, versteckt, entdeckt, vergessen, erinnert, öffentlich, privat, geschätzt, verachtet, geliebt, gehasst, aber letztendlich [wurden] alle verworfen. Vor dem Abriss waren diese Dinge auf dem Gelände verstreut, lagen willkürlich herum, wahllos abgestellt. Auffällig auf einem Tisch platziert, einer Anrichte überlassen, auf einem Schrank [oder] auf dem Boden verstreut, schienen einige dort zu liegen, wo sie zuletzt benutzt wurden, andere wurden [wohl] seit der Schließung bewegt. Obwohl sie durch Alter und Preisgabe abgestumpft waren, erhellten sie die Dunkelheit, vermenschlichten ihre Umgebung und waren gleichzeitige wichtige Hinweise darauf, wie das Gefängnis früher funktioniert, erlebt und verstanden wurde. Eines der aufschlussreicheren materiellen Dinge, die mir begegneten, war ›Bobby Sands' Bett.³²

Sie fährt fort, dass sich das angeblich letzte Bett von Bobby Sands in einem der wenigen verbliebenen Gebäude von Long Kesh/Maze befindet: dem H-Block-Gefängnis Krankenhaus. Aufgrund seiner Verbindung zu zehn verstorbenen republikanischen Hungerstreikenden steht das Krankenhaus zweifellos im Mittelpunkt eines jeden Rundgangs durch das Gefängnisgelände und den Debatten um die zukünftige Nutzung des Areals. McAtackney erklärt: »Vor allem für republikanische Gefangene war ihre Verbindung zu den im Hungerstreik Gefallenen

32 Laura McAtackney: Bobby Sand's Bed and Long Kesh/Maze's Afterlife. In: Irish Times, 3. Oktober 2014.

nicht nur politisch, sondern auch schmerzlich persönlich, und die Zelle, in der Sands starb, ist zu einer Art Pilgerstätte für Besucher*innen geworden. Diese Verbindung wird in den ständigen Interaktionen mit dem Bett, das sich dort befindet, deutlich.«³³ (Abb. 3)

Im Jahr 2013 war geplant, auf dem Gelände ein Besucherzentrum zu errichten. Damals blieben das Gefängnis Krankenhaus, in dem Bobby Sands verhungerte, und einer der H-Blocks erhalten, die in ein zwei Jahre später zu eröffnendes Friedens- und Versöhnungszentrum eingegliedert werden sollten.³⁴ Veranschlagt wurde eine Investition von voraussichtlich 300 Millionen Pfund für die weitläufige Anlage. Für den Bau war der Stararchitekt Daniel Libeskind gewonnen worden.³⁵ Aufgrund weiterer Kontroversen wurde das Bauvorhaben jedoch nicht realisiert.³⁶ Zwei Zitate der beiden damals wichtigsten nordirischen Politiker veranschaulichen die Kontroverse über das Projekt. Der damalige nordirische Regierungschef, Peter Robinson von der Democratic Unionist Party (DUP), hatte davor gewarnt, dass der Krankenflügel, sofern er in ein Besucherzentrum eingegliedert werde, zu einem »Schrein des Terrorismus« und einer Pilgerstätte für IRA-Unterstützer*innen werden würde.³⁷ Der ehemalige IRA-Kommandant und damalige stellvertretende Regierungschef von Sinn Féin, Martin McGuinness, widersprach Robinsons Worten und sagte, dass hier »ein Schrein des Friedens« entstehe.³⁸

Schauplätze der Identitätskämpfe und des Gedenkens

Um die Debatten um die architektonischen Überreste, die Ruinen und den öffentlichen Raum des Nordirlandkonflikts zu verstehen, müssen wir uns den Zustand der heutigen nordirischen Gesellschaft vergegenwärtigen. Während das Karfreitagsabkommen 1998 den bewaffneten Konflikt nach 30 Jahren beendete, ist Nordirland 20 Jahre später keine friedliche Gesellschaft mehr.³⁹ Die beiden Gemeinschaften und ihre politischen Parteien und Zivilgesellschaften sind in sich tief gespalten, die Jugendarbeitslosigkeit ist außergewöhnlich hoch und es gibt kaum Industrie oder Privatwirtschaft.⁴⁰ Darüber hinaus etablierte das Karfreitagsabkommen ein System, das seit seiner Einführung kaum funktioniert: Da politische Parteien sich zu ihrer jeweiligen Gemeinschaft verpflichten müssen, ist eine gemeinschaftsübergreifende Arbeit unmöglich. So entstand ein

33 McAtackney 2014 (wie Anm. 32).

34 David Young: Controversial Maze Peace Centre Gets Go Ahead. In: Irish Independent, 18. April 2013.

35 Mark Carruthers: Architect Daniel Libeskind Says Maze Peace Centre Will Go Ahead. In: BBC, 27. September 2013.

36 David Young: Maze Prison Peace Centre Plans off the Table, Says UUP's Kennedy. In: Belfast Telegraph, 10. Mai 2019.

37 Maze Peace Centre: RUC Widows Call for Halt to »Shrine«. In: BBC, 20. Juni 2013.

38 Maze Site »Will Be Shrine to Peace«. In: Belfast Telegraph, 24. April 2013.

39 Ó Ruairc 2000 (wie Anm. 13).

40 Reinisch 2019 (wie Anm. 1).

System, das sich als ›institutionelles Sektierertum‹ bezeichnen lässt. Dies hat Auswirkungen auch auf die Kulturpolitik und die Frage, welche Orte wie und an wen erinnern sollen.

Die protestantisch-unionistisch-loyalistische Gemeinschaft (PUL) war aufgrund des Karfreitagsabkommens gezwungen, die politische Macht mit einer im Entstehen begriffenen katholischen Mittelschicht zu teilen, die von der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei (SDLP) und Sinn Féin repräsentiert wird. Der wirtschaftliche Niedergang und der Verlust der politischen Vorherrschaft führten zu einer Verhärtung der politischen Positionen und zur Radikalisierung eines Teils der PUL-Gemeinschaft. Die Debatten um das Referendum zum Austritt Großbritanniens aus der Europäischen Union beschleunigten diese seit 1998 entwickelnde Situation – die PUL-Gemeinschaft befürchtete einen Verlust der britischen Identität der Region. Dieser gefühlte Verlust führte bereits im Winter 2012/13 zu den sogenannten Fahnenprotesten, als der Stadtrat von Belfast dafür stimmte, den britischen Union Jack nur an bestimmten Tagen (und nicht täglich) zu hissen, und führte im Zuge der Proteste gegen das Nordirlandprotokoll als Teil des Brexitvertrags zu den Jugendunruhen in Teilen von Belfast im April 2021.⁴¹

Straßenproteste sind nur einer der Schauplätze dieses »Identitätskriegs«.⁴² Andere Felder dieses Konflikts sind historische Stätten, die für eine der Konfliktparteien eine besondere Bedeutung in der Erinnerung an den Nordirlandkonflikt hat, wie Gefängnisse, Gefangenenlager, militärische Einrichtungen, Polizeistationen oder Plätze von Massakern. Der öffentliche Raum in Nordirland ist umkämpft.⁴³ Wie soll der 30 Jahre währende gewaltsame Konflikt im öffentlichen Raum in Erinnerung bleiben? Andere Beispiele für die umkämpften Räume des Konflikts sind die Wohngegenden entlang der *interface areas* – jene Stadtteile, an denen die katholisch-nationalistischen Gebiete direkt neben jenen der protestantischen Unionist*innen liegen. Die Straßenzüge und die darin lebenden Anwohner*innen wurden zu Zeugen von Gräueltaten wie den »Pogromen« in der Bombay Street im Westen Belfasts im August 1969 oder der Schlacht in der

41 Brandon Hamber: Flying Flags of Fear. The Role of Fear in the Process of Political Transition. In: Journal of Human Rights 5 (2006), H. 1, S. 127–142; Robbie McVeigh: Living the Peace Process in Reverse. Racist Violence and British Nationalism in Northern Ireland. In: Race & Class 56 (2015), H. 4, S. 3–25.

42 Neil Jarman, Chris O'Halloran: Recreational Rioting. Young People, Interface Areas and Violence. In: Child Care in Practice 7 (2001), H. 1, S. 2–16; Curtis C. Holland: Identity, the Politics of Policing, and Limits to Legitimacy in Northern Ireland. In: Innovation. The European Journal of Social Science Research 34 (2021), H. 1, S. 44–68.

43 Jennifer Todd: Unionism, Identity and Irish Unity. Paradigms, Problems and Paradoxes. In: Irish Studies in International Affairs 32 (2021), H. 2, S. 53–77; Katie Liston, Matt Deighan: »Show Respect to our Anthem«. Identity Politics and National Team Football in Northern Ireland. In: James Carr u. a. (Hg.): Football, Politics and Identity. London: Routledge 2021, S. 11–26; Cathal McManus: Identity and Conflict in Northern Ireland. In: Steven Ratuva (Hg.): The Palgrave Handbook of Ethnicity. Singapur: Springer 2019, S. 331–346; Katy Hayward, Cathal McManus: Neither/Nor. The Rejection of Unionist and Nationalist Identities in Post-Agreement Northern Ireland. In: Capital & Class 43 (2019), H. 1, S. 139–155; Jennifer Todd: Identity Change after Conflict. Ethnicity, Boundaries and Belonging in the Two Irelands. Cham: Palgrave Macmillan 2018.



Abb. 4: Gedenkort Free Derry Corner in Derry (Nordirland), Foto 2011.

Bogside in Nordirlands zweitgrößter Stadt Derry. Der Garten der Erinnerung in der Bombay Street und der Free Derry Corner in Derry wurden zu bekannten Monumenten des Konflikts. Während einige Denkmäler wie der Bombay Street Memorial Garden gebaut wurden, um an die Vergangenheit zu erinnern, markieren Mauern und Zäune immer noch die Schnittstellen von Belfast und sind Mahnmale für den ungelösten Konflikt (Abb. 4). Andere Beispiele sind die Ruinen von Dutzenden bis Hunderten von Militäranlagen, darunter Kasernen, Flugplätze und die verlassenen Polizeistationen der RUC, für die überwiegend keine Nachnutzung gefunden wurde. Weitere Schauplätze des Nordirlandkonflikts umfassen die Orte der sektiererischen und ökonomischen Konfliktfelder wie die postindustriellen Ruinen der Werft im Osten Belfasts und die Ruinen der einst florierenden Leinenindustrie. Diese Leinenindustrie und die Werft machten Belfast und sein Hinterland zur Zeit der Teilung Irlands 1921 zu einer der reichsten Regionen des britischen Empire. Sie waren aber zugleich Orte der Diskriminierung katholischer Arbeiter*innen – es war diese systematische Diskriminierung und Unterdrückung, die das wirtschaftliche Fundament der Region darstellte.⁴⁴ In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass das Northern Ireland Tourist Board mit dem Titanic Museum soeben zwei eher unpolitische Tourismuskampagnen gestartet hat, um die Region international zu bewerben. Alle diese Orte haben ein ökonomisches und – zumindest potenziell – auch ein

44 Aaron Edwards: *A History of the Northern Ireland Labour Party. Democratic Socialism and Sectarianism*. Manchester: Manchester University Press 2009; Connal Parr: *Expelled from Yard and Tribe. The »Rotten Prods« of 1920 and their Political Legacies*. In: *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies* 11 (2021), S. 299–321.

enormes erinnerungspolitisches Potenzial in der nordirischen Gesellschaft, doch wird die soziopolitische Bedeutung dieser Orte in den frühen 1920er Jahren nicht thematisiert; und so bleibt dieser politische Aspekt im kollektiven Gedächtnis weitgehend ausgeblendet.⁴⁵

Die Diskussionen um die Bedeutung und zukünftige Nutzung des Long Kesh/Maze-Komplexes stehen im krassen Gegensatz zu einem anderen Gefängnis, das während des Nordirlandkonflikts ebenso eine zentrale Rolle spielte: das Crumlin Road Gaol in Belfast.⁴⁶ Dieses ehemalige Gefängnis ist ein altes viktorianisches Gebäude und liegt gegenüber dem Gerichtsgebäude, in dem Hunderte von politischen Akteur*innen verurteilt und durch einen Tunnel unter der Straße in das Gefängnis gebracht wurden. Von hier aus flohen IRA-Häftlinge während der Grenzkampagne in den 1950er Jahren und der Belfaster IRA-Kommandant Billy McKee trat dort 1973 in seinen Hungerstreik ein.⁴⁷ Sowohl republikanische als auch loyalistische Gefangene wurden innerhalb der massiven Steinmauern festgehalten.

In den letzten Jahren wurde das Gefängnis saniert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁴⁸ Ehemalige Häftlinge und Gefängniswärter führen die Besucher*innen durch das Gebäude – sogar der Raum, in dem politische Häftlinge gehängt wurden, existiert noch und ist eine der Stationen der Führungen. Andere Teile des ehemaligen Gefängnisses wurden zu einem Tagungsort mit Gastronomie umgebaut und im Untergeschoss befindet sich ein Restaurant. Ein Flügel des Gefängnisses wurde 2019 an US-Investoren verkauft, die es in Zukunft in eine Brennerei der Belfast Distillery Company umwandeln wollen.⁴⁹ Einerseits wird die Kommerzialisierung des ehemaligen Gefängnisses kritisiert, andererseits werden die Wiederverwendung und Neuinterpretation des Crumlin Road Prison weithin gelobt. Währenddessen verfällt ein anderer bedeutender Ort des Nordirlandkonflikts: Long Kesh/Maze ist für die Öffentlichkeit unzugänglich, da den politischen Akteur*innen die identitäre Klientelpolitik wichtiger ist als die Aufarbeitung der gewaltsamen Vergangenheit der Region.

45 Pete Hodson: Titanic Struggle. Memory, Heritage and Shipyard Deindustrialization in Belfast. In: History Workshop Journal 87 (2019), S. 224–249; Paulina Hadaway: Re-Imagining Titanic, Re-Imaging Belfast. In: William J. V. Neill u. a. (Hg.): Relaunching Titanic. Memory and Marketing in the New Belfast. London: Routledge 2013, S. 55–62; David Coyles: Reflections on Titanic Quarter. The Cultural and Material Legacy of an Historic Belfast Brand. In: The Journal of Architecture 18 (2013), H. 3, S. 331–363.

46 Raymond J. Quinn: A Rebel Voice. A History of Belfast Republicanism, 1925–1972. Belfast: Belfast Cultural and Local History Group 1999.

47 Reinisch 2021 (wie Anm. 17).

48 Jenny Muir: Neoliberalising a Divided Society? The Regeneration of Crumlin Road Gaol and Girdwood Park, North Belfast. In: Local Economy 29 (2014), H. 1–2, S. 52–64; Michael Welch: Political Imprisonment and the Sanctity of Death. Performing Heritage in »Troubled« Ireland. In: International Journal of Heritage Studies 22 (2016), H. 9, S. 664–678.

49 Andrew Madden: Plan to Turn Crumlin Road Gaol into Distillery Gets Go-Ahead. In: Belfast Telegraph, 17. März 2021.

Schlussfolgerungen

Seit der Unterzeichnung des Karfreitagsabkommens 1998 stolpert Nordirland in Richtung eines gescheiterten Staats.⁵⁰ Der Brexit hat diese anhaltende Krise beschleunigt.⁵¹ Das Karfreitagsabkommen fordert, dass die DUP und Sinn Féin als die beiden größten Parteien der antagonistischen Gemeinschaften eine Koalitionsregierung bilden. Diese Koalitionsregierung befindet sich in einer ständigen Krise. Kultur und Identität gehören zu den umstrittensten Konfliktfeldern um das Erbe und das kollektive Gedächtnis des Konflikts.⁵² Die Debatten um die Wiederverwendung strittiger Räume, Architektur und die modernen Ruinen des Nordirlandkonflikts sind das Thema dieses Beitrags. Um diese Debatten zu verdeutlichen, stellte ich die Geschichte und Debatten rund um das Internierungslager und den Gefängniskomplex Long Kesh/Maze dar und erläuterte, wie diese den Konflikttransformationsprozess seit seinem Beginn in den 1980er Jahren prägen. Das kollektive Gedächtnis an und im umkämpften Raum kann eine Chance sein, die Konflikttransformation zu fördern, wie es in anderen Teilen der Welt der Fall ist, wo totale Institutionen der Repression und Gräueltaten ins Zentrum der Versöhnungsbemühungen geraten (Robben Island in Südafrika, die Killing Fields in Kambodscha oder die Brennpunkte des Völkermords in Ruanda). In Nordirland sind die Lager und Gefängnisse bleibende Hindernisse im Prozess der Konflikttransformation und werden dadurch noch auf Jahre leere und verschlossene Orte bleiben.

Abstract

Ruins as Opportunities and Obstacles to the Northern Irish Peace Process

Long Kesh/Maze as a Contested Space in the Conflict Transformation Process

Remembering and interpreting Northern Ireland's violent past has always happened on contested grounds. This thorny debate reached a new stage with the Good Friday Agreement in 1998. Sites of mass incarceration belong to the most controversial spaces of the conflict and its aftermath. This chapter sheds light on camps and prisons where politically motivated activists were held between 1971 and 2000. I outline how these spaces and their people – the prisoners – became a crucial vehicle in the conflict transformation before 2000 and how the ruins of these sites turned into obstacles to the peace process that threaten the future of the fragile post-war society.

50 Ich führe diesen Gedanken aus in der Einleitung zum Buch von Liam Ó Ruairc: *Nordirland zwischen Krieg und Frieden. Der gescheiterte Aufbau nach der Niederlage der IRA*. Wien: Promedia 2020, S. 9–25.

51 Reinisch 2021 (wie Anm. 14).

52 Ian McBride (Hg.): *History and Memory in Modern Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press 2001.

Die nationalsozialistischen Thingstätten nach 1945

Zwischen Verfall, Aneignung und Umdeutung

Stefanie Samida

Immer, wenn ich die Michaelsbasilika aufsuche und dabei die »Thingstätte« sehen muß, freue ich mich von Herzen und mit jedesmal neuem Gefühl der Befreiung, über den fortschreitenden Verfall. »Hier wächst über einer dummen Sache endlich einmal Gras«, sage ich mir und sehe im Geiste schon den Wald, der mit Moos und Laub und Eichenwipfeln einen gespenstigen Anakronismus verhüllt. Dieses Denkmal, das der Ungeist, der Aftergeist sich rücksichtslos mit der erzwungenen Dienstleistung junger Menschen zu errichten erfrechte, wird so schnell vom verunstalteten Erdboden verschwinden wie die »1000« Jährchen seiner Herren.¹

Der Verfasser dieser durchaus eindringlichen Zeilen irrte. Auf der besagten »Thingstätte« wächst zwar tatsächlich schon lange Zeit Gras, »vom verunstalteten Erdboden« ist die Anlage aber keineswegs verschwunden, wie er im Jahr 1953 für die Zukunft zu hoffen wagte. Ganz im Gegenteil: Die Stätte auf dem Heiligenberg bei Heidelberg, idyllisch im Grünen gelegen, beeindruckt nicht nur aufgrund ihrer monumentalen Präsenz und ihrer Authentizität ausstrahlenden Denkmalcharakters, sondern bildet heute als Ruine, mit Georg Simmel gesprochen, »ein neues Ganzes, eine charakteristische Einheit«, die den »Eindruck des Friedens« ausstrahlt.² Die Stätte ruft mittlerweile eine Faszination hervor, die dem Verfasser von damals völlig abging, ja die er wohl verabscheut, zumindest keinesfalls goutiert hätte. Für viele der touristischen Besucher*innen des Reiseportals Tripadvisor ist die besagte Anlage ein »kraftvoller Ort mit Aussicht«, ein »imposantes Bauwerk aus einer gar nicht meisterhaften Zeit«, eine »coole Location« oder einfach nur »atemberaubend«.³ Zwischen dem Eingangszitat

1 Stadtarchiv Heidelberg (STAHD), AA 232/7, Zuschrift an die Rhein-Neckar-Zeitung (RNZ) vom 16. März 1953 als Reaktion auf den Artikel »Was könnte mit der Thingstätte geschehen?« (RNZ, ebenfalls vom 16. März 1953); der Verfasser übersandte den Durchschlag dieses Schreibens dem damaligen Heidelberger Oberbürgermeister Carl Neinhaus. Schreibweisen, Interpunktion etc. wurden beibehalten.

2 Georg Simmel: Die Ruine. In: Ders.: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Berlin: Wagenbach 1986, S. 118–124 (Originalausgabe 1907), hier S. 119, 122.

3 Kommentare auf Tripadvisor vom 27. Dezember 2013, https://www.tripadvisor.de/ShowUserReviews-g187286-d241593-r188696173-Thingstatten-Heidelberg_Baden_Wuerttemberg.html; 6. Oktober 2015,



Abb. 1: Die Thingstätte auf dem Heiligenberg bei Heidelberg, Foto 2016.

und diesen Kommentaren liegen nur zwei Generationen. Doch während einerseits die Hoffnung auf einen zügigen Verfall bzw. eine Ruinierung anklingt, ganz im Sinne eines »Wider den Ruinenkult«, wird andererseits der atmosphärische Wert der Ruine gewürdigt – Ruinenromantik pur (Abb. 1).

Das eben beschriebene Bauwerk gehört zu den sogenannten Thingstätten, die Mitte der 1930er Jahre zumeist an den Stadträndern erbaut wurden, vielfach antiken griechischen Theatern nachempfunden waren und Platz für mehrere Zehntausend Personen boten.⁴ Wie das Gelände des Reichsparteitags in Nürnberg, die Heeresversuchsanstalt in Peenemünde oder der Berliner Flughafen

https://www.tripadvisor.de/ShowUserReviews-g187286-d241593-r316496874-Thingstatten-Heidelberg_Baden_Wuerttemberg.html; 12. Februar 2019, https://www.tripadvisor.de/ShowUserReviews-g187286-d241593-r651771989-Thingstatten-Heidelberg_Baden_Wuerttemberg.html; 23. Juni 2014, https://www.tripadvisor.de/ShowUserReviews-g187286-d241593-r211602802-Thingstatten-Heidelberg_Baden_Wuerttemberg.html (aufgerufen am 03.06.2022).

4 Der Signifikant ›Thing‹ (ahd. so viel wie ›Übereinkommen‹, ›Versammlung‹) und das Signifikat (das Bauwerk in Form eines griechischen Theaters) passen nur wenig zusammen. Zum durchaus als misslungenen zu bezeichnenden Rückbezug auf germanische Kultstätten siehe Rainer Stommer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die »Thing-Bewegung« im Dritten Reich. Marburg: Jonas 1985, S. 85–88, 170–171.

Tempelhof zählen sie zu den sogenannten NS-Großanlagen, die das NS-Regime zur Repräsentation und zur »Selbstfaszination« nutzte.⁵

Dieser speziellen Architekturform, deren Kontext gleich noch näher vorgestellt wird, möchte ich im Folgenden nachspüren. Im Vordergrund meiner Ausführungen steht dabei der Umgang mit den Bauwerken nach 1945; dies geschieht exemplarisch anhand von drei Fallbeispielen. Die Thingstätten begegnen uns heute in ganz unterschiedlichem Zustand und in unterschiedlichen Kontexten und sind, so meine These, sichtbar-unsichtbare Überreste der NS-Zeit.⁶ Bevor ich auf die Fallbeispiele eingehe, scheint es mir sinnvoll, einige einführende Worte zu den NS-Thingstätten generell voranzustellen.

Die nationalsozialistischen Thingstätten

Die NS-Thingstätten sind elementarer Teil und manifester Ausdruck der sogenannten Thingbewegung, einer Laientheaterbewegung, die der Historiker Gerwin Strobel kürzlich als »gescheiterte Massenkulturinitiative« bezeichnet hat.⁷ An der konkreten Umsetzung der Thingspielidee – also der Schaffung eines ›neuen Theaters‹, das auf chorisches Sprechspiel, rhythmische Massenszenen und Bewegung der Körper setzte – waren verschiedene Akteure beteiligt. Neben mehreren katholisch-sozialisierten und patriotischen Theaterleuten, die das »Freilichtspiel als ›Volkstheater‹« wieder aufleben lassen wollten, nahmen ab 1933 auch Funktionäre des NS-Staats erheblichen Einfluss;⁸ hierzu zählten der Präsident der Reichstheaterkammer Otto Laubinger, der »Reichsarbeiterführer« Robert Ley und das Propagandaministerium unter Joseph Goebbels.⁹ Laubinger hatte im April 1933 betont, dass die neuen Bühnen im Freien ein wichtiges Instrument zur »Erfüllung der völkisch-kulturellen Aufgabe« des nationalsozialistischen Staats werden müssten, in der die »geistige und politische Volkswerdung« sich immer wieder von Neuem zu vollziehen habe.¹⁰

Die Thingspielidee war aber – jedenfalls zu Beginn – keine rein nationalsozialistische Idee. Das lässt sich an den erwähnten und aus unterschiedlichen

- 5 Stephan Porombka, Hilmar Schmudt: *Unterwegs in Germania*. Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Böse Orte. Stätten nationalsozialistischer Selbstdarstellung – heute*. Berlin: Claassen 2005, S. 7–18, hier S. 10.
- 6 Die hier präsentierten Aspekte beruhen auf Forschungen, die ich im Rahmen des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Vorhabens »Die nationalsozialistischen Thingstätten: Un|Sichtbares Erbe im erinnerungskulturellen Diskurs« durchführe. Die folgenden Überlegungen haben daher einen vorläufigen und fragmentarischen Charakter.
- 7 Gerwin Strobel: *Die »Volksgemeinschaft« unter freiem Himmel. Thing(spiel)bewegung und Thingstätten*. In: Katharina Bosse (Hg.): *Thingstätten. Von der Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart*. Bielefeld: Kerber 2020, S. 16–25, hier S. 17.
- 8 Strobel 2020 (wie Anm. 7), S. 18.
- 9 Ley war für die Errichtung der Thingstätten verantwortlich, die hauptsächlich durch die unbezahlte Arbeit von Arbeitslosen im Zuge des Freiwilligen Arbeitsdiensts (FAD) und Reichsarbeitsdiensts (RAD) erbaut wurden.
- 10 Otto Laubinger: *Das Freilicht-Theater des neuen Volksstaates*. In: *Der neue Weg. Halbmonatsschrift für das deutsche Theater* 62 (1933), H. 7, S. 140–142, hier S. 141.

sozialen Milieus stammenden Akteuren festmachen, aber auch an den anfangs durchaus noch ziellos geführten Debatten. Das vom Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele im August 1933 initiierte Treffen der Akademischen Arbeitsgemeinschaft für Architekten im Kölner Theaterwissenschaftlichen Institut hatte zwar das Ziel, die geladenen Architekten für die Idee und die Schaffung der Plätze zu gewinnen, ohne allerdings ein klares Konzept zu haben. Die anwesenden Theaterfachleute und potenziellen Thingspielautoren waren vielmehr ratlos und erhofften sich von den Architekten Hilfe, und zwar in der Gestalt, dass »zunächst der Architekt das Theater« und dann in einem zweiten Schritt die Bühnenform das Spiel schaffe.¹¹ Gedacht wurde also nicht vom Drama aus, sondern vielmehr von dem zu schaffenden und »performativ zu erschließenden Gesamtraum« und damit von der Architektur.¹² Wie diffus die Gemengelage hinsichtlich des Zwecks der Bauten bei den Beteiligten war, verdeutlicht die Intention, die neuen Bauwerke auch für kirchliche Veranstaltungen und Gottesdienste zu nutzen.¹³ Das Theater und die Idee des Massenspiels bilden also den kulturellen Hintergrund der 1933 erdachten und konzipierten Anlagen, die architektonisch den »Spielraum für ein kollektives Auftreten schaffen und die räumliche Trennung von Darstellenden und Publikum aufheben« sollten.¹⁴

Bis heute sind die Stätten von der Forschung eher stiefmütterlich behandelt worden, ganz besonders, wenn es um ihre ›Biografie‹ nach 1945 geht. Der von Katharina Bosse herausgegebene Bildband hat die vergessenen Orte kürzlich wieder ins öffentliche Bewusstsein geholt.¹⁵ Die Gründe für die bislang weitgehende

11 Michael Dultz: Der Aufbau der nationalsozialistischen Thingspielorganisation 1933/34. In: Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle: Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann 1977, S. 203–234, hier S. 221. Zur Thingbewegung immer noch grundlegend Stommer 1985 (wie Anm. 4); zum Thingtheater Evelyn Annuß: Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele. Paderborn: Wilhelm Fink 2019. Annuß hat sich auch eingehend der Architektur gewidmet, ebd., S. 175–220. Zu den wichtigsten Thingstätten-Architekten, auf die zahlreiche Entwürfe zurückgehen, gehören Fritz Schaller (1904–2002; z. B. Bad Segeberg, Borna, Braunschweig), Ernst Zinsser (1904–1985; z. B. Drosen, Rostock) und Ludwig Moshamer (1885–1946; z. B. Passau, Schwarzenberg). Für Heidelberg zeichnete der Karlsruher Architekt Hermann Alker (1885–1967) verantwortlich.

12 Annuß 2019 (wie Anm. 11), S. 187.

13 Emanuel Gebauer: Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert. Köln: J. P. Bachem 2000, S. 74, mit Verweis auf Stommer 1985 (wie Anm. 4), S. 36, Anm. 45. In der damaligen Presseberichterstattung wurde der religiöse Aspekt der Nutzung nicht erwähnt.

14 Annuß 2019 (wie Anm. 11), S. 185.

15 Katharina Bosse (Hg.): Thingstätten. Von der Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart. Bielefeld: Kerber 2020. Eingehende Forschungen zu einzelnen Anlagen finden sich kaum, meist handelt es sich um kürzere Aufsätze mit Fokus auf die NS-Zeit. Zu Kamenz etwa Lars-Arne Dannenberg: Thingplatz Kamenz. In: Konstantin Hermann (Hg.): Führerschule, Thingplatz, »Judenhaus«. Orte und Gebäude der nationalsozialistischen Diktatur in Sachsen. Dresden: Sandstein 2014, S. 111–115; zu Passau Manfred Seifert: Der Thingplatz in Passau. Architektur und Baugeschichte. In: Ostbairische Grenzmarken: Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde 41 (1999), S. 153–179; Ders.: Die Thingbewegung in Passau. Zu den lokalen Aktivitäten im nationalsozialistischen Freilichtschauspiel zwischen 1934 und 1943. In: Winfried Becker (Hg.): Passau in der Zeit des National-

Nicht-Beachtung mögen vielfältig sein – ein wichtiger Aspekt liegt aber gewiss in der Geschichte der Stätten bzw. des Thingprojekts selbst begründet. Denn auf die erste Euphorie 1933/34 folgte zügig die Ernüchterung; wachsende kulturpolitische Rivalitäten, die schleppende Errichtung einzelner Anlagen, das Aufeinandertreffen (und teilweise Unverständnis) von lokalen Akteuren mit der Thingidee und anderes mehr.¹⁶ Auch Goebbels zweifelte zunehmend an ihrem Zweck als Propagandainstrument.¹⁷ So kam es schließlich im Oktober 1935 auf Geheiß des Reichspropagandaministers, der die Stätten anfangs noch als »steingewordenen Nationalsozialismus« rühmte, zu einer Tilgung des Begriffs ›Thing‹ und zu einer Umbenennung in »Feier-« bzw. »Weihestätten«.¹⁸ Der Prozess der Auflösung der ›Thingbewegung‹ war damit eingeläutet. Im Bau befindliche Anlagen wurden nun zum Teil nicht mehr fertiggestellt, geplante erst gar nicht mehr realisiert. Die bereits rund 50 errichteten Stätten¹⁹ – vorgesehen waren mehrere Hundert Plätze über das gesamte Deutsche Reich verteilt – wurden ihrer eigentlichen Bestimmung beraubt und garierten so schon während der NS-Zeit ins Abseits.

Doch viele der erbauten Anlagen haben bis zur Gegenwart überdauert. Was ist mit ihnen nach 1945 passiert? Wie wurden sie genutzt und angeeignet? Wie begegnen sie uns heute bzw. wir ihnen? Wie werden die Orte wahrgenommen? Welche Bedeutung wird ihnen zugemessen, in welchem Kontext und von wem? Diese und ähnliche Frage wurden bisher kaum gestellt.²⁰ Im Folgenden möchte ich lediglich einige ausgewählte Aspekte herausgreifen.

sozialismus. Passau: Universitätsverlag Passau 1999, S. 289–306; zu Stätten in Niedersachsen Rainer Schomann: Freilichtbühnen, Thing- und Weihestätten in Niedersachsen als denkmalpflegerisches Thema. In: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): Unter der Grasnarbe. Freiraumgestaltungen in Niedersachsen während der NS-Diktatur als denkmalpflegerisches Thema. Petersberg: Michael Imhof 2015, S. 154–166. Die Heidelberger Anlage ist mit am besten erforscht, siehe z. B. Meinhold Lurz: Die Heidelberger Thingstätte. Die Thingbewegung im Dritten Reich. Kunst als Mittel politischer Propaganda. Heidelberg: Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg 1975; Karlfriedrich Ohr: Die Thingstätte auf dem Heiligenberg bei Heidelberg. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 47 (1989), S. 47–52; Petra M. Martin: Die Thingstätte auf dem Heiligenberg bei Heidelberg. In: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): Unter der Grasnarbe. Freiraumgestaltungen in Niedersachsen während der NS-Diktatur als denkmalpflegerisches Thema. Petersberg: Michael Imhof 2015, S. 195–208.

16 Annuß 2019 (wie Anm. 11), S. 11 schreibt etwa: »Gerade an den überdimensionierten, von Provinzregisseuren kaum bespielbaren Thingstätten tritt in der Tat der Widerstreit von lokalen Propagandainteressen und avancierten ästhetischen Experimenten zu Tage«; ähnlich ebd., S. 181.

17 Strobel 2020 (wie Anm. 7), S. 22–23.

18 So Goebbels in seiner »Weiherede« zur Eröffnung der Thingstätte in Heidelberg, siehe STAHD, Die Volksgemeinschaft, 24. Juni 1935.

19 Stommers Katalog der Thingplätze – u. a. gruppiert in offizielle und nicht offizielle Stätten – bildet bis heute die zentrale Grundlage für die Auseinandersetzung mit diesen Plätzen. Er zählt insgesamt 32 offizielle Thingplätze, die fertiggestellt wurden (außerdem 33, für die der erste Spatenstich dokumentiert ist oder Baupläne vorhanden sind). Seine Kategorie der nicht offiziellen Thingplätze zählt 21 (fertiggestellte) bzw. 4 (geplante) Stätten; siehe Stommer 1985 (wie Anm. 4), S. 205–227, 233–241.

20 Sie stehen im Vordergrund des zuvor genannten Forschungsprojekts (wie Anm. 6).

Die Thingstätte in Heidelberg: eine moderne Ruine

Die Thingstätte auf dem Heiligenberg gehört zu den besonders opulenten und mit damals modernster Beleuchtungs- und Verstärkertechnik ausgestatteten Anlagen. Für den ehemaligen Heidelberger Studenten Joseph Goebbels galt sie als Prestigeobjekt und Ort, an dem die ab 1934 wiederaufgenommenen »Reichsfestspiele« ausgetragen werden sollten. Ein verspäteter Baubeginn sowie unvorhersehbare Schwierigkeiten mit dem Untergrund während des Baus verzögerten die Fertigstellung zum vorgesehenen Termin. Daher wurde die Stätte erst mit einjähriger Verspätung zur Sonnenwendfeier am 22. Juni 1935 in Anwesenheit von Joseph Goebbels eingeweiht. Bespielt wurde sie bis mindestens 1939.²¹

Recht bald nach dem Zweiten Weltkrieg setzten sowohl interne Diskussionen in der Stadtverwaltung als auch öffentliche Debatten um die Nutzung der brachliegenden Anlage ein.²² Eine Besonderheit der Heidelberger Thingstätte ist sicherlich ihre Lage auf dem Heiligenberg (neben dem Königstuhl einer der beiden Hausberge der Stadt) – flankiert von zahlreichen archäologischen Bodendenkmälern aus ur- und frühgeschichtlicher Zeit (keltischer Ringwall, sogenanntes Heidenloch, Michaelskloster, Stephanskloster) – und mehr oder weniger im Wald verborgen.²³ Das erscheint zunächst als Nebensächlichkei, ist aber hinsichtlich der Frage, wie mit der Stätte umzugehen ist, durchaus wichtig, da mit dem Forstamt ein zentraler Akteur an dieser Frage beteiligt war und bis heute ist. Schon im Februar 1946 meldete ein Forstmitarbeiter an den Oberbürgermeister, dass die »Heiligenberganlage (Thingstätte) das Ziel frevelhafter Elemente« ist: Es seien nicht nur Bretter und Balken, sondern bereits auch Teile der elektrischen Anlagen entwendet worden; um das weitere Ausplündern zu verhindern, so das Schreiben mahnend, sei daher »rasches Eingreifen« geboten.²⁴ Die Frage, wie mit der »Heiligenberganlage«, wie sie zwischenzeitlich genannt wurde, umzugehen sei, beschäftigte in der Folge verschiedene Ausschüsse. Im August 1947 kam der Bauausschuss nach einer Ortsbegehung zu dem Schluss, an der Anlage »keine weiteren Instandhaltungsmaßnahmen mehr vorzunehmen«; vielmehr plädierte er dafür, dass die Stätte »langsam verschwinden« solle: »Durch das ganze Areal hindurch sollen Bäume gepflanzt und dem Wuchs der Natur freier Lauf gelassen werden.«²⁵

21 Stommer 1985 (wie Anm. 4), S. 211.

22 Beispielsweise der Beitrag »Was wird aus dem Thing-Platz?«. In: RNZ, 5. Juni 1948 und die Replik mit dem gleichlautenden Titel. In: RNZ, 12. Juni 1948. Im Folgenden konzentriere ich mich auf das Nachkriegsjahrzent, von dem ich hier allerdings auch nur einen kleinen Ausschnitt skizzieren kann; eine ausführliche Erörterung der Objekt- bzw. Nutzungsgeschichte dieser und anderer Anlagen wird momentan erarbeitet.

23 Zu den archäologischen Zeugnissen z. B. Renate Ludwig, Peter Marzloff: Der Heiligenberg bei Heidelberg. Stuttgart: Theiss ²2008.

24 STAHD, Nr. 161, Forstdienststelle. Im November 1946 wurde die Stadtverwaltung darauf hingewiesen, dass »Angehörige der Besatzungsmacht an der Heiligenberganlage Steine am Treppenaufgang« weggebrochen hätten.

25 STAHD, AA 232/7; Nr. 161, Forstdienststelle.

Der damalige Bürgermeister Hugo Swart (1885–1952) war von dieser Idee nicht vollends überzeugt. In einem Manuskript vom 12. Juni 1948, überschrieben mit »Was soll aus der Heiligen Berg Thingstätte werden?«,²⁶ stimmte er zwar dem Befund zu, dass die Anlage drei Jahre nach Kriegsende »ein trauriges Bild der Verwahrlosung und öden Verlassenheit, ein Symbol zwecklosen Schaffens einer verfehlten Epoche« abgebe; es sei natürlich das »einfachste, bequemste und risikoloseste«, alles so zu lassen, wie es ist, »nichts Neues zu unternehmen, höchstens die noch brauchbaren Steine herauszubringen, im übrigen aber die Anlage dem Berg zurückzugeben und weiterhin auf die zu schimpfen, die diesen Bau seinerzeit fabriziert und die kostbaren Steuergroschen darin verpulvert haben«. Aber, so fragte er, »ist das das Richtige?«²⁷ Die Stadt, das geht aus den überlieferten Akten hervor, konnte sich damals jedenfalls zu keiner Entscheidung durchringen. Im Februar 1953 war die Frage nach einer möglichen »Verwertung« der Thingstätte dann erneut Gegenstand einer Besprechung mit verschiedenen Beteiligten (u. a. Oberbaurat, Theaterintendant, Verkehrsdirektor, Forstamt).²⁸ Und abermals plädierte die Mehrzahl der Anwesenden dafür, die Anlage in ihrem jetzigen Zustand zu belassen, sie aber durchaus weiterhin pfleglich zu behandeln, um sie gegebenenfalls für zukünftige Großveranstaltungen nutzen zu können.²⁹ An dieser Situation änderte sich lange Zeit nichts. Erst nach über drei Jahrzehnten, 1988, beschloss der Gemeinderat ein Nutzungskonzept, das die Durchführung von zwei Großveranstaltungen pro Jahr vorsah und das bis heute in leicht abgewandelter Form gilt (bis zu vier Veranstaltungen können durchgeführt werden).³⁰ Die letzte große Veranstaltung fand im Sommer 2005 mit der Aufführung des Musicals *Evita* statt. Seitdem ist es ruhig auf der ehemaligen Thingstätte – sie scheint in den anfänglichen Ruinenmodus der Nachkriegszeit ›zurückgekehrt‹.³¹

Die Thingstätte in Borna: ein Volksplatz

Völlig anders als die Heidelberger Stätte präsentiert sich die Anlage im sächsischen Borna in der Nähe von Leipzig. Zwar wächst hier ebenfalls zwischen den Stufen das Gras und auch sie besitzt zweifellos einen monumentalen Charakter.

26 STAHD, AA 232/7.

27 Er schlug stattdessen als Ausweg die Gründung einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung vor, die die Anlage unterhalten und von Fall zu Fall an potenzielle Veranstalter vermieten solle.

28 STAHD, AA 232/7, Protokoll der Besprechung am 2. Februar 1953 sowie Schreiben an Oberbürgermeister Neinhaus vom 5. Februar 1953.

29 Auf Anfrage konnte sie seit den 1950er Jahren – z. T. unentgeltlich – genutzt werden. Davon wurde z. B. von politischen und studentischen Gruppen, Kirchengemeinden und Angehörigen der amerikanischen Besatzungsmacht rege Gebrauch gemacht, die dort etwa Sonnenwendfeiern, Johannisfeuer, Gottesdienste, Picknicks u. Ä. veranstalteten.

30 STAHD, AB 66a, Gemeinderatsprotokoll vom 15. November 1988.

31 Bis vor wenigen Jahren versammelten sich in der Walpurgisnacht, also in der Nacht auf den 1. Mai, mehrere Tausend überwiegend junge Menschen auf der Thingstätte, um gemeinsam in den neuen Tag zu kommen. 2018 erließ die Stadt Heidelberg erstmals ein Verbot der bis dato geduldeten ›Walpurgis-Feier‹. Als Grund wurden Sicherheitsbedenken geäußert.



Abb. 2: Plakat zur Maikundgebung 1960 auf dem Volkspplatz in Borna.

Doch sie folgt heute – anders als es die Heidelberger Anlage nahelegt – keiner wie auch immer gearteten Ruinenästhetik. Denn in Borna war über die »dumme Sache«, wie der eingangs zitierte Kommentator es nannte, auch im übertragenen Sinne Gras gewachsen. Die am 31. August 1935 eingeweihte Stätte war, wenn man so möchte, vom »veranstalteten Erdboden« verschwunden.³² Wie das?

Unmittelbar nach Kriegsende, im Juli 1945, veranstaltete der Antifaschistische Block Borna seine erste Kundgebung auf dem damals noch als »Thingplatz« bezeichneten Ort; viele Teilnehmer*innen bekundeten dort, so kann man in den *Mitteilungen fuer den Kreis Borna* lesen, ihre Freude, endlich wieder frei sprechen zu können.³³ Ein Jahr später gab es den »Thingplatz« nicht mehr. Der »Volkspplatz«, wie die Anlage seitdem in der Presse und auf Plakaten bezeichnet wurde (und bis heute bezeichnet wird), diente von nun an dem Sozialismus.³⁴ Neben politischen Veranstaltungen wie Mai-Kundgebungen (Abb. 2), FDJ-Treffen und Großveranstaltungen der Volkspolizei standen auch Sportereignisse wie Boxkämpfe und verschiedene kulturelle Angebote wie Musikkonzerte oder die ab

32 Zur NS-Geschichte des Platzes zusammenfassend Thomas Bergner: 70 Jahre Volkspplatz. In: Bornaer Stadtjournal (2005), H. 16, S. 4, und H. 17, S. 4.

33 Museum Stadt Borna (Archiv), ohne Autor: Kundgebung des Antifaschistischen Blocks Borna. Mitteilungen fuer den Kreis Borna, Nr. 2, 28. Juli 1945.

34 Museum Stadt Borna (Archiv), Leipziger Volkszeitung, 2. Juni 1946 und 30. August 1946. Der Thingplatz in Kamenz wurde ebenfalls recht schnell in »Platz der Freiheit« umbenannt, siehe Dannenberg 2014 (wie Anm. 15), S. 115.



Abb. 3: Der Volkspalast in Borna, Foto 2020.

den 1960er Jahren stattfindenden Sommerfilmtage auf dem Programm. Bauliche Veränderungen in den 1970er Jahren an einer der »größten Freilichtbühnen der DDR« wie die Errichtung einer circa 11 mal 26 Meter fest installierten Filmleinwand (eine der größten Europas) und die eines Sozialgebäudes halfen bei der ›Überschreibung‹ der einstigen NS-Stätte zum Volkspalast mit (Abb. 3).³⁵ Einer meiner Interviewpartner*innen, der sich im 1994 gegründeten Verein zur Erhaltung und Betreuung des Volkspalastes in Borna e.V. engagiert, betonte: »Ich glaube, dass viele denken, dass das [die Anlage] in DDR-Zeiten entstanden ist, natürlich durch den Bau, weil alles so DDR-typisch ist«. Noch immer, so erzählte er, schwelgten viele Bewohner*innen in Erinnerungen, und man merke, dass der Ort mit seinen Veranstaltungen für viele damals »wirklich eine tolle Sache« gewesen war.³⁶

Als Open-Air-Arena ist die Anlage heute ein überregional bekannter Veranstaltungsort und bietet den Besucher*innen unter anderem Musikkonzerte und Sommerkino. Damit dient sie gewissermaßen ihrem ursprünglichen Zweck als Freilichttheater. Wie prägend die Geschichte des Volkspalastes – und eben nicht der Thingstätte – für den Einzelnen zum Teil ist, veranschaulicht die folgende Schilderung des bereits zitierten Interviewpartners:

³⁵ Stadtarchiv Borna, Sign. 2734.

³⁶ LN, Interview vom 20. Oktober 2020.

Genau, er [der Platz] ist für mich die Heimat, auch etwas Gigantisches. [...] Das ist für mich einfach [umwerfend], wenn ich schon immer den Platz wieder betrete und hier runter gucke. Ich gehe oftmals da hinten in die Ecke und setz mich einfach mal auf die Stufen, wenn ich mal ein paar Minuten Zeit hab für mich. [Dann] hock [ich] immer da und [denke:] Mensch, wow. Oder wenn hier Veranstaltungen sind, dann stell ich mich mal unten hin und genieße das wirklich mal, wenn die Leute hier sitzen, das ist für mich Freude, Glück. Ich weiß nicht warum.³⁷

Aneignung und Umdeutung ab 1945 verhinderten also nicht nur den Verfall der Anlage, sondern prägten sie unter Ausblendung ihrer ursprünglichen Bestimmung auch neu. Beachtenswert ist dabei die populärkulturelle Nutzung des Platzes in der damaligen DDR. Sie formte die Erinnerung an den Volksplatz. Neben den zahlreichen Sportveranstaltungen sind vor allem die beliebten Sommerfilmtage hervorzuheben, an denen neben den DEFA-Eigenproduktionen auch internationale Filme zu sehen waren und zu denen regelmäßig mehrere Tausend Zuschauer*innen – Jung und Alt – pilgerten. Diese auf dem Volksplatz kollektiv und übergenerationell geteilten Erlebnisse haben sich ins lokale Gedächtnis »eingebrennt«. Die Zeit »davor«, also die (Entstehungs-)Geschichte der Anlage, ist hingegen weitgehend vergessen.

Die Thingstätte in Braunschweig: ein unsichtbarer Ort

Abschließend soll noch der ehemalige Thingplatz in Braunschweig in den Blick genommen werden. Hier ist eine archäologische Spurensuche notwendig, denn die Anlage ist heute von besonders viel Gras, Moos und Laub verhüllt. Von der einstigen Stätte des »neuen deutschen Geistes«, wie der Gauleiter des Gaus Südhannover-Braunschweig und Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust die Thingstätte auf dem Braunschweiger Nußberg titulierte, vermag nur noch das geschulte Auge einige wenige Überreste zu erkennen (Abb. 4).³⁸

Ähnlich wie bei den anderen beiden Fallbeispielen lohnt auch hier ein Blick auf die Nachkriegszeit. Bereits 1951 hatte sich die Stadtverwaltung gegen die Wiederherstellung des Platzes, der im Zweiten Weltkrieg beschädigt worden war, entschieden und ihm dann keine weitere Beachtung mehr geschenkt.³⁹

37 LN, Interview vom 20. Oktober 2020.

38 Stadtarchiv Braunschweig, H XIV Nr. 22, ohne Autor, Stätten eines neuen deutschen Geistes. In: Braunschweiger Neueste Nachrichten, 19. August 1935. Gut sichtbar ist heute zwar noch die sogenannte Rednerkanzel, sie war aber streng genommen nicht Teil der Thingstätte, sondern gehörte zum Franzschen Feld, das der SA für zahlreiche Großkundgebungen diente und 1935 in »SA-Feld« umbenannt wurde.

39 Stadtarchiv Braunschweig, H XV A CI/5 Thingstätte, Dieter Diestelmann, Fitneß-Trimm-Traber ersetzen germanische Recken. In: Braunschweiger Zeitung, 25. Januar 1994. Die Aussagen sind noch vorläufig und stützen sich momentan auf verschiedene Zeitungsartikel; weitere Archivrecherchen laufen.

