

Hartmut Böhme

Die Ästhetik der Ruinen

1. Ruinen - Erinnerung - Schrift

Bei Heckscher findet sich der seltsame Satz Stendhals, daß das Colosseum »heute, wo es in Trümmer fällt... vielleicht schöner (ist), als in den Tagen seines höchsten Glanzes. Damals war es nur ein Theater ... «¹. Stendhal hat damit viel von der eigenartigen Ästhetik der Ruinen begriffen. Die Ruine ist Zeichen dessen, was sie einmal als intakter Bau war, doch wächst ihr eine Schönheit zu, ein Surplus von Bedeutung, die in der Semantik der Gewesenheit nicht aufgeht. Die Ruine zeigt eine prekäre Balance von erhaltener Form und Verfall, von Natur und Geschichte, Gewalt und Frieden, Erinnerung und Gegenwart, Trauer und Erlösungssehnsucht, wie sie von keinem intakten Bauwerk oder Kunstobjekt erreicht wird. Der »höchste Glanz« des Colosseums: das war die Gegenwart von ästhetischer Monumentalität und Zweckrationalität in einem. Die Ruine dagegen ist immer das Nutzlose; die in sie eingestete Zerstörung ist die Abwesenheit des ursprünglichen Zwecks. Die Zerstörung erst öffnet den Raum des Schönen der Ruinen. Sie sind, kann man mit Schiller sagen, sentimentalische Objekte par excellence - Gegenstände nachträglicher Reflexion, Signifikanten einer Abwesenheit, eines Mangels an Idealität, sofern diese sich an der Ganzheit, Funktionstotalität und Intaktheit des Werks bemißt.

Von sich aus jedoch bedeuten Ruinen nichts. Sie mußten vor etwa 700 Jahren - als solche erst entdeckt, ihr Begriff entwickelt, ihre Ästhetik codifiziert werden. Die katastrophale oder langsame, anthropogene oder natürliche De-Architekturierung, die dem ästhetischen Bewußtsein der Ruine vorausgeht, heißt vor allem, daß der funktionale oder repräsentative Sinn intakter Bauwerke aus diesen ausgezogen ist. Ruinen werden damit zu freien Schauplätzen neuer signifikatorischer Akte. Erst in Gesellschaften, in denen zerfallene Gebäude in Differenz zu ihrem vormaligen Verwendungssinn semantisch neu besetzt werden, kann man von einer Ästhetik der Ruine sprechen. Das ist das ästhetische Grundmerkmal aller Ruinen, unabhängig von dem Ort, den sie in historischen Diskursen einnehmen. Als materialer Widerpart historisch gebrochener Reflexion verwandeln sich Trümmer in Bilderschrift, konstituieren sich allererst Ruinen. In Gesellschaften, in denen es eines solchen Bewußtseins von Ruinen mangelt, gibt es keine Historie; es sind gewissermaßen »vorbewußte«, »geschichtslose« Gesellschaften. Die prekäre Balance der noch sichtbaren Formbestimmtheit und der noch nicht endgültigen Formaauflösung der Ruinen prädestiniert sie dazu, zur stummen Zeichensprache der Geschichte zu werden. Die Ästhetik der Ruine ist dabei eine besondere Weise der Erfahrbarkeit von Zeit: Der Blick, der ein Trümmerfeld zu einer Ruinenlandschaft synthetisiert, ist der festgehaltene Augenblick zwischen einer unvergangenen Vergangenheit und einer schon gegenwärtigen Zukunft. Die Ruine dimensioniert sich in allen drei Modi der Zeit, genauer: nicht die Ruine, sondern der reflexive Blick, in welchem sich die Ruine als ästhetischer Gegenstand bildet. Dieser Blick tendiert zur Schrift, zur Archivierung und Umschreibung der enigmatischen Bilderschrift der Ruinen ins Buch der Geschichte.

Der folgende Abriß einer Geschichte der Ruinen steht darum unter dem Aspekt des Zusammenhangs von Ruinen, Erinnerung und Schrift. Die Bilderschrift der Ruinen wurde, so scheint es, bis zur Romantik immer dechiffriert als enigmatische Zeichen eines Sinns, der in den Ruinen erscheint und diese zugleich überschreitet. Dieser Sinn ließ sich theologisch, machttheoretisch, geschichtsphilosophisch oder naturgeschichtlich rekonstruieren. Seit der Romantik zerfallen dagegen die Diskurse, die den Ruinen Sinn verliehen. Damit entsteht eine Tendenz zur Universalisierung des Ruinenemblems, das nichts mehr jenseits seiner selbst bedeutet. Die Unheimlichkeit eines enigmatisch anwesenden Sinns wechselt in die Unheimlichkeit von dessen Verschwinden. Nicht länger haben die Ruinen einen Ort im Diskurs, sondern sie werden zum Zeichen des Diskurses selbst: die Ruinierung bemächtigt sich der Schrift, welche im Zeichen der Äternität dem historischen Trümmerplatz angewonnen war. Daraus entsteht, am Ende der Geschichte der Ruinen, die Frage, ob heute, im posthistoire, die Wahrheit der Ruinen sich in der Weise enthüllt, daß die

Geschichte vom Impetus getrieben wurde, die Erde als Ruine herzustellen und ein universales Archiv der Erinnerung an diese Geschichte der Ruinierung einzurichten.

Es scheint, daß historische Spurenlese nicht nur an Ruinen sich entzündete, sondern über lange Jahrhunderte auch deren materialer Vergegenwärtigung bedurfte.² Wo keine Ruinen vor Augen stehen, wo Geschichte sich restlos in Natur aufgelöst hat, dort hat Erinnerung keinen Halt mehr oder muß vollständig in Schrift übergegangen sein - wie in dem berühmten Satz: »campus ubi Troia fuit«. Weil ihm lange keine emblematische Chiffre entsprach, nämlich am Ort Troias nur noch Natur herrschte, erinnerte man sich an den Ruin dieser Stadt nur noch in der Schrift, dem homerischen Epos.

