

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2004)

Heft: 13

Artikel: Ruinen : Prozessform zwischen Roh- und Rückbau

Autor: Züger, Roland

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919187>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

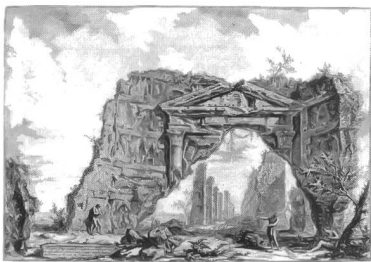
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ruinen

Prozessform zwischen Roh- und Rückbau



Konrad Witz, *Anbetung der Könige*, Petrusaltar, Genf, 1444



Piranesi, *Überreste von einem Portikus einer Domitionsvilla*, Radierung aus der Serie *Vedute di Roma*, 1756

„Ruinen sollen eine ästhetische Erfahrung vermitteln, die zwar über das Sinnliche zudringlich wird, aber die Dimension der Gefühle sehr wohl überschreitet.“¹

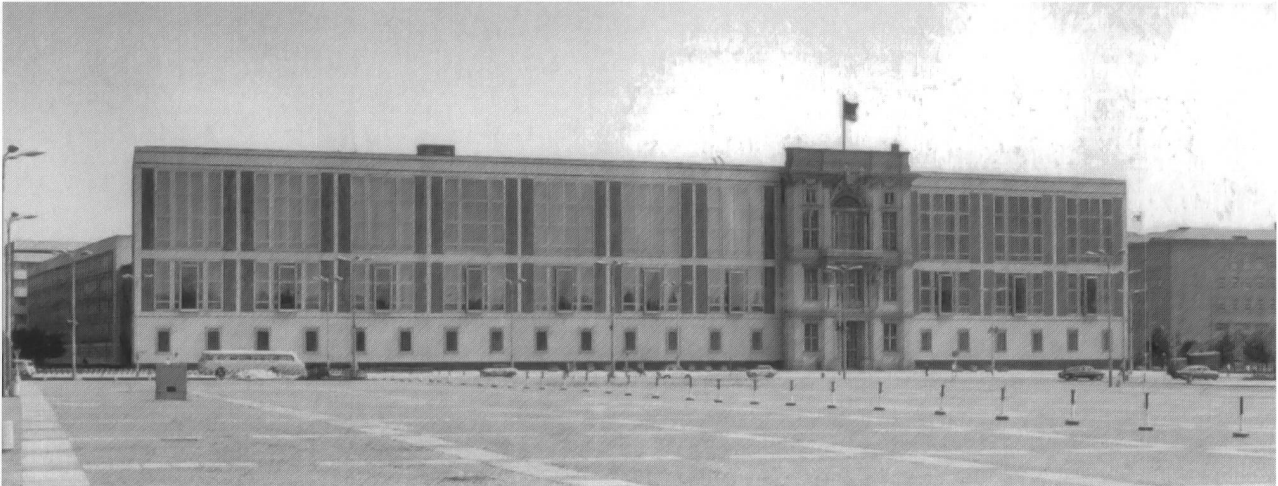
Die Erkenntnis, dass Städte einem Wandel in Ausdehnung und Gestalt unterworfen sind, ist nicht neu. Sie stehen fortwährend Veränderungsprozessen gegenüber, die sich aus wandelnden gesellschaftlichen, ökonomischen oder kulturellen Bedingungen ergeben und sich als langfristiger schrittweiser Umbau oder kurzfristiger radikaler Wandel (Katastrophen) zeigen.

Das Potential von Ruinen in der Stadt liegt in der Möglichkeit der Naturerfahrung bis hin zum Genuss des Erhabenen. Im Zustand des Zerfalls symbolisieren sie ein vergangenes Wertesystem, eine untergegangene Epoche, die zerronnene Zeit. Gleichzeitig vermögen sie aber auch, in Form von Rohbauten, projektiv auf zukünftige Entwicklungen zu verweisen. Die Interpretation der Ruine als „Prozessform“, als Sinnbild von Raumprozessen, birgt die Möglichkeit zu einem inspirierendem Umgang mit Brachen, Leerstand und Stadtumbau. Gerade die Doppelkodierung, die Visualisierung des Noch-Nicht sowie des Nicht-Mehr, und das prozessuale Moment in der transitorischen Form der Ruine machen sie infolge der zunehmenden Bedeutung von prozessorientierten Modellen zu einem aktuellen Thema des Städtebaus. Neben geschichtlichen Aspekten soll vor allem anhand von verschiedenen Werken des Künstlers Robert Smithson² die Wirkungsweise von Ruinen aufgezeigt werden. Seine Arbeit sensibilisiert für das Potential von Ruinen, für eine differenzierte Wahrnehmung von Architektur in ihrer stetigen Wandelbarkeit zwischen Aufbau und Verfall.

