

Die zeitgenössische Ruine.

Neo-pittoreske und neo-erhabene Darstellungen von Nachkriegsarchitektur in der bildenden Kunst seit 1990

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil.)

im Fach Kunst- und Bildgeschichte

verteidigt am 19.12.2019

an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-
Universität zu Berlin

von **Stefanie Gerke**

Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst
Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Christian Kassung
Dekan der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

Gutachterinnen:

1. Prof. Dr. Charlotte Klonk
(Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin)
2. Prof. Dr. Ursula Frohne
(Institut für Kunstgeschichte, Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

<https://doi.org/10.18452/24765>

Die zeitgenössische Ruine.

**Neo-pittoreske und neo-erhabene Darstellungen von
Nachkriegsarchitektur in der bildenden Kunst seit
1990**

INHALT

EINLEITUNG	1
„Ruinen erwecken in mir erhabene Ideen“ – Die Tradition des Ruinenbildes	5
„Bitte abreißen!“ – Nachkriegsarchitektur in der Kritik	8
„Why non-permanency persists“ – Die zeitgenössische Ruine	13
Das Pittoreske und das Erhabene – ästhetische Leitkategorien des 18. Jh.	16
Die neo-pittoreske und die neo-erhabene Ruine – Aufbau der Arbeit	19
Fundamente – Ruinenästhetik in der Forschung	23
TEIL 1 DIE NEO-PITTORESKE RUINE	27
1 Tacita Dean – <i>Palast</i> (2004)	29
Die Ruine als Träger von Lichtreflexionen	32
Die Unbeständigkeit des Filmmaterials	39
Das Medium als Bedeutungsträger – eine neo-pittoreske Ästhetik	45
2 Cyprien Gaillard – <i>Geographical Analogies</i> (2006-2010)	49
Archäologie der Gegenwart: Geographical Analogies als Verfallsstudie	53
Die Prekarität des Polaroids	63
Ordnung und Chaos: Entropie als weltumspannendes Strukturprinzip	72
3 Beate Gütschow – <i>S</i> (2004-2009)	83
Ruinen der Zukunft: Dystopische Bildkompositionen	86
Montage als malerisches Mittel	93
Die „Auflösung des monoperspektivischen Blickes“	102

TEIL 2 DIE NEO-ERHABENE RUINE	111
4 Julian Rosefeldt und Piero Steinle – <i>Detonation Deutschland</i> (1996)	113
Spektakel und Sensationslust: Sprengungsbilder	114
Überwältigung und Bewältigung: Die Videoinstallation als Erfahrungsraum	126
Transitorische Ruinen – das Medium als Erinnerungsträger	134
5 Clemens von Wedemeyer – <i>Silberhöhe</i> (2003)	139
Leere als Bildmotiv	141
„Zeit-Bild“ und Loop: Abstrahierende Darstellungsmechanismen	156
Die „Darstellung des Undarstellbaren“	165
6 Tobias Zielony – <i>Vele di Scampia</i> (2009–2010)	171
Die unheimliche Ruine	174
Belebte und bewegte Bilder: Animation als animistische Strategie	195
Das Eigenleben der Ruine und die Handlungsmacht des Mediums	205
ZUSAMMENFASSUNG: DIE ZEITGENÖSSISCHE RUINE	215
Die neo-pittoreske Ruine	217
Die neo-erhabene Ruine	221
Die zeitgenössische Ruine	225
ANHANG	229
Bibliografie	231
Siglum	231
Literatur	231
Webseiten und Videos	248
Abbildungen	249
Abbildungsverzeichnis	326
Abstract	335
Danksagung	337
Selbstständigkeitserklärung	339

Einleitung

Wer zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Berlin lebte, kam um das Thema Ruine nicht umhin. An prominenter Stelle im Herzen der Stadt erinnerten bis 2006 unübersehbar die Überreste des Palastes der Republik an die jüngere Vergangenheit der Deutschen Demokratischen Republik (Abb. 1). Der ehemalige Repräsentativbau der DDR war 1976 als Kulturhaus und Sitz der Volkskammer auf dem Gelände des einstigen Berliner Stadtschlusses eröffnet worden. Das Architektenkollektiv um Heinz Graffunder hatte einen 180 Meter langen Quader entworfen, dessen auffällige Bronzeglasfassade ursprünglich heller Marmor rahmte (Abb. 2).¹ Als der Palast im Zuge der Wiedervereinigung 1990 geschlossen und zwischen 1998 und 2003 asbestsaniert wurde, entfernte man die Marmorplatten, so dass darunter Beton und Stahl zum Vorschein kamen. Der ehemalige „Palazzo Protzo“² büßte dadurch an Repräsentativkraft ein. Auch das auffällige Thermoglas war im Laufe der Jahre trüber geworden. Aber noch immer spiegelten sich darin, wenn man vom Alexanderplatz kommend die Prachtstraße Unter den Linden entlanglief, die Kuppel des Berliner Doms und schließlich die Dioskuren-Plastiken vom Dach des Alten Museums.³ Das Zusammenspiel dieser Gebäude mutete bizarr an: Trotz seines jungen Alters war es der Palast der Republik,

¹ Vgl. Heinz Graffunder/Martin Beerbaum/Gerhard Murza: *Der Palast der Republik*, Leipzig 1977.

² Wolf Biermann besang den „Palazzo di Protzo“ in der *Bibel-Ballade* (auf dem Album *Liebeslieder*) bereits 1975, als der Palast noch im Bau war. „Und es begab sich im fünfundzwanzigsten Jahr der Deutschen Demokratischen Republik, da ließen die Herrschenden sich vom Volk ein gewaltiges Haus bauen, mitten in Berlin auf dem Marx-Engels-Platz, und sie gaben dem Bau diesen Namen: Palast der Republik. Da sagten die Bauarbeiter: Das ist uns ein herrlicher Sozialismus mit dem Palast in der Mitte. Da taufte die Kumpels das Werk ihrer Hände ‚Palazzo di Protzo‘. ‚Palazzo di Protzo!‘ und lachten untereinander und bauten weiter.“

³ Die Spiegelungen der Fassade des Palastes der Republik spielen eine entscheidende Rolle in Tacita Deans Werk *Palast*, das Gegenstand des ersten Kapitels ist.

der im Vergleich zu dem klassizistischen Museum und dem neobarocken Dom wirkte, als sei er aus der Zeit gefallen.⁴

Nur vierzehn Jahre lang hatte der Palast der Republik seine eigentliche Funktion als politischer Repräsentativbau und Veranstaltungsort erfüllt; seine Ruine prägte sogar sechzehn Jahre lang das neue Zentrum der wiedervereinigten Stadt.⁵ Auch wer physisch nicht damit konfrontiert war, konnte die leidenschaftlichen Debatten über das Schicksal dieser Ruine in den Feuilletons des Landes verfolgen.⁶ Der Palast der Republik stand symbolisch für die DDR-Zeit und seine Ruine erinnerte mit geradezu erschreckender Offensichtlichkeit daran, dass im Umgang mit dieser jungen Vergangenheit große Unsicherheit herrschte. Angesichts der Auseinandersetzungen in der Öffentlichkeit und der Auffälligkeit seiner Präsenz im Stadtraum verwundert es kaum, dass auch Künstler*innen sich für die Ruine des Repräsentativbaus interessierten. Sophie Calle fotografierte die von dem entfernten Staatswappen hinterlassene Leerstelle auf der Fassade des Palastes der Republik für eine Serie über die Demontage sozialistischer Symbole im Stadtraum (*Die Entfernung*, 1996) (Abb. 3) und Roman Bezjak seinen auf Stahlträger und Betonreste reduzierten Baukörper im Rahmen einer Dokumentation über das architektonische Erbe des Sozialismus (*Sozialistische Moderne*, 2011).⁷ Nina Fischer & Maroan el Sani umrundeten mit ihrer Filmkamera den von Asbest bereinigten ehemaligen Volkskammersaal, um das politische Vakuum zu verbildlichen, das sich an dieser Stelle gebildet hatte (*PdR, Weiß-*

⁴ Das benachbarte Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten von 1967 – ein weißes, 145 Meter langes und zehnstöckiges Hochhaus, das von einem Architektenkollektiv um Josef Kaiser entworfen worden war – war bereits 1996 abgerissen worden.

⁵ 2004 und 2005 fungierte der entkernte und von Asbest bereinigte Bau im Rahmen der „ZwischenPalastNutzung“ als Spielstätte zahlreicher kreativer Inszenierungen. Vgl. Tim Birkholz: „Schloss mit der Debatte!“? *Die Zwischennutzungen im Palast der Republik im Kontext der Schlossplatzdebatte*, Graue Reihe des Instituts für Stadt- und Regionalforschung der TU Berlin, Heft 14, Berlin 2008.

⁶ Wesentlich zur Debatte rund um den Verbleib des Palastes der Republik siehe Anke Kuhrmann: *Der Palast der Republik. Geschichte und Bedeutung des Ost-Berliner Parlaments- und Kulturhauses*, Petersberg 2006 sowie Alexander Schug (Hrsg.): *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*, Berlin 2007.

⁷ Sophie Calle: *Die Entfernung*, Hamburg 2009 und Inka Schube (Hrsg.): *Roman Bezjak – Socialist Modernism*, Ausst.-Kat. Hannover, Sprengel Museum, 22. Juni – 16. Oktober 2011, Ostfildern 2011.

bereich, 2001) (Abb. 4).⁸ Thomas Florschütz fotografierte aus der Palastruine hinaus die umliegenden Gebäude und die benachbarte Museumsinsel, nutzte sie also gleichsam als Rahmung (*Museumsinsel*, 2006) (Abb. 5).⁹ Arwed Messmer kombinierte seine eigene fotografische Dokumentation mit Archivmaterialien, um darzustellen, wie sich das städtebauliche Umfeld des Palastes der Republik entwickelt hat (*Anonyme Mitte Berlin*, 2009) (Abb. 6).¹⁰

Die Konfrontation mit einer Vielzahl solcher Kunstwerke in Ausstellungen gab den Anstoß, diese Untersuchung der Aktualisierung des Ruinenbildes zu widmen.¹¹ Die Darstellungen der Palastruine unterschieden sich deutlich von allem, was bisher unter diesem Topos in die Kunstgeschichte eingegangen war: in Stil und dem vergleichsweise geringen Alter der Architektur, in den Aufzeichnungsmedien und nicht zuletzt in der Tatsache, dass diese Ruine verschwinden sollte, anstatt an die Vergangenheit zu gemahnen.

Obschon 2001 als ein „Deutscher Erinnerungsort“ anerkannt,¹² beschloss der Bundestag nach jahrelangen Debatten 2002 endgültig den Abriss des Palastes der Republik. Der sukzessive Rückbau zwischen 2006 und 2008 rief abermals interessierte Künstler*innen auf den Plan. Wieder entstanden Kunstwerke, die mit den Sehgewohnheiten von Ruinendarstellungen brachen. Michael Wesely zeichnete die Aktivitäten des Palastrückbaus in einer einzigen Fotografie auf, indem er die Blende einer Spezialkamera während der gesamten Zeitspanne offen ließ, um den Prozess lücken-

⁸ Nina Fischer & Maroan el Sani, *PDR – Weissbereich*, DV, Video Doppelprojektion, Farbe, 7 min, Loop, Stereo, 2001.

⁹ Thomas Florschütz/Durs Grünbein: *Museumsinsel*, Köln 2006. Durs Grünbein steuerte den Bildern Gedichte bei.

¹⁰ Arwed Messmer: *Anonyme Mitte Berlin*, Nürnberg 2009.

¹¹ Einige dieser Ausstellungen waren etwa *Palast der Republik*. *Sophie Calle, Tacita Dean, Nina Fischer & Maroan el Sani, Thomas Florschütz* vom 25. Mai bis 27. August 2006 im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin sowie *Berlin 89/09* vom 18. September 2009 bis 31. Januar 2010 in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie, und Architektur. Vgl. Guido Fassbender/Heinz Stahlhut (Hrsg.): *Berlin 89/09. Kunst zwischen Spurensuche und Utopie*, Köln 2009.

¹² Vgl. Stefanie Flamm: „Der Palast der Republik“, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte II*, München 2009 (2001), S. 667–682.

los festzuhalten (*Palast der Republik, Berlin (28.6.2006–19.12.2008)*, 2008, Abb. 7).¹³ Allora & Calzadilla sowie Reynold Reynolds fixierten in bewegten Bildern die Abrissarbeiten des Palastes (*How to Appear Invisible*, 2009, Abb. 8 und *Letzter Tag der Republik*, 2010, Abb. 9).¹⁴ Angesichts von Kunstwerken wie diesen, die mit Fotografie, Film und Video die Ruinen einer Epoche in Szene setzten, die nur wenige Jahrzehnte zurückreicht und deren Ruinen in vielen Fällen nicht überdauern, schien die Auseinandersetzung mit einer zeitgenössischen Ruinenikonografie dringlich.

Die Dissertation macht es sich daher zur Aufgabe, anhand der künstlerischen Darstellungen von Nachkriegsarchitektur in Foto-, Film- und Videoaufnahmen seit den 1990er Jahren einen neuen Ruinenbegriff zu definieren. Dieser greift auf ästhetische Kategorien zurück, die bislang mit Ruinenbildern in Verbindung gebracht wurden, orientiert sie jedoch unter den veränderten Bedingungen der Architektur und der Medien neu. Es wird zu zeigen sein, dass die ästhetischen Kategorien des Pittoresken und des Erhabenen in veränderter Form in zeitgenössischen Ruinenbildern ihre Wirkung entfalten, so dass zusätzlich zu einem aktualisierten Ruinenbegriff – der ‚zeitgenössischen Ruine‘ – auch die Begriffe ‚neo-pittoresk‘ und ‚neo-erhaben‘ geprägt werden. Auf welche Darstellungsformen und Begrifflichkeiten dabei rekurriert wird, ist Thema der folgenden Übersicht.

¹³ Zu Weselys Arbeitsweise siehe Jürgen Harten: „Wie Weselys Bilder Zeit haben“, in: Michael Wesely: *Time Works*, München 2010, S. 20–40.

¹⁴ Vgl. Sylvia Martin (Hrsg.): *Allora & Calzadilla. A Man Screaming Is Not A Dancing Bear, How To Appear Invisible*, Ausst.-Kat. Krefeld, Museum Haus Esters, 1. März – 1. Juni 2009, Nürnberg 2009; sowie Gerhard Falkner/Reynold Reynolds: *Der letzte Tag der Republik. The Last Day of the Republic*, Nürnberg 2011.

„Ruinen erwecken in mir erhabene Ideen“¹⁵ – Die Tradition des Ruinenbildes

Seit der frühen Neuzeit war die Ruine in der westlichen Malerei und Grafik ein durchgängig gebräuchliches Motiv, wie Michel Makarius' Standardwerk *Ruinen* anschaulich darstellt.¹⁶ Der Wandel des Bildmotivs ist dort ausführlich beschrieben, so dass es hier ausreichen soll, lediglich auf die prägnantesten Merkmale jeder Epoche hinzuweisen. Epochenübergreifend drückt sich in der Ruine das aktuelle Verhältnis zu Vanitas-Themen aus: die Vergänglichkeit alles Irdischen, das Verstreichen der Zeit sowie der Niedergang des Alten, von dem nur Überreste fortbestehen.

Ruinen, die sich erst zur Zeit der Romantik als eigenständiges Bildmotiv etablierten, tauchten im 15. Jahrhundert als häufig fantasievoll gestalteter Hintergrund auf, vor dem sich die Geburt Christi und die Anbetung der Heiligen drei Könige vielsagend inszenieren ließen. Die gebrochene Monumentalität antiker Tempelruinen bezeugte dabei den epochalen Umbruch, der sich mit dem Aufstieg des Christentums ereignet hatte, wie in Sandro Botticellis *Anbetung der Heiligen drei Könige* (1476) (Abb. 10).¹⁷ In den heroischen und bukolischen Landschaften des 17. Jahrhunderts, etwa von Nicolas Poussin und Claude Lorrain, tragen die mit zartem Grün überwucherten antiken Ruinen am Bildrand und Säulenfragmente im Vordergrund erheblich zur idyllischen Wirkung des Bildes bei. Die Architektur erweckt hier den Anschein, in

¹⁵ Denis Diderot: *Ästhetische Schriften*, hrsg. v. Friedrich Bassenge/Theodor Lücke, Bd. 2, Frankfurt am Main 1968, S. 150. Diderot äußerte sich in seiner Salonbesprechung 1767 zu der besonderen Erfahrbarkeit der Zeit, die Ruinen ermöglichen. So heißt es weiter: „Alles wird zunichte, alles verfällt, alles vergeht. Nur die Welt bleibt bestehen. Nur die Zeit dauert fort. Wie alt ist doch unsere Welt! Ich wandle zwischen zwei Ewigkeiten. Wohin ich auch blicke, überall weisen mich die Gegenstände, die mich umgeben, auf das Ende aller Dinge hin, und so finde ich mich mit dem Ende ab, das mich erwartet“ (ebd.).

¹⁶ Michel Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004. Makarius schließt mit einer Einordnung der Land Art-Interventionen des amerikanischen Künstlers Robert Smithson als Ruinen, bspw. dem *Partially Buried Woodshed* (1970).

¹⁷ Vgl. Makarius 2004, S. 39.

ihrem Verfall eins mit der Natur zu sein, und genauso verbunden scheinen sich die Figuren in diesem idealen – und irrealen – Raum zu bewegen (Abb. 11).¹⁸ Im 18. Jahrhundert hatten Ruinenbilder Konjunktur. Giovanni Battista Piranesi in Rom und Hubert Robert in Paris erlangten mit ihren Ruinendarstellungen Berühmtheit.¹⁹ Robert erlaubte sich in *Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine* (1796), nicht ohne Ironie, die große Galerie des Louvre als Ruine darzustellen, um das Gemälde im ‚Salon‘ von 1796 an eben jenem Ort auszustellen (Abb. 12).²⁰ In der Malerei der deutschen Romantik sind es oft gotische Ruinen, die den Verlauf der Zeit stimmungsvoll bebildern. In Caspar David Friedrichs Gemälden scheint in den Klosterruinen feierlich und respekteinflößend die „Unergründlichkeit der Natur“ auf, die sich der gotischen Überreste angenommen hat, wie in *Klosterruine Eldena* (1824/25, Abb. 13) oder sie mystisch umnebelt, wie in *Abtei im Eichwald* (1809/10, Abb. 14).²¹

Eine neue Art von Ruinendarstellung kommt erst im Zuge der Traumabewältigung nach den beiden Weltkriegen auf. Bei George Grosz etwa spiegeln sich die physischen und psychischen Verletzungen der Menschen in den Fassaden wieder (*Der graue Mann tanzt*, 1949). Sofern Kriegsruinen wie auch Industrieruinen aber nach ihren eigenen Bildtraditionen funktionieren, die Andere bereits gründlich erforscht haben,²² werden sie aus der vorliegenden Untersuchung weitestgehend ausgeklammert.

Die Wertschätzung von Ruinen ist belegt, seitdem Francesco Petrarca im 14. Jahrhundert die antiken Überreste in Rom nicht mehr als gegenwärtige ‚Mirabilia‘ be-

¹⁸ Werner Schade (Hrsg.): *Claude Lorrain. Gemälde und Zeichnungen*, München 1996.

¹⁹ Piranesis *Carceri*-Stiche sind in der vorliegenden Arbeit Gegenstand des Kapitels über Tobias Zielony's Stop-Motion-Film *Vele di Scampia* und werden deshalb an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt.

²⁰ Margaret Morgan Grasselli/Yuriko Jackall (Hrsg.): *Hubert Robert*, Washington 2016, S. 255.

