

RUINENBILDER ‚ANDERER ORTE‘

Gedächtnis- und Erinnerungsstrategien in der zeitgenössischen bildenden Kunst

RAINER HOFFMANN

„Erinnerung hat Konjunktur, und doch ist noch nie so viel verdrängt worden und vom Vergessen die Rede gewesen wie in der heutigen Zeit. Wir befragen die Geschichte, doch noch nie hat sie so wenig zur Orientierung getaugt wie für die heute lebenden Generationen. Wir bemühen unser Gedächtnis, aber schon bei der Besinnung auf jüngst Geschehenes läßt es uns im Stich. Wir üben uns im Gedenken, aber noch nie waren die Formen und Rituale so leer und verfehlt wie heute. In unserem Vertrauen auf Zukunft, Fortschritt, Geschwindigkeit sehen wir uns mehr denn je auf die Vergangenheit zurückgeworfen, deren uneingelöste Bearbeitung uns am Verstehen und Bewältigen der Gegenwart hindert.“¹

Durch die Jahrhunderte hindurch bis in die heutige Zeit haben Ruinen und Ruinendarstellungen immer wieder eine tragende Rolle in der bildenden Kunst gespielt. Ruinen bilden Zwischenpositionen zwischen Erinnern und Vergessen, die einen im Verlauf der Epochen vielschichtigen Deutungsraum eröffnen.

Als Relikte funktionslos gewordener Bauten zeigen sie in der Gegenwart Spuren von Vergangenen auf. Sie beinhalten in sich selbst die Geschichte, die sie erlebt haben, gleich einem Speicher; sie sind Archive der Zeit, Zeichen vergangener Zeiten und Kulturen. Eng verknüpft damit ist die Melancholie, die Aura unwiederbringlicher Vergangenheit. Gleichzeitig jedoch verweisen Ruinen auch in die Zukunft: Als Mahnmal für sich selbst und ihr Schicksal, als Orte, die – funktional betrachtet – nicht mehr sind, verweisen sie auf eine Zukunft, in der sie wiederum nicht mehr materiell existieren werden. Eine Ruine ist so als Schnittstelle zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verstehen.²

- 1 BARBARA STRAKA: Memento. Erinnerung als Vergegenwärtigung. In: HAUS AM WALDSEE (Hg.): Memento. Kunst – Geschichte – Gedenken. Positionen zeitgenössischer Kunst aus Berlin, Berlin 1994/95.
- 2 Vgl. HARTMUT BÖHME: Die Ästhetik der Ruinen. In: DIETMAR KAMPER/CHRISTOPH WULF (Hg.): Der Schein des Schönen, Göttingen 1989, S. 287–304, hier: S. 288.

Christian J. Emden unterscheidet hinsichtlich der Bedeutung von Ruinen drei Ebenen: In erster Instanz ist die Ruine ein „materielles Zeichen, nämlich das zerbröckelnde Artefakt oder Restprodukt einer vergangenen Kultur“, und in zweiter Instanz „ein historisch gewordene[s] Zeichen einer vergangenen Kultur, das sich deuten und, mit einigem Glück, bisweilen gar rekonstruieren läßt“. Eine solche Rekonstruktion einer nur noch in Ruinen vorhandenen Geschichtlichkeit weist der Ruine jedoch eine Bedeutung zu, die sie selbst gar nicht besitzen kann, sodass in dritte Instanz die „allegorische Wiederverwendung und Aufladung mit fremder Bedeutung“ steht.³

Aus derartigen Bedeutungszuschreibungen speisen sich in einem reziproken Prozess künstlerische Arbeiten, die je nach der Epoche, in der sie entstanden sind, unterschiedliche thematische Diskurse entfalteten, die den Fundus der Ruinen-symbolik immer weiter anreichern.

Die Ruinenfaszination der vergangenen fünf Jahrhunderte, die sich in allen Gattungen der Bildenden Kunst niedergeschlagen hat,⁴ ist bis heute ungebrochen. Gerade in der Postmoderne hat die Ruinenkunst Konjunktur, und es findet in künstlerischen Arbeiten eine vielfältige Beschäftigung mit der Ruinensemantik statt. Dabei werden Bild- und Gedankenkonzepte, die sich in Ruinen-Arbeiten vergangener Epochen manifestierten, wieder aufgegriffen, reflektiert und weitergeführt.⁵

In diesem Aufsatz sollen anhand von Beispielen aus der zeitgenössischen Kunst vier Modelle von Ruinenorten gezeigt werden, in und an denen sich gänzlich unterschiedliche künstlerische Positionen konkretisieren: Die romantische künstliche Ruine (Anne und Patrick Poirier und Andreas Mayer-Brennenstuhl), die Ruine als Mahnmal des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts (Christian Boltanski und Rebecca Horn), ihnen gegenübergestellt werden die Ruine einer psychiatrischen Klinik als Gedächtnisort (Anna Schuleit) und die Hotelruine als vielfach symbolisch aufgeladener Ort (Pfelder, Esther Neumann, HA Schult).

3 CHRISTIAN J. EMDEN: Walter Benjamins Ruinen der Geschichte. In: ALEIDA ASSMANN/MONIKA GOMILLE/GABRIELE RIPPL (Hg.): Ruinenbilder, München 2002, S. 61–88, hier: S. 81.

4 Vgl. die Arbeiten zur Ruine in der frühen Neuzeit: SUSANNE HEILAND: Die Ruine im Bild, Dissertation Karl Marx Universität Leipzig 1953, und ferner: KIRA STROMBERG: Die Ruine als Metapher und als Wirklichkeit, zu ihrem Bedeutungswandel in der europäischen Malerei und Graphik. In: Kunst und Antiquitäten 3 (1988), S. 32–43.

5 Wie aktuell die Ruinenkunst für das Kunstgeschehen von heute ist, vermögen die *Fragments* von Ai Weiwei auf der Art 38 Basel im Jahr 2007 zu vermitteln: Elf große Fragmente von aufgrund urbaner Erweiterungen abgebrochener chinesischer Tempel wurden auf der Kunstmesse präsentiert. Von oben betrachtet ergaben sie die Umrisse Chinas.

Ruinenromantik

In einigen Arbeiten des französischen Künstlerpaars Anne und Patrick Poirier lässt sich ein nicht nur formal-ästhetischer, sondern auch inhaltlicher Bezug zur künstlichen Ruine in der Gartenkunst der Romantik herstellen.

Gerade das Phänomen des Erinnerns und des Vergessens – die psychologische und medizinische Erforschung erreicht in den 1990er Jahren ihren Höhepunkt – ist ihnen ein wichtiges künstlerisches Anliegen, wie die Arbeit *Depot de memoire et d'oubli* (zu Deutsch *Depot der Erinnerung und des Vergessens*) zeigt, eine permanente Installation im öffentlichen Raum, die sich im Besitz der Sammlung Ludwig befindet.