Materialistischen Interessen dienen Ruinen seit der Antike als Steinbruch. Aus dem Reservoir wiederverwendbarer Baumaterialien werden Architekturteile, fertig bearbeitete Steine, ganze Reliefs, Säulen oder Portale recycelt. Ihr Einsatz als Spolien hat bis heute Tradition. Man erinnere sich nur an das Schlossportal im Berliner Staatsratsgebäude. Ruinen werden häufig umgebaut und zweckentfremdet. Diverse Adaptionen zerstören Ruinen zum Teil gründlich,

1 Eberhard Hempel zitiert nach: Jürgen Hasse, *Die Wunden der Stadt: Für eine neue Ästhetik unserer Städte*, Wien, Passagen Verlag, 2000, S. 98

2 Der amerikanische Künstler gilt als Hauptvertreter der sogenannten Land Art. Diese Kunstrichtung hat durch ihre rahmensprengenden Formate definitiv ein neues Feld abseits der Museumslandschaft aufgespannt.



Roland Korn und Hans-Erich Bogatzky, *DDR-Staatsratsgebäude*, Berlin, Foto, 1962-64

oder erhalten sie gerade deswegen. Diese unsentimentalen Umbauprozesse sind nicht von ästhetischen Wertvorstellungen geprägt. Schichtenweise wird auf den Ablagerungen des Überkommenen Neues aufgebaut: In Troja liegen bekanntlich sieben Städte übereinander. In dieser fortwährenden Neuprägung gleicht das städtische Territorium einem Palimpsest.

Erst seit der italienischen Renaissance erfährt die Ruine eine ästhetische Wertschätzung. Ein erwachtes Bewusstsein für Geschichte ermöglicht in dieser Epoche die Wiederentdeckung der Antike. Diese Begeisterung offenbart sich in der Anlage von Gärten in antiken Ruinenstätten, deren verfallene Bauten einbezogen werden. Von den Ruinen werden mit wissenschaftlicher Systematik und Akribie Bauaufnahmen gemacht und Zeichnungen gefertigt, die dem Proportionsstudium oder als Kopiervorlagen dienen. Auf Darstellungen der Geburt Christi aus dem frühen 15. Jahrhundert erscheinen „Geburtsruinen“, die ikonografisch für die Überwindung des Heidnischen stehen. Ruinen werden zunehmend eigenständige Objekte in der Malerei und die ersten Anzeichen einer Art „Ruinenromantik“ treten auf. Ruinenbilder verbreiten sich besonders mit den Traumvisionen Piranesis im 18. Jahrhundert. In einer Mischung aus romantisch verklärter Antikenerinnerung und archäologischer Präzision, nicht zuletzt gepaart mit seiner Geschäftstüchtigkeit als Antiquitätenhändler, spürt er in seinen Darstellungen der verblichenen Schönheit und vergangenen Größe des römischen Imperiums nach. Piranesis Ruinen stehen für die Legitimation der römischen Geschichte gegenüber der griechischen Antike und bekräftigen eine Kontinuität der Vergangenheit. Ein solches Anknüpfen hat auch in den Zeiten nach ihm noch manche Herrschaftsansprüche auf ähnliche Weise nobilitiert. Durch die weite Verbreitung der kupfergestochenen Kunstblätter von Piranesi wurden sie zu einem kollektiven Bildgedächtnis als „Rom-Atlas“. So musste er manchen „Grand-Touriste“ angesichts der nüchternen römischen Realität bitter enttäuschen. Bis heute haben die Raumverschachtelungen der Carceri, wie auch die Ruinenfragmente des Marsfeldes nichts von ihrer Faszination verloren. In den Augen des Betrachters scheint der überwältigende Augenblick kurz vor dem Einsturz der ruinösen Fragmente noch eingefangen und in der Ruine als verflossene Zeit der Vergangenheit komprimiert zu sein. Das macht die Ruine zur „äußersten Steigerung und Erfüllung der



Site, Best-Supermarkt, Huston, Foto, 1974

Gegenwartsform der Vergangenheit.³ Diese Doppelfigur ist eine Prozessform und prägt die ästhetische Rezeption der Ruine.