²¹ Helmut Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich*, München 1975, S. 83.

²² Vgl. Tim Edensor: *Industrial Ruins – spaces, aesthetics and materiality*, Oxford 2005; JoAnne Marie Mancini/Keith Bresnahan (Hrsg.): *Architecture and Armed Conflict. The Politics of Destruction*, London 2015.

trachtete, sondern sie in ihrer Historizität begriff und damit gleichsam die Vorstellung eines Geschichtsbewusstseins einführte.²³ Ruinen mussten „als solche erst entdeckt, ihr Begriff entwickelt, ihre Ästhetik codifiziert werden“, wie Hartmut Böhme zusammengefasst hat.²⁴ Es erforderte eine zivilisatorische Leistung, einem Trümmerhaufen oder einem funktionslosen Gebäude ein „Surplus von Bedeutung“ zukommen lassen zu können.²⁵ Dieser Mehrwert, so ließe es sich trotz allen Wandels in Form und Vermittlung zusammenfassen, liegt in der Eigenschaft von Ruinen, eine besondere Anschauung der Zeit zu ermöglichen. Ruinen sind zuallererst ein bauliches Zeugnis der Vergangenheit. „Die Ruine hat sich vor allem als architektonisches Phänomen eingebürgert, als das monumentale oder fragmentarische Überbleibsel eines einst intakten Bauwerks, als manifestes und materielles Zeichen einer vergangenen Kultur oder Epoche“, definierte Christian J. Emden.²⁶ Als Zeugnis der Vergangenheit begreift auch Brian Dillon die Ruine, doch ergänzt er, dass die Betrachtung von Ruinen den Blick genauso auch in die Zukunft lenkt: „the ruin casts us forward in time; it predicts a future in which our present will slump into similar despair or fall victim to some unforeseeable calamity. The ruin, despite its state of decay, somehow outlives us.“²⁷

Wenn die Epoche, auf die eine Ruine rekurriert, aber nur wenige Jahrzehnte zurückliegt, wie im Fall des Palastes der Republik, verkürzt sich nicht nur der Blick in die Vergangenheit, sondern auch jener in die Zukunft. Damit wird das Memento Mori gleichsam dringlicher: Der Niedergang des Gegenwärtigen könnte schneller eintreten, als gedacht.

²³ Vgl. Karen Lang: s.v. „Ruins“, in: Michael Kelly (Hrsg.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Bd. 5, Oxford 2014 (1998), S. 429–433, hier S. 429–430.

²⁴ Hartmut Böhme: „Die Ästhetik der Ruinen“, in: Dietmar Kamper/Christian Wulf (Hrsg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, S. 287–304, hier S. 287.

²⁵ Ebd.

²⁶ Christian J. Emden: „Walter Benjamins Ruinen der Geschichte“, in: Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hrsg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 61–87, hier S. 63.

²⁷ Brian Dillon: „Introduction. A Short History of Decay“, in ders. (Hrsg.): *Ruins*, London 2011, S. 10–19, hier S. 11.

Die Medien, mit denen Ruinen zur Anschauung gelangen, haben ebenso eine Entwicklung durchlaufen, die eine neue Sichtweise auf Zeit und Ruinen ermöglicht. Heute halten etwa Bewegtbilder die Sekunden einer Gebäudesprengung fest und Montagen ermöglichen unterschiedliche Perspektiven des Verfallszustands. Die Abbildung der Ruine beschränkt sich dabei nicht mehr auf den im Verfall befindlichen Baukörper. Die zeitgenössischen Ruinenbilder umfassen, wie die Dissertation an den ausgewählten Kunstwerken belegt, auch Motive der Leere, der Zerstörung oder der Beseelung von Nachkriegsarchitektur. Warum dabei gerade die Architektur der 1960er und 1970er Jahre so häufig das Bildmotiv stellt, kann die folgende Darstellung beleuchten.

„Bitte abreißen!“²⁸ – Nachkriegsarchitektur in der Kritik

Die architekturhistorische Epoche im Fokus dieser Arbeit wird mit den Begriffen ‚Nachkriegsarchitektur‘ und ‚Nachkriegsmoderne‘ benannt.²⁹ Gemeint sind damit die Bauten jener Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg, in der sich die Entwurfspraktiken der Moderne mit industrieller Fertigung zu einem Funktionalismus paarten, der sich in Großwohnsiedlungen, Plattenbauten und Betonbrutalismus ausdrückte, oder auch in effizienten Bautechniken, die sich, wie im Fall der Verwendung des Spritzasbestes

²⁸ Alan Posener: „Bitte abreißen! Nachkriegsarchitektur steht nicht unter Denkmalschutz“, in: *Die Welt*, 16. November 2010, URL: <https://www.welt.de/kultur/article10945156/Nachkriegsarchitektur-steht-nicht-unter-Naturschutz.html> (13. November 2017). Posener argumentiert gegen Protestbewegungen, die bauliche Erzeugnisse der Nachkriegsmoderne schützen wollen: „Grundsätzlich aber verdient keine Epoche weniger Rücksicht als die Nachkriegsmoderne, die unbarmherzig mit ihren Vorgängern aufräumte und in deutschen Städten mehr Verwüstungen anrichtete als der Bombenkrieg“ (ebd.).

²⁹ Der Begriff ‚Nachkriegsarchitektur‘ impliziert die besondere Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Materialien und Arbeitsschritte kostensparend eingesetzt werden mussten, um in den betroffenen Ländern effizient, günstig und schnell große Quantitäten an Wohnraum zu schaffen. Im Gegensatz zu dem Begriff ‚Nachkriegsmoderne‘ bezieht er sich eindeutig auf Erzeugnisse der Architektur. Der Begriff ‚Nachkriegsmoderne‘ hingegen lässt auf Anhieb die Anknüpfung an die Leitbilder der Moderne erkennen. Die Arbeit verwendet daher beide Begriffe und setzt sie synonym ein.

im Palast der Republik, manchmal als fehlgeleitet herausstellten. Dennoch bescheinigt Adrian von Buttlar:

„Immer öfter sehen wir Abbrüche nicht nur durchschnittlicher Massenarchitektur, die im Prozess des Stadtumbaus durch Neubauten ersetzt wird, sondern auch die Vernichtung oder Entstellung herausragender, sogar denkmalgeschützter Werke der Baukunst dieser Epoche“.³⁰

Der Umgang mit dem Palast der Republik stand zu Beginn der Einleitung exemplarisch für die Kontroversen um die Architektur der 1960er und 1970er Jahre. In Feuilletonartikeln wird über Erhalt und Abriss der Bauten, die in dieser Zeit entstanden sind, debattiert.³¹ Zwar bestehen heute differenzierte Auseinandersetzungen mit den funktionalistischen Bauten und Großsiedlungsprojekten jener Epoche, und die architekturhistorische Forschung bemüht sich mittlerweile um eine systematische Aufarbeitung der Bestände.³² Auch haben viele Projekte durch Umbau- und Sanierungsmaßnahmen eine angemessene Rehabilitation erfahren.³³ Selbst Befürworter sprechen aber nicht ab, dass es sich bei zahlreichen Bauten der Zeit um „Sanierungsfälle“ handle, an denen „mangelhafte Materialtechnologie, aggressive Luftschadstoffe, jahrzehntelange Vernachlässigung und soziale Fehlkalkulation“ gleiche Anteile hätten.³⁴ Dass zahlreiche aktuelle Ruinendarstellungen die baulichen Erzeugnisse dieser Epoche in den Mittelpunkt rücken, liegt schon in der schieren Anzahl ihrer Baumängel begründet, die häufig Leerstand und Abriss bedingen.

³⁰ Adrian von Buttlar: „Gefährdete Nachkriegsmoderne – eine Forschungs- und Vermittlungsaufgabe“, in: Adrian von Buttlar/Christoph Heuter (Hrsg.): *Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche*, Berlin 2007, S. 14–27, hier S. 14.

³¹ Siehe u.a. Hans Stimmann: „Kein Denkmalschutz für die Nachkriegsmoderne“, in: *Die Welt*, 7. November 2007, URL: <https://www.welt.de/kultur/article1337780/Kein-Denkmalschutz-fuer-die-Nachkriegsmoderne.html> (22. Februar 2019); Gerhard Matzig: „Unser aller Plattenbau“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai 2010, URL: <https://www.sueddeutsche.de/geld/ausstellung-in-berlin-unser-aller-plattenbau-1.148322> (22. Februar 2019).

³² Siehe u.a. Olaf Gisbertz (Hrsg.): *Nachkriegsmoderne kontrovers: Positionen der Gegenwart*, Berlin 2012; Michael Hecker/Ulrich Krings (Hrsg.): *Bauten und Anlagen der 1960er und 1970er Jahre – Ein ungeliebtes Erbe?*, Essen 2011; von Buttlar/Heuter 2007.

³³ Vgl. von Buttlar/Heuter 2007.

³⁴ Wolfgang Pehnt: „Wege ins Offene – Um Verständnis für die 60er Jahre bittend“, in: von Buttlar/Heuter 2007, S. 6–13, hier S. 12.

Nach 1945 und der Zäsur durch Nationalsozialismus, Diffamierung der Avantgarden und Kriegszerstörungen wurden die funktionalistischen Leitsätze in der europäischen Nachkriegszeit durch die Maxime der „autogerechten“ und der „gegliederten und aufgelockerten Stadt“ aufgegriffen.³⁵ Die Wohnungsnot forderte skalierbare Entwürfe, und so versprachen Großwohnsiedlungen die Lösung vieler Probleme zu sein. Zusätzlich förderten der Geist der Aufbaujahre und der industrielle Fortschritt ein wachsendes Ausmaß utopischer Entwürfe. Doch die Radikalität, mit der, beginnend in den 1950er, vor allem aber in den 1960er und auch noch in den 1970er Jahren utopische Ideen verfolgt wurden, blieb nicht unbeanstandet.³⁶ Die Kritik am Verlust eines menschlichen Maßstabs wurde vor allem in der Bundesrepublik laut. Unter anderem betrauerte der Publizist Wolf Jobst Siedler schon 1964 die „gemordete Stadt“, der Psychologe Alexander Mitscherlich beklagte ein Jahr später die „Unwirtlichkeit unserer Städte“, die durch Funktionstrennung und Uniformierung und die Vernachlässigung des menschlichen Bedürfnisses, sich heimisch zu fühlen, bedingt sei.³⁷ Doch gibt es auch zahlreiche internationale Beispiele für die damals aufkommende Funktionalismuskritik. Jane Jacobs protestierte in *The Death and Life of Great American Cities* (1961) gegen die vorherrschenden Entwicklungen der Stadtplanung jener Zeit und forderte eine Rückkehr zu organisch gewachsenen, durchmischten und belebten Quartieren.³⁸ Ihre Streitschrift zählt auch in Deutschland zu den einflussreichsten Auseinandersetzungen mit den urbanistischen Leitbildern des 20. Jahrhunderts. Zehn Jahre nach der Erstausgabe ihres Buches lieferten die Bilder der Sprengung einer Großwohnsiedlung die passende Illustration zu Jacobs' Warnung. In der Ausgabe des Life Magazins vom 5. Mai 1972 erschien eine Bildabfolge, die den durch Sprengstoff herbeigeführten Zusammenbruch eines Gebäuderiegels der be-

³⁵ Johannes Göderitz/Roland Rainer/Hubert Hoffmann: *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, Tübingen 1957.

³⁶ Wesentlich zur Kritik an der Nachkriegsmoderne siehe Olaf Gisbertz: „res publica“ – Nachkriegsmoderne und Architekturkritik“, in: ders. 2012, 20–39.

³⁷ Vgl. Wolf Jobst Siedler/Elisabeth Niggemeyer: *Die gemordete Stadt – Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum*, Berlin 1964 sowie Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte – Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main 1965.

³⁸ Jane Jacobs: *The Death and Life of Great American Cities*, New York 1961.

rüchtigten Siedlung Pruitt-Igoe in St. Louis, Missouri zeigte (Abb. 15).³⁹ Die Bildunterschrift bezeichnete die Siedlung als „Monster“.⁴⁰ Das unter der Leitung Minoru Yamasakis (Leinweber, Yamasaki & Hellmuth) entworfene Projekt, das aus dreiunddreißig elfstöckigen Riegeln bestand, war zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung 1954 ein frühes Beispiel nachkriegszeitlicher Großwohnsiedlungen mit Anleihen an die funktionalistischen Ideen der Moderne gewesen, die die Architekten in vergrößertem Maßstab umzusetzen versuchten (Abb. 16). Geplant nach den progressivsten Vorstellungen der CIAM, der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, mit Sonne, Luft, Spielplätzen und internen Einkaufsstraßen, war Pruitt-Igoe zunächst als sozialverträgliche Alternative zu den Slums gelobt worden, die es ersetzen sollte.⁴¹ Doch Sparmaßnahmen, fehlende Instandhaltung und eine homogene, sozial schwache Bevölkerungsstruktur führten dazu, dass bald Gewaltdelikte und Sachbeschädigungen die Berichterstattung über Pruitt-Igoe dominierten.⁴² Den puristischen Stil, der den Bewohner*innen ursprünglich modernes Leben ermöglichen und tatsächlich auch beibringen sollte, charakterisierte man nun als feindlich und abweisend.⁴³ Lediglich achtzehn Jahre nach der Fertigstellung sprengte man 1972 die ersten Wohnriegel, nur vier Jahre später existierte die Siedlung nicht mehr.

Die Bilder der Sprengung gingen spätestens 1977 in die Architekturgeschichte ein, als der Architekturhistoriker Charles Jencks in *The Language of Postmodern Archi-*

³⁹ O.A.: *LIFE Magazine*, 5. Mai 1972, S. 10–11. URL: <https://tinyurl.com/y3ssssh> (22. Februar 2019) Die Aufnahmen stammen vermutlich von Lee Balterman.

⁴⁰ Die Bildunterschrift lautet: „The demolition of this St. Louis apartment house lasted just ten spectacular seconds. Dynamite charges explode first at the building’s center (above), then outward in rapid succession until the 11 stories of brick and concrete collapse thunderously in their own dust. Only 18 years old, the building was part of a project originally hailed as the ultimate in public housing. Instead, plagued by crime, non-maintenance and city-federal buck-passing, it has become known as ‘the Monster.’ To reduce the ‘density’ of the project, the building will be replaced by a small park.“ (Ebd.)

⁴¹ Zwischen 1928 und 1959 fungierten die CIAM-Kongresse als Denkfabriken für eine Form von Architektur und Stadtplanung, die den Geist der Moderne zum Ausdruck bringen sollte. Ihre Leitsätze wirkten noch lange nach ihrer Auflösung fort. Wesentlich hierzu: Eric Paul Mumford: *The CIAM discourse on urbanism, 1928–1960*, Cambridge (Mass.) 2000.

⁴² Vgl. Katharine G. Bristol: „The Pruitt-Igoe Myth“, in: *Journal of Architectural Education*, 44/3, Mai 1991, S. 163–171.

⁴³ Vgl. Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1991 (1977), S. 23–24.

ecture damit sein Kapitel „The Death of Modern Architecture“ bebilderte.⁴⁴ Am Tag der Sprengung Pruitt-Igoes, so Jencks in diesem Kapitel, sei die moderne Architektur gestorben. Man kann die Tragweite dieses Satzes nicht genug betonen. In der Folge bezogen sich wiederholt Architekt*innen, Kritiker*innen und Kulturhistoriker*innen darauf.⁴⁵ Jencks nutzte die Sprengung der Siedlung als ein Indiz für das Scheitern der Moderne und unterstrich damit die Notwendigkeit einer in seinen Augen mit mehr Menschlichkeit ausgestatteten postmodernen Architektur. Durch ihren frühen Verfall und die Demoralisierung ihrer Bewohner*innen und Planer*innen wurde die Großwohnsiedlung Pruitt-Igoe zum Symbol des Scheiterns der städtebaulichen Leitbilder der Nachkriegszeit. „Pruitt-Igoe also is a state of mind“, befand *Architectural Forum* schon 1965, als die Probleme des sozialen Wohnungsbaus Schlagzeilen machten.⁴⁶ Die Aufnahmen der Sprengung verdeutlichten bildgewaltig das Scheitern des optimistischen Geistes des Funktionalismus.⁴⁷

Die Gebäude, die im Mittelpunkt der in dieser Arbeit untersuchten Kunstwerke stehen, können der funktionalistischen Nachkriegsmoderne zugeordnet werden. Sie stammen aus einer Zeit, in der architektonische Utopien angestrebt wurden, die heute gemeinhin als gescheitert gelten.⁴⁸ Die Ruinenbilder, die hier diskutiert werden, verhandeln das Scheitern funktionalistischer Leitsätze immer mit. Gleichzeitig verweisen sie darüber hinaus. Es wird im Verlauf der Untersuchung zu zeigen sein, dass die zeitgenössischen Abbildungen der funktionalistischen Ruinen nicht weniger zur Debatte stellen, als das Wesen von Ruinen selbst.

⁴⁴ Vgl. Jencks 1991, S. 23.

⁴⁵ Vgl. Bristol 1991, S. 163.

⁴⁶ James Bailey: „The Case History of a Failure“, in: *Architectural Forum*, Bd. 123, Nr. 5, Dezember 1965, S. 24.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch: Jeff Byles: *Rubble – Unearthing the History of Demolition*, New York 2005, S. 206.

⁴⁸ Vgl. Wolfgang Pehnt: „Alles sollte anders werden – die 1968er Jahre und die Architektur“ (sic), in: Gisbertz 2012, S. 40–55.

„Why non-permanency persists“⁴⁹ – Die zeitgenössische Ruine

Der Palast der Republik wich dem Neubau des Stadtschlusses der Hohenzollern, dessen kriegsversehrte Überreste er einst an dieser Stelle beerbt hatte. Steht man heute auf dem Schlossplatz, fällt es angesichts der materiellen Realität des Schlossneubaus schwer, sich den Palast der Republik in Erinnerung zu rufen (Abb. 17). Als physischer Erinnerungsort ist der Palast verschwunden. In Bildern aber lebt er fort, wie auch die übrigen Ruinen in den zu untersuchenden Fotografien, Filmen und Videos überdauern.

Ein bedeutender Unterschied der zeitgenössischen Ruinendarstellungen besteht in dem Verhältnis der Gebäude zur Natur. Bislang wurde die Ruinenikonografie maßgeblich durch die Auffassung Georg Simmels geprägt, der den Reiz verfallender Bauten in der Rückeroberung durch die Natur sah:

„[Die] einzigartige Balance zwischen der mechanischen, lastenden, dem Druck passiv widerstrebenden Materie und der formenden, aufwärts drängenden Geistigkeit zerbricht [...] in dem Augenblick, in dem das Gebäude verfällt. Denn dies bedeutet nichts anderes, als daß die bloß natürlichen Kräfte über das Menschenwerk Herr zu werden beginnen: die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, verschiebt sich zugunsten der Natur.“⁵⁰

⁴⁹ Thomas Hirschhorn: „*Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.*“ (*Antonio Gramsci*) *Künstler/innenbuch*, Ausst.-Kat. München, Villa Stuck, *Never Give Up The Spot*, 19. Oktober 2018 – 3. Februar 2019, o. S. Hirschhorn hat anlässlich seiner Ausstellung in der Villa Stuck ein „Künstler/innenbuch“ herausgegeben, das zahlreiche Verweise zum Thema Zerstörung von Architektur bietet – eine Art Moodboard zur Ruine. Unter der Überschrift „Why non-permanency persists“ hat er notiert: „My love for ‘Non-Permanency’ comes from my understanding of every human activity as precarious, from my belief in doing things instead of considering their unavoidable incommensurable precarity.“ Daneben sind Bilder der Überreste des World Trade Centers, einer gestürzten Lenin-Statue und zerbrochener Vasen in einem archäologischen Museum zu sehen, alle Bilder sind – wie in dem gesamten Buch – stümperhaft mit Filzstift umrahmt. Anstatt in Lethargie zu verfallen angesichts der Nichtigkeit allen Handelns, so scheint das gesamte Buch zu suggerieren, kann man auch in Schaffenslaune geraten und sich derweil der Ephemeralität jeglicher Kreation bewusst sein.