Untergang - Erinnerung - Archiv der Schrift: dieser Zusammenhang wird auf absurde Weise durch ein Projekt der bundesdeutschen Regierung bestätigt: Diese läßt wegen der möglichen Verwüstung Mitteleuropas in einem atombombensicheren Bergwerk bei Freiburg die repräsentativen Kulturerzeugnisse Deutschlands mikroverfilmt archivieren.³ Das zeigt ein sicheres Gespür dafür, daß Geschichte zu Ende ist, wenn sie ins Aggregat eines nur noch informationstechnologischen Kosmoses transformiert ist. So sehr dagegen die Ästhetik der Ruine seit je auf den Untergang und das Verschwinden bezogen ist, hält die prekäre Form/Materie-Balance der Ruine auf eigentümliche Weise die Zukunft offen. Solange Erinnerung noch der materialen Chiffrenschrift der Ruinen korrespondiert, befinden wir uns, wie die Ruine selbst, mitten in der Geschichte. Noch einmal zugespitzt: Der Augenblick, wo alles in Schrift überführt ist, ist systematisch auf den Augenblick bezogen, in dem alles Ruine ist. Es ist der Augenblick, in welchem die zwischen Ruine und Schrift dialektisch arbeitende Erinnerung stillgestellt ist, also der Augenblick des Todes. –

2. Roma fuit: Rom als Ausgang der Ruinenästhetik

Die Ruinen sprechen eine lautlos enigmatische Sprache, die - weil sie vom Untergang bedroht ist - einen neuen Diskurstyp hervorbringt, den man den renovativen oder archäologischen nennen kann. Seine Funktion besteht darin, das *liber ruinarum* vor dem spurlosen Verschwinden zu erretten und aus den verlöschenden Zeichen der Geschichte die Funken der ewigen Schrift zu schlagen. Darum unterhalten Ruinen, Erinnerung und Schrift von früh an innige Beziehungen. Vielleicht stand schon die »Beschreibung Griechenlands« des Pausanias (160-180 n. Chr.), dessen Land einst Troja besiegte und nun selbst ruiniert ist, im Dienst der rettenden Verschriftlichung dessen, was an den Ruinen noch ablesbar war, aber schon unterzugehen drohte: das archaische Griechenland. Der Verlierer entdeckt, daß die Ewigkeitsgesten der Machtmetropolen von Fortuna unterlaufen werden: So gingen dahin Mykene, Theben, Athen. Die römischen Sieger hatten dagegen die Äternität Roms auf einer machtdiskursiven Genealogie begründet: Der Wiedererweckung Trojas im römischen Imperium durch die kontinuieritätsstiftende Tat des Äneas. Die Herrschaftsarchitektur Roms durchkreuzt das Wechselglück der Zeit und soll architektonisch die *pax romana* als ewige Ordnung der Welt verbürgen. Ruinen, so scheint es, eignen als Signaturen der Vergängnis den Besiegten und ihrem Bewußtsein, nicht aber der Macht, die der Zeit enthoben zu sein beansprucht. Die Geschichte der ruinenlosen *Roma aeterna* ist die Geschichte der Ruinierung der anderen - anderer Metropolen, anderer Völker. Erst nach dem Fall Roms 410 n. Chr. und vor allem dann im Mittelalter und der Renaissance während der Abtragung der antiken Bausubstanz kann Rom als Ruinenstadt *par excellence* zur emblematischen Idee europäischer Geschichte werden.

Im christlichen Horizont konnte sich eine Ästhetik der Ruine nicht bilden, solange wie bei Thomas von Aquin etwa die *integritas* als erstes Schönheitsmerkmal angesehen wurde. Und es konnte keine Elegie der römischen Trümmer geben, solange das antike Rom typologisch als Vorausdeutung des ewigen *orbis catholicus* gedeutet wurde.⁴ Als Sitz des Papstes war Rom *caput mundi*. Sein Untergang konnte darum nicht einen historischen Einschnitt in der Genealogie der Macht, sondern nur das Ende der Welt⁵, den Umkehrpunkt zur Aufrichtung des himmlischen Jerusalem darstellen. Rom-Dichtung und an den Ruinen Roms orientiertes historiographisches Bewußtsein entstanden erst nach einer jahrhundertelangen Zerfledderung des Stadtleichnams, der als riesiger Steinbruch fungierte.⁶ Die elegische Nobilitierung der

antiken Ruinen zum Emblem vergangener und neu zu repräsentierender Größe markiert den Beginn der Renaissance.

Vielleicht sollte man den eigentlichen Beginn der Ruinenästhetik ins Jahr 1337 legen. Es ist Petrarca, der wenig zuvor bei der Besteigung des Mont Ventoux den Archetyp des Landschaftsblicks entwickelt hat, der nun während seines römischen Aufenthalts ein Szenario entdeckt, das für Jahrhunderte gültig bleibt: Durch Ruinen streifend gelangt er, zur Erinnerung disponiert, auf einen erhöhten Ort, von dem aus die Ruinenlandschaft als Buch der Erinnerung und der Geschichte sich vor den Augen öffnet. Mit dem Freund vertieft sich Petrarca in ein Gespräch über die *tempi passati*-, um dann, schreibend, dem Augenblick erinnernder Vergegenwärtigung angesichts des unaufhaltsamen Verfalls der Ruinen Dauer zu verleihen. Das rieselnde Murmeln der Ruinen wird in der Schrift zum Anspruch auf *renewatio* der großen Zeit in der Zukunft. -Die Ruinen - das ambulare der Freunde - der Blick vom Hügel - das Gespräch - die Schrift: das sind fortan feste szenische Elemente im Theater der Erinnerung. An diesem Initialort werden die Ruinen zu ästhetischen Signifikanten: in ihrem Anblick bildet sich ein elegisches Bewußtsein davon, daß die regierende Idee der Architektur - die Souveränität der Macht, die Erhabenheit Gottes, die Unzerstörbarkeit des wunderbar beherrschten Steins - sich als endlich erwiesen hat. Das ist ein Wendepunkt im historischen Bewußtsein.