Die Instabilität der Ruine steht für das Bewegungsprinzip: Dem Lebenszyklus vom Werden und Vergehen. Als Architektur der Auflösung bestreitet sie den Anspruch auf Geborgenheit, Aufgehobensein und stiftet Verunsicherung. Sie steht für ein Zeichen des Wandels, erinnert permanent an die Vergänglichkeit und schwankt zwischen Artefakt und Entropie.

Das Unbewusste, Nicht-Intendierte wird in der Ruine als Resultat eines Prozesses sichtbar. Sogar bei der mutwilligen Zerstörung ist nicht der Zustand der Ruine, sondern das Zertrümmern und die Überwindung des Geschaffenen das Ziel der Bestrebungen. Die Unvorhersehbarkeit und die Willkür des Verfallsprozesses verleihen der Ruine einen quasi natürlichen Charakter. Der Betrachter wird Augenzeuge eines Naturereignisses: Der gestalterische Wille des menschlichen Geistes zieht sich zurück. Über die Dialektik von Kultur und Natur als „Gegensatz zwischen Menschenwerk und Naturwirkung“ hatte Georg Simmel geschrieben: „Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bilde angetan hat.“⁴ Die Ästhetisierung des Zufalls, Regellosigkeit und Mannigfaltigkeit ohne gestalterischen Zugriff begeistern viele Betrachter an der Patinierung und Ruinierung. Das Komplex des Fragmentarischen und der unerschöpfliche Formenreichtum von Ruinen regen ein halbes Jahrhundert nach Simmel die Phantasie postmoderner Architekten wie Robert Venturi⁵ an. In der Emphase für die Komplexität und das Fragmentarische entdecken sie die Collage als Arbeitsmethode wieder. Die Vielfalt der Verfallsgestalt stärkt die ästhetische Erfahrungsdimension. Mit dem Verfall schwindet jeder Bezug zu Zeit und Massstäblichkeit.

Die transitorische Form wird in der „künstlichen Ruine“⁶ vorgespielt und die gespeicherte Zeit beim Bau der Ruine künstlich mitproduziert. Zur Perfektionierung der ästhetischen Erfahrung und Produktion beabsichtigter Erinnerung muss ein ganz bestimmter Zeitpunkt des Verfalls dargestellt werden, den Lessing in seinem berühmten Diktum des „fruchtbaren Augenblicks“ beschreibt. Dieser Zeitpunkt unterscheidet die Form der Ruine von der „Formlosigkeit der bloßen Materie“ (Georg Simmel) eines Steinhaufens. Somit kann die künstliche Ruine nicht unkontrolliert dem Verfall Preis gegeben werden. Sie soll dem Betrachter ermöglichen, sich an das intakte Bauwerk zu erinnern und es im Geiste zu komplettieren. Als Schöpfung der Vorstellungskraft, nicht als museale Rekonstruktion am historischen Ort, ist die künstliche Ruine sogar leistungsfähiger als die natürliche. Als Vergegenwärtigungsform macht sie Gedächtnisarbeit wahrnehmbar und

3 Georg, Simmel, *Philosophische Kultur – Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1986, S. 124

4 Ebd., S. 118

5 Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg Verlag, 1993

6 Günter Hartmann, *Ruinen im Landschaftsgarten*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1981
Besonders ab dem Spätbarock wurden künstliche Ruinen in Parkanlagen errichtet, zuerst römisch-antike, gegen Ende des 18. Jahrhunderts überwiegend gotische, wie zum Beispiel die Löwenburg im Park auf der Wilhelmshöhe in Kassel (1793-1801). Sie waren neben dem Schloss oder Landhaus das wichtigste Ausstellungsstück im sentimental Totaltheater der Landschaftsgärten nach englischem Vorbild. Einprägsame Merkmale sind die Andeutung des Ein- und Versinkens im Boden, sowie die Kombination mit Gebüsch und Sträuchern, mit Wasser als Zeitallegorie und natürlichem Felsgestein oder Grotten. Als Ruinentypen traten Baumruinen, absichtlich verwitterte Gartenruinen, jedoch meist Tempelruinen auf.



