

Miguel Egaña und Olivier Schefer (Hg.)

Esthétique des ruines.

Poïétique de la destruction

Stefanie Gerke



Rennes: PUR, 2015,
158 Seiten

Am 26. März 2011 eröffnete in Berlin eine ungewöhnliche Ausstellung: In dem großen Raum des KW Institute for Contemporary Art der Kunstwerke Berlin stapelten sich tausende blaue Bierkartons zu einer vier Meter hohen Stufenpyramide. Nicht nur durften die Besucher sie erklimmen und sich darauf setzen. Auch das Öffnen der Kartons und das Konsumieren des Bieres waren Teil des künstlerischen Konzeptes. 72.000 Flaschen der Biermarke EFES waren für diesen Zweck aus der Türkei importiert worden.

Mit der Installation *The Recovery of Discovery* thematisierte der französische Künstler Cyprien Gaillard (*1980) die imperialistische Aneignung und gleichzeitige Zerstörung kultureller Artefakte. Die Stufen der Bierpyramide sollten auf die Treppenanlage des antiken Pergamonaltars verweisen, dessen Überreste 1886 in der heutigen Türkei ausgegraben und nach Berlin transportiert worden waren, um Anfang des 20. Jahrhunderts im eigens dafür errichteten Pergamonmuseum unweit der KW eine neue Heimat zu finden. Mit der Biereinfuhr aus der Türkei ahmte der Künstler die vereinnahmende Geste des Kulturimports nach. Bereits am Eröffnungsabend zeigten sich die zerstörerischen Folgen der aktiven Teilhabe des Publikums: aufgerissene Kartons, leere und zertrümmerte Bierflaschen sowie klaffende Lücken hatten nun die einst regelmäßige Form der Pyramide aufgelöst. Während der Laufzeit der Ausstellung verwandelte sich das Werk in ein Symbol destruktiver Aneignung. Es ist genau dieser Prozess der ruinierenden Vereinnahmung, der den Kern der Arbeit ausmachte.

Diese paradoxe Beziehung von Zerstörung und gleichzeitigem Entstehen einer neuen Entität bestimmt das Nachdenken über Ruinen.¹ Dem entspricht auch die Stoßrichtung des vorliegenden Tagungsbandes, der von dem Künstler Miguel Egaña und dem Philosophen Olivier Schefer herausgegeben wurde. Unter dem Oberbegriff der „Ruinenästhetik“ versammeln sie in interdisziplinärem Kontext Beiträge, die das in Ruinen symbolisierte Werkkonzept hinterfragen sollen. In der Einleitung bestimmen die Herausgeber die drei Hauptcharakteristika des modernen und zeitgenössischen „Ruinenparadigmas“ (S. 9): Einst lediglich Spur der Vergangenheit, werde die Ruine in der Moderne zu einer fast autonomen Entität. Seit der Romantik sei sich jedes Werk zudem seiner eigenen Fragmentarität bewusst. Und schließlich fungiere die Ruine in Bild- und Schriftwerken als zeitliche Markierung. Der Band

mit seinen zwölf Beiträgen setzt sich in diesem Sinn mit dem Verhältnis von Zerstörung und Entstehung in so unterschiedlichen Untersuchungsfeldern wie Literatur, Philosophie, Denkmalpflege, Dokumentarfotografie, Videospiele und zeitgenössischer Kunst auseinander. Die Herausgeber haben die Aufsätze in drei Sektionen eingeteilt. Der erste Teil, „Strates esthétiques: d’un paradigme ruiniste?“ („Ästhetische Schichten – Von einem Paradigma der Ruinendarstellung?“), versammelt generelle Überlegungen zu Ruinen aus ästhetischer Perspektive. Die Untersuchungen im zweiten Teil, „Le paradigme urbain – esthétique de la catastrophe et surveillance contemporaine“ („Das urbane Paradigma – Katastrophenästhetik und zeitgenössische Überwachung“), konzentrieren sich auf urbane Katastrophenszenarien aus künstlerischer, kunsthistorischer und philosophischer Sicht. Der dritte Teil wiederum beleuchtet zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzungen mit dem übergeordneten Thema der Zerstörung unter der Überschrift „Échos contemporains – de l’œuvre en ruine à la ruine de l’œuvre“ („Zeitgenössischer Widerhall – Vom Werk in Ruinen zur Ruine des Werks“).