Abbildung 1: Anne und Patrick Poirier: Depot de memoire et d'oubli, 1992, permanente Installation am Deutschen Eck, Koblenz; Foto: Rainer Hoffmann, VG Bild-Kunst

Trommeln von Säulen, schwere Quader und ein riesiges Gesichtsfragment, alles aus Marmor, sind auf einer Plattform der Befestigungsmauer am Ludwig Museum – im sogenannten Deutschherrenhaus am Deutschen Eck – wie eine Lagerstätte von Ruinentrümmern arrangiert, die in ihrer willkürlichen Setzung Assoziationen zu antiken Tempelruinen evozieren. Diese Inszenierung der Objekte als Fragmente verweist nicht nur auf den barocken Vanitas-Gedanken, sondern vor allem auch auf die Romantik, in der die Ästhetik des Fragments hoch geschätzt wird, was

insbesondere in den künstlichen Ruinen der englischen Gartenbaukunst des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt.⁶

Diese neu hergestellten Ruinentrümmere sind per se keine Geschichtszeichen, da sie keine Geschichtlichkeit in sich tragen, jedoch korrespondieren sie – aufgrund des Ortes ihrer Aufstellung – mit ihrer Umgebung und fügen sich in deren historische Bedeutung ein: Zum damaligen Zeitpunkt (1992) war das Monument am Deutschen Eck mit der Reiterstatue Kaiser Wilhelms I., das durch die Alliierten zum Ende des Zweiten Weltkrieges zerstört worden war, eine noch nicht wieder instand gesetzte Ruine und somit ein Mahnmal für den Fall des Deutschen Reiches. In direktem Kontakt mit dieser Ruine kann Poiriers Werk also als ein Versuch der Reflexion über Deutschlands Vergangenheit verstanden werden; zugleich bezieht es sich auf die Zukunft, hier konkret: das neue architektonisch-landschaftliche Setting, das nicht zuletzt durch die Wiederaufstellung des hoch zu Ross reitenden Kaisers bestimmt wird.

Formal auf den ersten Blick verblüffend ähnlich, offenbart sich die Arbeit *RUIN* von Andreas Mayer-Brennenstuhl bei näherem Hinsehen als dreidimensionales Bühnenbild.

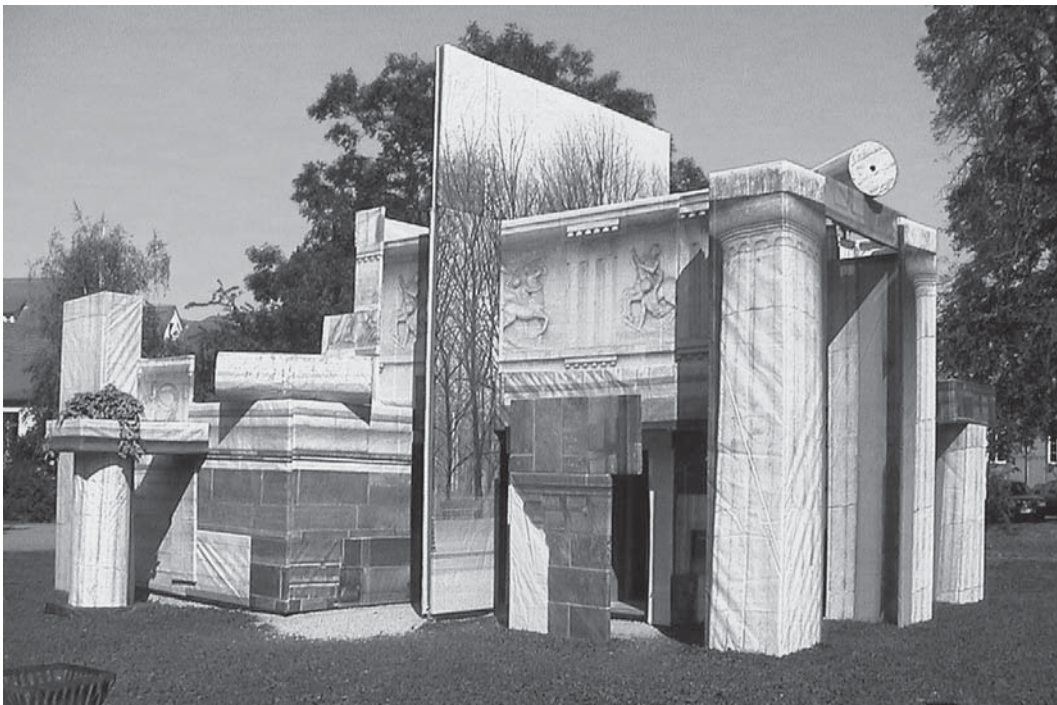


Abbildung 2: Andreas Mayer-Brennenstuhl: *RUIN*, 2006, Installation auf der Allmandwiese in Öhringen; Foto: Andreas Mayer-Brennenstuhl, VG Bild-Kunst

6 Zur Ästhetik des Fragments vgl. WALTER BENJAMIN: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/M. 1963, S. 203, und ULRICH STADLER: Bedeutend in jedem Fall – Ein Panorama-Blick auf die Ruinen. In: ALEIDA ASSMANN/MONIKA GOMILLE/GABRIELE RIPPL (Hg.): Ruinenbilder, München 2002, S. 271–288, hier: S. 282.

Die Installation, die 2006 in einem öffentlichen Park in Öhringen zu sehen war, wurde im Rahmen eines partizipatorischen Kunstprojekts von freiwilligen Helfern aufgebaut und bestand aus Fotofolien des Brandenburger Tores, das drei Jahre zuvor als Kulisse am Stadteingang von Öhringen errichtet gewesen war. Die aufbewahrten Folien wurden auf Rahmen gespannt und als ‚Trümmer‘ des Tores zu einer architektonischen Ruinenlandschaft komponiert, die mehrere Innenräume umschloss. Ein Café und Ausstellungsräume wurden installiert und so ein sehr gut frequentierter Treffpunkt geschaffen. Die Zuführung zu einem Nutzungszweck sowie vor allen Dingen der Aufbau in Form eines Rearrangierens von Bauteilen, die ehemals ein Ganzes bildeten, unterscheidet Mayer-Brennenstuhls Position von der der Poiriers. Die Tatsache, dass sich die Ausstellungen innerhalb der Ruine sozialen Problemfeldern wie ‚Migration‘, ‚Sucht‘ und ‚Arbeitslosigkeit‘ widmeten, zeichnet das Kunstwerk als der Social Art zugehörig aus. Die temporäre künstliche Ruinen-Architektur trägt den Verweis auf ihre Marginalisierung in sich selbst, und als solche ist sie prädestiniert dafür, als Plattform marginalisierter sozialer Themen zu dienen. Gerade das Brandenburger Tor, spätestens seit der deutsch-deutschen Wiedervereinigung ein wichtiges Symbol der deutschen Geschichte und Identität, ist in Form des Verfalls in besonderem Maße geeignet, soziale Problematiken mahnend vor Augen zu führen. Zugleich ist dieser Ruinenort durch Events wie Sportereignisse für Jugendliche äußerst positiv neu besetzt und erweitert, wodurch die oben genannten gesellschaftlichen und politischen Themenfelder auf undogmatische Weise sozusagen mitten ins Leben geholt werden.

Die Ruine als Mahnmal des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts

Als Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Diktatur, dem Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg entstehen zahllose künstlerische Arbeiten,⁷ die sich gegen das Vergessen der Ereignisse des Dritten Reiches wenden. Die künstlerische Ausdrucksform der ortsspezifischen Rauminstallation in tatsächlichen Ruinen hat sich dabei als wegweisend in der zeitgenössischen Kunst erwiesen.

Christian Boltanski, ebenso wie Rebecca Horn ein wichtiger Vertreter der Konzeptkunst, nimmt in *The Missing House* eine kriegsbedingte Baulücke in der Großen Hamburger Straße 15/16 im ehemaligen Scheunenviertel in Berlin zum Ausgangspunkt seines Projektes.

Auf den linken und rechten Brandmauern, die die Leerstelle des Hauses flankieren, installierte er Metallplatten mit den Namen und Berufen der letzten Bewohner des Gebäudes, und zwar genau in der Höhe und auf der Seite, auf der sich vor der Zerstörung des Hauses im Zweiten Weltkrieg ihre Wohnräume befanden.