Robert Smithson, *Hotel Palenque*, Palenque, Foto, 1966



Wahrnehmung erinnerbar. Paradoxerweise muss der ruinöse Zustand mit enormem Energieaufwand sichergestellt werden. Der Zustand des Verfalls wird damit festgehalten und die Ruine ihres natürlichen Wesens beraubt.

Die Instrumentalisierung der romantischen Konnotation der Ruine und die Kontrolle ihres ruinösen Zustandes zeigen die Allmachtsfantasien der Architekten Hitlers. Albert Speer entwickelte zu diesem Zwecke eigens eine Ruinenwerttheorie⁷ und liess vorsorglich die Tribüne des Zeppelfeldes in Nürnberg, der erste Grossauftrag Hitlers an Speer, in verfallenem Zustand malen. Die Ähnlichkeit zu römischen Vorbildern bestärkte die Wahnsinnigen in ihrer Megalomanie.

Die Folgen dieser Geschichte haben unter anderem auch die städtischen Topografien (Teufelsberg, Berlin) überformt. Einzelne Lücken im Stadtgewebe zeugen beispielsweise in Berlin noch heute von den Ruinierungen des Krieges. Die Nachkriegsgeschichte Deutschlands macht den Zusammenhang von Abriss und Aufbau deutlich: „Auferstanden aus Ruinen“⁸, wie es nicht zuletzt in der DDR-Hymne hiess. Das Ruinieren wird zur Voraussetzung neuer Projekte. Im Wiederaufbau hat dieser Zusammenhang durch das folgende Wirtschaftswunder eine besondere Bedeutung erfahren. Darin spiegelt sich die Urdialektik von Katastrophe und Schöpfung, die sich seit der Geschichte vom babylonischen Turm fortwährend wiederholt.

Zwischen momentaner Ratlosigkeit und situativer Offenheit manifestiert sich in der Ruine ein Vergangenheits- und Zukunftsbild. Das Unfertige und Provisorische einer Baustelle im Rohbau verweist als „Investitionsruine“ in eine bereits vergangene Zukunft. Diesen Aspekt der Ruinendiskussion illustriert auch die Arbeit *Hotel Palenque*⁹ des amerikanischen Land-Art-Künstlers Robert Smithson.

Als Vortragsmanuskript konzipiert, wurde das Werk 1966 veröffentlicht. Im mexikanischen Bundesstaat Chiapas untersuchte Smithson in der Nähe der Maya-Ruinen ein halbverfallenes Hotel, das er während einer Reise auch bewohnt hat. „Aber Smithson wählt ein ungewöhnliches Hotel: Eines, das gleichzeitig eine Erinnerung an und eine Ahnung von einem ‚wirklichen‘ Hotel darstellt. Eines, von welchem offen bleibt, ob es sich um eine Ruine oder ein Projekt handelt.“¹⁰ In dieser Dialektik versucht der Künstler die Dynamik des Verfalls sichtbar zu machen, als Absage an die Abgeschlossenheit eines Monuments. Die Gleichzeitigkeit einer Zukunftsprojektion und eines Rückblicks in die Vergangenheit codiert das unfertige Bauwerk auf doppelte Weise.