Der Untergang der Städte, vor allem Roms, hat sich nämlich nicht deswegen ins Bewußtsein der europäischen Gesellschaften geschrieben, weil die Architekturen als materiale Zeichenträger hinfällig wurden, sondern weil in ihrer Vergängnis der Ruin von Sinn und mit ihm die Diskontinuität von Geschichte erfahren wurde. Eine solche Anomie erodiert den Bestand von sozialen und religiösen Sinnformationen. Deren Ruinierung wird im Laufe der Geschichte mit ungeheurem Deutungsaufwand abgewehrt. Das christliche Deutungsmuster der Typologie etwa, wodurch der Untergang Babylons und Jerusalems, der Verfall des antiken und des christlichen Roms - wodurch also die Geschichte zum Durchgang des wahrhaft unzerstörbaren Signifikats, des himmlischen Jerusalem erhoben wurde - dieser theologische Kraftakt dokumentiert die ungeheure diskursive Energie der Rettung: Mit ihr sollte die Geschichte vor dem bewahrt werden, was in der Chiffrenschrift der Ruinen immer ablesbar schien, - das Wechselspiel der Fortuna, die vanitas, der Totenschädel als Antlitz der Geschichte.

3. Varianten der Ruinenreflexion und Ruinenkunst

Von Petrarca ausgehend entstehen dagegen die säkularen Strategien: die Renaissance der Antike, die Kunst der Restauration, der Denkmalspflege. Mit ihnen beginnt die Ruinen-Dichtung (zuerst als Rom-Dichtung) und - mit dem 16. Jahrhundert - die Ruinenmalerei sowie die Tradition der künstlichen Ruinen (der frühesten 1530 im Park der Residenz von Pesaro bis zu den spätbarocken und romantisch aufgelösten Ruinen der Gartenarchitekten am Ende des 18. Jahrhunderts). Und es beginnt die Archäologie als Modell der rekonstruktiven Erinnerungsarbeit der Humanwissenschaften bis hin zur Psychoanalyse. Nicht ohne Grund läßt Freud den imaginären Bauplan Roms durch alle Zeiten der Ruinierung hindurch aufscheinen als das Modell-Imaginarium der Erinnerung. Die Ruinenstadt Roms ist für Freud ein anderer »Wunderblock« der Erinnerung⁷.

In der Renaissance wird das Ruinen-Rom zu einem ästhetischen imaginarium, das von seiner realen Gestalt so unterschieden ist wie der sterbliche Körper des Königs von seiner ewigen Figur. ROMA ist nicht roma - das gilt bereits für die Idee der *translatio imperii*, worin Konstantinopel ebenso wie später das Paris Ludwig XIV als Figurationen der Idee ROMS galten⁸. Das Verlöschen der Signifikanten der Macht im Prozeß der realen Ruinierung wird umgeschrieben in das Buch der Erinnerung und der politischen Erneuerung. Die gesamte Rom-Dichtung (auch die aus Frankreich, England und Deutschland) bleibt bis ins 19. Jahrhundert von dieser Differenz zwischen Realkörper der Stadt Rom und dem Idealkörper des ewigen und universellen ROM geprägt. Der ästhetische Schein der Ruine hat hier seinen genetischen Ort: Er verdankt sich der Überschreibung Roms in die Sphäre der Ewigkeit, der erinnernden und repräsentativen

Schrift. Wie umgekehrt die durch die Schrift geschützten Ruinen zum materialen Requiem und Erinnerungsbuch verloschener Größe werden.

Die Ästhetik der Erhabenheit wird für die europäische Dichtung von den römischen Ruinen geprägt, nicht - wie später bei Kant - durch Naturerfahrung. Kunst erzeugt das Scheinen des Ewigen. Das erinnert an das Horazische Motiv, wonach Kunst dauerhaftere Monumente als Erz errichte. Dem Gesetz der Ruinierung durch Zeit widerstehen die Schrift und die Kunst. Das erklärt auch das seltsame Frontispiz auf einem der frühen Abbildungswerke über das antike Rom von Francois Perrier (1638)⁹: Der Gott Chronos, ein magerer, geflügelter Greis, gestützt auf eine Sense und zu Füßen die sich in den Schwanz beißende Schlange - so nagt er an dem Torso von Belvedere. Was die Zeit verschlingt, - das rettet die Kunst, rettet das Archiv der Geschichte. In Geoffrey Whitheys »Choice of Emblems« (1586) sieht man unter der inscriptio »Scripta manent« im Hintergrund zerfallende Ruinen, im Vordergrund Bücher¹⁰. Ruinen als die Insignien des Gottes Chronos finden ihre Gegensignifikanten in der Schrift, im Buch der Geschichte, in der ars memoriae und der Kunst, die dem Verlöschen der Signifikanten das grandiose Archiv der Erinnerung, aus Stolz und Trauer geboren, entgegensetzen.

Die andere Form, Ruinen auf Zeitlosigkeit zu beziehen, ist die, welche zu bauen: Das beginnt keineswegs damit, daß künstliche Ruinen, wie sie uns aus den Gartenarchitekturen des 18. Jahrhunderts vertraut sind, ein dramaturgisches Requisit des locus melancholicus sind, der selbst wieder der vanitas-Tradition entstammt. Die Grotten, künstlichen Ruinen oder Ruinenmalereien, die im 16. und 17. Jahrhundert in den Fürstenpalast integriert oder im herrschaftlichen Garten aufgebaut werden, sind Bestandteile nicht des Melancholie-, sondern des Machtdiskurses. Aufschlußreich ist dabei das Motiv der Gigantomachia, wie es sich beispielhaft im Palazzo del Te in Mantua findet. Der Zusammensturz der Architekturen, die die Giganten unter sich begraben, während oben die olympischen Götter ihre Herrschaft erfolgreich verteidigen, bebildert das Schicksal möglicher Aufrührer. Die Ruinen des Gigantenpalastes sind eine Apotheose der Macht des mantuanischen Gonzaga-Fürsten¹¹. Die italienischen Herrschaftsvillen, sofern sie Ruinen integrieren, ebenso wie die deutschen Nachahmungen in fürstlichen Schloßanlagen sind also mitnichten ein memento mori oder der Ort melancholischer Selbstreflexion, sondern ein bewußtes, oft höchst illusionistisches Szenario einer Ruinierung, von der sich der Prachtbau des Souveräns siegreich abhebt: Die Ruinen pointieren den zeitlosen Herrschaftsanspruch des Souveräns¹². Eben diese Bedeutung der Ruinen kann in der Folge auch umgekehrt werden: So funktioniert die Darstellung des Peterdoms als Ruine, wie sie zum Beispiel beim holländischen Protestanten und Romfahrer Marten van Heemskerck sich findet, als Kritik am Papsttum. So malt Hubert Robert die Grande Galerie du Louvre als Ruine. Für Diderot ist die kleine Hütte in einer Palastruine das Memento an die Tyrannen: Sic transit gloria mundi, in politische Kritik gewendet. Bei C. F. de Volney weckt am Vorabend der französischen Revolution der Blick auf die Ruinen der Herrschaftsarchitekturen von Palmyra die Hoffnung auf umwälzende gesellschaftliche Erneuerungen¹³.