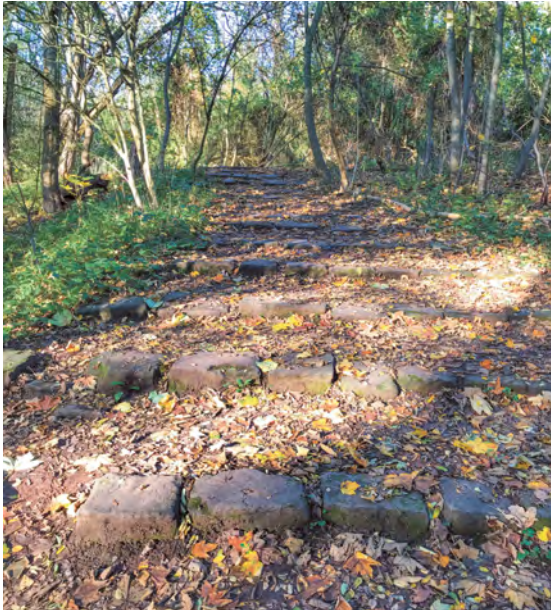


Abb. 4: Treppenreste des Braunschweiger Thingplatzes,
Foto 2020.

Dieses ›Sich-selbst-Überlassen‹ war das erklärte Ziel und die Rückeroberung der Anlage durch die Natur, so die Stadtverwaltung im Rückblick, »genau der richtige Umgang«,⁴⁰

Zwar finden sich in Braunschweig Hinweise, dass die Stätte nach dem Zweiten Weltkrieg noch für wenige Freiluft-Boxveranstaltungen genutzt wurde und dass bis etwa 1956 in den Resten des Bühnenbaus eine Notwohnung eingerichtet und bewohnt war.⁴¹ Die Verwahrlosung bzw. Ruinierung der Anlage war aber bereits 1963 so deutlich und rapide fortgeschritten, dass in einem Zeitungsbericht in der *Braunschweiger Presse* kritisch gefragt wurde: »Warum läßt man das in jeder Beziehung ideale Freilichtbühnengelände im Nußberg bis zur Unkenntlichkeit verfallen, ohne es für einen Theaterzweck zu nutzen? Gewiß«, so ist im Text abwägend vermerkt, »sind die Ursprünge dieser Idealbühne im Gestern zu suchen und nicht frei von einer gewissen Belastung. Das Gelände war einmal ein

40 Stadtarchiv Braunschweig, H XV A CI/5 Thingstätte, Henning Thobaben: Eine »Waldbühne« am Nußberg? In: Braunschweiger Zeitung, 30. August 2018. Im selben Beitrag findet sich ein Hinweis darauf, dass in der Nachkriegszeit offenbar eine Reaktivierung der Stätte als Mahnmahl für die Opfer des Faschismus angedacht war; dazu auch Gerd Biegel: Nußberg – Geschichte am Wegesrand. In: Braunschweigische Heimat 104 (2018), H. 1, S. 23–29, hier S. 28–29.

41 Stadtarchiv Braunschweig, H XV A CI/5 Thingstätte, Karsten Mentasti: In der Naturarena hatten 15.000 Menschen Platz. In: Braunschweiger Zeitung, 5. September 2005; Burchardt Warnecke: Der Braunschweiger Nußberg und seine Umgebung. Ein Stück Stadtgeschichte aus dem Osten der Stadt Braunschweig. Braunschweig: Appelhaus¹⁰2006, S. 70.

›Thingplatz‹, und die ihn schufen, sind überwunden, abgetan oder tot. Was hat das aber mit dem Platz zu tun?«⁴²

Dass das Bauwerk, zu dessen Einweihung Bernhard Rust im August 1935 in die Löwenstadt gekommen war, heute weitgehend unter Wildwuchs verschwunden ist, muss daher nicht verwundern. Als ›unsichtbare Ruine‹ ist die Thingstätte auf dem Nußberg aber immer noch für Irritationen gut. Denn es passiere durchaus, so berichtete die *Braunschweiger Zeitung* 1994, dass dort, »wo einst germanische Reckengestalten für Deutschland hatten schreiten und streiten sollen, dann und wann erschöpfte Fitneß-Fans vom Trimpfad heimwärts über [...] Treppenstufen stolpern«.⁴³ 1973 hatte man nämlich auf dem Nußberggelände einen Trimm-dich-Pfad mit 20 Stationen eingerichtet (Abb. 5); ein kurzer Abschnitt des Pfads integrierte auch einen Teil des Thingplatzes.

Ruinierung, Ruinenverweigerung, Ruinenwerdung

Stephan Porombka und Hilmar Schmudt schrieben 2005 in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Böse Orte. Stätten nationalsozialistischer Selbstdarstellung – heute*: »Deutschland ist ein Freilichtmuseum, voll gestellt mit Ausstellungsstücken aus der Zeit des Terrors. Ein Museum, ohne Eingang, ohne Ausweg«.⁴⁴ Zu diesen »Ausstellungsstücken« zählen zweifellos auch die Thingstätten. Doch anders als viele andere NS-Großanlagen erscheinen die eigenwilligen Freilichttheater nicht als »kulturelle Großbelastungskörper«.⁴⁵ Ein Grund dafür mag sein, dass die NS-Thingstätten zu den Orten gehören, die sichtbar, aber doch unsichtbar sind: Sie changieren zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Denn sie sind einerseits trotz ihrer unterschiedlichen Geschichte mal mehr, mal weniger ausgeprägt sichtbar sowie materiell greif- und begehbar; andererseits bleiben sie und ihre Geschichte unsichtbar, und das hängt wiederum mit ihrem – teilweise zügigen – Verfall und Zerfall, ihrer Nicht- und Nachnutzung sowie Aneignung und Umdeutung zusammen.

Die ›Nachkriegsbiografien‹ der drei hier verkürzt und bewusst kontrastierend vorgestellten Thingstätten veranschaulichen diese Prozesse, wobei sich

42 Stadtarchiv Braunschweig, H XV A CI/5 Thingstätte, ohne Autor: Ein kulturelles Zugstück. In: Braunschweiger Presse, 18. Juli 1963.

43 Stadtarchiv Braunschweig, H XV A CI/5 Thingstätte, Dieter Diestelmann: Fitneß-Trimm-Traber ersetzen germanische Recken. In: Braunschweiger Zeitung, 25. Januar 1994.

44 Porombka, Schmudt 2005 (wie Anm. 5), S. 9.

45 Porombka, Schmudt 2005 (wie Anm. 5), S. 18. Mit Beginn dieses Jahrtausends hat die Beschäftigung mit NS-Großbauten deutlich zugenommen, siehe z. B. Stephan Porombka, Hilmar Schmudt (Hg.): *Böse Orte. Stätten nationalsozialistischer Selbstdarstellung – heute*. Berlin: Claassen 2005; Sharon Macdonald: *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London, New York: Routledge 2009; Jacek Purchla, Żanna Komar (Hg.): *Dissonant Heritage? The Architecture of the Third Reich in Poland*. Krakau: International Cultural Centre 2021; Historisch-Technisches Museum Peenemünde (Hg.): *NS-Großanlagen und Tourismus. Chancen und Grenzen der Vermarktung von Orten des Nationalsozialismus*. Berlin: Ch. Links 2016 (vgl. hierzu auch den Beitrag von Constanze Röhl und Peter I. Schneider im vorliegenden Band).

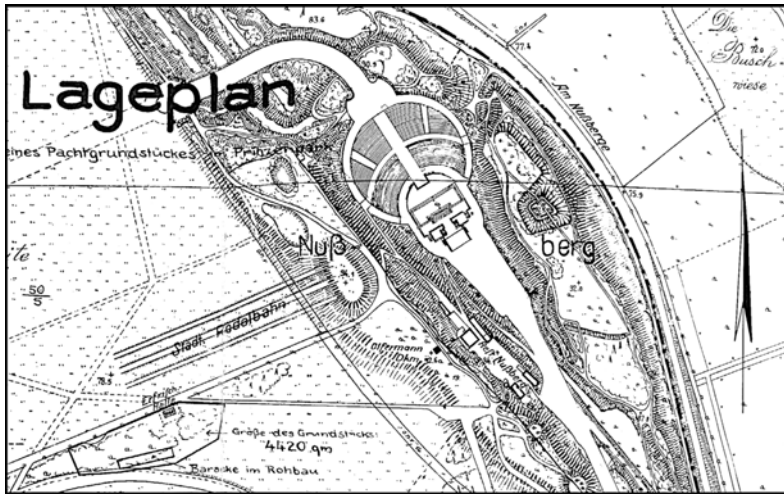
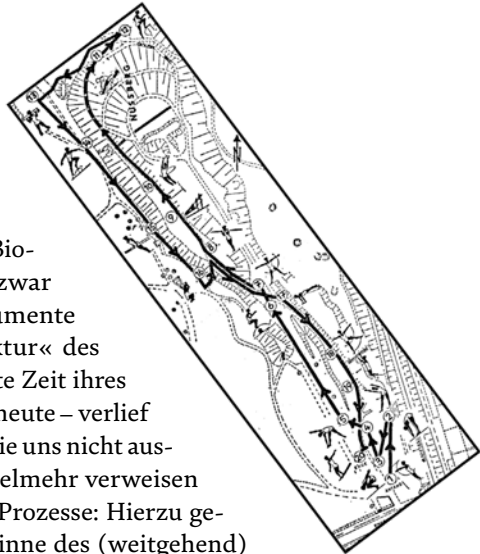


Abb. 5: Braunschweiger Thingplatz: Vermessungsplan aus dem Jahr 1946 (oben) sowie Plan der Trimm-dich-Strecke des Jahres 1973 (rechts).



für jede Anlage eine ganz eigene ›Biografie‹ abzeichnet. Alle waren zwar für kurze Zeit Propagandainstrumente und Teil der »Stimmungsarchitektur« des deutschen Faschismus;⁴⁶ die längste Zeit ihres (Da-)Seins – die Zeit nach 1945 bis heute – verlief aber recht unterschiedlich, sodass sie uns nicht ausnahmslos als Ruinen begegnen. Vielmehr verweisen sie auf drei Positionierungen und Prozesse: Hierzu gehört erstens die ›Ruinerung‹ im Sinne des (weitgehend) natürlichen Verfalls, ohne je den Status der Ruine erlangt zu haben – hierfür steht exemplarisch die Braunschweiger Anlage, die sich zugleich als *lost place* begreifen lässt. Zweitens ist – wie etwa in Borna – eine Art ›Ruinenverweigerung‹ in Form der kontinuierlichen Nutzung bei gleichzeitiger Umdeutung festzustellen. Und schließlich lässt sich am Beispiel der Heidelberger Thingstätte der Prozess der ›Ruinenwerdung‹ greifen. Hier gilt: »Being modern and ruined«.⁴⁷ Allerdings gehört die Anlage auf dem Heiligenberg nicht zu der

46 Dieter Bartzko: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.

47 Þóra Pétursdóttir, Bjørnar Olsen: An Archaeology of Ruins. In: Bjørnar Olsen, Þóra Pétursdóttir (Hg.): Ruin Memories: Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past. London, New York: Routledge 2014, S. 3–29, hier S. 6.

Sorte moderner Ruinen, die durch den Prozess des Verfalls gekennzeichnet ist und dadurch Aufmerksamkeit auf sich zieht; sie repräsentiert vielmehr die ›klassische‹ Ruine: »clean, fossilized and terminated« und »somehow ready-ruined«. ⁴⁸ Dies dürfte der Grund für die zu Beginn des Beitrags zitierten positiven Kommentare auf Tripadvisor sein. Sie tritt den Besucher*innen als ›fertige Ruine‹ entgegen und erscheint daher – scheinbar befreit von ihrer historischen Kontamination – als »kraftvoller Ort«, »imposantes Bauwerk«, »coole Location« oder einfach nur »atemberaubend«.

Abstract

The National Socialist *Thingstätten* after 1945

Between Decay, Appropriation and Reinterpretation

This chapter focuses on the so-called *Thingstätten* or *Thingplätze* (amphitheatres) that were built during the Nazi era in the 1930s. About four hundred sites were planned, but in the end, only about fifty were finished. Different from many other Nazi structures, the *Thingstätten* are nearly forgotten today. This is surprising, since some remained in use after the Second World War and others ‘survived’ as modern ruins. The chapter explores this special and failed form of architecture through three case studies, and focuses on how these structures were dealt with after 1945. Thus, the main objective lies in showing how they were neglected, re-used, and reinterpreted, as well as any associated social negotiation processes. The author concludes that *Thingstätten* are visible-invisible remnants of the Nazi era that were appropriated often inconspicuously and silently.

48 Pétursdóttir, Olsen 2014 (wie Anm. 47), S. 7.

Das Dölitzter Schlösschen

Geschichte und Narrativ

Georg-Felix Sedlmeyer

Etwa fünf Kilometer südlich des Leipziger Stadtzentrums liegt die ehemalige Schlossanlage im Stadtteil Dölitz-Dösen. Das einstige Rittergut, vom Flüsschen Mühlpleiße umflossen, lässt sich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Es erfuhr einen Ausbau im Stil der Renaissance,¹ erlitt eine Beschädigung im Dreißigjährigen Krieg, wurde wieder instandgesetzt und bei einem Besitzübergang 1636 zur vierflügeligen Anlage ausgebaut.² Am 16. und 18. Oktober 1813 wurde die Schlossanlage Schauplatz von Kampfhandlungen der Völkerschlacht bei Leipzig und erlangte damit eine weitere geschichtliche Aufladung.³ Die Stadt erwarb die Schlossanlage 1927 und richtete dort ab 1931 eine Freiluftschulungsstätte ein.⁴ So galt das Schloss früher bzw. gilt sein Ort heute als Erinnerungsstätte des Dreißigjährigen Kriegs und der Völkerschlacht bei Leipzig.⁵

Spricht man heute vom Dölitzter Schlösschen, so sind im Wesentlichen nur dessen verbliebene Bauteile in Form eines Torhauses und einer Gartenanlage gemeint. Das Hauptgebäude ist in den Jahren von 1944 bis 1947 beschädigt, geplündert und abgebrochen worden. Die Ereignisse sind unterschiedlich überliefert. In dem vom Krieg verschonten separaten Torhaus⁶ wird über die Baugeschichte des Anwesens informiert: »In der Nacht vom 20. zum 21. Februar 1944 wird das Schloss durch eine Fliegerbombe schwer beschädigt und nach einem tödlichen Unfall 1947 gesprengt.«⁷ Ähnlich knapp, sogar widersprüchlich geben andere

1 So die Angaben auf der Informationstafel im Torhaus Dölitz.

2 Cornelius Gurlitt: Amthauptmannschaft Leipzig (Leipzig Land). Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Bd. 16. Dresden: Meinhold 1894, S. 11–12.

3 Gurlitt 1894 (wie Anm. 2), S. 12.

4 Die Freiluftschulungsstätte wurde für den planmäßigen Volksschulunterricht während der Sommermonate genutzt. Stadtarchiv Leipzig (StadtAL): Kapitelakten (Kap.) 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4: Fragebogen des Landesdenkmalpflegers in Sachsen vom 28. September 1943.

5 Siehe weiter unten und vgl. Anm. 1.

6 Das Torhaus wurde ab den 1950er Jahren saniert und beherbergt heute ein Zinnfigurenmuseum. Vgl. Horst Immisch: Dölitz. Zur Geschichte eines Leipziger Vorortes. Leipzig: Pro Leipzig 2002, S. 31–38.

7 Vgl. Immisch 2002 (wie Anm. 6).

Autoren das Ende der Baugeschichte wieder.⁸ Der Lokalhistoriker Horst Immisch berichtete 2002 etwas ausführlicher, indem er auf fehlende Baustoffe zur Instandsetzung, den witterungsbedingten Verfall und die Plünderung von Brennmaterialien durch die Bevölkerung hinwies.⁹

Das vorhandene Narrativ zum Verlust des Bauwerks ist damit kurzgehalten und lässt viel Raum für eine individuelle und freie Interpretation, obwohl es ein wichtiger Teil der regionalen Architekturgeschichte ist.¹⁰ Doch wer verhandelte und entschied aus welchen Gründen über die Zukunftsfähigkeit des Objekts? Wer plädierte nun für die Sprengung des Schlosses und warum, wer erkannte welche Werte in der Ruine und wer trug letzten Endes die Entscheidungsgewalt? Darüber hinaus kann gefragt werden, ob die Objektgeschichte mit dessen Abbruch tatsächlich endet oder ob durch die Zuweisung von Erinnerungswerten die Schlossgeschichte fortgeschrieben werden sollte und muss – auch weil lokale Aktivist*innen gegenwärtig an eine Rekonstruktion denken. Spätestens die Schrift des Architekturhistorikers Erwin Schleichs zur »zweite[n] Zerstörung Münchens« von 1978 machte auf den Verlust von Baudenkmalern nach dem Zweiten Weltkrieg und im Kontext des Wiederaufbaus aufmerksam.¹¹ Die Bauhistoriker Hartwig Beseler und Niels Gutschow zeigten 1988 die Dimensionen der Verluste an westdeutschen Baudenkmalern auf. Auch der Abbruch von rettbarer Schlossbauten wie etwa das Braunschweiger Residenzschloss wurden thematisiert.¹² Im selben Rahmen wies der Politikwissenschaftler Klaus von Beyme 1988 ebenfalls auf die Tragweite von »Vorentscheidungen durch Ruinenpolitik« hin, die vielerlei bauliche Verluste einleiten konnte.¹³ An anderen Stellen wurde belegt, dass man Kriegsbeschädigungen als Chance zur Umgestaltung ganzer Quartiere sah, wobei mancherorts kulturgeschichtlich wertvolle Bausubstanz bereitwillig einer neuen Planung geopfert wurde.¹⁴ Dazu muss angemerkt werden, dass Schlossbauten, meist aufgrund von Größe und Lage, hohe Ansprüche an Nutzungskonzepte stellen. Für das Dölitzer Schlösschen

8 Vgl. Immisch, 2002 (wie Anm. 6), S. 31–38; Götz Eckardt, Horst Drescher, Ludwig Deiters: Schicksale deutscher Baudenkmale im Zweiten Weltkrieg. Eine Dokumentation der Schäden und Totalverluste auf dem Gebiet der neuen Bundesländer. Bd. 2: Bezirke Halle, Leipzig, Dresden, Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), Erfurt, Gera, Suhle. Wiesbaden: Panorama-Verlag 2000; vgl. auch Wikipedia: Torhaus Dölitz, https://de.wikipedia.org/wiki/Torhaus_Dölitz (aufgerufen am 16.05.2022).

9 Immisch 2002 (wie Anm. 6).

10 Vgl. Andrew Herscher: *Violence Taking Place. The Architecture of the Kosovo Conflict*. Stanford: Stanford University Press 2010. Herscher macht darauf aufmerksam, dass das existenzielle Ende von Bauwerken Teil ihrer Geschichte ist.

11 Erwin Schleich: *Die zweite Zerstörung Münchens*. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München. Bd. 100. Stuttgart: Steinkopf 1978.

12 Hartwig Beseler, Niels Gutschow: *Kriegsschicksale Deutscher Architektur*. 2 Bde. Neumünster: Wachholtz 1988, S. XVII.

13 Klaus von Beyme: *Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten*. München: Piper 1987, S.101–110.

14 Jörn Düwel, Niels Gutschow, Freie Akademie der Künste (Hg.): *A Blessing in Disguise. War and Town Planning in Europe, 1940–1945*. Berlin: DOM Publishers 2013.

schiene zudem Abbrüche bei Beschädigungen aus ideologischen Gründen denkbar, da man vergangenen Herrschaftsstrukturen kein neues Denkmal setzen wollte.¹⁵

All dies trifft hier aber nicht zu, wie im Folgenden noch belegt wird. Im Fall Dölitz wird wie an vielen anderen Orten auch ausgespart, warum und wie es zur Niederlegung und nicht zu einer Sicherung und Instandsetzung eines (lokal-) geschichtlich bedeutsamen Bauwerks kam. Handlungsabläufe zum materiellen Ende von Bauwerken wurden bislang noch zu wenig beschrieben; das gilt insbesondere für die zeitlich kurzen Phasen nach Kriegsbeschädigungen und vor Wiederaufbauausführungen am Ende des Zweiten Weltkriegs. Dieser Beitrag möchte einen Lückenschluss für die hier angesprochene Zeitspanne versuchen, um am konkreten Beispiel anhand von Schadenskarten, -listen und Korrespondenzen unterschiedlicher beteiligter Ämter die variierenden Wahrnehmungen des beschädigten Schlosses zwischen Staat, Stadt und Bürger*innen nachzuzeichnen. Die Verhandlungen über und der Umgang mit dem Schloss können als beispielhaft für die Schicksale zahlreicher kulturhistorisch wichtiger Bauten im Kontext des Zweiten Weltkriegs gesehen werden.

Die Schadensfeststellungen

Für einen Überblick zur historischen Situation und für einen Zugang zu einstigen Bewertungs- und Verhandlungsdiskursen dienen als Ausgangspunkt damalige Schadensbewertungen und Schadenserfassungen. Aus den Akten geht dazu hervor, dass der allgemein für Leipzig als verheerend geltende Luftangriff am 4. Dezember 1943 das Stadtplanungsamt veranlasste, bis Anfang Januar 1944 eine Prüfung des aktuellen Zustands aller Denkmäler der Stadt vorzunehmen, die nach dem Ortsgesetz über die Pflege des Stadtbilds von 1929 gelistet waren. Das Dölitzter Schloss wurde hierin schon genannt und dementsprechend geprüft.¹⁶ Es wurde als »nicht betroffen« verzeichnet.¹⁷ Ein handschriftlich hinzugefügtes »T« weist aber auf »total zerstört« bis spätestens zum 24. Juni 1946 hin.¹⁸ In einem Nachtrag zur Liste über den Zustand der Denkmäler lassen sich Schäden an weiteren Bauten zum Fliegerangriff vom 20. Februar 1944 festmachen. Hier erscheint das Schloss nun mit der wenig aussagekräftigen Beschreibung: »teils total zerstört, teils in verschiedenem Grade beschädigt«.¹⁹ Beigefügte Wertungen, die auf eine Instandsetzungs- oder Abbruchmaßnahme abhängig

15 Vgl. Beseler, Gutschow 1988, S. XVII (wie Anm. 12).

16 StadtAL: Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4: Schreiben des Stadtplanungsamtes an den Landesdenkmalpfleger vom 8. Januar 1944.

17 StadtAL: Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4, Anlage A.

18 StadtAL: Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4, Vermerk vom 24. Juni 1946. Gemeint ist der Zeitpunkt der Erfassung, welcher den Bauzustand beschreibt. Neben Kriegsbeschädigungen bis Kriegsende können hier auch Abbrüche, Einsturz oder Rückbau nach Kriegsende gemeint sein.

19 StadtAL: Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4, Addendum zu Anlage A, Schäden beim Fliegerangriff vom 20. Februar 1944.

vom ermittelten Schaden hindeuten, wurden nicht gefunden. Damit hatte das Stadtplanungsamt den Schaden vorerst neutral zur Kenntnis genommen. Im Aktenverkehr²⁰ zur Leipziger Denkmalpflege findet sich eine undatierte Fotografie, die einen bildlichen Eindruck von dem Zustand im Jahr 1944 vermittelt (Abb. 1).²¹

Der Leipziger Stadtbaurat Baumeister kommentierte dazu, er habe die fotografische Aufnahme nach dem 20. Februar 1944 anfertigen lassen und der Bombeneinschlag sei von der Wasserseite aus erfolgt: »Die Vorderseite mit dem Eingang und dem Vorhofe sowie die Seite nach dem Parke zu bleiben im [W]esentlichen unbeschädigt.«²² Die Ruine ist demnach als Schlossbau noch deutlich zu erkennen. Dennoch erscheinen dem Foto nach Material- und Personalaufwand für eine statische und substanzielle Sicherung des Baukörpers erheblich, insbesondere in Anbetracht der Kriegsbedingungen. Eine weitere Notiz zur Lädierung des Bauwerks findet sich in zwei verschiedenen Schadenskarten. Es handelt sich an erster Stelle um einen Organisationsplan der Luftschutzstellen (LS-Stellen) und Luftschutzreviere (Abb. 2), der auch Schadensstellen nach unterschiedlichen Merkmalen verzeichnet. An zweiter Stelle wird eine Schadenskarte des LS-Reviers 11 c zum Abschnitt Dölitz-Dösen (Abb. 3) wiedergegeben, welche Kriegseinwirkungen in drei verschiedenen Schadensgraden inklusive eines Datums markiert. Anhand von beiden Karten lässt sich die Einwirkung am Schloss der Kategorie »schwerer Schaden« zuordnen.²³ Eine weiterführende Wertung der Beeinträchtigung hinsichtlich eines darauffolgenden Umgangs mit dem Bauwerk lassen die Karten alleine nicht zu. Die vorangegangene Schadensdokumentation vor Ort hatten sogenannte Revierarchitekten im Einvernehmen mit dem Stadtplanungsamt und LS-Stellen übernommen.²⁴ Unklar muss an diesem Punkt bleiben, nach welchen Maßstäben oder unter welchem Blickwinkel die kriegsbeschädigten Bauten betrachtet wurden. Denkbar wäre eine Schadensbewertung unter dem Gesichtspunkt des voraussichtlichen Aufwands einer etwaigen Instandsetzung.

Weitere Schadenskarten, die den Stadtteil Dölitz abbilden, sind im Auftrag von Albert Speers »Arbeitsstab für Wiederaufbauplanung« gezeichnet worden. Hier wurden reichsweit Schadenskarten mit dem Stand zum 1. Mai 1944 erstellt,

20 StadtAL, Stadtverordnetenversammlung und des Rats der Stadt Leipzig (StVuR) 15408: Schreiben der Abteilung der Sofortmaßnahmen vom 30. Januar 1945. Eine Aktenablage zum Schloss beim Stadtplanungsamt soll bei dem Luftangriff am 6. April 1945 verloren gegangen sein. Dies geht aus einer handschriftlichen Notiz auf dem Schreiben hervor. Eine Recherche zu den Bauakten des Schlosses fand nicht statt.

21 StadtAL, StVuR 15408: Aktenvermerk mit Abbildung des Schloss Dölitz ohne Datum.

22 StadtAL, StVuR 15408: Auszug aus Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.

23 StadtAL, StVuR 13486: Legende auf Planblatt 11 a.

24 Die Revierarchitekten waren in Leipzig über die Polizei- und LS-Stellen organisiert; insgesamt gab es 29 LS-Reviere mit Unterteilungen für das Stadtgebiet Leipzig. Der Stadtteil Dölitz-Dösen befand sich im LS-Revier 11 c. Der Revierarchitekt stellte die durch »Feindeinwirkung« entstandenen Schäden an Baulichkeiten fest und arbeitete zur Begrenzung von Folgeschäden mit der »Abteilung für Sofortmaßnahmen« zusammen. Vgl. Deutsche Fotothek, DF_DK_0006495: Übersichtskarte der LS-Reviere in Leipzig, nach 1943.



Abb. 1: Schloss Dölitz nach der Beschädigung, Foto: 1944.

so auch für Leipzig.²⁵ Diese Karten wurden bei städtischen Ämtern vorgezeichnet und anschließend durch den Arbeitsstab vereinheitlicht.²⁶ Der bauliche Verlust am Dölitzter Schlösschen war zum Zeitpunkt der Kartenerstellung schon eingetreten und spätestens ab dem 14. April 1944 der Stadtverwaltung bekannt.²⁷ Jedoch wurde die Kriegseinwirkung am Schloss nicht in diese Karten aufgenommen, obwohl sie schwere bis totale Schäden verzeichneten. Dieses Fehlen kann

25 Zu Leipzig finden sich zwei Karten in den Carleton University Archives, Ottawa (German destruction maps, Leipzig); ausführlicher dazu Werner Durth: Der programmierte Aufbau: Speers »Arbeitsstab zum Wiederaufbau bombenzerstörter Städte«. In: *Bauwelt* 48 (1984), S. 378–390.

26 Für Augsburg beschrieben bei Georg-Felix Sedlmeyer: Augsburg. Die Funktion der Kriegsschadenserfassung in der Wiederaufbauplanung. In: Lisa Marie Selitz, Sophie Stackmann (Hg.): *Wertzuschreibungen und Planungslogiken in historischen Stadträumen. Neue Beiträge zur städtebaulichen Denkmalpflege*. Bamberg: University of Bamberg Press 2018, S. 13–53, hier S. 27–29.

27 Vgl. StadtAL: Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4: Schreiben des Vermietungsamtes 5. Bezirk an das Stadtplanungsamt vom 14. April 1944.

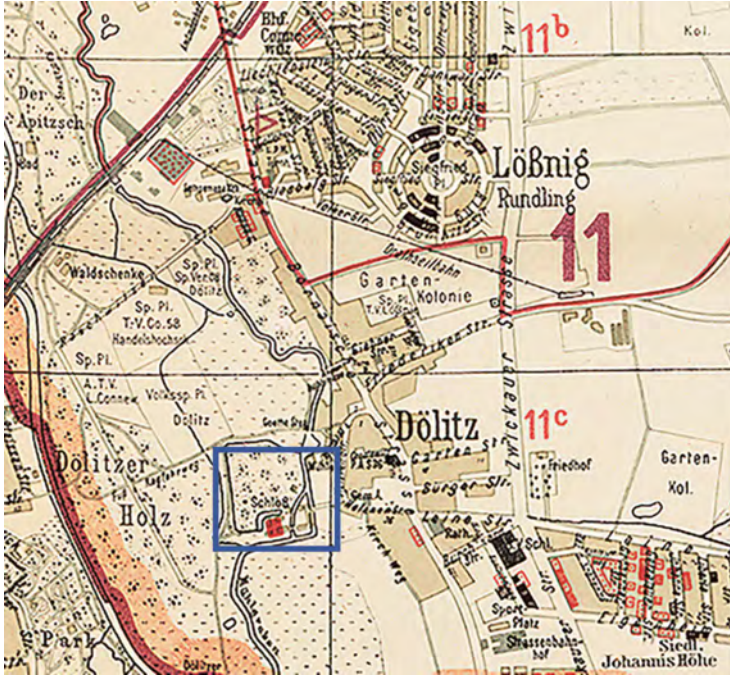


Abb. 2: Kartenausschnitt, Ortsteil Dölitz, Organisationsplan der LS-Stellen Leipzig mit Schadenseintragungen nach 1943.



Abb. 3: Kartenausschnitt, Plan 11c des Revierarchitekten, Schadensdokumentation 29. März 1944.

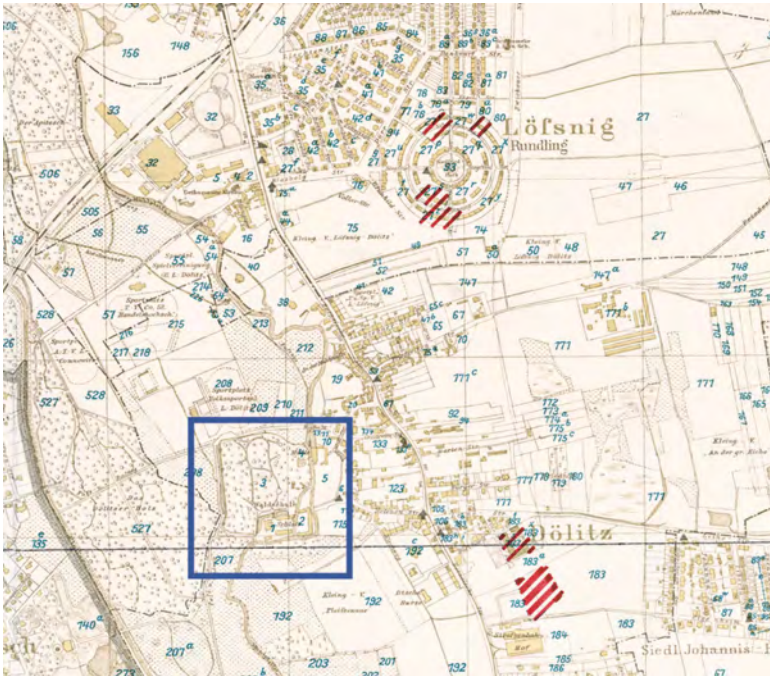


Abb. 4: Kartenausschnitt, Schadenskarte des ›Arbeitsstabs für Wiederaufbau-
planung‹ mit Stand zum 1. Mai 1944.

damit erklärt werden, dass sich der Arbeitsstab lediglich für stadtplanerische Belange interessierte.²⁸ Da in der Anlage weder Wohnungen verloren gegangen waren noch städtebauliche Veränderungen erstrebenswert schienen, war das Schloss städtebaulich nicht von Interesse. Die vorweg unternommene Schadensdokumentation wurde von dem Tiefbauamt²⁹ für weiterführende Zwecke neu bewertet, das dem Dölitzter Schlösschen keine städtebauliche Relevanz attestierte. Für die Forschung zu Schadenskarten, insbesondere zum Kartenbestand des Arbeitsstabs, ließe sich hieraus ableiten, dass die Angaben der Karten des Arbeitsstabs keine absolute Übersicht über alle tatsächlich entstandenen Schäden oder Schadensstellen der Stadt wiedergeben, sondern subjektiv nur für den Stab relevante Inhalte anzeigen (Abb. 4).

28 Uta Hohn: Die Zerstörung deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg. Regionale Unterschiede in der Bilanz der Wohnungstotalschäden und Folgen des Luftkrieges unter bevölkerungsgeographischem Aspekt. Dortmund: Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur 1991, S. 36.

29 Vgl. Kartensignatur, Carleton University Archives (German destruction maps, Leipzig).

Unterschiedliche Interessen: Die Verhandlungen um das beschädigte Schloss

Bewertung in Abhängigkeit zur Nutzung: Vermietungsamt und Stadtplanungsamt

Amtsinterne Korrespondenzen geben eine Diskussion zu erkennen, welche die Zerstörung des Schlosses nachzeichnen und nachfolgend unterschiedliche Bewertungen der Ruine aufzeigen. Das städtische Vermietungsamt erhielt als Eigentümer des Schlosses³⁰ unmittelbar nach dem Schadensfall einen Zustandsbericht vom Stadtplanungsamt einschließlich eines Hinweises auf dessen Bedeutung als Baudenkmal.³¹ In einer Rückantwort vom 14. April 1944 lässt sich darin erstmals eine wertende Beschreibung des Schadens ausmachen:

Bei dem Fliegerangriff am 20.2.44 ist am Schloß Dölitz etwa 8 m hinter der Rückfront eine große Sprengbombe niedergegangen, die das Mauerwerk der Umfassungswände an der Südwestecke weggerissen und alles übrige Mauerwerk, Zwischenwände, Fußböden, [...] usw. stark beschädigt hat. Ein Brand ist nicht ausgebrochen. Wiederaufbau ist sehr fraglich. Der Revierarchitekt hat hiervon Kenntnis. Das Gebäude steht unter Heimatschutz und ich bitte um Kenntniss[ahme] und weitere Veranlassung.³²

Obwohl das Schloss noch Ende 1943 als »kriegswichtig«³³ eingestuft worden war, wurde durch das Vermietungsamt die Option einer Instandsetzung und somit der Substanzsicherung erstmals infrage gestellt. Das Amt betrachtete – so lässt sich vermuten – die Liegenschaft aus einer wirtschaftlich-rationalen Perspektive hinsichtlich der Nutzung. Im Kontext des Kriegs und der damit zusammenhängenden wirtschaftlichen Situation scheint man Nutzen oder Bedeutung des Baus gegen Arbeitsaufwand und Kosten abzuwägen, wobei es als für eigene Zwecke nicht mehr instandsetzungsfähig eingeschätzt wird. Das Vermietungsamt scheint sich dahingehend mit einer fachlichen Expertise – nachstehend zitiert – beim Stadtplanungsamt über eine weitere Behandlung der Liegenschaft absichern zu wollen. Das Stadtplanungsamt konstatierte dazu am 19. April 1944:

Da die Bombe im Park hinter dem Schlosse einschlug, ist der Hauptbau an der Westseite durch Luftdruckwirkung zu 2/3 total und zu 1/3 schwer beschädigt worden. Soweit noch etwas vom Mauerwerk bestehen blieb, ist es samt den Gewölben

30 StadtAL: Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4: Fragebogen des Landesdenkmalpflegers in Sachsen vom 28. September 1943.

31 Vgl. StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945. Der Zustandsbericht konnte nicht ermittelt werden.

32 StadtAL: Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4: Schreiben des Vermietungsamtes 5. Bezirk an das Stadtplanungsamt vom 14. April 1944.

33 Nutzung durch die Nationalsozialistische Volkswohlfahrt; StadtAL: Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4: Fragebogen des Landesdenkmalpflegers in Sachsen vom 28. September 1943. Antwortschreiben des Stadtplanungsamtes auf der Rückseite vom 6. Oktober 1943.

und Decken so gesprengt und gerissen, daß nur ein völliger Neubau in Frage käme. Das Giebeldach einschl. des Turmes ist zwar stark beschädigt, aber in der Gesamtform noch erhalten. Der südliche Anbau ist auch total zerstört. Dagegen haben die beiden nach Osten gerichteten Seitenflügel und die Vorhalle samt dem Innenhof mit den Holzgalerien weniger gelitten. Im Ganzen gesehen sind diese Schäden viel zu umfangreich, um sie in den Rahmen der Sofortmaßnahmen bringen zu können.³⁴

Im Schreiben des Vermietungsamts vom 14. April lassen sich Zweifel an einer Sicherung für eine Weiternutzung des Schlosses erkennen, welche das Stadtplanungsamt am 19. April bestätigte. Es beschrieb die Schäden als so schwerwiegend, dass nur ein Neubau sinnvoll wäre. Die Bewertung vom 19. April war an der vorübergehenden Nutzung orientiert; dies wird deutlich, da auf die historische Bedeutung der Anlage nicht weiter eingegangen und zusätzlich auf ältere bauliche Mängel verwiesen wurde:

Auch müßte mit einer Wiederinstandsetzung des Schlosses über die Behebung der Fliegerschäden hinaus eine gründliche Sanierung des ganzen Gebäudes verbunden werden. Vor allem müßten die Fundamente und Keller gegen die aus den Pleiße-Armen aufsteigende Feuchtigkeit isoliert werden, um die Räume in allen Geschossen für die Schule voll ausnutzbar zu machen. Aus diesen Gründen bleibt z. Zt. nichts übrig, als das Schloß im jetzigen Zustand zu belassen und die Frage des Wiederaufbaues und der Instandsetzung bis nach Beendigung des Krieges zurückzustellen.³⁵

Positive Wertungen hinsichtlich einer Bauwerkssicherung erfolgten nicht. Maßnahmen zur Notsicherung wurden – im Gegenteil – sogar als unrealistisch abgetan, was auf die kriegswirtschaftlichen Bedingungen zurückgeführt werden darf. Eine Ablehnung von Sicherungsmaßnahmen bedingte allerdings einen weiteren Verfall der noch jungen Ruine durch Witterungseinflüsse. Dieser Tatsache dürfte sich das Stadtplanungsamt bewusst gewesen sein; doch zu diesem Zeitpunkt wird keine Nutzungsperspektive bestanden haben. Weder vom Stadtplanungsamt noch vom Vermietungsamt wurde der Ruine eine Zukunftsfähigkeit zugestanden. Für den Eigentümer wäre ein Abbruch angesichts der Hinweise des Stadtplanungsamts nun eine wirtschaftlich-logische Konsequenz gewesen. Das Stadtplanungsamt hingegen sprach sich dafür aus, die Entscheidung erst nach Kriegsende zu treffen. Vermutlich erhoffte man für die Nachkriegszeit zumindest, bessere wirtschaftliche oder zumindest klarere Bedingungen hinsichtlich eines Wiederaufbaus, einer neuen Nutzung oder einer endgültigen Zweckbestimmung vorzufinden.

34 StadtAL, Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4: Antwortschreiben des Stadtplanungsamtes vom 19.04.1944. Der Begriff »Sofortmaßnahmen« bezieht sich auf bauliche Maßnahmen zu Notsicherung und für provisorische Nutzung, ausgeführt durch Baurupps der Abteilung für Sofortmaßnahmen.

35 StadtAL, Kap. 19, Nr. 155 Bh. 3. Bd. 4: Antwortschreiben des Stadtplanungsamtes vom 19.04.1944.

Neubewertung als Erinnerungsstätte: Stadtplanungsamt und Abteilung für Sofortmaßnahmen

In der zuvor angesprochenen Vertagung der Entscheidung über den weiteren Umgang kann auch der Wunsch nach Erhaltung des Bauwerks erkannt werden, eben wegen der vorher unausgesprochenen kulturgeschichtlichen Bedeutung des Orts. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass rechtlich die Möglichkeit bestanden hätte, Sicherungen einzuleiten. Die Reichsgesetzgebung billigte »Maßnahmen zur Beseitigung von Bombenschäden« sowie »Sicherungsarbeiten an beschädigten Baudenkmalern«. ³⁶ Demnach konnten substantielle Sicherungen eingeleitet werden, »wenn von dem zuständigen amtlichen Denkmalpfleger das Vorhaben und sein Umfang als unabweisbar dringlich bescheinigt« würde. ³⁷ Eine solche Bescheinigung geht jedoch aus den Leipziger Akten nicht hervor. Selbst wenn eine Sicherung beantragt worden wäre, hätte das Problem eines Mangels an Baumaterialien und Arbeitskräften fortbestanden. Für die Kriegszeit lassen sich dementsprechend keine Sicherungsarbeiten belegen, womit einem weiteren Verfall Vorschub geleistet wurde.

Der geschichtlichen Bedeutung der Schlossanlage schien man sich im Stadtplanungsamt stets bewusst gewesen zu sein. Ein Schreiben des Amts, hier in der Funktion der Bauberatungsstelle, vom 30. Januar 1945 an die Leitung der Abteilung für Sofortmaßnahmen belegt dies anschaulich:

Wie ich von Anfang an dargelegt habe, muß das Schloß nämlich in seiner ganzen historischen Anlage als Erinnerungsstück an die Völkerschlacht erhalten bleiben, soweit es möglich ist. Wenn die Schloßanlage leider nicht mehr völlig wiederhergestellt werden kann, so muß man sich eben mit einer teilweise [sic!] Ruine zufrieden geben, wie ja auch viele andere historische Denkmäler nur in mehr oder weniger zerstörtem Zustand bestehen. Zur Sicherung der Ruine wie der erhaltenen Gebäudeteile werden Baustoffe vom alten Bestand (Dachziegel und Mauersteine alten Formates, [...] usw.) von hohem Wert sein. ³⁸

Gegenüber der Leitung der Abteilung für Sofortmaßnahmen wurde knapp ein Jahr später (und im Gegensatz zum Briefwechsel mit dem Vermietungsamt) die Wertigkeit der Schlossanlage als Denkmal mit der Erinnerungsfunktion an einen Kriegsschauplatz hervorgehoben. Ob hier die damalige Kriegspropaganda einbezogen wurde, bliebe an anderer Stelle noch zu erörtern. Die Würdigung des Bauwerks als Zeugnis der Spätrenaissance tritt nicht auf. Auch die vorherige Nutzung als Freiluftschulungsstätte bzw. die erst kurz zuvor als »kriegswichtig« attestierte Nutzung scheinen keinen Einfluss zu nehmen. In der Korrespondenz ging es offensichtlich nicht um die Bewertung im Sinne einer ehemaligen Nutzung, sondern um den tatsächlichen Substanzerhalt für den Zweck

36 Runderlass des Reichsministeriums des Innern vom 18. November 1942.

37 Runderlass 1942 (wie Anm. 36), Abs. 6.

38 StadtAL, StVuR 15408: Schreiben des Stadtplanungsamts an die Sofortmaßnahme, Abt. Lenkung vom 30. Januar 1945.

einer zukünftigen Nutzung als Erinnerungsstätte – wie oben erwähnt auch als »teilweise Ruine«. Das Stadtplanungsamt versuchte damit, der Abteilung für Sofortmaßnahmen zu verdeutlichen, wie wichtig es sei, die noch vorhandene Bausubstanz weitestmöglich am Ort zu erhalten. Das schien notwendig, da die Abteilung für Sofortmaßnahmen Baumaterialien von Schadensstellen entfernen lassen durfte, um sie an anderen Baustellen einzusetzen.³⁹ Die Forderung nach Substanzerhalt wurde auch weiterhin unterstrichen, da in diesem Schreiben nun doch eine spätere Instandsetzung erwogen wurde. Für Anfang 1945 lässt sich konstatieren, dass das Stadtplanungsamt eine Bedeutsamkeit der Ruine als mögliche Erinnerungsstätte erkannt hatte und nun den Schutz der verbliebenen Baustrukturen forderte.

Dieser Forderung nach Erhaltung sollten aber andere Interessen entgegengestellt werden – nämlich von privater Seite. In demselben Schreiben an die Abteilung für Sofortmaßnahmen wurde beschrieben, inwieweit die in der Ruine vorhandenen Baumaterialien doch für Zwecke Dritter abgegeben werden können:

Gegen die Überlassung der Heizkörper und -rohre sowie des Küchenherdes aus den zerstörten Räumen des Schlosses an den Bewerber bestehen keine Bedenken. Das Aufräumen der Schadensstelle von Einsturzmaterialien ist aber nur soweit unbedenklich, als das Material später nicht zur Instandsetzung des Schlosses selbst gebraucht wird. [...] Auf keinen Fall darf das Schloß, wie es der Bewerber beabsichtigt, auf Abbruch vergeben werden. Ich bitte, bei der Dölitzter Schloßanlage die spätere Erhaltung, wenn auch als teilweise Ruine, im Auge zu behalten. Soweit Baumaterialien und Bauteile entnommen sind, die wir für eine spätere Konservierungsarbeit selbst benötigen, sind sie für uns sicherzustellen.⁴⁰

Aus diesem Schriftverkehr geht hervor, dass auch die Interessen von Privatpersonen mit in die Verhandlungen um die baulichen Strukturen und deren Erhalt eingingen. Offenbar lag eine private Anfrage an die Abteilung für Sofortmaßnahmen zur Nutzung vorhandener Baumaterialien vor. Das Gesuch des »Bewerbers« lag weder in der Nutzung noch in der Wiederinstandsetzung der Schlossanlage; zudem wurden an dieser Stelle keine Erinnerungswerte als Argument angeführt, sondern lediglich das reine Interesse an vorhandenem Baumaterial. Angenommen werden darf, dass der »Bewerber« sich in einer Notlage befand und versuchte, sein eigenes beschädigtes Anwesen wiederaufzubauen oder instand zu setzen. Er forderte aus einem banalen, aber verständlichen Grund den Abbruch der Schlossruine, dem vonseiten des Stadtplanungsamts aber entschieden widersprochen wurde.⁴¹ So fand am 3. Februar 1945 eine Ortsbegehung des Schlosses statt, an der Stadtbauräte, Vertreter des Vermietungsamts und der Revierarchitekt teilnahmen. Konsens unter den Teilnehmenden der Ortsbegehung

39 Runderlass des RMI vom 18. November 1942; Runderlass des GB-Bau vom 16. September 1943, Nr. GB 8544/43 VIII.

40 StadtAL, StVuR 15408: Schreiben des Stadtplanungsamtes an die Sofortmaßnahme, Abt. Lenkung vom 30. Januar 1945.

41 StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.

war die Erhaltung der Schlossanlage, die Sicherstellung von wertvollen oder historischen Baumaterialien sowie weitere Entscheidungen nach Kriegsende. Zu einer beabsichtigten Beratung mit dem sächsischen Landesdenkmalpfleger in Dresden ist es vor Kriegsende nicht mehr gekommen.⁴² Später wurde zu der Ortsbegehung am 3. Februar 1945 notiert, dass der »Bewerber« um die Baumaterialien, »der es nicht unterließ, das Schloß weiterhin für seine eigenen Bauten in der Gärtnerei auszubeuten, strengste Anweisung [erhielt], eine weitere Ausplünderung zu unterlassen.«⁴³ Die Entfernung von Baumaterialien aus der Ruine wurde mit dem Erkennen einer zukünftigen Nutzungsmöglichkeit untersagt, daher wurde die Erhaltung der Schlossruine gefordert.

Wie ferner aus den beiden zitierten Schreiben des Stadtplanungsamts hervorgeht, bewertete das Amt die Zukunftsfähigkeiten der Schlossanlage auf zwei Ebenen. Die erste Ebene bezog sich im April 1944 auf die Nutzung der Anlage in ihrer bisherigen Form vor der Beschädigung. Dabei ist anzunehmen, dass das Amt die Ruine unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten zur Wiederinstandsetzung betrachtete und den Bau gegenüber dem Eigentümer mehr oder weniger aufgab. Die Aussicht auf Weiternutzung wäre nur mit einem Abbruch und einem darauffolgenden Neubau erstrebenswert gewesen. Auf einer zweiten Ebene (mit dem Erkennen einer möglichen zukünftigen und geänderten Nutzung Anfang 1945) bewertete das Stadtplanungsamt die Ruine hinsichtlich ihrer kulturellen Bedeutung neu. Hierbei wurde der verbliebenen Baustruktur eine Zukunftsfähigkeit eben als Erinnerungsstätte und auch als teilweise Ruine zugesprochen. Es wurde gegenüber der Abteilung für Sofortmaßnahmen und dem privaten Bewerber dementsprechend eine Konservierung gefordert, »soweit es möglich ist«.⁴⁴ Die Bausubstanz dürfe nur vom Ort entfernt werden, wenn sie keine historische oder bautechnische Wertigkeit besaß.

Bei den beiden unterschiedlichen Stellungnahmen des Stadtplanungsamts soll nun auf den zeitlichen Abstand eingegangen werden. Im Jahr 1944 stand gegenüber dem Vermietungsamt die frühere Nutzung des Objekts im Vordergrund, welche für die Zukunft nicht mehr erkannt wurde; im Jahr 1945 schien das Stadtplanungsamt in dem Schloss eine Perspektive als Erinnerungsstätte zu sehen, welche sich vorher noch nicht belegen lässt. Vermutlich unterstützte der durch den Kriegsverlauf weiter fortschreitende Verlust an Kulturgütern diese unterschiedliche Wertung. Die Option zur Sicherung der Ruine als Erinnerungsstätte schien das Stadtplanungsamt mit Blick auf den Zeitpunkt der Luftkriegsbeschädigung damit erst spät anzugehen.

42 StadtAL, StVuR 15408: Aktennotiz zum Schreiben des Stadtplanungsamtes an die Sofortmaßnahme, Abt. Lenkung vom 30. Januar 1945.