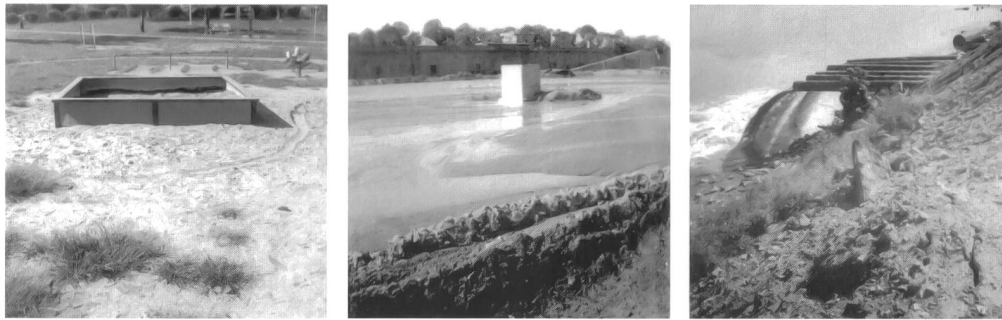
Aldo Rossi, *Rohbau ruine Landsberger Allee*, Berlin, Foto, 2004

7 Albert Speer, *Erinnerungen*, Frankfurt am Main, Ullstein Verlag, 1969, S. 69

8 Hanns Eisler, *Auferstanden aus Ruinen*, Text der Nationalhymne der DDR, 1949

9 Philip Ursprung, „Robert Smithson: Hotel Palenque“, in: *Daidalos*, Nr. 62, 1996, S. 148-153, sowie ders., *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München, Silke Schreiber Verlag, 2003, S. 239-246

10 ders. 1996, S. 151



Robert Smithson, *The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the Eternal City?*, Passaic, Foto, 1967

Ein Jahr später illustriert Smithson seine Arbeit *The Monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the Eternal City?*, eine Art Reisebericht zum „neuen Rom“, mit Fotos u.a. eines Betonsockels für eine kommende Autobahn. Den Abschluss dieser Arbeit bildet die Beschreibung von *Fountain Monument*, sechs Röhren, die abgepumptes Wasser in den Fluss speien. Der Ausflug nach Passaic, dem Geburtsort des Künstlers, ist eine Reise in die Vergangenheit und durch seine ausgesuchten Fundstücke zugleich ein Verweis auf die Zukunft: „Dieses Null-Panorama war offenbar voller umgekehrter Ruinen – voller neuer Bauten, die hier einmal hingesetzt werden würden. Umgekehrte Ruinen sind das Gegenteil der ‚romantischen Ruine‘, denn diese Bauten zerfallen nicht in Trümmer, nachdem sie gebaut wurden, sondern erheben sich zu Trümmern, bevor sie gebaut werden.“¹¹

Robert Smithson versucht diesen Verfallsprozess der Dinge zu erfassen. In seinem Verständnis von Landschaft interessiert er sich für ausgebeutete und ruinierte Areale der industriellen Produktion. Neben vielen Steinbrüchen, die Smithson besucht hat, ist auch der alte Flughafen Pine Barrens, in dessen Zusammenhang seine Arbeit *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey* von 1968 steht, ein Ort wie eine Ruine. Die riesige offene Fläche des Flugfeldes stammt aus einer Zeit, bevor der Düsenjet erfunden wurde. Die Gegend wurde im „18. und 19. Jahrhundert industriell für die Produktion von Glas, Holzkohle und Gusseisen genutzt. Pine Barrens war gewissermaßen der Negativabdruck der Metropole New York. Die Gegend war voller Lücken, deren Rohstoffe verfeinert an Orte in der Stadt transferiert waren.“¹²