⁵⁰ Georg Simmel: „Die Ruine“ (1911), in: ders., *Philosophische Kultur*, Frankfurt am Main 1996, S. 287-295, hier S. 287.

Ruinen, die aus den letzten Jahrzehnten stammen, bestehen hingegen häufig aus industriell gefertigten Baustoffen wie Beton und Stahl. Diese sind ebenfalls Wind und Wetter ausgesetzt, doch nähme die Rückeroberung durch die Natur erheblich mehr Zeit in Anspruch, als ihnen in den meisten Fällen bis zu ihrem Abriss oder Rückbau vergönnt ist. Der Mensch hilft dem Verfall mit technischen Mitteln nach. Auch damit erneuern die Ruinenbilder der Gegenwart das Ideal Simmels, der noch darauf bestand, dass die Anziehungskraft von Ruinen verloren ginge, wenn man an ihnen die Zerstörung durch den Menschen wahrnehme, „denn dies widerspricht dem Gegensatz zwischen Menschenwerk und Naturwirkung, auf dem die Bedeutung der Ruine als solcher beruht.“⁵¹ Es wird zu zeigen sein, dass die zeitgenössischen Ruinendarstellungen hingegen die Zerstörung durch Menschen implizit oder explizit zu einem relevanten Bestandteil des Kunstwerks erheben.

Angesichts einer Vielzahl von Ruinendarstellungen hat die Kunsthistorikerin Claire Bishop 2014 eine regelrechte „ruin lust“ diagnostiziert, eine Fetischisierung der Ruinen vergangener Zeiten, ausgelöst durch eine „melancholische Tendenz“ zeitgenössischer Künstler*innen.⁵² Gerade die gescheiterten Utopien der Architektur des 20. Jahrhunderts seien dabei „one of the most persistent themes in contemporary art since the early 1990s“.⁵³ Bishop rät den Kunstschaaffenden, dieser Fetischisierung zu widerstehen und fragt, ob es nicht politischere Formen der Beschäftigung mit dem Modernismus des 20. Jahrhunderts gebe.⁵⁴ Die vorliegende Untersuchung hebt sechs Arbeiten von zeitgenössischen Künstler*innen hervor, die den gescheiterten architektonischen Ruinen des 20. Jahrhunderts deutlich mehr abgewinnen als nostalgischen Fetischcharakter. Die Fotografie-, Film- und Videoarbeiten von Tacita Dean, Cyprien Gaillard, Beate Gütschow, Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Clemens von

⁵¹ Ebd. S. 289.

⁵² O.A.: „Ruin lust’ dominates contemporary art, says US author and academic Claire Bishop“, *The Sydney Morning Herald*, 15. Dezember 2014, URL: <http://www.smh.com.au/action/printArticle?id=64182155> (13. November 2015).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Beispiele für Künstler*innen oder Kunstwerke werden in dem kurzen Artikel, der auf einen Vortrag von Bishop hinweist, nicht genannt.

Wedemeyer sowie Tobias Zielony, die hier im Fokus stehen, stecken ein Feld aktueller Kunst ab, innerhalb dessen sie gezielt die ikonografischen Traditionen des Topos Ruine erweitern, aktualisieren und unter den technischen Bedingungen der neuen Medien neu orientieren.

Die Dissertation zeigt, dass die analysierten Kunstwerke sich weniger antithetisch von der Ruinenästhetik der Romantik abheben, als diese vielmehr auf produktive Weise neu bestimmen. Dazu betrachten die Künstler*innen die Nachkriegsarchitektur zwar in vielen Fällen auch hinsichtlich ihrer funktionalistischen Maximen, ihrer monumentalen Maßstäbe, ihrer industriellen Materialität und ihrer schnelllebigen Existenz. Vor allem aber thematisieren sie die Spuren der Vergänglichkeit in den untersuchten Werken nicht nur in ihrem Bildgegenstand, sondern in ihren Aufzeichnungsmedien Fotografie, Film, Video, auf eine Weise, wie dies die Malerei des 18. Jahrhunderts noch nicht konnte. Diese selbstreflexive Fähigkeit der Medien hat bereits Wolfgang Kemp hervorgehoben, als er die Thematisierung von Vergänglichkeit im Medium der Fotografie beschrieb. Er argumentierte, die Fähigkeit, „Objekten und Situationen, die Verfall dokumentieren, einen ästhetischen Reiz abzugewinnen“ gehöre zu „unseren erstaunlichsten Errungenschaften“.⁵⁵ Die Fotografie habe diese Aufgabe von der Malerei mit einem solchen „Eifer und Sendungsbewußtsein“ übernommen, dass man annehmen müsse, „daß hier ihre besonderen Interessen berührt wurden und werden“.⁵⁶ Ähnlich lautet die Annahme für die im Nachfolgenden untersuchten Kunstwerke, dass sie den Topos der Ruine nicht zuletzt aktualisieren, indem sie die Frage der Vergänglichkeit auch durch ihre jeweiligen künstlerischen Medien

⁵⁵ Wolfgang Kemp: „Bilder des Verfalls. Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken“, in: ders., *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 102-143, hier S. 102.

⁵⁶ Ebd. Um diese „besonderen Interessen“ zu beleuchten, untersuchte Kemp amerikanische Fotografien aus der Zeit zwischen den Weltkriegen. An ihnen zeigte er, wie die sachliche Fotografie versuchte, sich als verdienstvolle Nachfolgerin der Malerei zu etablieren, und zwar nicht, indem sie „antithetisch“ auf die Vergangenheit reagiert habe, wie oft angenommen wurde, sondern indem sie sich „in ihren überzeugendsten Leistungen“ auf die von Kunst geschaffenen „Bildklischees und ästhetischen Verhaltensmuster“ bezog und diese „produktiv“ verarbeitete (ebd., S. 141).

verhandeln. Daraus ergibt sich schließlich die Überlegung, dass sich durch die Kurzlebigkeit von Nachkriegsarchitektur die Erinnerungsfunktion der Ruine von der Architektur in die Medien der Aufzeichnung verlagert, also die zeitgenössische Ruine nicht mehr das Gebäude selbst, sondern vielmehr dessen mediale Vermittlung ist. Gleichzeitig führt die Untersuchung der ausgewählten Ruinendarstellungen in der Dissertation zu einer Aktualisierung der für den Ruinenbegriff prägenden ästhetischen Kategorien des Pittoresken und des Erhabenen für das 21. Jahrhundert. Deren Hauptmerkmale sind im folgenden Überblick zusammengefasst.

Das Pittoreske und das Erhabene – ästhetische Leitkategorien des 18. Jh.

Ruinenbilder, die mit der Darstellung von Zerstörung und Vernachlässigung Gefühle wie Ehrfurcht oder Unbehagen bei gleichzeitiger Faszination evozieren, können mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in Verbindung gebracht werden, die sich neben dem Schönen als wichtigste Wahrnehmungstheorie des 18. Jahrhunderts etablierte. Sie beschreibt die Empfindung von Schrecken und Überwältigung bei gleichzeitiger Freude. Die Schriften von Edmund Burke und Immanuel Kant gelten bis heute als die einflussreichsten zum Erhabenen und bieten auch die Grundlage für die vorliegende Untersuchung. Burke publizierte 1757 in London seine *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, in der er einen induktiven, empiristisch-sensualistischen Ansatz verfolgte und feststellte, dass beispielsweise riesige, dunkle, mächtige Objekte in der Lage seien, in den Betrachtenden „eine Art von frohem Schrecken“ auszulösen, sofern keine akute Gefahr von ihnen ausgehe.⁵⁷ Burke sah die Empfindung des Erhabenen im menschlichen

⁵⁷ Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, übersetzt von Friedrich Bassenge, neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube, Hamburg 1989 (1758), S. 176. Objekte mit gegenteiligen Eigenschaften riefen das Empfinden von Schönheit hervor. Burkes grundsätzliche Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen wird von zahlreichen Autoren nach ihm übernommen.

Selbsterhaltungstrieb begründet und die erhabene Wirkung in den Eigenschaften der Objekte selbst verankert.⁵⁸ Kant hingegen erkannte im Erhabenen, das er innerhalb seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) untersuchte, vielmehr einen Geisteszustand, der durch Reflexion hervorgerufen wird.⁵⁹ Während bei Burke das Erhabene ohne jegliches „Räsonnement“ wirke, diesem vielmehr zuvorkomme,⁶⁰ ist es bei Kant gerade die Reflexion, die das Gefühl des Erhabenen angesichts eines Gegenstandes bestimmt:

„Wir können nicht mehr sagen, als daß der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüte angetroffen werden kann; denn das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft.“⁶¹

Der stürmische Ozean könne folglich nicht erhaben genannt werden, wohl aber seine Anschauung, „indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.“⁶²

Beschränkte Kant seine Analyse Ende des 18. Jahrhunderts noch auf die Betrachtung in der Natur, so rechtfertigte Jean-François Lyotard rund zweihundert Jahre später – in Anlehnung an Theodor Adornos *Ästhetische Theorie* – die Erweiterung der erhabenen Ästhetik auf die Betrachtung von Kunstwerken, weshalb auch seine Auseinandersetzung mit dem Begriff in den entsprechenden Kapiteln diskutiert wird.⁶³

Das Erhabene ist nicht die einzige relevante ästhetische Kategorie für die vorliegende Untersuchung. Jene Ruinenbilder, die einen eher statischen Verfallszustand der Nachkriegsmoderne in Szene setzen, stehen in der Tradition des Pittoresken. Auch

⁵⁸ Burke 1989, S. 72.

⁵⁹ Kant: AA V, Kritik der Urteilskraft, S. 244–266. Die Kritik der Urteilskraft ist die dritte von Kants Kritiken. Innerhalb der „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ ist der erste Teil der „Analytik der ästhetischen Urteilskraft“ gewidmet, und darin das Erste Buch der „Analytik des Schönen“, das Zweite schließlich, ab §23, der „Analytik des Erhabenen“.

⁶⁰ Burke 1989, S. 91.

⁶¹ Kant: AA V 245.

⁶² Kant: AA V 245.

⁶³ Wesentlich hierzu siehe María Isabel Peña Aguado: *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wien 1994.

diese ästhetische Kategorie erfuhr gegen Ende des 18. Jahrhunderts entscheidende Neuformulierungen. Die folgenreichsten Diskussionen aus dieser Zeit stammen von William Gilpin, Uvedale Price und Richard Payne Knight.⁶⁴ In der ersten ausführlichen Publikation zur „picturesque beauty“ erklärte Gilpin Ruinen zu einem bevorzugten Bildmotiv aufgrund ihrer ‚rauen‘ Oberfläche:

„A piece of Palladian architecture may be elegant in the last degree. The proportion of it's [sic] parts – the propriety of it's ornaments – and the symmetry of the whole may be highly pleasing. But if we introduce it in a picture, it immediately becomes a formal object, and ceases to please. Should we wish to give it picturesque beauty, we must use the mallet, instead of the chissel: We must beat down one half of it, deface the other, and throw the mutilated members around in heaps. In short, from a smooth building we must turn it into a rough ruin. No painter, who had the choice of the two objects, would hesitate which to chuse [sic].“⁶⁵

Was wir in natura unschön, ärgerlich oder gar hässlich finden, kann in einem Bild unter Umständen zu einem Gegenstand avancieren, der Wohlgefallen auslöst. Dies gilt auch, wie die Untersuchung zeigt, wenn nicht die Malerei das künstlerische Medium der Wahl ist, sondern Video, Film oder Fotografie und wenn die ruinöse Architektur nicht aus Steinen besteht, wie Gilpin sie in Gedanken zertrümmert und in seinen Zeichnungen zeigt, sondern aus Stahl, Beton oder Glas. Etymologisch ist der Begriff des Pittoresken zunächst an die Malerei geknüpft und bezeichnet im weitesten Sinne Objekte oder Ansichten, die „wie in einem oder wie ein Bild“ erscheinen.⁶⁶ Hier wird bereits eine Dualität sichtbar, die in der Folge noch relevant sein wird: So „bezieht sich der Begriff pittoresk sowohl auf eine gewisse Art von Landschaft, die sich als Motiv für ein Gemälde eignen würde, als auch auf ein Fragment der Realität,

⁶⁴ Ausführlich zu den unterschiedlichen Auslegungen durch die drei Autoren siehe Walter John Hippel Jr.: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957. Einen Vergleich der unterschiedlichen theoretischen Erklärungen für das Wohlgefallen des Pittoresken hat Charlotte Klonk in ihrer Dissertationsschrift *Science and the Perception of Nature* unternommen. Vgl. Charlotte Klonk: *Science and the Perception of Nature. British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New Haven 1996, S. 28.

⁶⁵ William Gilpin: *Essays on Picturesque Beauty*, London 1972 (1791), S. 7.

⁶⁶ John Dixon Hunt: s.v. „Picturesque“, in: Jane Turner (Hrsg.): *The Dictionary of Art*, Bd. 24, London 1996, S. 740-743, hier S. 740. Übersetzung durch die Verfasserin. Das Wort ‘picturesque’ ist auf den lateinischen Wortstamm *pictura* (Malerei) zurückzuführen.

das so betrachtet werden kann, als wenn es Teil eines Gemäldes wäre.“⁶⁷ Damit wird deutlich, dass es sich auch bei dieser ästhetischen Kategorie im Kern um eine Wahrnehmungstheorie handelt. Sie hinterfragt die spezifischen Bedingungen des Wohlgefallens angesichts von Anblicken, die weder schön noch erhaben schienen und dennoch besonderes Interesse weckten, weil sie ein gutes Bild abgeben. Besondere Bedeutung erlangte der Begriff im Laufe seiner Entwicklung in Bezug auf Landschaftsdarstellungen und reale Landschaftsgestaltung sowie als ästhetischer Fokus für Reisen. Als Hauptcharakteristika des Pittoresken identifizierte Gilpin „roughness“, „irregularity“ und „variety“ – Rauheit, Unregelmäßigkeit und Vielfalt – und unterschied es damit von der Kategorie des Schönen.⁶⁸ Die Ruine bot sich als beliebtes Motiv pittoresker Anschauung besonders an, weil sie per definitionem mit diesen Eigenschaften gesegnet war. Sie wurde in pittoresken Ansichten zu einem derart wichtigen Motiv, dass sie in Gestalt unechter Ruinen, den so genannten „Follies“, in den Landschaftsgärten der englischen Aristokratie die Grenze zwischen Bild und Bauwerk in Frage stellte.⁶⁹

Die vorliegende Untersuchung greift auf diese Definitionsansätze zurück, um die Kategorien für die Betrachtung zeitgenössischer Ruinenbilder zu aktualisieren.

Die neo-pittoreske und die neo-erhabene Ruine – Aufbau der Arbeit

Der Aufbau der Untersuchung folgt in jedem Kapitel demselben Muster. Jedes Kapitel widmet sich einem Kunstwerk, zu dem bislang keine wissenschaftliche Untersuchung existiert. Das erste Unterkapitel nähert sich dem jeweiligen Kunstwerk ikono-

⁶⁷ Steven Jacobs: „Das Fotoroske: Bilder zwischen Stadt und Land“, in: Marta Herford gGmbH/ ders./Frank Maes (Hrsg.): *Pittoresk. Neue Perspektiven auf das Landschaftsbild*, Ausst.-Kat. Herford, Marta Herford, 3. Oktober 2009– 10. Januar 2010, S. 28-69, hier S. 29.

⁶⁸ Vgl. Gilpin 1972, S. 6. Gilpin bezieht sich auf den Begriff des Schönen bei Burke.

⁶⁹ Ausführlich zu ‚Follies‘ siehe Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen – Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989.

grafisch. Es bestimmt die Motive und erschließt erste Deutungen. Im zweiten Unterkapitel folgt eine formale Analyse, die besonderes Augenmerk auf die Aussagekraft der bildgebenden Medien richtet. Auf diese Weise entspannt sich eine medienreflexive Werkanalyse, die jeweils im dritten Unterkapitel in einer Diskussion von Themenkomplexen mündet, die das Kunstwerk für eine Neubestimmung des Ruinenbegriffs in der Gegenwart aufwirft.

Die Arbeiten, die im ersten Teil der Arbeit untersucht werden, nutzen die Darstellung von Nachkriegsarchitektur als zeitgemäßes Symbol der Vergänglichkeit und widmen sich in pittoresker Tradition vor allem Wahrnehmungsfragen, die die mediale Bedingtheit ihrer eigenen künstlerischen Medien aufgreifen. Der erste Teil der Arbeit steht daher unter dem Begriff der neo-pittoresken Ruine.

Das erste Kapitel befasst sich mit Tacita Deans 16-mm-Film *Palast* (2004), einer zehnminütigen Darstellung von Spiegelungen in dem bronzefarbenen Thermoglas des Palastes der Republik. Der Vergleich von Glasfassade und künstlerischem Medium kann zeigen, dass die Künstlerin das ehemalige Regierungsgebäude vor allem als Projektionsfläche inszeniert, anhand derer sich grundlegende Fragen zur Darstellung nicht nur architektonischer, sondern auch medialer Obsoleszenz aufmachen lassen. Das Kapitel mündet in der ersten Skizzierung einer neo-pittoresken Ästhetik. Hier wird die für die weitere Untersuchung grundlegende Annahme eingeführt und ausgebaut, dass die Neuformulierungen der ästhetischen Kategorien des Pittoresken und des Erhabenen aus der Beobachtung resultieren, dass die zeitgenössischen Ruinedarstellungen ihren Bildgegenstand auch und vor allem auf formaler Ebene verhandeln.

Das zweite Kapitel diskutiert Cyprien Gaillards Polaroid-Serie *Geographical Analogies* (2006–2010). Zunächst scheint es, als würde sich die bis ins Ornamentale gesteigerte, strenge Rasteranordnung der Fotografien einer pittoresken Werkästhetik widersetzen, insofern diese auf Phänomenen wie Zufall, Unregelmäßigkeit, Rauheit und Verfall beruht. Und doch, so wird in der kritischen Werkanalyse deutlich, funktioniert das Neo-Pittoreske auch hier als entscheidendes Scharnier für eine komplexe Lesart der Arbeit, die eine neue Perspektive auf die Ruinenikonografie von Nachkriegsarchitektur ermöglicht. Denn entgegen des ersten Eindrucks sind pittoreske Elemente in den *Geographical Analogies* sowohl motiv- als auch formbestimmend.

Die Serie zeigt sich dem Neo-Pittoresken nicht nur dort verpflichtet, wo sie das Verhältnis von Architektur und Landschaft sowie den Verfallszustand der Baukörper abbildet, sondern auch auf formaler Ebene, indem die Wahl des Mediums und dessen Präsentationsweise eine stark medienreflexive Komponente aufweisen. Während sich diese in Tacita Deans Film *Palast* auf die Belichtung analogen Films konzentriert, thematisieren Gaillards *Geographical Analogies* den drohenden Verfall des obsoleten Mediums der Polaroid-Sofortbildfotografie. Sie motivieren sowohl ikonografisch als auch formal eine Auseinandersetzung mit dem Thema Entropie, der irreversiblen Zunahme von Verfall und Unordnung, deren kreatives Potenzial Gegenstand des dritten Unterkapitels ist.