7 Vgl. beispielsweise ANNA BULANDA-PANTALACCI/CHRISTINA THREUTNER (Hg.): Erinnerungsräume. Architekturen des Krieges, Trier 2009.

Weder die Daten auf den Plaketten noch deren Positionierung sind also fiktiv, vielmehr basieren sie auf akribischen Recherchen des Künstlers in Berliner Archiven. Hilfestellungen für die lokale Bestimmung liefern lediglich die vertikal stehenden Maueransätze der Wände, die die Wohnungen der Mietparteien ursprünglich trennten.

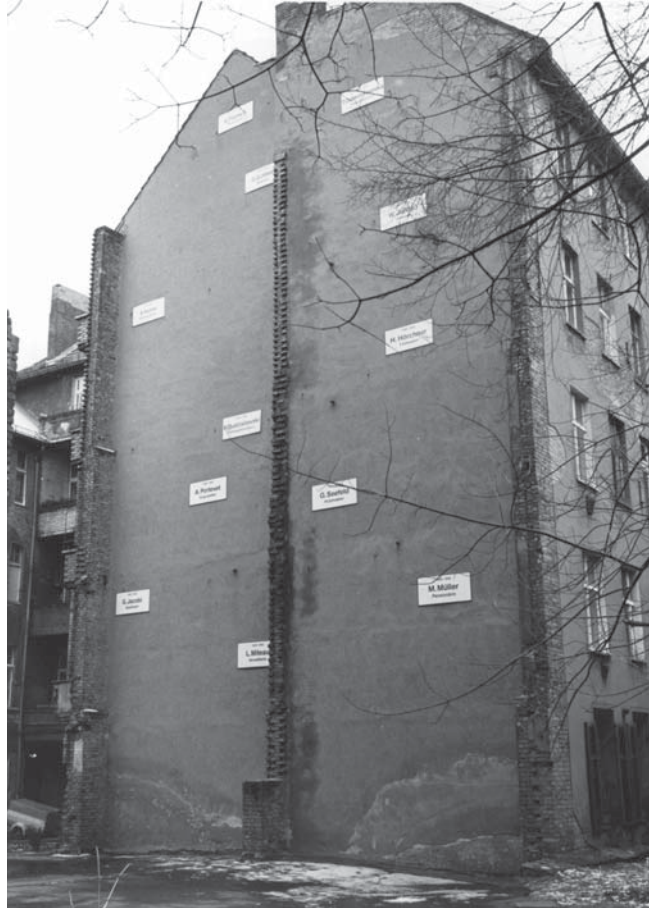


Abbildung 3: Christian Boltanski, The Missing House, 1990, permanente Installation im öffentlichen Raum von Berlin; Foto: Ludwig Ehlers, VG Bild-Kunst, Copyright Landesarchiv Berlin

In ihrer Publikation *Erinnerungsräume* stellt Aleida Assmann die These eines ortsimmanenten Gedächtnisses auf, in welchem „die Orte selbst zu Subjekten, Trägern der Erinnerung werden können“⁸. Assmann konstatiert weiter, dass „mit der Aufgabe und Zerstörung eines Ortes [...] seine Geschichte noch nicht vorbei [ist]; er hält Relikte fest, die zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum zu Bezugspunkten eines neuen kulturellen Gedächtnisses werden. Diese Orte sind allerdings erklärungsbedürftig; ihre Bedeutung muß zusätzlich durch sprachliche Überlieferungen gesichert werden.“⁹

8 ALEIDA ASSMANN: *Erinnerungsräume*. München 1999, S. 298.

9 Ebd., S. 309.

Mittels der Handlungen Boltanskis wird die Geschichte des nicht mehr vorhandenen Hauses mit anderen Mitteln als denen der Architektur fortgeschrieben. Durch die namentliche Erwähnung auf den Metallplatten wird das Ortsgedächtnis reaktiviert und seine Bewohner sind nicht länger der Anonymität überlassen. Die Leerstelle wird demnach so markiert, dass sie als Negativform Bedeutung und Erinnerung generiert: „Christian Boltanski hat mit *The Missing House* das Verschwundene sichtbar gemacht.“¹⁰



Abbildung 4: Rebecca Horn, *Das gegenläufige Konzert*, 1987, permanente Installation im Zwinger, Münster, Foto: Stadtmuseum Münster; VG Bild-Kunst

Einen anderen Zugang zur künstlerischen Darstellung der Thematik des Zweiten Weltkriegs und zur Fixierung der Erinnerung an diejenigen, die unter ihm leiden

10 LYSANN BUSCHBECK: Christian Boltanski. *The Missing House* (Grosse Hamburger Strasse, Berlin-Mitte). In: <http://www.hgb-leipzig.de/mahnmal/bolti.html> (letzter Zugriff: 06.07.2009).

mussten, hat Rebecca Horns in ihrer 1987 realisierten skulpturalen Installation *Das gegenläufige Konzert* im sogenannten Zwinger in Münster gewählt.

An den Wänden der mittelalterlichen Ruine – das Gebäude hatte bereits im 18. Jahrhundert als Gefängnis gedient und wurde später von den Nationalsozialisten als Hinrichtungsstätte genutzt – und an den Wänden ihrer Anbauten sind 42 Metallhämmerchen angebracht, die stetig gegen das Gemäuer schlagen und so ein tickendes Geräusch verursachen. Im dumpfen Schein mehrerer Grablichter werden Bilder von NS-Zwangsarbeitern und ihrem unausweichlichem Ende aufgerufen. Horn setzt den Opfern des NS-Regimes ein Denkmal. Vera Herzog stellt darüber hinaus fest, dass die Hämmerchen nicht nur vor der Folie des Ortsgedächtnisses der Ruine lesbar sind, sondern – zusammen mit anderen Elementen der Installation – insbesondere auch als Selbstzitat eigener früherer Arbeiten Horns gelten können.¹¹ So ist festzuhalten, dass diese Arbeit Horns nicht nur als permanentes Mahnmal zu betrachten ist (auf ihre Intervention hin wurde die Ruine restauriert und als permanentes Mahnmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht), sondern auch als Ausstellungsraum mit musealer Präsentation fungiert.

Die Ruine als doppelte Heterotopie

In der aktuellen Kunstlandschaft ist augenfällig, dass sich eine Reihe zumeist noch unbekannter Künstlerinnen und Künstler mit der Rauman eignung ‚moderner Ruinen‘¹² beschäftigen und dabei sehr unterschiedliche Konzepte und Ausgangspositionen aufweisen.

Augenfällig ist, dass dem künstlerischen Interesse an verlassenen Orten ein öffentliches parallel läuft: Zahlreiche internationale Websites¹³ haben sich der Dokumentation und der Erinnerungsbewahrung von Ruinen verschrieben und diesen virtuelle Denkmäler gesetzt. Es handelt sich dabei vornehmlich um ganz bestimmte Ruinentypen wie stillgelegte Industrieanlagen, verwaiste Bahnhöfe, Geisterstädte, verfallende Gefängnisse, psychiatrische Kliniken, Krankenhäuser oder Hotels. Es scheint etwas Besonderes mit diesen Orten auf sich zu haben, und worin das Besondere besteht, soll nachfolgend dargelegt werden.

11 Vgl. VERA HERZOG: *Das gegenläufige Konzert* von Rebecca Horn im Zwinger zu Münster. Schriftliche Arbeit zur Erlangung des Grades einer Magistra Artium in der Fakultät für Geschichtswissenschaften am kunsthistorischen Institut der Ruhr-Universität Bochum, eingereicht am 21.06.2002, S. 54.