43 StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.

44 StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.

Weitere Zerstörung und eine erneute Bewertung: Bürger, Hochbauamt und Stadtplanungsamt

Weitere Akten zum Fall sind erst nach Kriegsende wieder auszumachen. Am 26. Juni 1945 wurde mit einer Bitte um den gegenwärtigen Sachstand der Fall des Dölitzter Schösschens erneut aufgegriffen. Unmittelbar darauf, am 5. Juli 1945, erfolgte nochmals eine Ortsbegehung mit Vertretern des Stadtrats, des Stadtbaurats, unter anderem mit dem für den Leipziger Wiederaufbau bedeutsamen Stadtbaurat Walther Beyer, des stadtgeschichtlichen Museums, der Baupolizei, des Kulturamts, des Schulamts und dem Revierarchitekten. Die Vielzahl der anwesenden Amtsmänner zeigt bereits, welche Bedeutung der Schlossruine innerhalb der Stadtverwaltung beigemessen wurde. Der ebenfalls anwesende Stadtbaurat Baumeister legte im Nachhinein dar, welche Werte das Stadtplanungsamt in der Schlossruine erkannt hatte:

Ich habe sofort dem Vermietungsamt einen Bericht von dem Zustand gegeben mit dem Hinweis, daß die ganze Gebäudeanlage als Baudenkmal des 16. und 17. Jahrhunderts und Erinnerungsstück an die Völkerschlacht von 1813 und auch an diesen Krieg, wenn auch als teilweise Ruine erhalten bleiben müsse. Ich habe mich auch mit dem Rev. Architekten [...] ins Benehmen gesetzt und ihm ausführlich dargelegt, daß zur Sicherung des Bestandes später die alten Baumaterialien und Bauteile dringend benötigt würden [...].⁴⁵

Nach Kriegsende wurden von dem Stadtbaurat die Denkmalwerte der Schlossanlage aufgezählt, die nun dringlich für eine Erhaltung – auch als Ruine – gesprochen hätten. Der Stadtbaurat plädierte somit für die Zukunftsfähigkeit der verbliebenen Bausubstanz und fügte im Nachgang sogar eine weitere Bedeutungsebene als Erinnerungsort für den soeben erst beendeten Krieg hinzu. Es zeigt sich damit, wer die Deutungshoheit über die Zukunft der Ruine beanspruchte. Dass diese aber nicht in den Händen der zuvor genannten Amtsmänner lag, belegt der weitere Teil des Protokolls: Mehrere Bürger*innen des Ortsteils wären demnach für die »völlige Zerstörung und Plünderung« verantwortlich zu machen.⁴⁶ Sie hätten der Ruine Baumaterialien entnommen, wobei ein Mann von herabstürzenden Trümmern erschlagen wurde. Ein polizeiliches Eingreifen sei aber abgelehnt worden, da zu diesem Zeitpunkt amerikanische Truppen die Stadt eingenommen hätten. Der bereits genannte »Bewerber« gab an, »er habe nicht widerrechtlich gehandelt, denn er habe vom städt. Hochbauamt die schriftliche Ermächtigung erhalten, außer anderem 15.000 Mauersteine aus dem Schloßbau für seine Zwecke herauszuholen.«⁴⁷ Das Protokoll kommentiert dazu:

45 StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.

46 StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.

47 StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.



Abb. 5: Schloss Dölitz nach der Ausbeutung von Baumaterialien, Foto: 1945.

Es erregte von allen Teilnehmern der Ortsbesichtigung Verwunderung, daß eine Abteilung der Stadtverwaltung, obwohl ihr bekannt sein mußte, daß das Schloß unbedingt zu erhalten sei, die Genehmigung erteilte, eine so beträchtliche Anzahl von Mauersteinen aus dem Schloß herauszunehmen. [...] Jedenfalls muß nach übereinstimmender Ansicht aller Teilnehmer an der Ortsbesichtigung das Schloß als Baudenkmal nunmehr aufgegeben werden und nur die Eingangspartie [...] wird von dem einstigen Herrenhause zeugen.⁴⁸

Nach der Ortsbegehung im Juli 1945 wurde eine weitere Fotografie angefertigt. Das Schloß zeigt sich in sichtlich zurückgebauter Form, wobei die Baustoffentnahme zum Einsturz des Dachs führte.⁴⁹ Die erwogene Instandsetzung oder Erhaltung als teilweise Ruine im Sinne eines Erinnerungsorts wurde nach der letzten Begehung verworfen. Somit findet sich hier die Erklärung, wieso der Schlossbau in der zuvor genannten Liste über den Zustand der Baudenkmäler im Nachhinein als totalbeschädigt nachmarkiert wurde (Abb. 5).

48 StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.

49 StadtAL, StVuR 15408: Protokoll der Ortsbegehung am Schloss Dölitz vom 6. Juli 1945.

Einordnung

Die Stadtverwaltung war mit mehreren Ämtern der Bauverwaltung mit dem Objekt betraut. Nutzungen, Werte, aber auch Schäden waren ihr bekannt gewesen. Es lässt sich festhalten, dass für das erste Jahr nach der Beschädigung des Schlosses keine Erhaltungsforderung aufgestellt wurde, was wahrscheinlich in der kriegswirtschaftlichen Mangelsituation begründet war. Erst mit der aufkommenden Perspektive zur Nutzung der Ruine als Erinnerungsstätte versuchte das Stadtplanungsamt, diese aktiv zu schützen. Es erwog gar eine Wiederinstandsetzung des Schlosses, obwohl sich die schwierige wirtschaftliche Situation bis unmittelbar nach Kriegsende kaum verändert haben dürfte. Es darf angenommen werden, dass die bis dahin weiter fortgeschrittenen Verluste an Kulturgütern die städtischen Organe zu einer vehementeren Schutzforderung bewogen. Dennoch bleibt fraglich, warum das Leipziger Hochbauamt entgegen bestehender städtischer Schutzforderungen dem »Bewerber« Baumaterialien in einer derartigen Höhe zur Entnahme freigab, welche die schwerwiegende Beschädigung des Objekts erst hervorrief. Schlussendlich bediente sich die kriegsleidende Bevölkerung an den Baustoffen. Einen Schutz der Ruine konnten oder wollten die exekutiven Organe des zusammenbrechenden NS-Staats nicht mehr leisten. Dabei wäre interessant zu wissen, ob eine zügige Instandsetzung als Erinnerungsstätte, zumindest aber eine provisorische Sicherung, eine Plünderung der Baumaterialien seitens der Bevölkerung verhindert hätte.

Insgesamt wäre ein Schloss als mahnende Kriegsruine eine Seltenheit gewesen, sind es doch wiederholt innerstädtische Kirchen, denen diese Funktion zugesprochen wurde. Die Diskussionen um den Wiederaufbau oder den Abbruch von Schlössern nach 1945 sind bereits als widersprüchlich für innerstädtische Prestigebauten bekannt.⁵⁰ So sollte mit diesem Beitrag ein weiterer Einblick in die Debatte gegeben werden, da diese noch nicht abgeschlossen scheint, wenn auch bis heute noch neue Nutzungen für bereits abgegangene Schlösser gesucht werden. Die Ereignisse um das Dölitzter Schlösschen zum Kriegsende dürften symptomatisch für vielerlei weniger beachtete, aber kulturgeschichtlich wertvolle Bauten sein. Das Ausplündern einer Ruine nach Baumaterialien ist dabei kein singuläres Phänomen unterlassener Absperrarbeiten, sondern wurde auch institutionell zur Baumaterialgewinnung betrieben. Die Weiterverwendung von Baumaterial – vor allem aus Burgen, Schlössern oder Herrschaftshäusern – ist historisch gesehen kein Novum. Die Weiterverwendung von Trümmern oder Trümmermaterial ist bekannt, insgesamt aber für den Zweiten Weltkrieg noch recht wenig erforscht. In diesem Kontext bleiben vielfach auch die Diskussionen um den Umgang mit Ruinen unbekannt.

50 Vgl. Beseler, Gutschow 1988, S. XVIII–XIX (wie Anm. 12).

Abstract

The Manor House of Dölitz

History and Narrative

In the final phase of the Second World War, and before the first measures of reconstruction, the future viability of war-related ruins was negotiated all across Germany. This was also the case for the Dölitzer Schlösschen (the manor house of Dölitz) near Leipzig. Depending on the divergent cultural and material values of those involved, former structures were to be either rebuilt, repaired, and reinterpreted, or abandoned and demolished. Damage maps and lists, as well as correspondence, reveal who had what particular interest in the ruins. The documents show hitherto unknown decisions, actors, and valorisations in a short but significant period of time that decisively shaped Dölitzer Schlösschen's further history.

Bunker 75 Jahre nach Kriegsende

Reste manifester Zerstörung

Marina Linares

Architekturgeschichte lässt sich als Verfallsgeschichte auffassen, sofern sie den gesamten Zeitraum der Existenz eines Gebäudes betrachtet: Phasen des Bauens, Umbauens und Umnutzens, Renovierens und Konservierens, Nichtnutzens oder Abreißens wechseln sich ab oder überlappen sich – Konstruktion und Destruktion greifen ineinander. In diesem Prozess verwandeln sich Gebäude allmählich in Ruinen, deren Bestandteile sich irgendwann ganz auflösen. Militärische Bauten weisen dagegen eine eigene Zerstörungsgeschichte auf: In Kriegszeiten haben sie zerstörerische Funktionen (Angriff, Abwehr); in Friedenszeiten sind sie Objekte einer institutionell betriebenen Zerstörung, wie dieser Beitrag verdeutlichen wird. Für die Stadtplanung und den Denkmalschutz stellen sie eine besondere Herausforderung dar.

Im Folgenden geht es um Bunker und Anlagen im Stadtgebiet Köln und Umgebung, die im Zweiten Weltkrieg kriegsstrategisch genutzt wurden. Sie sind Gegenstand der hier vorgestellten Feldforschung mit einer Fotodokumentation der Autorin, die den Umgang mit diesen Bauten (oder deren Überresten) als eine Form von Vergangenheitsbewältigung untersucht. Ob überwucherte Ruinen oder gesprengte Baureste im Sinne von *lost places* – heute sind sie weniger mit Vorgängen des Zerstörens als mit Prozessen des Vergessens verknüpft. Diese Art der Betrachtung erfordert einen erweiterten Architekturbegriff: Die Bedeutung eines Bauwerks umfasst neben ästhetisch-stilistischen und funktional-technischen Aspekten auch kulturhistorische und soziologische, wobei diese Anlagen aus wechselnden Gründen Sichtbares und Unsichtbares im Hoch- und Tiefbau vereinen.

Methodisch stellt der Beitrag zuerst die Baugeschichte der Bunker im Kontext militärischer Anlagen und städtebaulicher Entwicklung heraus, bevor er die Nutzungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg skizziert. Dann wechselt der Fokus auf eine Metaebene: Indem die Bunker nicht mehr als Zweckbauten, sondern als historische Zeichen untersucht werden, offenbaren sie institutionelle Formen von (vollzogener oder unterlassener) Vergangenheitsbewältigung. Die Analyse des aktuellen Bestands von im Zweiten Weltkrieg erbauten Luftschutzbunkern und militärisch genutzten Anlagen in und um Köln ist die Basis für die im letzten Teil erörterte Typologie von Nachnutzungen, die materielle und kulturpsychologische Aspekte verbindet.

Zur Entwicklung militärischer Infrastruktur in und um Köln: Befestigungen und Entfestigungen bis 1945

Festungsstadt Köln

Militärische und kriegsstrategische Anlagen im Zweiten Weltkrieg erklären sich aus dem Kontext der Stadtgeschichte. Seit Jahrhunderten ist die Stadt Köln geprägt von Be- und Entfestigungen, das heißt vom Bau von Festungsanlagen und deren Zerstörung. Eine Umwallung begrenzt das Stadtgebiet als »Schutz, Fessel und Symbolfigur« – ihr Abriss ermöglicht die Einbeziehung von Vororten und den Ausbau von Siedlungen.¹ Entfestigungen erfolgten bereits in früheren Friedenszeiten aus einer Vielzahl von Gründen: Dazu gehören wirtschaftliche (Erhaltungsaufwand), gesundheitliche (Kleinklima), soziologische (Bevölkerungswachstum, Infrastruktur), stadtplanerische (Grünflächen, Verkehrswege), administrative (Eingemeindungen) und militärische Erwägungen. Technische Innovationen der Angriffs- und Verteidigungstechnik erforderten ein ständiges Aufrüsten.²

Während in vielen deutschen Städten deren Entfestigungen im 18. Jahrhundert erfolgt waren, ließ die preußische Regierung im 19. Jahrhundert in Köln den inneren und äußeren Festungsgürtel bauen, nachdem die spätmittelalterliche Umwallung mit Bastionen aus der Barockzeit zwecks Eingemeindung neuer Gebiete – zuerst die Neustadt, dann die Außenbezirke – durchbrochen worden war.³ Die in Grünzonen gelegenen Festungsringe neupreußischer Manier prägen die Stadt bis heute. Nach dem Vorbild von Burgen, Bastionen und Stadtanlagen mit unterirdischen Wegen zwischen Zeughaus und Wällen verfügten diese Festungen über Verbindungen: über mit Vegetation getarnte Wege und über unterirdische Verbindungen, deren Existenz in circa 16 Meter Tiefe teils bis heute belegt ist.⁴

Die Dimensionen der Kölner Festungswerke beschreibt Henriette Meynen folgendermaßen: »Mit [den] im Zuge der Armierungsarbeiten erstellten weiteren kleinen Werken [für Artillerie und Infanterie] besaß die Festung Kölns in ihrem äußeren 42 km umfassenden Festungsring 182 Werke und war damit zur größten Festung Deutschlands geworden.«⁵ Hinsichtlich Tarnung, Verortung im

1 Christoph Böhmer: Von der geschlossenen zur offenen Stadt. Die Befestigungen in ihrer realen und ideellen Entwicklung, dargestellt an den beiden Städten Frankfurt und Köln. Walldorf: Rahe 1994, S. 13.

2 Vgl. Böhmer 1994 (wie Anm. 1), S. 174; Marko Gebert: Festung und Stadt Köln. Berlin, Münster: LIT 2013, S. 134–137.

3 Vgl. Henriette Meynen: Die preußische Festung Köln. Neuss: Neusser Druckerei und Verlag 2000, S. 2–3; Böhmer 1994 (wie Anm. 1), S. 166–174. Der Bau der gesamten Anlage erfolgte in den Jahren 1818–1825, 1841–1847, 1858–1863 und 1874–1880. Später kam es zu Umbauten zwecks Nachrüstung. Parallel zur Erweiterung der Festungsringe erfolgte die Eingemeindung von Vorstadtsiedlungen.

4 Vgl. Uwe Zinnow: Eine Hypothese – Unterirdische Verkehrswege der Festung Köln. In: Henriette Meynen (Hg.): Festungsstadt Köln. Das Bollwerk im Westen. Köln: Emons 2010, S. 351–352.

5 Meynen 2000 (wie Anm. 3), S. 11. Der äußere Festungsring bestand aus Forts, Zwischenwerken und weiteren Bauten; Ziegelbauten wurden bis 1914 mit Sandpolstern, Erd- und Betondecken verstärkt, jüngere Bauten direkt in Beton ausgeführt.

unwegsamen Gelände und möglichst unsichtbarer Vernetzung gingen die Festungsanlagen den militärischen Anlagen der NS-Zeit konzeptionell voraus.

Nach dem Ersten Weltkrieg waren die Festungsanlagen vollständig zu beseitigen oder zumindest militärisch nicht nutzbar zu machen. Der Versailler Vertrag sah das Sprengen von Bauwerken sowie das Zuschütten von Gräben und Gängen vor, erlaubte aber auch zivile Umnutzungen. Ähnlich wie die deutsche Regierung gegenüber der Interalliierten Militär-Kontrollkommission⁶ bemühte sich die Stadt Köln, namentlich Oberbürgermeister Konrad Adenauer, zwischen den kontroversen Interessen der Alliierten und der Fortifikation, die ab 1920 in offiziellen Schreiben als »Entfestigungsamt« bezeichnet wurde, zu intervenieren: Es gelang, einzelne Bauten in Parkzonen bzw. Naherholungsgebiete zu integrieren – ein Konzept des Stadtplaners Fritz Schumacher nach dem Vorbild englischer Gartensiedlungen, die international *en vogue* waren.⁷ Die Ausführung der Entfestigungsarbeiten durch Kölner Baufirmen begünstigte den Erhalt von Gebäuden inklusive der unterirdischen Gänge – gebaut gemäß dem deutschen »Feste«-Typ, wie der Historiker Anthony Kemp beschreibt:

Als Hauptelemente dieses Typs können Eingangs-, Artillerie- und Infanteriebunker bezeichnet werden, die in der möglichst optimalen Position ins Terrain eingelassen wurden. Die einzelnen Bunker waren unterirdisch durch ein Tunnelsystem miteinander verbunden, in dem sich Truppenunterkünfte, Lazarette, Magazine etc. befanden [...] und verfügten über ein eigenes Transportsystem auf der Basis unterirdischer elektrifizierter Eisenbahnstrecken.⁸

Bunkerbauten im Zusammenhang mit dem Westwall

Die 1930er Jahre können als Kriegsvorbereitungsphase bewertet werden, da der Bau militärischer und kriegsstrategischer Anlagen (Schienen- und Autobahnnetz, Flughäfen, Eisenindustrie) insbesondere nach der Remilitarisierung des Rheinlands 1936 vorangetrieben wurde. So ist die Errichtung der Anlagen in Köln in einem größeren regionalen Kontext zu sehen. Nicht nur das Deutsche Reich befestigte Staatsgrenzen: Mehrere Staaten Europas bauten in dieser Zeit

6 Ziel der Interalliierten Militär-Kontrollkommission war die möglichst umfassende Zerstörung und Unbrauchbarmachung militärischen Materials und dafür nutzbarer Industrie; die Reparationskommission hatte die Zahlungsfähigkeit des Deutschen Reichs im Blick, sodass die Kostenfrage das Ausmaß der Maßnahmen beeinflusste. Vgl. Michael Salewski: Entwaffnung und Militärkontrolle in Deutschland 1919–1927. München: Oldenbourg 1966, S. 100.

7 Vgl. Gebert 2013 (wie Anm. 2), S. 160, 168, 388–400. Gemäß dem Schriftwechsel in der Entfestigungsakte Köln, R. 33927, gab der für die Kölner Fortifikation verantwortliche Major Kniep seit einem Schreiben vom 10. Juli 1920 als seine Dienststelle das Entfestigungsamt Köln an. Nach Adenauers Vorschlag konnte das Deutsche Reich bei der Entfestigung sieben Millionen Reichsmark einsparen, da sich die Stadt an der »Umgestaltung« beteiligte.

8 Anthony Kemp: Die Maginot-Linie, Realität und Fiktion. In: Volker Schmidtchen (Hg.): Festung, Ruine, Baudenkmal. Historische und denkmalpflegerische Aspekte der Festungsforschung (Schriftenreihe Festungsforschung, Bd. 3). Wesel: Deutsche Gesellschaft für Festungsforschung e.V. 1984, S. 69–81, hier S. 73.

militärische Grenzbefestigungen mit Bunkeranlagen.⁹ Der Westwall, geplant vom Niederrhein bis nach Basel, wurde ab 1936 mit Bunkern, Hohlgangsystemen und Panzersperren erbaut. Im Rahmen der Luftverteidigungszone erhielt das linksrheinische Gebiet zudem ab 1938 Bunker und Flugabwehrstellungen (FLAK) von Aachen bis Köln, die auch Gebäude des äußeren Festungsringes, insbesondere das Fort IV im Südwesten der Stadt Köln, einbezogen.¹⁰ Nach anfänglichen Verzögerungen aufgrund fehlender Arbeitskräfte und Baustoffe wurden unter der Leitung von Fritz Todt für den Westwall rund 20.000 Bunkerbauten fertiggestellt.¹¹

Neu erbaut wurden Betonbunker – Bautypen des Limesprogramms des Westwalls mit Betonwand- und -deckenstärken von 60 bis 350 Zentimetern – sowie Baracken und Geschützstände, die zum größten Teil unterirdisch lagen oder mit Erde bedeckt waren.¹² Der Bunkerbau erforderte eine beträchtliche Menge an Baustoffen,¹³ dazu kam Personal, das sich aus Militär und Baufirmen sowie zusätzlich rekrutierten Arbeiter*innen aus dem Ausland zusammensetzte. Im Laufe des Kriegs erfolgte zunehmend der Einsatz von Kriegsgefangenen, KZ-Häftlingen und Jugendlichen im Reichsarbeitsdienst.¹⁴

Die Baukomplexe gingen über Bunkeranlagen hinaus, da Hohlgangsysteme, Lagerräume und Baracken für Militärangehörige und die Arbeiter*innen hinzukamen, zumeist mit Anbindung an die Eisenbahn sowie an kriegsrelevante Industriebetriebe.¹⁵ Die Kölner Bunkerbauten der NS-Zeit stehen somit in einem weit

- 9 Neben dem Westwall (Bunker, Schartenstände, Hohlgangsysteme, Panzerhindernisse; 630 km lang, teils 50 km tief) und dem Atlantikwall des deutschen Militärs entstanden auch Grenzbefestigungen anderer Staaten (z. B. die Maginot-Linie Frankreichs und die Belhague-Linie Belgiens Ende der 1920er Jahre). Vgl. Kemp 1984 (wie Anm. 8), S. 70–72; generell zum Westwall vgl. Karola Fings, Frank Müller: Zukunftsprojekt Westwall. Wege zu einem verantwortungsbewussten Umgang mit den Überresten der NS-Anlage. Weilerswist: Liebe 2008, S. 23.
- 10 Vgl. Manfred Groß: Bunkerstellungen der Luftverteidigungszone West im Rheinland und Hitlers Hauptquartier in Bad Münstereifel-Rodert. Leinburg: Sünkel 2001, S. 11–15; Wilhelm Weiss: Der Luftangriff auf Köln am 15.10.1944. Aachen: Helios 2012, S. 18–19.
- 11 Die »Organisation Todt«, genannt nach dem zuvor für den Autobahnbau zuständigen Reichsminister für Bewaffnung und Munition, führte den Bunkerbau mit insgesamt 260.000 Arbeiter*innen aus. Vgl. Elke Purpus, Günther B. Sellen: Bunker in Köln. Essen: Klartext 2006, S. 37. Christina Threuter erwähnt ca. 17.000, das Bundesministerium der Finanzen 20.099 erfasste Bunker. Vgl. Christina Threuter: Westwall. Bild und Mythos. Petersberg: Imhof 2009, S. 15–35; Jennifer Jahn, Markus Jahn, Daniel Lois, Hans-Josef Hansen: Vorwort. In: Hans-Josef Hansen (Hg.): Auf den Spuren des Westwalls. Aachen: Helios 2000, S. 10–11.
- 12 Vgl. Threuter 2009 (wie Anm. 11), S. 18; Groß 2001 (wie Anm. 10), S. 20–41.
- 13 1939 erforderte der Bunkerbau 20 % der gesamtdeutschen Betonnutzung. Vgl. Threuter 2009 (wie Anm. 11), S. 34.
- 14 Männer ab 15 und Frauen ab 16 Jahren wurden zum Dienst verpflichtet, dazu wird von freiwilligen jugendlichen Helfer*innen berichtet. Vgl. Threuter 2009 (wie Anm. 11), S. 50; Horst Koppen: Der Westwall 1944–1945. Oberbergische Jugend an der »Spatenfront«. Gummersbach: Rosalie-Media 2012, S. 6–21.
- 15 Vgl. Fings, Müller 2008 (wie Anm. 9), S. 23, 28. In Köln können zu den militärischen und kriegsstrategischen Anlagen neben den Festungsanlagen mit unterirdischen Verbindungstrakten und Tiefbunkern für den Luftschutz unterirdische Bauten der Deutschen Bahn und Post sowie mehrstöckige Keller gezählt werden.

größeren regionalen ebenso wie institutionellen Zusammenhang: Ähnlich den detachierten Forts im Kölner Festungsring wurde – abgesehen von den möglichst durchgehenden Panzersperren des Westwalls – auf eine (sichtbare) kontinuierliche Grenzbefestigung zugunsten kleinerer Bauten und Stellungen sowie vieler unterirdischer Anlagen für Militär, Rüstung und Eisenbahntransport verzichtet: »So wurde die Unübersichtlichkeit – die imaginäre Unbegrenztheit – vor allem über die Tiefe der komplexen Verteidigungsanlagen, die immer mehr mit dem Gelände verschmolzen, zum neuen Imponiermittel und zum Symbol der Macht.«¹⁶

Köln im Zweiten Weltkrieg

Die im Stadtgebiet Kölns errichteten Bunker lassen sich hinsichtlich Entstehungszeit, Bau und Funktion klassifizieren (Tab. 1).¹⁷ Ab Ende der 1930er Jahre entstanden Tiefbunker zumeist für rund 300 Personen, angegliedert an Anlagen und Gebäude politischer, militärischer oder wirtschaftlicher Funktionen. Infolge des verschärften Luftkriegs, insbesondere nach dem »1000-Bomber-Angriff«,¹⁸ wurden ab 1942 im ganzen Stadtgebiet zivile Luftschutzbunker erbaut. Die Reichsregierung plante 1940 für 94, später für 61 Städte den Bau ziviler Luftschutzbunker;¹⁹ der Großteil der deutschen Bevölkerung musste in Kellern Zuflucht suchen, die teils Verstärkungen und Mauerdurchbrüche (als Fluchtwege im Fall eines Hausbrandes oder -einsturzes) erhielten. 1936 führte die Stadt Köln eine aufwendige Luftschutzübung mit ihren Bewohner*innen durch.²⁰

Bunker (Anzahl)	mit Angaben von Kapazitäten, nach Baujahr:					ohne Angaben von Kapazitäten
	1938/39	1940	1941	1942/43	ohne Jahr	
Hochbunker: 28 (inkl. 2 Winkelbauten)	1	2	6	16	3	2
Tiefbunker: 30 (inkl. 5 Röhrenbunker)	2	1	8	1	18	9 ohne Jahr 1 in 1939 3 in 1941

Tabelle 1: Entstehungszeit und Kapazitäten der in Köln errichteten Luftschutzbunker.

1940 forderte der Wettbewerb »Alarm« deutsche Architekten und Bauingenieure zu Entwürfen von Luftschutzbauten auf,²¹ die in Köln zumeist unter der

16 Böhmer 1994 (wie Anm. 1), S. 276.

17 Die Klassifizierung erfolgte durch die Autorin auf Basis der gesammelten Daten von Purpus, Sellen 2006 (wie Anm. 11).

18 Der Angriff in der Nacht zum 31. Mai 1942 war das erste Flächenbombardement auf deutschem Boden (3.300 Häuser total, 2.090 schwer zerstört; 13.010 Wohnungen vernichtet). Vgl. Martin Rüther: Reaktionen und Folgen. In: Ders. (Hg.): Köln, 31. Mai 1942. Der 1000-Bomber-Angriff. Köln: Janus 1992, S. 55–107, hier S. 63.

19 Vgl. Purpus, Sellen 2006 (wie Anm. 11), S. 37.

20 Vgl. Purpus, Sellen 2006 (wie Anm. 11), S. 36–37.

21 554 Architekten reichten hierfür 1.100 Entwürfe ein. Vgl. Susanne Willen: Der Kölner Architekt Hans Schumacher. Sein Lebenswerk bis 1945. Köln: Kunsthistorisches Institut 1996, S. 229.



Abb. 1: Hochbunker Marktstraße mit angedeutetem Glockenturm, Köln-Raderberg, Foto 2022.

Leitung städtischer Architekten umgesetzt wurden.²² Die Bauten sollten wehrhaft, zugleich aber getarnt, also ihrer Umgebung optisch angepasst gestaltet sein (z. B. mit regionalen Stilelementen oder ähnlich einem Kirchenbau – Abb. 1). Aufgrund der sich verschärfenden Notlage sowie des Mangels an Baustoffen und Bauarbeiter*innen wurde die Ausführung oft vereinfacht: Möglichst schnell erfolgten Aushub, Holzverschalungen und Betonguss inklusive Luftfilter und sanitärer Einrichtungen. Zu den Zwangsarbeiter*innen in Köln zählten Kriegsgefangene und KZ-Häftlinge: Aus ihnen bestand die Baubrigade der SS, die in der Kölner Messehalle als Außenstelle des Konzentrationslagers Buchenwald untergebracht war.²³

22 Hier sind zu nennen Ernst Nolte, Wilhelm Riphahn, Hans Schumacher, Theodor Teichen und Helmuth Wirminghaus sowie Stadtbaudirektor Wibel. Vgl. Hans Hesse, Elke Purpus: Vom Luftschutzraum zum Denkmalschutz. Bunker in Köln. In: Inge Marszolek, Marc Buggeln (Hg.): Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum. Frankfurt am Main: Campus 2008, S. 61–74, hier S. 63–64.

23 Unter der preußischen Regierung wurden bereits Kriegsgefangene, Schwerverbrecher, Frauen und Kinder zum Festungsbau herangezogen. Vgl. Andreas Kupka: Die innere Umwallung. Verstärkung und Umbau der vorhandenen Befestigungsanlage. In: Meynen (Hg.) 2010 (wie Anm. 4), S. 34–48, hier S. 45–46; Karola Fings: Messelager Köln. Köln: Emons 1996, S. 13.

Die Nutzung der Luftschutzbunker war anfangs nur Personen mit ausgewiesener Berechtigung erlaubt,²⁴ sodass die meisten der 750.000 Kölner*innen und Lagerinsass*innen nur Schutz in der eigenen Behausung bzw. den darunterliegenden, oftmals mehrstöckigen Kellern fanden. Bevorzugt wurde Müttern mit kleinen Kindern Bunkerschutz gewährt. Obwohl sich die Einwohnerzahl infolge von Evakuierungen oder Einberufungen an die Front drastisch verringerte, führte der zunehmende Verlust von Wohn- und Schutzräumen zu Überbelegungen, die den Aufenthalt in den Bunkern erheblich beeinträchtigten. Selbst Tiefbunker konnten von Luftminen zerstört werden.²⁵ Das Gefühl einer (Sieges-)Sicherheit war geschwunden. Diese Stimmung schilderte der Publizist Jörg Friedrich so: »Durch vielfache Überbelegung in den Angriffszeiten kippte die Hygiene, [...] das Ausatmen der Insassen, die Ausdünstungen von Körpern und Kleidern, der Temperaturanstieg erzeugen Übelkeit und Erbrechen, die Kleinkinder erkranken. [...] Der ›Bunkerkoller‹ grassiert. Wenige dort zugebrachte Tage machen den da Wohnhaften stumpf, roh und gleichgültig.«²⁶ Die stark von negativen Emotionen geprägten Bunkererlebnisse seitens ihrer Erbauer*innen und Nutzer*innen mögen ein Grund dafür sein, dass diese Orte in den nach dem Kriegsende folgenden Jahrzehnten weitgehend aus dem kollektiven Gedächtnis verdrängt wurden – vielfach bis heute. Auch die architekturgeschichtliche Forschung hat sich dieser Orte lange Zeit nicht angenommen.

Bunker in Friedenszeiten

Die unmittelbare Nachkriegszeit

Köln, die am längsten von schweren Luftangriffen betroffene deutsche Stadt, bot am Kriegsende ein desaströses Bild: Die Innenstadt war zu 95 Prozent zerstört; auf die Stadt wurden während der insgesamt 262 Fliegerangriffe Millionen von Bomben abgeworfen, von denen bis heute jährlich einige im Boden gefunden werden.²⁷ Im März 1945 wurden rund 10.000 Bürger*innen linksrheinisch und 30.000 rechtsrheinisch gezählt. Die ›Heimatfront‹ hatte nicht viel mehr als die Rüstungsproduktion und die Verteidigung aufrechterhalten: mit Staatsfunktionären, Insassen in über 200 Lagern sowie mit Geflüchteten,²⁸ die sich in den über

24 Vgl. Purpus, Sellen 2006 (wie Anm. 11), S. 29.

25 So traf 1944 eine Luftmine den Tiefbunker Melatenfriedhof. Dabei wurden 144 Personen getötet. Vgl. Purpus, Sellen 2006 (wie Anm. 11), S. 118.

26 Jörg Friedrich: Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg. München: Propyläen 2002, S. 405.

27 Die Bilanz ergab 1.274 Minen, 42.950 Sprengbomben, 1.401.939 Stabbrandbomben und 39.649 Phosphorkanister. Vgl. Stadtarchiv Köln: Köln 1945 – Zerstörung und Wiederaufbau. Beiheft zur Ausstellung des Historischen Archivs der Stadt Köln in der Stadtparkasse Köln. Köln: Historisches Archiv 1993, S. 2.

28 Vgl. Martin Stankowski: Nachwort. In: Fings 1996 (wie Anm. 23), S. 277–283, hier S. 281; Horst Matzerath: Köln in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945. Köln: Greven 2009, S. 531–533. Arbeitslager zur Bedienung der Wirtschaft gab es allgemein, wie 145 am Niederrhein ermittelte Standorte belegen. Vgl. Rüdiger Gollnick: Fremd im Feindesland – Fremd im Heimatland. Goch: Pagina 2012, S. 81–94.

30 Millionen Kubikmetern Trümmern versteckten. Plünderungen gab es anfangs von Vertreter*innen der Besatzung und der Bevölkerung.²⁹ Ende 1945 lag die Einwohnerzahl bei fast 450.000.³⁰

Mit dem Einmarsch der Alliierten endeten die Phasen kriegsstrategischer Nutzungen von Bunkern und Festungsbauten: Die Kontrollrat-Direktive von 1946, außer Kraft gesetzt 1955, untersagte

[...] die Planung, de[n] Entwurf, die Errichtung, die Aufstellung und de[n] Anschlag oder die sonstige Zurschaustellung von Gedenksteinen, Denkmälern, Plakaten, Statuen, Bauwerken [...], die darauf abzielen, die deutsche militärische Tradition zu bewahren und lebendig zu erhalten, den Militarismus wachzurufen oder die Erinnerung an die nationalsozialistische Partei aufrechtzuerhalten, oder ihrem Wesen nach in der Verherrlichung von kriegerischen Ereignissen bestehen. [...] Nicht zu zerstören oder sonst zu Beseitigen [sic!] sind Gegenstände von wesentlichen Nutzen für die Allgemeinheit oder von großem architektonischen Wert.³¹

Dass viele der vorgenannten Bauten erhalten blieben, war der prekären Wohnungsnot in der zerstörten Stadt geschuldet. Nicht nur in Köln wurden Tausende von Wohnungslosen nach Kriegsende in Festungsbauten (z. B. Post- und Bahnpersonal in den Forts IV und VII)³² und in Bunkern inklusive Tiefbunkern ohne Elektrizität oder fließendes Wasser als Notunterkünften untergebracht. Erst 1956 konnten alle Bauten – zuletzt von vermeintlich »asozialen Elementen«, darunter vielen Jugendlichen bewohnt³³ – geschlossen werden. Somit ist vom Krieg bis zur Nachkriegszeit hinsichtlich der Nutzung bzw. Bewohnung ein soziales Gefälle von NS-Funktionären und anderen Privilegierten über breite Bevölkerungsschichten bis hin zu stigmatisierten Randgruppen und Kriminellen zu konstatieren.³⁴

In der frühen Nachkriegszeit wurden in Köln und in der Eifel viele Bunkerbauten zerstört, sofern sie nicht für zivile Zwecke umgenutzt werden konnten. Reste gesprengter Bauten finden sich heute noch in und um Köln: Als *lost places*

29 Vgl. Hans Jürgen Schulz: Die katholische Kirche nach dem Krieg. Politik und Gesellschaft 1945–1947. In: Georg Mölich, Stefan Wunsch (Hg.): Köln nach dem Krieg. Facetten einer Stadtgeschichte. Köln: Janus 1995, S. 62–88, hier S. 68.

30 Vgl. Stadtarchiv Köln 1993, (wie Anm. 27), S. 31.

31 Kontrollrat-Direktive Nr. 30 vom 13. Mai 1946. PDF-Version. Evangelische Akademie der Nordkirche: Denk Mal!, <https://www.denk-mal-gegen-krieg.de/assets/kriegerdenkmal/Direktive-Nr30-des-Kontrollrats-1946.pdf> (aufgerufen am 02.02.2022).

32 Auskunft von Uwe Zinnow, Festungsverein im Zwischenwerk IIIb (27. August 2021).

33 Die Stadtverwaltung debattierte wiederholt über die menschenunwürdige Wohnsituation sowie über die asoziale Lebensweise der Bunkerbewohner*innen. Vgl. Purpus, Sellen 2006 (wie Anm. 11), S. 45–47. 1950 wurden über 5.100 Jugendliche bei hoher Dunkelziffer gezählt; einige kamen in »Wohnbunkern des Wohlfahrtamtes« unter. Vgl. Michael Kemmerling: Jugend in der Kölner Trümmerlandschaft. In: Mölich, Wunsch 1995 (wie Anm. 29), S. 89–115, hier S. 107–108.

34 Vgl. Jan-Hendrick Friedrichs: Massenunterkunft, Atombunker, Kunstobjekt. Bunkernutzungen im Nachkriegsdeutschland. In: Marszolek, Buggeln 2008 (wie Anm. 22), S. 245–260, hier S. 247.



Abb. 2: Fort im äußeren Festungsring bei Köln-Mülheim, Foto 2022.

blieben sie ähnlich den teils unterirdischen Anlagen in den Waldzonen versteckt oder unentdeckt, verschlossen oder heimlich genutzt und schließlich vergessen.³⁵ Bis in die 1970er Jahre wurden Bunker- und Festungsbauten, nachdem sie von illegalen Nutzer*innen geräumt waren, übererdet. Von den 15 erhaltenen Werken des äußeren Festungsringes stehen noch heute einige leer (Abb. 2).³⁶ Generell zeigt sich die Tendenz, Gebäude im Inneren der Stadt – zumeist zivile Luftschutzbunker – zu nutzen, dagegen militärische Bauten außerhalb von Wohngebieten ähnlich den unterirdischen zu ignorieren. Über zahlreiche Tiefbunker an den Gleisanlagen gibt es bis heute kaum Informationen. Hier wäre mehr Transparenz oder sogar eine Öffnung für die Kultur und die Bürgerschaft konstruktiv und wünschenswert.

35 Die Ruhr-Mosel-Entlastungslinie wurde ab 1913 mit fünf Tunneln gebaut, die im Zweiten Weltkrieg für unterirdische Rüstungsanlagen genutzt wurden. Die Rüstungsanlage in Peenemünde wurde unterirdisch von 60.000 Häftlingen erbaut, von denen ein Drittel ihren Arbeitseinsatz nicht überlebte. Vgl. Christoph Bach: *Der Regierungsbunker im Ahrtal und seine Geschichte*. Düsseldorf: Gaasterland-Verlag 2008, S. 9f., 15f.; Peter Glaser: In der Heeresversuchsanstalt, Peenemünde. In: Stephan Porombka, Hilmar Schmundt (Hg.): *Böse Orte. Stätten nationalsozialistischer Selbstdarstellung – heute*. Berlin: Claassen 2005, S. 172–190, hier S. 180–183. Zu Peenemünde vgl. auch den Beitrag von Constanze Röhl und Peter I. Schneider im vorliegenden Band.

36 Vgl. Robert Schwienbacher: *Festung Köln. Der äußere Festungsgürtel*. Köln: Kölner Festungsverein 2017, S. 54–69.

Vergangenheitszerstörungen oder Erinnerungskultur

Erst mit dem Heranwachsen der zweiten Kriegsgeneration und nach Sendung der amerikanischen TV-Serie *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* 1979 entwickelte sich ein kollektives Interesse an einer Aufarbeitung der NS-Vergangenheit in den Medien und Bildungseinrichtungen sowie an einer Gedenksymbolik.³⁷ Privatinitiativen oder Interessensgruppen rekonstruierten die NS-Zeit auf Basis von Zeitzeugenberichten,³⁸ andere Personen forschten trotz mancherlei Widerstände oder geringer Unterstützung. Sie pflegten und erforschten die historisch bedeutsame Architektur, brachten dabei auch unliebsame Ereignisse in der eigenen Stadt ans Licht und regten öffentliche Wiedergutmachungen an – manifestiert in Gedenktafeln, Denkmälern, Platzgestaltungen, museal genutzten Gebäuden, teils begleitet von Führungen.³⁹ Selbst museale Einrichtungen an historischen Orten wie das EL-DE-Haus im ehemaligen Gestapo-Sitz oder die Gedenkstätte bunker k101 in einem Luftschutzbunker am Ort einer ehemaligen Synagoge sind das Ergebnis privater Initiativen.⁴⁰ Hier erweist sich die soziale, durchaus therapeutische Funktion von Kunst und Architektur, die eine symbolische Aufarbeitung von Kriegsverbrechen und Menschenrechtsverletzungen ermöglicht:

Künstlerische Reparatur ist eine gleichermaßen materielle wie symbolische Handlung [...]. Eine rein symbolische Reparatur in der Kunst würde den Bereich des Fühlbaren und der Sensibilität [...] verfehlen. Wäre sie gänzlich unsichtbar, könnte die Reparatur weder als solche gelten noch den Anspruch erheben, eine symbolische Beziehung zum Objekt zu verändern, da sich der – ebenfalls materielle und symbolische – Raum der Wiedergutmachung nicht ausmachen ließe.⁴¹

- 37 Gerhard Paul: *Holocaust – vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft*. In: Ders., Bernd Schoßig (Hg.): *Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre*. Göttingen: Wallstein 2010, S. 15–38, hier S. 15–29. Bei den Kriegsgenerationen ist zwischen denen, die in der NS-Zeit erwachsen waren, und den in der Kriegszeit geborenen Kindern zu differenzieren. Letztere sind, ohne für die NS-Zeit verantwortlich zu sein, von den Ereignissen geprägt. Aufgrund von Initiativen in den 1970er Jahren kam in den 1980er Jahre verstärkt Interesse an der NS-Zeit auf; die Forschung spricht von einem ›Denkmalboom‹. Vgl. Jan Niko Kirschbaum: *Mahnmale als Zeitzeichen. Der Nationalsozialismus in der Erinnerungskultur Nordrhein-Westfalens*. Bielefeld: transcript 2020, S. 297.
- 38 Hier sei auf die zuvor genannte Publikation von Karola Fings (wie Anm. 23) und die Schriften des NS-Dokumentationszentrums der Stadt Köln verwiesen.
- 39 Die historischen Bauten werden heute als Ateliers, Werkstätten oder Vereinsräume genutzt; Festungsvereine beteiligen sich an Recherchen und Konservierungsmaßnahmen.
- 40 So ist es Sammy Maedge und Kurt Holl zu verdanken, dass das ehemalige Gestapo-Hauptquartier (EL-DE-Haus) seit den 1990er Jahren als Museum fungiert. Ihre Initiative begann 1979 mit der Entdeckung von Inschriften von Gefangenen an den dortigen Kellerwänden. Vgl. Claus Leggewie: *50 Jahre '68*. Köln: Greven 2018, S. 61. Der Bunker Körnerstraße 101 (k101) wird seit 1989 für Kulturveranstaltungen genutzt. Vgl. Günter Rombey, Christoph Mertens (Hg.): *Bunker Körnerstraße, Köln-Ehrenfeld*. Köln: Initiative Gestaltwechsel 1991, S. 4.
- 41 Jacinto Lageira: *Reparieren, Widerstand leisten*. In: Axel Lapp, Patrick Krémer, Brian Currid, Wilhelm von Werthern (Hg.): *The Repair. From Occident to Extra-Occidental Cultures*. Berlin: The Green Box 2014, S. 59–75, hier S. 60.

Jahr	Gedenkinitiative
2002	Gedenkfeier Bücherverbrennung (Alte Universität, Sitz der ehemaligen Gauleitung)
1998	Umbau Hochbunker Mülheim zum Kulturbunker
1995	Diverse Hochbunker unter Denkmalschutz (Fassadenbemalung Hochbunker Elsaßstraße)
1990er	Umbau EL-DE-Haus, eingerichtet für Ausstellungen, 2012 Übergabe an das NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln
1988	Jährliches Besuchsprogramm für ehemalige Zwangsarbeiter*innen
1988	Hochbunker Körnerstraße (bunker k101: Erinnerungsort neben ehemaliger Synagoge)
1983	Plakette an Messeturm (ehemaliges KZ, 1986 Plakette nach Ärztekongress, 1993 Gedenkplastik auf der Rasenfläche)
1981	EL-DE-Haus unter Denkmalschutz (ehemaliger Sitz der Gestapo)
1981	Gedenkstein Fort V (1962 Abriss, ehemaliges Sammellager für Juden)
1980	Hochbunker Raderberg unter Denkmalschutz
1979	Gedenkstein am Klingelpütz, Erinnerung an über 1000 Hingerichtete (ehemaliges Gefängnis, 1969 Abriss)
1968	Gedenktafel für 1938 verwüstete Synagoge
1959	Synagoge in der Roonstraße wiedereröffnet
1945	Grabplatte am Hansaplatz für sieben Opfer der Gestapo (nahe Klingelpütz, 1959 Bronzeplastik)

Tabelle 2: Gedenkeinrichtungen und -aktivitäten an historischen Orten in Köln (1945–2002, Auswahl).

Unter der Prämisse, dass die Verwaltungen der Nachkriegszeit in Prozesse sozio-kultureller Verantwortung und politischer Bildung involviert waren (oder gewesen sein sollten), lassen sich die Phasen der Besetzung (Umsetzung der Direktive), der Aufarbeitung ab den 1980er Jahren unter Oberbürgermeister Norbert Burger (Tab. 2)⁴² sowie der Haltung der ihm folgenden Verwaltungen unterscheiden. Für Letztere gilt, dass sie Privatisierungen (z. B. zwecks Umbau zu Lofts)⁴³ genehmigten, jedoch dem ›Sterben‹ von Festungsbauten und Bunkern wenig entgegentraten. Seit Jahren steht das Zwischenwerk im Wald nahe Köln-Vingst leer und verfällt zunehmend, obwohl es von der Bausubstanz her durchaus renovierbar und nutzbar ist (Abb. 3). Für die historische Forschung werden Informationen über den Zeitraum von 1933 bis in die 1970er Jahre kaum herausgegeben.

42 Nach Zerstörungen von Festungsbauten bis in die 1970er Jahre hinein entstanden ab den 1980er Jahren Konzepte der Konservierung. Vgl. Purpus, Sellen 2006 (wie Anm. 11), S. 48–50.

43 Z. B. Umbau des Hochbunkers in Köln-Nippes 2003, vgl. Purpus, Sellen 2006 (wie Anm. 11), S. 125.



Abb. 3: Zwischenwerk im Waldgebiet, Köln-Vingst, Foto 2022.

Konkrete Nutzungen von Festungsbauten und Bunkern im und nach dem Zweiten Weltkrieg für Militär, als Lager oder Gefängnis sind offiziell noch darzustellen. Dieses Defizit begründen Behörden mit der Vernichtung von Quellen am Kriegsende und mit dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs 2009.⁴⁴

Institutionelle Aufarbeitungen manifestieren sich an baulichen Maßnahmen: Wie wenig die zeitweiligen Nutzungen der Kölner Messehalle als Gefängnis und Arbeitslager inklusive KZ-Außenstelle bekannt ist, verdeutlicht die kaum sichtbare, in über 2 Meter Höhe angebrachte Plakette am Messeturm sowie die Gedenkplastik auf dem Rasen ohne Zugang.⁴⁵ Dagegen steht der Gedenkstein am ehemaligen Staatsgefängnis Klingelpütz – 1966 abgerissen zugunsten eines Parks an einem touristisch weniger frequentierten Ort – direkt am Weg; seine Inschrift ist so augenfälliger und lesbar.

44 Vgl. Hesse, Purpus 2008 (wie Anm. 22), hier S. 62–63; Auskunft einer Person im Amt für Denkmalschutz und Denkmalpflege der Stadt Köln gegenüber der Autorin.

45 Die erste Tafel wurde 1981 an der Rückseite des Messeturms angebracht, die zweite 1986 nach einem Ärztekongress ebenso außerhalb des Blickfelds der Passanten. Die Plastik vor dem Turm wurde 1993 aufgestellt; ihre Bezeichnung als »Sinti-und-Roma-Mahnmal« erinnert zwar an die Deportationen vom Köln-Deutzer Bahnhof aus, verweist aber nicht auf die vielen Lager und Gefängnisse auf dem Messegelände. Vgl. Denkmalplatz. Monuments – Historical Places – Modern Art, <https://www.denkmalplatz.de/sinti-und-roma-mahnmal-messegelaende-deutz/> (aufgerufen am 19.04.2022).

Auswertungen

Ruinöse Kriegsbauten – Zeichen zwischen Krieg und Frieden

Architektur ist aufgrund ihrer Immobilität zwingend mit ihrem Ort und seiner Geschichte verknüpft, welche neben intendierten Baufunktionen und -nutzungen ihre Bedeutung bestimmen. Daraus ergibt sich ein kontinuierlicher Wandel zwischen Konstruktion und Destruktion auf beiden Zeichenebenen: auf der materiellen Seite im Zeitraum von der Entstehung bis zur Auflösung und auf der immateriellen Seite im Fall kultureller Überlieferungen auch über diese hinaus. Weitaus stärker als in geschützten Räumen präsentierte oder gelagerte Kunstwerke erfordert Architektur Instandhaltungen, denn sie ist vielerlei ruinösen Einflüssen ausgesetzt: kontinuierlichen und abrupten, natürlichen oder menschlich bedingten Prozessen (Abb. 4). Zerstörte und vernachlässigte Kriegsarchitektur weist eine destruktivistische Ästhetik »zwischen Tarnung und Warnung«⁴⁶ auf.



Abb. 4: Systematik der Zerstörungen von Architektur, Grafik 2022.