Das dritte Kapitel beleuchtet Beate Gütschows Serie *S* (2004–2009), eine Reihe schwarzweißer, dystopisch anmutender Stadtlandschaften, die durch die digitale Montage einzelner fotografischer Versatzstücke von Nachkriegsarchitektur entstanden sind. An ihnen kann exemplarisch dargestellt werden, wie digitale Bildmontage malerische Kompositionsprinzipien des 17. und 18. Jahrhunderts aktualisiert. Die Art und Weise, in der Gütschow die architektonischen Motive zunächst ihrem ursprünglichen Kontext entnimmt, um sie zu neuen Sinnzusammenhängen zu montieren, kommentiert zudem den Wandel von einer totalitär veranlagten, modernistischen hin zu einer postmodernen Ästhetik, die sich durch Heterogenität auszeichnet. Die neopittoreske Ästhetik, die Gütschow mit *S* geschaffen hat, inszeniert Verfall, Fragment und Inkonsistenz und bildet darüber auch ein verändertes, zeitgenössisches Raumverständnis ab, das die Gegenwart als fragmentiert begreift.

Die Untersuchungen im zweiten Teil der Dissertation sind der Aktualisierung der ästhetischen Kategorie des Erhabenen gewidmet und stehen daher unter dem Begriff der neo-erhabenen Ruine. Die hier besprochenen Arbeiten von Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Clemens von Wedemeyer und Tobias Zielony stellen Nachkriegsarchitektur als Medium der Überwältigung dar. Sie gewinnen den radikalen Bildern abgerissener oder zum Abbruch verurteilter, gescheiterter Nachkriegsarchitektur eine ästhetische Komponente ab, die in der Tradition des Erhabenen Lust und Schrecken miteinander verbindet.

Das vierte Kapitel handelt von *Detonation Deutschland* (1996), einer Videoinstallation, für die Julian Rosefeldt und Piero Steinle die Archivaufnahmen von Sprengungen in Deutschland zwischen 1945 und 1995 zu einer dynamischen ‚danse macabre‘ montiert haben. Die Videocollage vermag das Publikum zu überwältigen durch die schier endlose Darbietung gewaltiger Sprengungen. Gleichzeitig schafft sie durch die Historisierung der Zerstörungen wie auch ihrer Aufzeichnungsmedien eine Distanzierung, die der kantianischen geistigen Bewältigung des Wahrgenommenen gleichkommt. Die Analyse mündet in einer Diskussion des ontologischen Status‘ der Ruine, indem belegt wird, dass der Begriff der Ruine in seiner aktualisierten, zeitgenössischen Auslegung auch angesichts der Bilder von Gebäudesprengungen adäquat ist. Das fünfte Kapitel ist dem zehnminütigen Film *Silberhöhe* gewidmet, den Clemens von Wedemeyer 2003 in der gleichnamigen Siedlung im Süden von Halle gedreht hat. Dieses Kunstwerk begnügt sich nicht mit einer Kontextualisierung der konkreten historischen Umstände, die zum Niedergang und schließlich Abriss dieser Siedlung geführt haben, wie oft argumentiert wurde, sondern entwickelt darüber hinaus Überlegungen zu grundsätzlichen Wahrnehmungsfragen, die die Darstellbarkeit komplexer Lebensfragen betrifft. Im Mittelpunkt des Films steht die Leere der im Rückbau begriffenen Siedlung, die Wedemeyer durch eine abstrahierende Bildführung darstellt. Zudem loopt der Künstler die Filmaufnahmen, wodurch *Silberhöhe* inhaltlich wie formal ein zyklisches Zeitverständnis vermittelt. So gelingt Wedemeyer mit seinem Kunstwerk eine „Darstellung des Undarstellbaren“, die Jean-François Lyotard in den 1980er Jahren zum Hauptmerkmal erhabener Ästhetik bestimmt hat.

Das sechste und letzte Kapitel schließlich konzentriert sich auf Tobias Zielonys Stop-Motion-Film *Vele di Scampia* (2009–2010). Die Analyse zeigt, dass mit der Darstellung von Nachkriegsarchitektur – in diesem Fall einer großmaßstäblichen, brutalistischen Siedlung bei Neapel – auch eine unheimliche Wirkung evoziert werden kann. Die schnelle Abfolge einzelner Fotografien, mit der Zielony dennoch die im Film gängigen 24 Bilder pro Sekunde unterschreitet, führt zu einer stockenden Animierung der Architektur. Durch Zielonys Bearbeitung bekommt der Gebäudekomplex, in den sich der Künstler begibt, scheinbar ein Eigenleben und wird zum bedrohlichen Antagonisten des Fotografen sowie der Betrachtenden. Die unheimlich-

erhabene Ästhetik von Zielonys Arbeit spiegelt die Vorbehalte wieder, die Wohnprojekten der 1960er und 70er Jahre entgegengebracht werden, die den menschlichen Maßstab in ihren Entwürfen missachtet zu haben scheinen.

Im Fokus der Untersuchung stehen damit Werke von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern, die sich bereits auf internationale Erfolge berufen können, deren Werk jedoch bislang selten oder gar nicht Gegenstand der Forschung war. Sofern werkspezifische Texte in Ausstellungskatalogen oder Saaltexte zu einschlägigen Ausstellungen vorlagen, hat die Untersuchung diese ausgewertet. Darüber hinaus wurden mit allen Künstler*innen problemzentrierte Gespräche oder E-mailkorrespondenzen geführt. So kann die Dissertation neue Deutungsansätze der besprochenen Arbeiten präsentieren wie auch grundlegende Ergebnisse für die weiterführende Forschung fruchtbar machen.

Fundamente – Ruinenästhetik in der Forschung

Zusätzlich zu den bereits zitierten Publikationen haben einige weitere Ausstellungen und Texte wesentliche Vorarbeiten geleistet, auf die sich die Dissertation berufen kann.

Stellvertretend für die umfangreiche Literatur zum Topos Ruine sollen hier drei Bände hervorgehoben werden, die wichtige Denkanstöße lieferten. In dem 2002 erschienenen Sammelband *Ruinenbilder* bieten Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl nicht nur einen hervorragenden Überblick über bisherige und aktuelle Forschungsfragen sondern liefern zugleich mit dem Begriff „transitorische Ruine“ einen wichtigen Impuls für den Wandel des Verständnisses von Ruinen angesichts

der kollabierenden Türme des World Trade Centers.⁷⁰ Dass Ruinen in der zeitgenössischen Kunst Konjunktur haben, ist spätestens deutlich, seitdem Brian Dillon 2011 in der Reihe Documents of Contemporary Art der Whitechapel Gallery die Anthologie *Ruins* herausgegeben hat, die eine reiche Auswahl an Quellen lieferte. Ob Ruinen ein neues künstlerisches Paradigma darstellen, fragten Miguel Egaña und Olivier Schefer in ihrem 2015 erschienenen Tagungsband *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction* und formulierten in aller Deutlichkeit den paradoxen Befund, dass im Moment der Fragmentierung der Architektur die Ruine als neues Werk entsteht.⁷¹ Dieser Bedeutungswandel des Bauwerks ist für die vorliegende Untersuchung der zeitgenössischen Ruine insbesondere in Bezug auf jene Kunstwerke relevant, die das Verschwinden der Architektur zelebrieren.

Als wertvollste Quelle zur Rezeption von Nachkriegsarchitektur hat sich Olaf Gisbertz' Sammelband *Nachkriegsmoderne kontrovers. Positionen der Gegenwart* herausgestellt, in dem Gisbertz die wichtigsten Positionen in der Debatte um den funktionalistischen Baustil gegenüberstellt und zudem – eher beiläufig – den Einfluss der Bildvermittlung auf die öffentliche Wahrnehmung dieser Debatte untersucht.⁷²

Stephen Copley und Peter Garside haben mit ihrem Sammelband *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770* und insbesondere der dichten Einleitung dazu beigetragen, die vielfältigen Auslegungen des Pittoresken zu sortieren, sie historisch zu verorten und zu zeigen, dass trotz aller Kontroversen stets Unregelmäßigkeit, Abwechslung, Verfall und Wildheit als Quelle ästhetischen Wohlgefallens im Mittelpunkt der Definition dieses Begriffs stehen.⁷³ Steven Jacobs

⁷⁰ Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl: „Ruinenbilder: Einleitung“, in: dies. 2002, S. 7–14, hier S. 7. Der Begriff „transitorische Ruine“ nimmt in dem dritten Unterkapitel zu Julian Rosefeldts und Piero Steinles *Detonation Deutschland* eine zentrale Rolle ein. Der Begriff findet hier Anwendung auf solche Bauwerke, denen, weil sie im Moment ihrer Sprengung aufgezeichnet werden, der wesentliche Aspekt des Überdauerns abgeht.

⁷¹ Miguel Egaña/Olivier Schefer (Hrsg.): *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes 2015, S. 9. Siehe hierzu auch die Rezension Stefanie Gerke: „Miguel Egaña und Olivier Schefer (Hg.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*“, Rezension, in: *Regards Croisés*, Nr. 5, 2016, S. 125–127.

⁷² Gisbertz 2012, S. 20–39.

⁷³ Stephen Copley/Peter Garside: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge 1994, S. 1–12, hier S. 3.

und Frank Maes bewiesen 2009 mit ihrer Ausstellung *Pittoresk. Neue Perspektiven auf das Landschaftsbild*, dass eine Aktualisierung der titelgebenden ästhetischen Kategorie angesichts zeitgenössischer Kunstproduktion möglich und notwendig ist.⁷⁴ Der Katalog enthält einen für diese Untersuchung grundlegenden Essay von Jacobs, der die Wahrnehmung von Stadtlandschaften als Gegenstand pittoresker Ästhetik in der künstlerischen Fotografie historisch kontextualisiert.⁷⁵ Ebenfalls 2009 befragte die Kuratorin Sabine Folie in der Generali Foundation in Wien mit ihrer Ausstellung *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart* das Vermächtnis der architektonischen Utopien des 20. Jahrhunderts in der Kunst seit den 1970er Jahren und zeigte diese „durchsetzt von Zerfall, Entropie, Ruinösem“.⁷⁶ Im begleitenden Katalog identifizierte Kai Vöckler das „Verschwinden der Architektur als Thema der Kunst“.⁷⁷ Von demselben Autor stammt das Buch *Die Architektur der Abwesenheit. Über die Kunst, eine Ruine zu bauen*.⁷⁸ Beide Texte erweiterten das Verständnis des Einflusses Robert Smithsons, der als ein Vorreiter der aktuellen Generation von Ruinen-Künstler*innen gelten muss.⁷⁹

Jüngst bewiesen die Ausstellungen *Ruin Lust* in London und *Ruinen der Gegenwart* in Düsseldorf und Berlin, dass die Lust an der Ruine längst nicht abgeklungen ist.⁸⁰ Die Zuschauerlust scheint in dem Maße zu steigen, wie Gebäude aus dem Stadtraum verschwinden. Künstler*innen wie Tacita Dean, Cyprien Gaillard, Beate Gütschow,

⁷⁴ Marta Herford gGmbH 2009.

⁷⁵ Vgl. Jacobs 2009, S. 28–69.

⁷⁶ Sabine Folie: „Einführung“, in: dies. (Hrsg.): *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Ausst.-Kat., Wien, Generali Foundation, 19. Juni – 20. September 2009, Nürnberg 2009, S. 8–9, hier S. 8.

⁷⁷ Kai Vöckler: „Das Verschwinden der Architektur als Thema der Kunst“, in: Folie 2009, S. 12–17.

⁷⁸ Kai Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit. Über die Kunst, eine Ruine zu bauen*, Berlin 2009.

⁷⁹ Das Kapitel über Cyprien Gaillard geht näher auf Smithsons Einfluss ein.

⁸⁰ Die Ausstellung *Ruin Lust* fand vom 4. März bis 18. Mai 2014 in der Tate Britain statt. Zur Ausstellung erschien kein Katalog. *Ruinen der Gegenwart* fand vom 23. Juni bis 1. Oktober 2017 im Ausstellungshaus KAI 10, Arthema Foundation in Düsseldorf statt sowie vom 22. Oktober 2017 bis 11. Februar 2018 in der Kindl-Brauerei in Berlin. Siehe KAI 10 Arthema Foundation (Hrsg.): *Ruinen der Gegenwart*, Ausst.-Kat., Düsseldorf, KAI 10, 23. Juni – 1. Oktober 2017, Bielefeld 2017.

Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Clemens von Wedemeyer und Tobias Zielony ermöglichen dem Publikum eine Auseinandersetzung nicht nur mit der Architektur der Nachkriegszeit oder der veränderten Darstellung von Ruinen, sondern mit den großen, universellen Fragen zur Wahrnehmung von Zeit, Vergänglichkeit und Emotionen.

Teil 1 Die neo-pittoreske Ruine

1 Tacita Dean – *Palast* (2004)

Tacita Dean hat ihre Arbeit *Palast* im Jahr 2004 gefilmt, vier Jahre, nachdem ein DAAD-Stipendium sie nach Berlin geführt hatte, wo sie seitdem lebt. Die englische Künstlerin, die in Falmouth, Athen und London Kunst studiert hat, arbeitet hauptsächlich mit dem Medium Zeichnung sowie mit analogem Film und Fotografie. Ihre Arbeiten kreisen oftmals um einzelne Personen oder Gebäude, anhand derer sie das Verstreichen der Zeit genauso thematisieren kann wie schicksalshafte Verstrickungen und die Rolle des Zufalls.

Wie in ihren früheren Arbeiten *Bubble House* (1999) und *Fernsehturm* (2001) reflektiert Dean in *Palast* das Zusammenspiel von Zeit und Licht im Spiegel eines verfallenden modernistischen Gebäudes. *Palast* zeigt etwa zehn Minuten lang 42 unterschiedliche Ansichten und Ausschnitte der Fassade des ehemaligen Berliner Palastes der Republik, der in der Einleitung bereits ausführlich thematisiert wurde (Abb. 18). Als Dean ihre Arbeit 2004 filmte, stand das Gebäude bereits 14 Jahre lang leer. Ihre Kamera fing ein, wie sich in der leicht getrübbten bronze-goldene Fassade aus Thermoglas Ausschnitte der Umgebung im Licht der untergehenden Sonne spiegeln. Die Kamera verharrte jeweils still auf einem Motiv, das im Schnitt alle 15 Sekunden wechselt.⁸¹ An den wechselnden Lichtverhältnissen und unterschiedlichen reflektierten Objekten ist zu erkennen, dass die Arbeit an unterschiedlichen Seiten der Fassade aufgenommen wurde. Die Geräuschkulisse hingegen erklingt homogen: Rauschen von Autos, Schritte von Passant*innen und verhaltene Stimmen sind während des Wechsels der Bilder ohne Schnitt durchgängig zu hören. Gerade die Tonspur evokiert ein Gefühl des Alltags. Die Geräusche unterstreichen, dass Dean hier kein besonderes, herausstechendes Moment festhalten wollte, sondern einen Anblick, der –

⁸¹ Die kürzeste Einstellung währt etwa 5 Sekunden, die längste 28 Sekunden.

zumindest im Entstehungsjahr der Arbeit, 2004 – zum Alltag gehörte.⁸² Die Arbeit verfolgt keine Narration, zeigt keine Kamerabewegung innerhalb der Einstellungen und vordergründig betrachtet auch kein anderes Motiv als die Palastfassade selbst.

Wenngleich Deans Œuvre in zahlreichen Publikationen gewürdigt wurde, fehlt bislang eine ausführliche wissenschaftliche Untersuchung zu *Palast*. Einige kurze Texte haben die ehemalige politische Funktion des Gebäudes in den Mittelpunkt gerückt und den Film als Porträt einer gescheiterten Utopie gelesen. „The failure of utopia, a theme that runs through Dean’s work“ schrieb etwa Erika Balsom, „emerges here as an attempt to make sense of Berlin’s recent past.“⁸³ Während das Wissen um die politische Bedeutung des gefilmten Gebäudes ohne Zweifel Einfluss auf die Rezeption des Kunstwerkes hat, zeigt eine kritische Werkbetrachtung hingegen, dass die Arbeit ihr reflexives Potential vielmehr aus einer ästhetischen denn aus einer politischen Kontemplation zieht.

Die durch die Tonspur vermittelten Alltagsgeräusche unterstreichen, dass nichts Außergewöhnliches zu sehen ist. Alltäglichkeit war ein wichtiges Charakteristikum pittoresker Darstellungen, deren Motive zwar erinnenswert erschienen, aber, im Unterschied zum Erhabenen und zum Schönen, nicht in Agitation versetzen sollten. Auch Dean hat eine Beobachtung gefilmt, die nicht außergewöhnlich war und dennoch aufzeichnungswürdig erschien. Mit Unregelmäßigkeiten in der Fassade und in jeder Einstellung sticht ein weiteres pittoreskes Merkmal in dieser Arbeit ins Auge. Zwar zeichnete sich die Stahl-, Beton- und Bronzeglassfassade des Palastes der Republik durch eine für den Funktionalismus typische Rasterung aus. Doch hat Dean nicht die immanente Symmetrie und Regelmäßigkeit des Rasters betont, wie es etwa Sophie Calle in ihrer Fotografie aus der Serie *Die Entfernung* (1996) tut (vgl. Abb. 3), sondern meist aus der Untersicht schräg zum Gebäude gefilmt, so dass stürzende Linien entstanden. Dean hat die Perspektive einer Passantin eingenommen. In nahezu jeder

⁸² Zu einer näheren Analyse der Tonspuren in Tacita Deans Arbeiten siehe Maria Walsh, Interview mit Tacita Dean: „Lost in Translation. Tacita Dean interviewed by Maria Walsh“, in: *Art Monthly*, Nov. 2004, Nr. 281, S. 1-4 sowie Paula Carabell: „Der Ton als Dauer in den Filmen von Tacita Dean“, in: *Parkett No. 62 – Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand*, Zürich 2001, S. 42-45.

⁸³ Erika Balsom: „A cinema in the gallery, a cinema in ruins“, in: *Screen*, Winter 2009, S. 411-427, hier S. 421.

Einstellung herrschen diagonale Linien vor, die sie nicht ganz zentral ins Bild gerückt hat. Wenn sie, wie in nur zwei der insgesamt 42 Einstellungen, doch orthogonal zur Fassade gefilmt hat, hat sie die geraden Linien und deren Symmetrie gebrochen, indem sie eine auffallende, einseitige Spiegelung im Bronzeglas oder einen von vornherein durch Stahlträger und Spanplatten asymmetrischen Teil der Fassade ins Bild gerückt hat (Abb. 19). Trotz der relativ langen Einstellungen, trotz des gleichbleibenden Hauptmotivs der Fassade, bleibt auf diese Weise stets ein Grad an Variation erhalten. Dean hat die Fassade als ein vielseitiges, changierendes und mehrschichtiges Bildmotiv inszeniert.