12 Der Terminus ‚moderne Ruine‘ wird hier für Ruinen von Gebäuden verwendet, die entweder nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind oder aber bis mindestens in die Nachkriegszeit noch in Funktion waren.

13 www.modernruins.start4all.com und www.abandoned-places.com (letzter Zugriff: 29.03.2009).

Stellt man eine Klassifikation dieser künstlerisch angeeigneten Ruinen auf, so ist festzustellen, dass es sich in vielen Fällen um öffentliche beziehungsweise Transitorte handelt, die sich mit Michel Foucaults Konzept der Heterotopien lesen lassen.¹⁴

Foucaults Konzept beschreibt Heterotopien – im Gegensatz zu den Utopien – als „Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“¹⁵ Als Beispiele werden unter anderem Hotels, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Friedhöfe, Theater, Gärten, Museen und Feriendörfer angeführt.

Heterotopien, also öffentliche beziehungsweise für die Öffentlichkeit gemachte Räume, sind geeignet, etwas über den Zeitgeist, die Geschichte und die Identität von Gesellschaften, über ihre Ideale, aber auch ihre Makel zu erfahren. Sie bieten ein Abbild des Funktionierens einer Gesellschaft, ihres sozialen, technischen, (bildungs-)politischen Fortschritts und ihrer Innovationen; sie sagen etwas aus über ihre Kultur, ihre Traditionen und Zukunftsvorstellungen. An Heterotopien können sich gesellschaftliche Erwartungen knüpfen, die sie zu Räumen des Möglichen, Räumen der Imagination, zu zukunfts-gewandten Räumen machen.

Aufgrund dieser Zuschreibungen ist Heterotopien zu eigen, dass sie vielfältig und veränderbar symbolisch aufgeladen sind – den Heterotopien (im foucaultschen Sinn) steht man nicht gleichgültig gegenüber. Gerade die „Krisenheterotopien“¹⁶, zu denen laut Foucault unter anderem die psychiatrische Klinik, das Gefängnis und die Kaserne gehören, sind auf symbolischer Ebene diskursive Räume, in denen sich eine große Bandbreite an Emotionen und Empfindungen entfalten kann.

Eine Heterotopie präsentiert sich somit – zunächst ganz unabhängig von der Physis und dem Alter des Gebäudes, von seiner Geschichte und seinen vorherigen oder nachfolgenden Nutzungen – als ein Ort, der für die Einschreibung vielfältiger Konnotationsebenen und -schichtungen, die auch mögliche, fiktive Narrationen beinhalten, prädestiniert ist.

Als physisches Gebäude beinhaltet eine Heterotopie ihre Vergangenheiten in haptischen Schichtungen, die sich wie die Häute einer Zwiebel übereinandergelegt haben.¹⁷ Diese Ebenen sind in ihm – bis auf die letzte und damit aktuelle Schicht – unsichtbar eingeschlossen. Auf diese Weise entsteht ein Speicher an materiell

14 MICHEL FOUCAULT: *Andere Räume*. In: MARTIN WENTZ (Hg.): *Stadt-Räume*, Frankfurt/M. 1991, S. 65–72.

15 Ebd., S. 68.

16 Ebd., S. 69.

17 Vgl. BARBARA KÖNZ: *Materialien als Erinnerungsträger*. In: HANS-RUDOLF MEIER/MARION WOHLLEBEN (Hg.): *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, Zürich 2000, S. 191–196, sowie ANDREAS AR-

vorhandenen Informationen, den man, Aleida Assmann folgend, als „Gedächtnis-speicher“ bezeichnen kann.

Wenn nun ein als Heterotopie klassifizierter Ort zu einer Ruine wird, werden nicht nur die haptisch erfahrbaren, physisch unmittelbar mit dem Gebäude verbundenen Schichten und damit die Geschichte des Ortes Stück für Stück wieder freigelegt, sondern es werden gleichzeitig auch seine vielfältigen Symbolebenen herausgeschält und dekodierbar gemacht.¹⁸

Die verfallende Heterotopie verdoppelt sich sozusagen, denn auch auf Ruinen sind die foucaultschen Überlegungen anwendbar.

Genau dieses Phänomen und die Aufarbeitung von historischen Schichten werden nachfolgend anhand exemplarischer künstlerischer Arbeiten im Kontext von Ruinen einer psychiatrischen Klinik und von Hotels aufgezeigt. Durch künstlerische Aneignungsprozesse und im Rahmen künstlerischer Werke – so die Überlegung – wird die symbolische Aufladung der Ruine als doppelte Heterotopie mit ihren realen Geschichtsschichten offengelegt. Der damit verbundene Bedeutungszuwachs reaktiviert den Gedächtnisspeicher der Ruinen und führt sie – durch die Aufmerksamkeit erregenden Kunstprojekte – dem sozialen Gedächtnis wieder zu. Dies ist die Voraussetzung für eine mögliche Integration in das kulturelle Gedächtnis.

Die Ruinen einer psychiatrischen Klinik: Northampton Hospital

Das Northampton State Hospital im US-amerikanischen Bundesstaat Massachusetts wurde 1856 erbaut und galt seinerzeit als eine innovative Anlage mit palastähnlichen Ausmaßen.

Als Northampton Lunatic Hospital war das Institut ein Vorreiter in der modernen Pflege und Fürsorge geisteskranker Menschen. Der Leitgedanke war, dass man geisteskranken Menschen heilen könne, wenn sie in einer geeigneten Umgebung unter für ihre Gesundheit günstigen Bedingungen untergebracht wären. Das prächtige Haus selbst sollte also therapeutischen Nutzen haben. Nach der Verstaatlichung erlebte das Haus Anfang des 20. Jahrhunderts einen immensen Patientenzuwachs, der die Kapazitäten des Krankenhauses zu sprengen drohte.

Ab 1970 wurden Teile der riesigen Anlage geschlossen, 1993 wurden die letzten Patienten entlassen, bis schließlich der ganze Komplex abgerissen wurde.¹⁹

NOLD: Geschichte als Schlüssel der Erhaltung. Nachhaltige Pflege als angemessene Reaktion auf die Schadensgeschichte. In: Ebd., S. 197–210.

18 Vgl. Fußnote 3.

19 Vgl. J. MICHAEL MOORE: *The Life and Death of Northampton State Hospital*, Northampton 1993.



Abbildung 5: Luftaufnahme der Ruine des Northampton State Hospitals in Massachusetts, USA; Foto: Paul Franz

Erst nach jahrelangen Streitigkeiten konnte die Künstlerin Anna Schuleit die Ruine betreten und Bestandsaufnahmen mittels Zeichnungen und Fotografien machen.²⁰ Aus diesen Vorarbeiten ist die Arbeit *WHEN AT LAST* entstanden, eine Rauminstallation, die 2001 im Brattleboro Museum in Vermont (USA) ausgestellt wurde.