Wie immer auch die Bedeutung der Ruine in der Geschichte changiert, sie bleibt ein Dementi des Scheins des Schönen. Sie mag Ausdruck der Macht oder des elegischen Erinnerns, der eschatologischen Wende oder der vanitas sein: Sie mag erhaben oder wüst, erschreckend oder melancholisch sein, nie aber ist sie schön. Diese Verwesung und Zersetzung des Schönen und des Sinns, der in jenem sein scheinhaftes Wesen triebt, prädestiniert die Ruine für eine Ästhetik des Schocks.

4. Die Erde als Ruine

Die Überquerung der Alpen auf seiner Italienreise 1671 war für den aus dem Kreis der Cambridger Neoplatonisten stammenden Thomas Burnet ein ästhetischer und ideologischer Schock¹⁴. Die Alpen erscheinen Burnet als riesige Trümmerlandschaft, die aufs radikalste die ästhetischen Normen der Schönheit wie Harmonie, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion, Einheitlichkeit der Gestalt herausforderten. In Italien dann sieht Burnet die antiken Trümmer, die er als Signen einer vergangenen Größe und Schönheit erkennt. Dieser Gedanke sowie die in der Naturforschung des 17. Jahrhunderts verbreitete Auffassung vom Alterungsprozeß der Erde führt Burnet dahin, 1691 eine »Theorie der Erde« vorzulegen, in welcher die

zerschrundene, unregelmäßige, verbrauchte und wunde Erde insgesamt als Ruine entworfen wird. Die Erde als Ruine: Das heißt, so wie sie gegenwärtig ist, zeigt sie nicht mehr die Handschrift einer planenden, göttlichen Vernunft-; denn wie könnte ein freies Schöpfersubjekt derart gegen die Gesetze der Ästhetik verstoßen; wie könnte eine so ungeordnete, erschreckende, sinnverlassene Welt eine Schöpfung Gottes sein? Ist diese nicht gerade dadurch gekennzeichnet, daß schöne Gestalt und substantieller Sinn zusammenfallen? Man ahnt, daß es solche Überlegungen sind, die in der Physiotheologie und Theodizee abgewehrt werden müssen: letztere sind die vielleicht letzte europäische Anstrengung, Sinnstruktur und Schönheit der Welt zusammenzudenken.

Burnet hilft sich aus seinem Ruinen-Schock konservativ, nämlich schöpfungstheologisch. Die gegenwärtige Erdrüine ist die erhabene Erinnerungsschiffre an die ursprüngliche Kalligraphie Gottes, die durch die Sündhaftigkeit der Menschen verdorben wurde. Der ästhetische Schock in den bizarren Alpen ist Erinnerung an die Schuld, welche in der Ruinierung der Erde sich rächte. Die Ästhetik der Erhabenheit, an den wüsten Räumen der Erdrüine entwickelt, ist die Gloriole göttlicher Macht und zugleich die Unterwerfung des Menschen unter einen kosmischen Schuldzusammenhang. Die Dechiffrierung der hieroglyphischen Ruinenstruktur der Erde rettet noch einmal, freilich auf Kosten des Menschen, die Identität von Schönheit und Sinn als eine heilsgeschichtliche Figur.

Indessen, das Gebäude des Kosmos wackelt. Die Beobachtungen am Himmel, die zur kopernikanischen Wende führten, das Studium der Erde, das diese - teils durch natürliche Alterung, teils durch anthropogene Einflüsse - als Ruine erkennt, lösen in vielen Philosophen, Naturforschern und Literaten einen Schock aus, der bis zu Nietzsche reicht. Kosmos hieß: »geschmückte Ordnung«, also Schönheit als Wahrheit. Mag das unendliche All und die heimatlich Erde zwar einer mathematischen Ordnung korrespondieren, so brechen doch überall terrestrische und kosmische Katastrophen herein, die den Schein der sinnverbürgenden Schönheit des Universums erschüttern. Seither ist jeder Blick auf die Natur von zwei heimlichen Schrecken begleitet: Es könnte sein, daß die Erde und das Himmelsreich in Wahrheit Ruinen sind; und es könnte sein, daß der Mensch der Verursacher dieser Ruinierung ist. Seit dem 17. Jahrhundert geistert in der »Sprache der Natur« eine Unheimlichkeit, die mit der Universalisierung der Ruine zu einer Gestalt des Kosmos zusammenhängt. Die Ruine als mögliche Struktur der Welt bedeutet das Ende der engen Bindung von Signifikant und Signifikat, das Ende des Sinns und der Repräsentation.