Die Fassade zeigt deutlich die Spuren der Zeit. Beinahe jede Einstellung ist von dem Merkmal geprägt, das die Theoretiker des Pittoresken mit ‚roughness‘ bezeichnet haben, also Grobheit, Unfeinheit oder Rauheit.⁸⁴ An der Fassade lässt sich erahnen, dass das Gebäude zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits genauso lange leer stand, wie es als Sitz der DDR-Volkskammer und als Freizeitzentrum in Betrieb gewesen war. Bereits die erste Einstellung zeigt die kleinen Makel der Fassade: angelaufene Scheiben und beschädigte Fensterrahmen. Indem Dean begrenzte Ausschnitte und lange, starre Einstellungen von im Schnitt etwa 15 Sekunden gewählt hat, bringt sie das Publikum dazu, auf derlei Details zu achten. Die zweite Einstellung zoomt gar noch an den Ausschnitt des ersten Frames heran und nimmt die Spuren des Verfalls noch auffälliger in den Blick. Neben der angelaufenen Scheibe links im Bild und der mit Moos oder einem ähnlich grünen Belag befleckten Stelle in der oberen Bildmitte, ziehen vor allem zwei herabhängende Elemente die Aufmerksamkeit auf sich, die sich leicht im Wind bewegen und bei denen es sich um Dichtungsreste ebenso handeln könnte wie um Pflanzenbewuchs. In nahezu allen folgenden Einstellung sind Zeichen der Verwahrlosung als zentrale Bildelemente auszumachen: Graffiti, Markierungen von Bau- oder Abrissfirmen, angelaufener Beton, durch Spanplatten ersetzte Fensterscheiben (Abb. 20), heraushängendes Dichtungsmaterial und Schmutz-

⁸⁴ Vgl. Uvedale Price: *Essay on the Picturesque, as compared with the sublime and the beautiful and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*, London 1796, S. 61.

schlieren. Das bedeutet jedoch nicht, dass der ästhetische Reiz dieser Bilder nur im Verfall bestünde. Wie die folgende Analyse zeigen wird, entsteht er vorrangig dadurch, dass die Künstlerin auf dieser heruntergekommenen Oberfläche die glänzenden Spiegelungen der Abendsonne ins Bild gerückt hat.

Die Ruine als Träger von Lichtreflexionen

Angesichts der vorherrschenden, politisch ausgerichteten Deutungen der Arbeit muss deutlich unterstrichen werden, dass trotz aller Betonung der Fassadenelemente das Gebäude nicht das Hauptmotiv darstellt. In keiner Einstellung ist es als Ganzes zu sehen, und bis auf die erwähnten Verfallsspuren und Spiegelungen erfährt das Publikum, insbesondere wenn es mit der Geschichte des Gebäudes nicht vertraut ist, nichts über diesen speziellen Bau als solchen. Andere Künstlerinnen und Künstler haben das Gebäude wesentlich inhaltsbezogener inszeniert. Als der Palast 2001 bereits in einem ähnlichen Zustand war, haben etwa Nina Fischer & Maroan el Sani mit *PdR Weißbereich* dezidiert den früher unzugänglichen und nun entkernten und von Asbest befreiten Raum der ehemaligen Volkskammer mit ihren Kameras umrundet und somit die gefühlte Leerstelle ins Bild gesetzt, die an dieser Stelle nach der Wende entstanden war (vgl. Abb. 4). Allora & Calzadilla haben in ihrem Film *How to Appear Invisible* (2009) einen deutschen Schäferhund in der Abbruchbaustelle des Palastes mit einer Halskrause umherlaufen lassen, die aus einem Pappbeimer der amerikanischen Fast-Food-Kette *Kentucky Fried Chicken* gefertigt ist und damit auf den Konflikt zwischen dem kapitalistischen und dem sozialistischen System verwiesen, der an dieser Stelle verhandelt wurde (vgl. Abb. 8). Reynold Reynolds schließlich hat in *Letzter Tag der Republik* (2010) (vgl. Abb. 9) seine opulenten Bilder der Abbruchphase mit einem Gedicht von Gerhard Falkner kombiniert, das den Verlust dieses Erinnerungsortes mit dem gesamten Land, der DDR, gleichsetzt und mit dem Untergang von Troja und Karthago in einem Atemzug nennt. Die Arbeit beginnt zudem mit einem Verweis darauf, dass das Gebäude für viele Menschen der DDR ein wichtiger Vergnügungsort war, gegen dessen Abriss Tausende protestierten.

In Deans *Palast* gibt es keine Verweise auf die vormalige Nutzung des Gebäudes. Vielmehr steht etwas anderes im Mittelpunkt einer jeden Einstellung: Dank der spezifischen Materialbeschaffenheit der Fassade sieht man vor allem Spiegelungen des Himmels, der Wolken, der untergehenden Sonne, der umliegenden Gebäude mit ihren Kuppeln, Statuen und Fensterbändern, und der vereinzelt DDR-Straßenlaternen. Das Innere des Gebäudes bleibt verhüllt. Nur in zwei Einstellungen wird es sichtbar, als eine Neonlampe zu erkennen ist, deren grelles Licht durch die spiegelnde Fassade hindurchdringt (Abb. 21). Die restlichen Bildinhalte kommen gewissermaßen von außerhalb der Fassade, bleiben den Betrachter*innen im Original verborgen und werden allein durch die Spiegelungen im Gebäude sichtbar. So hat Dean auf indirekte Weise auch natürliche Elemente aus der Umgebung erfasst, wie den Himmel, vorbeiziehende Wolken und Baumwipfel und immer wieder die Sonne. Diese Beobachtung erlaubt nun eine Schlussfolgerung, die in der bisherigen Forschung übersehen wurde. Der Palast steht nicht als politisches Gebäude im Fokus der Arbeit, sondern hauptsächlich als Träger von Landschaftsbildern, Spiegelungen und Lichtreflexionen. Die Ruine fungiert hier als Medium von Wahrnehmungsphänomenen. Sie vermittelt Blicke auf die Landschaft, die ohne sie nicht möglich wären. Wie ein riesiger Spiegel zeigt die Fassade die Umgebung in einem anderen Licht. Sie transformiert die den Palast umgebenden Häuser, Objekte und Naturphänomene in goldbronzene Skizzen. Der Einsatz von Spiegelungen entspricht dem Mechanismus einer bildgebenden Strategie, die in der Romantik weit verbreitet war. Unter den Anhängern des *Pittoresken* war es im 18. und 19. Jahrhundert besonders in England, Frankreich und Deutschland üblich, auf den Reisen entlang pittoresker Routen einen sogenannten *Claude-Spiegel* mit sich zu führen (Abb. 22).⁸⁵ Benannt nach dem beliebtesten Maler pittoresker Sujets, Claude Lorrain, sollte dieser kleine, konvexe und getönte Taschenspiegel auf Spaziergängen oder Wanderungen eine Landschaftsbe-

⁸⁵ Wesentlich hierzu das Kapitel über pittoreske Reisen bei Barbara Korte: *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Darmstadt 1996, S. 104–111.

trachtung ermöglichen, die an Lorrains Gemälde erinnert.⁸⁶ Die konvexe Rundung des Spiegels sorgte für eine größere Distanz zu nahen Objekten, so dass man sie besser in ihrer Umgebung betrachten konnte, und die dunkle Tönung gab der Natur, laut William Gilpin, „a soft, mellow tinge like the colouring of that Master“.⁸⁷ Mit ihren Aufnahmen hat Dean den Palast in einen überdimensionierten Claude-Spiegel transformiert.

Es liegt in der Natur des Claude-Spiegels, dass die Betrachtenden sich paradoxer Weise mit dem Rücken zu dem Anschauungsobjekt stellen mussten, für das sie sich interessierten. In dem getönten, konvexen Spiegel erscheint ein Bild, das in der Natur nicht existiert. Eine Zeichnung Thomas Gainsboroughs zeigt einen vornehm gekleideten Herren, der in ein solches Werkzeug schaut. Mit ein paar kräftigen, zackigen Linien, hat Gainsborough die Spiegelung innerhalb der Rundung des Gerätes angedeutet und es mit ähnlich kräftigen Linien dort wieder aufgegriffen, wo die rechte Hand des Mannes das Gesehene aufzuzeichnen scheint (Abb. 23). Der Spiegel verwandelt die Ansicht in ein Bild, das sich daraufhin zeichnen lässt. Die Spiegelfassade in Deans *Palast* funktioniert ähnlich. Sie reflektiert die Umgebung, fängt das Licht ein, färbt es durch ihre Tönung bronzefarben, bündelt und rahmt es in den Kadrierungen ihrer gerasterten Fensterrahmen. Die Fassade bildet das ab, was im Rücken der Künstlerin lag, als sie filmte und transformiert es in 42 unterschiedliche Bilder. Dean hat sich weniger für den Palast oder seine Geschichte interessiert, als vielmehr für die Bildwerdung der Umgebung in der Spiegelung der Fassade.

Was temporär und flüchtig auf der Fassade des Palastes zu einem Bild wurde, hat sich gleichzeitig permanent in das Filmmaterial eingeschrieben. Eine zentrale Rolle spielt für diesen Vorgang das Licht, das für Wahrnehmungsprozesse genau wie für die fotografische Aufzeichnung des analogen Filmmaterials unerlässlich ist. Dass

⁸⁶ Arnaud Maillet hat eine umfassende Studie über Claude-Spiegel vorgelegt. Er zeigt darin auch heute noch bestehende Anwendungen ähnlicher dunkler Spiegel-Effekte (allerdings ohne Landschaftssujet) durch zeitgenössische Künstler wie Gerhard Richter oder Christian Boltanski. Vgl. Arnaud Maillet: *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, New York 2004. Vgl. auch die Auflistung optischer Instrumente in Leslie Perris (Hrsg.): *Landscape in Britain c. 1750-1850*, Ausst.-Kat. London, The Tate Gallery, 20. November 1973 – 3. Februar 1974, London 1973, S. 124.

⁸⁷ William Gilpin: *Observations on the Highlands of Scotland*, Richmond 1973 (1789), S. 124.

Dean sich vor allem für das Licht interessierte, als sie *Palast* gefilmt hat, wird in den Überlegungen deutlich, die sie selbst zu ihrer Arbeit veröffentlicht hat.⁸⁸ Der Text ist neben anderen Werkkommentaren in *Selected Writings 1992-2011* erschienen, einem der Bände aus Deans umfassender Werkübersicht *Seven Books Grey*. Ihre Texte sind dabei weder als illustratives Beiwerk noch als eigenständige Arbeiten zu begreifen, sondern als etwas dazwischen, wie sie selbst formuliert hat: „It is quite important for me that [texts and films] sit next to each other, that they are independent yet connected, and that neither explains the other. [...] I’ve managed to bring it into what I do so it has a legitimate status as something that stands by itself.“⁸⁹ Ohne die Interpretationsmöglichkeiten mit einer eindeutigen Erklärung einzuschränken, ergänzen die Texte die visuellen Werke und ermöglichen Rückschlüsse über das ursprüngliche Interesse der Künstlerin an dem jeweiligen Sujet. Ihr Text über *Palast* ist vergleichsweise kurz. In ihm reflektiert die Künstlerin das Für und Wider, das die Debatten über den Verbleib des Gebäudes bestimmt hat. Ihre Sympathie liegt dabei offensichtlich auf der Seite der Palastbefürworter, denn sie erwähnt den damals bereits geplanten Schlossneubau als „wedding cake“ und erkennt in dem Abriss eine Art von Geschichtsverleugnung. Doch verdeutlicht ihr Text auch, dass es ihr nicht vorrangig um die politischen Dimensionen des Palastes und seinen aus einer gewissen Geschichtsträchtigkeit heraus legitimierten Erhalt geht. Vielmehr, so konstatiert sie, gehöre sie neben den Palastgegnern und -befürwortern zu einer dritten Gruppe von Personen, die sich aus ästhetischen Gründen zum Palast der Republik und seiner „totalitären Ästhetik“ hingezogen fühle.⁹⁰ Insbesondere, das wird in dem Text deutlich, haben Licht und Spiegelungen ihr Interesse auf das Gebäude gelenkt. Der erste Satz

⁸⁸ Tacita Dean: „Palast“, in: dies./Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hrsg.): *Tacita Dean: Seven Books Grey*, Ausst.-Kat. *The Line of Fate*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 4. März – 29. Mai 2011, Bd. 1: *Selected Writings 1992-2011*, Göttingen 2011, S. 70.

⁸⁹ Tacita Dean in Walsh 2004, S. 2.

⁹⁰ „And then there are others, like me, who are attracted to the Palast for aesthetic reasons: the totalitarian aesthetic. We, who have no inkling of what the building meant when it had meaning; had no reason to look upon it and know the monster it contained – when the copper-tinted mirrored glass was not about catching reflections and deflecting the sun, but about looking in one direction only; about being observed without leave to observe“ (Dean 2011, S. 70).

ihres Textes betont: „It is the building that always catches and holds the sun in the grey centre of the city: its regime-orange reflective glass mirroring the setting sun perfectly, as it moves from panel to panel along its checkered surface [...]“⁹¹ Trotz seiner „offensichtlichen Hässlichkeit“ habe das Gebäude sie mit seinen Lichtspielen fasziniert.⁹² Die Ausführungen enden mit einem Verweis auf die kurz vor der Entstehung des Textes getroffene politische Entscheidung für den Abriss des Palastes und den Wiederaufbau des Stadtschlusses: „the wedding cake won and the Palast der Republik was condemned. [...] Soon Museum Island will be homogenized into stone white fakery and will no longer twinkle with a thousand setting suns.“⁹³ Wie die erste Zeile ihres Textes betont auch die letzte, dass Dean den Verlust des Gebäudes vor allem mit dem Verlust des Sonnenuntergangs gleichsetzt, den die Rasterfassade facettenreich gespiegelt hat. Die Betonung der Rolle des Lichtes zieht sich als roter Faden durch den gesamten Kommentar hindurch und ist doch leicht zu übersehen. Die politischen Konnotationen des Palastes scheinen zunächst dominant, doch waren sie für die Künstlerin lediglich eine Begleiterscheinung, die das Gebäude noch interessanter machte. Dean tut es leid um den Verlust der historischen, politischen und architektonischen „Wahrhaftigkeit“ des Gebäudes und sie tut den Wiederaufbau des Stadtschlusses als „fakery“ ab. Vor allem aber bedauert sie, dass die Mitte Berlins in Zukunft ohne die tausendfach gebrochenen Sonnenlichtreflexionen auskommen muss.⁹⁴ So wie Gilpin die zerstörte Palladio-Villa dem intakten Gebäude als Bildmotiv vorzieht, empfindet Dean den lädierten Palast, der die untergehende Sonne einfängt, weitaus interessanter als die historisierende Steinfassade der geplanten Stadtschlusssrekonstruktion. Die Rauheit der Fassade trägt ihren Teil zur Bildwürdigkeit der Spiegelungen bei. So hatte Gilpin bereits betont: „The beauty also of catching lights arises from the roughness of objects. What the painter calls catching light is a strong touch of light on some prominent part of the surface, while the rest is in shad-

⁹¹ Ebd.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

ow. A smooth surface hath no such prominences.“⁹⁵ Schon der intakte Palast hat die Sonne bronzefarben reflektiert, doch besonders auf der ruinösen Fassade ziehen die starken Lichtpunkte, die Gilpin noch auf die Malerei bezieht, die aber genauso die Filmemacherin interessiert haben, den Blick an. In einem Gebäude, das von Vernachlässigung gekennzeichnet ist, eine Vielfalt an bronzenen Sonnenreflexionen zu entdecken, kann überraschender und faszinierender wirken als es angesichts einer polierten Hochglanzfassade der Fall wäre.

Wie häufig das eigentliche Hauptmotiv von Deans Filmen das von Tageszeiten abhängige Licht ist, hat Eva Klerck Gange für die zwischen 1994 und 2004 entstandenen Arbeiten Deans gezeigt.⁹⁶ Auch wenn etwa *Mario Merz* (2002) vordergründig ein Porträt des Künstlers ist, zeigt der achteinhalbminütige Film vor allem, wie sich während des Drehs im Garten des Künstlers die Lichtverhältnisse änderten. Die erste und letzte Einstellung zeigen nicht den Künstler, sondern das durch die Bäume gefilterte, atmosphärische Spiel der Sonnenstrahlen in Merz' Anwesen in San Gimignano. Entgegen der Erwartungen, die der Werktitel *Palast* weckt, stehen also, wie nun deutlich wurde, das Licht, die Sonne und ihre Reflexionen im Mittelpunkt einer jeden Kadrierung des Films. Dean hat das Abbild der Sonne in der Fassade direkt abgefilmt oder es indirekt über auffällige Lichtpunkte auf den gespiegelten Objekten eingefangen. Im Verlauf der Arbeit ist nachvollziehbar, wie während des Filmens die Sonne unterging und das Licht zunehmend schwand. Dass Dean diese Lichtveränderung nicht ausklammert, sondern vielmehr ausreizt – so soll hier argumentiert werden – ist im Kern ein Ausdruck der Nostalgie, die das Verhältnis der Künstlerin zu ihrem präferierten Medium prägt.⁹⁷ Die ersten zwei Einstellungen dominiert noch ein

⁹⁵ Gilpin 1972, S. 21.

⁹⁶ Als weitere Topoi arbeitete sie Witterungsverhältnisse und das Verstreichen der Zeit heraus. Eva Klerck Gange: *Tacita Dean: Reflecting Posterity. Tacita Dean's Work, 1994-2004. A Study of Movement*, Oslo 2006.

⁹⁷ Tacita Dean selbst empfindet ihre Arbeiten nicht als nostalgisch. Das betonte die Künstlerin im Gespräch mit der Verfasserin am 8. November 2012 in Berlin. Es ist jedoch auffällig, dass sich die Mehrzahl ihrer Arbeiten mit der Aufzeichnung und dem Versuch des Festhaltens von Flüchtigem und Schwindendem befasst, so dass der Begriff hier dennoch, mit Bedacht, eingesetzt wird.

gleichmäßig diffundiertes, sattgelbes Licht, das selbst die schattigsten Stellen des Motivs in braun statt in schwarz erscheinen lässt. Je weiter die Zeit voranschreitet und je öfter jene Seiten der Fassade gezeigt werden, die das verbleibende Licht nur noch indirekt erreicht, desto dunkler färbt sich die Arbeit. In einigen Einstellungen taucht eine Straßenlaterne auf, deren künstliches Licht allerdings noch nicht erleuchtet ist. Nachdem die Sonne ab der fünften Minute der Arbeit in verschiedenen Einstellungen noch einmal direkt, ohne Wolken zu sehen ist, scheint sie ziemlich exakt ab der Mitte des neuneinhalbminütigen Films hinter dem Häuserhorizont untergegangen zu sein und kommt nicht mehr direkt ins Bild. Die Fensterrahmen des Palastes formen nun ein dunkles Raster, in dessen Bildfeldern der zunehmend schwindende Rest des Tageslichtes dunkle Konturen bildet. In zwei Einstellungen dringt das grelle Licht der Neonröhre aus dem Inneren des Gebäudes nach außen durch, als löse es nach dem Untergang der Sonne deren natürliches Licht ab (vgl. Abb. 21). Die letzte Einstellung zeigt schließlich das Spiegelbild der Kuppel des Berliner Doms, die sich in voranschreitender Dunkelheit gegen einen nur leicht helleren Himmel absetzt (Abb. 24). Durch die dunklen, pigmentierten und körnigen Töne erinnert diese Kadrierung an einen Vintage-Edeldruck der analogen Fotografie. Anschließend wird das Bild schwarz und der Film endet. Die langsame Entwicklung vom satten zum schwindenden Sonnenlicht über das vereinzelte Auftauchen des Neonlichts hin zu einer vollständigen Abwesenheit von Licht spannt einen Bogen, der einige Gedanken über die Rolle der Belichtung im Aufnahmeprozess erlaubt. Die Nutzung von fotografischen Medien ist ja nichts anderes als die Einschreibung von Licht auf einem lichtempfindlichem Träger. Während das Sonnenlicht für eine natürliche Belichtung steht, die sich der Kontrolle durch den Menschen entzieht, dafür aber jene Art von Zufällen und Fehlern erlaubt, mit denen Dean gerne arbeitet, steht das Neonlicht für eine technisch avancierte, artifizielle und somit kontrollierbare Form der Beleuchtung.⁹⁸ Somit kommentieren insbesondere die letzten beiden Einstellungen – mit Neonlicht und fast gänzlich ohne Licht – das Schwinden der Möglichkeit einer analogen

⁹⁸ Wesentlich hierzu siehe Margaret Iversen: „Analogue: On Zoe Leonard and Tacita Dean“, in: *Critical Inquiry*, Vol. 38, Nr. 4, Sommer 2012, S. 796-818, insbesondere S. 813.