Festungs- und Bunkeranlagen sind neben jenen generellen ruinösen Einflüssen und Maßnahmen paradoxerweise in Kriegs- *und* Friedensphasen von Zerstörungsprozessen geprägt: in der NS-Zeit als Teil militärischer oder (als Gefangenenlager) politischer Gewaltausübung,⁴⁷ in Friedenszeiten als Objekte der Zerstörung durch Beseitigung, Übererdung und Zerfall, sofern sie nicht ›friedlich‹ umfunktioniert und (wie im Fall vieler ziviler Luftschutzbunker) bewahrt blieben. Damit intendiert diese Art der Zerstörung nicht nur eine ›Unschädlichmachung‹, wie sie die Alliierten nach dem Ersten Weltkrieg gefordert hatten: Die Direktive

46 Harald Kimpel: Übersehenswürdigkeiten. Bunker – Ästhetik zwischen Tarnung und Warnung. In: Marszolek, Buggeln 2008 (wie Anm. 22), S. 293–307.

47 Vgl. Meynen 2000 (wie Anm. 3), S. 16.

nach dem Zweiten Weltkrieg ging darüber hinaus, denn nun sollte neben der Kriegsfähigkeit auch die Symbolik vernichtet werden – ein Anspruch weitgehender, also auch mentaler Zerstörung und zugleich eine weitere Institutionalisierung des Schweigens nach seiner Habitualisierung in der NS-Zeit (Abb. 5).⁴⁸

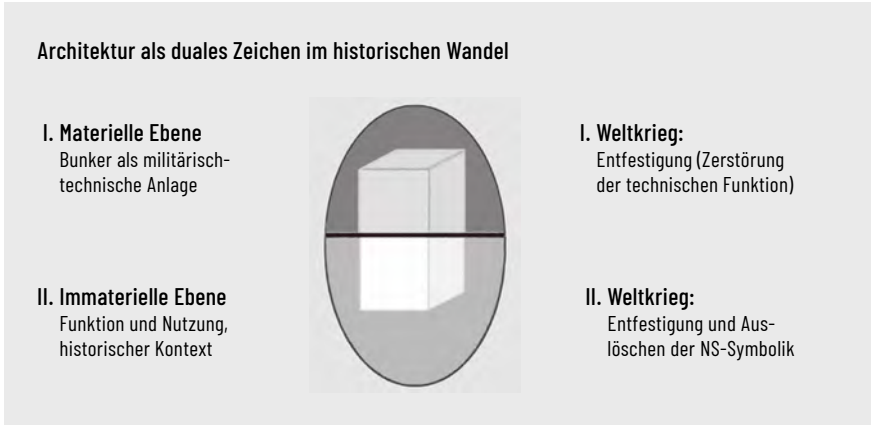


Abb. 5: Architektur als duales Zeichen im historischen Wandel, Grafik 2022.

Damit muss zu den materiellen und immateriellen Zerstörungen der Substanz sowie der Gestalt und der Sichtbarkeit der Kriegsbauten die der Erinnerung hinzugezählt werden, sodass eine Systematik mit den Polaritäten ›Zerstören – Bewahren‹ einerseits und ›Erinnern – Vergessen‹ andererseits folgende Klassifizierung erlaubt (Abb. 6): Sprengungen, Übererdungen oder Abriss, letztlich auch Verfall bei Vernachlässigung des Orts führen zur totalen Auslöschung (I), sofern auf dem hiernach leeren Platz keine Gedenksymbolik (z. B. Tafel, Plastik) angebracht wird (III). Umnutzungen und Umgestaltungen mit Wandlung der Gestalt und Funktion (z. B. als Sportstätte, Café) bewahren den Bau, löschen aber das Zeichen aus (II). Sofern die Überwucherungen keinen Verfall auslösen, kann der Verzicht auf ein sichtbares Zeichen (z. B. bei Tiefbauanlagen in fort-dauernder geheimer Funktion) Tarnung intendieren und als Fortbestand städtebaulicher Strukturen der NS-Zeit gedeutet werden. Erst die Bewahrung und das öffentliche Präsentieren eines Baus in seiner historischen Funktion erhält beide Zeichenebenen (z. B. als Gedenkstätte, IV).

Kulturgeschichte und Vergangenheitsbewältigung

So wie sich Architektur als kulturelles Zeichen wandelt, verkörpern im Krieg eingesetzte Bauten für militärische oder gewaltsame Nutzungen in Friedenszeiten Memorialbauten, womit sich ihre Bedeutung vom Materiell-Funktionalen

⁴⁸ Das Schweigen über Verbrechen und menschenfeindliche Handlungen wurde auf Täter- und Opferseite in der ersten und zweiten Kriegsgeneration fortgesetzt beobachtet. Vgl. Gabriele Rosenthal: Nazi-Verbrechen. Bedingungen der Institutionalisierung einer Abwehrhaltung. In: Psychosozial 51 (1992), S. 22–33.

zum Immateriell-Symbolischen verlagert – zugleich ergänzt von neuen Funktionen und Bezügen.⁴⁹ Selbst von ihren Bauten ›bereinigte‹ Orte können Träger überlieferter historischer Bedeutung sein und – in Übereinstimmung mit einer Ästhetik, die anstelle heroisierender Statuen oder monumentaler Denkmalplastiken der NS-Zeit abstrakte Symbolik auf freien Plätzen präferiert – als Mahnmal fungieren.⁵⁰ Viele dieser offenen und mental zu füllenden Erinnerungsräume verzichten auf Darstellungen konkreter (Gewalt-)Ereignisse sowie auf abgrenzende Mauern als traditionelle Machtsymbole.⁵¹

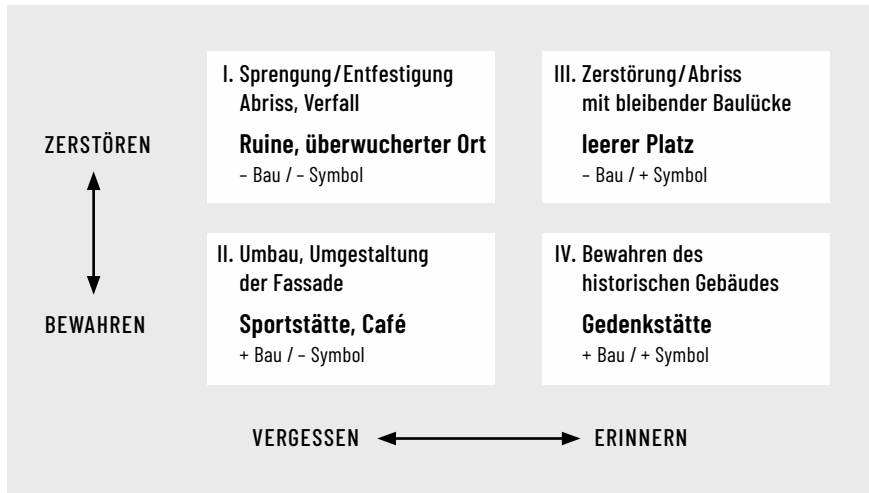


Abb. 6: Vier-Felder-Typologie zum Umgang mit Kriegsarchitektur, Grafik 2022.

Die Wirksamkeit von Plätzen als Gedenkort hängt von der Auffälligkeit der Symbole (Tafel, Plakette, Stein, Plastik, Architekturdenkmal, Platz) ab, sodass das Sinnliche entscheidet, inwieweit die Gestaltung in Bezug auf die dortige Geschichte als offene Gedenkstätte (Typ IV der bereits vorgestellten Systematik) oder als negierter Bau (Typ I) fungiert. Prozesse des Erinnerens und Vergessens sind maßgeblich beeinflusst von der Sichtbarkeit der Zeichen – wogegen unmerkliche Tiefbunker oder -bauten zwar materiell existent, aber mental und auch architekturhistorisch zumeist ausgeblendet sind. Aufgrund ihrer Tarnung können sie als (verdrängte) Relikte des Kriegs oder einer fortgesetzten Militarisierung städtischen Raums gedeutet werden.⁵² Ob Tarnen und Verschweigen, Konservieren und Öffentlich-Machen oder Zerstören – jede vollzogene oder unterlassene denkmalpflegerische Maßnahme hat eine politische Bedeutung.

49 Vgl. Martina Löw, Silke Steets, Sergej Stoetzer: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen; Farmington Hills: Barbara Budrich 2008, S. 128–131.

50 Z. B. das Holocaust-Denkmal in Berlin oder die Gedenkstätte Gestapo-Lager Neue Bremm im Saarland. Vgl. Kirschbaum 2020 (wie Anm. 37), S. 31–35.

51 Vgl. Böhmer 1994 (wie Anm. 1), S. 272.

52 Vgl. Böhmer 1994 (wie Anm. 1), S. 276–278.

In der Vernachlässigung dieser Bauten ist ein Indiz für die behördlicherseits fehlende Übernahme von Verantwortung sowie die geringe Unterstützung ehrenamtlicher Initiativen ähnlich wie bei ihrer Übergabe an Privatinvestoren zum Umbau zwecks kommerzieller Nutzung zu sehen. So ist an die Stadt zu appellieren, den Aufgaben des Denkmalschutzes inklusive Förderung erhaltender Nutzungen insbesondere in Zeiten zunehmender Wohnungsnot mehr Bedeutung beizumessen sowie die Aufarbeitung historischer Vergehen – insbesondere der NS-Verbrechen – nicht zu vernachlässigen. Selbst wenn für die städtische Haltung anfangs die Option einer militärischen Reanimation ein Motiv gewesen sein sollte, konterkariert diese Vorgehensweise sich selbst angesichts jahrzehntelangen Verfalls historischer Gebäude, der einer passiven Zerstörung gleichkommt.

Das Auslöschen sichtbarer Zeichen kann sowohl als Form einer psychologischen Abwehr (Verdrängung, Verleugnung) als auch einer militärischen Gewalt (kontinuierliche Bedrohung, Orte geheimer Machtausübung) gedeutet werden. Solange der Bestand von Tiefbausystemen sowie verübte Gewalttaten verschwiegen werden, kann diese Haltung nicht als demokratische Geste des Gewaltverzichts gerechtfertigt werden. Auch die Alliierten-Direktive begründete in der frühen Nachkriegszeit nicht die ausgebliebenen Gedenkinitiativen für verfolgte Gruppen.⁵³ Auf kommunaler Ebene manifestierten (und manifestieren sich teils bis heute) Mechanismen des Verbergens und Verschweigens, die symptomatisch für den Umgang vieler Deutsche mit ihrer NS-Vergangenheit sind. Psychoanalytiker*innen sprechen von einem (kollektiven) dualen Trauma;⁵⁴ nach dem Konzept der Kriegsneurosen sind Tätergenerationen nicht weniger belastet als Opfergenerationen aufgrund von tief sitzenden Ängsten: »Bei den Opfer-Kindern entsteht diese Angst aus der Annahme der allgemeinen, potentiellen Bedrohung des Lebens. Die Täter-Kinder plagt eine unbewusste Angst durch die Phantasie, ihre eigenen Eltern könnten sie töten, sind sie doch, so hat der Krieg gezeigt, zu so etwas fähig. Zweitens wird in Opfer- wie Täter-Familien geschwiegen und verschwiegen.«⁵⁵

Fazit: Bunker als Zeichen kollektiven Vergessens oder Erinnerns

Psychologisch kann das Schweigen als Folge unverarbeiteter Traumata sowie diese als Folge des Schweigens (aufgrund von Schuld- oder Schamgefühlen)

53 Vgl. Jürgen Zieher: *Im Schatten von Antisemitismus und Wiedergutmachung. Kommunen und jüdische Gemeinden in Dortmund, Düsseldorf und Köln 1945–1980*. Berlin: Metropol 2005, S. 240–243; Kirschbaum 2020 (wie Anm. 37), S. 215.

54 Nach Margarete und Alexander Mitscherlich bewirkten der verlorene Krieg sowie der Verlust des idealisierten Führers als Repräsentanz eines kollektiven Ideal-Ich Gefühle von Trauer; hiernach wurden »Schuld, Scham und Angst [...] abgewehrt und mit Hilfe von Verleugnung, Vermeidung und einem affektiven Besetzungsrückzug die ganze Vergangenheit derealisiert«. Werner Bohleber: *Trauma, Trauer und Geschichte*. In: Marianne Leuzinger-Bohleber, Wolfdietrich Schmied-Kowarzik (Hg.): *Gedenk und Vergeiß – im Abschaum der Geschichte. Trauma und Erinnern*. Tübingen: diskord 2001, S. 49–64, hier S. 50.

55 Judith Härrig: *Zeit heilt keine Wunden. Kriegstraumatisierung – Ein verdrängtes Thema der Altenhilfe*. München: Grin 2006, S. 23.

betrachtet werden. Erachten wir Baurelikte der Kriegs- und NS-Zeit als Mahnmale für das »kollektive Gedächtnis«,⁵⁶ bewirkt ihre Nicht-Integration oder Nicht-Sichtbarkeit Vergessen. Die hier skizzierte, 75 Jahre nach Kriegsende erfolgte Untersuchung belegt dysfunktionale Prozesse sowohl bei materiellen Zerstörungen und behördlicherseits unterlassenen Erhaltungsmaßnahmen als auch bei mentalen Auslöschungen und Abwehrmechanismen. Die Typologie stellte verschiedene Mechanismen der Vernachlässigung bis Vernichtung von (heute) unter Denkmalschutz stehender Bausubstanz in Verbindung mit der Verdrängung historischer Ereignisse heraus. Fehlende Aufarbeitungen belastender Ereignisse von Terror oder Kriegsgeschehen, die in jenen »Nicht-Orten« sozialer Extremerfahrungen manifestiert sind, fordern Aufklärung über die dortige Geschichte,⁵⁷ um Kriegstraumata zu integrieren, subtile und gewaltsame Verleugnungen einer historischen Realität abzuwenden und Städtebau verantwortungsvoll zu gestalten.⁵⁸

Abstract

World War II Bunkers 75 Years After

Remnants of Manifest Destruction

While ruins from past centuries are popular motifs for romanticising depictions and still spark fascination in many viewers today, bunkers leftover from war usually trigger other emotions. Whether structurally and functionally preserved or damaged or destroyed, few bunkers were preserved after World War II as a testimony of their time. Many military structures were demolished or levelled and thus disappeared from the cityscape. This cannot be explained solely by their association with violence, since many historical buildings also fell victim to wars and fire, yet were preserved. Why are the ruins of other historical buildings experienced and evaluated differently than the ruins of bunkers? What conclusions can be drawn about the way people cope with the past?

56 Das Konzept wurde von Maurice Halbwachs in seiner sozialen Gedächtnistheorie entwickelt und von Aleida Assmann, Jan Assmann, Pierre Nora und Peter Reichel auf die NS-Geschichte bezogen. Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999; Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992; Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach 1990; Peter Reichel: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. München: C. H. Beck 2001.

57 Noch in diesem Jahrtausend benennt die Geschichtsschreibung kaum Personen außer NS-Spitzenfunktionären (z. B. Alfred Kleuer: *Köln. Eine Stadtgeschichte für junge Leser*. Köln: Emons 2001). In der Altenpflege wird die fehlende Aufarbeitung bei der ersten und zweiten Kriegsgeneration offenbar, vgl. Härrri 2006 (wie Anm. 55), S. 5.

58 Vgl. Böhleber 2001 (wie Anm. 54), hier S. 58–61.

Place Hacking Peenemünde

Appropriation, Perception, and Interpretation of Industrial Ruins from the Period of National Socialism

Constanze Röhl and Peter I. Schneider

The Heeresversuchsanstalt Peenemünde

In 1936, construction work for the Heeresversuchsanstalt (HVA) Peenemünde began on the Baltic Sea island of Usedom (see Fig. 1).¹ The entire infrastructure was set up over a comparatively short period of time, spreading over an area of 2,500 hectares that had been mostly undeveloped. It was required by the German armaments industry for purposes of research, testing, and large-scale production of weaponry, most notoriously the guided ballistic missile ‘Aggregat 4’ or ‘V2 rocket’. The construction of the HVA was very costly – particularly when considered against the background of the general economic restrictions caused by World War II – and came with interventions that greatly impacted the landscape. While some remains of its architectural and infrastructural legacy are still present today – and others are at least traceable in the landscape – many have disappeared completely, e.g. as a result of commercial development in the area.²

In 1938, a decision was made to build a factory hall dedicated exclusively to the serial production of the V2 rocket, the ‘Fertigungshalle 1’ (F1). In 1943, concentration camp prisoners were deployed to work in F1 as forced labourers, and were housed directly inside the factory building in the ‘Arbeitslager’ (forced

1 For an overview on the history of the HVA and related aspects, see e.g. Volkhard Bode, Gerhard Kaiser: *Building Hitler’s Missiles: Traces of History in Peenemünde*. Berlin: Charlotte Links 2008.

2 Peter I. Schneider, Constanze Röhl: *The Ruin of the Missile Factory Building F1 at Peenemünde and its Archaeological Intelligence*. In: Donatella Rita Fiorino (ed.): *Military Landscapes: A Future for Military Heritage*. Proceedings of the International Conference. Milano: Skira 2017, pp. 693–700; Constanze Röhl, Peter I. Schneider: *F1 (Fertigungshalle 1) and the Material Remains of the Former Heeresversuchsanstalt Peenemünde*. In: Christoph Machat, John Ziesemer (eds): *Heritage at Risk: World Report 2016–2019 on Monuments and Sites in Danger*. Berlin: Hendrik Bäßler 2020, pp. 65–68.

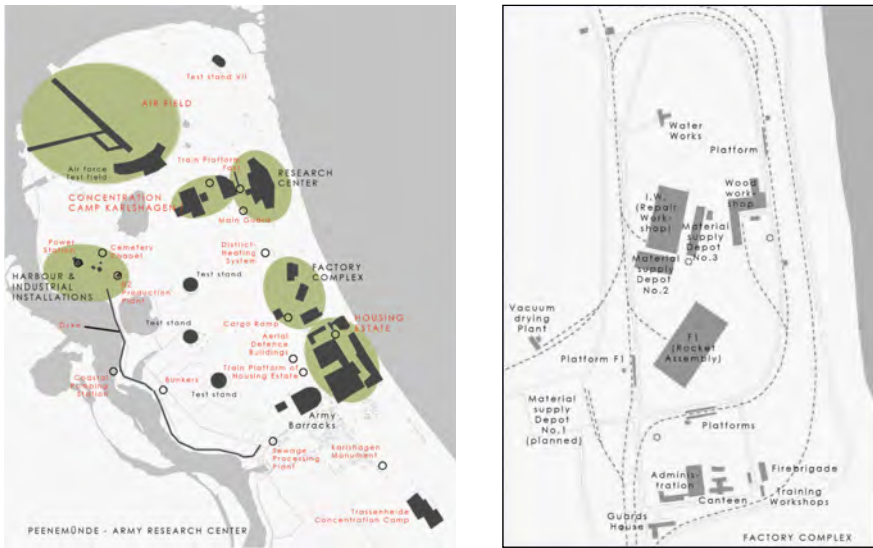


Fig. 1: Map of the HVA showing its main remains and the location of Fertigungshalle 1 (F1) (2021). Graphics by P. Schneider.

labour concentration camp) ‘Karlshagen II’.³ Karlshagen II was a satellite camp of the concentration camp Ravensbrück, and was situated on the base storey of F1 during the summer of 1943. The fact that forced labour was employed at the site, with all its individual consequences and narratives, is therefore an integral and non-negotiable part of its history.

At the beginning of 1945, following several air raids by the Allied forces, the HVA was evacuated.⁴ Prior to this, V2 missile manufacturing had been relocated from Peenemünde to other locations deemed more suitable.⁵ After the end of World War II, many of the HVA’s architectural and infrastructural elements were dismantled according to specifications laid down in the Potsdam Agreement, thereby including the demolition of F1. Several phases of subsequent use of the whole area of the former HVA followed, in particular by the Soviet Army and the National People’s Army of the German Democratic Republic.⁶ Nowadays,

3 On the issue of forced labour in Peenemünde see e.g. Günther Jikeli (ed.): *Raketen und Zwangsarbeit – Die Verantwortung der Erinnerung*. Schwerin: Friedrich-Ebert-Stiftung 2014; Historisch-Technisches Museum Peenemünde (ed.), ‘Der Betrieb kann mit Häftlingen durchgeführt werden’: *Zwangsarbeit für die Kriegsrakete*. Peenemünde: Historisch-Technisches Museum Peenemünde 2009.

4 On the air raids, see Manfred Kanetzki: *Operation Crossbow: Bomben auf Peenemünde*. Berlin: Charlotte Links 2014.

5 One of these locations, most notoriously, was the concentration camp Mittelbau-Dora. On Dora, see Jens-Christian Wagner: *Produktion des Todes: Das KZ Mittelbau-Dora*. Göttingen: Wallstein Verlag 2015.

6 For example, the large-scale ‘Manöver Waffenbrüderschaft’ took place in the Peenemünde area in 1980. See Wikipedia: *Waffenbrüderschaft 80*, https://de.wikipedia.org/wiki/Waffenbr%C3%BCderschaft_80 (accessed 12.05.2022).

wide parts lie within a restricted area due to being burdened with unexploded ordnance, mainly from Allied aerial raids as well as other military activities. The site's history is presented in a nuanced manner at the Historical Technical Museum Peenemünde, located in the former power plant of the HVA.⁷ Several other stakeholders are present at Peenemünde as well, among these the German Federal Environmental Foundation, who owns the largest portion of the area of the former HVA, designating parts of it a nature reserve.⁸ Regarding its heritage status, the site is classified as a *Flächendenkmal*, a cluster of monuments including architectural and ground monuments in varying states of preservation. In 2013, a 'Conservation Management Plan' was set up at BTU Cottbus by Leo Schmidt and Uta K. Mense, classifying the monuments of Peenemünde according to their potential for didactic presentation.⁹

A controversial but important aspect regarding the afterlife of the HVA is its mythicisation, highlighting the technical achievements and tending to downplay the reality of systemic violence.¹⁰ On 20 June 1944, the Kármán Line, the demarcation indicating the threshold between upper atmosphere and outer space, was crossed for the first time in history during a trial run of the V2 rocket at Test Stand VII in Peenemünde. This historical event, and the further evolution of the technology developed in Peenemünde after its seizure by the Allied forces, in particular its use in the Apollo Program at NASA under the former technical director of the HVA, Wernher von Braun, has led to the site sometimes even being perceived and labelled as the alleged birthplace of space flight.¹¹ This idea constitutes a very strong narrative, and can at times be instrumental in easy or even conveniently oblivion of the HVA's actual historical context. The legacy of Peenemünde is therefore a very complex one. A good example for the issues related to this uncomfortable heritage is the nonofficial memorial to the 20 June 1944 crossing of the Kármán Line, set up by the 'Förderverein Peenemünde' at Test Stand VII. While meaningful depending on people's respective approaches to the site, providing a place of commemoration for a singled-out and historically isolated facet of Peenemünde stands to be reconsidered when taking into regard its greater context of forced labour and the German armament programme.

7 See Historisch-Technisches Museum Peenemünde: Mission Statement, <https://museum-peene-muende.de/about/leitbild/?lang=en> (accessed 12.05.2022).

8 See Deutsche Bundesstiftung Umwelt: DBU-Naturerbefläche Peenemünde, <https://www.dbu.de/index.php?menuecms=2697&id=87#> (accessed 12.05.2022).

9 See Uta K. Mense, Leo Schmidt: Denkmallandschaft Peenemünde: Eine wissenschaftliche Bestandsaufnahme – Conservation Management Plan. Berlin: Charlotte Links 2013. Within this classification, F1 falls into the highest category, 'A', indicating that the ruin is of fundamental importance for understanding Peenemünde and its history.

10 Constanze Röhl, Peter I. Schneider: The Material Remains of the Former Heeresversuchsanstalt Peenemünde between Mythicization, Uncomfortable Heritage and Reclamation. In: Fritz Jürgens, Ulrich Müller (eds): Archäologie der Moderne: Standpunkte und Perspektiven. Bonn: Rudolf Habelt 2020, pp. 289–331.

11 See the example in the flyer published by BUND: Peenemünde, https://www.naturstiftung-david.de/fileadmin/Medien/Downloads/NNE_Patenschaften/1412_121620_pee_faltblatt.pdf (accessed 12.05.2022).



Fig. 2: Bunker inside Fertigungshalle 1 (F1) (14 April 2016).
Photo by P. Schneider and C. Röhl.



Fig. 3: View of terrain inside Fertigungshalle 1 (F1) (6 September 2021).
Photo by P. Schneider and C. Röhl.



Fig. 4: Concrete floor at Fertigungshalle 1 (F1) (6 September 2021).

Photo by P. Schneider and C. Röhl.

Site F1

From a contemporary perspective, F1 denotes the ruin of a factory hall built from reinforced concrete in the area of the former ‘Versuchsserienwerk’ (experimental plant), with the core area of the archaeological site F1 corresponding approximately to the building’s dimensions of 120×245 m.¹² While several documents exist that testify to the factory’s architectural design – characterised by a striking shed roof which at the time of its construction set a new world record in dimensions arched by single shed components – it remains unclear whether the few existing blueprints actually show a specific state of the planning process or the building as it was indeed finalised. Nowadays, the site of F1 is a place undergoing natural reclamation and is located within the restricted area; access by the public is prohibited. The material legacy of the ruin itself, situated in its entirety in a pine forest, is quite diverse.¹³ In some places, larger structural elements that have not been completely demolished remain (see Fig. 2), whereas other parts of the site at first glance constitute a seemingly unmanageable hilly

12 Constanze Röhl, Peter I. Schneider: Coping with Concrete and Contamination: Lessons to be Learned from the Archaeological Investigation of the Missile Factory Building F1 at Peenemünde. In: Peter Schneider (ed.): *Catastrophe and Challenge: Cultural Heritage in Post-Conflict Recovery*. Proceedings of the Fourth International Conference on Heritage Conservation and Site Management, December 5–7, 2016, BTU Cottbus-Senftenberg. Cottbus: BTU Cottbus-Senftenberg 2017, pp. 83–98.

13 This pine forest is the final stage of nature successively reclaiming the site, indicating that the timeframe for scientific investigation is rapidly closing.

terrain of overgrown piles of concrete rubble and other debris (see Fig. 3). While an assessment of what might still lie beneath this debris is almost impossible, in other places the original floor is still *in situ* and visible (see Fig. 4). In terms of monumental character, F1 partially offers comparatively clear legibility that one would commonly associate with a ruin; simultaneously, it is a field of debris that is being retransformed by natural processes into a landscape.¹⁴ Its cognitive capture requires an accordingly diverse set of criteria in order to perceive the site in terms of the building it once constituted.¹⁵

Perception

Different attitudes can be identified regarding the perception and appropriation of the material legacy – architectural and archaeological remains alike – related to Peenemünde.¹⁶ From the perspective of building history and archaeology,¹⁷ a site like F1 constitutes an archive of the former HVA and its multi-layered history, including later phases of re-use of its area. Within this approach, following a theoretical framework proposed by the historian and Holocaust researcher Raoul Hilberg,¹⁸ a ruin can be seen as a three-dimensional source complementing two-dimensional ones, like the F1 archival records in the form of the above-mentioned blueprints or photographic documents from Allied aerial reconnaissance. Nevertheless, the remains of F1 will – even in the totality of records available – only ever offer a fragmentary picture. Furthermore, the ruin itself can develop a strong affective component when seen as a testimony to the history of the camp Karlshagen II.

Scientific investigation and institutional presentation to the public are currently the only legal means to approach the site of F1, but they are by far not the only means available.¹⁹ There is a range of different forms of appropriation. One of these is illegal digging and looting, abusing the site for purposes of monetary

14 On the differences between ruins and debris, see Sebastian Sowa: Zur Ästhetik von Ruinen: Eine Prognose für die Zukunft. In: *Anthos: Zeitschrift für Landschaftsarchitektur* 51 (2012), 2, pp. 38–41.

15 This applies to many places of the former HVA, not exclusively F1.

16 One way of perceiving Peenemünde is shown in the brief analysis of an inventory on offer to tourists at a kiosk at Peenemünde, including items 'evoking a Germany of the time before the war', thereby creating a 'rather skewed view of German history and the history of the site in particular' in: Ulrike Dittrich, *Pieces of the Past: Souvenirs from Nazi Sites – The Example of Peenemünde*. In: Bill Niven/Chloe Paver (eds.), *Memorialization in Germany since 1945*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010, pp. 114–123, here 119.

17 The authors' work at F1 began in 2016. Since 2019 it has continued in a combination of building research and archaeology as the DFG-funded project 'Die baugeschichtliche Erforschung der F1 in Peenemünde als Beitrag zur archäologischen Erschließung materieller Hinterlassenschaften an kontaminierten Kulturerbestätten'.

18 See Raoul Hilberg: *Die Quellen des Holocaust: Entschlüsseln und Interpretieren*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2009.

19 While some sites in the restricted area – for example, Test Stand VII – can be visited via guided tours, F1 currently cannot be accessed by the public.

gain and causing great damage to its material legacy.²⁰ However, F1 and other sites in the area of the former HVA are also subject to other forms of appropriation, which are presented here paradigmatically via the phenomenon of Urban Exploration ('UrbEx'). Often, though not always, for places belonging to controversial historical time periods and events, the practice of UrbEx and its different underlying motivations are an expression of legitimate interests being pursued, albeit accompanied by illegitimate procedures for gaining access to sites.

UrbEx and its context

The phenomenon of UrbEx as a movement with a "self-conscious reflection" can be traced to the mid-1990s.²¹ One of its practitioners, Jeff Chapman, also known as Ninjalicious, summarised it in 2005 as 'a sort of interior tourism that allows the curious-minded to discover a world behind-the-scenes, sights like forgotten subbasements, engine rooms, rooftops, abandoned mineshafts, secret tunnels, abandoned factories and other places not designed for public usage.'²² Within this world behind-the-scenes, abandoned buildings feature as especially appealing. Peter Robinson, who heads the Centre for Tourism and Hospitality Management at Leeds Beckett University, points out that ruins represent the 'accessible sites' which are worthy of appreciation and chosen for conventional tourism, while derelict places like abandoned buildings are those which 'should not be visited', but hold particular appeal for urban explorers.²³ The archaeologist Timothy Webmoor shared his thoughts on the archaeological investigation of Building 500 on the Stanford campus along similar lines:

Was the building a ruin? I began to wonder about the project and the documentation of Building 500 – as designated on Stanford University maps and soon to be refurbished and opened as the new home to the archaeology center. Sure it had been abandoned, but it seemed too convenient, too close, surrounded by immaculately maintained campus buildings. More than that, the tropes of ruin wilderness influence the growing attraction and valuation of *certain types* of ruins. Such ruins tend to satisfy three knotted and (neo)Romantic impulses: a longing for individual freedom and liberation from the supposed sameness imposed by modernist production and organizing schemes; the dialectical swing away from an aesthetics of simplicity and order toward complexity and mess; the desire for witnessing objects-among-themselves undisturbed by human intervention. Ruin wilderness,

20 Constanze Röhl, Peter I. Schneider: Kontaminierte Fundstellen in der Archäologie der Moderne. In: Archäologische Informationen 43 (2020), pp. 149–158.

21 See Paul Dobraszcyk: *The Dead City: Urban Ruins and the Spectacle of Decay*. London/New York: J.B. Tauris 2017, p. 12.

22 Ninjalicious (J. Chapman): *Access all Areas: A User's Guide to the Art of Urban Exploration*. Toronto: Infilpress 2005, p. 3.

23 Peter Robinson: Conceptualizing Urban Exploration as Beyond Tourism and Anti-tourism. In: *Advances in Hospitality and Tourism Research (AHTR): International Journal of Akdeniz University Tourism Faculty 3* (2015), 2, pp. 141–164, here p. 144.

offering counter-hegemonic intellectual, aesthetic and sensory offerings, is the flipside to idealized conceptions of pristine nature. Entropy has become chic.²⁴

Two aspects are particularly important for our discussion of the nexus of UrbEx and the legacy of Peenemünde: media and visualisation, on the one hand; and the broad range of motivations, on the other. Ninjalicious pointed out that urban exploration ‘requires [...] nerdy research and geeky aesthetic sensibility’,²⁵ being a far cry from ‘passively consuming entertainment’ but rather creating ‘authentic experiences.’²⁶ What began as a subculture²⁷ came gradually more into public focus, in particular via ruin photography. The criminologist Theo Kindynis remarked, regarding the visual representation of Urban Exploration or ‘recreational trespass’, that ‘the practice has increasingly aligned itself with hegemonic forms of spectacular visuality and mediated identity construction and is being assimilated into a dominant neoliberal culture of consumption.’²⁸ Despite a certain degree of commercialisation, UrbEx continues to follow subcultural core values. As the architect Ian Douglas-Jones stated, ‘the burgeoning underground subculture of UE is now the property of mass media [...] the portrayal of UE [is] the kind of consumable entertainment UE is trying to escape’, hinting at the presence of subcultural core values that are still of importance.²⁹ In the next section, we discuss the ways in which mediated representations of derelict places speak about the self and its interpretation of the place’s history.

According to the geographer and urban explorer Bradley L. Garrett, who is well aware of the danger of ‘capitalist colonisation’,³⁰ UrbEx can be seen as a ‘political act [...] a subversive response to the imperatives of late capitalism that encourage spectatorship over participation [...]’³¹ via ‘discovering “TOADS” – temporary, obsolete, abandoned or derelict spaces [...] [U]rban explorers trespass into derelict industrial sites, [...] abandoned military installations, [...] bunkers [...] – simply for the joy of doing so.’³² Hedonism looms large here; however, the underlying motivations are more diverse and defy simple categorisation. This falls in line with a statement made by Garrett, that ‘the entire movement is

24 Timothy Webmoor: Entropic Chic and Proximate Ruins. *Ruin Memories: A Portfolio*, <http://ruinmemories.org/2013/06/entropic-chic-and-proximate-ruins/> (accessed 12.05.2022).

25 Ninjalicious 2005 (see note 22), p. 9.

26 Ninjalicious 2005 (see note 22), p. 3.

27 The topics of the modern ruin and urban exploration in a broader scope in their relation to further subjects have already been addressed by the authors in an article published in 2020 (see note 10).

28 Theo Kindynis: Urban exploration: From Subterranea to Spectacle. In: *British Journal of Criminology* 57 (2016), 4, pp. 982–1001, here p. 984.

29 Ian Douglas-Jones: *Urban Exploration & The Search for the Sublime*. Typescript 2008, p. 24, www.i-n-d-j.com/9.Writing/07-03-09_SUBLIME/Urban%20Exploration%20and%20the%20search%20for%20the%20sublime.pdf (accessed 12.05.2022).

30 Bradley L. Garrett: Undertaking Recreational Trespass: Urban Exploration and Infiltration. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 39 (2014), 1, pp. 1–13, here p. 10.

31 Bradley L. Garrett: *Explore Everything: Place-Hacking the City*. London, New York: Verso 2013, p. 8.

32 Garrett 2013 (see note 31), p. 4.

organised in contradiction to any grand narrative or defining motivation.³³ For example, selected sources show that actively opposing neoliberal capitalism as indicated by Garrett,³⁴ escapism from the confines of capitalism or a ‘search for the sublime’,³⁵ a renunciation of the mundane by ‘enabling individual freedom, imagination and subjectivity’,³⁶ ‘recoding people’s normalised relationships to city space’,³⁷ ‘a way to attract attention, to claim the right to alternative heritagisation by incorporating certain places that official institutions have neglected to include into an organic understanding of the city’,³⁸ or the initial impetus ‘to observe (and often photograph) unimpeded material decay’³⁹ are among the many incentives existing within a community that ‘shares a fascination for the past and the history embedded in it, although their way of presenting or simply not presenting [...] establishes a clear difference.’⁴⁰ UrbEx might also bear some resemblance to ‘adventure tourism’ as practised by ‘explorer travellers’ in a tradition that is related to Romanticism, with exclusiveness equalling the inherent value of places visited.⁴¹ This community is nevertheless not as unified as it might seem, as is shown by examples from the discussion of feminist issues⁴² and the response to it,⁴³ or the statement that ‘urban exploration practices are not free of normative constraints, and do not represent an atomised, individualistic, entirely open and unbounded reading of the built environment’.⁴⁴

33 Garrett 2014 (see note 30), p. 5. Compare also Luke Edward Bennett: *Interpretive Communities at Work and Play in the Built Environment: Published Works Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements of Sheffield Hallam University for the Degree of Doctor of Philosophy on the Basis of Published Work*. June 2015, <https://www.semanticscholar.org/paper/Interpretive-Communities-at-work-and-play-in-the-Bennett/3a803af69e80809b5c94699e57e4bc2866dbb225> (accessed 12.05.2022).

34 See Constanze Röhl/Peter I. Schneider 2020, (see note 10), pp. 289–331; Garrett 2013 (see note 31).

35 See e.g. Douglas-Jones (see note 29).

36 Summarised by Robinson 2015 (see note 23), p. 144.

37 Garrett 2013 (see note 31), p. 6.

38 Pablo Arboleda Gámez: *Heritage Claim through Urban Exploration: The Case of ‘Abandoned Berlin’*. Unpublished Thesis Presented in Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in World Heritage Studies, Brandenburg University of Technology, Cottbus-Senftenberg (Germany), September 2014, p. 9.

39 Garrett 2014 (see note 30), p. 5.

40 Arboleda 2014 (see note 38), p. 39.

41 See Jennifer Laing, Warwick Frost: *Explorer Travellers and Adventure Tourism*. Bristol, Buffalo, Toronto: Channel View Publications 2014, p. 8. Compare also Mike Featherstone on the heroic life as rejection of the mundane in: *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 2010, pp. 58–62.

42 Carrie Mott, Susan M. Roberts: *Not Everyone has (the) Balls: Urban Exploration and the Persistence of Masculinist Geography*. In: *Antipode* 46 (2014), 1, pp. 229–245.

43 Bradley L. Garrett, Harriet Hawkins: *And Now For Something Completely Different... Thinking Through Explorer Subject-Bodies: A Response to Mott and Roberts*. In: *Antipode: A Radical Journal of Geography* 46 (2013), 1, online, <https://radicalantipode.files.wordpress.com/2013/11/garrett-and-hawkins-response.pdf> (accessed 12.05.2022).

44 Bennett 2015 (see note 33), p. 15.

The appeal of modern ruins and its relation to UrbEx

The sites explored come with an apparent lack of a ruin's characteristic: distance in time. For his analysis of modern American ruins, the historian Nick Yablon for example chose an accordingly descriptive title *Untimely Ruins*.⁴⁵ These ruins are furthermore set apart by their comparatively unprepossessing building materials, such as bricks or concrete, respectively their character of mass fabrication. These construction materials might be perceived differently as well, though. The archaeologist Gavin Lucas points out that concrete 'subverts the very opposition of tradition and modernity'.⁴⁶ The modern, untimely, or contemporary ruin therefore does have the potential to provoke contemplative thoughts. It can provide an unusual setting and individual, often exclusive experience. As stated by geographer Tim Edensor, industrial ruins become 'symbols through which ideologically loaded versions of progress, embedded within cultures of consumption and industrial progress, can be critiqued'.⁴⁷

The modern ruin can furthermore also be endowed with an inherent aesthetic appeal. For example, Zachery Fein noted in his dissertation, 'The Aesthetics of Decay', that: 'Usually when used in reference to architecture, the term ruin is concerned with ancient works that have decayed over hundreds or thousands of years, and still act as architectural expressions of culture, and on an exclusively aesthetic level: beauty. When applied to many of the great architectural works of the industrial revolution, this term and this definition are also befitting'.⁴⁸

The inward gaze triggered by the ruin is well known from romantic displays of nostalgia and melancholy. However, using modern ruins as a setting can also have different motivations, leading to results which can be extremely problematic when modelled against the background of the manifold implications that recent historical events, especially those dating from the 20th century within the context of the period of German National Socialism, have for contemporary society. One example of such unthinking behaviour, using the modern ruin as a stage for hedonist posing, can be seen in a photo that was taken in the abandoned

45 Nick Yablon: *Untimely Ruins: An Archaeology of American Urban Modernity, 1819–1919*. Chicago, London: Chicago University Press 2009.

46 Gavin Lucas: *Concrete Modernity. Ruin Memories: A Portfolio*, <http://ruinmemories.org/2013/06/concrete-modernity/> (accessed 12.05.2022).

47 Tim Edensor: *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford, New York: Bloomsbury Publishing 2005, p. 15. Interestingly, a publication from 1996 showing the 1980s documentation of derelict buildings using artistic black-and-white photographs complemented by poems testifies to a politically persecuted group of Greifswald residents using techniques of documentation along the lines of urban exploration as a way of expressing their discomfort with local developments and politics at the time. Robert Conrad, Lutz Wohlrab, Martin Bernhardt: *Zerfall & Abriß: Greifswald in den 80er Jahren*. Berlin: Lutz Wohlrab 1996.

48 Zachery E. Fein: *The Aesthetic of Decay: Space, Time, and Perception: A Thesis Submitted to the University of Cincinnati, Division of Research and Advanced Studies for Partial Fulfillment for a Master of Architecture In the School of Architecture and Interior Design of the College of Design, Architecture, Art and Planning*, 2010–2011, p. 15, <http://zfein.com/architecture/thesis/thesis.pdf> (accessed 12.05.2022).

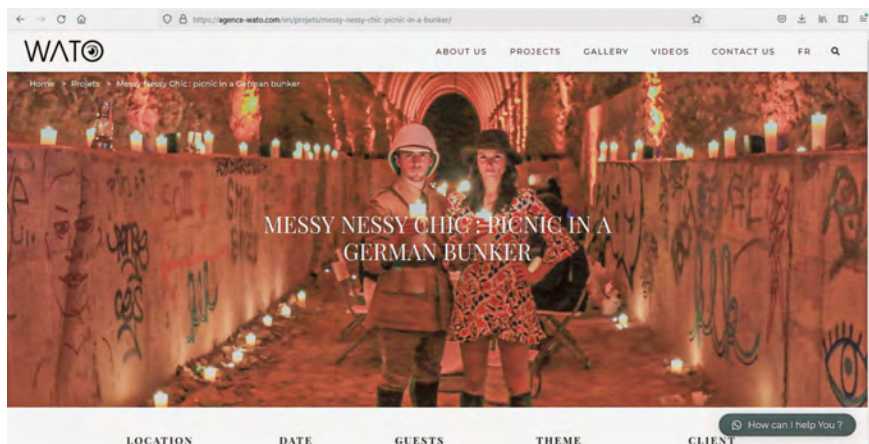


Fig. 5: 'Picnic in a German Bunker'. Screen shot from <https://agence-wato.com/en/projets/messy-nessy-chic-picnic-in-a-bunker/> (accessed 12 May 2022).

underground V2 supply facility at Méry-sur-Oise on the outskirts of Paris, entitled 'We went on a Picnic in a Parisian Nazi Bunker'⁴⁹ (see Fig. 5). The carefully staged persona of one of the two main protagonists involves cosplaying in colonial attire, thereby rendering the whole event even more disturbing in its apparent nonchalant approach to several highly controversial historical issues at once.⁵⁰ Such careless behaviour nevertheless seems to showcase a self-indulgent extreme that hardly fits into the spectrum of motivations underlying Urban Exploration as a subculture, but instead highlights its appeal for commercial purposes.

Returning to the question of its underlying motifs, UrbEx has to be understood as one part of a wide range of possible forms of accessing and owning the urban environment via unconventional means, such as parkour, rooftoping, skateboarding, and street art.⁵¹ As Garrett formulated it from a viewpoint immersed within the practice, 'urban exploration is about temporarily occupying and reimagining the spaces of the city', with spatial transgression playing an

49 Messy Nessy: We Went on a Picnic in a Parisian Nazi Bunker. Messy Nessy Cabinet of Chic Curiosities (23 February 2018), <https://www.messynessychic.com/2018/02/23/we-went-on-a-picnic-in-a-parisian-nazi-bunker/> (accessed 12.05.2022). The shafts and chambers are depicted by Bunkerfreunde München: F-Mery Sur Oise – V2 Nachschublager 1401, https://www.bunkerfreunde-muenchen.de/main.php?g2_itemId=303390 (accessed 12.05.2022).

50 This seems to be a common trope for the involved event agency, WATO, which also offers commercial events involving urban exploration themes. See the advertisement on their website for Messy Nessy Chic (previous note) as well as the presentation of their team: WATO: Our Story, <https://agence-wato.com/en/about-us/> (accessed 12.05.2022).

51 On skateboarding, see Ian Borden: Another Pavement, Another Beach. Skateboarding and the Performative Critique of Architecture. In: Ian Borden, Joe Kerr, Jane Rendell (eds) with Alicia Pivaró: The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space. Cambridge, MA, London: MIT Press 2002, pp. 178–199; see also Ian Borden: Skateboarding, Space and the City: Architecture, the Body and Performative Critique. Oxford, New York: Berg Publishers 2001. For a mention of street art, see Garrett 2013 (see note 31), p. 6.

important role in all of these activities.⁵² This last fact can be further highlighted through a comment made by the artist, writer, and stalker Markiyam Kamysh, the son of one of the Chernobyl liquidators and author of the book *La Zone*, detailing the infiltration⁵³ of Prypiat.⁵⁴ In the 2019 stalker documentary *Ice of Chernobyl*, he describes the profound difference between tourist tours to Pripyat and the illegal access gained by stalkers after a hike through 55 km of wilderness as follows: “These are 55 km of absolute hell and hardcore. If I follow the official tour, then it goes as follows: I exit the car, and yes, now I’m here. That is cool, yes. In this moment, a sacramental question arises, to which there is no answer in 99% of the cases: And now?”⁵⁵ This implies that genuine access to, and experience of, such a place has to be earned and cannot be simply commodified and consumed.⁵⁶ It is furthermore interesting that the term ‘stalker’ refers to the 1979 movie *Stalker* by Andrei Tarkovsky,⁵⁷ which, according to the art historian Hartmut Böhme, ‘poses radical challenges to the cultural self-perception of industrial societies and their relation to ‘irrationality’ as well as in particular to nature.’⁵⁸

Another one of the above mentioned activities, rooftopping, also known as roofing, sky walking, or free high climbing, offers insights into how the contemporary cityscape can be claimed and reinvented.⁵⁹ Rooftopping is characterised

- 52 See e.g. the work by Thomas Raymen: *Parkour: Deviance and Leisure in the Late-Capitalist City: An Ethnography*. Bingley: Emerald 2018; on ‘transgression and the edge’, see Douglas-Jones 2008 (see note 29), pp. 27–28.
- 53 Infiltration usually refers to live sites, whereas place hacking can be applied to urban exploration. As Prypiat is at times a partially live site, this term can be applied here. See Michael J. Rosen: *Place Hacking: Venturing Off Limits*. Minneapolis: Twenty-First Century Books 2015, pp. 38, and p. 11 on these terms.
- 54 Makyian Kamysh: *La Zone*. Paris: Arthaud 2016.
- 55 See the film’s page on the International Movie Database, <https://www.imdb.com/title/tt10340836/> (accessed 12.05.2022). Quote translated from the German original in subtitles: ‘Das sind 55 km absolute Hölle und Hardcore. Wenn ich mich nach der offiziellen Tour richte, dann sieht es so aus: Ich steige aus dem Auto aus, und ja, ich bin jetzt hier. Ist cool, ja. In dem Moment reift eine sakramentale Frage heran, auf die es in 99 % der Fälle keine Antwort gibt: Und jetzt?’
- 56 A similar, but more commercialised approach can be found in the Flaneur Society’s ‘Guide to Getting Lost’, created ‘as a response to Walter Benjamin’s book, *Berlin Childhood Around 1900*’. Leo Davie: *The Flaneur Society Guide to Getting Lost. The Coollector* (18 March 2014), <https://www.thecoollector.com/flaneur-society-guide-to-getting-lost/> (accessed 12.05.2022). On Kevin Lynch and the ‘disalienation in the traditional city’, see Fredric Jameson: *Postmodernism or, The Cultural logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 2005, p. 51.
- 57 See the film’s page on the International Movie Database, <https://www.imdb.com/title/tt0079944/> (accessed 12.05.2022).
- 58 German original: ‘[...] stellen radikale Herausforderungen an das kulturelle Selbstverständnis der Industriegesellschaften und deren Verhältnis zur „Irrationalität“ und vor allem zur Natur dar’. Hartmut Böhme: *Ruinen – Landschaften: Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij*. In: Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, pp. 334–379, <https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/natsub/ruinen.html> (accessed 12.05.2022).
- 59 See Luis Carlos S. Branco: *Flying Bodies. Skywalker and Rooftopper Youth Communities in Interaction with the Contemporary Megalopolis*. In: David Callahan, Anthony Barker (eds.): *Body and Text: Cultural Transformations in New Media Environments*. Springer 2019, pp. 81–97.

Urbex: A peek inside the lives of Montreal's rooftoppers, trespassers and urban explorers

From the highest rooftops to rusted bones of abandoned buildings, urbex — urban exploration — in Montreal is more than just an edgy hobby for some.

JP Karwacki
Apr 21, 2021 • June 7, 2021 • 3 minute read • [Join the conversation](#)



Shot from atop the Sun Life Building. The photographer and rooftopper @stealthymask says there are few buildings in the city he hasn't looked out from the top of. PHOTO BY PHOTOGRAPH: @STEALTHYMASK / INSTAGRAM

Fig. 6: The rooftopper @stealthymask overlooking a cityscape atop the Sun Life building in Montreal, Quebec, Canada. Screen shot from <https://montrealgazette.com/news/local-news/urbex-a-peek-inside-the-lives-of-montreals-rooftoppers-trespassers-and-urban-explorers> (accessed 12 May 2022).

by its views – often vertical – of the city from extremes heights, documented in photos⁶⁰ or videos, and mainly obtained through risky and illegal climbs on buildings.⁶¹ Rooftopping, according to the cultural studies researcher Luís Carlos S. Branco, can have different motivations, i. a. ‘an aesthetic drive to capture the city in art; to feel and to relate to the city from a different perspective and an ideological desire to challenge the limits of the permissible’, therefore also ‘questioning the way we relate to our cities’.⁶² Often the photos show the climbers themselves perched atop building structures at vertigo-inducing heights or in unsafe situations. For example, one photo depicts the photographer and rooftopper @stealthymask⁶³ in a scene that has strong reminiscences of the 1818 painting ‘Wanderer über dem Nebelmeer’ (‘Wanderer above the Sea

60 On the commercialisation of photography in this context, leading to increased risk-taking, see Neil Ta: *Why I’m Fucking Done With Rooftopping*. Neil Ta Photography (18 September 2014), <http://www.neilta.ca/blog/5-reasons> (accessed 12.05. 2022).