Diderot - und es ist aufschlußreich, dies von einem Aufklärer zu hören, notiert anlässlich der Ruinenbilder Hubert Roberts: »Wir ahnen voraus die Verheerungen der Zeit und unsere Vorstellung verstreut auf der Erde die Gebäude, die wir selbst bewohnen ... Die Ideen, die Ruinen in mir wecken, sind groß. Alles wird zunichte gemacht, alles verfällt, alles vergeht. Allein die Erde bleibt noch übrig. Allein die Zeit dauert an. Wie die Welt doch alt ist!«¹⁵. - In der Tat hat Diderot hier das Geheimnis der Ruinen der Neuzeit erkannt. In ihnen wohnt die Angst der Aufklärung. Mit ihren grandiosen Geschichtsentwürfen und neuen Wissensformen scheint das »Ende der Naturgeschichte« (Lepénies) gekommen. Kant hat solchem Bewußtsein in seiner Theorie des Erhabenen Ausdruck gegeben: Die Macht der Natur bricht sich am prinzipiell unangreifbaren Zentrum des Menschen, seiner Vernunft, dem zeitlosen Garanten der Autonomie. Erhaben ist nicht Natur, sondern das ratiozentrierte Selbst des Menschen. Diderot ist ehrlicher, wenn er die Angst im Rücken der Aufklärung nicht verleugnet: daß alle Geschichte von Natur eingeholt wird. Ruinen als Memento der unüberbietbaren Macht der Natur verlieren jeden heilsgeschichtlichen Sinn und sind auch nicht länger wie in der Renaissance Insignien der Macht des Souveräns. Die Natur unter Ausschluß des Menschen ist - so Diderot - »nur noch eine traurige und stumme Szene. Das Weltall verstummt, Schweigen und Dunkelheit überwältigen es; alles verwandelt sich in eine ungeheure Einöde, in der sich Erscheinungen - unbeobachtete Erscheinungen - dunkel und dumpf abspielen.« Diderot denkt hier nicht Natur als das substantielle Andere der Geschichte, Natur wird bei Ausschluß des Menschen zum Bild der Entropie.

5. Die Moderne: Ruine und Allegorie

Was Burnet in seiner kosmologisch geweiteten Ruinentheorie und Diderot in seiner Vision entwerfen, ist während des gesamten 17. Jahrhunderts in der Emblemkunst, dem Trauerspiel, den vanitas-Ruinen und der

Melancholie präsent. Benjamin hat dem Rausch der barocken Allegorien eine Geschichtsphilosophie und ein poetisches Verfahren abgewonnen, die langfristig wirksamer waren als die Symbolkunst der Klassik und der Totalitätsimpetus der Systemphilosophien.¹⁶ Die Weltarchitektonik, das Haus Gottes oder des absoluten Geistes ist zur Ruine geworden. Die Heroen der Handlung, selbst in ihrem tragischen Untergang noch Repräsentanten substantiellen Sinns, sind bloße Legende. Die romantische Kunst, obwohl sie Sujethaft die gotischen Ruinen wirkungspoetisch zur Erzeugung teils lustvoller Angst, teils nationalistischer Kontinuitätsstiftung einsetzt, ist nicht darum modern; sondern weil sie die Ruine aus ihrer Bindung ans Bildmotiv löst und in der Theorie des Fragments ins Innere des poetischen Verfahrens holt. Hier beginnt der Prozeß, durch welchen die Ruine nicht länger Chiffre eines Verfalls in selbst wieder totalisierenden Diskursen oder Kunstwerken ist, sondern die Struktur der Reflexion und der Kunst zu beherrschen beginnt. Die Erosion der Diskurse setzt ein, als ein Bewußtsein dafür sich anzudeuten beginnt, daß Ruinen nicht als Momente eines durch sie hindurch sich entwickelnden Sinnzusammenhangs einzugrenzen sind, sondern vielleicht das letzte Wort behalten. Die Moderne der Kunst setzt ein, als in die verlassenen Ruinen des Sinns der Wahn, die delirierende Erlösungssehnsucht und das Dämonische einziehen. Das ist nicht nur ein Symptom religiösen Sinnverlustes, sondern auch mißlungener Säkularisierung. Die gesellschaftlich produzierte »zweite Natur« (Lukács) ist eine der zunehmenden Rationalisierung aller Einzelmomente bei steigender Irrationalität des Ganzen. Dies ist der Grund dafür, daß Musil den »Mann ohne Eigenschaften« als Riesentorso, als Trümmerlandschaft verlassener Sinnarchitekturen und ästhetischer Totalitäten hinterläßt. Dem Kunstsubjekt gerinnt - so Lukács - die Gesellschaft zum »erstarrten ... Sinnkomplex«, zur »Schädelstätte«.¹⁷ Darum gewinnen die Starre, die Ruine, die Fremdheit, die mortifizierten Dinge eine so überwältigende Macht über die Subjekte. Und umgekehrt leben sich die erzeugten Dinge mit einer Schnelligkeit ab, als ginge es darum, den Augenblick der Erzeugung mit dem des Verlöschtens zusammenfallen zu lassen. Jedes Ding ist immer schon Müll, jedes Haus Ruine, jede Industrieanlage ein Friedhof der Technik, jede Naturbeherrschung deren Zerstörung, jeder Sinnentwurf ein Trümmerplatz, jede Schönheit eine *facies hippocratica*, jede Produktion eine Destruktion, jeder Gedanke ein Bruchstück. Nur blitzhaft scheinen an den Dingen Bedeutungen auf und verlöschen, ohne sich erinnernd zu Erfahrungsspuren zusammenzuschließen. Dies rehabilitiert das alte poetologische Verfahren des Melancholikers, die Allegorie, die als Kunstform des Trümmerstücks ein zentrales Medium der Moderne wird. Folgerichtig liefe, wie Hannes Böhringer¹⁸ vermutet, die Entwicklung der Moderne ins Zentrum der Allegorie zurück: Die Ruine, die vielleicht das einzig verbliebene Emblem der *posthistoire* wäre. In ihr erscheint Geschichte in der erloschenen Gestalt der Entropie. Die Ruine in der *posthistoire* emblematisiert ebenso wenig die Wende der Geschichte durch die heilsgeschichtliche Kehre wie die »Latenz-Tendenz« zum Blochschen Gebäude eines Daseins ohne Entfremdung; sie ist die Ruine des »Projekts Moderne« und die Transformation der Geschichte in Naturgeschichte.