Aufnahme mit natürlichem Licht. Eine weitere Belichtung des filmischen Materials wäre nur mit artifizielltem Licht möglich, doch dies scheint Dean abzulehnen. Mit dem Verschwinden der letzten Sonnenstrahlen nimmt auch *Palast* ein Ende, wie um zu verdeutlichen: Ohne Sonnenlicht kein Film.

Die Künstlerin hat sich in *Palast* zunutze gemacht, dass eine Ruine, die ja per definitionem ihre ursprüngliche Nutzung verloren hat, mit neuer Bedeutung behaftet werden kann. „[I]t is the muteness of ruins – one might say, their very state of ruin – that allows for imaginative projection in the first place“, hat Karen Lang argumentiert.⁹⁹ Weil der Palast der Republik seine politische Funktion verloren hat, konnte Dean ihm eine neue verleihen. Sie hat die Ruine zu einer Projektionsfläche gemacht, auf der sie das Spiel von Licht und Umgebung abbildet. Ihr langsamer Film ermöglicht dem Publikum beim Betrachten eine Kontemplation der Bedingungen visueller Wahrnehmung und analoger, fotochemischer Bildproduktion und reflektiert damit die Voraussetzungen seiner eigenen Existenz. Auf die medialen Bedingungen der Arbeit soll im folgenden Unterkapitel genauer eingegangen werden.

Die Unbeständigkeit des Filmmaterials

Es ist kein Zufall, dass Dean ihr Augenmerk in dieser Arbeit so offensichtlich auf das Licht gerichtet und darüber ihr Interesse an dem Gebäude formuliert hat. Analoge, photochemische Aufzeichnungs- und Wiedergabemedien legen besonders offen, dass Licht die materielle Grundlage ihrer Existenz bildet.¹⁰⁰ Licht überträgt auch das Bild vom Filmprojektor an die Wand (Abb. 25). Die räumliche Präsenz und funktionale Beschaffenheit des analogen Filmprojektors im Ausstellungskontext veran-

⁹⁹ Lang 2014, S. 430.

¹⁰⁰ Schon die Etymologie des Wortes Fotografie zeigt ja die enge Verbindung auf: ‚Foto-‘ beruht auf dem Genitiv des altgriechischen Wortes für ‚Licht‘ (φῶς – phōs), während ‚-grafie‘ von graphain (γράφειν) für schreiben, malen oder zeichnen kommt, so dass fotografieren im Grunde als ‚Zeichnen mit Licht‘ umschrieben wurde.

schaulicht, wie der gebündelte Lichtstrahl die statischen Bilder verlebendigt. Seine Präsenz ist beim Betrachten der Arbeit ebenso offensichtlich wie das hör- und sichtbare Abspulen des Filmmaterials. Der Filmprojektor unterstreicht die konstitutive Relevanz des Lichtes mehr als ein digitaler Projektor, der meist so installiert ist, dass die Aufmerksamkeit des Publikums vor allem dem Inhalt zukommt und nicht der Technik, und der seine Funktionsmechanismen in seinem Gehäuse verbirgt.

Dean hat häufig die Rolle des Lichtes für den photochemischen Film- und Projektionsprozess reflektiert. In dem analogen Medium erkennt sie eine Art „inneres Licht“: „Digital has other things [...], but what it doesn't have is that internal light that film has [...]“.¹⁰¹ Bereits 1999 schrieb der Kunstkritiker Barry Schwabsky über einen von Deans Filmen:

„*Disappearance at Sea, Cinemascope* [...] enacts an allegory of the cinematic framework itself. Its subject is, after all, the phenomenon of projection. Light – a beam of light being transmitted through a lens – is almost the sole content of the film, as it is the film's means of presentation.“¹⁰²

Schwabskys Lesart unterstreicht, dass Licht stets als *conditio sine qua non* und als bewusst reflektiertes, das Medium konstituierendes Element in Deans Film-Œuvre gelesen werden muss.

Es gibt kaum andere zeitgenössische Künstlerinnen oder Künstler, die sich so eingehend mit dem Medium 16-mm-Film auseinandersetzen wie Tacita Dean. Einige ihrer Arbeiten beschäftigen sich sogar explizit mit den medialen Gegebenheiten, die den analogen Film von Video oder digitalen Techniken unterscheiden. Mit Arbeiten wie *The Green Ray* (2001) und ihrer Installation für die 8. Berlin-Biennale *10 to the 21* (2014) hat sie demonstriert, dass einige optische Phänomene nur in analogen Bildern festgehalten werden können. Für *The Green Ray* etwa hat sie einen Sonnenuntergang auf Madagaskar mit dem Ziel gefilmt, den ‚grünen Blitz‘ oder ‚green ray‘ zu sehen.

¹⁰¹ Tacita Dean, in: ACCA Melbourne Interview mit Tacita Dean: „Tacita Dean, on Film. Interview at ACCA 2013“, ACCA – Australian Center for Contemporary Art, 2013, 9:13 min, hier 8:22–8:36 min, URL: https://www.youtube.com/watch?v=8dOEXI_3lZl (25. Oktober 2014).

¹⁰² Barry Schwabsky: „Ciné qua non. The art of Tacita Dean“, in: *Artforum International*, März 1999, S. 98–101, sowie S. 129, hier S. 100.

Es handelt sich dabei um einen letzten grünen Lichtstrahl, der bei günstigen Witterungsbedingungen nach einem Sonnenuntergang für den Bruchteil einer Sekunde das Auge trifft. Im Voice-Over des Films berichtet die Künstlerin, dass sie diesen grünen Sonnenstrahl in Madagaskar vermeintlich gesehen habe. Auf den Aufzeichnungen zweier Personen neben ihr, die denselben Sonnenuntergang mit digitalen Videokameras aufnahmen und sofort zurückspulten, sei er nicht zu sehen gewesen. Als sie später ihr Filmmaterial entwickeln ließ, sei auf einem der Film-Standbilder aber tatsächlich ganz deutlich das grüne Licht zu sehen gewesen. Indem Dean für *The Green Ray* diese Narration entwickelt hat, steht nicht mehr das titelgebende Phänomen im Fokus, sondern, wie sie selbst formuliert hat, der Prozess des Wahrnehmens, der Glaube an das Gesehene und schließlich die materiellen Eigenschaften des filmischen Objektes: „[...] looking for the green ray became about the act of looking itself, about faith and belief in what you see. This film is a document. It has become about the very fabric, material and manufacture of film itself.“¹⁰³

Bislang am deutlichsten hat Dean ihre Faszination für analoges Filmmaterial in ihrer Installation in der Turbinenhalle des Londoner Tate Modern Museums im Jahr 2011 zum Ausdruck gebracht. Die Arbeit trägt den einfachen Titel *Film* und ist in Form und Inhalt eine Hommage an den analogen Film (Abb. 26).¹⁰⁴ Dean zelebriert darin die zufälligen Fehler, die durch die chemische Zusammensetzung des Filmmaterials entstehen und zu künstlerischen Effekten aufgewertet werden können, oder etwa den „blinden“ Prozess des Filmens mit analogem Filmmaterial, bei dem man, im Unterschied zu analogem Video und digitalen Aufzeichnungsmedien, erst nach dem Abschluss der Entwicklung das Ergebnis betrachten kann. Dean hat stets betont, wie wichtig ihr Zufallseffekte und ein gewisser Grad an Unplanbarkeit seien, und dass

¹⁰³ Tacita Dean, *The Green Ray*, 2001, 16-mm-Film, 2:34 min, Farbe, Ton, hier 2:08 min, URL: <https://vimeo.com/38026163> (Zugriff am 12.03.2015).

¹⁰⁴ Vgl. Nicholas Cullinan (Hrsg.): *Film: Tacita Dean. A Book about Film and the Importance of Analogue in the Digital Age*, Ausst.-Kat., London, Tate Modern, 11. Oktober 2011 – 11. März 2012, London 2011.

diese Elemente mit der Verbreitung digitaler Medien verschwinden würden.¹⁰⁵ Die unkalkulierbare Komponente des analogen Films hat die Arbeitsweise der Künstlerin wesentlich geprägt: „Chance, chaos and contingency are my working allies and I have learnt to welcome the uninvited and allow the unimaginable.“¹⁰⁶ Derlei Aussagen erinnern stark an die Ideale der pittoresken Bewegung. Nicht-Kalkulierbarkeit war das oberste ästhetische Prinzip. Uvedale Price benennt neben den von Gilpin bestimmten Charakteristika Rauheit, Abwechslung und Unregelmäßigkeit zusätzlich die Komponenten Überraschung, Unvorhergesehenes und Zufall als konstitutiv für diese ästhetische Kategorie.¹⁰⁷ Auch in *Palast* gibt es ‚Fehler‘, Zufälle und Ungeplantes, obwohl das Abfilmen einer Fassade nicht viel Raum dafür zu gewähren verspricht. So flattert beispielsweise gleich in der ersten Einstellung ein Vogel durchs Bild. Zwischen 0:52 und 1:02 min zeigt die Fassadenspiegelung die Reflexion einer hell erleuchteten Fensterfront, vor der Baumwipfel wehen. Auf dem entwickelten Film sieht es in dieser Einstellung aus, als würde die Reflexion aus einzelnen Glanzpunkten bestehen, was in einer weiteren Aufnahme desselben Motivs zwischen 2:14 und 2:31 min nicht mehr der Fall ist. In einigen Fällen verweisen ‚Fehler‘ direkt auf das Medium. In zwei Einstellungen scheint die Sonne beispielsweise so hell, dass sie auf dem Film einen ‚Lens Flare‘, einen so genannten Blendenfleck hinterlässt, der durch eine Spiegelung der Linse entsteht.¹⁰⁸ Damit werden Kameralinse und Filmmaterial selbst verstärkt wahrnehmbar: An dieser Stelle wird das Aufzeichnungsme-

¹⁰⁵ Vgl. ACCA Melbourne 2013.

¹⁰⁶ Tacita Dean: „Prisoner Pair“, in: Australian Center for Contemporary Art (Hrsg.): *Tacita Dean*, Ausst.-Kat. Melbourne, Australian Center for Contemporary Art, 6. Juni – 2. August 2009, S. 34.

¹⁰⁷ In Price‘ *Essay on the Picturesque*, der sich hauptsächlich mit Landschaftsarchitektur befasst, ist mindestens zwanzigmal von „accident“ als stilbildendem Element die Rede: Glücklicher Zufall zusammen mit einem gewissen Grad an Vernachlässigung („neglect“) sind Price‘ Meinung nach die besten Landschaftsgärtner. Vgl. hierzu auch Mathew Aitchison (Hrsg.): *Visual Planning and the Picturesque*. Nikolaus Pevsner, Los Angeles 2010, S. 201.

¹⁰⁸ Um 3:59 min. Blendenflecken entstehen durch eine Spiegelung der Kameralinse bei einer großen Menge an einfallendem Licht. Die genaue Ausprägung des Effektes variiert von Linse zu Linse und je nach Lichteinfall, so dass er nicht planbar ist. Blendenflecken werden jedoch bisweilen in digitaler Technik mit Absicht eingesetzt, um den Eindruck extremer Helligkeit zu vermitteln (etwa in Spielfilmen, um das Gleißeln der Sonne zu veranschaulichen). In *Palast* handelt es sich um einen regulären, ungeplanten Effekt. Zwar unterstreicht Dean gerne die immanenten Eigenschaften ihrer Medien, erwirkt entsprechende Effekte aber nicht in der Nachbearbeitung.

dium selbst sichtbar. Auch das leichte ‚Wackeln‘ der Bilder, die der Schlitten vor das Objektiv transportiert, oder kleine Staubkörner, die auf den Filmstreifen geraten und besonders in den ersten beiden Einstellungen auf dem hellen Hintergrund deutlich sichtbar sind, verweisen auf das Medium selbst.¹⁰⁹

Film ist aber vor allem deshalb ein so passendes Material, um den ruinösen Palast der Republik zu filmen, weil es dessen Vergänglichkeit in sich widerspiegelt. Verfall und Vergänglichkeit interessieren die Künstlerin ohnehin. In einem Interview hat sie zusammengefasst: „I am very interested in things that have lost their function, that were built in a visionary way, built as an idea and then they never really successfully functioned in society and were just neglected“.¹¹⁰ An einer anderen Stelle hat sie fatalistisch beobachtet: „All the things I am attracted to are just about to disappear“.¹¹¹ Auch ihre Motivwahl lässt darauf schließen – sei es, dass sie sich mit anachronistischen Bauten auseinandersetzt, wie in *Bubble House* (1999), *Fernsehturm* (2001) und *Sound Mirrors* (1999), mit betagten Personen wie in *The Uncles* (2004), *Mario Merz* (2002), und *Gellért* (1998), oder mit physischem Verschwinden wie in *Disappearance at Sea I/II* (1996/1997) und *Teignmouth Electron* (1999). Vor allem aber ist das analoge Filmmaterial selbst von Verfall und Verschwinden bedroht. Nicht nur wird es bei unangebrachter Lagerung und nach übermäßigem Gebrauch deutliche Abnutzungserscheinungen aufweisen und mit der Zeit unlesbar werden. Auch ist das Medium an sich aufgrund der schnelleren Verfügbarkeit und unkomplizierteren Handhabung digitaler Aufzeichnung kaum noch gebräuchlich.¹¹² Seit einigen Jahren

¹⁰⁹ Ganz deutlich tritt etwa in 1:38 min ein dunkler Fleck auf hellem Grund hervor. In der Sequenz 2:31-2:46 min sind es viele kleine Staubkörner, die Schatten auf die Projektionsfläche werfen.

¹¹⁰ Roland Groenenboom, Interview mit Tacita Dean: „A Conversation with Tacita Dean“, in: Mela Dávila/ders. (Hrsg.): *Tacita Dean*, Barcelona 2000, S. 80–106, hier S. 82.

¹¹¹ Marina Warner, Interview mit Tacita Dean: „Marina Warner in conversation with Tacita Dean“, in: Jean-Christophe Royoux/Marina Warner/Germaine Greer (Hrsg.): *Tacita Dean*, London 2006, S. 7–47, hier S. 15.

¹¹² Dass im Jahr 2014 in den USA 39 Kinofilme auf 35mm gedreht wurden, statt digital, wird bereits als ein kleiner Erfolg gefeiert. Angesichts von 109 Neuerscheinungen allein im Januar 2014 erscheint diese Anzahl jedoch marginal. Vgl. Vadim Rizov: „39 Movies Released in 2014 Shot on 35mm“, in:

setzt Dean sich für den Erhalt des Mediums ein, für das sie kaum noch geeignete Labore und Produktionspartner finde. Das Londoner Labor, das stets ihre Filme entwickelte und druckte, schloss beispielsweise 2011.¹¹³ In der 50-jährigen Jubiläumsausgabe der Zeitschrift *Artforum International* konnte die Künstlerin 2012 ein Plädoyer für die Weiterverwendung des analogen Filmmediums platzieren:

„The survival of film – photochemical, analog film – depends on it being understood as a medium within the industry that has historically and commercially used it the most: the cinema industry. As long as they see it as part of the cycle of the production of pictures – *the pictures* – and therefore inevitably replaced as technology progresses and changes, then film will not survive. But if the industry (and by industry I do not mean the directors, cinematographers, and those behind the camera, but the mind-set and financial psychology of the industry as a whole) can begin to understand film as a medium – as different from digital in the production of images as photogravure is from ink-jet printing – then they will at last realize that they have two mediums with which to make pictures: two entirely different autonomous and functioning mediums whose coexistence can increase the wealth and richness of their art. [...]“¹¹⁴

Diese Sätze offenbaren die Differenz, die Dean zwischen analogen und digitalen Aufzeichnungsprozessen erkannt hat. Sie appelliert darin an die Filmindustrie, die Eigenheiten des analogen Films anzuerkennen und parallel zu den digitalen Möglichkeiten zu nutzen, um ihn auf diese Weise vor der Vergessenheit zu retten. Ihre Wortwahl in einem weiteren Interview gibt Aufschluss über die Dramatik, die sie mit dem Prozess des Verschwindens analoger Medien verbindet: Sie hat darin Ausdrücke wie „on the verge of extinction“ und „endangered“ benutzt, als sei Film ein vom Aussterben bedrohtes Tier.¹¹⁵ In der Tat versucht sie mit der Kampagne *Save Film*, gemeinsam mit anderen Filmemachern wie dem Kameramann Guillermo Navarro, analogen Film auf die Liste der unantastbaren Kulturgüter der UNESCO zu setzen, um ihn zu retten.¹¹⁶

Filmmaker Magazine. The Magazine of Independent Film, 15. Januar 2015, URL: <http://filmmakermagazine.com/88971-39-movies-released-in-2014-shot-on-35mm/#.VQL1XGTz0l7> (13. März 2015).

¹¹³ Tacita Dean im Gespräch mit der Verfasserin am 8. November 2012 in Berlin.

¹¹⁴ Tacita Dean: „Media Study“, in: *Artforum International*, Vol. 51, No. 1, September 2012, S. 200.

¹¹⁵ ACCA Melbourne Interview mit Tacita Dean, 4:44 min.

¹¹⁶ Vgl. <http://www.savefilm.org/supporters/> (13. März 2015).

Palast, so die Schlussfolgerung der bisherigen Ausführungen, ist eine Arbeit über die Bildwerdung eines Films durch Licht und Reflexion, gebündelt und gespeichert auf vergänglichem filmischem Material. In kleinen Fehlern sowie in der Installationsweise, so konnte gezeigt werden, erweist sich das Medium Film selbst als sichtbar und wird ebenso zum Motiv wie die Spiegelungen der Fassade. Anhand der Ruine thematisiert Dean die Vergänglichkeit des filmischen Materials – und umgekehrt verweist die Prekarität des Materials auf die Bedrohung der Existenz des Gebäudes. Damit ist eine erste grundlegende Neuerung gegenüber dem englischen Pittoresken des 18. Jahrhunderts zu verzeichnen: Nicht im Motiv allein sind die Eigenschaften des Pittoresken zu finden, auch das Medium seiner Darstellung selbst ist davon gezeichnet, so dass zuletzt noch einmal genauer gefragt werden soll, welche Rolle Licht und analoger Film über Tacita Deans Werk hinaus in der heutigen Wiederaufnahme pittoresker Bildstrategien spielen.

Das Medium als Bedeutungsträger – eine neo-pittoreske Ästhetik

In einem ausführlichen Artikel im *Dictionary of Art* hat John Dixon Hunt dem Vermächtnis des Pittoresken im 20. Jahrhundert einen kurzen Absatz gewidmet, in dem er eine Vermutung äußert.¹¹⁷ Mit dem Aufkommen der Neuen Medien, so Hunt im Jahr 1996 unter dem Eindruck von Land Art und Environment, sei es nun vielleicht endlich möglich, das Paradoxon aufzulösen, das in seinen Augen stets ein Grundproblem der Landschaftsmalerei war, dass nämlich der in malerischen Landschaften umherstreifende Künstler stets nur einen statischen Blick habe festhalten können. Bewegtbilder könnten nun endlich ein besseres Gefühl davon vermitteln, wofür das Pittoreske vor allem stehe: „a particular vision that attempts to access and inhabit landscape“¹¹⁸. Hunts Worte führen vor Augen, dass Deans Film auffällig statisch ist.