Hier findet sich auch Miguel Egañas Untersuchung der eingangs beschriebenen Bierinstallation. Seinem Beitrag „Cyprien Gaillard: principe de barbarie“ („Cyprien Gaillard: Prinzip der Barbarei“, S. 127–139) legt der Herausgeber den besagten paradoxen Aspekt des Ruinenparadigmas zugrunde. Er rekurriert dabei einerseits auf die positive Umdeutung des Barbarentums in Walter Benjamins Aufsatz „Erfahrung und Armut“ (1933),² der zufolge es in der Moderne eines barbarischen Aktes bedürfe, um Neues zu schaffen, und andererseits auf die Opposition zwischen apollinischen und dionysischen Kräften in Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872).³ Weil der barbarische Akt dem intakten Gebilde bereits eingeschrieben ist und die Besucher in seiner Zerstörung das Werk erst vollenden, definiert Egaña Gaillards ruinierte Pyramide als „Anti-Kunstwerk“ (S. 129). Die Bezeichnung der Ruine als „Anti-Werk“ spitzt den herkömmlichen Ruinendiskurs auf interessante Weise zu: Mit diesem Begriff wird dem Zusammenspiel von apollinischen und dionysischen Tendenzen in der Ruine Rechnung getragen. Zu neuen Einsichten verhilft auch die Lektüre des Beitrags „Esthétique touristique et ruines vues du ciel: l’exemple de Gunkanjima“ („Ästhetik des Tourismus und Ruinen von oben betrachtet: Das Beispiel Gunkanjima“, S. 53–62) der Künstlerin Anna Guilló. Ihr Artikel befindet sich im zweiten, sehr überzeugenden Teil des Tagungsbandes, der sich mit urbanen Ruinenparadigmen befasst. Die Grundannahme von Guillós Untersuchung bildet die Überlegung, dass Ruinen stets einen ästhetischen Blick voraussetzen, ohne den sie lediglich als verfallene Gebäude zu bezeichnen wären. Dieser Blick kann auch ein touristischer sein, wie er sich schon im englischen Phänomen der pittoresken Reisen Ende des 18. Jahrhunderts ausdrückte. Ontologisch gesehen, so Guilló, sei oftmals kein Unterschied zwischen künstlerischen und touristischen Bildern von Ruinen auszumachen; beide frönten gleichermaßen einer „Expeditionsästhetik“, wie sie etwa von Stephen Wright beschrieben wurde (S. 59). Die Autorin verdeutlicht dies am Beispiel der japanischen Ruineninsel Hashima. Aufgrund intensiven Braunkohleabbaus galt die mit ihrer eng bebauten, länglichen Form auch „Kriegsschiff“ (Gunkanjima) genannte Insel in den 1950er Jahren als der am dichtesten

besiedelte Ort der Erde, bis sie nach dem Zusammenbruch der Industrie 1974 innerhalb von drei Monaten verlassen und dem Verfall preisgegeben wurde. Spätestens seitdem 2012 der James-Bond-Film *Skyfall* eine Szene auf der Insel spielen ließ, fungiert Hashima als beliebtes Bildmotiv für Katastrophentouristen sowie Künstlerinnen und Künstler zugleich. Die Ergebnisse ähnelten sich stark. Besonders interessant wird es nun, so Guilló, wenn sich der touristische Blick auf virtuelles Reisen verlagert. Sie legt kenntnisreich dar, wie sich dank des digitalen Katastrophentourismus eine neue Art der Ruinenästhetik in zeitgenössischen Kunstprojekten formiert und stellt Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern vor, die ihr Material in virtuellen Orientierungsplattformen wie Google Maps, Google Earth und Google Street View finden. Hier wird, so Guilló (S. 59), der romantische Blick des Abenteurer-Künstlers ersetzt – es handle sich um Bilder „ohne Blick“, die, theoretisch, eine neutralere Variante der Ruinenästhetik ermöglichen (S. 61). Es ist bedauerlich, dass Guilló die Analyse der Arbeiten auf kursorische Beschreibungen beschränkt.

Tatsächlich verwenden einige Autorinnen und Autoren des Sammelbandes die beispielhaft herangezogenen Kunstwerke und Bildmaterialien rein illustrativ. In anderen Beiträgen hingegen, etwa in Anne Dietrichs Ausführungen „La destruction dans le processus de constitution de l’image: documentation céline duval“ („Zerstörung im Prozess der Bildkonstitution: documentation céline duval“, S. 141–152) über das Werk der in Deutschland weitgehend unbekanntes Künstlerin Céline Duval, findet zwar eine eingehende Werkanalyse statt. Dafür verliert der Ruinenbegriff hier an Kontur. Die ehemalige Bildredakteurin Duval arbeitet seit 1998 unter dem Künstlernamen *documentation céline duval* mit eigenen und fremden Bildersammlungen. In der Werkreihe *Les Allumeuses* (1998–2010) filmt sie das schrittweise Zusammenknüllen und Verbrennen von Bilderstapeln, die nach Kategorien bestimmter Phänomene zusammengestellt sind, das heißt nach Bildern, die den gemeinsamen Nenner einer ähnlichen Geste oder eines ähnlichen Gegenstands aufzeigen.

Dietrichs sorgfältige und erhellende Werkanalyse verdeutlicht, wie vielschichtig auch hier das Zerstörungsmoment zur Konstitution des Kunstwerks beiträgt. Dadurch ist die Verbindung zur Leitfrage des Tagungsbandes hergestellt. Doch indem weder Dietrich noch die Herausgeber thematisieren, inwiefern der Begriff der Ruine in Bezug auf diese nicht-architektonische Arbeit sinnvoll und produktiv verwendet werden kann, verwässern sie die Konzentration der titelgebenden *Ruinenästhetik*. Insofern lohnt sich noch einmal der Blick auf den Untertitel, der den Tenor des Buches besser umreißt: *Poïétique de la destruction*.

¹ Vgl. etwa Hartmut Böhme, „Die Ästhetik der Ruinen“, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl, 1989, S. 287–304 und Bazon Brock, „Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität“, in: Lucien Dällenbach, Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 124–140.

² Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“ (1933), in: id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 213–219.

³ Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, in: id., *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*. Bd. I, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv, 1980, S. 9–156.