61 See e.g. Bradley L. Garrett, Alexander Moss, Scott Cadman: *London Rising: Illicit Photos from the City’s Heights*. London/New York: Prestel 2016. Rooftopping can involve other key features as well, but for this chapter it is being defined according to the architectural historian Davide Deriu, who states in his article on rooftopping photography that, in its basic expression, it is an activity that involves gaining access to roofs in order to take photos. Davide Deriu: ‘Don’t Look Down!’: A Short History of Rooftopping Photography. In: *Journal of Architecture* 21 (2016), 7, pp. 1–29, here p. 2. It originated in Russia as well as other countries formerly belonging to the Soviet Union during the first decade of the 21st century. Branco 2019 (see note 59), p. 81.

62 Branco 2019 (see note 59), p. 95.

63 J. P. Karwacki: *Urbex: A Peek inside the Lives of Montreal’s Rooftoppers, Trespassers and Urban Explorers*. In: *Montreal Gazette*, 21 April 2021, <https://montrealgazette.com/news/local-news/urbex-a-peek-inside-the-lives-of-montreals-rooftoppers-trespassers-and-urban-explorers> (accessed 12.05.2022).

Immer mehr Abenteuerlustige und Erkundungsfreudige, die sich für die versteckten Geschichten hinter verlassenen Orten interessieren, bezeichnen sich als Urbexer.

Die Bezeichnung, die sich von dem Begriff **Urban Exploration (städtisches Erkunden)** ableitet, verweist auf den forschenden Charakter, den die meisten Spaziergänge in verlassenen Krankenhäusern oder verwaisten Bunkeranlagen haben.



Viele Urbexer sind passionierte Fotografen, die in den stillschweigenden Kulissen den Zerfall von Konsumgütern und Mauerwerk dokumentieren und in authentische Lebenswelten vergangener Tage

Fig. 7: ‘Rear-view figure’ pose inside an abandoned building in Bavaria. Screen shot from <https://www.voucherwonderland.com/reisemagazin/lost-places-bayern/> (accessed 12 May 2022).

of Fog’) by Caspar David Friedrich.⁶⁴ Both show a male figure in a short dark coat from the back, turned in the direction of a view into the distance. The main difference lies in the fact that the wild landscape stretching into the distance depicted in the painting is replaced by a far-reaching, almost seemingly endless modern cityscape with skyscrapers in the photo (see Fig. 6). A popular science article by the journalist and political scientist Markus Wolff interprets the ‘Rückenfigur’ (‘rear-view figure’) in the painting by Caspar David Friedrich as a means to turn the act of contemplation itself into its main topic, as the viewer of the painting is merely in the role of a witness to the landscape being contemplated.⁶⁵ While it ultimately remains unclear whether the photo is indeed a conscious restaging of the painting, the similarities of composition resonate strongly. Whether this spectator does indeed hint at a romantic ‘Sehnsuchtsperspektive’ (‘perspective of longing’), wants to be portrayed as an explorer or a conqueror, acts as a mediator, or, on the contrary, signifies the dissociation of the viewer via the exclusive, difficult, and also potentially dangerous setting of the rooftop ledge, remains equally to be discussed. According to the media theorist Maja Klausen, a photo like the one by @stealthymask can also be classified as a ‘hero shot’, reinforcing masculinism by showing ‘conquerors of the urban terrain’ as a figure produced for public consumption.⁶⁶ Klausen also considers the ‘hero shot’ to be an ‘entrepreneurial response to the fetishization of social action as a marketed commodity in neoliberal times’. While it stands to question

64 On this comparison, see also Maja Klausen: The Urban Exploration Imaginary: Mediatization, Commodification and Affect. In: *Space and Culture* 20 (2017), 4, pp. 372–384, here p. 375.

65 Markus Wolff: Caspar David Friedrich: Die Landschaft der Seele. *GEO Epoche Edition* 18, 12 December 2018, <https://www.geo.de/magazine/geo-epoche-edition/20083-rtkl-deutsche-romantik-caspar-david-friedrich-die-landschaft-der> (accessed 12.05.2022).

66 Klausen 2017 (see note 64), pp. 375, 382.

whether the ‘hero shot’ with its implications is always the underlying motivation, the ‘rear-view figure’ pose can also be found in photos of urban explorers outside of⁶⁷ as well as inside⁶⁸ (see Fig. 7) modern ruins. Their motivation remains to be interpreted for each case separately, but they are interesting to note, as the majority of photos from abandoned places do not include people at all.⁶⁹

Exploring the modern ruins of the HVA

Various publicly accessible sources testify to an interest in the material remains of the former HVA, as can be seen via the features of Urban Exploration and its commodified offshoots.⁷⁰ Some of these might be the result of obtaining legal permission, but others clearly involve trespassing. Photos of abandoned places pertaining to this particular era of history in Peenemünde can be found in various sources. The oxygen plant is, for example, included in a book with the evocative title *Phantom Sites: Forgotten Places in Mecklenburg-Vorpommern*.⁷¹ The presentation of the site comes with an accompanying text that, even though not complete, is obviously trying to give a critical approach to the site’s history. This example indicates that UrbEx photography books do not necessarily follow purely commercial lead stories, and are not only directed towards an audience that is supposedly oriented mainly towards consumption.⁷² Rather, they can also serve as a visual aid in the contemplation of disruptive social narratives.⁷³ The same building also appears on a website called *Outdoorsüchtig* (Addicted to the Outdoors), and the power plant housing the Historical Technical Museum, even

67 See, for example, Gerado Cataldo: Urbex Joachim Kroll Manor, <https://www.flickr.com/photos/101389862@N07/40033070583> (accessed 12.05.2022).

68 See, for example, Martina Fuchs: Lost Places Bayern – 7 Verlassene Orte in Bayern. In: Reisemagazin (April 2019), <https://www.voucherwonderland.com/reisemagazin/lost-places-bayern/> (accessed 12.05.2022).

69 See Constanze Röhl, Peter I. Schneider 2020 (see note 10).

70 See for example the ‘Online Museum Peenemünder Haken’, detailing the site’s history via providing a GIS-based photo tour focusing on the restricted area, <https://www.urlaubs-insel-usedom.de/peenemuender-haken.htm> (accessed 12.05.2022).

71 Martin Kaule, Arno Specht: Der Treibstoff des Todes: Sauerstofffabrik Peenemünde. In: Martin Kaule, Arno Specht (eds): *Geisterstätten: Vergessene Orte in Mecklenburg-Vorpommern*. Berlin: Jaron, 2nd ed. 2018, pp. 77–82.

72 This stands in contrast to an approach exemplified by a newspaper article, offering a dramatic title but failing to even label the photo included of Peenemünde correctly, showing the oxygen plant as ‘V2 Rocket Factory’. See Jennifer Newton: The Lasting Legacy of War: Poignant Images Show Abandoned Ruins from World War II that still Scar the Landscape. In: *The Daily Mail* (6 September 2019), https://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-7407599/Poignant-images-abandoned-ruins-World-War-II-scar-landscape.html (accessed 12.05.2022).

73 See for example Eric Manten’s review comparing two urban exploration photography books. Eric Manten: Book Reviews and Comparison: Abandoned America and Autopsy of America (13 July 2017), <https://www.mantenphotography.com/blog/2017/7/book-reviews-and-comparison-abandoned-america-and-autopsy-of-america> (accessed 12.05.2022).

though not an abandoned place, seems to be perceived as such, as it forms part of a series by Jörg Thamer named *Lost Places an der Peene: Kraftwerk Peenemünde*.⁷⁴

Also videos show locations inside the restricted area. The approaches expressed in these can differ greatly, and vary from taking the viewer along on a walk in the restricted area, sometimes with musical underscores to a montage of photographic impressions.⁷⁵ One video explains the site's background and delivers advice regarding appropriate behaviour according to the ethics of the UrbEx community, addressing the viewer thus:

Dear community. Throughout this country and beyond its borders, there is a world of decay. Be it buildings, factories or other facilities. Created by man and abandoned again by man. Much is then left to its own devices and nature returns. Sometimes slowly and sometimes faster. The decay usually starts slowly and always continues to progress until the total collapse and the complete resolution. All of these places show and tell us their stories. It is a journey into bygone times and epochs. Through our research and search, as well as contacting people who help us, we can visit these places and show them here. We distance ourselves from break-ins, damage or theft. Nothing is changed, smeared or redecorated either. The photos show it as we found it.⁷⁶

Peenemünde appears also in drone flights⁷⁷ and – unfortunately – on a metal detecting channel.⁷⁸ Furthermore, it is interesting to note that abandoned

74 Jörg Thamer: Wandern auf Usedom, https://io.wp.com/outdoorsuechtig.de/wp-content/uploads/2019/11/16-Wandern-auf-Usedom-DSC04883_jpg.jpg?ssl=1 (12 May 2022); Jürgen Kemper: Lost Places an der Peene – Teil 2, <https://www.24notes.de/lost-places-an-der-peene-teil-2/> (accessed 12.05.2022). See also a view inside one of the derelict barracks of the 'VKN-Lager', a barrack camp later reused by the NVA, shown in a photo by Franka Hörnschemeyer as part of the series *Versuchsanlagen – Peenemünde: Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine: Jahressgabe Franka Hörnschemeyer – Serie 'Versuchsanlagen Peenemünde 2001–2002'*, <https://kunstvereine.de/de/jahressgabe/aus-der-serie-versuchsanlagen-peenemuende-2001-2002> (12.05.2022).

75 See, for example, Verlassene Orte in Mecklenburg Vorpommern: Lostplace – Spaziergang durch die Kiehnheide 2, <https://www.youtube.com/watch?v=Twkj8MDkhpU>; vnv-urbex.de; Im Bunkerwald von Peenemünde – Teil 2 Heeresversuchsanstalt, https://www.youtube.com/watch?v=lpRQVm_iUok; vnv-urbex.de: Hitlers Sauerstoffwerk Peenemünde, <https://www.youtube.com/watch?v=hl-aeA73NXo>; Ruinenfilmer: Sauerstoffwerk Peenemünde, <https://www.youtube.com/watch?v=Uym63a6CAyA>; ShipTV-Schiffskanal: Ruinen und Relikte der Raketen-Zeit in Peenemünde – Spuren der V2-Tests auf Usedom, <https://www.youtube.com/watch?v=VilarTucPAo> (showing sites inside as well as outside of the restricted area); Willi Seiner: V 1 – HEERESVERSUCHSANSTALT – Teil 1 – Lost Places, <https://www.youtube.com/watch?v=3lFkoXj5w88> (all accessed 12.05.2022).

76 Quoted from the English original. This video includes the ruin of the service building belonging to the VKN-Lager amongst sites from different contexts. Typ mit Kamera: Verlassene und vergessen, eine Lost Place Tour auf Usedom (July 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=nVo5cRw5jww> (accessed 12.05.2022).

77 See, for example, Savercop: Verlassenes Peenemünde 4k #DJI Mavic Pro# Nr.50, <https://www.youtube.com/watch?v=voHBW5Ksnio> (accessed 12.05.2022); see also an example of use simply as a scenic setting by Mad Meson: Usedom Hotspot, Peenemünde/Karlshagen, ehemalige Kaserne, im Sonnenuntergang, <https://www.youtube.com/watch?v=SA8wLifFeZQ> (accessed 12.05.2022).

78 See, for example, KingPin-TV: Lost Places (Bunkerfund Der Bunkerwald von Peenemünde), <https://www.youtube.com/watch?v=Dtf4le8kECY> (accessed 12.05.2022).

structures from the more recent past are included in a video that makes no allusions to Urban Exploration but rather documents the state of the actual village Peenemünde as it exists today.⁷⁹ Another observation shows that the official presentation of a site, in this case the area of the former concentration camp Karlshagen I, whose scarce remains form part of the trail around Peenemünde set up by the Historical Technical Museum and which are generally accessible to the public, does not seem to compromise its affective properties, as it features on a channel called *Verlassene Orte in Mecklenburg Vorpommern* (Abandoned Places in Mecklenburg Vorpommern).⁸⁰

Two further videos show a different approach in presenting the site, though, including what media theorist Maja Klausen (discussed above) interprets as the ‘hero shot’, distinguished by drawing on filters, changing speed, and a rather dramatic soundtrack. In the first example, ‘Matze The Explorer’ shows a video entitled *Vergessene Orte. Das Versuchsserienwerk – Unterwegs in der Heeresversuchsanstalt Peenemünde* (Forgotten Places: The Experimental Plant – Out and About in the Heeresversuchsanstalt Peenemünde).⁸¹ The video starts by following a pathway towards the seashore. At around 30 seconds into the video, a person suddenly walks into the frame of a static shot of the open sea and comes to a stop in the ‘rear-view figure’ pose at the water’s edge. This part of the video is underscored with a sea shanty-style soldier song called *Wo Matrosen sind* (Where the Sailors Are). The video then switches to its opening titles, followed by an explanatory text focussing on F1 and the surrounding historical events, including a mentioning of the concentration camp prisoners, the concentration camp at Mittelbau-Dora, and the aftermath of the site; this is followed by a shot of a technical drawing of F1. Then we see the same person, again only from behind, walking into the woods and disappearing into them. This is followed by various impressions from the site, with a clear focus on F1, including showing the person accessing one of its structures, but without further explanation. The video ends with a black-and-white shot of a replica of the V2 rocket in front of the Historical Technical Museum. The music underscoring the whole second part of the video is the piece *Todgeweihte* (Moribunds) by the Martial Industrial band *Waffenruhe* (Ceasefire).

The second example is a video by ‘aska’s Lost Places’ entitled *Trümmerfeld V2 Produktion* (Debris field V2 production).⁸² Again underscored with a soundtrack by *Waffenruhe*, it shows very hectic, sped-up movement throughout the site F1, switching between sepia, black-and-white, and naturally coloured pictures. The view is often simply focussed on the ground, but considerable time is also allotted to the inside of one of the bunkers at F1. Further explanations are given in

79 *Unterwegs in Mecklenburg Vorpommern: Rundgang durch Peenemünde* (Februar 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=GaYKI-wonKA> (accessed 12.05.2022).

80 See *Verlassene Orte in Mecklenburg Vorpommern: Station 5 KZ Arbeitslager Karlshagen Peenemünde*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZvmTDlvWG6U> (accessed 12.05.2022).

81 *Matze the Explorer: Vergessene Orte: Das Versuchsserienwerk – Unterwegs in der Heeresversuchsanstalt Peenemünde*, <https://www.youtube.com/watch?v=iPhK-XRQAHC> (accessed 12.05.2022).

82 *aska’s Lost Places: DE Trümmerfeld V2 Produktion*, https://www.youtube.com/watch?v=EHu65_QTlRU (accessed 12.05.2022).

the description of the video, mentioning facts regarding the building, its current state, and how V2 rocket production at this site came to an end. *Waffenruhe* seems to be a popular choice for some channels. For example, it also provides part of the soundtrack for the ‘Nibelungentreue video’ of Peenemünde by ‘RioDeLaNorte’, featuring the area of F1.⁸³ The three videos by ‘Matze The Explorer’, ‘aska’s Lost Places’, and ‘RioDeLaNorte’ exemplify the interconnection of exploration, appropriation, and self-presentation, including elements that can be associated with the rather ‘heroic’ style. This becomes particularly obvious when compared to another video, *Ruine der Fertigungshalle 1 der ehem. HVA Peenemünde (Zustand 2021)* (Ruin of Fertigungshalle 1 at the Former HVA Peenemünde [Condition in 2021]) by ‘Ship TV – Schiffskanal’, which shows a rather leisurely stroll through the ruin without any further editing via filters or musical scoring.⁸⁴

The common denominator in all the videos compiled here for the case study of Peenemünde and F1 is the depiction of abandoned structures from the site of the former HVA. Not all of them can be labelled Urban Exploration, though. While some openly show an attachment to the scene or provide allusions in the names of the channels and/or videos, others appear to be unaware of actually documenting ‘abandoned places’ in the sense of UrbEx. Further difficulties arise in some cases because of discrepancies between what might be the practice of Urban Exploration and what could also potentially be related to different motivations. Some of the examples seem to be catering to a specific public, and understanding their videos seems to require a certain level of initiation. The behavioural spectrum to be expected for a site like Peenemünde is therefore very broad and sometimes quite obscure, which makes it difficult to define. Some motifs remain open to interpretation for the casual viewer.

Conclusion

‘Untimely ruins’, to return to Nick Yablon’s expression, provide an important site of self-experience and self-presentation for Urban Explorers. Transgression is often part of such experience. Per se, UrbEx proper should not be dismissed as an inappropriate practice. Problems arise through legal issues or in cases where, in violation of the basic rules laid down within the community, sites are altered, or artefacts are moved or purloined. They arise in particular, however, when certain sites are being abused as settings for inappropriate self-promotion or an unethical habitus. For F1, this could be addressed with according counter-measures. While monitoring the restricted area is impossible in terms of logistics, its mythicisation can at least be (partially) replaced by presenting findings gained via scientific investigation to the public. Equally difficult logistically is the inclusion

83 RioDeLaNorte, Meer, Sonne, Sand, Bunker und Vergeltungswaffen, https://www.youtube.com/watch?v=_avN2ALeAt8 (accessed 12.05.2022). Information on *Waffenruhe* is scarce; only one article could be found: merz: Der rechte Burgfrieden – Die Label ‘Castellum Stoufenbour’ und ‘Lichterklang’, <https://de.indymedia.org/node/8845> (accessed 12.05.2022).

84 Ship TV – Schiffskanal, Ruine der Fertigungshalle 1 der ehem. HVA Peenemünde (Zustand 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=XNIN4V764SI> (12.05.2022).

of the site into the official route maintained by the museum.⁸⁵ Nevertheless, this might offer a long-term solution. As became obvious in the video on Karlshagen I, institutional presentation, easy – and in this case, also legal – access, and appreciating the affective qualities of an abandoned site are not mutually exclusive. Making F1 accessible to the public could indeed offer a great chance to actively demystify it by providing information on its actual history, evolving around Karlshagen II, and thus making use of the site's affective qualities.

There might even be overlaps between the concerns prevalent in different fields of institutionalised research and those within the UrbEx community. A very telling example for this is the publication *Chernobyl: A Stalker's Guide* by the writer, photographer, and stalker Darmon Richter, which includes not only a critical and extended view of the region's history but also an in-depth discussion on tourism to Prypiat. Richter appears to see the place and other sites in the region as a three-dimensional source in the sense of Hilberg, mentioned above.

If space is 'a site of movement and action, ever ambiguous', whereas place indicates instability, as the sociologist Emma Fraser defines it with reference to de Certeau and Merleau-Ponty,⁸⁶ then Urban Exploration could perhaps act as a 'therapeutic' means. Via the conscious outreach to sites like Peenemünde through place hacking as a deliberate act of transgression, their immanent properties of instability might in fact be remedied.

UrbEx is part of a movement that allows for the location of the self in a complex and at times confusing or even chaotic societal environment, equivalent to the modern cityscape.⁸⁷ With this background in mind, sites like the former HVA seem to complement and 'extend' urban space, as well as provide an alternative concept. The anthropologist Bjørn Thomassen postulates that liminal spaces found 'at the fringes' allow 'a break from the normal'.⁸⁸ This implies that Peenemünde is a liminal place that is not in a marginal position, but rather in a state of 'in-between'. Edensor, for example, also attributes 'transgressive and transcendent possibilities' to the modern ruin.⁸⁹ Exactly herein is where great potential lies, but also the danger of abuse in terms of the projection of esoteric notions about history. Spaces that allow for creative freedom must be contextualised and mediated in cases where they are fraught with inconvenient historical issues.

85 As of 2021, no information panels exist inside the restricted area surrounding F1, for obvious reasons. Unauthorised visitors might not necessarily be aware of the type of site they are actually entering illicitly.

86 Emma Fraser: *Urban Exploration as Adventure Tourism: Journeying beyond the Everyday*. In: Hazel Andrews, Les Roberts (eds): *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-between*. Abingdon, New York: Routledge 2017, pp. 136–151, here pp. 137–138.

87 See for example the YouTube video by the rooftoper Usamalama, featuring a soundtrack including the song 'Society' by SOKOS, opening with the question: 'What is it about society that disappoints you so much?' Usamalama: *Craziest Rooftop in London (Urban Climbing)*, <https://www.youtube.com/watch?v=u6qaDKx4t90> (accessed 12.05.2022).

88 Bjørn Thomassen: *Revisiting Liminality. The Danger of Empty Spaces*. In: Hazel Andrews, Les Roberts (eds): *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces in-between*. Abingdon, New York: Routledge 2017, pp. 21–35, here p. 21.

89 Edensor 2005 (see note 47), p. 4.

Subcultural expressions of appropriating the city, such as those that became obvious for rooftopping and Urban Exploration, can also exist in forms that are fully integrated into consumer society. The anthropologist Thomas Raymen stated in his dissertation on parkour: 'As Post-Fordist Western societies shifted toward a consumer-oriented economy, consumer capitalism had to stoke the desire for cool and alternative identities such as parkour that tapped into subjectivities increasingly oriented to socio-symbolic competition and individualistic distinction.'⁹⁰ He furthermore notes: 'In more ways than not, parkour and other similar forms of urban transgression are hyper-conformist to the values of neoliberal consumer society. They embody a creative risk-taking, rule-breaking, entrepreneurial ethos of neoliberalism; whilst also embracing the 'cool individualism' of edgy, transgressive cultural identities which have become commodified norms and that consumer capitalism thrives upon.'⁹¹

Kindynis comes to a similar conclusion. Referencing the cultural theorist Mark Fisher, and analysing the perception of an ad campaign by Nike using rooftopping imagery with a 'hero shot', he comes to the conclusion that

such 'appropriation' may in fact be rather less contradictory than one might otherwise suspect. Perhaps, as Mark Fisher suggests, it is not that recreational trespass and its imagery – having previously possessed a genuinely subversive potential – is now being assimilated by the spectacle, but rather that the desires and aspirations that have driven Urban Exploration from the outset (thrill-seeking, sensation-gathering, cultivating an edgy 'transgressive' persona) are themselves *precorporated*: pre-emptively formatted and shaped by a late capitalist culture of consumption ([Fisher] 2009: 15).⁹²

The architectural historian Ian Borden points out how, according to Walter Benjamin, 'Architecture offers itself to us as an object [...] But architecture is no object [...] [I]t is a mythologized image of the effects of capitalism.'⁹³ Nevertheless, in several of the examples detailed in this article, architecture is not attributed any agency, but is reduced to the status of an object, a place for projections, or a stage. This fits the statement that there is currently an 'extraordinary intensification of academic and popular interest in the ruins of the recent past and associated realms of dereliction. We seem to be in the midst of a contemporary *Ruinenlust*, which carries strange echoes of earlier obsessions with ruination and decay',⁹⁴ which can be seen as an expression of commodification, wherein authenticity becomes a mere construct. In this sense, the modern ruin is a resource of neoliberal capitalism.

90 Thomas Raymen: *Parkour, Deviance and Leisure in the Late-Capitalist City: An Ethnography*. Bingley: Emerald Publishing Limited 2018, p. iii.

91 Raymen 2018 (see note 90), p. 4.

92 Kindynis 2016 (see note 28), p. 993. Kindynis refers to Mark Fisher: *Capitalist Realism*. Winchester: Zero Books 2009.

93 Ian Borden, Joe Kerr, Jane Rendell (eds.) with Alicia Pivaro (see note 51), p. 3.

94 Caitlin deSilvey, Tim Edensor: *Reckoning with Ruins*. In: *Progress in Human Geography* (London) 37 (2013), 4, 2013, pp. 465–485, here p. 465.

Abstract

Place Hacking Peenemünde

Aneignung, Wahrnehmung und Interpretation industrieller Ruinen
aus der Zeit des Nationalsozialismus

1936 wurde auf der Ostseeinsel Usedom die Heeresversuchsanstalt Peenemünde zu Zwecken der Entwicklung und Produktion im Rahmen des deutschen Rüstungsprogramms erbaut. Insbesondere kann der Ort mit der sogenannten V2-Rakete in Verbindung gebracht werden, die dort unter Einsatz von Zwangsarbeitern gefertigt wurde. Peenemünde stellt ein »unbequemes Erbe« dar, an dem unethische Werte mit dem Streben nach technischem Fortschritt ungeachtet der moralischen Kosten zusammenfallen. Der Beitrag stellt die diversen Formen und möglichen Motive der aktuellen Aneignung der materiellen Hinterlassenschaften des Ortes, insbesondere im dortigen Sperrgebiet, paradigmatisch am Beispiel des Phänomens der »Urban Exploration« dar.

Abseitige Ruinen und Lost Places in den neuen Bundesländern ethnografisch erforschen

Eine ostdeutsche Perspektive ohne Ostalgie?

Patrick Kahle

Einleitung¹

Schon bei Georg Simmel (1907) findet sich in der klassischen soziologischen Forschung eine Thematisierung von ›Ruinen‹, in der es heißt:

Gewiß ist vom Standpunkt des Zweckes aus, den der Geist in dem Palast und der Kirche, der Burg und der Halle, dem Aquädukt und der Denksäule verkörpert hat, ihre Verfallsgestalt ein sinnloser Zufall; allein ein neuer Sinn nimmt diesen Zufall auf, ihn und die geistige Gestaltung in eins umfassend, nicht mehr in menschlicher Zweckmäßigkeit, sondern in der Tiefe gegründet, wo diese und das Weben der unbewußten Naturkräfte ihrer gemeinsamen Wurzel entwachsen. Darum fehlt manchen römischen Ruinen [...] der spezifische Reiz der Ruine: insoweit man nämlich an ihnen die Zerstörung *durch den Menschen* wahrnimmt; denn dies widerspricht dem Gegensatz zwischen Menschenwerk und *Naturwirkung*, auf dem die Bedeutung der Ruine als solcher beruht.²

Für Simmel liegt also ein Dualismus zwischen dem Menschen – man könnte auch sagen: der Kultur – und der Natur vor. Auf diesem Dualismus basiert seine Aversion, die römischen Ruinen als ›Ruinen‹ einzuordnen, da sie nicht so sehr durch Naturwirkung, sondern vor allem durch den Menschen zerstört worden seien. Simmel ist hier ohne Frage vom Denken Georg Wilhelm Friedrich Hegels mit der Durchsetzung des »Weltgeistes« geprägt, sofern eine Naturbezwungung

1 Ich danke Daniela Schulz (Potsdam), Luise Rellensmann (Hochschule München), Katrine Jensen (BTU Cottbus), Michael Corsten (Stiftung Universität Hildesheim) sowie Joachim Otto Habeck und Frank Schmitz (Universität Hamburg) für ihre Kommentierung dieses Aufsatzes.

2 Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: Der Tag. Moderne Illustrierte Zeitung, 22. Februar 1907, <https://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/ruine.htm> (aufgerufen am 05.07.2021). Hervorhebungen im Original.

dauerhaft gelingen würde.³ Dem sei aber entgegengehalten, dass wenn nicht Simmel, so doch wir längst in einem Zeitalter leben, in dem alles so ist, wie es der Mensch geprägt hat – Landschaften sind Kulturlandschaften, der vermeintlich natürliche Wald ein gepflanzter Kulturwald.⁴

Öffnen wir die Definition der ›Ruine‹ unter Beibehaltung des Kriteriums menschlicher Zweckmäßigkeit auch für Fälle menschlicher Zerstörung, so schärft dies den Blick für das Nachleben von Ruinen. Wie wirken Natur und Kultur auf diese ein, wie eignen sie sich jeweils Ruinen an? Insbesondere wenn Ruinen nicht zu »Objekte[n] der Denkmalpflege, der Inszenierung, der Kommerzialisierung« werden und folglich nicht »im Fokus politischer, ökonomischer und [hoch-]kultureller Auseinandersetzungen [stehen]«,⁵ stellen sie die soziologische Forschung vor Herausforderungen. Letzteres gilt für eine Vielzahl von Ruinen in der ehemaligen DDR, einem Staat, welcher – ironischerweise – gemäß seiner Nationalhymne »auferstanden aus Ruinen« gewesen sein soll, während diese Ruinen nunmehr wenig »der Zukunft zugewandt«⁶ erscheinen. Denn die Folgen von mehr als 30 Jahren deutscher Einheit sind für ehemalige DDR-Städte häufig Deökonomisierung, Depopulation und Deurbanisierung, Prozesse der Entstaatlichung und *degrowth* der Infrastruktur.⁷ Heute vornehmlich als Problem des ländlichen Raums diskutiert, erfolgen regelmäßig Empfehlungen zur Zentralisierung verbleibender Infrastrukturen,⁸ welche die Attraktivität vor allem ländlicher Regionen weiter mindert und die verbliebene Bevölkerung veranlasst, über einen Wegzug nachzudenken. Die Auswirkungen der Wiedervereinigungen auf den ländlichen Raum bleiben trotz einiger relevanter Veröffentlichungen weiterhin ein Desiderat.⁹

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

4 *In sensu* Will Steffen, Jacques Grinevald, Paul Crutzen u. a.: The Anthropocene. Conceptual and historical perspectives. In: Philosophical Transactions of the Royal Society A. Mathematical, Physical and Engineering Sciences (2011), H. 369, S. 842–867.

5 J. Otto Habeck, Frank Schmitz: Call for Papers. Ruinen aus der Sicht der Kulturwissenschaften (ArtHist.net, 13. Oktober 2020), <https://arthist.net/archive/23714> (aufgerufen am 13.04.2022).

6 Johannes R. Becher, Hanns Eisler: Auferstanden aus Ruinen. Leipzig: C. G. Röder 1949. Siehe auch Heike Amos: Auferstanden aus Ruinen ... Die Nationalhymne der DDR 1949 bis 1990. Berlin: Dietz 1990.

7 Christine Hannemann: Schrumpfende Städte in Ostdeutschland. Ursache und Folgen einer Stadtentwicklung ohne Wirtschaftswachstum. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (2003), H. 28, S. 16–23; Steffen Mau: Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft. Berlin: Suhrkamp 2019.

8 Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung: Gutachten zum demografischen Wandel im Land Brandenburg. Expertise im Auftrag des Brandenburgischen Landtages. Berlin, Mai 2007, https://www.berlin-institut.org/fileadmin/Redaktion/Publikationen/aeltere_Studien/Gutachten_zum_demografischen_Wandel_im_Land_Brandenburg/Gutachten_final_version.pdf (aufgerufen am 13.04.2022); Reint Gropp im Film von David Holland: Sind unsere Dörfer noch zu retten? ARD: Dokus im Ersten (8. November 2021), <https://www.daserste.de/information/reportage-dokumentation/dokus/sendung/sind-unsere-doefer-noch-zu-retten-100.html> (aufgerufen am 13.04.2022).

9 Rudolf Woderich (Hg.): Im Osten nichts Neues? Struktureller Wandel in peripheren Räumen. Berlin: Lit 2007; Silke Stöber: Zwischen Landflucht und Lebens(t)raum. Wege zu lebendigen Dörfern in Brandenburg. Weikersheim: Margraf 2010; Stephan Beetz: Dörfer in Bewegung. Ein Jahrhundert sozialer Wandel und räumliche Mobilität in einer ostdeutschen ländlichen Region. Hamburg: Krämer 2004.

Dieses Bild – demzufolge die ›Abwicklung‹ der DDR respektive die Wiedervereinigung eine Ruinenlandschaft erzeugt habe – ist jedoch noch unterkomplex. ›Prominente‹ Ruinen sind häufig Gegenstand der Debatten – aber was ist mit den zahlreichen anderen verfallen(d)en Gebäuden auf dem Territorium der ehemaligen DDR? Die Ruinierungskontexte dieser Gebäude werden zunächst kurz skizziert, bevor ein programmatischer Vorschlag zu ihrer Erforschung gegeben wird.¹⁰ Es sind Leerstände, die Jugendlichen (und Subkulturen) Erlebnisräume bieten (könnten). Solche unregelmäßigten Nachnutzungen verlangen eine Justierung ethnografischer Methoden, denn unter anderem sind in solchen Fällen Nutzer*innen nicht (ohne Weiteres) zu identifizieren.

Dabei wird deutlich, dass methodische Zugänge zu Ruinen von der Biografie des Forschenden abhängig sind. Dies zeigt sich insbesondere in der ›evokativen Autoethnografie‹, da diese die eigenen emotionalen Zugänge inspiziert. Vom Leerstand sprach die Journalistin Valerie Schönian aus der Perspektive der ›Nachwendekinder‹ als einem Freiraum – einen Möglichkeitsraum, den viele ostdeutsche Städte für diese Generation böten; diese Wahrnehmung unterscheidet sich signifikant etwa von gleichaltrigen Westdeutschen und anderen ostdeutschen Generationen.¹¹ Für diese Generation – so kann Schönian verstanden werden – bietet sich eine Unterscheidung zwischen einem *emic view* (einer Binnenperspektive) und einem *etic view* (einer Außenperspektive) nicht an, da die Perspektive dieser spezifischen Generation auch eine gesamtdeutsche ist. Abschließend wird vor diesem Hintergrund das Verhältnis von Macht (über Nachnutzung oder Freiräume) und Subjektivierung reflektiert.

Systematik der Ruinen

Der Begriff der ›Ruine‹ referiert auf die Nutzung, die bei der Erschaffung eines Gebäudes intendiert war – Simmel sprach in dem eingangs wiedergegebenen Zitat vom »Standpunkt des Zweckes«. Durch teils intendierte Einwirkungen ist dieser Nutzen aber nicht mehr gegeben. Das ›Rest-Sein‹ von Ruinen lädt wiederum zu einer Nutzung ein, ermöglicht also eine Zweckentfremdung bzw. eine ursprünglich nicht intendierte Nachnutzung.¹² Dabei sind die intendierte Funktion, die intendierte Einwirkung und auch die Intention der Nachnutzung historisch-gesellschaftlich situierte Sachverhalte. Sie haben also eine Geschichte und Bedingungsfaktoren.

10 Die herangezogenen Beispiele ›unspektulärer‹ Ruinen entstammen einer evokativen Ethnografie, die weitestgehend in der Untersuchungsregion Brandenburg an der Havel und Umgebung durchgeführt wurde. In dieser Region tritt der Autor dieses Beitrags als Heimat- und Familienforscher auf. Zur Bezeichnung der untersuchten Region vgl. Sebastian Kinder (Hg.): Brandenburg an der Havel und Umgebung. Eine landeskundliche Bestandsaufnahme im Raum Brandenburg an der Havel, Pritzerbe, Reckahn und Wusterwitz. Köln: Böhlau 2006.

11 Valerie Schönian: Ostbewusstsein. Warum Nachwendekinder für den Osten streiten und was das für die Deutsche Einheit bedeutet. München: Piper 2020.

12 Vgl. Frank Schmitz und Joachim Otto Habeck in der Einleitung zum vorliegenden Sammelband.

Dies lässt sich vor dem Hintergrund von Epochenwechseln und *regime changes* besonders gut illustrieren und ist somit für ostdeutsche Ruinen von besonderem Interesse. Hier wird der Vorschlag unterbreitet, Ruinen dahingehend zu systematisieren, wann sie zu solchen wurden und wann sie wie nachgenutzt wurden. Dabei verstehe ich sowohl die Restaurierung als auch den Abriss von Ruinen bereits als einen möglichen Nachnutzungskontext. Wann etwas in seiner intendierten Funktion entstanden ist, mag im Einzelfall für einen Zerstörungsgrund interessant sein, wird aber in diesem Beitrag zugunsten des ›Ruinisierungskontexts‹ als zweitrangig betrachtet.

Folgt man dieser Systematik, lassen sich eine Reihe von Fällen als Beispiele vor ihrem historisch-gesellschaftlichen Kontext einordnen.¹³ Der Ruinisierungskontext einiger repräsentativer Großbauten ist in der Öffentlichkeit präsent, wird sehr konträr diskutiert und verweist auf ideologische Einflussnahmen auf das kollektive Gedächtnis. Die bekanntesten Beispiele sind das Berliner Stadtschloss bzw. der (nicht mehr vorhandene) Palast der Republik¹⁴ und – wenngleich der Ruinisierungskontext ein anderer ist – die Frauenkirche in Dresden.¹⁵ Werfen wir einen Blick auf ein lokales Beispiel, so finden wir in der Stadt Brandenburg an der Havel beispielsweise die Kirche St. Johannis, die kriegsbedingt Zerstörung erfuhr und anlässlich der Bundesgartenschau 2015 restauriert wurde.¹⁶ Sowohl die (inter-)national als auch die regional bekannten Fälle ›prominenter‹ Ruinen erfahren im Fall ihrer Rekonstruktion und Nachnutzung eine verhältnismäßig große mediale Aufmerksamkeit. Charakteristisch für diese Beispiele ist eine geordnete touristische, erinnerungspolitische und/oder – mit Blick auf die Nutzung als Kulisse – cineastische Nachnutzung. Erwähnenswert scheint eine gesteigerte Tendenz zu Restaurierung und Wiederaufbau von repräsentativen Gebäuden, deren Ruinisierung nicht (in erster Linie) mit der DDR und der Wiedervereinigung zu tun haben, während mit dem Palast der Republik gar DDR-Architektur nach der Wende beseitigt wurde. Seine Errichtung und sein Abriss sind vor dem Hintergrund einer Siegerarchitektur (zunächst des Zweiten Weltkriegs, dann des Kalten Kriegs) zu lesen. Dazu gesellt sich ein

13 Für den Umfang des Beitrags wurden u. a. militärische Anlagen ausgelassen. Diese waren im Kontext des preußischen Militarismus häufig mit der erzwungenen Aufgabe von Ortschaften verbunden; vgl. Jörg Morré, Stefan Büttner: Sowjetische Hinterlassenschaften in Berlin und Brandenburg, Berlin: Ch. Links 2014.

14 Moritz Holfelder: Palast der Republik. Aufstieg und Fall eines symbolischen Gebäudes, Berlin: Ch. Links 2008; Christian von Steffelin, Markus K. Ebeling, Manfred Schmalriede: Palast der Republik 1994–2010. Ostfildern: Hatje Cantz 2011; Friedrich Dieckmann: Vom Schloss der Könige zum Forum der Republik. Zum Problem der architektonischen Wiederaufführung. Berlin: Theater der Zeit 2015; Marlene Militz: Vorwärts in die Vergangenheit. Das Berliner Schloss als Restaurationskulisse. In: Blätter für deutsche und internationale Politik (2021), H. 2, S. 114–120.

15 Reinhard Appel (Hg.): Die Dresdner Frauenkirche. »Aus Ruinen auferstanden ...«. Köln: Lingen 2005; Ludwig Güttler (Hg.): Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche. Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative. Regensburg: Schnell & Steiner 2006.

16 Marcus Cante, Joachim Müller (Hg.): Johanniskirche Brandenburg an der Havel. Erforschung – Sicherung – Restaurierung. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2017.

staatlich autorisierter bzw. hegemonial westlicher Diskurs zum Kulturerbe, dem sie unterliegen.¹⁷ Somit lässt sich als zweites Kriterium einer Systematik von Ruinen die Prominenz benennen, die von einem (inter-)nationalen Bekanntheitsgrad bis zu nahezu unbekanntten Ruinen reicht.

Prominenz ist – zynisch gesprochen – nur eine Spielart der Relevanzsetzung. Individualbiografisch können (öffentlich) unbekannte Ruinen vielmehr Assoziationen bergen, sodass diese hier im Vordergrund stehen sollen. Versteht man Relevanzsetzung auch als Teil des intendierten Zwecks eines Gebäudes, so können dessen zentrale Lage (Zentralität) und Repräsentativität die Fälle systematisieren. Vorsozialistische Bauten wie Kirchen und in vielen Fällen Gutshöfe, aber auch Gebäude aus sozialistischer Zeit wie Dorfkulturhäuser wurden zentral und repräsentativ erbaut. Solche Gebäude überstiegen ihren bloßen Zweck durch eine In-Relevanz-Setzung qua zentraler Platzierung. Hier unterscheidet sich der zur Zeit der DDR neue Großstall der landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften (LPG) von der Kirche und dem Kulturhaus. Zwar ist auch der Großstall gewissermaßen ›repräsentativ‹ für eine neue Zeit, für den Fortschritt, der im Dorf Einzug hält; aber durch seine Ortsrandlage wird er wiederum degradiert zu einem reinen Zweckbau.

Eine Schwierigkeit bei den lokalen Fällen stellt die teils fehlende öffentliche Geschichtsschreibung dar. Das heißt, es existieren nicht zu allen Orten und vor allem nicht zu allen Objekten (wenn sie nicht zufällig gelistete Denkmäler sind) wissenschaftliche bzw. publizierte Darstellungen. Denn nur, weil etwas Ruine ist, heißt es nicht gleich, dass es als Baudenkmal ausgewiesen wird, dessen Erforschung dann häufig engagierten Bürger*innen obliegt.¹⁸ Darunter fällt auch der Ruinisierungskontext der Devastierung, also der (zum Teil erzwungenen) Aufgabe von Einzelgehöften, Weilern oder ganzen Ortschaften.¹⁹

Mit Blick auf die Jahre und Jahrzehnte nach 1945 (während der Existenz der sowjetischen Besatzungszone und in der Frühphase der DDR) kamen Dynamiken des Abreißen zum Tragen. Einer dieser Ruinisierungskontexte lässt sich mit dem Narrativ der Entnazifizierung verbinden. Davon betroffen waren einerseits

17 Laurajane Smith: *Heritage, Identity and Power*. In: Philippe M. F. Peycam, Xinhuan Xiao, Yew-Foong Hui (Hg.): *Citizens, Civil Society and Heritage-Making in Asia*. Singapur: ISEAS Publishing 2017, S. 15–39.

18 Exemplarisch zur Erforschung der Ziegeleien in Brandenburg siehe Horst Hartwig: *Ziegeleigeschichte von Brandenburg*, http://www.horsthartwig.de/ziegel_freunde_brandenburg.htm (aufgerufen am 05.07.2021).

19 Etwa an der innerdeutschen Grenze. Siehe dazu folgendes Projekt von Anne Heinlein und Göran Gnaudschun: *Wüstungen* (2015), <http://anneheinlein.de/fotografie/wuestungen/> (aufgerufen am 13.04.2022). Das Phänomen war jedoch nicht auf Grenzgebiete beschränkt: Lokalhistorische Darstellungen kontextualisieren und deuten das Eingehen ländlicher Siedlungen mit Zentralisierungstendenzen und der Verwaltungsreform in der DDR 1950/1952; siehe dazu exemplarisch Hans-Joachim Tonne: *Chronik von Vehlen. Ortsteil der Gemeinde Bensdorf*. Eigenverlag 2020. Belege zu einer erzwungenen Aufgabe dieser Höfe bzw. Siedlungen liegen – anders als im Fall von Siedlungen an der innerdeutschen Grenze – nicht vor, sodass ihre zunehmende Peripherisierung letztlich als Grund erhalten muss, warum die Eigentümer*innen ihre landwirtschaftlichen Betriebe verließen und devastierten.

Repräsentativbauten, andererseits auch nationalsozialistischen Lager, welche abseits der Ortszentren errichtet worden waren.²⁰

Dass in der DDR bürgerliche Prunkbauten, Adelsitze und Gutshäuser als Symbole des Feudalismus oder ostelbischen Junkertums unbrauchbar gemacht oder zerstört wurden, ist sicherlich vorgekommen, aber nicht als Regel zu betrachten.²¹ Neben der symbolischen Zerstörung gab es oftmals ein Preisgeben gegenüber dem Verfall, den Teilabbruch zur Gewinnung von Baumaterial und zur Umnutzung in der DDR. Sie wurden nach der Wende 1989/90 mehrheitlich reprivatisiert, zum Teil restituiert und restauriert. So schreiben sich die Gebäude durch ihre Restaurierung in das Projekt einer ›wiederhergestellten‹ Ordnung und Ästhetik ein.

Anders gestaltet sich die Nachnutzung bei Gebäuden, die nach der Wiedervereinigung im Zuge von Privatisierung früher oder später Opfer von Insolvenz wurden und daher jenem Komplex zuzurechnen sind, den die ostdeutsche Architektursoziologin Christine Hannemann als »Deökonomisierung« bezeichnet.²² Diese betrifft vornehmlich gewerbliche Einrichtungen, welche die Treuhand konkurrenzfähig machen sollte. Die Praxis und die daraus resultierende Erfahrung unterschieden sich dann jedoch von der Idee.²³ In den Dörfern existierten die LPG, welche stark ortsbildprägend waren. Auch sie sollten nach der Wende in Privateigentum überführt werden. Trotz der heute (wieder) prosperierenden ostdeutschen Landwirtschaft prägen dennoch eher die ehemaligen leer stehenden oder ungenutzten LPG-Gebäude das Ortsbild.²⁴

20 Repräsentativbauten meint hier beispielsweise Bismarckwarten – als preußisch, militaristisch und oder nationalistisch gelesene Turmanlagen mit Denkmalcharakter – wie auch eine auf dem Brandenburger Marienberg stand, hier aus der Hand des Jugendstilarchitekten Bruno Möhring. Ihr wurde ein symbolischer Schaden zugefügt, der weitere Verfall und die Jahre später erfolgte Sprengung taten dann ihr Übriges. An gleicher Stelle wurde später die Friedenswarte errichtet. Vgl. BAS Brandenburg an der Havel: Der Marienberg zu Brandenburg an der Havel. Vergangenheit und Gegenwart. Brandenburg an der Havel: Eigenverlag 2000. Exemplarisch für die Lager steht etwa das KZ Genthin-Wald, vgl. Wolfgang Bernicke: Das Außenlager Genthin des KZ Ravensbrück. Geschichte und Gedenken. In: *Erinnern! Aufgabe, Chance, Herausforderung* (2015), H. 1, S. 28–39.

21 Philip Plickert: Burgen in der ehemaligen DDR. Die Schlossretter. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. August 2012, <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/menschen-wirtschaft/burgen-in-der-ehemaligen-ddr-die-schlossretter-11849849.html> (aufgerufen am 13.04.2022); Matthias Donath: Schlösser im Osten. Adelshäuser als Kuhställe oder Trinkerheilstätten. MDR Heute im Osten (4. Dezember 2014), https://www.mdr.de/heute-im-osten/schloss_interview100.html (aufgerufen am 13.04.2022).

22 Hannemann 2003 (wie Anm. 7).

23 Vgl. Marcus Böick: Die Treuhand. Idee – Praxis – Erfahrung 1990–1994. Göttingen: Wallstein 2018. Exemplarisch hierzu Sieglinde von Treskow (Hg.): 90 Jahre Stahl aus Brandenburg. Zeitzeugen berichten. Bad Münstereifel: Westkreuz 2005; Sebastian Kinder: Brandenburg an der Havel. Der Industriestandort Kirchmöser von der Pulverfabrik bis zum Ausbesserungswerk der Reichsbahn. In: *Brandenburgische Denkmalpflege* (2000), H. 1, S. 5–16.

24 Bernd Martens: Landwirtschaft in Ostdeutschland. Der späte Erfolg der DDR. Bundeszentrale für Politische Bildung (25. August 2020), <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/47157/landwirtschaft> (aufgerufen am 13.04.2022); Thilo Schmidt: Agrar-Genossenschaften in Mecklenburg. Erfolgreich jenseits der Bauernhofidylle. Deutschlandfunk Kultur (30. Oktober 2019), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/agrar-genossenschaften-in-mecklenburg-erfolgreich-jenseits-100.html> (aufgerufen am 13.04.2022).

Bei den ›unspektakulären‹ Beispielen dominiert somit der Leerstand (sowie – dies sei hier nachgeschoben – die Flächennutzung für Solaranlagen). Restaurierung und Wiederaufbau sind bei nicht repräsentativen Bauten keine Option; eine Rückkehr von Leerstand in eine Wiedernutzung ist stets von privaten Investoren abhängig.

Eine weitere Folge der Wiedervereinigung war ein starker Bevölkerungsrückgang in Ostdeutschland. Im Zuge der Landtagswahlen in Sachsen-Anhalt 2021 wurde wieder medial präsent, dass das Bundesland seit 1989 rund ein Viertel seiner Bevölkerung verloren hat; eine Entwicklung, die zu zahlreichen Leerständen etwa in DDR-Plattenbauten führte, welche nicht nur in den Städten, sondern auch in Dörfern existierten und ortsbildprägend waren.²⁵ Dieser Bevölkerungsrückgang wirkte sich zudem negativ auf den Bestand von Infrastruktureinrichtungen wie Schulen, Gemeindeverwaltungen und Bahnhöfe, Freizeitmöglichkeiten wie Reitplätze, Jugendclubs und Ferienhäusersiedlungen aus. Anders als im Fall des Palasts der Republik wurde DDR-Architektur in den Kleinstädten und ländlichen Gemeinden nach der Wende in der Regel nicht beseitigt – eine symbolische Neuausrichtung des Orts war offenbar entweder nicht notwendig oder unrealistisch. So reiht sich DDR-Architektur zwischen älterer und jüngerer Bausubstanz ein oder erfährt Überformungen. Erinnerungspolitisch zu deuten sind Leerstände und Ruinen aber analog als eine Verlustgeschichte.

Dieser kursorische Überblick verdeutlicht, dass ›prominente‹ bzw. ›repräsentative‹ Gebäude sich hinsichtlich der Ruinisierung und der Nachnutzung von den ›nicht repräsentativen‹ Gebäuden stark unterscheiden. Eine Systematisierung kann fruchtbar jene Kriterien nutzen, die hier vorgestellt wurden – intendierter Zweck, aus denen der Ruinisierungskontext folgen kann, Prominenz, Zentralität und Repräsentativität. Alle Kriterien können Hinweise auf eine geordnete Nachnutzung oder gar Restaurierungsmotive bieten. Somit wurde ein Rahmen eröffnet, der illustriert, dass jenseits ›prominenter‹ Beispiele eine Vielzahl unspektakulärer Ruinen existiert, die nichtsdestoweniger Bestandteil der Kulturlandschaft, der baulichen Substanz der ländlichen Gemeinden und auch sozialer Tatbestände sind.