¹¹⁷ Hunt 1996, S. 743.

¹¹⁸ Ebd.

Ogleich sie sich eines neuen Mediums bediente, hat sie dessen Möglichkeiten wie Spezialeffekte, überraschende Schnitte oder Bilddynamik ignoriert. Dennoch hat sie mit dem Medium Film, so soll hier abschließend argumentiert werden, eine besondere Eigenschaft von Bewegtbildmedien in die Diskussion um das Pittoreske eingebracht: Die Variabilität des Bildausschnitts. In seinem Artikel „Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust“ hat der Architekturhistoriker Antoine Picon die Ansicht formuliert, dass Stadtlandschaften, insbesondere jene technologischen, „uferlosen“, kontrollierten, von Menschen gemachten Landschaften der Industrievorstädte, heutzutage nicht mehr zufriedenstellend mit traditionellen Mitteln wiederzugeben seien: „[...] the city tends to become boundless. [...] The urban landscape is no longer framed. [...] this absence of borders constitutes a rupture with the Western landscape tradition, which used to depend invariably on a pictorial framing.”¹¹⁹ Der Gebrauch neuer Medien zur Darstellung von Stadtlandschaften korrespondiert, so Picon, mit dem grundsätzlichen Wandel städtischer Landschaften. Die Uferlosigkeit der hybriden Landschaften heutiger Städte, an deren Rändern Industrie, Natur und Wohnarchitektur immer stärker ineinander übergehen, seien nicht mehr adäquat mit den Mitteln der Malerei abzubilden, weil diese auf dem Konzept des starren Bildausschnittes beruht. Es werden also neue Interpretationsformen für heutige Landschaftskonzepte benötigt und Film bietet, neben der Möglichkeit der Dynamik, beispielsweise das Mittel des Perspektivwechsels innerhalb ein und desselben Werkes.

„[...] photography or cinema interprets the contemporary urban landscape more readily than does an art such as painting. The framings that they propose have a greater capacity for instability, and this instability resonates well with that of a limitless landscape”¹²⁰

Die von Picon postulierte „Instabilität“ von Fotografie und Film kann in zweierlei Hinsicht gedeutet werden: Materiell und kompositorisch. Einerseits beschrieb Picon die fotografischen Medien, auf die er sich hier bezieht, als Bildträger, die ein größeres Maß an Vergänglichkeit besitzen als die Malerei. Andererseits beobachtete er ei-

¹¹⁹ Antoine Picon: „Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust“, in: *Grey Room*, Nr. 1, Herbst 2000, S. 64–83, hier S. 72.

¹²⁰ Picon 2000, S. 72.

ne Instabilität dieser Medien in ihren Rahmungen, in ihren Bildeinstellungen. Kameraeinstellung und -aufstellung sind schneller gewechselt als der Bildausschnitt eines Gemäldes, und innerhalb eines Bildausschnittes kann Bewegung stattfinden. So auch bei Dean, die erklärt hat: „I like the static shot that allows for things to happen in the frame. [...] It is just allowing the space and time for whatever to happen [...].“¹²¹ Auch wenn die einzelnen Einstellungen wirken können wie statische fotografische Einstellungen, ist ihnen doch mehr Variabilität immanent als einem Gemälde. Dean hat die Variabilität der filmischen Rahmung zusätzlich ausgereizt, indem sie 41 unterschiedliche Ausschnitte der Palastfassade zusammengestellt hat. Auch das vergängliche Filmmaterial selbst wird mit Picons Argumentation zu einem Faktor für die besondere Eignung der fotografischen Medien zur Vermittlung der neuen, ausufernden und hybriden Stadtlandschaften, die selbst durch Wandel und Vergänglichkeit gekennzeichnet sind. Weist folglich schon das Motiv Spuren von Instabilität, Vergänglichkeit und Variation auf, so wurde nun deutlich, dass dies auch Eigenschaften des Mediums sind, mit dem das Motiv abgebildet wird. Medium und Motiv des Neo-Pittoresken fallen zusammen.

Diese grundsätzliche Neuerung gegenüber der ästhetischen Kategorie des Pittoresken des 18. Jahrhunderts soll durch das Präfix ‚Neo-‘ gekennzeichnet werden. Im 18. Jahrhundert bezeichnete das Pittoreske stets eine Ansicht, ein Objekt in der Landschaft oder die Landschaft selbst. Zwar fungierte das Medium der Malerei indirekt als Namenspatronin für die ästhetische Kategorie, und für William Gilpin bildete das Medium noch einen Teil seiner Definition des Phänomens: pittoresk seien „those [objects], which please from some quality, capable of being illustrated by painting“¹²². Doch bereits Uvedale Price bezog sich auch direkt auf Landschaften sowie auf ihre Gestaltung.¹²³ Wie Steven Jacobs aufschlussreich bemerkt hat, ist dieser Dualismus schon in dem Begriff „Landschaft“ an sich gegeben, der vom niederländi-

¹²¹ Tacita Dean in Groenenboom 2000, S. 91.

¹²² Gilpin 1972, S. 3.

¹²³ Price 1796. Gemälde galten Price hauptsächlich als Studienobjekte für die Gartengestaltung.

schen „Landschap“ stammt und sowohl gestaltete Natur als auch deren Abbild bezeichnete. Einige Wissenschaftler sehen Malerei gar als Voraussetzung für eine ästhetische Betrachtung der Umwelt als Landschaft.¹²⁴ Letztlich ist es in der Diskussion des Begriffs im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert unerheblich, ob er sich auf reale Landschaft oder ihre Darstellung in einem Stich oder einem Gemälde bezieht; die Grenzen verschwimmen. Vielmehr ist das Pittoreske damals als Gegenstand einer Wahrnehmungstheorie zu begreifen, die spezifische Bedingungen für visuelles Wohlgefallen zu bestimmen suchte. In der hier neuformulierten Kategorie des Neo-Pittoresken im 21. Jahrhundert ist das Medium jedoch ein konstituierender Faktor des Werkes. Während Licht im späten 18. Jahrhundert, wie dargelegt wurde, herangezogen wurde, um über seine Effekte auf Netzhaut und Nervenspannung die Faszination des Pittoresken physisch zu erklären, steht nun das Licht als medienkonstituierendes Element im Kunstwerk selbst zur Diskussion. So verschiebt sich in zeitgenössischen pittoresken Kunstwerken, so wurde hier anhand von *Palast* argumentiert, das eigentliche Motiv des Pittoresken vom Dargestellten und seiner Komposition zum Medium selbst. Die stillgelegte modernistische Architektur unterstreicht dies lediglich, indem sie hier als Projektionsfläche und Spiegel fungiert: Mithilfe der 16-mm-Bilder des ruinösen Palastes hat Dean eine neo-pittoreske Reflexion des Mediums Film geschaffen.

Inwiefern diese Schlussfolgerung auch auf weitere Werke zutrifft, die mit anderen Medien operieren, soll nun Gegenstand der folgenden beiden Kapitel über Cyprien Gaillard und Beate Gütschow sein.

¹²⁴ Vgl. Manfred Smuda: „Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik – Zur Konstitution von Landschaft“, in: ders. (Hrsg.): *Landschaft*, Frankfurt am Main 1986, S. 64–65. Vgl. ebenso Jacobs 2009, S. 33.

2 Cyprien Gaillard – *Geographical Analogies* (2006-2010)

Im Œuvre des französischen Künstlers Cyprien Gaillard (*1980) beweist eine Werkreihe – die zwischen 2007 und 2011 entstandene Serie *The New Picturesque* – dass der Künstler bewusst eine Erneuerung dieser ästhetischen Kategorie anstrebte. Mit weißer Acrylfarbe und expressivem Gestus übermalte er gefundene historische Landschaftsdarstellungen auf Leinwand und Papier. Seine radikalen Eingriffe verdecken „handlungsbestimmende[...] Elemente“¹²⁵ wie figürliche oder architektonische Motive und lenken den Blick stattdessen auf deren landschaftliche Umgebung, während die abstrakten weißen Formen selbst zu einem Bildmotiv werden. Nicht nur der auslöschende, moderne Gestus wirkt revisionistisch, sondern insbesondere auch der Titel *The New Picturesque*. Er suggeriert, dass der Künstler die antiquarischen Werke an eine zeitgenössische Kunstpraxis anzupassen suchte. Die neue Variante des Pittoresken, die er mit dieser Serie initiiert hat, beinhaltet sowohl radikale Eingriffe in die Landschaft als auch deren Abstraktion. Sein Interesse ist aber nicht auf Landschaft beschränkt: In einem anderen Teil dieser Serie hat er die schwarzweißen Postkarten von viktorianischen Villen partiell mit großen Papierfragmenten überklebt (Abb. 27). Die abstrakten, leeren, weißen Blätter wirken wie Platzhalter für moderne Bauformen, die über die darunterliegende Architektur mit ihren ornamentalen Dachverzierungen zu triumphieren scheinen. Mit *The New Picturesque* vollführt Gaillard eine Gratwanderung: Die modernen Elemente stören die Idylle und behaupten sich gleichzeitig als Wahrer und Erneuerer der pittoresken Ästhetik. Eine ähnliche, wenn auch weniger explizite Aktualisierung nimmt Gaillard in der Polaroid-Serie *Geogra-*

¹²⁵ Friederike Fast: „Cyprien Gaillard“, in: Marta Herford gGmbH 2009, S. 116-121, hier S. 116.

phical Analogies vor, die zwischen 2006 und 2010 entstand und Gegenstand dieses Kapitels ist.

Gaillard erlangte hauptsächlich mit seinen filmischen Arbeiten Bekanntheit. Eine Auflistung der relevantesten Werke aus den letzten Jahren zeigt die Bandbreite seiner stets mit Bedacht eingesetzten Medien auf: Den atmosphärischen Film *Cities of Gold and Mirrors* (2009), der episodische Eindrücke von Partytouristen in Cancùn, Maya-Ruinen und verwaisten Hotelhochburgen mit der Aufnahme einer Gebäudesprengung kombiniert, drehte er auf 16-mm-Film. Nächtliche Aufnahmen von Botanik, Kunst und Feuerwerk in *Nightlife* (2015) filmte er mit hochaufwändiger 3D-Technik und für *Artefacts* (2011) begab er sich mit einem handelsüblichen iPhone 4 in den Irak, um den Überresten von Babylon nachzuspüren.¹²⁶ Mit *Artefacts* hat Gaillard zudem seine Sensibilität für mediale Bedingungen im Ausstellungskontext bewiesen. Die auf dem iPhone gedrehte und auf 35-mm-Film transferierte Arbeit, deren Titel sich sowohl auf die Fundstücke bezieht, denen er auf seiner Reise begegnete, als auch auf den Fachbegriff für nicht-intendierte Begleiterscheinungen in der Filmentwicklung, lief während der mehrmonatigen Laufzeit einer Ausstellung in einem zentral platzierten Filmprojektor ununterbrochen im Loop und sollte damit absichtlich Verschleißerscheinungen hervorrufen.¹²⁷ Da sich Medienreflexionen dieser Art häufig in Gaillards Œuvre finden und der Künstler mit dem eingangs beschriebenen Werkzyklus explizites Interesse an einer Wiederaufnahme pittoresker Traditionen gezeigt hat, soll seine Arbeit unter dem im vorangegangenen Kapitel etablierten Konzept des Neo-Pittoresken betrachtet werden, der das Medium in den Fokus der Wahrnehmung rückt.

¹²⁶ Gaillard erhielt unter anderem den Prix Marcel Duchamp der Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Française (2010), den Karl-Ströher Preis (2010) und den Preis der Nationalgalerie für junge Kunst in Berlin (2011).

¹²⁷ Vgl. Joachim Jäger: „Cyprien Gaillard“, in: ders./Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): *Preis der Nationalgalerie für junge Kunst 2011*, Berlin 2011, S. 10–13, hier S. 12.

Welche Rolle dabei nicht nur das Aufnahmemedium sondern auch dessen Präsentationsweise spielt, wird im Folgenden anhand der fotografischen Serie *Geographical Analogies* untersucht. Die Serie stand im Mittelpunkt von vier großen Einzelausstellungen, die Gaillard 2009 und 2010 in Deutschland, der Schweiz und Frankreich gewidmet wurden und nimmt eine zentrale Stellung in seinem Werk ein.¹²⁸ Gaillard hat für die Serie 963 Polaroids von antiken Monumenten und anderen historischen Artefakten sowie von Plattenbauten, Wohnsiedlungen oder Betondetails zu 107 Collagen aus je neun Sofortbildern zusammengestellt (Abb. 28). Die Serie erscheint in zwei verschiedenen Präsentationsformen, nämlich in Vitrinen sowie als Publikation (Abb. 29 und 30).¹²⁹ Da diese unterschiedliche Interpretationsrahmen ergeben, werden sie im vorliegenden Kapitel gesondert untersucht.

Jede der 107 Tafeln besteht aus neun präzise aneinander geklebten Sofortbildern, die eine formale Besonderheit eint: Am Originalschauplatz hielt der Künstler die Kamera um 45-Grad nach links gedreht, so dass die Horizontlinie des Motivs in dem fertigen Polaroid eine Diagonale durch das querrrechteckige Bild beschreibt. Derart gedreht hat der Künstler anschließend jeweils neun Fotografien zu einem auf der Spitze stehenden Rhombus aus drei Dreierreihen arrangiert. Die Bilder sind so sorgfältig platziert, dass sich ein gleichmäßiges, weißes Raster ergibt. Als Polaroids bleiben die Bilder dennoch anhand ihrer charakteristischen weißen Rahmen mit der breiteren Unterseite erkennbar (vgl. Abb. 28).¹³⁰

¹²⁸ Kunsthalle Fridericianum in Kassel: *Cyprien Gaillard – Pruitt-Igoe Falls*, Januar-März 2009; FRAC Champagne-Ardenne in Reims: *Cyprien Gaillard*, Mai-August 2009; Kunsthalle Basel: *Cyprien Gaillard – Obstacles to Renewal*, März-Mai 2010; Zollamt des Frankfurter MMK: *Cyprien Gaillard*, September-Oktober 2010.

¹²⁹ Florence Derieux/Susanne Gaensheimer/Adam Szymczyk/Rein Wolfs (Hrsg.): *Cyprien Gaillard – Geographical Analogies*, Zürich 2009.

¹³⁰ Sie liegen zudem so aneinander, dass die Proportionen der Gesamtzusammenstellung nahezu denen eines einzelnen Polaroids entsprechen, als ergäben die neun Polaroids zusammen ein neues, größeres Sofortbild. Der erwähnte charakteristische breite Rand der Polaroids, der sogenannte „pod“ ist technisch notwendig, weil sich unter ihm die Chemikalien verbergen, die das Bild entwickeln und fixieren. Mit dem Auslösen setzt sich ein Mechanismus in Gang, welcher den Chemikalienbehälter platzen lässt und die Inhalte gleichmäßig über die Bildfläche verteilt. Vgl. Christopher Bonanos: *Instant. The Story of Polaroid*, New York 2012, S. 40 und 94 f.

Die Annahme ist, dass sich auch in dieser Arbeit typisch pittoreske Eigenschaften wie Unregelmäßigkeit, Rauheit, Variation, Verfall, Zufall und Alltäglichkeit mit einer spezifisch medialen Reflexion verbinden, die das Medium zum eigentlichen Gegenstand des Werkes werden lässt. Die folgende Diskussion der *Geographical Analogies* mündet zudem in der Diskussion eines weiteren Themas, das für eine aktualisierte Ruinenikonografie von Bedeutung ist: die Kategorie der Entropie, einem Maß für irreversible Transformationsprozesse wie Verfall. Gaillard behandelt diese Themen in dichotomischen Gegensätzen. So bewegt sich die Serie, wie zu zeigen sein wird, stets zwischen Dokumentation und Inszenierung, zwischen Serialität und Originalität und zwischen Ortsspezifität und geografischer Homogenisierung.

Die Sekundärliteratur zu dieser Serie ist bislang überschaubar. Die erwähnte Publikation *Geographical Analogies* beinhaltet lediglich einen kurzen Text von Rein Wolfs, dem damaligen Leiter der Kasseler Kunsthalle Fridericianum, in der die Serie 2009 zum ersten Mal gezeigt wurde.¹³¹ Gaillard hat zahlreiche Einzelausstellungen in namhaften Institutionen vorzuweisen,¹³² so dass seine Arbeiten in Presstexten, Katalogbeiträgen und Rezensionen Erwähnung finden.¹³³ Die Informationen zu *Geographical Analogies* blieben dabei stets spärlich, so dass zusätzlich der Künstler selbst in einem mehrstündigen Gespräch befragt wurde.¹³⁴

Wenn im Folgenden einige der Collagen der Serie sowie die beiden entsprechenden Präsentationsformen im Detail diskutiert werden, offenbart sich, dass drei Themenkomplexe die *Geographical Analogies* bestimmen, die gemeinsam zu einer aktuali-

¹³¹ Rein Wolfs: „Against Disappearance“, in: Derieux et al. 2009, S. 3–5.

¹³² Neben den vier bereits erwähnten waren weitere wichtige Einzelausstellungen unter anderem: *The Crystal World*, MoMA PS1, New York, 2013; *Hammer Projects: Cyprien Gaillard*, Hammer Museum, Los Angeles, 2013; *Rubble and Revelation*, Fondazione Nicola Trussardi, Mailand, 2012 sowie *Cyprien Gaillard, UR*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2011.

¹³³ Siehe etwa Michael Gibbs: „Cyprien Gaillard“, in: *Art Monthly*, Juli/August 2009, S. 22–23; Ilse Lafer: „Cyprien Gaillard – Urbane Romantik“, in: *Folie* 2009, S. 136–147; Catherine Wood: „Cyprien Gaillard“, in: *Artforum International*, Februar 2009, S. 172–175.

¹³⁴ Das Gespräch fand am 28. Mai 2015 in Berlin statt.

sierten, neo-pittoresken Ruinenästhetik beitragen. Gaillard widmet sich einerseits einer zeitgenössischen Darstellung des Topos‘ Landschaft, indem er in der Wahl der Motive die Hybridisierung von Stadt und Land und die Ausbreitung der von Menschen gestalteten Lebensräume zu ausufernden Stadtlandschaften aufgreift. Die Zusammenstellung seiner Bilder zu Analogien sorgt zudem für einen quasi-archäologischen Blick auf die materielle Gestalt der Gegenwart, der sich um eine Steigerung der Wertschätzung der Kulturgüter der 1960er und 1970er Jahre im Vergleich zu jenen anderer Epochen bemüht. Zuletzt wird erörtert, wie Gaillard in den *Geographical Analogies* auf das Thema Entropie aufmerksam macht und dabei sowohl die Motive als auch das Medium Polaroid in seinen beiden Präsentationsformen in den Dienst nimmt.