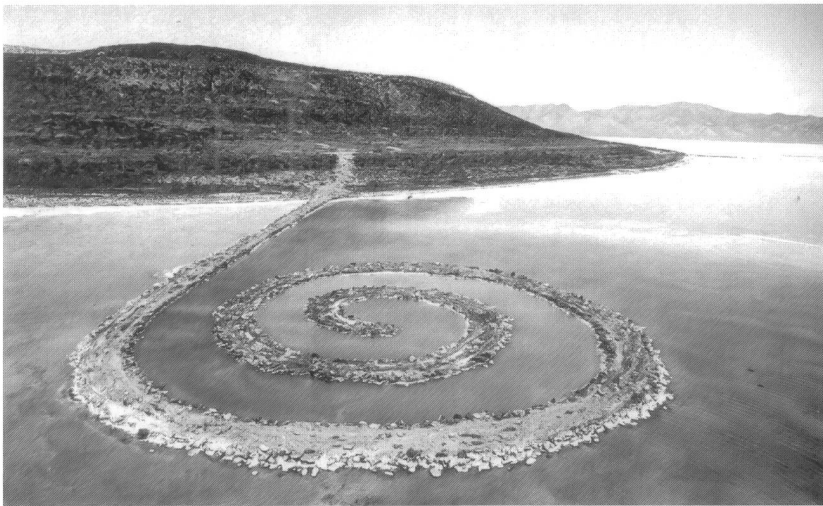
In der Stadtplanung wird in den meisten Fällen nicht offensiv mit Ruinen umgegangen. „Sie sprechen als Wunden der Stadt auch von Wunden der Stadt. Ein Grund mehr, sie zu tilgen.“¹³ Mag der ästhetische Reiz des Zerfalls auch dem Fortschritt Zweifel entsprechen, als Menetekel des Verfalls sind Ruinen aber von der Schöpfung nicht zu trennen. Die Ruine erinnert an die Heillosigkeit von allem Irdischen und an den Bedarf eines lückenlosen Aufwands zur Erhaltung des Status quo. Das natürliche Bestreben von Materie, physikalisch gesprochen, den energieärmsten Zustand anzunehmen, zeigt, dass die Stadt entropischen Bedingungen ausgesetzt ist. Der dialektische Arbeitsbegriff der Entropie, der aus der Thermodynamik stammt, bezeichnet den Energieverlust als unaufhaltbaren Übergang von Ordnung zu Unordnung. „Smithson verwendet den Begriff synonym mit anderen Begriffen, etwa der Dedifferenzierung (...), dem Chaos oder einfach der Unordnung. Wenn man will, nahm Entropie in seiner Terminologie den Platz von ‚Natur‘ ein, die sich Smithson ja nicht anders vorstellen konnte denn als Fiktion (...)“¹⁴

11 Schmidt, Eva, Vöckler, Kai (Hrsg.), *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, Köln, Walther König, 2000, S. 100

12 Ursprung 2003, S. 299

13 Hasse, S. 95

14 Ursprung 2003, S. 306



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Foto, 1970

Den amerikanischen Künstler interessiert in seinem Bezug zur Entropie die Zustandsänderung der Natur insbesondere prozesshafte Vorgänge, wie ihr Stoffwechsel. Diese Begeisterung offenbart sich in der Wahl von langsam verdampfenden Salzseen als Eingriffsorte, wie bei seiner berühmtesten Arbeit *Spiral Jetty* aus dem Jahr 1970. Die Faszination der Unkontrollierbarkeit der Zeit und die Fülle von geschichtlichen Referenzen machen den Reiz von Smithsons Arbeiten aus und verbinden sie mit der Ruine.

Als Ruine hat sich das Bauwerk seiner intendierten Nutzung entledigt, ist funktionslos geworden, ist nur noch Form und damit Spielraum der Vorstellungskraft. Die Ruine steht ausserhalb eines gesellschaftlich definierten Sinnzusammenhangs, wirkt darum wie eine Provokation und in ihrer „reinen“ Form zudringlich, gerade durch ihre ästhetische Differenz. Als Abfallprodukte des funktionalen Stoffwechsel der Stadt werden Ruinen aus einem ökonomischen Verwertungskreislauf geworfen. Sie jedoch von Ideologien und Bedeutungen zu befreien bleibt einer späteren Generation vorbehalten. Erst durch zeitliche Distanz wird es möglich, dass sich schicke Werbebüros in alten Fabriketagen einmieten und Ruinen wieder belebt werden. Allfällige Gebrauchsspuren werden als Patina konserviert. Erst die Distanzierung schafft eine offene Symbolik, eine Möglichkeit zur gelassenen Aneignung und zur Recodierung.

Nicht im romantischen Naturverweis, der Flucht vor einer technologisierten Welt, sondern in der Lektüre von Ruinen als Wahrnehmungsapparate von verflossener Zeit und formaler Komplexität liegt ihr Reichtum. Die direkte Erfahrung physischen Verfalls wird zum sinnlichen Erlebnis und steht in Opposition zur Omnipräsenz des Oberflächenglanzes zeitgenössischer Stadtfassaden, dem architektonischen und gesellschaftlichen Jugendwahn. Grund genug für die städtebauliche Nobilitierung von Ruinen.