Ethnografie im Kontext differenter Wahrnehmungen

Schwierig gestaltet es sich, die Stilllegung von Anlagen, das Schließen von Einrichtungen und somit immer mehr Leerstand fortwährend mit der Wiedervereinigung zu erklären. Klar sollte sein, dass die Entwicklungen der Deökonomisierung und Depopulation heute nicht nur in den neuen Bundesländern ablaufen, sondern auch andernorts. Aber diese Prozesse werden eben doch mit einem spezifisch ostdeutschen Ruinisierungskontext in Verbindung gesetzt.²⁶

25 Christine Hannemann: Die Platte. Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR. Wiesbaden: Vieweg + Teubner 1996.

26 Siehe dazu kritisch Felix Ringel: Neue Gegenwärtigkeiten in Hoyerswerda. Zur Anthropologie und Zukunft Ostdeutschlands. In: Sandra Matthäus, Daniel Kubiak (Hg.): Der Osten. Wiesbaden: Springer 2016, S. 141–167.

Denn 30 Jahre Wiedervereinigung sind zugleich 30 Jahre enttäuschter Erwartungen; das Ende einer Einrichtung, die in der DDR – wenn auch unter anderen ökonomischen Voraussetzungen – existierte und heute geschlossen ist, unterliegt in der Wahrnehmung der Bewohner*innen immer noch der Differenz von ›vor‹ und ›nach der Wende‹. Wenn Einkaufsläden, Gaststätten mangels Nachfolger*innen oder Werke schließen, verschwindet etwas aus dem Leben der älteren Bewohner*innen, das sie in der DDR noch selbstverständlich kennengelernt hatten. Und je älter sie sind, umso mehr scheint die Wahrnehmung zuzunehmen – es handelt sich um einen ›Lauf der Dinge‹, der biografisch ebenso wie politisch stark aufgeladen sein kann, aber nicht muss.²⁷

Aber was für eine Person das Sinnbild für Verlust ist, kann für eine andere etwas ganz anderes bedeuten. Nicht zur Ehrenrettung, sondern als Generationenfrage entfaltet Schönian in *Ostbewusstsein* die These, dass diese Leerstände einen Freiraum darstellen; Skizzenbücher mit leeren Seiten, die Unfertigkeit des Ostens wird zum Gestaltungsspielraum, der zum Träumen einlade, für die Generation, die nicht mehr DDR-sozialisiert ist.²⁸ Damit stellen sich empirische Fragen: Für welche Leerstände gilt das? Gilt dies auch für Ruinen? Diese empirischen Fragen lassen sich aber nicht beantworten, ehe dies für die methodische Frage gilt, um die es in diesem Beitrag nun gehen soll: Wie die Nachnutzung erforschen?

Die Fälle, die hier als ›lokal‹ verortet wurden, sind keine gehypten *lost places*, die im Rahmen von *Urbex* oder *Ruinophilia* als Orte der ›Off-Moderne‹ aufgesucht werden.²⁹ Sie versprühen nicht den trashigen Charakter eines urbanen Cafés, das mit Backstein-, Kupfer- und Messingdesign in einer ehemaligen Fabrik eingerichtet wurde, oder einer leer stehenden Fabrikhalle, in der man einen illegalen Rave organisiert. Es sind abseitige Ruinen, im doppelten Sinne ›verloren‹ und somit eher *lost lost places*: eine Gruppe verlassener Häuser, von denen nur noch die Grundmauern stehen, in einem Wald, zu dem keine asphaltierte Straße führt, oder ein leerer LPG-Stall in Ortsrandlage. Der Untersuchungsgegenstand lädt zur Feldforschung ein, ohne dass wir wissen, welche oder wie viele (Sub-)Gruppen es sind, die diese leer stehenden Gebäude oder Ruinen aufsuchen – und wie oft sie es tun. Vermutlich wird es sich nicht um *urban explorers* handeln, welche die Ruine als Ruine touristisch aufsuchen, sondern eher um Anwohner*innen, die eine Ruine als etwas anderes – etwa einen Abenteuerspielplatz – sehen.³⁰

Feldforschung stammt als zentrales Element aus der Ethnologie und setzt üblicherweise voraus, dass eine Immersion der forschenden Person in die zu befor- schende Gruppe stattfindet.³¹ Darüber hinaus wenden Ethnolog*innen weitere Methoden an, die auch in der qualitativen Soziologie genutzt werden, sodass für

27 Ringel 2016 (wie Anm. 26).

28 Schönian 2020 (wie Anm. 11).

29 Svetlana Boym: Tatlin, or Ruinophilia. The avant-garde and the off-modern. In: Cabinet Magazine 28 (2007), S. 49, <https://cabinetmagazine.org/issues/28/boym2.php> (aufgerufen am 30.05.2022).

30 Alice Mah: The Dereliction Tourist. Ethical Issues of Conducting Research in Areas of Industrial Ruination. In: Sociological Research Online 19 (2014), H. 4, S. 162–175.

31 Francis Müller: Designethnografie. Wiesbaden: Springer 2018, S. 60.

einen in der Ethnologie räubernden Soziologen die Grenzen zwischen genuiner Ethnologie und ethnografischen Methoden schwer zu ziehen sind. Stehen auf der Seite der Ethnologie das Interesse an (fremder) Kultur und der Versuch der holistischen Erklärung, stehen auf der Seite der Soziologie ein Interesse an der (eigenen, analytisch befremdeten) Gesellschaft und differenzierte Darstellungen – beispielsweise, um auf unterschiedliche Narrative, Rationalisierungen oder Coping-Strategien hinzuweisen.³²

Das Prinzip der Ethnologie, die Perspektive der Akteur*innen (*emic view*) in den Fokus zu rücken, wird innerhalb der eigenen Disziplin seit Längerem kritisch hinterfragt: Eine Abgrenzung zur Fremdperspektive (*etic view*) sei »zwar analytisch nützlich, aber in konkreten Kontexten« lägen »immer gemischte Phänomene vor« und eine »Essentialisierung« sei gefährlich, denn »Menschen leben heute kaum irgendwo noch in exklusiven Identitätswelten«. ³³ Dies lässt sich auch für die Bewohner*innen des hier untersuchten Gebiets konstatieren. Hinzu kommt, dass die Sprache »der Ostdeutschen« – man könnte mit der US-amerikanischen Philosophin Judith Butler auch »der ostdeutschen Subjekte« sagen – niemals vollständig ihre eigene ist.³⁴ Die Sprache der Individuen hat nämlich eine längere Geschichtlichkeit; durch die Wiederholung von Diskursen unterwerfen sich Individuen Subjektentwürfen.³⁵

Dies gilt auch im Fall von Personen, die DDR-sozialisiert sind, und jener Bewohner*innen Ostdeutschlands, die diese Sozialisation eben nicht mehr durchliefen – Nachwendekinder. Es ist nur konsequent anzunehmen, dass Subjektentwürfe für die Bewohner*innen des Ostens stark mit einer Generationenzugehörigkeit verschränkt sind. Für die ehemalige LPG-Bäuerin, die nach der Abwicklung ihrer LPG beruflich nicht mehr auf die Beine kam und sich die Anerkennung ihrer Lebensleistung wünscht, können die LPG-Ruinen ein Sinnbild für Verlust sein.³⁶ Für jemanden, der in der Wende eine handwerkliche

32 Christoph Antweiler: Fremdes und Eigenes. In: Gerald Hartung, Matthias Herrgen (Hg.), *Interdisziplinäre Anthropologie*, Wiesbaden: Springer 2019, S. 3–40, hier S. 12; vgl. Klaus Amann, Stefan Hirschauer: Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm. In: Stefan Hirschauer, Klaus Amann (Hg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 7–52.

33 Christoph Antweiler: Kulturwissenschaft jenseits der Extreme. Ethnologie im Kontext einer Wissenschaft vom ganzen Menschen. In: Stephan Conermann (Hg.), *Was ist Kulturwissenschaft?*, Bielefeld: transcript 2014, S. 47–81, hier S. 72–73.

34 Bei der Nutzung der Bezeichnung »die Ostdeutschen« ist sich der Autor bewusst, ebenfalls Diskurse partiell zu reproduzieren und eine Essenzialisierung zu betreiben. Dabei maßt sich der Autor aber keinesfalls an, für alle »Ostdeutschen« zu sprechen oder diese Gruppe konkret umgrenzen zu können. Es gibt auch keine homogene »ostdeutsche« Kultur. Es handelt sich letztlich um eine *Imagined Community* im Sinne des gleichnamigen Buchs von Benedict Anderson (London: Verso 2003). Die Nutzung der Bezeichnung »die Ostdeutschen« versteht der Autor als strategischen Essentialismus, wie ihn Gayatri Chakravorty Spivak in *Other Worlds* (New York: Routledge 1988, S. 197–221) nutzte.

35 *In sensu* Judith Butler: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017; vgl. Melanie Behrens: *Komplexen Subjektivierungen auf der Spur. Ein methodologischer Ansatz zur Analyse von Machtverhältnissen*. Bielefeld: transcript 2021.

36 Sie müssen es aber nicht. Vielleicht ist die skizzierte Sozialfigur der ehemaligen LPG-Bäuerin auch nur diskursives Produkt einer Außenperspektive, *in sensu* Mah 2014 (wie Anm. 30).

Ausbildung beendete und eine Familie gründete, ließ die Bewältigung des Alltags eine Auseinandersetzung vielleicht nicht zu, sodass er diesen Relikten emotional neutral gegenübersteht. Es gibt ›die Ostdeutschen‹ genauso wenig, wie es eine determinierte Rezeption der Vergangenheit gibt – für beide sind ständige (Re-)Produktionen nötig und somit etwas streng Gegenwärtiges.³⁷

Die Generation der Nachwendekinder hat die angesprochenen Verluste (wenn überhaupt) nur in vermittelter Form erfahren.³⁸ Sie verfügt über Skizzenbücher mit leeren Seiten, weil sie sich an den Einsatz des Radierers nicht so erinnert und ihr Subjektentwurf das Noch-Werden betont. Damit sind die Nachwendekinder in einer vertrackten Position. Sie sind (familien-)biografisch ›ostdeutsch‹, aber auch (individual-)biografisch bundesdeutsch: Sie haben die DDR selbst nicht erlebt, sind aber im östlichen Teil des wiedervereinigten Deutschlands aufgewachsen. Sie unterlaufen als Generation Vorstellungen eines *emic view*, eines ›ostalgischen‹ Blicks; gleichermaßen können sie niemals eine wirkliche Außenperspektive (*etic view*) auf den Osten einnehmen. Der deutsche Ethnologe Christoph Antweiler schrieb über seine Disziplin, diese sollte »dialogischer sein, die Stimmen der Untersuchten wiedergeben, aber es ist eine Illusion, dass sie im Sinne einer indigenen Ethnologie von den Untersuchten selbst gemacht werden könnte, es sei denn, es handelt sich dabei um ausgebildete Ethnologen«. ³⁹ Die Position der Nachwendekinder bietet sich so gesehen an, eine Mittler*innen- oder Übersetzer*innen-Position einzunehmen – vor allem wenn sie ethnologisch oder soziologisch geschult sind.⁴⁰

Nachnutzung erforschen

Wenden wir uns nun den ethnografischen Methoden zu. Die bisherigen Ausführungen stellen hierbei sowohl den Versuch dar, zu plausibilisieren, sich an *Die 10 Gebote der Feldforschung* halten zu müssen, als auch diesen gerecht zu werden.⁴¹ Dennoch ist man in der Methode erschreckenden Freiheiten ausgesetzt:

Es gibt keinen methodischen Leitfaden zur Erstellung einer Ethnografie. Zwar gibt es auch für andere qualitative Forschungsvorhaben hinsichtlich der Anwendung einer Methode/einer Forschungslogik keine Garantie für die Güte der Forschung, jedoch ist die Ethnografie von diesem Paradigma in besonderer Weise betroffen, da [...] ihr gleichzeitig eine maximale methodische Freiheit zugrunde liegt, bei

37 Ringel 2016 (wie Anm. 26).

38 Schönian 2020 (wie Anm. 11).

39 Antweiler 2014 (wie Anm. 33), hier S. 72.

40 Entsprechend ist dieser Artikel auch als ›Selbstermächtigungsangebot‹ für die beschriebene Gruppe gedacht und hat folgerichtig die Autoethnografie als Methode skizziert. Falls sich Forschende zum gleichen Gegenstand aufgrund von *identity-based reflexivity* doch eher einer Außenperspektive verhaftet sehen sollten, so bietet Mah 2014 (wie Anm. 30) eindrückliche Reflexionen.

41 Roland Girtler: Die 10 Gebote der Feldforschung. In: Sozialwissenschaften und Berufspraxis 19 (1996), H. 4, S. 378–379.

gleichzeitiger Notwendigkeit einer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit sowie der Berücksichtigung der Gütekriterien qualitativer Sozialforschung, wobei letztere im Rahmen ethnografischer Forschung stark diskutiert werden.⁴²

Eine Online-Ethnografie bietet sich an, wenn man von einer Community bzw. einer zu untersuchenden Gruppe ausgeht, für die Online-Interaktionen von Relevanz sind.⁴³ So kann dies für die *Urbex*-Szene, die in Social Media das Hashtag #lostplace nutzen, angewandt werden. Aber Online-Zugänge können nicht der lokal verorteten Kommunikationskultur insbesondere der älteren Personen in den ländlichen Gemeinden Rechnung tragen. Und auch die offene Gegenwart, die Konstruktion von Vergangenheit und Zukunft, kann nur mithilfe von Feldforschung erfasst werden.⁴⁴ Der klassische (analoge) Feldzugang (mit Forschungstagebuch), bei dem die Ruinen und ihre Nachnutzung im Fokus stehen, könnte sich – so der hier unterbreitete Vorschlag – wie folgt gestalten und folgende methodische Fragenkomplexe berücksichtigen.⁴⁵

1. Im Zuge einer Recherche von Dokumenten kann sich ein Bild über die Anlage gemacht werden. Hierbei können durch den Abgleich von älterem und jüngerem Kartenmaterial und die Konsultation vorhandener lokalthistorischer Darstellungen frühere Zustände der Anlage rekonstruiert werden. Wie groß war die Anlage im Vergleich zu heute? Welche Areale müssen für die Begehung mit einbezogen werden? Je nach Lage der Ruine kann bereits die Anreise mit der Gefahr verbunden sein, als Besucher*in der Ruine erkannt zu werden. Nicht nur, wenn es sich um einen Ort handelt, den *Urbexer*innen* oder Geocacher*innen kennen, muss man sich auch mit der Frage auseinandersetzen, wie wahrscheinlich es ist, bei einem mehrstündigen Aufenthalt an der Ruine auf andere Personen

42 Josephine Jellen: Grounded Theory und Ethnografie im Spannungsfeld von Handlung und Praxis. In: Carsten Detka, Heike Ohlbrecht, Sandra Tiefel (Hg.): Anselm Strauss. Werk, Aktualität und Potentiale. Mehr als Grounded Theory. Opladen: Verlag Barbara Budrich 2021, S. 265–288, hier S. 272.

43 Winfried Marotzki: Online-Ethnographie. Wege und Ergebnisse zur Forschung im Kulturraum Internet. In: Jahrbuch Medienpädagogik 3 (2003), S. 149–165; Michael Dellwing: Ethnografie in der Onlineforschung. Pädagogische Hochschule Freiburg: QUASUS-Methodenportal 2019, <https://www.ph-freiburg.de/quasus/was-muss-ich-wissen/daten-erheben/beobachtungsverfahren/ethnografie-in-der-onlineforschung.html> (aufgerufen am 13.04.2022).

44 Ringel 2016 (wie Anm. 26).

45 Die hier formulierte Forschungsskizze wurde in Kenntnis folgender Arbeiten formuliert: Kathrin Wildner: Politische Inszenierungen im öffentlichen Raum. Ethnographische Ansätze der Raumanalyse am Beispiel von Wahlkampfkundengebungen in Mexiko-Stadt. In: Ethnoscripts (2007), H. 1, S. 103–126; Anne Huffschmid, Kathrin Wildner: Räume sprechen, Diskurse verorten? Überlegungen zu einer transdisziplinären Ethnografie. In: Forum Qualitative Sozialforschung 10 (2009), H. 3, Artikel 25; Herbert Schubert: Menschliche Siedlungen als Symbolräume. In: Marlo Riege, Herbert Schubert (Hg.): Sozialraumanalyse. Grundlagen – Methoden – Praxis. Köln: Verlag Sozial Raum Management 52016, S. 161–176; Bertram Weisshaar: Denkweg. Ein (um)weltlicher Pilgerweg quer durch das Land von Aachen bis Zittau. München: oekom 2016; Bertram Weisshaar: Einfach losgehen. Vom Spazieren, Streunen, Wandern und vom Denkegehen. Köln: Eichborn 2018; Tim Edensor: Walking through Ruins. In: Tim Ingold, Joe Lee Vergunst (Hg.): Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot. London: Routledge 2016, S. 123–141.

zu treffen. Möchte man in dieser Phase der Forschung wie ein*e Tourist*in sein, selbst wenn man sich als Forscher*in begreift?⁴⁶ Begegnungen mit anderen Besucher*innen können ein wichtiger Feldkontakt sein.

2. Die Recherche ermöglicht ebenso einen Einblick in das Wissen über die Ruine. Selbst wenn Wissen als ›gesichert‹ gilt, beruht es auf einer Konstruktionsleistung. Handelt es sich eher um hobby-historische Arbeiten? Welche Narrative existieren über die Ruine und den Ort? Gibt es ehemalige Bewohner*innen, die als Zeitzeug*innen zur Verfügung stünden? Gibt es Anwohner*innen, die sich mit dieser Anlage gegenwärtig auseinandersetzen? Möchte man mit diesen (vor dem ersten Besuch) in Kontakt treten? Für die ethnografische Forschung ist ein Besuch der jeweiligen Anlage unabdingbar. Dabei gilt es entsprechend dem Forschungsinteresse (welches sich im Feld verschieben kann), ein Verhältnis zwischen aufsuchendem Begehen, ethnografischer Fotografie und evokativer Autoethnografie zu wählen. Dabei kann die eigene Positionierung im Forschungsfeld Anhaltspunkte bieten.

3. Im Rahmen der ethnografischen Fotografie sollte die Anlage möglichst umfassend (alle Flächen, alle Objekte) und somit ihr aktueller Zustand dokumentiert werden.⁴⁷ Bei der Beurteilung des Zustands ist einerseits darauf zu achten, ob es noch Innenräume oder zumindest überdachte Bereiche gibt; andererseits sind körperliche Gefahren, die von Scherben, rutschigen oder einbrechenden Böden usw. ausgehen, zu berücksichtigen. Gibt es Pfade oder Schneisen, die durch die Ruinen führen? Gibt es Anzeichen für unterschiedliche Phasen der Ruinisierung, etwa dass dem ersten Verlassen und Verfallen eine Phase der Baumaterialgewinnung und dann eine des spielerischen Vandalismus folgten? Gibt es Hinweise auf Nachnutzungen und darauf, wann der letzte Besuch von wem hier erfolgte? Wenn es die Dauer der Feldforschung zulässt, kann im Rahmen wiederholter Besuche das Verhältnis von ›natürlichem‹ Bewuchs und ›menschlicher‹ Bepflanzung über die Jahreszeiten hinweg näher bestimmt werden. Darüber hinaus kann der wiederholte Besuch der Anlage kurzfristige Veränderungen und Benutzungsspuren offenbaren, die es zu dokumentieren gilt. Was wurde entfernt, was hinzugefügt und was wurde bewegt?

4. Ruinen bilden ein *terrain vague*,⁴⁸ in dem nicht die üblichen Bewegungsregime, etwa die Limitationen einer Schaufensterschlennderei gelten – das Einsteigen durch ein fehlendes Fenster scheint hier nicht verboten. Die evokative Autoethnografie zielt darauf, die eigenen Emotionen wahrzunehmen und zu dokumentieren. Die Betrachtung von Ruinen löst in der Regel ambivalente Emotionen aus. So können sich nostalgische Bilder ebenso aufdrängen wie die Angst

46 Vgl. Mah 2014 (wie Anm. 30).

47 Für unterschiedliche Besuche kann es sich anbieten, im Vorfeld ein *shooting script* zu erstellen. Insbesondere für den Vergleich unterschiedlicher Ruinen können so die entstehenden Aufnahmen Vergleichbarkeit erzeugen. Vgl. Charles S. Suchar: Grounding Visual Sociology Research In Shooting Scripts. In: *Qualitative Sociology* 20 (1997), H. 1, S. 33–55.

48 Zum Begriff vgl. Luc Lévesque: The »Terrain Vague« as Material – Some Observations. In: *House Boat/Occupations symbiotiques*. Hull/Gatineau 2002, https://www.amarrages.com/textes_terrain.html (aufgerufen am 13.04.2022); zum Gegenstand vgl. Tim Edensor 2016 (wie Anm. 45).

vor dem Unheimlichen und dem Gefährlichen. Welche Sinne werden angesprochen?⁴⁹ Welche Gefühle kommen auf und welche Elemente evozieren diese? Was leitet das Sich-hindurch-Bewegen und was zieht im Begehen Aufmerksamkeit auf sich? Vielleicht knüpft das Begehen der Ruine an Narrative an, oder es erpinnst sich gar eine Geschichte zum Ort, die man mit dem Wissen aus der Quellenrecherche kontrastieren kann.⁵⁰

5. Während diese erste Begehung als flanierendes Beobachten gelten kann, zielt die ethnografische Forschung zumeist auf eine teilnehmende Beobachtung. Als Schwierigkeit für diese Fälle wurde eingangs betont, wie wenig Wissen darüber existiert, wer diese Ruinen zu welchem Zweck aufsucht, welche Subgruppe also als *native* (Einheimische) anzusehen und deren Perspektive einzunehmen ist. Dennoch verbietet es sich, die Ruinen quasi pornografisch, also zum Selbstzweck der Begehung zu erkunden, vielmehr müssen die – wenn auch nicht einfachen – Versuche unternommen werden, ihre Nachnutzer*innen aufzuspüren.⁵¹ Ethnografische Interviews können eventuell die Interessen und Motivationen etwaiger Nachnutzer*innen weiter erschließen. Es ist zwar unwahrscheinlich, diese direkt zu ›erwischen‹, aber Zeitzeug*innen oder Ansässige können Vermutungen äußern, ›was da so noch passiert‹. Selbst wenn man nicht auf die Nachnutzer*innen trifft, ist jedes Gespräch in der Feldforschung ein Datenstück. Diese Interviews können vielleicht auch das Vertrauen für einen gemeinsamen Besuch herstellen, sodass dieser andere Erzählungen und Reaktionen als diejenigen beim Gespräch ›über den Gartenzaun‹ evoziert.⁵² Vielleicht ist der Gang der Anwohner*innen und Zeitzeug*innen durch die Ruine entlang anderer Bewegungsregime strukturiert, weil sie sich eher an der vergangenen Funktion und Materialität orientieren oder eine bestimmte Geschichte erzählen (wollen).

Schlussbetrachtung

In meinem Beitrag habe ich eine Systematik und einen methodischen Vorschlag zur Erforschung der Wahrnehmung und Nachnutzung von Ruinen und leer stehenden Gebäuden skizziert, die sich außerhalb des Scheinwerferlichts von *Urbex* und *Ruinophilia* befinden. Der Vorschlag kombiniert die Dokumentation der materiellen Beschaffenheit mit einer autoethnografischen sensorischen Immersion, der Suche nach Gruppen, die zeitweilig präsent sind, sowie der Analyse der Affekte, welche die (Nicht-)Präsenz der Aneignungen bei den beteiligten Personen und in der Nachbarschaft auslöst. Affekte und insbesondere kommunizierte Affekte können nämlich bereits als Ausdruck einer Subjektivierung gesehen werden. Ein konsequent ethnografischer Zugang ermöglicht dann, sich den Fragen zu nähern, wie sich Macht in Ruinen manifestiert, wie über

49 Edensor 2016 (wie Anm. 45), S. 130–133.

50 Edensor 2016 (wie Anm. 45), S. 136–138.

51 Die kritisierte Perspektive wird im Englischen als *ruins porn* bezeichnet. Mah 2014 (wie Anm. 30).

52 Smith 2017 (wie Anm. 17), S. 24.

die Ruinen gesprochen oder geschwiegen wird, welche Normen hinsichtlich des Umgangs mit Ruinen vorliegen, wie sie befolgt oder gebrochen werden. Wenn sich die Macht gleichermaßen in Subjekten und Ruinen manifestiert, zwingen uns Ruinen Gedanken, Gefühle und Praktiken etwa des Hindurchbewegens auf. Das betrifft auch die Kohärenz der Person als bestimmtes Subjekt.⁵³ Man kann kein*e ›Ostalgiker*in‹ sein und gleichzeitig DDR-Relikte langweilig finden oder zerstören.

Bezieht man die Überlegungen von Butler zu Subjektivierung und Macht auf die Ruinen selbst, offenbart sich noch ein anderer Aspekt des ruinösen Zustands der DDR-Architektur, nämlich die erinnerungspolitische Dimension: »Macht prägt das, was uns von der Geschichte bleibt und was wir über sie wissen.«⁵⁴ Nicht von ungefähr liegt die Erforschung dieser weniger prominenten Ruinen in den Händen von Hobby-Historiker*innen, sind die Darstellungen über diese in kleinen Broschüren und ›grauer‹ Literatur erschienen.⁵⁵ Nicht von ungefähr wissen wir um die Ruinisierungskontexte, die immer auch Narrative sind. Etwa das Narrativ, dass ein totalitärer Staat, der Gebäude abriß und ganze Dörfer räumen ließ, ebenso wenig positive Anknüpfungspunkte bieten kann, wie einer, dessen Gebäude abgerissen wurden und nun in Trümmern liegen oder leer stehen. Mit Blick auf die Ruinen mag der Satz »Nicht alles war schlecht« schwerfallen. Wissen und Ruinen sind durch Macht geprägt.

Abstract

Ethnographically Researching Remote Ruins and Lost Places in the New Federal States

An East German Perspective Without Nostalgia?

Ruins challenge ethnographic research when they stand apart from monument preservation, staging, or commercialization, and when re-use may thus occur disorderly – like for many ruins in the former German Democratic Republic. The article offers a systematization of ruins in the New Federal States. Their often-times unregulated re-use requires an adjustment of the methods, because here users are not easy to find. The appropriation of East German ruins, both by the users and by the researchers themselves, should be considered in the light of biographical – in fact, generational – differences, whereby the ‘post-reunification children’ undermine a distinction between emic and etic view. Finally, the relationship of power over ruins as well as subjectivations is reflected upon.

53 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 38.

54 Christopher Clark: Macht. In: Ulinka Rublack (Hg.): *Die neue Geschichte. Eine Einführung in 16 Kapiteln*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 188–215, hier S. 213; Clark macht in seinem Beitrag auf den ruinösen Zustand des Palais Sans Souci im Norden Haitis aufmerksam. Vgl. auch Smith 2017 (wie Anm. 17), S. 16.

55 Diese Forschung sollte ernst genommen und als Chance zur Koproduktion von Wissen im Sinne von *citizen science* begriffen werden. Es handelt sich bei diesen Hobby-Forschenden häufig um *natives* und somit um jene, die nicht Gefahr laufen, im Sinne von *outsider research* in die erforschte Gruppe mehr hineinzu projizieren, als es deren lebensweltliche Realität ist; vgl. Mah 2014 (wie Anm. 30).

Mobile Ruinen

Medienkanäle des Ruinentransports

Kirsten Wagner

Durch die göttlichen Zeichen eines Erdbebens und eines Kometen angekündigt, von Augenzeugen sowohl in Loreto als auch in Nazareth beglaubigt, über Nachmessungen der Fundamente und des Gebäudes verifiziert, vollzog sich in den Jahren 1291 und 1294 die wundersame Translokation des Wohnhauses der Mutter Jesu von Galiläa über die dalmatinische Küste nach Loreto (Abb. 1). Wie Baldassare Bartoli in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weiter zu berichten weiß und sich dabei auf eine Reihe von bis in das 15. Jahrhundert zurückreichenden schriftlichen Quellen stützen kann, besorgten Engel den Transport des von seinen Fundamenten abgetragenen Hauses über das Mittelmeer, um es so im umkämpften Heiligen Land seiner Zerstörung zu entziehen.¹ Nur Engel als frühe Medienkanäle konnten leisten, was der Architektur in ihrer Materialität und Ortsgebundenheit widerspricht: sich als Gebautes von einem Ort zu einem anderen zu bewegen bzw. sich von diesem an jenen versetzen zu lassen.

Die Marienlegende erweist sich als Parabel, mit der im ausgehenden 18. Jahrhundert die Felloplastik, also die Korkbildnerei (von Architekturmodellen), eingeführt wurde. In Theodor F. K. Arnolds Schrift über die *Felloplastik* aus dem Jahr 1804 ist zu lesen: »Wenn die heilige Legende nur ein einziges Monument der Baukunst, was sich mehr durch seine Heiligkeit, als architektonischen Geschmack empfiehlt – das heilige Haus von Loretto [sic!] – durch Engel übers Meer an seinen jetzigen Ort tragen läßt, so ist diese christliche Mythe eine Aufforderung an die nordischen Pilger, wenn sie in Rom unter den erhabenen Trümmern der Vergangenheit wandeln, diese weit würdigern, weit erhabnern Denkmäler der Baukunst zu uns über die Alpen zu tragen.«² Arnold greift nahezu wörtlich Jakob Dominikus auf, Professor für Geschichte an der Erfurter Universität, der die Kunst der Felloplastik im *Neuen Teutschen Merkur* vier Jahre zuvor wegen ihrer »hohe[n] Würksamkeit und [...] himmlische[n] Magie« gepriesen hatte,

- 1 Baldassare Bartoli: *Le glorie maestose del santuario di Loreto*. Opera ampliata, e nuovamente data fuori da Baldassare Bartoli. Macerata: Zenobi 1673, hier in dt. Ausgabe: *Die Glorwürdige Herrlichkeiten Des Heilighthums, Das ist: Des Heiligen Hauses zu Loreto [...]*. Frankfurt am Main: Stock um 1700.
- 2 Theodor F. K. Arnold: *Felloplastik oder die Kunst Modelle von antiken Gebäuden in Kork darzustellen*. Gotha: Ettinger 1804, S. VI–VII.



Abb. 1: Die Translokation des Heiligen Hauses, Druckgrafik 1673.

zumal sie »alle Monumente des Alterthums, ohne dem Orte seine Zierde zu rauben, transportabel gemacht« habe.³

Die Felloplastik ermöglichte die Betrachtung von antiken Bauwerken, ohne vor Ort zugegen zu sein. Spezifisch an ihr ist, dass sie die Bauwerke in ihrem vorgefundenen, das heißt im 18. Jahrhundert: in ruinösem Zustand wiedergab. Sie unterscheidet sich damit von den parallel entstehenden Rekonstruktionsmodellen griechischer und römischer Architektur, die im Gussverfahren mit Gips und Talkum hergestellt wurden und auf einen ursprünglichen, noch intakten Zustand des Gebauten abzielten.⁴ Angesichts der im 18. Jahrhundert systematisch gezeichneten und gestochenen Ruinen der antiken Bauwerke Roms und Umgebung, mit denen sie als Bild gleichermaßen über die Alpen getragen werden konnten, scheint die der Felloplastik ob des Ruinentransports zugeschriebene »himmlische Magie« zumindest erklärungsbedürftig. Sie rührt zum einen

3 Jakob Dominikus: Ueber Herrn Mey's Felloplastik. In: Christoph Martin Wieland (Hg.): Der Neue Teutsche Merkur. Weimar: Gädicke 1800, S. 325–336, hier S. 331.

4 Vgl. Valentin Kockel: Plaster Models and Plaster Casts of Classical Architecture and its Decoration. In: Rune Frederiksen, Eckart Marchand (Hg.): Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin, New York: de Gruyter 2010, S. 419–433.



Abb. 2: Detail Korkmodell des Konstantinsbogens von Antonio Chichi, 51,5 × 65,5 × 28 cm, drittes Viertel 18. Jahrhundert, Foto: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha.

von der dreidimensionalen Wiedergabe des Gebauten her, das sich von allen Seiten perspektivisch betrachten und aufgrund seiner Miniaturisierung zugleich als Ganzes erfassen ließ. Die Felloplastik reproduzierte die antike Architektur nicht nur visuell, sondern objekthaft, brachte sie buchstäblich zum Greifen nahe (Abb. 2). Damit hängt zum anderen die besondere Materialität der Felloplastik zusammen: der Kork, der aufgrund seiner Porosität und Farbigkeit offenbar wie kein anderes Material verwitterten Stein, insbesondere den porösen Travertin, nachahmen kann.⁵ In allen Beschreibungen der Felloplastik wird auf dieses mimetische Potenzial des Korks abgehoben, nicht einfach ein Bauwerk, sondern ein von Menschenhand Gemachtes plastisch wiederzugeben, das dem

5 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2).



Abb. 3: Korkmodell des Septimius-Severus-Bogens von Carl May, Modellfotografie, Salzpapier, um 1854.

Verfall ausgesetzt ist. Teil der Faszination an der Felloplastik war, dass das Material Kork das Wirken der Zeit mit zur Darstellung brachte. Verkörperten die antiken Ruinen an sich schon eine in den Bodenablagerungen versunkene Tiefendimension von Geschichte *und* eine Dauer des Verfalls, dann konservierten die felloplastischen Modelle diese in den Ruinen verdichteten Modalitäten der Zeit. Weniger rissanfällig als Holz und stoßfester gegenüber Gips und Ton wurde den Korkmodellen zudem eine eigene Lebenszeit attestiert, die der Lebensdauer der antiken Bauwerke zumindest nahekommen sollte.⁶ Aufgrund ihrer Materialeigenschaften und ihrer Dreidimensionalität wurde die Felloplastik zum Inbegriff einer originalgetreuen Reproduktion. Durch die Korkmodelle hindurch meinten die Betrachter*innen, die antiken Ruinen selbst zu sehen.

Mit diesen Eigenschaften nimmt die Felloplastik ein anderes, wenn auch zweidimensionales Reproduktionsmedium vorweg, nämlich die Fotografie, bei der Darstellung und Dargestelltes gleichermaßen zusammenzufallen scheinen. Eine ebenso architektur- wie mediengeschichtliche Pointe in diesem Zusammenhang ist, dass es sich bei der ersten bisher nachweisbaren Fotografie eines

6 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. 201. Weder lösten die aus dem organischen Material Kork gefertigten Modelle dieses ein, noch konnten viele Modelle die Auflösung von entsprechenden akademischen und musealen Sammlungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts überstehen.

Architekturmodells um die Fotografie einer Felloplastik handelt (Abb. 3).⁷ Sie zeigt das Korkmodell des Septimius-Severus-Bogens aus der kunstgewerblichen Sammlung des Freiherrn Alexander von Minutoli; es wurde um 1854 aufgenommen, zu einem Zeitpunkt, als der felloplastische Modellbau seinen Höhepunkt bereits überschritten hatte. Die Fotografie übersetzt das dreidimensionale Modell des Triumphbogens in ein zweidimensionales Bild, das indessen dieselbe Funktion wie die Felloplastik übernahm. Das Bild des Modells sollte das Modell als ortsfestes Unikat einer Sammlung und die von ihm dargestellte antike Architektur an andere Orte tragen. Dabei wurde nunmehr der Fotografie zugeschrieben, das Modell wie kein anderes Medium originalgetreu wiedergeben zu können.

Was die Fotografie für das felloplastische Modell einer antiken Ruine leistete, übernahm sie gleichermaßen für die realen Ruinen. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts diente sie der bildhaften Reproduktion der historischen Überreste europäischer und außereuropäischer Monumentalarchitektur, versammelte in einem imaginären Museum der Weltarchitektur unter anderem die Tempelruinen Italiens und Griechenlands, Ägyptens und Syriens, Mexikos und Indiens – und bildete zusammen mit den im 19. Jahrhundert entstehenden Sammlungen an verjüngten Architekturmodellen und Abgüssen von Architekturfragmenten die Grundlage für eine vergleichende Architekturgeschichte.⁸

Ihren archäologischen Wert bezog die Fotografie – wie die Felloplastik – darauf, dass sie als ›Momentaufnahme‹ der Ruinen einen bestimmten Zustand ihres Verfalls festhielt und darüber verstetigte, während der Verfall unablässig voranschritt. Über Modell und Fotografie konnte dementsprechend auf frühere Zustände der Ruinen und des Bauwerks, das sie einst waren, geschlossen werden. Der archäologische Wert war an ein Objektivitätsversprechen gebunden. Die Felloplastik und die Fotografie erbrachten es auf unterschiedliche Weise: Bei der Felloplastik waren es (zusehends) genaue(re) Vermessungen und vereinheitlichte Maßstäbe, die der objekthaften Reproduktion zugrunde gelegt wurden, bei der Fotografie war es das Mechanische der bildhaften Reproduktion.

Die verschiedenen medialen, felloplastischen und fotografischen Übersetzungen der antiken Ruinen und die damit zusammenhängenden Mobilisierungen von Architektur sollen nachfolgend in drei Schritten näher betrachtet werden: 1. der Herstellung und Zirkulation von Felloplastiken antiker Ruinen im 18. Jahrhundert, 2. ihrer Präsentation in Sammlungen mit einem Schwerpunkt auf der Sammlung Minutoli, 3. der fotografischen Reproduktion ebendieser Sammlung. So kurz eine Semiotik der Architektur hinsichtlich der produktions- und rezeptionsästhetisch relevanten Physis des gebauten Raums auch greift, wird die Architektur im Folgenden mit Umberto Eco als ein Zeichen verstanden,⁹

7 Diese Zuschreibung wurde vorgenommen von Rolf Sachsse: Eine kleine Geschichte der Architekturmodellfotografie. In: Oliver Elser, Peter Cachola Schmal (Hg.): Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetsch, Kleine Utopie. Zürich: Scheidegger & Spiess 2012, S. 23–28.

8 Vgl. im Überblick den Ausstellungskatalog von Robert A. Sobieszek: ›This edifice is colossal. 19th century architectural photography. New York: International Museum of Photography at George Eastman House 1987.

9 Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München: Fink 1972.

das – gerade weil es materiell, räumlich ausgedehnt und ortsfest ist – einer Reihe anderer medialer Zeichen bedarf, um über Raum und Zeit kommuniziert werden zu können. Mit jeder Übersetzung in ein anderes mediales Zeichen rückt die Architektur, rücken hier die antiken Ruinen zugleich in neue Wissensordnungen ein.

Zur Zirkulation von Ruinenmodellen im 18. Jahrhundert

Über die Aufarbeitung der fürstlichen Sammlungen in Kassel, Aschaffenburg und zuletzt Gotha mit ihren Konvoluten an Korkmodellen ist die Geschichte der Felloplastik weitgehend erfasst.¹⁰ Ihren Ursprung hat sie im neapolitanischen Krippenbau, in dem Kork bereits für die dreidimensionale Darstellung von Architektur herangezogen wurde. Daraus ging im Kontext von Bildungsreisen nach Italien und eines korrespondierenden Kunsthandels der autonome Modellbau antiker Bauwerke hervor. Die ersten Korkmodelle datieren auf die 1760er Jahre. Namentlich bekannte Felloplastiker wie Agostino Rosa, Giovanni Altieri und vor allem Antonio Chichi orientierten sich bei ihren Modellen an einem ab dem 16. Jahrhundert durch die Stichwerke von Hieronymus Cock, Étienne Dupérac und später Giovanni Battista Piranesi kanonisch gewordenen Bestand an antiken Bauwerken, der in Rom und Umgebung zu mehr oder minder großen Teilen erhalten geblieben war und zum verbindlichen Besichtigungsprogramm der Grand Tour gehörte.¹¹ Die Bauwerke umfassten neben Tempeln, Grabmälern und Triumphbögen Brücken-, Aquädukt- und Kanalkonstruktionen aus rund fünf Jahrhunderten. Ihre Überreste repräsentierten die antike römische Baukunst, tatsächlich zeigten sie eine heterokliten Antike, insofern in die Architektur der römischen Kaiserzeit unter anderem ägyptische, etruskische und griechische Elemente eingewandert waren. Über die Wiederentdeckung Paestums in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der sogenannte Poseidontempel, über dessen dorische Ordnung die griechische Antike an Popularität gewann, in diesen Modellkanon aufgenommen (Abb. 4). Den Modellen lagen die maßstäblich gezeichneten Risse und Schnitte insbesondere aus Piranesis *Antichità Romane* und Antoine Desgodetz' *Édifices antiques de Rome* zugrunde, sie waren also nicht direkt an den Bauwerken gewonnen worden.¹² Die Übersetzung der antiken Ruinen in maßstäblich verkleinerte Modelle hatte somit mehrere

10 Peter Cercke u. a. (Hg.): *Antike Bauten in Modell und Zeichnung um 1800*. Kassel: Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1986; Werner Helmberger, Valentin Kockel (Hg.): *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffener Korkmodelle*. Landshut, Ergolding: Arcos 1993; Martin Eberle: *Monumente der Sehnsucht. Die Sammlung Korkmodelle auf Schloss Friedenstein Gotha*. Heidelberg: Morio 2017; vgl. ferner Carl May (1747–1822): *Korkmodelle im Architekturmuseum Basel*. Basel: Architekturmuseum 1988, sowie in Bezug auf England Richard Gillespie: *The Rise and Fall of Cork Model Collections in Britain*. In: *Architectural History* 60 (2017), S. 117–146.

11 Vgl. im Überblick Brigitte Buberl (Hg.): *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. München: Hirmer 1994.

12 Giovanni Battista Piranesi: *Le Antichità Romane*, 4 Bde. Rom: Salomoni 1784; Antoine Desgodetz: *Les édifices antiques de Rome. Dessinés et mesurés tres exactement*. Paris: Coignard 1682.



Abb. 4: Korkmodell des Poseidontempels in Paestum von Carl May, 37 × 53 × 117 cm, Ende 18. Jahrhundert, Foto: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha.

Transformationsschritte zur Voraussetzung: vom dreidimensionalen Baukörper in die zweidimensionale Zeichnung beziehungsweise Druckgrafik und von dieser wieder zurück in den dreidimensionalen Modellkörper.

In Deutschland wurde die Kunst der Felloplastik von dem in Erfurt und später in Aschaffenburg für den Kurfürsten Carl Theodor von Dalberg tätigen Hofkonditor Carl May in den frühen 1790er Jahren aufgegriffen. Über das Anfertigen szenischer Tischaufsätze brachte May für den Modellbau unabdingbare praktische Kenntnisse mit. Selbst nie nach Italien gereist, gilt er als Autodidakt, der an den Modellen Chichis am Kasseler Hof und in der Leipziger Kunsthandlung Carl Christian Heinrich Rosts lernte und sie kopierte.¹³ May erweiterte den von ihm in zwei Modellgrößen gelieferten Kanon antiker Ruinen um Donato Bramantes Tempietto sowie drei romanische und gotische Beispiele aus seiner unmittelbaren Umgebung:¹⁴ das Sybillentürmchen in Erfurt, die Klosterruine in Paulinzella und die Burg Mühlberg bei Gotha, womit er der an den Überresten der mittelalterlichen Architektur manifest werdenden Ruinenromantik entsprach.

Den um 1800 erreichten technischen Stand der Korkbildnerei gibt Arnolds Schrift über die *Felloplastik* wieder. Mit ihrer Material- und Werkzeugkunde ist sie als ein Handbuch zu lesen, mit dem Arnold nicht zuletzt eine

¹³ Zu Carl May vgl. Werner Helmlinger: Carl Joseph May (1747–1822). In: Helmlinger/Kockel 1993 (wie Anm. 10), S. 63–89.

¹⁴ Mit Modellhöhen von 15 bis 25 cm und von 30 bis 40 cm.

Demokratisierung der bisher als geheime Kunst gehandelten Korkbildnerei verfolgte, deren Artefakte in Herstellung und Verkauf kostspielig waren und daher nur von wenigen erworben werden konnten. Zwei weitere Aspekte verdeutlicht Arnold: einen ästhetischen, aus dem die Ruinenmodelle antiker Bauwerke betrachtet wurden, und einen materiellen, um nicht zu sagen: materialistischen, an dem die Eigenlogiken von Material und Werkzeug ersichtlich werden. Denn für Architekturmodelle gilt wie für die Architektur selbst, dass sie sich nicht auf Intentionen von Subjekten reduzieren lassen, sondern ebenso vom Baumaterial und von technischen Bauweisen bedingt sind.

Kompakt verwendet ist es die Elastizität des Korks, zu dünnen Scheiben geschnitten seine Brüchigkeit, die zur Ausführung der figürlichen Basreliefs und der Ornamente an den Bauwerken einen anderen Werkstoff erforderten. Dafür wurden über Gussformen modellierte und gebrannte Porzellanerden verwendet. Zwei Faktoren legten hierbei eine Wiederverwendung solcher Gussformen für ein und dasselbe, aber auch für unterschiedliche Bauwerke nahe: zum einen sich wiederholende Ornamente, die mit nur einer Vorlage vervielfältigt werden konnten. Zum anderen waren es die Individualität und die Detailliertheit des Bauschmucks, die eine Vielzahl von Einzelvorlagen vorausgesetzt hätten und sich auch nur bis zu einem gewissen Grad maßstäblich verkleinern ließen. Hier behalf man sich mit der Verwendung von hinsichtlich des Verjüngungsfaktors und der Form nach standardisierten Reproduktionsvorlagen (Abb. 5). Diese bereits von Michael Reinick herausgestellte Diskrepanz zwischen »Vorbildtreue und Serienfertigung« ist konstitutiv für den Modellbau in Kork.¹⁵ Wie weit der Einsatz vorgefertigter Bauteile ging, über die sich die Ruinen in Miniatur als mechanische Zusammenfügung architektonischer Versatzstücke zeigen, vermitteln Arnolds Anweisungen, sich einen gut sortierten Modellbaukasten mit derlei Teilen anzulegen.¹⁶

Das Wissen um diese Diskrepanz lag im Toleranzrahmen ästhetischer Nachahmung. Die Originaltreue der Korkmodelle wurde deshalb weder in der Produktion noch in der Rezeption infrage gestellt. Zu kurz greift daher die Beurteilung nach einem modernen Begriff der Objektivität, der sich auch im Modellbau erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts Bahn brach und mit einer exakten Neuvermessung der herangezogenen Vorbilder und Systematisierung der Maßstäbe einherging. Informationsverlust wie -anreicherung vollzogen sich bei der Übersetzung des Bauwerks in die Zeichnung und der Zeichnung in das Modell also nicht allein, weil ungenau gemessen, Details übersehen oder hinzugefügt wurden. Sie waren auch dem Medium der Zeichnung und dem Material Kork geschuldet. Allerdings wurde eine Grenze gezogen, an der sich die Originaltreue bemaß. Sie weist insofern auf die Denkmalpflege voraus, als die Korkmodelle die antiken Ruinen weder verbessern noch verschönern sollten.¹⁷ Die historischen

15 Michael Reinick: Zwischen Vorbildtreue und Serienfertigung. Beobachtungen an den Korkmodellen Antonio Chichis. In: Gercke u. a. 1986 (wie Anm. 10), S. 20–24.

16 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. 75–80, 107.

17 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. 204. Allerdings haben sich nicht alle Felloplastiker streng an diesen Grundsatz gehalten.

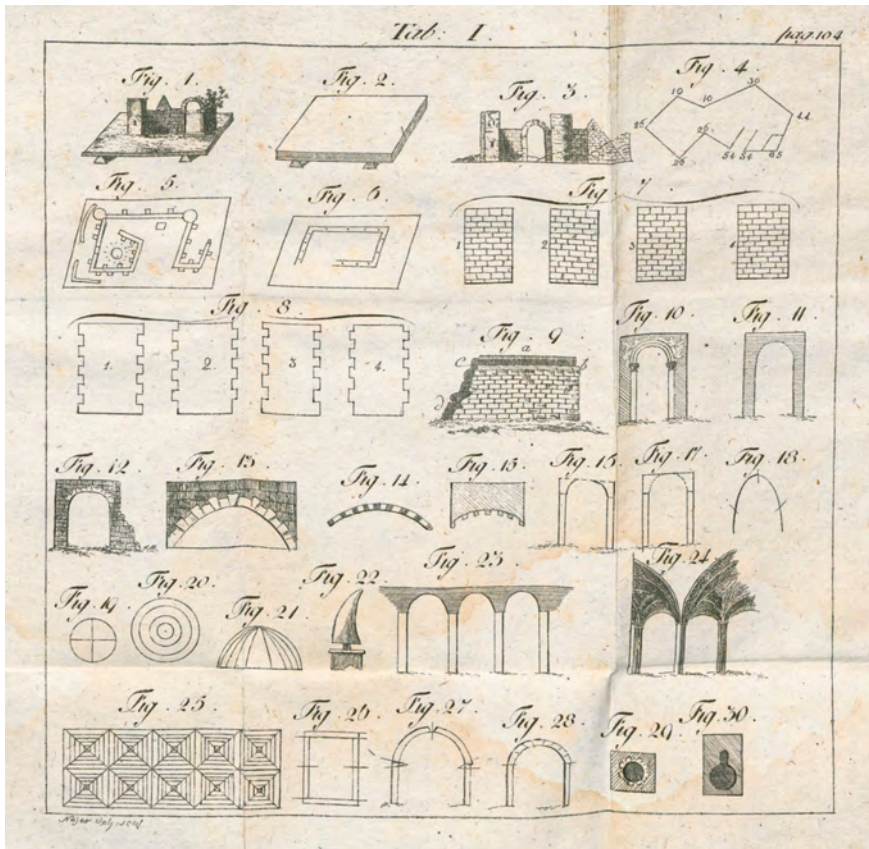


Abb. 5: Schematische Darstellung von Modellbauteilen aus Arnolds ›Modellbauhandbuch‹ zur Felloplastik, 1804.

Monumente, in denen ein jeweils spezifischer historischer Stil zum Ausdruck kam, waren ohne restaurierenden Eingriff in ihrem gegenwärtigen Zustand wiederzugeben.