In einem weißen Raum, dessen Maße eins zu eins mit einem Zellenraum der ehemaligen Psychiatrie übereinstimmen, sind ein Tisch und ein Stuhl installiert. Der Raum wird erhellt durch Sonnenlicht, das aus vier vergitterten Fenstern eintritt und einen langen Schatten auf den Fußboden wirft. Doch handelt es sich hier um eine Täuschung: Sowohl die Gitterfenster als auch die Schatten sind in trompe-l'œil-Manier gemalt. Die exakten Licht- und Maßverhältnisse – es ist etwa Mittagszeit – lassen den Raum beklemmend wirken, so, als ob sich der Betrachter selbst in der Psychiatrie befände. Mittels dieser Arbeit werden die Einzelschicksale derjenigen Patienten dieser psychiatrischen Klinik in Erinnerung gerufen, die in einer solchen Zelle einen Großteil ihres Lebens verbringen mussten beziehungsweise in ihr eine letzte private Zufluchtsstätte fanden. Monika Ankeles beschreibt das Bett im Zimmer einer Psychiatrie als proxemischen Ort: Anhand von Krankenakten aus der Zeit um die Jahrhundertwende zeichnet sie die Bedeutung

20 Über ihre Projekte informiert die Künstlerin auf ihrer Website, auf der des Weiteren alle staatlichen Schulen und psychiatrischen Einrichtungen dokumentiert sind: www.1865.org (letzter Zugriff: 06.04.2009).

des Bettes als letzten autonomen, positiv besetzten Raum nach.²¹ Die Schicksale der ehemaligen Patienten sind haptisch eingeschrieben in die Geschichtlichkeit des Gebäudes, das durch den Betrachter der Ausstellung ausgehend vom Installationsraum gedanklich rekonstruiert wird. Schuleit hat in langen Vorbereitungen anhand von Karteien, Tagebüchern und anderen Schriftstücken die Patientenschicksale genauestens studiert.²² In der Manier Boltanskis macht sie den Gedächtnisspeicher des Gebäudes sichtbar, den die Ruine in sich birgt. Schicht um Schicht aufgebrochen, tomografiert, wird ein Teil des spezifischen Ortsgedächtnisses durch die Kunst rezipierbar gemacht.



Abbildung 6: Anna Schuleit: *WHEN AT LAST*, 2001, Rauminstallation im Brattleboro Museum + Art Center, Vermont, USA; Foto: Anna Schuleit

Der Inhalt des Gedächtnisspeichers des Northampton Hospitals steht jedoch nicht für sich allein, sondern er interferiert mit dem, was man mit der Institution ‚psychiatrische Klinik‘ auf abstrakter Ebene verbindet: Das sind Bilder aus Filmen und Romanen wie *Einer flog übers Kuckucksnest* (1975), die im kulturellen Gedächtnis der westlichen Welt gespeichert sind und, gepaart mit einer gewissen Sensationslust am Leid der Internierten, Fantasievorstellungen des Konzeptes der

21 Vgl. MONIKA ANKELE: Begrenzter Raum. Das Bett in der Frauenpsychiatrie um 1900. In: MICHAEL C. FRANK/BETTINA GOCKEL/THOMAS HAUSCHILD/DOROTHEE KIMMICH/KIRSTEN MAHLKE (Hg.): *Räume* (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2/2008), Bielefeld 2008, S. 17–28.

22 Vgl. HÄNNES GALLY: *Schrei der Vergessenen*, 2003, Dokumentarfilm über Schuleits Arbeit an der Ruine des Northampton State Hospitals.

psychiatrischen Klinik anregen.²³ Als „Krisenheterotopie“ ist die Psychiatrie als ein „Nicht-Ort“, ein „Ort im Nirgendwo“²⁴ klassifiziert, in dem Krisen ausgetragen und im besten Fall bewältigt werden, mit denen die Öffentlichkeit nicht belangt werden möchte. Sie ist Foucault zufolge ein Ort, an dem sich die Konstituierung des Wahnsinns als Geisteskrankheit im Laufe der Geschichte deutlich zeigt. Durch Inklusions- und Exklusionsmechanismen insbesondere des 19. Jahrhunderts wurden als geisteskrank Definierte ein- und zugleich aus dem gesellschaftlichen Gefüge ausgeschlossen.²⁵

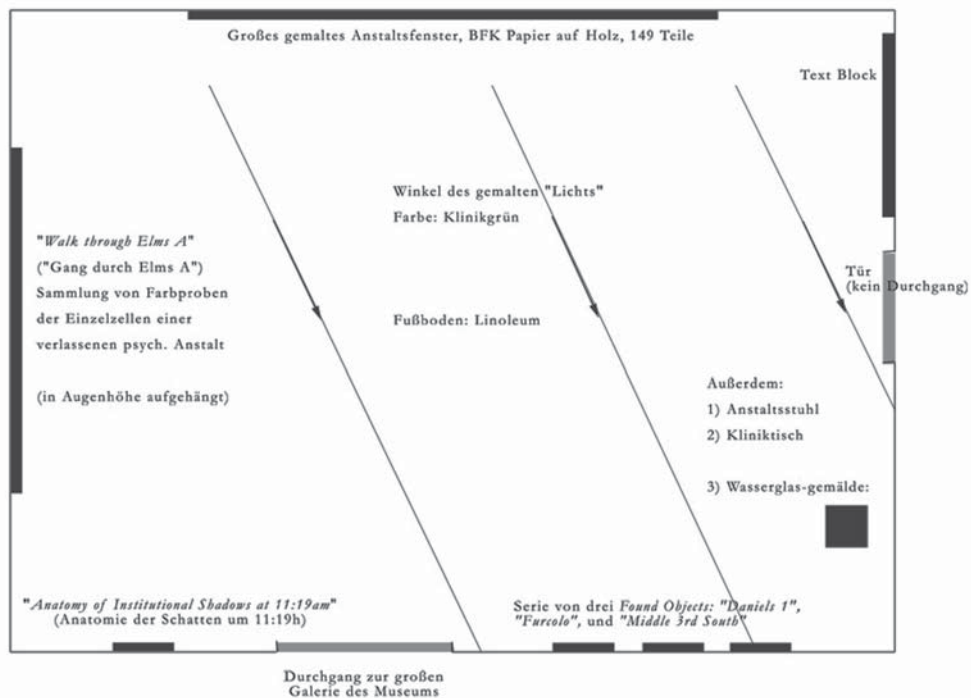


Abbildung 7: Anna Schuleit: *WHEN AT LAST*, 2001, Rauminstallation im Brattleboro Museum + Art Center, Vermont, USA

Als Versuch der Versöhnung dieser Gegensätze ist Anna Schuleits Klanginstallation *Habeas Corpus* zu lesen, die nur an einem Tag, nämlich am Mittag des 18. November 2000, abgespielt wurde.

Über mehr als 100 Lautsprecher mit einer Gesamtleistung von 40.000 Watt erklang Bachs *Magnificat* in den Innenräumen der gesamten Ruine.

23 Hier sei auf die Heidelberger Prinzhorn-Sammlung verwiesen, die ihre Faszination weniger den Kunstwerken als vielmehr den Einzelschicksalen in psychiatrischen Anstalten verdankt. Vgl. auch die Ausstellung mit dem vielsagenden Titel *Heterotopia* im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt am Main, in der ebenfalls vornehmlich Arbeiten geistig Kranker präsentiert wurden.

24 MICHEL FOUCAULT, *Räume*, S. 69.

25 MICHEL FOUCAULT: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1969.

Der Titel der Soundinstallation (zu Deutsch „du mögest den Körper haben“) bezieht sich auf den Habeas Corpus Act, ein englisches Gesetz aus dem Jahr 1679, in dem erstmals Schutz vor willkürlichen Verhaftungen gewährleistet und ein rasches Verhör des Beschuldigten garantiert wurde. Die Bezeichnung ist der damaligen Einleitungsfloskel in den Haftbefehlen entnommen.



Abbildung 8: Anna Schuleit: *HABEAS CORPUS*, 2000, Klanginstallation in der Ruine des Northampton State Hospital am 18. November 2000; Foto: Hedwig Schuessler

Die Verheißung von Gerechtigkeit durch Nivellierung entgegengesetzter Pole wie Armut und Reichtum sowie Macht und Ohnmacht sind zentrale Stellen im Text des *Magnificat*.²⁶ Der Bezug in Schuleits Werk ist augenscheinlich: Angesprochen werden die vielen Einzelschicksale der ehemaligen Patienten, die aus heutiger Sicht oftmals aufgrund von Fehldiagnosen in Gewahrsam genommen wurden und ihr Leben – dem in einem Gefängnis vergleichbar – in der psychiatrischen Klinik zum Teil unter Erduldung fragwürdiger medizinischer Behandlungen fristen mussten, ohne sich jemals an eine rechtsprechende Institution wenden zu können und ohne die Aussicht auf Entkommen.