Die Modernität der Allegorie besteht gerade darin, daß sie den semiotischen Prozeß selbst zum Trümmerplatz veralten läßt. Das macht ihre vom Symbol unterschiedliche Zeitlichkeit aus. Das Symbol, das in seiner klassischen Gestalt als Epiphanie der ewigen Gegenwart der Wahrheit in den vergänglichen Dingen selbst zu verstehen ist, offenbart »das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung«¹⁹. Solchermaßen gegenwärtigem Scheinen des Sinns verweigert sich die allegorische *Alteritas* prinzipiell. Darum ist das Bruchstück, das Fragment, die Ruine ihr Material. Die allegorische *Urlandschaft* des Verfalls bebildert weniger das Naturfaktum »Tod«, als daß sie vielmehr in der Todesverfallenheit der Dinge den Verfall des semiotischen Prozesses selbst darstellt. Sinn bröckelt von Bildern und Wörtern ab wie die Form (der Geist) von den Ruinen und hinterläßt die Rätselspur der Vergängnis. Die Melancholie wird zum Siegel auf die unentzifferbare Chiffrenschrift der Natur und die Vergeblichkeit der semiotischen Anstrengung. Die Vereinnahmung des Daseins durch den allegorischen Zeichenprozeß stürzt die Kunst in eine schmerzliche Unendlichkeit. Die Transfiguration der Welt in eine Schrift, die nicht mehr in den Buchstaben des göttlichen Heilsplans geschrieben ist, erodiert das Semiotische selbst. Im Maße wie im Zeichenprozeß alles zu allem werden kann, ohne auf eine organisierende Sinnmitte bezogen werden zu können, nistet sich in das endlose Gewebe der Bedeutungen die Melancholie der Verstreuung, Unerlöstheit und Todessehnsucht ein. An der Form der Semiotisierung, der Allegorie, ist ablesbar, was in der *posthistoire* die »Welt« zu werden droht: nicht »Sprache der Natur«, nicht »Schrift Gottes«, nicht »Erinnerungsbuch großer Vergangenheit«, sondern Zeichen der Vergängnis, Ruine.

6. Posthistoire: Ohne Rettung?

Entspricht der Tendenz zur Universalisierung der Ruinen überhaupt etwas Triebhaftes, so wäre es - mit Freud - das »allgemeinste Streben alles Lebenden, zur Ruhe der anorganischen Welt zurückzukehren«²⁰. Die Ruinen wären der Ausdruck der ersehnten entropischen Ruhe. Der libidinöse Impetus, der sich in den gewaltigen Architekturen der Geschichte objektiviert, ist dann eine Art Umwegproduktion von Ruinen, die das heimliche Ziel allen Bauwillens wären. Unversehrte Bauten als umgelenkter Todestrieb. So gleichen sich, nach Mumford²¹, die Physiognomien der Metropolen heute längst schon den Todesbauten der Pyramiden an. Die bewahrten Ruinen erscheinen so als Totenbuch, das die Wahrheit der Architekturen aufzeichnet. Die vanitas-Ruinen des 17. Jahrhunderts, die Burnet'sche Theorie der Erde als Ruine wären in dieser Perspektive als Vorlauf der posthistoire zu lesen. Freilich bedarf es dazu heute weder der Schrift noch der materiellen Chiffrenschrift der künstlichen Ruinenarchitektur, um die Mortifikation als die verborgene Dynamik der Geschichte zu enthüllen; sie liegt am Tage. Wollte denn Geschichte nichts anderes sein als die Hinterlassung dauerhafter Erinnerungsspuren, aus denen die libidinösen Erregungen abgezogen sind? Die Ruinen waren immer ein solches Archiv der Erinnerung. Wenn Freud damit recht hat, daß Erinnerung und Bewußtsein nicht an demselben Ort des psychischen Apparats Platz finden können; wenn ferner er Recht damit hat, daß »das Bewußtsein an Stelle der Erinnerungsspur«²² entstehe, dann wären die Ruinen in der Geschichte der obsessionellen Bewußtseinsempfindung eine Art externalisierter Erinnerungsraum. Heute, am Ende der Bewußtseinsphilosophie, bedarf es der Inszenierung künstlicher Ruinen nicht mehr. Sie sind ubiquitär und wir leben mitten unter ihnen. Unsere Ruinen sind nicht mehr Merkzeichen der Vergangenheit, sondern Signaturen der Gegenwart. Das Heile ist der kurzlebige Schein der Dinge, die wir produzieren. Nahezu unmittelbar geht alles Erzeugte in Ruinen über: Ließen wir Petrarca - anstatt der römischen Ruinen - die riesigen Arenen der »toten Technik«²³ überschauen, die unheimlich stillen Anlagen der Industrien und Apparaturen von gestern, die Flugzeugfriedhöfe, die leeren Raumfahrtbahnhöfe, die Industrieruinen und Schrottplätze, die Vermüllung aller Erzeugnisse, die Ruinierung der Natur, die riesigen Destruktionspotentiale des Militärs: würde dann der Blick des Poeten sich in die Perspektive der späten Freudschen Theorie wandeln? Ist die Kette der mortifizierten Dinge etwas anderes als das Szenario eines Wiederholungszwanges, der selber keinen Sinn, sondern das Jenseits des Sinns wäre; der das Spiel der Produktionen wohl in Gang setzt, aber zugleich auch in »ruhende Besetzung«²⁴ überführt, in mortifizierte Erinnerung oder in die Erinnerung der Mortifikationen?

Das hieße, daß die ubiquitär gewordenen Ruinen das Verhältnis von Erinnerung und Bewußtsein umkehren: Wenn der Fluß der Produktionen sich nahezu unmittelbar in Ketten von stillgelegten Besetzungen, in Ruinen verwandelt, dann tritt die »Erinnerung an Stelle des Bewußtseins«. inmitten der selbstgeschaffenen »Urlandschaft der Vergängnis« (Benjamin) wäre das Leben ein Atemholen des Todes, eine Verzögerung mit dem Ziel, die Erde als Ruine herzustellen und dabei gleichzeitig die Geschichte als ein umfassendes informationstechnologisches Archiv zu hinterlassen - für niemanden. Wäre nicht nur die deutsche Geschichte, sondern die Universalgeschichte im Freiburger Bergwerk gespeichert, gäbe es keinen Grund mehr, die Produktion der terrestrischen Ruine auch nur eine Sekunde zu verzögern. Hätten wir das vollkommene Archiv, bedürfte es keines Bewußtseins mehr, nicht mehr des libidinösen Spiels der Produktionen, der Verkörperungen und Entäußerungen. Dann schwiegen die Ruinen.