In ästhetischer Hinsicht wurden ebenfalls Grenzen gezogen. Sie betrafen gleichermaßen die historischen Monumente und ihre Modelle. Hierbei war eins der Grundprinzipien der Ästhetik des 18. Jahrhunderts leitend: das der Einheit in der Mannigfaltigkeit.¹⁸ Demgemäß bevorzugte Arnold »schöne[-] Originale [...], welche durch Mannigfaltigkeit ihrer einzelnen Schönheiten«, sprich: ihrer Säulenreihen, Ornamente und Basreliefs, »und Einfachheit ihrer Komposition interessieren, belehren und angenehm unterhalten.«¹⁹ An der Wiedergabe dieser Mannigfaltigkeit, sei es bei der Zusammensetzung der Bauglieder, sei es beim Ornament, entschied sich nicht nur die Kunst des Modellbaus. Sie zeigte am

¹⁸ Vgl. im Überblick Werner Strube: Mannigfaltigkeit, ästhetische. In: Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, Sp. 735–740.

¹⁹ Arnold 1804 (Anm. 2), S. 85.

Modell immer wieder neue Aspekte des Gebauten, führte zu überraschenden Eindrücken und leistete auf diese Weise der Einbildungskraft Vorschub, »selbst unter den Ruinen zu wandeln, sinnend von Säule zu Säule [zu] schleiche[n] [...] und mit jedem Schritt eine neue Entdeckung [zu] mache[n]«. ²⁰ Rein geometrische Körper wie die Cestiuspyramide in Rom und die mit ihr zitierten ägyptischen Pyramiden, die von allen Seiten das gleiche Bild boten, wirkten nach Arnold nur durch ihre Dimension auf die Betrachter*innen. Da diese über das maßstäblich verkleinerte Modell aber gerade verloren ging, seien die entsprechenden Felloplastiken »schlecht[-]«, wenn nicht »lächerlich[-]«. ²¹

Weitere Grenzziehungen wurden gegenüber dem Krippenbau und dem im 18. Jahrhundert ebenfalls aufkommenden, an den Festungsmodellbau anschließenden Geländerelief gezogen. Jedwedes szenisch-narrative Moment galt es zu vermeiden: »Menschen, Heerden, Vögel auf Bäumen, Hirsche, und überhaupt alles Lebendige, hüte man sich auf solchen Modellen anzubringen.« ²² Als Kunst hatte sich die Felloplastik von den Objekten und den Praktiken einer der kindlichen Fantasie gleichgesetzten, in den Weihnachtskrippen sich artikulierenden Volksfrömmigkeit zu emanzipieren. ²³ Die Modellierung von Berg- oder Seelandschaften, wie sie in den Geländereliefs des 18. Jahrhunderts beispielhaft umgesetzt wurde, ²⁴ erscheint nur für Bauwerke mit einer topografisch besonderen Lage angebracht, etwa bei Tempeln auf Felsen und natürlichen Grotten oder Burgruinen auf Bergen. In allen anderen Fällen sei die Umgebung auszublenden. Autorisiert blieben allein die schon auf Ruinenbildern zu findenden Trümmer- teile der Gebäude, die kunstvoll arrangiert zur pittoresken Wirkung des Verfalls beitragen, oder etwa ein Sandüberzug der Modelle als Sedimentierungsprozesse anzeigende Patina. Die Vereinzelung der antiken Bauwerke qua Modell blieb die Regel. Sie ging mit einer Dekontextualisierung der Ruinen(-modelle) einher: Ihres Orts innerhalb eines funktionalen und repräsentativen räumlichen Bedeutungsgefüges beraubt, beförderten die Modelle die zeichenhafte Verfügbarkeit der Ruinen. Nicht dass die antiken Ruinen selbst keine Zeichen gewesen wären. ²⁵ Seit ihrer literarischen ›Entdeckung‹ durch Francesco Colonna sind sie mit immer neuen Konnotationen aufgeladen worden. Ihr denotativer Kern ergibt sich gleichwohl nur aus ebenjenem räumlichen Bedeutungsgefüge, dessen Teil sie waren, aus dem sie Sinn beziehen und dem sie ihrerseits Sinn geben.

20 Arnold 1804 (Anm. 2), S. 84–85.

21 Arnold 1804 (Anm. 2), S. 85.

22 Arnold 1804 (Anm. 2), S. 224.

23 Arnold 1804 (Anm. 2), vgl. hierzu auch Anita Büttner: Korkmodelle. In: Gercke u.a. 1986 (wie Anm. 10), S. 10–19.

24 Wie Arnolds Hinweise auf die Umsetzung von gefrorenen Seen, Gletschern und Wasserfällen zeigen, dürfte er das im 18. Jahrhundert berühmte Schweizer Geländerelief von Franz Ludwig Pfyffer von Wyher gekannt haben. Vgl. dazu Andreas Bürgi: Relief der Urschweiz. Entstehung und Bedeutung des Landschaftsmodells von Franz Ludwig Pfyffer. Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2007.

25 Vgl. Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulff (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304.

Zur Arretierung von Ruinenmodellen in Sammlungen

Der Archäologe und Philologe Carl August Böttiger, auf den der Neologismus ›Felloplastik‹ aus gr. φελλός für Kork und πλαστική für Bildhauerkunst zurückgeht,²⁶ zeichnete angesichts der durch Plünderungen und andere Formen der ›Kunstrequisitionen‹ (bereits im kaiserzeitlichen Rom, dann erneut in der frühen Neuzeit und zuletzt im 18. Jahrhundert) angehäuften Sammlungen antiker Realien drei charakteristische Rezeptionsweisen von Kunstwerken nach: Begeisterung, Verzierung, Belehrung. Erstere meint eine religiöse Begeisterung und bezieht sich auf die Verehrung von an Orten des Kultus aufgestellten und ebendort wirkenden Statuen. Verzierung spielt hier bereits eine Rolle, ist jedoch untergeordnet und kann sich erst nach Entfernung der Statuen von diesen Orten und ihrer Entlassung aus den kultischen Praktiken zum Hauptzweck verselbstständigen. Diese gleichsam ästhetische Betrachtungsweise bestimmt nach Böttiger die privaten Antikensammlungen der frühen Neuzeit. Bereits im 16. Jahrhundert aber »scheint [...] die dritte Periode der Kunstsammlungen und der am meisten untergeordnete Zweck, der der bloßen Zusammenstellung und Aufschichtung zur Parade oder, wenn es besser klingt, zur Belehrung der Künstler und Kunstgenossen, Alterthümler und Reisedilettanten, ihren Anfang genommen zu haben.«²⁷ Böttigers damit verbundene, an dem Archäologen und Kunsthistoriker Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy geschulte Kritik richtet sich an wahllos zusammengetragene, oft willkürlich restaurierte Originale (oder Originalfragmente) und ebenso beliebig arrangierte Realiensammlungen, wo doch Abgussammlungen denselben Zweck der Belehrung erfüllen könnten.

Für die Architektursammlungen, die ab dem 18. Jahrhundert systematisch aufgebaut wurden, erwiesen sich Originalfragmente, Abgüsse und andere Modellformen ohnehin als konstitutiv, zumal sich die immobilen Originale selbst nicht, sondern nur durch objekt- und bildhafte Reproduktionen ausstellen ließen.²⁸ Die von Böttiger insbesondere an Skulpturensammlungen demonstrierte Verschiebung von der Verzierung zur Belehrung lässt sich auf die felloplastischen Ruinenmodelle übertragen. Ihr Zweck, wo er nicht im Souvenir begüterter »Reisedilettanten« aufging, wurde um 1800 noch im schmückenden Tischaufsatz, in der »Verzierung geschmackvoller Zimmer« oder als Zierde von Kunstkabinetten gesehen.²⁹ Die didaktische Belehrung sowohl in Sachen des Geschmacks als auch in architektonischer und altertumskundlicher Hinsicht stand unterdessen schon im Vordergrund. Architekturmodelle aus höfischen Sammlungen wurden wie etwa in Kassel den Kunst- und Bauakademien zum zeichnerischen Studium und zur Unterweisung in antiker Baukunst zur Verfügung gestellt. Die Akademien

26 Vgl. Böttigers Notiz in: Dominikus 1800 (wie Anm. 3), S. 325–326.

27 Carl August Böttiger: Über Museen und Antikensammlungen. Eine archäologische Vorlesung (1807). In: Ders.: C. A. Böttiger's kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, Bd. 2, hg. v. Julius Sillig. Dresden, Leipzig: Arnold 1838, S. 3–24, hier S. 11.

28 Mit einem Schwerpunkt auf Abgussammlungen vgl. Mari Lending: Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2017.

29 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. IX–X.



Abb. 6: Korkmodell einer Kirchenruine, Alexander von Minutoli zugeschrieben, 1832, Modellfotografie, Salzpapier, um 1854.

ihrerseits legten über das 19. Jahrhundert eigene Modellsammlungen an. Einzelne Künstler und Architekten wie Louis-François Cassas in Frankreich und Sir John Soane in England, in deren Sammlungen sich auch die Felloplastiken antiker Ruinen befanden, gingen ihnen darin exemplarisch voran.³⁰

Dem Zweck der Belehrung dienten auch die in der Forschung zur Felloplastik bisher nicht erwähnten sechs Korkmodelle aus der Kunst- und Gewerbesammlung des Freiherrn Alexander von Minutoli. Als preußischer Beamter mit dem Auftrag, das schlesische Gewerbe zu fördern, hatte er im Schloss Liegnitz im Grunde das erste Kunst- und Gewerbemuseum Europas eingerichtet, das ab

³⁰ Zu Cassas' Sammlung vgl. Werner Szambien: *Le musée d'architecture*. Paris: Picard 1988; zur Sammlung Soanes vgl. Peter Thornton, Helen Dorey: *Sir John Soane. The Architect as Collector 1753–1837*. New York: Harry N. Abrams 1992.



Abb. 7: Korkmodelle von Carl May: Tempel der Vesta, Husten-Tempel, Grabmal der Horatier und Curatier, Cestiuspyramide, Ende 18. Jahrhundert, Modellfotografie, Salzpapier, um 1854.

1849 zugänglich war.³¹ Über seinen Vater, Heinrich von Minutoli, der im Auftrag der preußischen Regierung Ägypten bereist hatte, und aufgrund eigener Reisen nach Italien war Alexander mit der außereuropäischen und europäischen antiken Kunst und Architektur vertraut. Neben der verwaltungstechnischen Ausbildung beschäftigte er sich mit mittelalterlichen Bauwerken, die er vermessen, zeichnend und beschreibend erfasste. Daraus ging 1836 ein Verzeichnis der *Denkmäler mittelalterlicher Baukunst in den Brandenburgischen Marken* hervor. Mit dem Aufmaß von Bauwerken hatte sich Minutoli eine für die Felloplastik wichtige Voraussetzung erworben (Abb. 6). Ob dieser Umstand oder die Bekanntschaft seines Vaters mit Carl August Böttiger gereicht hat, selbst felloplastisch auf höchstem Niveau tätig zu werden und die mittelalterliche Kirchenruine anzufertigen, die Minutoli zur 27. Berliner Akademieausstellung einreichte, sei dahingestellt.³² Insofern die Korkbildnerei nicht nur handwerkliches Können

31 Zu Minutoli und seiner Sammlung vgl. Bernd Vogelsang: Beamteneinkauf. Die Sammlungen des Freiherrn von Minutoli zu Liegnitz. Eine Dokumentation. Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa 1986; Margret Dorothea Minkels: Alexander von Minutoli, der Gründer des 1. Kunstgewerbemuseums der Welt (1844), mit einem Beitrag von Zygmunt Wielowiejski zur frühen Photographie. Norderstedt: Books on Demand 2018.

32 Vgl. Minkels 2018 (wie Anm. 31), S. 41.

und eine gut ausgestattete Werkstatt erforderte, sondern gerade die »gothische[n] Monumente mit ihren mannichfaltigen Verzierungen und Schnörkeleien [...] schon eine[s] geübten Künstler[s]«³³ bedurften, wie Arnold schreibt, mag zumindest ein kleiner Zweifel angebracht sein, alldieweil auch kein weiteres Korkmodell von Minutoli bekannt ist.

Bei den anderen Korkmodellen aus der Sammlung handelt es sich um den Triumphbogen des Septimius Severus (vgl. Abb. 2), zwei Rundtempel aus Tivoli sowie zwei Grabmäler; allesamt stammen von dem Felloplastiker Carl May (Abb. 7). Innerhalb der über eine Enfilade an Räumen im südlichen Schlossflügel verteilten Sammlung von anfangs rund 4000 Objekten kamen sie im Raum des »classischen Alterthums« zur Aufstellung. Das Modell der Kirchenruine dürfte sich im Raum »Mittelalter im Norden« befunden haben. Insgesamt folgte die Sammlung kunstgewerblicher Realien zwei Wissensordnungen: einer historischen und einer taxonomischen. Die historische Ordnung leitete die Sammlungspräsentation im Liegnitzer Schloss an. Den einzelnen Räumen war jeweils eine Epoche mit ihren charakteristischen Ausdrucksformen zugeordnet, sodass die Besucher*innen eine verräumlichte Stilgeschichte durchschritten.³⁴ Die taxonomische Ordnung der Sammlung nach den drei Naturreichen Mineralia, Vegetabilia und Animalia hätte eigentlich eine Aufstellung der Realien nach ihren entsprechenden Werkstoffen erfordert. Das fand allerdings nicht statt. Für die Gesamtpräsentation der Sammlung blieb die historische Ordnung bestimmend, wenn auch innerhalb der einzelnen Epochenräume die Artefakte nach ihren jeweiligen Werkstoffen organisiert waren. Wie grundlegend die taxonomische Ordnung dennoch war, verdeutlichen die ab 1855 herausgegebenen Vorbildermappen mit fotografischen Reproduktionen der Sammlungsgegenstände. Insbesondere die vermehrte Auflage von 1873 ist *grosso modo* nach Mineralia, Vegetabilia und Animalia geordnet.³⁵

Mit der historischen und taxonomischen Ordnung der Sammlung Minutoli unterlagen die Korkmodelle antiker Ruinen einem doppelten Register. Zusammen mit anderen Architekturfragmenten wie Säulenteilen oder Bruckstücken von Bauschmuck verkörperten sie die römische Architektur und waren so im mit »Pompejanischen Wand-Decorationen« versehenen Raum des klassischen Altertums untergebracht. Dem Antikenkanon des 18. Jahrhunderts entsprechend hielt dieser Raum eine eigene Mauernische für die über Paestum repräsentierte griechische Antike vor. Dieser in Bezug auf die immobile Architektur notwendigen

33 Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. 184–185.

34 Eine historische und stilgeschichtliche Ordnung musealer Objekte war wenige Jahre zuvor von Alexandre Lenoir und Alexandre du Sommerard für die Sammlungen im Kloster der Petit Augustins und des (späteren) Musée Cluny entwickelt worden. Vgl. im Kontext von Architektursammlungen Lending 2017 (wie Anm. 28), S. 35–37.

35 Die drei Naturreiche teilten sich dabei in weitere Unterklassen auf, die ihrerseits den an Werkstoffen und ihrer Verarbeitung orientierten Ordnungen der Gewerbe- und Weltausstellungen entsprachen: Verarbeitung von Steinen, Erden, Keramik, Metallindustrie, Glasindustrie, Weberei, Verarbeitung vegetabilischer Stoffe, Verarbeitung animalischer Stoffe, Verzierungskunst. Vgl. Alexander von Minutoli (Hg.): Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutoli'schen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Befoerderung der Künste zu Liegnitz. Liegnitz: Minutoli'sches Institut 1873.

»bildlichen Darstellung« anhand von Modellen, Originalfragmenten und Bildern schlossen sich antike Gefäße aus Tonerden, Bronzegüsse und mit Schnitzwerken aus Holz und Elfenbein Artefakte aus vegetabilen und animalischen Werkstoffen an.³⁶ Die Korkmodelle antiker Ruinen ordnete der Gelehrte Asher Sammter in seiner Darstellung der Liegnitzer Sammlung wie die architektonischen Originalfragmente dem Werkstoff Stein zu. Er nahm also nicht die modellhafte Darstellung, sondern das von ihr Dargestellte, die steinernen Bauwerke, wahr.

Die Modelle antiker Ruinen ließen sich aber ebenso aus Perspektive der modellhaften Darstellung und damit des Werkstoffs Kork betrachten. Aus dieser Perspektive rückten sie in das Register der Vegetabilia ein. In die fotografische Vorbildersammlung sind die Felloplastiken ausschließlich als Artefakte aus pflanzlichem Material aufgenommen. Beide Betrachtungsweisen finden sich in anderen Ausstellungskontexten des 19. Jahrhunderts wieder. Zu den Akademieausstellungen wurden sie als Darstellungen antiker oder mittelalterlicher Architektur eingereicht, zu den Gewerbe- und Weltausstellungen als Beispiele für »vegetabilische Substanzen zur Verarbeitung in den Gewerben«, wie über das Korkmodell des Heidelberger Schlosses von dem Oldenburger Hofkoch Johann Heinrich Cassebohm belegt ist.³⁷

Zur Zirkulation fotografiert Ruinenmodelle

Für die Gegenstände aus Minutolis Sammlung stellte sich dasselbe Problem wie für die antiken Bauwerke. Sie befanden sich nicht nur an einem konkreten Ort, sondern bezogen ihre Bedeutung aus dem räumlichen Kontext, in dem sie aufgestellt waren. Die belehrende Funktion der Sammlung entfaltete sich also nur, indem sie aufgesucht wurde, um die historischen Vorbilder in ihrem stilgeschichtlichen Zusammenhang eingehend betrachten und zeichnerisch aufnehmen zu können. Weniger die äußere Form als die inneren, von der Proportion, der Funktionalität und der Materialität abhängigen Gesetzmäßigkeiten der Form galt es dabei zu erfassen.³⁸ Unter den Bedingungen zunehmend industrieller Warenproduktion zielte die Nachahmung der historischen Vorbilder ebenso auf eine neue Einheit von Werk- und Kunstform wie auf die Erschließung neuer Materialien und Verfahren ihrer Bearbeitung. Damit die Sammlung in dieser Hinsicht auch überregionale Wirkung entfaltete, sah Minutoli ihre Reproduktion vor und orientierte sich hierfür an dem von der preußischen Regierung herausgegebenen Stichwerk *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* nach zahlreichen Zeichnungen Karl Friedrich Schinkels.³⁹ Der noch jungen Fotografie kam in diesem

36 Asher Sammter: Das Minutoli'sche Institut. Vorbilder-Sammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste (1851). In: Minutoli 1873 (wie Anm. 35), S. 9–16, hier S. 12.

37 Vgl. Gerhard Kaldewei: »Total verkorkst!« und viel begehrt. Kork – eine unendliche Geschichte. In: Ders. (Hg.): Kork. Geschichte, Architektur, Design 1750–2002. Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 12–25, hier S. 17.

38 Vgl. Justus Brinckmann: Erläuterungen zur Sammlung Minutoli. Breslau: Korn 1872.

39 Vgl. Gottfried Riemann (Hg.): Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. Ausstellungskatalog. Berlin: Henschel 1982, S. 255–286.

Zusammenhang zunächst eine rein intermediäre Aufgabe zu. Sie sollte eine exakte Vorlage liefern, nach der die Abbildungen der Realien gezeichnet und gestochen werden konnten. Minutoli griff dafür anfangs auf die Daguerreotypie zurück, allerdings beeinträchtigten die Reflexionen auf den versilberten Kupferplatten die zeichnerische Übertragung des fotografisch Abgebildeten. Das führte Minutoli dazu, die Daguerreotypien selbst an Gewerbe- und Kunstschulen zu schicken, damit sie dort als Vorbilder wirkten. Als Unikate nahmen die Daguerreotypien durch Versand und Gebrauch jedoch Schaden, sodass Minutoli mit dem Fotografen Ludwig Belitski auf das Positiv-Negativ-Verfahren von Henry Fox Talbot mittels Glasplattennegativen und Salzpapierabzügen zurückgriff.⁴⁰ Daraus resultierte das 1855 in 25 Lieferungen mit insgesamt 150 Bildtafeln herausgegebene Mappenwerk *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutoli'schen Instituts*,⁴¹ ergänzt um ein zweites Konvolut zur Glasindustrie mit 72 Bildtafeln, dessen vermehrte und letzte Auflage 800 Bildtafeln mit mehreren Tausend Einzelobjekten umfasste.

Minutoli schrieb der Fotografie zu, »den den Originalen innewohnenden Geist unverkürzt wiederzugeben«; etwas, das »selbst der beste Kupferstich [...] nie ganz erreichen kann, weil er immer nur Copien liefert«.⁴² Entsprechend habe er sich »zu dem Zwecke [treuer Nachbildungen] der Photographie bedient, deren Producte nicht allein vollständig wahr sind, sondern auch die wunderbaren und reizenden Effecte des Lichts so treu wiedergeben, wie sie weder das geübteste Künstlerauge aufzufassen, noch die geschickteste Künstlerhand wiederzugeben im Stande ist«.⁴³ Die Fotografie wird wie die Korkbildnerie als Medium eingeführt, bei dem Darstellung und Dargestelltes zusammenfallen bzw. bei dem Modell und Fotografie unmittelbar am Abgebildeten partizipieren. Sie erweist sich als ein transparentes Medium, durch das hindurch die Realien als solche wahrgenommen wurden. Das für die fotografische Reproduktion eingesetzte Licht trug zur Plastizität der Objekte und auch zu ihrer ›Verlebendigung‹ bei.

Aufgrund nicht ausreichenden Tageslichts verwendete Belitski beim Fotografieren der Sammlungsobjekte in den Räumen Kalklicht, also ein mit einer Gasflamme zum Glühen gebrachtes lichtemittierendes Stück Kalk. Es kam als Seiten- und als Gegenlicht zur Anwendung, indem ein Teil der Objekte, insbesondere jene aus Glas, durch ein Tuch zusätzlich von hinten beleuchtet wurde. Insgesamt folgte die fotografische Reproduktion der Sammlung drei Dingchoreografien. Sie wurden entweder vereinzelt, in Reihe auf Regalen oder als Stilleben aufgenommen. Bei den Korkmodellen der antiken Ruinen fällt auf, dass auf die Wiedergabe des an den Modellen angebrachten Maßstabs geachtet wurde. Da von der Fotografie, solange sie keine Fotogrammetrie ist oder aber

40 Zu den fotografischen Verfahren und den an der Vorbildermappe beteiligten Fotografen vgl. Zygmunt Wielowiejski: Alexander von Minutoli und die Fotografie. In: Minkels 2018 (wie Anm. 31), S. 614–630.

41 Zu dieser Auflage der Vorbildermappe vgl. Paul Mellenthin: Minutolis Vorlagensammlung und ihre Funktion. In: Ulrich Pohlmann, Dietmar Schenk, Anastasia Dittmann (Hg.): *Vorbilder Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin 1850–1930*. Ausstellungskatalog. Köln: Snoeck 2020, S. 34–39.

42 Alexander von Minutoli: Vorwort. In: *Minutoli 1873* (wie Anm. 35), o. S.

43 Alexander von Minutoli: Vorwort. In: *Minutoli 1873* (wie Anm. 35), o. S.

Maßstabsreferenzen mit ins Bild genommen sind, nicht auf die Originalgröße des Abgebildeten geschlossen werden kann, kommt diesen Hinweisen eine die antiken Ruinen als Modell ausweisende indexikalische Funktion zu. Vor allem bei der Aufnahme des Septimius-Severus-Bogens tritt sie unterdessen in Konkurrenz zum die Miniaturruine plastisch modellierenden Licht (vgl. Abb. 3). Es vermittelt nicht nur die Körperlichkeit des Modells bis in die Reliefs und Inschriften hinein, sondern trägt in gewisser Hinsicht auch zu dessen ›Verlebendigung‹ bei. Bezeichnenderweise hatten sich in den antiken Skulpturensammlungen im ausgehenden 18. Jahrhundert nächtliche Führungen mit Fackellicht etabliert. Von dem flackernden Schein der Fackeln ging offenbar eine ähnlich verlebendigende Wirkung der Objekte auf die Einbildungskraft aus.⁴⁴

Bei der wissenschaftlichen, auch fotografischen Erfassung der Aschaffenburger Korkmodellsammlung hat der Kunsthistoriker Werner Helmberger festgestellt, dass die an sich schon gegebene »Mimikry« der Modelle über die Fotografie noch einmal gesteigert wird; die »illusionistische Wirkung« der fotografierten Felloplastiken hat er auf das »Ausblenden der realen Größe« und das »Einnehmen einer ›menschlichen‹ Augenhöhe« zurückgeführt.⁴⁵ Wie weit der »augentäuschende Reiz« von Ruinenmodellen mit der Fotografie getrieben werden konnte, vermittelt die Felloplastik der Kirchenruine (vgl. Abb. 6). Schon in der Ausstellung muss das Korkmodell so aufgestellt gewesen sein, dass die auf der Fotografie im Vordergrund zu sehenden Steine und der gemalte Landschafts- und Siedlungsprospekt im Hintergrund die räumliche Umgebung des Bauwerks wenn nicht in das eigentliche Modell, so doch in die Modellpräsentation einbezogen, was den Empfehlungen Arnolds für die Darstellung mittelalterlicher Burg- und Kirchenruinen entsprach. Ohne Maßstabsangaben und so im Ausschnitt fotografiert, dass das szenische Modell den gesamten Bildraum ausfüllt, greift der dadurch erreichte Illusionismus auf die hyperrealistischen, gebaute Wirklichkeit simulierenden Modellfotografien des 20. Jahrhunderts voraus.⁴⁶

Was aber bedeutet die fotografische Reproduktion von Modellen, die überkommene Ruinen reproduzieren? Zunächst einmal einen erneuten Transformationsschritt – jetzt vom dreidimensionalen Modellkörper zum zweidimensionalen fotografischen Bild, was einen weiteren Mobilisierungsschub nach sich

44 Vgl. hierzu Caroline van Eck: Piranesi und sein Museum. Die Restaurierung der Antike und die Entstehung des Style Empire in einer sich globalisierenden Welt. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2019, S. 80–92.

45 Werner Helmberger: Korkmodelle – zweidimensional betrachtet. Über Modellfotos und Piranesis Romveduten. In: Helmberger, Kockel 1993 (wie Anm. 10), S. 163–170, hier S. 163.

46 Innerhalb der Architekturmodellfotografie erfuhren solche hyperrealistischen Modellinszenierungen in den 1960er Jahren ihren Höhepunkt. Vgl. am Beispiel der spanischen Architekturmoderne Iñaki Bergera: Das Modell bildlich darstellen. Erzählungen der spanischen Moderne. In: Kirsten Wagner, Marie-Christin Kajewski (Hg.): Modell, Montage, Interieur. Architekturen in Fotografie und Film. Berlin: Reimer 2020, S. 76–94. In der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie thematisieren solche hyperrealistischen Modellinszenierungen sinnfällig das Verhältnis von fotografischem Bild und Wirklichkeit. Vgl. Ralf Christofori: Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie. Oliver Boberg, James Casebere, Thomas Demand, David Levinthal, Lois Renner, Laurie Simmons, Edwin Zwakman. Heidelberg: Wunderhorn 2005.



Abb. 8: Fotografierte Fragmente an Bauschmuck aus der Sammlung Minutoli, Fotografie, Salzpapier, zweite Hälfte 19. Jahrhundert.

zog: Im Vergleich zu den Korkmodellen ließen sich die Fotografien schneller und einfacher vervielfältigen und als Bilder auch leichter transportieren. Damit aber ging ein zusätzlicher Schub der Dekontextualisierung der Ruinen einher. Schon als Korkmodell zu einem frei flottierenden Zeichen geworden, das in den verschiedenen Modellsammlungen und Ausstellungskontexten mit anderen modell- und bildhaften Zeichen kombiniert wurde und darüber neue Bedeutungen annahm, trieb die Fotografie diesen Prozess noch stärker voran. Die Vorbildermappen Minutolis entlassen die Ruinen(-modelle) gleichermaßen in ein virtuelles Dingmuseum *und* ein Sammelsurium an Bilddingen, die sich trotz des enzyklopädischen Anspruchs der Sammlung und der ihr zugrunde gelegten Taxonomie nicht mehr zu einem – gleichermaßen theoretischen und fiktionalen – Ganzen fügen. Ist das Triumphbogenmodell 1855 in der zehnten Lieferung zwischen Glasvasen und Ofenkacheln eingereiht, tauchen alle Felloplastiken in der Auflage von 1873 zwischen figürlichen und gedrechselten Holzarbeiten, zwischen christlichen Heiligenfiguren und Gefäßen auf (Abb. 8). Die Ruine ist endgültig zu einem allseits verfügbaren Zeichen geworden. Ihre Melancholie hat, davon unberührt, überdauert. Innerhalb der fotografischen Vorbildersammlung wird sie jedoch weniger von den Bild gewordenen Modellen antiker Ruinen verkörpert. Es sind die scheinbar willkürlich aufgehäuften, indessen ästhetisch inszenierten Bruchstücke historischen Bauschmucks, aus deren Bildern eine Melancholie des Verfalls, vor allem aber eine Melancholie des Fragments spricht.

Abstract

Mobile Ruins

Media Channels of Ruin Transport

This chapter explores the media translations of ancient ruins. After they had been drawn and engraved many times since the 16th century, they were reproduced in three dimensions in the 18th century by cork models. Subordinated to the purpose of instruction, the cork models entered museum and academic collections in the 19th century. Cork was appreciated as material, for its porosity mirrored the eroded materiality of ruins. The small set of cork models in the collection of Baron Alexander von Minutoli – like the other objects of this collection – was reproduced photographically, thus it underwent a media translation from model to photograph. The media translations of ruins are based on several reciprocal transformation steps from the three-dimensional body to the two-dimensional image. They made it possible to communicate the place-bound ancient ruins across space and time and thus contributed to the availability and symbolic circulation of ruins.

Trümmerfelder

Ruine (und Torso) in der zeitgenössischen Kunst

Michael Diers*

Kommt her, betrachtet diese furchtbaren Ruinen,
Diese Trümmer, diese Fetzen, diese unglücklichen Überreste der Sterblichen,
Frauen, Kinder, eins auf das andere gehäuft,
Unter zerborstenem Marmor zerstreute Glieder;
Hunderttausend Unglückliche, die die Erde verschlingt,
Die blutend, zerfetzt und noch atmend,
Begraben unter ihren Dächern, hilflos
In abscheulichen Qualen ihre jämmerlichen Tage enden!
Voltaire: Gedicht über die Katastrophe von Lissabon, 1756¹

I.

Unversehens ist das Thema »Ruine« wieder außerordentlich aktuell geworden. Die Nachrichtenagenturen überschlugen sich Mitte Mai des Jahres 2021 – zur Zeit der Abfassung dieses Texts – mit Meldungen zum neuen sogenannten Nahostkonflikt. Fortlaufend wurden in den folgenden Tagen Fotos der Zerstörungen aus Gaza und Israel publiziert (Abb. 1). »Der Krieg ist immer auch ein Krieg der Bilder. Auf diesen Bildern«, so die *Süddeutsche Zeitung* vom 18. Mai

* Neben den klassischen »Ruinen«-Texten von Alois Riegl, Georg Simmel und Walter Benjamin sowie der in den Anmerkungen zitierten Literatur wurden aus der Fülle der vorliegenden Untersuchungen dankbar benutzt: Constantin François de Volney: Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche (1791). Frankfurt am Main: Syndikat 1977; Reinhard Zimmermann: Künstliche Ruinen. Wiesbaden: Ludwig Reichert 1989; Julia Hell und Andreas Schönle (Hg.): Ruins of Modernity. Durham und London: Duke University Press 2010; Brian Dillon (Hg.): Ruins (= Documents of Contemporary Art). London und Cambridge/Mass.: The MIT Press 2011; Alain Schnapp: Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive. Göttingen: Wallstein 2014; Steven Spieker (Hg.): Destruction (= Documents of Contemporary Art). London und Cambridge/Mass.: The MIT Press 2017; Zoltán Somhegyi: Reviewing the Past. The Presence of Ruins. London, New York: Rowman & Littlefield 2020.

1 Poème sur le désastre de Lisbonne, Übersetzung von Uwe Steiner, zit. n. Norbert Bolz, Willem van Reijen (Hg.): Ruinen des Denkens, Denken in Ruinen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 48.



Abb. 1: Fatima Shbair, Trümmerstätte im Gazastreifen, Foto Mai 2021.

2021, »sieht man die Trümmer eines Wohnhauses im Gazastreifen, in dem am Sonntag mehr als 40 Angehörige einer palästinensischen Großfamilie starben. Das jüngste Opfer war ein Säugling.«² Tags zuvor hatte dasselbe Blatt ein Interview mit dem palästinensischen Schriftsteller Ali Qleibo veröffentlicht. Befragt, wie der Konflikt ihn persönlich treffe, sagte der Autor, in der Nacht zum Sonntag seien bei einem Angriff zwei Söhne des Pächters seiner Plantage getötet worden: »Wie viele Menschen noch unter den Trümmern liegen, werden wir erst feststellen können, wenn das Bombardement aufhört. Wir weinen seit zwei Tagen, durchgehend.«³

Es hat vermutlich seinen besonderen Grund, wenn in der deutschen Presseberichterstattung in diesem Kontext vorwiegend von »Trümmern« und nicht von »Ruinen« eines Hauses oder Wohngebiets die Rede ist.⁴ Es liegt nahe anzunehmen, dass letzterer Begriff bewusst ausgespart wird, weil er schlicht zu ›erhaben‹ klingt, um eine derart radikale Form von Vernichtung zu kennzeichnen. Der Ausdruck ›Trümmer‹ scheint daher, weil weniger euphemistisch,

2 Peter Münch: Zivile Opfer im Nahostkonflikt. In: Süddeutsche Zeitung, 18. Mai 2021, Nr. 112, S. 2.

3 »Wir fühlen uns vor allem hilflos.« Der palästinensische Schriftsteller Ali Qleibo über Luftangriffe, Raketen und Profiteure des Konflikts. Interview von Moritz Baumstieger. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 111, 17. Mai 2021, S. 9.

4 Hierzu ein Beispiel: »Mit den Trümmern muss man beginnen, denn die Trümmer sind die Botschaft jedes Krieges. Von Weitem sind es riesige Steinhäufen und verbogene Stahlgestänge. Doch wenn man näher kommt, sieht man ein Sofa, auf dem vor Kurzem noch jemand saß.« Peter Münch: Zu Asche, zu Staub. In den Trümmern von Gaza räumen die Menschen mal wieder den Schutt des Krieges weg. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 118, 26. Mai 2021, S. 3; ebenda heißt es auch: »Die Trümmer sind zerstörtes Leben [...]«

angemessener zu sein. Auch dem Sprachgefühl nach ist er näher an der Wirklichkeit, indem er die konkrete Lage, demnach das Ergebnis der Raketen- und Luftangriffe, lautlich treffender charakterisiert. Der semantische Unterschied zwischen beiden Bezeichnungen hat seine Geschichte. Das Substantiv ›Ruine‹ taucht im Deutschen erst im 17. Jahrhundert als Lehnwort auf,⁵ bedeutet aber grundsätzlich nichts anderes als ›Trümmer‹, ein Wort, das es mit dieser Bedeutung nur im Plural gibt. ›Trümmer‹ leitet sich von dem Wortstamm ›trumm‹ ab, der ›Strunk‹, ›Baumstamm‹ oder ›abgeschlagener Holzklötz‹ bezeichnet.⁶ Dem Klang nach ist ›Trümmer‹ mit seinem kräftigen Kontrastlaut sowie dem Umlautgraphem phonetisch enger mit dem zu benennenden Phänomen verbunden als das eleganter klingende, vokalreichere, aus dem Lateinischen und Französischen herrührende Wort ›Ruine‹. Aber noch ein anderer wichtiger Grund ist historisch für die Wortverwendung relevant, und zwar – wenn man es so nennen möchte – die Erfolgsgeschichte des Topos Ruine, der spätestens ab dem 15. Jahrhundert Karriere *in rebus aestheticis* gemacht hat. Von der Renaissance über den Barock und die Romantik bis in die Gegenwart hat die Ruine als Bildmotiv, Symbol, Allegorie oder künstlerisch-ästhetisches Konzept mit jeweils verschiedenen Akzentsetzungen Epoche gemacht. Die Laufbahn reicht von der Ruinenbegeisterung im Rahmen der Wiederentdeckung der Antike über die touristische Ruinenlust des 18. und 19. Jahrhunderts bis zum *ruins porn*, wie der gegenwärtige, teils bis ins Frivole gesteigerte Hang genannt wird, im Verfall begriffene architektonische Ensembles in glamourösen Bildern zu fixieren und zu goutieren.⁷ Im Gegensatz zu Ruinen sind Trümmer oder Trümmerfelder, die dadurch gekennzeichnet sind, dass ringsum nahezu alles dem Erdboden gleichgemacht ist, ästhetisch kaum ansprechend. Ihr Anblick ist in der Regel vielmehr grauenhaft, weil das Katastrophische in den Schutthaufen unverkennbar gegenwärtig ist. Die Ruine hingegen triumphiert oft durch einige aus dem Schotter hervorragende Überreste, die als eine Art Skelett von der ehemaligen Größe und Schönheit eines Bauwerks künden. Auf die eingangs erwähnte palästinensische oder israelische Trümmerlandschaft trifft dies kaum zu.⁸

Es ist vielleicht eine etwas forcierte Differenz, mit der hier die Bezeichnungen ›Trümmer‹ und ›Ruine‹ gegeneinander ausgespielt werden. Aber die Unterscheidung kann helfen, einige Aspekte klar zu legen, die im Diskurs um die Ruine als einer spezifischen Klasse historischer Monumente, die in Literatur, bildender Kunst und Wissenschaft gewürdigt wird, bisweilen übergangen

5 Siehe Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Stichwort ›Ruine‹, <http://dwb.uni-trier.de/de/> (aufgerufen am 08.12.2021).

6 Siehe Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Stichwort ›Trumm/Trümmer‹, <http://dwb.uni-trier.de/de/> (aufgerufen am 08.12.2021).

7 Vgl. dazu kritisch Brian Doucet, Drew Philp: In Detroit 'ruin porn' ignores the voices of those who still call the city home. In: The Guardian, 15. Februar 2016, <https://www.theguardian.com/housing-network/2016/feb/15/ruin-porn-detroit-photography-city-homes> (aufgerufen am 01.11.2021).

8 Vgl. z. B. auch die durch Starkregen im Sommer 2021 in West- und Südwestdeutschland angerichteten verheerenden Verwüstungen in den betroffenen Dörfern und Städten; in diesem Fall gingen verstörende Fotos demolierter Häuser und unterspülter Straßen um die Welt; von Ruinenglanz war selbstverständlich auch hier keine Spur.

werden. Denn im Gegensatz zur Ruinenlandschaft ist eine Trümmerflur nicht zuletzt mit leblosen Körpern alias Leichnamen verbunden. Der Begriff ›Ruine‹ hingegen verweist in der geläufigen Form auf ein von Trümmern bereinigtes, oft herausgeputztes und markantes Fragment eines vormals nobilitierten Gebäudes, dessen Glanz und Geschichte selbst in den verbliebenen kümmerlichen Bruchstücken noch zur Geltung kommt. Der Fragmentcharakter ist in diesem Fall kein Makel, sondern eine historisch und ästhetisch signifikante, nachdenklich stimmende Chiffre für den ›Zahn der Zeit‹. Nur in dieser purgierten, aseptischen Form kann die Ruine zum Gegenstand von Bewunderung aufsteigen und für ihre Liebhaber, von historischen Schlacken bereinigt, zur Bewunderung und Verehrung und schließlich auch zur künstlerischen Darstellung freigegeben werden. Daher handelt es sich im Fall von ›Ruinenliebe‹ paradoxerweise oft eher um eine Form von Geschichtsvergessenheit als um eine Sonderform historischen Bewusstseins. Vergessen sind die gewaltsamen Zerstörungsakte, die mit der Ruinierung einhergegangen sind und die oft genug zahlreiche Leben gekostet haben – sei es im Fall von Naturkatastrophen, sei es im Rahmen militärischer Auseinandersetzungen.

Der Tod wird allerdings auch in der aktuellen Bildberichterstattung weitgehend ausgespart. In Gaza sind mehr als zweihundert, in Israel mindestens zehn Menschen den wechselseitigen Angriffen zum Opfer gefallen.⁹ Nur selten aber wird gezeigt, wie eine Leiche geborgen wird.¹⁰ Meistens kommt ›die Zeit danach‹ ins Bild, das heißt die Tage der Inspektion des Ausmaßes der Verwüstungen. ›Schockfotos‹ gelten, weil sie das Publikum verstören könnten, in den etablierten Medien als unangebracht, wiewohl sie das tatsächliche Ausmaß der Katastrophe erst sichtbar und auch emotional stärker spürbar werden lassen.¹¹ Wir geben uns mit dem Bild architektonischer Trümmer zufrieden, die zwar vom Unheil künden, aber das Grab oder das Massengrab, kurzum: das Sterben, nur mittelbar repräsentieren.

Dies ist in Kurzfassung das Gegenstands- und Spannungsfeld, in dem das Ruinenthema aus der Perspektive der politischen Ikonografie angesiedelt ist. In der äußerst reichen Sekundärliteratur wird an den engen Zusammenhang von Ruinen alias Trümmern und Tod kaum erinnert.¹² Und doch gehören die Ruine und der Torso in vieler Hinsicht eng zusammen. Der italienische, aus dem Griechisch-Lateinischen herrührende Begriff ›Torso‹ bedeutet ursprünglich ähnlich wie ›Trumm‹ ebenfalls ›Strunk‹ und ›Stumpf‹.¹³ Heute bezeichnet

9 Dies der Stand vom 18. Mai 2021, vgl. den hier in Anm. 2 genannten Artikel in der Süddeutschen Zeitung.

10 Siehe hier Abb. 4.

11 Vgl. dazu das längst klassisch zu nennende Buch zum Thema von Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others* (2003); dt. *Das Leiden anderer betrachten*. München, Wien: Carl Hanser 2003.

12 Eine rühmliche Ausnahme bildet aus literaturwissenschaftlicher Sicht die Untersuchung von Dieter Burdorf: *Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur*. Göttingen: Wallstein 2020; vgl. ferner auch Irmela Marei Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper. Revisionen eines klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen: Wallstein 2001.

13 Wikipedia, Artikel »Torso«, <https://de.wikipedia.org/wiki/Torso> (aufgerufen am 08.12.2021).

er zweierlei: zum einen anatomisch den Rumpf des menschlichen Körpers, zum anderen kunsthistorisch eine durch Verfall, Katastrophe, Ikonoklasmus oder Vandalismus auf ihren Rumpf reduzierte Statue. Und darüber hinaus auch eine eigene Gattung der Skulptur, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand und für Aufsehen, ja Furore sorgte, weil auf einmal jenseits des klassischen und klassizistischen Kanons das Unvollständige, das Fragmentarische und das scheinbar Unvollendete (*infinito*) zum ästhetischen Prinzip erhoben wurde. Auguste Rodin war einer der wichtigsten Protagonisten dieses neuen künstlerischen Formats, das um 1900 zu einem Kennzeichen der Moderne aufrückte und bis heute in Geltung ist.¹⁴

Ebenso wie die Ruine hat der Torso in der zweiten Bedeutung historisch gesehen eine lange Laufbahn hinter sich. Ähnlich wie die antike Ruine wurde der Torso in der Renaissance durch Ausgrabungen nicht nur (wieder-) entdeckt, sondern auch als künstlerischer Gegenstand wertgeschätzt, bisweilen sogar gefeiert und in der Folge gesammelt und ausgestellt, wiewohl dem Bruchstückhaften jenseits des Ruinen- und Torsotypus damals noch kaum ein eigener kultureller Rang zukam. Ruine und Torso hingegen wurden seit der Renaissance nach und nach in ästhetischer Theorie und Praxis zu Prototypen gemodelt und als maßstabsetzende, sprich: kanonische Paradigmen der Antike begriffen.¹⁵

II.

Die angeführten Unterschiede zwischen Trümmer und Ruine (und deren Konjunktion mit dem Tod) soll nachstehend zunächst anhand von zwei historischen Bildbeispielen erläutert werden. Dabei handelt es sich nur bedingt um einen Umweg zur Gegenwart und ihrer Kunst, denn zahlreiche Fragen zum Was, Wie und Warum einer ebenso angemessenen wie aussagekräftigen Darstellung einstürzender oder eingestürzter Bauten sind bis heute gleich geblieben. Anhand zweier französischer Miniaturen aus dem 13. Jahrhundert lässt sich dies aufzeigen. Beide widmen sich dem alttestamentlichen Thema »Sodom und Gomorrha« – zweier Städte, gelegen nahe dem Toten Meer im Jordantal, auf die der Gott der hebräischen Bibel angesichts ihrer sündigen Verruchtheit Schwefel und Feuer hatte regnen lassen, um sie dem Erdboden gleichzumachen. Nur dem gottesfürchtigen Lot, seiner Frau (ohne Namen) und seinen beiden Töchtern (ohne Namen) haben zwei Engel gerade noch rechtzeitig vor Beginn der Zerstörung den Fluchtweg aus der Stadt gewiesen.

14 Im Rahmen eines Vortrags mit dem Titel »Fragments. Politics and Aesthetics of the Body in Pieces« habe ich im Rahmen der Tagung »Images of the Body: First World War and its Aftermath«, gemeinsam veranstaltet vom Deutschen Historischen Institut und der Bibliotheca Hertziana (Rom, 9.–10. Juni 2016) versucht, das vielfältige Nachleben des »Torso vom Belvedere« in der bildenden Kunst bis hin zur Torso-Vorliebe um 1900 mit dem durch Gewalt und Krieg versehrten realen (Soldaten-)Körper zusammenzudenken.

15 Vgl. für ein solches archäologische Zusammentreffen von Ruine (Architektur) und Torso (Skulptur) die Wiederentdeckung der Tivoli-Villa Adriana im 15. Jahrhundert.



Abb. 2: Lot flieht mit seiner Familie aus Sodom, Miniatur aus *L'Histoire ancienne jusqu'à César*, Frankreich (Lille) um 1208/13, Ms. Français 20125, fol. 31v, Paris, Bibliothèque nationale.



Abb. 3: Lot flieht mit seiner Familie aus Sodom, Miniatur aus *The Crusader Bible (The Morgan Bible)*, Paris um 1244/1254, MS M. 638, fol. 4r (Detail), New York, The Morgan Library.

Die erste Illustration stammt vom Anfang des 13. Jahrhunderts, die zweite aus dessen Mitte. Die Szene spielt dem Alten Testament zufolge im 5. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung. In der linken Bildhälfte der älteren Miniatur, deutlich abgesetzt von der gegenüberliegenden, dem Figurenpersonal vorbehaltenen Seite, sieht man die soeben zusammenbrechende Stadt Sodom – Häuser, Türme und Tore stürzen durch- und übereinander zu Boden (Abb. 2).

Mit diesem Ereignis konfrontiert erkennt man rechts Lot mit Frau und Kindern sowie die beiden sie auf dem Weg der Rettung geleitenden Engel. Gegen das göttliche Geheiß blickt Lots ›Weib‹ noch einmal ängstlich zurück, um das Inferno ins Auge zu fassen. Aufgrund dieser Verfehlung lässt der allmächtige Gott sie an Ort und Stelle zur Salzsäule erstarren. Der Miniator hat darauf verzichtet, die Metamorphose näher zu charakterisieren und dadurch explizit zu machen; möglich, dass er die Betrachtenden nicht ›schockieren‹ wollte.

Anders verfährt die zweite Miniatur, die rund vier Jahrzehnte später entstanden ist (Abb. 3). Dabei ist allerdings der kompositorische Aufbau durchaus ähnlich. Links wird wiederum die einstürzende Stadt und rechts die Gruppe der Fliehenden gezeigt. Aber die erzählerischen und dramaturgischen Unterschiede zur vorhergehenden Darstellung sind deutlich. Denn jetzt bricht nicht nur die Architektur zusammen, sondern mit ihr stürzen auch die Einwohner in den Tod. Sechs Menschen werden gezeigt, wie sie durch die Luft wirbeln oder bereits leblos am Boden liegen.¹⁶ Am Unterrand, fast in der Mitte und zu Füßen

¹⁶ Die Szene der Miniatur ruft zum Vergleich auch die Fotografie *The Falling Man* vom 11. September 2001 von Richard Drew in Erinnerung – eine Aufnahme, die für lange Zeit wegen des angeblichen Voyeurismus der Selbstzensur der Medien zum Opfer gefallen ist.



Abb. 4: Mohammed Zaanoun: Bergung von Leichen aus den Trümmern eines Wohnhauses im Gazastreifen, Foto 16. Mai 2021.

von Lots Frau, ist sogar ein abgetrenntes Haupt auszumachen. Gestisch und mimisch sowie farblich prägnant wird Lots Frau in den Mittelpunkt gerückt. Ihr Erscheinungsbild ist von Entsetzen und Trauer geprägt. Die Verwandlung in eine Salzstele markiert der Illustrator durch ein blasses Altrosa. Diese Mischfarbe überzieht nicht nur das Gewand, sondern auch die unbedeckten Körperpartien, demnach Hände und Gesicht. Im nächsten Moment – man könnte von einer Verlaufsform sprechen – wird die Gestalt vollständig erstarrt und versteinert und die Stadt wie nach einem Erdbeben zerstört sein. Die Unbeherrschtheit oder auch Fassungslosigkeit und Trauer der laut Koran ungläubigen Hauptfigur zeichnen sie als ein empfindendes Wesen aus, dem die göttliche Rettung versagt bleibt. Im Vergleich mit der älteren Miniatur wird die Dramatik des Geschehens, kurz: das Horrorszenario der allgemeinen wie der persönlichen Katastrophe sowohl den äußeren Vorgängen wie der inneren Bewegtheit nach sehr eindringlich, das heißt weitaus realistischer geschildert. Wir haben es im zweiten Fall darüber hinaus mit einer Zuschauerin zu tun, die nicht von sicherem Boden und aus der Distanz »das Leiden anderer« betrachtet, sondern mit einer Augenzeugin, die das Ereignis als unmittelbar Betroffene fassungslos zur Kenntnis nimmt.¹⁷ Indem wir der erbarmungslosen Verwandlung beiwohnen, appelliert die Szene an das Mitleiden. Die Miniatur fordert parabelgleich zur Stellungnahme auf, indem sie danach fragt, auf welche Seite wir uns schlagen – diejenige des die Flucht ergreifenden Lot oder diejenige der Pathosgestalt im Zentrum, die als Sinnbild taugt für den Konflikt von Hin- oder Wegsehen, vielleicht auch für Schau- oder Angstlust. Dass der Buchmaler nicht darauf

17 Vgl. Sontag (wie Anm. 11) sowie Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

verzichtet, den Tod in doppelter Version – hier die Einwohner der Stadt, dort die versteinerte Frau – in die Darstellung aufzunehmen, verleiht der Miniatur über die sachlichere Schilderung hinaus ihre besondere künstlerische Qualität.¹⁸

Heute wird man auf der öffentlichen Bühne vor vergleichbaren Schreckens- und Gewaltdarstellungen unter anderem durch einen Pressekodex oder durch Triggerwarnungen für- und vorsorglich bewahrt. In Anbetracht entsetzlicher Geschehen soll das Publikum vor psychischen Schäden und vor Traumata geschützt werden. Dass ein Teil der Wirklichkeit durch diese vorauseilende Schonhaltung aus dem Blickfeld gerät, wird billigend in Kauf genommen.¹⁹ Aber es gibt Ausnahmen. So findet sich im US-amerikanischen Kunstmagazin *Artforum* in einer Fotofolge zum jüngsten Gazakonflikt auch die Aufnahme einer unter Schutt begrabenen Frau, deren Hand aus den Trümmern ragt und die ein Helfer soeben berührt, so als fühle er einer Toten den Puls (Abb. 4). Ohne den kommentierenden Herausgeberhinweis auf ein »graphic image« gelangte allerdings auch dieses Bild nicht an die Öffentlichkeit.²⁰

III.