Durch diese Installation wird der Geschichte der Ruine ein abschließendes Kapitel hinzugefügt: Die Klangperformance beendet das Totschweigen und setzt dem öffentlichen Desinteresse an dem Haus nicht nur die Wiederherstellung der

26 Vgl. www.bachkantorei.ch/texte/bwv243.htm (letzter Zugriff: 03.07.2009).

Erinnerung an die Schicksale der Internierten entgegen, sondern inszeniert auch die Erlösung des Hauses und seiner Bewohner. Der Umstand, dass hierfür die musikalische Gestaltung einer lateinischen Messe Verwendung findet und somit der Bezug auf die katholische Kirche gegeben ist, verweist auf deren religiöse Praktiken und Dogmen, die die oben genannten Inklusions- und Exklusionsmechanismen in den vergangenen Jahrhundert maßgeblich mitbestimmen.

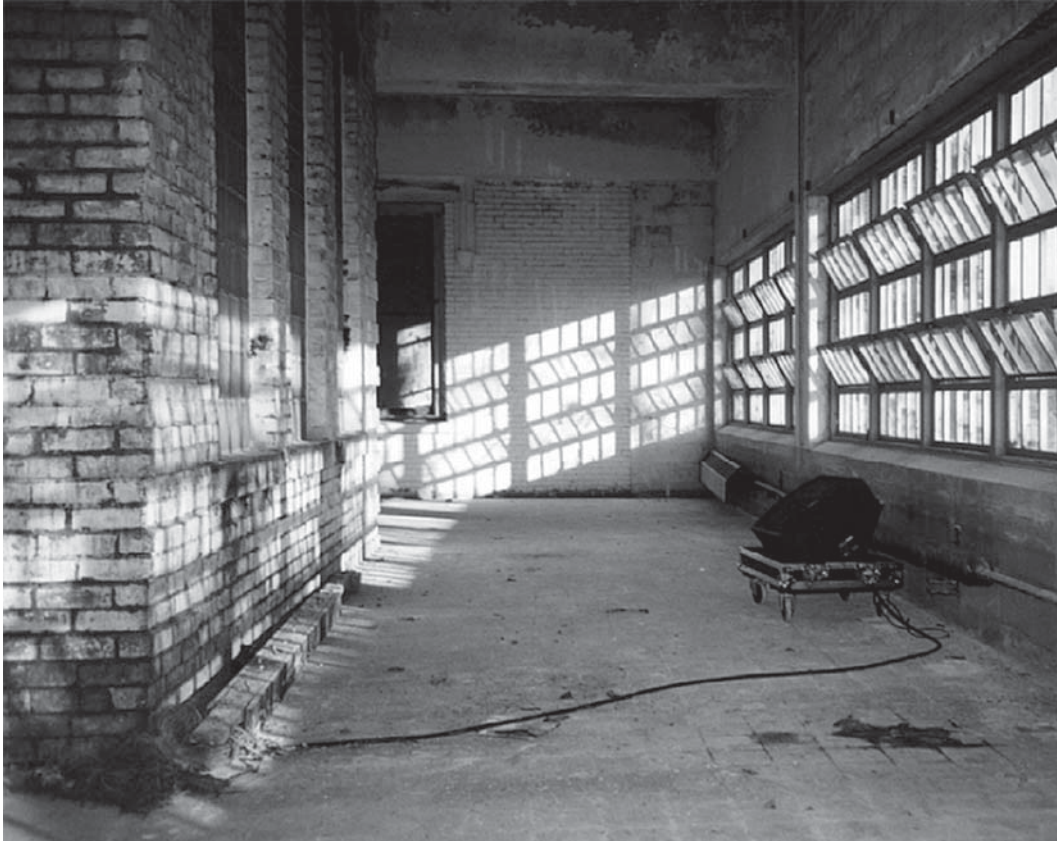


Abbildung 9: Temporär installierter Lautsprecher für die Klanginstallation HABEAS CORPUS; Foto: Klon Koehler

Die Hotelruine I: Das ehemalige Kurhotel Balzer

Während die psychiatrische Klinik in künstlerischen Arbeiten als Erinnerungsraum von Einzelschicksalen beschrieben wird, das heißt als ein Ort, der durch die geistigen ‚inneren Orte‘ seiner Bewohner bestimmt ist, konstituieren sich in Hotels durch die Anwesenheit der Gäste im Verlauf der Zeit unzählige „tatsächliche Orte“²⁷, die andere künstlerische Strategien im Umgang mit dem Gedächtnisspeicher der Ruine nach sich ziehen. Gerade das Hotel ist im besonderen Maße vielfältig symbolisch aufgeladen. In ihm konstituieren sich Orte der Liebe, der Lust, der Muse und Entspannung, Orte konspirativer Treffen, der Verbrechen usw.

27 Vgl. MARTINA LÖW: Raumsoziologie, Frankfurt/M. 2001.

Die künstlerische Beschäftigung mit dem Motiv ‚Hotel‘ hat bereits eine lange Tradition: Besonders in Spielfilmen ist es als Motiv seit Beginn der Filmgeschichte häufig anzutreffen, und bis heute erfreut es sich als Schauplatz großer Beliebtheit. Die Faszination für das Hotel liegt dabei einerseits in seiner vielseitigen Verwendbarkeit und andererseits in seiner starken atmosphärischen Wirkung.²⁸ Das Hotel stellt einen Raum dar, in dem qualitativ verschiedene Handlungen stattfinden können; zudem kann auf diesen ein breites Spektrum von Emotionen projiziert werden.²⁹



Abbildung 10: Werbepostkarte des Kurhotels Balzer aus den 1970er Jahren

Das ehemalige Kurhotel Balzer in Bad Ems, 1853 erbaut, war zunächst eine private Villa, dann ein königliches Kurlogierhaus, in dem russische Adelsfamilien abstiegen. In den Weltkriegen als Lazarett verwendet, wurde es in den 1950er Jahren noch einmal zu einem der größten Luxushotels im Ort, bis der Komplex nach der Schließung aus wirtschaftlichen Gründen in den 1980er Jahren immer weiter verfiel und schließlich 2005 abgerissen wurde.

Eine ganze Reihe von bildenden Künstlerinnen und Künstlern, internationale Stipendiaten des Künstlerhauses Schloß Balmoral, eigneten sich die Hotelruine im Zeitraum von 1995 bis 2004 auf sehr unterschiedliche Weise an. In einem 2007

28 Vgl. ANDREAS KILB: Die Wahrheit am Ende des Korridors. Hotels, Motels und andere Transitorien in der Filmgeschichte. In: GABRIELE SPINDLER (Hg.): Ausstellungskatalog Hotel Hotel, Linz 2003, S. 23–25.