Es ist indessen noch undeutlich, ob nicht auch, wie so oft in der Geschichte der Ruinen, die solchermaßen »vollendete Negativität... zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschießt«²⁵, ob nicht der melancholischen Versenkung in die Dinge der eschatologische Funke entspringt, ein Schein, ein Flug, ein Feuer - befreit von den Signifikanten des Sinns, welche die Diskurse der Ruine immer beschwerten.

Anmerkungen

¹ *W. S. Heckscher*: Die Rom-Ruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Verwertung im Mittelalter und Renaissance. Würzburg 1936, S. 1.

Eine Theorie oder Geschichte der Ruinen gibt es bis heute nicht. Einführend ist zu lesen *Georg Simmel*: Die Ruine, in: ders.: Philosophische Kultur, Potsdam 1923, S. 135-143. Die gegenwärtig beste und materialreichste Arbeit ist die Dissertation von *Reinhard Zimmermann*: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form. Phil. Diss. Marburg/Lahn 1984. - Bildbände zu Ruinen: *Paul Zucker*: Fascination of Decay. Ruins: Relict - Symbol - Ornament. Ridgewood/New Jersey 1968. - *Jeannot Simmen*: Ruinen-Faszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Dortmund 1980. - Ertragreich ist ferner *Günter Hartmann*: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981. - *Robert Ginsberg*: The aesthetic of ruins, in: Bucknell Review 18, 1970, S. 89-102. - *Roland Mortier*: La poétique des ruines en France: Les origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo. Genève 1974. - *Hartmut Böhme*: Ruinen-Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij, in: konkursbuch 14 (1985), S.115-157.

² So fürchtet schon der spätere Papst Pius II, Ennes Silvio Piccolomini, daß durch die drohende restlose Abtragung der römischen Ruinen der Erinnerung jede Spur (indicium) fehlen würde: »Immer ergötzt mich, o Rom, die Beschauung deiner Ruinen/Deine vergangene Pracht strahlt aus den Trümmern hervor./Doch dein Volk hier bricht von den alten Mauern den Marmor,/Brennt sich zu niedrigen Zwecken Kalk aus dem köstlichen Stein./Treibt es den Frevel so fort noch drei Jahrhunderte,/dann wohl bleibt vom Edelsten hier nimmer zurück eine Spur.« (Nach *F. Gregorovius*: Geschichte der Stadt Rom, 3 Bde., Darmstadt 1954, S.265 (zuerst: 1856-1871).

³ Zur Archivierung der Geschichte im Blick auf die Zeit nach einer Atomkatastrophe oder die Zukunft In 10 000 Jahren vgl. *Roland Posner*: Mitteilung an die ferne Zukunft. In: Zeitschrift für Semiotik Bd. 6, H. 3 (1984), S. 195-228, sowie: *Philipp Sonntag*: Künstlicher Mond am Himmel und Datenbank im Keller, In: ebda., S.269/270.

⁴ Zum folgenden vgl. das noch Immer lehrreiche Buch von *Walter Rehm*: Europäische Rom-Dichtung, 2. Aufl. München 1960 (1. Aufl. 1939).

⁵ Dieses drückt sich schon in dem Diktum dem Beda Venerabilus (8. Jahrh.) aus: »Solange wie das Colosseum dauert, wird Rom dauern; wenn das Colosseum fällt, wird Rom fallen; wenn Rom fällt, wird die Welt fallen.« (Zit. nach *E. Rodocanachi*: Les monuments de Rome, Paris 1914, S. 164.)

⁶ Vgl. dazu *Heckscher*, a.a.O. - *Arnold Esch*: Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Bruchstücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien, in: Archiv für Kulturgeschichte 51 (1969), S. 1-64.

⁷ Zum »Wunderblock« als Allegorie der Erinnerung s. *Sigmund Freud*; Studienausgabe, hg. v. A. Mitscherlich, Frankfurt/M. 1975, Bd. III, S. 365ff.- Zu den ineinander geblendeten Grundrissen Roms als Modell der Erinnerung s. ebd. Bd. IX, S. 201ff.- Die Bedeutung der Rom- und Ruinenerfahrung bei Freud ist noch nicht hinlänglich erarbeitet. Am 7.2.1931 schreibt Freud an Stefan Zweig, daß er »eigentlich mehr Archäologie als Psychologie gelesen habe, daß ich bis zum Krieg und einmal nachher wenigstens einmal im Jahr für Tage oder Wochen in Rom sein mußte.« (Unterstreichung: H.B.). Es ist anzunehmen, daß Ruinen für Freud eine höchst verwickelte Bedeutung haben, die mit seiner Biographie wie mit dem Konzept der Psychoanalyse zusammenhängen. Die Schlüsselstelle scheint in einem Brief zum 70. Geburtstag Romain Rollands zu liegen (ebd. Bd. IV, S. 286 ff.). Freud berichtet von einer Erinnerung aus dem Jahre 1904. Diesmal nicht nach Rom, sondern aufgrund diverser Umstände, fast zufällig - außer der Ordnung-, nach Athen gefahren, befällt ihn auf der Akropolis das Gefühl: dies, »was ich da sehe, ist nicht wirklich« (ebd. S. 290; im Original gesperrt). Freud erklärt sein Entfremdungsgefühl damit, daß das Glück, die Akropolis zu sehen, unterlaufen wurde von einem »Schuldgefühl«, es »so weit« gebracht zu haben, daß er sie sieht. Wieso aber das? - Freud meint, auf der Akropolis zu stehen, sei unbewußt der Sieg über den Vater gewesen, der »so weit« es nie gebracht habe. Der Ruinenblick: das ist die empfundene eigene Größe, Triumph über die Vergangenheit Im Fremdheitsgefühl ist dieser als Schuld empfundene Triumph eigener Macht abgewehrt. Im weiteren wird deutlich, daß jetzt hier zu stehen, die Einlösung eines uralten Traumes ist, nämlich der beengten väterlichen Welt zu entkommen - Freuds frühe Reisesehnsucht. Reisen zu können, ins Weite und Freie zu schweifen, der Geschichte zu entkommen, ihrem Verhängnis - das ist ein gegen den Vater gerichteter Akt, den Freud angesichts der Akropolis-Ruinen realisiert. Man kann sagen: die Akropolis erscheint ihm auch deswegen »unwirklich«, weil ihre Ruinen den Leichnam der besiegten Vaterautorität vor Augen bringen. Kaum zufällig erinnert sich Freud nun an den letzten maurischen König Boabdil von Grenada, der die Briefe mit der Nachricht vom Fall der Festung Alahama ins Feuer wirft und die Boten tötet. Freud deutet dies als Verleugnung: der König will von der Ruinierung seiner Schlüsselfestung nichts wissen. Der Herrscher wie der Vater können die Ruinen nicht ertragen, weil sie die Ruinierung ihrer Macht darstellen. Den Feinden und Söhnen bedeutet indes der Anblick der Ruinen ein Glück, das mit Schuld (Mord, Krieg) bezahlt wird. Obwohl nun diese Erinnerung Freud immer wieder »heimgesucht« hat, kann er sie erst als alter Mann auflösen - nun, »seitdem ich selbst alt, der Nachsicht bedürftig geworden bin und nicht mehr reisen kann«. Sein damaliges Glück angesichts der Ruinen versteht Freud erst jetzt, weil er nun sich selbst als eine Ruine empfindet. Die Ruinen, die er damals glückserfüllt und schuldbeladen sah, enthielten also noch ein weiteres: das Bild der eigenen Zukunft. Es wäre reizvoll, die komplexe psychische Besetzung des Freudschen Ruinenblicks weiterzuerforschen und zu fragen, inwieweit eine solche Ruinenerfahrung in der Geschichte ihre Vorbereitung findet.