Der Sprung vom Mittelalter ins 21. Jahrhundert kann selbstverständlich nicht bruchlos erfolgen, aber immerhin doch ohne größere technische Umwege, da die in Rede stehenden Bilder im Internet in enger Click-Nachbarschaft gespeichert sind. Ich wähle dazu eine Fotografie des deutschen Künstlers Thomas Demand, die den Titel *Ruine/Ruin* trägt, im Jahr 2017 entstanden ist und 180 × 300 cm misst (Abb. 5). Im Vergleich zu den angeführten Miniaturen, die nur wenige Quadratzentimeter messen, wird hier ein wandfüllendes Großformat präsentiert. Demand greift für seine Bilder häufig auf Nachrichtenbilder zurück, deren Sujets er aus Papier und Pappe in Trompe-l'œil-Manier im Atelier nachbaut, um diese Skulptur anschließend zu fotografieren und in ein Tableau zu verwandeln.

Im vorliegenden Fall sieht man einen Innenraum, dessen Boden mit Trümmern gefüllt ist. Grau und Brauntöne bestimmen das Bild, nur ein hellpinkfarbener Sessel, eine offen stehende helle Schranktür sowie zwei umgestürzte weiße

18 Auf die ausgeprägte Bevorzugung von Gewaltdarstellungen in den Miniaturen der *Morgan Bible* kann hier nur hingewiesen werden; vgl. auch ihre Entstehung im Kontext der Kreuzzüge; siehe dazu allgemein sowie zum Auftraggeber und zur Provenienz den englischsprachigen Wikipedia-Eintrag *Morgan Bible*, https://en.wikipedia.org/wiki/Morgan_Bible (aufgerufen am 08.12.2021). Ob die drastische Schilderung der Todesstürze der Sodom-Bewohner nicht auch ans Mitleid appelliert und dadurch den biblischen Text, der die »gerechte Strafe« apostrophiert, konterkariert, lässt sich fragen.

19 Vgl. dazu kritisch Sontag (wie Anm. 11) und jüngst auch Linda Hentschel: *Schauen und Strafen*. 2 Bde. (Untertitel Bd. 1: »Nach 9/11«; Bd. 2: »Gegen Lynchen«). Berlin: Kulturverlag Kadmos 2020/21.

20 So heißt es in der »Editor's note« der Zeitschrift über die beigegebenen Fotos: »This gallery contains graphic images.« Die Bildunterschrift der in Abb. 4 gezeigten Fotografie lautet dann aber ungeschönt: »Bodies of Palestinian civilians being pulled out from the rubble of a residential building in Gaza after being shelled by the Israeli military. Foto Mohammed Zaanoun, May 16, 2021«, publiziert in dem Artikel von Vered Maimon und Shiraz Grinbaum, »Looking at Gaza. Activestills Collective documents the assault on Palestinian life«. In: *Artforum International*, 19. Mai 2021, <https://www.artforum.com/slant/activestills-collective-documents-the-assault-on-palestinian-life-85746> (aufgerufen am 08.12.2021).



Abb. 5: Thomas Demand, *Ruine/Ruin*, 2017, C-Print / Diasec, 180 × 300 cm, Courtesy Galerie Sprüth Magers, Berlin.

Plastikstühle stechen aus der Tristesse hervor. Eine trostlose Bühne, die links in einen dunklen Nebenraum führt, wo von der Decke die leere Glühbirnenfassung einer vormaligen Deckenleuchte herabhängt. Demands Bild ›erschüttert‹ trotz der Fülle des gezeigten Schutts nicht.²¹ Es nüchtert die Trümmerstätte ob des geglätteten Finish aus Papier und Pappe vielmehr aus und hält sie dadurch, als Konstruktion erkennbar, auf Distanz. Kein Schock, Horror oder Terror, vielmehr eine spätestens auf den zweiten Blick zu identifizierende künstliche Ruinenszenarie, der wir uns neugierig – nicht zuletzt wegen der Kunstfertigkeit, mit der sie gestaltet wurde – nähern und bereitwillig befassen, weil wir eben nicht wegblicken müssen. Dies gilt in ähnlicher Weise für die bereits angeführten Miniaturen, deren kunstvolle Darstellungen den Schrecken, den das Motiv andernfalls auslösen könnte, ästhetisch in Schach halten. Auch bei Demand können wir länger und genauer hinsehen und uns die evozierte Sachlage im Sinne eines einprägsamen Denkbilds bewusst machen. Kein Mensch weit und breit, allerdings machen Schrank, Stühle, Sessel und Fernseher den Raum zu einem Interieur. Nur ein kleines sprechendes Detail verweist ebenso konkret wie metonymisch auf ein menschliches Wesen und seine Flucht *vor* dem oder auch *in* den Tod. Vor dem Polstersitz liegt im Schutt eine einzelne



Abb. 6: Thomas Demand, *Ruine/Ruin* (wie Abb. 5, Detail).

21 Hier sei nur kurz an die Wortverwandtschaft von ›erschüttern‹ und ›Schutt‹ erinnert; erschüttern meint in nicht figürlicher Rede »in Schutt und Asche legen«; siehe Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Stichwort ›Schutt‹, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11023862?page=386,387> (aufgerufen am 08.12.2021).

mittelbraune rechte Sandale (Abb. 6).²² Zusammen mit der Glühbirnenfasung im Nachbarzimmer stellt der Schuh ein *punctum* des rahmenlosen Bilds dar, das zum Betrachter hin keine Schranke markiert. Er ist vielmehr, nicht zuletzt wegen des großen Formats, selbst Teil des Bilds, jedenfalls annähernd ›mittendrin‹.

Die der Darstellung zugrunde liegende Szene spielt in Aleppo, Syrien. Auf dem Ausgangsfoto, einem Pressebild, das Demand nicht zuletzt wegen des vorherrschenden Grisaille, das im Hintergrund ins Dunkle und Tiefschwarze führt, gewählt hat, spielen Kinder in den Trümmern. Sein Tableau hingegen zeigt nur einen Ausschnitt und arbeitet mit Auslassungen, insbesondere narrativen Leerstellen, die »eine eigentümliche Spannung« erzeugen.²³ Aus dem Pressefoto wird durch konzeptuelle, mediale und materiale Transformation ein matt glänzendes Stillleben, das zugleich ein Memento mori ist.

IV.

Thomas Demand, der das Thema »Ruine« auch in früheren Arbeiten gelegentlich aufgegriffen hat, ist nur einer von zahlreichen zeitgenössischen Künstler:innen, die sich des komplexen Gegenstands, nicht zuletzt in einem erweiterten politischen Verständnis, annehmen.²⁴ Genannt seien hier neben dem älteren Gordon Matta-Clark nur Francis Alÿs, Monica Bonvicini, Ayşe Erkmen, Valie Export, Cyprien Gaillard, Theaster Gates, Jeppe Hein, Pierre Huyghe, Naho Kawabe oder Hito Steyerl.²⁵ Ein Künstler allerdings, und zwar der in Paris lebende Schweizer Thomas Hirschhorn, befasst sich seit über zwei Jahrzehnten in zahlreichen Werken, darunter Grafiken, Skulpturen und begehbare Raumszenarios, mit diesem Gegenstand.²⁶ Eine seiner ältesten Arbeiten aus diesem Zusammenhang findet

22 Von Thomas Demand ebenso wie die Glühbirne im Nebenraum als sprechendes Beiwerk dem Ausgangsfoto hinzuerfinden, wie der Künstler in einem TV-Interview mit Alexander Kluge in der Reihe »10 vor 11« erläutert: »Gegenbilder. Gespräch mit dem Künstler Thomas Demand aus Anlass der Ausstellung *The boat is leaking, the captain lied* in der Fondazione Prada in Venedig«, dctp.tv (Sendung vom 7. August 2017), <https://www.dctp.tv/filme/gegenbilder-10vor11-07082017> (aufgerufen am 08.12.2021). Siehe zum Vergleich auch die *Sebastian*-Gemälde von Andrea Mantegna im Kunsthistorischen Museum in Wien bzw. im Pariser Louvre, auf denen sich in der Ruinenlandschaft zur Seite des Heiligen als Spolie jeweils ein sandalenbewehrter Fuß einer zertrümmerten antiken Skulptur findet.

23 Von Demand im zuvor zitierten TV-Gespräch (wie Anm. 22) erwähnt.

24 Vgl. Demands Werke *Raum*, 1994 (gezeigt wird die zerstörte »Wolfsschanze« Hitlers), *Büro*, 1995 (gezeigt wird ein Raum der verwüsteten Berliner Stasizentrale), *Kontrollraum*, 2011 (gezeigt wird der zerstörte Fukushima-Kontrollraum) oder auch *Landing*, 2006 (gezeigt wird eine durch Unachtsamkeit zertrümmerte wertvolle chinesische Vase auf einem Treppenabsatz).

25 Es ist hier nicht der Platz, die konkreten Werke der Künstler:innen im Einzelnen nachzuweisen; vgl. aber zum Thema u. a. *Ruinen der Gegenwart*, hg. von KAI 10, Arthana Foundation Düsseldorf, KINDL-Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin. Ausstellungskatalog. Bielefeld, Berlin: Kerber 2017.

26 Hirschhorn hat eine Fülle von Werken zum Thema »Ruine« geschaffen, darunter die großen skulpturalen Räume oder Raumfolgen *United Nations Miniature*, CAC, Málaga 2003; *Abschlag*, Manifesta St. Petersburg, 2014; *Höhere Gewalt*, Schinkel Pavillon, Berlin, 2014; *In-Between*, South London Gallery, 2015; *Never Give Up The Spot*, 2018, Museum Villa Stuck, München; *Community of Fragments*, GL Strand, Kopenhagen, 2021; siehe ferner die Website des Künstlers, <http://www.thomashirschhorn.com/exhibitions/> (aufgerufen am 08.12.2021).



Abb. 7: Thomas Hirschhorn, *Nachbarn/Neighbours*, 2002, verschiedene Materialien (Holz, Plastikautos, -stühle, -rasen und -pflanzen, Sprayfarbe, Kunstdrucke), sämtlich mit Brandspuren, 440 × 393 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

sich im Amsterdamer Stedelijk Museum (Abb. 7). Dort stoßen die Besuchenden bei einem Rundgang auf eine Skulptur, die einer Modellbaukulisse ähnelt. Aufgebockt auf Tischhöhe blickt man von leicht oben auf ein rund 16 Quadratmeter großes plastisches Tableau. Zu sehen ist eine Ruinenlandschaft, deren Grundfläche ein giftgrüner Kunstrasen bildet, auf dem eine Fülle von Objekten aus Pappe, Holz und Plastik ausgebreitet ist. Alle Gegenstände, darunter die Ruinen zweier Villen, ferner einige Gartenstühle, Spielfahrzeuge sowie Balken und Bretter, Blumentöpfe und Pflanzen, sind von Ruß und Rauch geschwärzt. Das apokalyptische Szenario, dessen Zentrum zwei Krater bilden, kündigt von einer gewaltigen Zerstörung. Eine Explosion, so suggeriert das Diorama, hat die Wohngebäude zerstört und ein Feuer freigesetzt. Wir blicken auf ein Trümmerfeld. Da die verstreut herumliegenden Gegenstände keinen einheitlichen Maßstab besitzen, mischen sich die Dimensionen vom Großen bis ins Kleine. Die Skulptur unternimmt keinen Versuch, Wirklichkeit im Sinne eines *Trompe-l'œil* vorzutäuschen. Die Betrachter:innen müssen sich die unterschiedlichen Realitätsebenen selbst zusammenreimen. Aus diesem Tohuwabohu ragen zerfetzte Reproduktionen von Gemälden von Henri Matisse und Pablo Picasso heraus.

Der Titel der aus dem Jahr 2002 stammenden Arbeit lautet *Nachbarn/Neighbours*. Eine der Fragen, die sich in Bezug auf das wüste Durcheinander stellen, ist die nach der Ursache der Katastrophe, darüber hinaus vielleicht auch jene nach dem konkreten Ort und Zeitpunkt sowie den möglichen Opfern. Explizite Hinweise liefert die Skulptur nur in geringem Umfang. Das Design der Monoblockstühle oder des Kinderautos verweist in die Gegenwart, die genannten Kunstwerke ins 20. Jahrhundert. Es scheint sich demnach um ein Ereignis der jüngeren Vergangenheit zu handeln. Der Titel *Nachbarn* hilft bei der genaueren Situierung nur bedingt weiter. Liegt dem Geschehen ein Konflikt zwischen zwei zerstrittenen Parteien zugrunde, ein Privatkrieg in einer Villengegend? Und warum wird das Vorhandensein von Kunst derart sinnfällig betont? Wer die Tischlandschaft



Abb. 8: Thomas Hirschhorn, *Nachbarn/Neighbours* (wie Abb. 7).

umschreitet, stößt an einer Ecke auf eine Holzkonstruktion, die einem Pfosten oder einem Telefonmast ähnelt (Abb. 8). Dem erweiterten Titel nach handelt es sich bei diesem 3,40 Meter hohen Pfahl um eine »suffering column«.²⁷ Auf der vom Tisch abgewandten Seite sind dort über weiß geschlammtem Grund fünfzehn postkartengroße, auf Karton montierte Fotografien angebracht – sämtlich Illustrierten-, Zeitungs- oder Internetbilder, die vom Krieg oder Terrorismus zerstörte Gebäude und Landschaften zeigen. Die einzelnen Fotos sind nicht bezeichnet. Vorwiegend scheinen die Zeitungsausschnitte Regionen des Nahen und Mittleren Ostens zu zeigen. Eine Aufnahme allerdings, ungefähr in der Mitte der Bilderserie platziert, spricht unmittelbar Bände, indem sie die Trümmer des World Trade Center zeigt, aus denen Elemente des charakteristischen Stahlgerippes der Fassade herausragen. Dieses Foto datiert die Skulptur ins Jahr eins nach der Katastrophe vom 11. September 2001 mit der terroristischen Attacke auf die New Yorker Zwillingstürme. Der Anschlag auf eines der prominentesten Wahrzeichen der westlichen Welt markiert eine zeitgeschichtliche Zäsur. Die bildende Kunst hat auf dieses Ereignis sowohl unmittelbar als auch mittelbar reagiert; auch das Ruinenthema ist seitdem als Dispositiv neuerlich verstärkt virulent. Es scheint, als habe Hirschhorn das die Welt erschütternde Attentat ins Milieu des Privaten (»Nachbarn«) und in das Modell eines Sandkastens übertragen, um die reale Bestürzung zu minimieren und über einen demonstrativ

27 Galerie Arndt & Partner, Pressematerial zur Hirschhorn-Ausstellung »Doppelgarage« und »Neighbours«, Berlin 2002.



Abb. 9: Thomas Hirschhorn, *United Nations Miniature*, 2000, verschiedene Materialien, 320 m², Ausstellungsansicht: The MUSAC's collection in Budapest 2009.

unstatthaften Vergleich das allgemeine Nachdenken zu provozieren.²⁸ Vergleiche sind Umwege, die nicht nur die Ortskenntnis erhöhen, sondern als Seiten- und Nebenwege, wie der Philosoph Hans Blumenberg betont hat, die Quintessenz kultureller und künstlerischer Anstrengungen repräsentieren.²⁹

Hirschhorn hat die Form der Modellbau-landschaft, die in Sandkastenform bekanntlich auch dem Militär bei der Ausbildung dient, als ein ebenso konkretes wie symbolisches Abbild der Realität bereits in anderen frühen Arbeiten genutzt.³⁰ Hierher gehört ebenfalls die raumgreifende Skulptur *United Nations Miniature* aus den Jahren 2000/2003, die eine von politischer Zerstörung geprägte trostlose Weltlandschaft von Ruanda über Sierra Leone und den Kongo bis hin

28 Eine zweite Arbeit aus demselben Jahr (»Doppelgarage«) befasst sich ebenfalls, aber mit anderen künstlerischen Mitteln, mit der Katastrophe von 9/11: »In der ›Doppelgarage: [...]‹, einer Art Werkstatt oder Hobbykeller, werden fundamentale Kategorien menschlichen Fühlens und Handelns verhandelt: Gewalt und Gegengewalt, Rache und Versöhnung. Ausgangspunkt für die Entstehung des Werks sind die Ereignisse des 11. September 2001. Wie kaum ein anderes Werk der Gegenwartskunst spiegelt die ›Doppelgarage‹ politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Abhängigkeiten und Widersprüche am Beginn des 21. Jahrhunderts in ihrer verwirrenden Komplexität wider.« Pinakothek der Moderne, München, »Reset. Thomas Hirschhorn – Doppelgarage«, <https://www.pinakothek.de/ausstellungen/reset-thomas-hirschhorn-doppelgarage> (aufgerufen am 08.12.2021).

29 Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 137–138. (»Umwege«).

30 Siehe ausführlich Wikipedia, Stichwort »Sandkasten (Militär)«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Sandkasten_\(Militär\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sandkasten_(Militär)) (aufgerufen am 08.12.2021).

zu Libanon, Palästina und Afghanistan zeigt (Abb. 9).³¹ Später hat er das Medium Miniaturwelt verlassen und sich für seine Skulpturen und Installationen vorwiegend real großen, begehbaren Räumen zugewandt, die nicht selten in Form einer Ruinenlandschaft gestaltet sind.³² Anders etwa als die Reihe seiner vier jeweils einem Philosophen gewidmeten *Monumente*, die im öffentlichen Raum errichtet und als Großskulpturen auf die soziale Interaktion mit einem breiten Publikum angelegt sind, verwandelt Hirschhorn in seinen ›Ruinenarbeiten‹ Innenräume wie den White Cube eines Museums oder einer Galerie durch künstlerische Eingriffe in eine künstliche Trümmerlandschaft. Die Nacktheit und Nüchternheit trostlos kahler und kalter Wände werden durch seine die vorhandene Architektur völlig verblendenden Einbauten in eine Höhle oder einen Bergstollen verwandelt und konfrontieren die Besucher:innen mit einer ungewöhnlich brüchigen ›Unterwelt‹, deren tragende Wände einsturzgefährdet zu sein scheinen. Da die Konstruktion aus den ephemeren Materialien Papier, Pappe und Klebeband besteht und dadurch das Trompe-l'œil an jeder Stelle offengelegt ist, verbreiten sich selbstverständlich weder Angst noch Schrecken. Vielmehr wird das Nachdenken über die Fragilität und den gefährdeten Zusammenbruch eines scheinbar unerschütterlichen gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Systems angeregt, dessen teils fragwürdige Strukturen und Substruktionen hinter der glatten Oberfläche wie nach einem Desaster gleichnishaft zu Tage liegen.

Die Ruine ist für Hirschhorn eine künstlerische Hilfskonstruktion, die es ihm ermöglicht, Destruktion als Prinzip kreativer Schöpfung aufzufassen und sinnlich erfahrbar zu machen. Indem er künstliche Ruinen in der Form immersiver Raumbilder erschafft, baut er in paradoxer Manier etwas vermeintlich Brüchiges, das landläufig Produkt von Zerstörung ist, in stabiler Form als Zeichen von Fragilität auf. Insofern stellt die ›Ruine‹ auch ein Modell der eigenen, wenn nicht gar der künstlerischen Arbeit allgemein dar. Einen Ausgangspunkt für diesen Gedanken liefert ein von Hirschhorn häufig als Motto angeführtes Zitat des italienischen Philosophen Antonio Gramsci. Es lautet: »Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.«³³ Aus Anlass seiner Ausstellung *In-Between* in der South London Gallery hat der Künstler diesen Satz im Jahr 2015 ausführlich kommentiert:

Für mich geht es in dem Zitat nicht um die Trennung oder den Gegensatz von ›Schöpfung‹ und ›Zerstörung‹, sondern um die Schwierigkeit, sich inmitten der bewegten Welt zu positionieren. Zwischen ›Schöpfung‹ und ›Zerstörung‹ steht die Herausforderung, sich mit der Realität der Welt auseinanderzusetzen. [...] Der Zerstörung eine Form zu geben, ist schwierig, der Ruine eine Form zu geben, ist

31 Thomas Hirschhorn, »United Nations Miniature«, CAC. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Spanien, 2003; siehe auch den reich illustrierten Ausstellungskatalog, hg. von CAC 2003.

32 Mit Bezug auf einen Romantitel von Herbert Rosendorfer könnte man Hirschhorn auch als einen »Ruinenbaumeister« bezeichnen. Herbert Rosendorfer: *Der Ruinenbaumeister*. Zürich: Diogenes 1969.

33 Gramsci in seinen Gefängnisbriefen des Jahres 1932, siehe dazu u. a. Hirschhorns (Gratis-)Künstler:innenbuch »Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation«, hg. von Thomas Hirschhorn, Roland Wenninger, Michael Buhrs. München: Museum Villa Stuck 2018.



Abb. 10: Blick in die Ausstellung *Pixel-Collage* von Thomas Hirschhorn, Galerie Chantal Crousel, Paris 2016.

das Problem, und der Katastrophe eine Form zu geben, ist die ästhetische Herausforderung. Zerstörung zu schaffen ist schwierig – für mich als Künstler – weil es bedeutet: Dinge zu entfernen, Dinge zu zerstören, Dinge zu demolieren beginnt im Kopf, als »Idee«, als Leitlinie des Werks, als künstlerische Logik. [...] Das Sichtbarmachen der verborgenen Zusammenhänge ist das Geschenk oder die Chance, dass in der Zerstörung etwas zum Vorschein kommt und sich offenbart.³⁴

V.

Hirschhorn hat der Ruine nicht zuletzt auch den Torso, sprich: den verletzten oder zerfetzten Körper beigelegt, nicht in den Environments, wie man die Installationen mit einem älteren Begriff auch nennen könnte, sondern in seinen Collagen. In der Serie *Provide Ruins* von 2003, in den *Ur-Collagen* von 2008 oder in den *Pixel-Collagen* und *New Pixel-Collagen* von 2016 bilden Ruinen und Tote neben der ihnen konfrontierten Werbewelt das vornehmliche Sujet.³⁵ Verstörend unmittelbar werden in diesen Grafiken in der Tradition eines Jacques Callot, Francisco de Goya oder Picasso Leichname oder Leichenteile in kriegsruinierter

34 Auszug aus Hirschhorns Statement zu seiner Ausstellung *IN-BETWEEN* (London 2014), www.thomashirschhorn.com/in-between/ (aufgerufen am 08.12.2021); dt. Übersetzung vom Verfasser.

35 Vgl. jetzt die Überblickschau zu der großen Folge der Pixel-Collagen: »Thomas Hirschhorn, The Purple Line«, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rom 2021, sowie den reich illustrierten Ausstellungskatalog. Rom: Nero Publishing 2021.

Umgebung der Welt der Reklame und des Konsums gegenübergestellt.³⁶ Hirschhorn weiß, dass wir der politischen Realität und dem zugehörigen Regime der horrifizierenden Bilder nicht dadurch ausweichen, dass wir sie ignorieren. Statt sie sich aus dem Kopf zu schlagen, gilt es vielmehr, sich kritisch mit ihnen zu befassen. Eine dieser Methoden der Auseinandersetzung stellt für Hirschhorn die Collage dar, ein ikonoklastisches Verfahren, das zunächst zertrennt, um anschließend dem Augenschein nach Unverbundenes, in der Regel Zeitungs-, Magazin- und Internetbilder, miteinander zu verbinden, darunter die Themen »Krieg«, »Tod« und »Mode«.

Die genannten Sujets haben inhaltlich auch die im Jahr 2016 in der Pariser Galerie Chantal Crousel gezeigte Ausstellung *Pixel-Collage* bestimmt. Gezeigt wurden zahlreiche, teils wandfüllende Papierarbeiten, teils ungefähr DIN A3 große Blätter (Abb. 10). Die einzelnen Bilder wurden jeweils ungerahmt, aber in Klarsichtfolie eingeschlagen und von schlichten Nägeln gehalten präsentiert. Erst beim Nähertreten klärten sich allmählich die Motive der von fern her ›bunt und schön‹ anmutenden Bilder. Zu sehen war jeweils eine Szene, die fast Übergangslos aus zwei fotografischen Motiven kompiliert war – auf der einen Seite eine Modefotografie, auf der anderen ein die Gemüter provozierendes Bild mit der blutigen Darstellung von Kriegstoten oder Attentatsopfern. Die beiden Welten – die des schönen Scheins und jene des Sterbens und Verstümmelns – waren kompositorisch und farblich derart miteinander verschliffen, dass die beiden heterogenen Sphären einander berührten und sich unmittelbar verbanden. Partienweise waren die Darstellungen von größeren Pixelfeldern durchzogen, wodurch insbesondere Gesichtsflächen in abstrakte Figurationen aufgelöst wurden. Mittels dieser Blur-Technik waren jeweils die Models anonymisiert, während im Gegensatz zur gewohnten medialen Praxis die Opfer hier ihre oft durch Gewalt entstellten Gesichter behalten konnten.

Bilder ähnlicher Größe hatte Hirschhorn bis dato nicht geschaffen. Die Steigerung ins Monumentale erinnert einerseits an die breitflächigen Werbeplakate in U-Bahnhöfen und reiht sie andererseits in die Tradition der Historienmalerei ein. Die Idee eines Historienbilds erwächst aber auch aus den Sujets, und zwar aus Darstellungen, die sämtlich versuchen, die Gegenwart über zwei Extreme – Mode hier, Mord und Totschlag dort – ins Bild zu setzen und damit auf einen Begriff von ›Disparatheit und Irrwitz‹ zu bringen. Und zwar schlicht dadurch, dass man auf wechselseitige Kontamination der politisch streng auseinanderdriftenden Themenfelder setzt.

Hirschhorn hat seine Ausstellung wie gewohnt mit einem Text begleitet, in dem er über den in den letzten Jahren vermehrt auftretenden Einsatz von Pixeln in Presse-, Video- und Fernsehbildern sowie von dem eigenen künstlerischen Gebrauch dieser Strategie einer vermeintlichen Authentifizierung und Dehorrifizierung sogenannter Schockbilder handelt:

36 Siehe dazu ausführlich Michael Diers: *Disiecta Membra. Die Collage als symbolische Form bei Thomas Hirschhorn / Disiecta Membra. The Collage as a Symbolic Form in the Art of Thomas Hirschhorn*. In: »Thomas Hirschhorn: Kurt Schwitters-Plattform/Untere Kontrolle«, hg. von Carina Plath, Sprengel Museum Hannover. Ausstellungskatalog. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2012, S. 22–39.



Abb. 11: Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage No 10*, 2015, Drucke, Klebeband, Transparentfolie, 343 × 422 cm, Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris.

I want to use pixels as a tool, a tool to connect and make links between things. I want to link the beauty and cruelty of reality. The pixels I use are ›handmade‹ – to ›pixelate‹ is not a technique but an artistic statement. Therefore the procedure must be that of a collage, with visible pasting traces because it is important to understand that pixels are included in my work as material for making collage, as magazine cutouts. Pixels are a visual bridge between two or multiple images of reality, between two or multiple existing realities, pixels make the incommensurable visible.³⁷

Dieses Konzept lässt sich durch die eingehendere Betrachtung einer ausgewählten *Pixel-Collage* näher erläutern (Abb. 11). Gezeigt wird eine Trümmer- oder Ruinenlandschaft, deren Topografie nicht näher zu bestimmen ist. Links im Vordergrund lagern zwei menschliche Gestalten, darunter eine weibliche Person, deren Oberkörper wie schlafend gegen eine Wand geneigt ist. Neben ihr liegt am Boden kopfüber eine weitere Person, wahrscheinlich ebenfalls eine junge Frau. Die Gestalten wirken merkwürdig mumifiziert, beinahe petrifiziert und heben sich kaum von dem grauen, von Zerstörung gekennzeichneten Boden ab, auf welchen sie gebettet sind. Sieht man genauer hin, so werden Verletzungen und Wunden – an Händen, Armen und im Schoß – sichtbar. Wir haben es in beiden Fällen mit Toten zu tun. Ihnen zur Seite stehen rechts mit einigem Abstand

37 Thomas Hirschhorn: *Pixel-Collage*. Handout zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Chantal Crousel, Paris 2016.



Abb. 12: Fatima Shbair, Trümmerstätte im Gazastreifen, Foto 22. Mai 2021.

zwei lang gestreckte Gestalten, offenbar junge Männer, deren Körper und Gesichtspartien jedoch von einer Pixelstruktur unkenntlich gemacht sind, sodass ihre Identifizierung nicht möglich ist. Sie scheinen, wenn die Körperhaltung richtig gedeutet ist, in der zugrunde liegenden Aufnahme aus dem Bild geblickt zu haben, eventuell die Hände in die Hosentaschen eines Anzugs gesteckt. Bei Hirschhorn aber sind sie fast vollständig verpixelt, sodass sie Lemuren ähneln. Zum Geschehen in der linken Bildhälfte gehen sie auf Distanz, indem sie leicht zurückversetzt isoliert für sich stehen. Die Szene ist deutlich zweigeteilt, die linke Hälfte zeigt die Opfer, die rechte Hälfte die Zuschauer (oder Täter). Die weiblichen Gestalten sind aufs Äußerste versehrt – sei es durch körperliche Gewalt, sei es durch Feuer, sei es durch eine Detonation oder alles zusammen. Die Mannequins hingegen sind hinter abstrakten Pixelflächen, die wie eine Bildstörung anmuten, unkenntlich gemacht.

Befremden und Schauer befallen die Betrachtenden beim Anblick der Totenszenerie links, die ihren Blickfang in einem zarten, schönen Gesicht besitzt, aber ebenso bei der Betrachtung des Gesamtbilds, dem ein inhaltlicher Zusammenhang zu fehlen scheint. Wie macht man sich, wenn man das so formulieren darf, einen Reim auf die unwirklich, ja surreal wirkende Darstellung? Indem das disparat Erscheinende als Ausdruck einer Welt begriffen wird, welche die gezeigten Gegensätze normalerweise künstlich voneinander separiert, um sich vor Irritationen in Sicherheit zu bringen. Hirschhorn führt diese Entgegensetzungen Stück für Stück in einem collagierten Bild per Klebefolie zusammen und setzt damit statt auf weltfremde Überempfindlichkeit auf heilsames Entsetzen. Die Konjunktion von aktueller Werbeanzeige und Presse- oder Internetfoto erschafft ein Hybridgebilde, in welchem Jugend, Schönheit und Eleganz, aber auch äußere Leere mit Gewalt, Tod und Schrecken und Blut einhergehen. Sie sorgt letztlich auch dafür, dass diese Elemente trotz der faktischen Nähe weiterhin den unaufgelösten gesellschaftlichen und politischen Widerspruch explizit machen.



Abb. 13: Lot flieht mit seiner Familie aus Sodom, Detail aus Abb. 3.

Auf diese Weise protestiert er als Künstler ebenfalls gegen den Brauch repräsentativer Medien, Darstellungen von Toten vor dem Publikum zu verstecken, entweder durch grundsätzliches Fortlassen oder eine Bearbeitung qua Pixelmodus. Die bildende Kunst, handle es sich um eine Miniatur des Mittelalters oder eine aktuelle Grafik, eignet sich als Medium bestens dazu, Alternativen zu dieser Maskerade durch Abstraktion zu entwickeln und die eigenen Untersuchungen uneingeschüchtert durch- und vorzuführen.

Gelegentlich gelingt es auch einer einzelnen Fotografie, einen vergleichbaren Kontrast im Bild zu fixieren (Abb. 12 und 13).³⁸ Die gezeigte Aufnahme führt zurück an den Beginn des Texts, indem hier nochmals der Gazastreifen vom Mai 2021 zum Gegenstand gewählt ist. Wie im Fall der biblischen Erzählung von Lots Weib ist es auch hier wieder eine im Bild erstarrte Frau, die ihre Augen vor dem Grauen der Trümmerlandschaft nicht verschließt.³⁹

Abstract

Fields of Debris

Ruin and Torso in Contemporary Art

This article advocates for a distinction between the terms ‘ruin’ (*Ruine*) and ‘debris’ (*Trümmer*). In general usage, a ruin is an edifice that remains after debris from the premises has been cleared, making it presentable for aesthetic viewing. Debris, on the other hand, refers specifically to devastation and destruction – especially that of war – and often with a mass grave underneath. Therefore,

38 Fatima Shbair, die palästinensische Fotografin dieses sowie des in Abb. 1 gezeigten Bilds, wurde im September 2021 von der International Women’s Media Foundation mit dem »Anja Niedringhaus Courage in Photojournalism Award« ausgezeichnet.

debris (*Trümmer*) and torso (*Torso*) not only belong together etymologically, in that both refer to the trunk-or stump-like character of something, but are also connected in a very real and concrete sense. However, the combination of debris and corpses is often considered beyond the limits of what should be given consideration. It is better not to look, or at least not too closely. But just as in the Old Testament Lot's wife – despite the threat of punishment – stopped to direct her worried and anxious gaze back to the havoc and death of Sodom and Gomorrah, so it is probably not appropriate for us to simply ignore comparable visual depictions of catastrophe. Contemporary art and photography (Thomas Hirschhorn, Thomas Demand) show various ways of dealing with the question of either looking away or beholding. In this spirit, the chapter serves as a current art-historical companion piece to Susan Sontag's famous study, 'Regarding the Pain of Others'.

Angaben zu den Autor*innen

Michael Diers ist Kunst- und Bildhistoriker und emeritierter Professor der Hochschule für bildende Künste Hamburg sowie des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin.

Joachim Otto Habeck ist Professor am Institut für Ethnologie der Universität Hamburg. Im Rahmen seiner Forschungen zu Nomadismus in Nordasien hat er sich unter anderem mit der Architektur mobiler Behausungen beschäftigt.

Katrine Majlund Jensen ist Doktorandin am DFG-Graduiertenkolleg 1913 »Kulturelle und technische Werte historischer Bauten« an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg.

Patrick Kahle promoviert derzeit an der Bielefeld Graduate School in History and Sociology (Universität Bielefeld). Als Soziologe befasst er sich unter anderem mit Unternehmerfamilien sowie mit Fragen der Bildungspolitik.

Josephine Kanditt ist Doktorandin am Institut für Kulturwissenschaften der Universität Leipzig und arbeitet in dem von der Gerda Henkel Stiftung geförderten interdisziplinären Projekt »Die verlassenen Lehmziegelsiedlungen des Zentraloman« im Rahmen des Stiftungsschwerpunkts »Lost Cities. Die Wahrnehmung von und das Leben mit verlassenen Städten«.

Ekaterini Kepetzi ist Professorin für Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung an der Universität Koblenz-Landau, Campus Landau. Zu ihren Schwerpunkten gehört die Rezeption der Antike in den verschiedenen Epochen der Neuzeit.

Susanne Krasmann ist Professorin für Soziologie am Fachbereich Sozialwissenschaften der Universität Hamburg. Sie befasst sich unter anderem mit den Themen (Un-)Sicherheit, Vulnerabilität und der Architektur des Anthropozäns.

Marina Linares ist freie Kunsthistorikerin und Kunsttheoretikerin. Sie lehrte an der Universität zu Köln und an diversen Kunstakademien, aktuell ist sie in der Lehrer*innenfortbildung an der Hochschule der bildenden Künste in Essen tätig.

Beate Löffler ist Bauhistorikerin, sie arbeitet an der Technischen Universität Dortmund über Sakralbau, globales Architekturwissen, urbane Systeme und modernes Japan.

Thomas Meier ist Professor für Ur- und Frühgeschichte an der Universität Heidelberg. Er leitet das Käte Hamburger Kolleg für Apokalyptische und Postapokalyptische Studien.

Julia Pauli ist Professorin am Institut für Ethnologie der Universität Hamburg. Sie forscht über Migration, Familie und Ehe in Mexiko, den USA und in anderen Regionen.

Florina Pop ist Architektin mit Schwerpunkt Denkmalpflege, derzeit arbeitet sie als Universitäts-Assistentin am Institut für Baugeschichte und Denkmalpflege der Universität Innsbruck.

Dieter Reinisch ist Historiker und als Irish Research Council Postdoctoral Fellow im Bereich Politikwissenschaft und Soziologie an der National University of Ireland in Galway tätig.

Luise Rellensmann arbeitet als Architekturforscherin und -journalistin. Seit 2022 ist sie Professorin für Bauen im Bestand, Denkmalpflege und Bauaufnahme an der Hochschule München.

João Gabriel Rizek ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 1512 »Intervenierende Künste« forscht er unter anderem über Medialität, Diskurs und kommunikatives Handeln.

Constanze Röhl ist Archäologin und leitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Baugeschichte an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg das Projekt »Die baugeschichtliche Erforschung der F1 in Peenemünde als Beitrag zur archäologischen Erschließung materieller Hinterlassenschaften an kontaminierten Kulturerbestätten«.

Stefanie Samida ist Privatdozentin für Populäre Kulturen an der Universität Zürich und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Historischen Seminar der Universität Heidelberg. Zu ihren Forschungsfeldern gehören unter anderem Heritage Studies, Materielle Kultur und Populäre Kulturen.

Thomas Schmidt-Lux ist Professor für Kulturosoziologie am Institut für Kulturwissenschaften der Universität Leipzig mit Schwerpunkten im Bereich kulturosoziologischer Perspektiven auf Architektur, Recht, Gewalt, Stadt und Religion.

Frank Schmitz ist Professor für Architekturgeschichte und -theorie am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg mit Schwerpunkten in der Moderne. Seit 2022 ist er Mitglied im Hamburger Denkmalrat.

Peter Schneider ist Bauhistoriker und leitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachgebiet Baugeschichte an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg das Projekt »Die baugeschichtliche Erforschung der F1 in Peenemünde als Beitrag zur archäologischen Erschließung materieller Hinterlassenschaften an kontaminierten Kulturerbestätten«.

Georg-Felix Sedlmeyer ist Denkmalpfleger und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kompetenzzentrum für Denkmalwissenschaften und -technologien in Bamberg. Kriegsschadensaufnahme und Wiederaufbau stehen im Mittelpunkt seiner Forschungen.

Marta Smolińska ist Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin und Kuratorin und arbeitet als Professorin im Bereich der Kunsttheorie an der Universität der Künste in Poznań.

Zoltán Somhegyi ist Kunsthistoriker mit einer Habilitation in Philosophie und arbeitet als Dozent an der Budapester Károli-Gáspár-Universität der Reformierten Kirche in Ungarn. Er verfasste mehrere Publikationen zur Ästhetik, Architektur- und Kunstgeschichte.

Kirsten Wagner ist Professorin für Kulturwissenschaft am Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Bielefeld, zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin und im Sonderforschungsbereich 447 »Kulturen des Performativen«.

Tom Wilkinson ist Architekturhistoriker und Mitherausgeber der Zeitschrift *Architectural Review*, zugleich ist er Lecturer am Birkbeck College der University of London. Seine Forschungsinteressen umfassen unter anderem Visualität, Medialität und Kapital in der Weimarer Republik.

Bildnachweis

Diers

- 1 Getty Images, aus: Süddeutsche Zeitung Nr. 118 vom 26. Mai 2021, S. 3
- 2 BnF, Archives et manuscrites: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc51712p> (aufgerufen am 02.06.2022)
- 3, 13 The Morgan Library Museum, <https://www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible/thumbs> (aufgerufen am 02.06.2022)
- 4 aus: Artforum, May 19, 2021, Slant: »Looking at Gaza«, www.artforum.com/slant/activestills-collective-documents-the-assault-on-palestinian-file-85746 (aufgerufen am 02.06.2022)
- 5, 6 Sprüth Magers, Berlin
- 7 Stedelijk Museum, Amsterdam, <http://dvirgallery.com/thomas-hirschhorn-at-stedelijk-museum-amsterdam/> (aufgerufen am 02.06.2022)
- 8 Stedelijk Museum, Amsterdam, <http://dvirgallery.com/thomas-hirschhorn-at-stedelijk-museum-amsterdam/> (aufgerufen am 02.06.2022)
- 9 Foto: Romain Lopez. Courtesy Museo de Arte Contemporaneo de Castilla y Leon
- 10, 11 Foto: Florian Kleinefenn / Archiv Thomas Hirschhorn, Paris
- 12 Getty images, gettyimages.co.uk/photos/shbair/gaza-rubbles (aufgerufen am 02.06.2022)

Jensen / Rellensmann

- 1 Public domain
- 2 The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence © F.L.C. / VG Bild-Kunst, Bonn 2022
- 3, 4 Rene Burri/Agentur Focus © F.L.C. / VG Bild-Kunst, Bonn 2022
- 5, 6 Paul Kozlowski © F.L.C. / VG Bild-Kunst, Bonn 2022
- 7 Jan Manu / wikimedia commons
- 8 Detlef Huhn / wikimedia commons
- 9 Bernhard Tschumi

Kanditt / Schmidt-Lux

- 1 Foto: Wolfgang Zimmermann
- 2–6 Foto: Thomas Schmidt-Lux
- 7 Foto: Marco Ritzki

Kepetzis

1 London, British Museum, Inv.-Nr.: 1979,0407.16.53

2 Foto: 2022. LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Vaduz-Vienna/SCALA, Florenz

3 Foto: 2022. The Fitzwilliam Museum, Cambridge/SCALA, Florenz

4 Foto: SCALA, Florenz

Linares

Tabelle 1: Marina Linares 2022, nach Purpus, Sellen (2006)

Tabelle 2: Marina Linares 2022

1–3 Foto: Marina Linares 2022 / VG Bild-Kunst 2022

4–6 Entwurf und Grafik: Marina Linares 2022

Löffler

1 Aus: *Differentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Possidonia, et qui est située dans la Lucanie*, [Paris]: [Calcographie Piranesi] 1778, Tafel 10, Scan über Getty Research Institute / archive.org, gemeinfrei

2 Aus: *La Ilustració Catalana*, 03.01.1909, S. 6, gemeinfrei

3, 4, 7 Foto: Beate Löffler

5 velvet, über https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Aix_dom_int_vue_cote.jpg, CC BY-SA 3.0. (aufgerufen am 25.03.2022)

6 Chris Light, über https://en.wikipedia.org/wiki/Tribune_Tower#/media/File:Edinburgh_Castle_04-23-2018_018.jpg, CC BY-SA 4.0 (aufgerufen am 25.03.2022)

8 Foto: Sarah C. Schreiner

9 Axel Hindemith, über https://de.wikipedia.org/wiki/Liberale_J%C3%BCdische_Gemeinde_Hannover#/media/Datei:Lib_J%C3%BCd_Gemeinde_Leinhausen.jpg, gemeinfrei (aufgerufen am 25.03.2022)

Meier

1, 3–7 CC BY-SA 4.0 Thomas Meier

2 Public Domain

Pop

1–8 Florina Pop

Reinisch

1, 3 Laurence McKeown

2 Archives & Special Collections, James Hardiman Library, National University of Ireland, Galway

4 Sinn Féin

Röhl / Schneider

1 Peter I. Schneider

2 Peter I. Schneider and Constanze Röhl

3 Peter I. Schneider and Constanze Röhl

- 4 Peter I. Schneider and Constanze Röhl
- 5 <https://agence-wato.com/en/projets/messy-nessy-chic-picnic-in-a-bunker/> (accessed 12 May 2022 / screenshot)
- 6 <https://montrealgazette.com/news/local-news/urbex-a-peek-inside-the-lives-of-montreals-rooftoppers-trespassers-and-urban-explorers> (accessed 12 May 2022 / screenshot)
- 7 <https://www.voucherwonderland.com/reisemagazin/lost-places-bayern/> (accessed 12 May 2022 / screenshot)

Samida

- 1, 3, 4 Foto: Stefanie Samida
- 2 Museum Stadt Borna, Archiv
- 5 Stadtarchiv Braunschweig, E 23 Aktenzeichen 2004/103: 517.1–2; Braunschweiger Zeitung, 13. April 1973

Sedlmeyer

- 1 Stadtarchiv Leipzig, Best. 0067 Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig um 1945–1990/StVuR, Nr. 15408, Bl. 5
- 2 SLUB Dresden / Deutsche Fotothek (df_dk_0006495). Das Rechteck zur Lokalisierung wurde vom Autor Georg-Felix Sedlmeyer hinzugefügt.
- 3 Stadtarchiv Leipzig, Best. 0067 Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig um 1945–1990/StVuR, Nr. 13486, Bl. 4. Das Rechteck zur Lokalisierung wurde vom Autor Georg-Felix Sedlmeyer hinzugefügt.
- 4 Carleton University Archive, Ottawa, Gutschow Destruction Maps, Leipzig
- 5 Stadtarchiv Leipzig, Best. 0067 Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig um 1945–1990/StVuR, Nr. 15408, AV Ortsbegehung Schloss Dölitz 1945

Smolińska

- 1–3, 6 Peschken & Pisarsky (Urban Art)
- 4, 5, 7, 8 Marta Smolińska

Wagner

- 1 aus: Baldassare Bartoli, *Le glorie maestose del santuario di Loreto. Con i tesori celesti, e venerati di terra santa, divis in due libri*. Macerata: Zenobi, 1673
- 2 Foto: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, aus den Sammlungen der Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft, Fotograf: Thomas Wolf, Inv.-Nr. K229
- 3 aus: Alexander von Minutoli (Hg.): *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutoli'schen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Befoerderung der Künste zu Liegnitz*. Liegnitz: Minutoli'sches Insitut, 1873. Foto: Sammlung des Nationalmuseums in Warschau, Muz. 6061 MNW 115
- 4 Foto: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, aus den Sammlungen der Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft, Fotograf: Thomas Wolf, Inv.-Nr. K236

- 5 Aus: Theodor F. K. Arnold, Felloplastik oder die Kunst Modelle von antiken Gebäuden in Kork darzustellen, Gotha: Ettinger, 1804, Tafel 1
- 6 Alexander von Minutoli (Hg.): Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutoli'schen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Befoerderung der Künste zu Liegnitz. Liegnitz: Minutoli'sches Insitut, 1873. Foto: Sammlung des Nationalmuseums in Warschau, Muz. 6061 MNW 117
- 7 Alexander von Minutoli (Hg.): Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutoli'schen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Befoerderung der Künste zu Liegnitz. Liegnitz: Minutoli'sches Insitut, 1873. Foto: Sammlung des Nationalmuseums in Warschau, Muz. 6061 MNW 113
- 8 Alexander von Minutoli (Hg.): Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutoli'schen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Befoerderung der Künste zu Liegnitz. Liegnitz: Minutoli'sches Insitut, 1873. Foto: Sammlung des Nationalmuseums in Warschau, Muz. 6054 MNW 23

Wilkinson

- 1 Adrià Goula / Flores & Prats Archs
- 2 Huston+Crow/VIEW
- 3 digital cat, Creative Commons
- 4 Denis Esakov, Creative Commons
- 5 conticium, Creative Commons
- 6 Daria Scagliola. Courtesy of MVRDV

Kulturwissenschaft



Tobias Leenaert

Der Weg zur veganen Welt Ein pragmatischer Leitfaden

2022, 232 S., kart., 18 SW-Abbildungen
20,00 € (DE), 978-3-8376-5161-4

E-Book:

PDF: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5161-8

EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5161-4



Markus Gabriel, Christoph Horn, Anna Katsman, Wilhelm Krull,
Anna Luisa Lippold, Corine Pelluchon, Ingo Venzke

Towards a New Enlightenment – **The Case for Future-Oriented Humanities**

2022, 80 p., pb.

18,00 € (DE), 978-3-8376-6570-3

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-6570-7

ISBN 978-3-7328-6570-3



Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.)

Deutscher Gangsta-Rap III Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen

2022, 378 S., kart., 2 Farbabbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-6055-5

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6055-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



Michael Thompson

Mülltheorie

Über die Schaffung und Vernichtung von Werten

2021, 324 S., kart., 57 SW-Abbildungen

27,00 € (DE), 978-3-8376-5224-6

E-Book:

PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5224-0

EPUB: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5224-6



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow,
Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs,
Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP

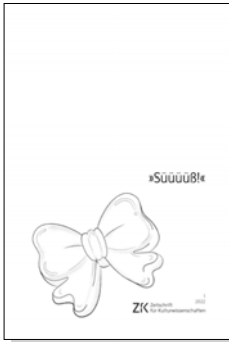
Kultur und Kritik (Jg. 11, 2/2022)

2022, 180 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-5897-2

E-Book:

PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-5897-6



Eva Blome, Moritz Ege, Maren Möhring,
Maren Lickhardt, Heide Volkening (Hg.)

»Süüüß!«

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2022

2022, 128 S., kart., 5 Farbabbildungen

14,99 € (DE), 978-3-8376-5898-9

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5898-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**