29 Vgl. beispielsweise Filmklassiker wie *The Shining*, *Psycho*, *Pretty Woman* oder *The Million Dollar Hotel*.

herausgegebenen Ausstellungskatalog wurden die verschiedenen künstlerischen Arbeiten und Positionen zusammengetragen.³⁰

Ähnlich wie Anna Schuleit, deren künstlerische Passion für Ruinen von psychiatrischen Kliniken oben gezeigt wurde, eignet sich der Künstler Pfelder mehrere Hotelruinen an. Zuletzt bespielte er die Ruine des ehemaligen Nuovo Albergo Castello im Rahmen des Kunstprojekts „arte bregaglia“, das 2008 ausgerichtet wurde. Sein *Zimmer mit Aussicht* – ein von ruinierten Mauern umschlossener, nach oben offener Raum – bestand aus architektonischen Modellen, die, im verkleinerten Maßstab, Wohneinheiten für ökonomische Touristenunterkünfte präsentierten.³¹

Bereits 2004 realisierte er als letzte Arbeit vor dem Abriss im November 2004 die Lichtinstallation *BALZ* in der Ruine des Kurhotels Balzer.



Abbildung 11: Pfelder, BALZ, 2004, Lichtinstallation in der Ruine des ehemaligen Kurhotels Balzer in Bad Ems; Foto: Pfelder, VG Bild-Kunst

Die Fenster des zweiten und dritten Stockwerkes, der polygonalen Ecktürme sowie der Dachgauben sind mit einem rotorangenen Licht von innen erleuchtet. Den krönenden Abschluss bildet die Illumination der Hotel-Reklame auf dem Dach

30 DANIELE PERRIER (Hg.): *Unverzagt, das Hotel Balzer!* Ausstellungskatalog, o. O. 2007. Vgl. auch die Homepage www.balmoral.de/balzer (letzter Zugriff 06.04.2009).

31 Vgl. ANGELIKA AFFENTRANGER-KIRCHRATH/PATRICIA GUGGENHEIM/PATRICIA JEGHER (Hg.): *Arte Bregaglia. Ein Kunstparcours von Maloja bis Chiavenna, Luzern/Poschiavo* 2008, S. 46f.

mittels rotorange gefärbter Glühbirnen: Aus „HOTEL BALZER“ wird die titelgebende Reduktion „BALZ“ gebildet.

Der Künstler greift in seiner Installation sowohl auf den Symbolspeicher des Hotels als auch auf den Gedächtnisspeicher der Ruine zurück: Auf den ersten Blick wird das Gebäude als das lesbar gemacht, was es bis zu seiner Schließung war: ein Hotel. Durch die erleuchteten Fensterreihen wird gerade in der Nacht der Eindruck von Lebendigkeit, von Leben erweckt; das rötliche Licht kann in diesem Sinne als Symbol für die Schutzfunktion des Hotels interpretiert werden, es strahlt ein Gefühl von Wärme und Geborgenheit in der Fremde aus. Auf den zweiten Blick schlägt diese Behaglichkeit jedoch ins Gegenteil um. Dadurch, dass sich die Lichtquellen nicht an der Decke, sondern am Boden befinden, wird insbesondere in der Dämmerung der Eindruck einer Feuersbrunst erweckt. Zusammen mit den rötlich erhellten, zerfledderten Gardinen und den Schwärzungen der Fassade des Gebäudes, die von verschiedenen Bränden herrühren, bekommt die Szenerie etwas Unheimliches. Durch die Betonung seines ruinösen Zustandes werden die Dysfunktionalität beziehungsweise der Verlust aller Funktionen des Gebäudekomplexes aufgezeigt. Der Einsatz des Lichts suggeriert die fälschliche Wiederauferstehung des Kurhotels und entlarvt diese sofort wieder.

Der rot leuchtende Begriff „BALZ“ verweist gleich doppelt auf den Themenbereich der Sexualität: Zum einen ist die Verkürzung von Balzer ein augenzwinkernder Hinweis auf die Hotelierfamilie Balzer und auf die Historie des Gebäudes, in dem zahlreiche russische Adelsfamilien residierten und die Räumlichkeiten des Kurlogierhauses für festliche Anlässe und amouröse Stelldicheins nutzten. Oft zitiert ist die Anekdote über den russischen Zaren Alexander II. und seine Maitresse Fürstin Dolgoruki, denen das Balzer angeblich als Liebesnest gedient haben soll. Als „HOTEL BALZ“ gelesen, transportiert Pfelder zum anderen das Konzept des Hotels als eines erotischen Ortes. Man assoziiert hier ein Stundenhotel, eine nur für temporäres Verweilen geeignete Vergnügungsstätte zur sexuellen Befriedigung.

Einen anderen Aspekt, nämlich die Destruktion der Innenräume des Hotels, beleuchtet Esther Neumann, die sich im Jahr 2003 ebenfalls mit dem Komplex des ehemaligen Kurhotels Balzer auseinandergesetzt hat. Sie war zu einer Zeit in Bad Ems, als die Ruine nach einem Teilabriss bereits zwei Jahre offenstand und sozusagen ein Abenteuerspielplatz für Kinder und Jugendliche, aber auch ein Selbstbedienungsladen für findige Geschäftsleute war, die noch aus der Ruine Profit schlugen, indem sie sie, nach Antiquitäten suchend, förmlich ausweideten.

Die sukzessive Zerstörung des Komplexes, die eine weitere – wenngleich destruktive – Hinzuschreibung zur abgeschlossenen Geschichte der Ruine bedeutet, bestimmt die Thematik der Arbeiten Neumanns.

In einer Serie von verschiedenformatigen Digitalfotografien zeigt sie verkommene, ruinierte Hotelräume aus dem Balzer, die, trotzdem sie mit einem Weitwin-

kelobjektiv aufgenommen sind, klaustrophobisch eng wirken. Das Bett in *Hotel Balzer – Raum 5* steht zentral vor der schräg verlaufenden Wand im Hintergrund eines großen polygonalen Zimmers und scheint dieses doch ganz auszufüllen. Die von unsichtbaren Lichtquellen akzentuierten Tapeten mit ihren charakteristischen Mustern der 1950er Jahre bestimmen maßgeblich die Raumwirkung; zuletzt fällt der Blick auf den Schmutz im Raum sowie auf die herabhängende Decke, die dieses Zimmer endgültig als Ruine entlarvt.



Abbildung 12: Esther Neumann: Hotel Balzer – Raum 7, 2003, Digitaldruck, 49,6 × 34 cm; Foto: Esther Neumann

Der unheimliche, mysteriöse Charakter dieser Fotografien erklärt sich erst auf den zweiten Blick: Die ‚Räume‘ entpuppen sich als digitale Konstruktionen. Aus mehreren Fotografien beziehungsweise deren Details kombiniert, ergibt sich ein auf den ersten Blick täuschend echt wirkendes Raumgefüge, dessen synthetischer Aufbau sich durch die unstimmmige Perspektive verrät.

Neumann fragmentiert, dupliziert und rearrangiert den Ruinenraum mit digitalen Arbeitstechniken: Die historische Bausubstanz und ihr Innenleben werden neu strukturiert und mit neuer, vorher nicht da gewesener Bedeutung versehen. Die Künstlerin konstruiert auf diese Weise Räume, die Parallelen zur künstlichen Ruine des 18. Jahrhunderts aufweisen, und wie diese als Ästhetisierung des Fragments funktionieren: Von einem bereits im Verfall begriffenen Bauwerk ausgehend, treibt sie durch manipulative Eingriffe den Prozess seiner ‚Ruinierung‘ künstlich voran. Statt jedoch einen Auflösungsprozess der Ruine zu erwirken, der den Verfall beschleunigt, wird das Gegenteil erreicht: Die Konstruktion innerhalb

der Destruktion. Auf diese Weise entsteht ein Kunst-Raum, dessen Referenz zwar ein real existierender Raum mit dem ihm innewohnenden realen Gedächtnis ist, der aber durch die künstlerische Bearbeitung ein Produkt der Fantasie geworden ist, dem ein imaginäres Gedächtniskonstrukt eingeschrieben ist. Die neuen Schichtungen des Raumes verbinden sich mit dem symbolträchtigen Raum der Ruine unter dem beschriebenen künstlerischen Wirken zu einer Parahistorie bzw. Parahistorien,³² zu alternativen Vergangenheiten.