⁸ Zum folgenden a. *Reinhard Zimmermann*, a.a.O., S. 196 ff.

⁹ Vgl. *R. Zimmermann*, a.a.O.

¹⁰ *R. Zimmermann*, a.a.O., S. 142. - Heranzuziehen wäre auch die Allegorie der Historia, die den Blick aufs Feld der Geschichte, diese ins liber historiae überträgt - das Gegenemblem zum Benjaminschen »Angelus Novus«, der vom Katastrophenwind übers Ruinenfeld der Geschichte getrieben wird, mit dem Rücken zur Zukunft.

-
- ¹¹ Vgl. *R. Zimmermann*, a.a.O., S. 761.- *Frederick Hartt*: Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, S. 151-188.
- ¹² *Reinhard Beutmann/Michael Müller*: Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer Kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse. 2. Auflage Frankfurt/M. 1981, S. 29 ff.
- ¹³ Zu Maerten van Heemskerck s. *H. Eggert / Chr. Hülsen*: Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, 2. Bde., Berlin 1913-1916. - Zu Hubert Robert s. *Hubert Burda*: Die Ruinen in den Bildern Hubert Roberts. München 1967. - Zu Volney s. *Constantin Francois de Volney*: Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche (1791). Frankfurt/M. 1977.
- ¹⁴ *Thomas Burnet*: Theoria Sacra tulluris, Heiliger Entwurf oder Biblische Betrachtung des Erdreichs/begreifende/Nebens dem Ursprung/die allgemeine Enderungen/welche unser Erd-Kreis einseits schon ausgestanden/und anderseits noch auszustehen hat. Hamburg 1693. Vgl. dazu die sehr aufschlußreiche Interpretation von *R. Zimmermann*, a.a.O., S. 14-46. - Ferner: *Paolo Rossi*: Das Altern der Welt und die »Große Ruine« der Neuzeit. Vortragsmanuskript Venedig 1984. Weitere Nachweise zur Auffassung vom Altern der Welt im 16. und 17. Jahrhundert s. *Cl. J. Glacken*: *Traces on the Rhodian Shore*, Berkeley-Los Angeles - London 1976.
- ¹⁵ *Denis Diderot*: Ästhetische Schriften, hg. v. F. Bassenge. Bd. 2, Frankfurt/ M. 1967, S. 150 und ders.: *Philosophische Schriften*, hg. v. Th. Lucke, Bd. 1, Frankfurt/M. 1967, S.186.
- ¹⁶ *Walter Benjamin*: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt/M. 1963.
- ¹⁷ Georg Lukács: *Theorie des Romans*, Neuwied/Berlin 1963, S. 62.
- ¹⁸ *Hannes Böhringer*: Die Ruine in der posthistoire, in: *Merkur* 36 (1982), H. 4, S. 367-375. Vgl. ferner: *Heine Aithofer*: Fragment und Ruine, in: *Kunstforum* 1.5 (1977), S.170. Zur Verwendung »gealterten Materials in der Modernen Kunst vgl. *Arnold Gehlen*: *Zelt-Bilder*. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/M. - Bonn 1960, S. 195 ff.
- ¹⁹ *W. Benjamin*, a.a.O., S. 182.
- ²⁰ *S. Freud*, a.a.O., Bd. III, S. 270 (Das Ich und das Es).
- ²¹ *Lewis Mumford*: *Mythos der Maschine*. Kultur, Technik, Macht. Wien 1974.
- ²² *S. Freud*, a.a.O., Bd. III, S. 235 (Jenseits des Lustprinzips).
- ²³ *Manfred Hamm/Rolf Steinberg*: *Tote Technik*. Ein Wegweiser zu den antiken Stätten von morgen. Berlin 1981. Vgl. dazu die sehr eindrucksvollen Filmaufnahmen von Industrieruinen und Zivilisationsschrott in Andrej Tarkowskij: »*Stalker*« (167 min., 1981).
- ²⁴ *S. Freud*, a.a.O., Bd. III, S. 240.
- ²⁵ *Th. W. Adorno*: *Minima moralia*. Frankfurt/M. 1951, S. 334.