Abbildung 13: Fotostudie der Künstlerin Esther Neumann in der Ruine des ehemaligen Kurhotels Balzer, Foto: Esther Neumann

Die Hotelruine II: Hotel Europe

Wurden bis jetzt nur Ruinen betrachtet, die auf eine mehr oder weniger lange Periode als funktionale Heterotopien zurückblicken, so soll nun der Fokus auf die Investitionsruine eines Hotels gerichtet werden, das heißt auf einen Ort, der nie in Funktion war.

Bis vor wenigen Jahren stand an einer Autobahn in der Nähe von Troisdorf die Rohbau ruine eines Hotelprojektes der 1970er Jahre. Zwischen 1999 und 2001 wurde diese vom Kölner Künstler HA Schult in das *Hotel Europe* umgewandelt, indem er 130 großformatige Portraits bekannter Persönlichkeiten wie beispielsweise Albert Einstein, Martin Gutenberg und Ghandi an der Fassade installierte.³³

32 Dieser Begriff bezeichnet den fiktiven literarischen Entwurf einer alternativen Weltgeschichte.

33 HA SCHULT: Hotel Europe. In: <http://www.haschult.de/europe.html> (letzter Zugriff:

Diese weithin sichtbaren ‚Bewohner‘ verliehen der Ruine posthum die Bedeutung und die Funktion, für die das Gebäude ursprünglich gedacht war und suggerieren eine Geschichtlichkeit des Gebäudes, die es nie erlebt hat.



Abbildung 14: HA Schult: Hotel Europe, 1999–2001, temporäre Installation in einer Hotel-Investitionsruine bei Troisdorf; VG Bild-Kunst

Als ein Ort, der nie belebt war, kann diese Ruine jedoch nicht als Erinnerungsort im Sinne Assmanns bezeichnet werden, denn in ihr wurden keine Erinnerungen eingelagert. Es ist dieser Umstand, der Gerd Anders dazu veranlasst hat, die Ruinen der Gegenwart als „Leerräume“ mit hohler Geschichtlichkeit zu begreifen und sie „Ruinen mit kultureller Vergangenheit“ gegenüberzustellen. „Moderne Ruinen“ (er nennt Industrieanlagen oder schnell fertiggestellte Funktionsbauten in Ballungszentren) müssen nach Anders bereits vor dem Zeitpunkt ihrer Erbauung als Ruine gelten, da bereits bei ihrer Errichtung der Abriss nach Erfüllung ihrer Aufgabe als Investitionsgut geplant sei.³⁴ Dem Geschichtsvakuum solcher Bauten gegenüber seien die Ruinen von beispielsweise Kirchen und Schlössern zeitlos, da in ihnen „Spuren der Geschichte eingraviert [sind].“³⁵ Das *Hotel Europe* bestätigt diesen Gedanken auf augenscheinliche Weise: Bevor der Bau fertig war und das Einschreiben von Geschichte hätte beginnen können, setzte bereits der Verfall ein, der das Schicksal des Gebäudes besiegelte.

27.04.06). Auf dieser Website sind in einer ‚Gästeliste‘ alle portraitierten Personen namentlich aufgeführt.

34 Vgl. GERD ANDERS: *Ruinen der Gegenwart*, Wiesbaden 2003, S. 5 f.

35 Ebd.



Abbildung 15: Montage der ca. 4 × 4,6 Meter großen Konterfeis weltberühmter Persönlichkeiten an der Fassade des Hotel Europe; VG Bild-Kunst

Dieser narrative Hohlraum wird von HA Schult installativ besetzt, indem er seine ‚Gäste‘ in Form von Portraits virtuell in die Ruine einziehen lässt. Diese bevölkern symbolisch die Ruine und verleihen ihr dadurch eine Lebendigkeit. Mehr noch: Da es sich um berühmte Personen aus allen gesellschaftlichen Bereichen handelt, die das kulturelle Gedächtnis maßgeblich geprägt haben, verleiht ihre Präsenz der Ruine die Aura eines Erinnerungsortes. Ausgehend von ihnen kann sich der Betrachter eine nie geschriebene Geschichte an einem bestimmten Ort imaginieren.³⁶ HA Schult scheint diesen Umstand augenzwinkernd zu kommentieren, wenn er die Konterfeis der Hotelgäste im Stile der Pop Art verändert und somit historische Figuren an die heutige Zeit heranrückt.

Der ‚erinnerungslose‘ Raum wird mit einem fiktiven Gedächtnis ausgestattet, das sich als eine künstliche Schicht auf das Gebäude legt und sich mit ihm verbindet. Durch HA Schults Intervention ist der ‚gedächtnisleere‘ Ort dieser Hotel-

36 Blankenburg betont mehrmals die Belebung der Fantasie durch HA Schults Installation. Vgl. U. JASE BLANKENBURG: Seherlebnis „Hotel Europa“. Die Verwandlung der „Kaiserruine“ von HA Schult. In: Kunstzeit 3–4 (1999), S. 41–43.

ruine, in dem nie Geschichte stattgefunden hat, durch Neu-Beschriftung in das kulturelle Gedächtnis überführt worden.

Schluss

Im vorliegenden Aufsatz wurde der Versuch unternommen, das Phänomen der ‚modernen Ruine‘ in der zeitgenössischen Kunst näher zu beleuchten. Es wurden exemplarisch künstlerische Strategien vorgestellt, wie sich bildende Künstlerinnen und Künstler des Themas der Ruine im 20. Jahrhundert sowie am Anfang des 21. Jahrhunderts annehmen.

In künstlerischen Werken ist ein Rekonstruieren, Modifizieren oder gar Synthetisieren des Ortsgedächtnisses im ortsimmanenten Gedächtnisspeicher festzustellen, das – so meine Überlegung – besonders durch die symbolisch hoch aufgeladenen Ruinen von Heterotopien inspiriert wird. Prinzipiell können sich die künstlerischen Arbeiten an modernen Ruinen nicht der Geschichte und des Gedächtnisses des jeweiligen Gebäudes verschließen. Allerdings wurde festgestellt, dass sich einige Arbeiten in erhöhtem Maße mit der realen Geschichtlichkeit und sozialen Zuschreibungen eines Ortes befassen (Schuleit, Pfelder), während andere Arbeiten zu Umschreibungen und gar Neubeschriftungen tendieren (Pfelder, Esther Neumann und HA Schult). Die Überlappung und Überschneidung dieser beiden Strategien ist ein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Rauman eignung der Ruinen von Heterotopien.

In der Ruine als doppelter Heterotopie überlagern sich zwei Imaginationsorte: Zum einen die Ruine als historisches und allegorisches Zeichen mit den ihr immanenten Zuschreibungen und zum anderen die Heterotopie als vielfältig symbolisch aufgeladener Ort. Aufgrund dieser besonderen Qualität bieten sie eine reichhaltige Quelle für breit gefächerte künstlerische Ansätze und Arbeiten, die mit einer dritten Instanz, nämlich dem Betrachter mit seinem Erfahrungs- und Erinnerungshorizont, zusammenwirken. Durch die künstlerische Aneignung und deren Rezeption wird sie – auch nach vollständiger Zerstörung, beispielsweise durch Abriss – in das kulturelle Gedächtnis integriert, was Bewahrung vor einem endgültigen Vergessen bedeutet.