Archäologie der Gegenwart: *Geographical Analogies* als Verfallsstudie

Die Motive der *Geographical Analogies* stammen aus verschiedenen Gegenden in Europa, Nord- und Mittelamerika, Südostasien und Nordafrika, die der Künstler zwischen 2006 und 2010 bereist hat. Fast eintausend Aufnahmen hat er für die Arbeit ausgewählt und nach formalen Gemeinsamkeiten zusammengestellt. Sie zeigen vorrangig Gebäude und Landschaften, wobei auffällig ist, dass sich keine Menschen darin finden, wenngleich die gezeigten Lebensräume unverkennbar allesamt von Menschen gestaltet sind. Während Gaillard in seiner Serie *The New Picturesque* die ursprünglich abgebildeten Figuren durch seine künstlerischen Eingriffe auslöschte, hat er sie aus den *Geographical Analogies* von vornherein ausgeschlossen.¹³⁵ Die Spuren ihrer Existenz hingegen sind allgegenwärtig. Selbst wo keine Bauwerke erkennbar sind, handelt es sich um ‚gestaltete‘ Außenräume wie Golfplätze, Schutthaufen oder Baugruben. Eine scheinbar unberührte Berglandschaft erweist sich bei genauem Hin-

¹³⁵ Menschliche Figuren tauchen in *Geographical Analogies* einzig in Form von Wandbildern oder Statuen auf, etwa Derieux et al. 2009, S. 89 oder S. 141 sowie S. 25 oder S. 99.

sehen als gemeißelter Mount Rushmore, eine Waldlichtung als Golfplatz und ein bemooster Felshügel als angelegter Burgwall.¹³⁶ Unberührte Natur findet sich in diesem Kosmos nicht; stattdessen Objekte, die den Menschen dazu dienen, sich vor der Umwelt zu schützen, sie sich zu Nutze zu machen und anzueignen, oder sie zu markieren. Damit gehört die Arbeit zu einer Reihe von fotografischen Projekten, die unter dem Stichwort des ‚Anthropozän‘ den nachweislichen menschlichen Einfluss auf die Beschaffenheit des Planeten thematisieren.¹³⁷ Beinahe alle fotografierten Motive wurden von Menschen gestaltet, sei es aus natürlichen Materialien wie Stein, Holz und Erde oder aus Beton, Glas, Metall und Kunststoff. Gaillard hat dabei scheinbar Gegensätzliches wie antike Monumente und moderne Hochhaussiedlungen kombiniert. Er hat sich archäologischen Motiven wie Spolien und Ausgrabungsstätten gewidmet, Aufnahmen von verschiedenen Arten von Bauwerken gemacht, wie verlassenen Holzhäusern, romantischen Ruinen, Betonbauten sowie Hochhauskomplexen und die Kamera ebenso auf Einrichtungen mit spezifischer Funktion gerichtet, etwa auf Spiel- und Golfplätze, Friedhöfe und Feriensiedlungen. Viele Bilder sind Detailaufnahmen von zerborstenen Fensterscheiben, Graffiti, Bannern, Stützgerüsten und Skulpturen im öffentlichen Raum. Auffällig ist darüber hinaus, dass alle Bildmotive immobil sind. Gaillard hatte offensichtlich kein Interesse daran, Aktionen oder Bewegungen abzubilden, sondern nahm stattdessen eine Art Bestandsaufnahme eines

¹³⁶ In Derieux et al. 2009 ist Mount Rushmore auf S. 99 zu sehen, der Golfplatz auf S. 71 und der Burgwall auf S. 37. Gezeigt werden zudem wenige Orte, deren Formation zwar gestaltet aussieht, aber in der Tat natürlich ist, etwa der Zabriskie Point im amerikanischen Death Valley (S. 150). Auch die touristische Erschließung von Naturphänomenen thematisiert Gaillard in dieser Serie.

¹³⁷ Der Begriff Anthropozän bezeichnet das Erdzeitalter, in dem der Einfluss des Menschen auf die Erde als geologisch nachweisbar und irreversibel gilt. Vgl. hierzu Will Steffen/Paul J. Crutzen/John R. McNeill: „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?“, in: *Ambio*, Vol. 36, Nr. 8, Dezember 2007, S. 614–621. Gaillard ist einer von vielen Künstler*innen, die sich dieser Transformation im 21. Jahrhundert in fotografischen Serien gewidmet haben, wie etwa Olaf Otto Becker, Stéphane Couturier, Axel Hütte, Catherine Opie, Lisa M. Robinson, Victoria Sambunaris, Amy Stein, Kim Stringfellow oder Thomas Struth. Wesentlich hierzu siehe Liz Wells: *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, New York 2011; Anne M. Wolfe (Hrsg.): *Altered Landscapes. Photographs of a Changing Environment*, New York 2011 sowie Ingried Brugger/Florian Steininger (Hrsg.): *Landscape photography today. Hamish Fulton to Andreas Gursky*, Wien 2015.

bestimmten Teils der gestalteten Umwelt vor, den er zwischen 2006 und 2010 auf seinen Reisen ausfindig machte.

Die titelgebenden Analogien sind sowohl inhaltlicher als auch formaler Art. Gaillard hat die Polaroids so zusammengestellt, dass sich in den abgebildeten Farben oder Formen – trotz offensichtlicher Unterschiede in Alter, Kontext oder Typus – Entsprechungen ergeben. Nicht alle Vergleiche sind offensichtlich, doch lässt sich in den meisten Fällen erahnen, was den Künstler zu seinen Gegenüberstellungen motiviert haben mag. Die Betrachtung der Zusammenstellung auf S. 49 des Buches vermag einerseits zu verdeutlichen, wie die titelgebenden Analogien konkret aussehen können, und andererseits, wie Gaillard mit der Inszenierung moderner Ruinen eine neo-pittoreske Ästhetik etabliert (Abb. 31). An der oberen und unteren Spitze der Collage befinden sich Aufnahmen des klassizistischen Eingangsportals des Detroitter Hauptbahnhofs. Der stacheldrahtumsäumte Vorplatz ist leer und ungepflegt und in den kleinteiligen Bleiglasfenstern fehlen zahlreiche Scheiben. Ganz ähnlich sehen die kaputten Fenster in den Polaroids links und rechts des Rhombus⁶ aus, die der Fassade der neogotischen City Methodist Church in Gary, Indiana angehören, eine postindustrielle Stadt wie Detroit. Die übrigen vier äußeren Polaroids zeigen ebenfalls eingeschlagene Fensterscheiben, die allerdings unverkennbar aus Wohnsiedlungen der Nachkriegszeit stammen, denn hinter den dreckigen, beschädigten, mit Graffiti und Tags versehenen Scheiben ist ein massiver, vierzehnstöckiger Wohnturm aus Beton zu erkennen, der, wie die Bildlegende besagt, dem brutalistischen Bauprojekt Vele di Scampia in einer neapolitanischen Vorstadt angehört.¹³⁸

Die zerbrochenen Fensterscheiben stellen die Verbindung zwischen den Einzelbildern her. In der Zusammenstellung zeigt sich, auf welche Weise Gaillards Aufnahmen zu einer Aktualisierung des Pittoresken beitragen: Vor allem die Unregelmäßigkeit und Zufälligkeit des kaputten Glases machen die Bilder zu interessanten Aufnahmen. Die Aussage Gilpins, wonach eine ebennmäßige palladianische Villa erst zerschlagen werden müsse, um für ein Bild interessant und damit pittoresk zu wer-

¹³⁸ Die Wohnsiedlung Vele di Scampia steht im Zentrum des Kapitels über Tobias Zielonys *Vele*.

den, erfährt hier eine moderne Neuinterpretation.¹³⁹ Die Themen Zerstörung und Verfall sind für die *Geographical Analogies* und Gaillards Œuvre insgesamt von so großer Bedeutung, dass ihnen später unter dem Oberbegriff Entropie ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist. Zum jetzigen Zeitpunkt soll es ausreichen, darauf aufmerksam zu machen, dass nahezu jedes Polaroid ein Motiv zeigt, das davon gekennzeichnet ist.

So sehr sich in dem obigen Beispiel die ursprüngliche Gestaltung, der heutige Verfallszustand und die öffentliche Wertschätzung des als Fotomotiv beliebten Detroiter Bahnhofs und der umstrittenen neapolitanischen Großwohnsiedlung auch unterscheiden mögen: Der Künstler hat der umstrittenen, brutalistischen Wohnsiedlung denselben Wert beigemessen wie dem eklektizistischen Hauptbahnhof und der neogotischen Kirche.¹⁴⁰ Er hat sie in seinen Analogien als gleichwertig behandelt, weil er sie als gleichermaßen bildwürdig ansieht. Diese Gleichbehandlung ist für die Arbeit von zentraler Bedeutung.

Gaillard hat betont, in der ganzen Welt Interessantes, Zeigenswertes und ästhetisch Ansprechendes zu finden – vor allem auch in Dingen, die Andere als hässlich erachten.¹⁴¹ Es sei ihm künstlerisches Anliegen, unterschiedlichen, auch ungewürdigten Artefakten Respekt entgegenzubringen, da sie genauso ihren Teil zur kulturellen Gestalt unserer Zeit beitragen würden. Diese Ambition zieht sich durch viele seiner Arbeiten und ist besonders offensichtlich in dem bereits erwähnten Film *Artefacts* (2011), über den der Kurator Joachim Jäger schreibt:

„Filmaufnahmen vor dem historischen Ishtar-Tor in Berlin erscheinen [...] eng verknüpft mit Aufnahmen vor Ort, im stark vom Krieg gezeichneten Land Irak. Dort macht der Künstler mit seinen Aufnahmen keinen Unterschied zwischen aufgelassenen Kulturstätten in der Wüste und Neubauten und Baustellen in der irakischen Gegenwart. Alles sind aus seiner Sicht gleichwertige Fundstücke, 'Artefakte', also Hinterlassenschaften des Menschen, die wie in der klassischen Archäologie Rückschlüsse auf eine Kultur und deren Lebensweise erlauben.“¹⁴²

¹³⁹ Vgl. Gilpin 1972, S. 7.

¹⁴⁰ Cyprien Gaillard im Gespräch mit der Verfasserin am 28. Mai 2015 in Berlin.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Jäger 2011, S. 10.

Gaillard interessieren die Folgen und Spuren menschlichen Handelns, anhand derer er eine Art künstlerische „Archäologie der Gegenwart“ betreibt.¹⁴³ Die Artefakte, die er als bildwürdig erachtet, erlauben relevante Rückschlüsse über die Verfassung der Gegenwart, wie er sie wahrnimmt. Sie verdeutlichen, welchen Dingen heute Wertschätzung entgegengebracht wird und welchen Artefakten es daran hingegen mangelt. Mit den *Geographical Analogies* hat der Künstler diese Hierarchisierung problematisiert. Es stelle sich die Frage, so Gaillard, anhand welcher Kriterien darüber bestimmt werde, welchen Orten besonderes kulturelles Interesse entgegengebracht werden solle.¹⁴⁴ Seine Aufnahmen zeigen den aktuellen Umgang mit Monumenten und Bauwerken auf, denen wenig bis gar keine öffentliche Wertschätzung widerfährt. Indem er für die *Geographical Analogies* konsequent auch diese Art von Orten besucht und sie zu bildwürdigen Artefakten neben kulturell anerkannten Monumenten erhoben hat, erfahren sie in seinem Werk eine Aufwertung. Die Architektur der 1960er und 1970er Jahre nimmt dabei eine besondere Stellung ein. Gaillard hat für die *Geographical Analogies* wiederholt Plattenbauten und größere Wohnsiedlungen fotografiert (Abb. 32).¹⁴⁵ Manchmal bilden sie das Hauptmotiv, manchmal aber auch den Bildhintergrund für andere Motive wie Kunst im öffentlichen Raum (Abb. 33) oder sind hinter zerbrochenen Fensterscheiben zu sehen wie in dem oben genannten Beispiel (vgl. Abb. 31). In einige Zusammenstellungen hat Gaillard Bilder von Plattenbauten eingefügt, die bereits gesprengt sind (Abb. 34 und 35). In jedem Fall wirkt ihre bildliche Widergabe ebenso selbstverständlich wie jene des Pantheons in Rom oder der rottenden Tempel von Angkor Wat, die er ebenfalls in der Serie verarbeitet hat. Die *Geographical Analogies* präsentieren eine mögliche Alternative kultureller Bedeutsamkeit.

¹⁴³ Folie 2009, Titelblatt.

¹⁴⁴ Cyprien Gaillard im Gespräch mit der Verfasserin am 28. Mai 2015 in Berlin.

¹⁴⁵ Abbildungen von Plattenbausiedlungen finden sich unter anderem auf folgenden Seiten: Derieux 2009, S. 13, S. 85, S. 167, S. 171.

Doch ist der Künstler noch einen Schritt weitergegangen. Er hat nicht nur das architektonische Erbe der 1960er und 70er Jahre mit ungewöhnlicher Aufmerksamkeit bedacht, sondern suggeriert zudem mit der Wahl, der Anzahl und der Kombination der Bildgegenstände, dass sämtliche menschliche Artefakte einem einzigen Prozess der Vermengung, der Homogenisierung, der Ausbreitung und des Verfalls unterliegen. Was im vorherigen Kapitel als Thema aktueller künstlerischer Arbeiten angesprochen wurde, die die Möglichkeiten und Bedingungen fotografischer Medien ausschöpfen, nämlich die Ausbreitung der Städte, die Zerstreung der Peripherie und die zunehmende Vermengung von Natur und Kultur zu neuen Stadtlandschaften, kann als eine der Hauptaussagen der *Geographical Analogies* gelten. Gaillard hat die Möglichkeit des Vergleichs durch Serialität genutzt, für die sich das fotografische Medium besonders eignet, um eine globale Stadtlandschaft darzustellen, in der sich der Mensch die Natur vollkommen untertan gemacht hat. Der vermeintliche Gegensatz von Natur und Kultur, so geben die *Geographical Analogies* zu verstehen, schwindet zusehends. Stattdessen erleben wir Verstädterung und Ausbreitung kultivierter Gebiete. Die Stadt steht immer weniger in Opposition zur Natur, so suggerieren diese Bilder, sondern integriert sie mit Parks, Umweltschutzgebieten und Gemüsegärten, während post-urbane, heterogene und fragmentierte Landschaften den Planeten überziehen.¹⁴⁶ In den *Geographical Analogies* finden sich fast ausschließlich menschengemachte Landschaften dieser Art. Doch ist zu betonen, dass die Natur sich ihren Lebensraum in einigen Beispielen auch zurückerobert. In diesen Fällen wird noch deutlicher, wie Umwelt und Urbanität in Gaillards Version einer globalen Landschaft verschmelzen. Auffällig ist das etwa in jenen Bildern aus Tschernobyl und der Nachbarstadt Prypriat (Abb. 36). Nach dem Atom-GAU von 1986 blieben beide Areale evakuiert, so dass die Natur das Terrain seitdem langsam zurückerobern konnte. Gaillards Luftaufnahmen zeigen, dass die Begrünung regelrecht an die Plattenbauten herangerückt ist, sie umwuchert und auch in den Innenräumen Wurzeln schlägt. Architektur und Natur könnten auf den ersten Blick harmonisch wirken, wä-

¹⁴⁶ Vgl. Jacobs 2009, S. 37–41.

ren da nicht die leeren Fenster und heruntergekommenen Interieurs, die an den erschreckenden Hintergrund der Entvölkerung erinnern.¹⁴⁷

Die Serie verdeutlicht also, wie sich Stadt und Natur flächendeckend vermengen. Die *Geographical Analogies* suggerieren, dass ein neuer Landschaftstypus hier seine adäquate Form der Abbildung findet. Dass Fotografie dazu dienen kann, neue Stadtlandschaften begreifbar zu machen, und sich dabei auf die Tradition des Pittoresken beruft, indem sie das Verhältnis von Natur und Kultur neu auslotet, hat Steven Jacobs gezeigt. In seinem Aufsatz „Das Fotoreske. Bilder zwischen Stadt und Land“ beschreibt er, wie fotografische Projekte helfen, jene hybriden Landschaften zu vermitteln, die seit der Industrialisierung und deren postindustriellem Rückgang entstanden sind und urbane und natürliche Elemente in sich vereinen.¹⁴⁸ *Geographical Analogies* gehört in diese Kategorie. In Gaillards Bildern lässt sich ablesen, dass die Landschaften in erheblichen Teilen der Erde merklich durch demographischen Zuwachs, Urbanisierung, den Untergang der Schwerindustrie, neue Technologien und den Aufstieg der Freizeit- und Serviceindustrie gekennzeichnet sind. Sowohl von Theoretikern als auch von Künstlern wird die „urbanisierte Umwelt von heute, die gleichzeitig Merkmale der ehemaligen Stadt, Vorstadt, Peripherie und des ‚flachen Landes‘ aufweist“ zunehmend als Landschaft wahrgenommen und interpretiert.¹⁴⁹ John Brinckerhoff Jackson hat wesentlich dazu beigetragen, die Vorstellungen von Landschaften zu erweitern und Landschaft als eine synthetische Ansammlung menschengemachter Räume zu verstehen, die konstantem Wandel unterworfen ist.¹⁵⁰ Bereits seit dem 19. Jahrhundert hatte sich ein Diskurs entwickelt, der die Stadt selbst

¹⁴⁷ Das Polaroid im Zentrum der Collage ist ein Verweis auf die Anschläge des 11. September 2001. Es bildet Fritz Koenigs Plastik *Sphäre* ab, die im Areal des World Trade Centers stand und heute im New Yorker Battery Park an die Anschläge erinnert. Die Zusammenstellung lässt sich als Verweis auf die weniger beachteten Konsequenzen menschengemachter Katastrophen lesen.

¹⁴⁸ Jacobs 2009, S. 28-69.

¹⁴⁹ Ebd., S. 37.

¹⁵⁰ Vgl. John Brinckerhoff Jackson: *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven 1984, S. 156.

als Landschaft reflektierte.¹⁵¹ Die Ästhetik des Pittoresken leistete diesbezüglich Vermittlungsarbeit. So warf etwa Camillo Sitte 1889 in *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* explizit die Möglichkeit auf, eine Stadt als Landschaft zu begreifen und forderte dafür einen durchgängigen urbanen Raum, dessen Bauwerke sich nach den Regeln pittoresker Ästhetik aufeinander beziehen sollten.¹⁵² Auch Gordon Cullen leistete dieser Vorstellung mit seinem Buch *Townscape* Vorschub, in dem er verlangte, das urbane Geflecht mit Hilfe des Einsatzes von bestimmten Sichtachsen abwechslungsreich und dennoch kohärent zu gestalten.¹⁵³ Er vermittelte seine Ideen in Bilderreihen, die an Comicstrips erinnern und den Verlauf von Perspektivwechseln aufzeigen. Cullen rechnete in seine Überlegungen ein, dass die Betrachter*innen dieser urbanen Landschaften sich darin auch bewegen würden. Stadtlandschaften, die diesen traditionell pittoresken Prinzipien tatsächlich entsprechen, finden sich in den *Geographical Analogies* kaum. Gaillard hat darin eher ein ausgesprochenes Interesse für den häufig „amorphen und undefinierbaren Charakter“ der postindustriellen Umwelt gezeigt,¹⁵⁴ der viel Unfertiges, Nebensächliches und Nicht-Perfektes hervorbringt und der Ästhetik des Pittoresken eher auf diese Weise nachspürt.

Die Fotografie hat sich schon in der Vergangenheit als probates Mittel zur Darstellung ungeplanter, unvorhergesehener urbaner Entwicklungen erwiesen, die sich schlecht durch Statistiken, Karten oder Pläne vermitteln lassen. Unternehmungen wie beispielsweise die folgenreiche *Mission DATAR (La Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale)*, die in den 1980er Jahren von der französischen Regierung finanziert wurde, beauftragten Gabriele Basilico, Sophie Ristelhueber und

¹⁵¹ Das *Oxford English Dictionary* sieht den Begriff ‚townscape‘ erstmalig 1856 verwendet, bemerkt aber, dass er erst Mitte des 20. Jahrhunderts richtig in Mode komme. Auch Begriffe wie „città dif-fusa“ von Stefano Boeri, „Zwischenstadt“ von Thomas Sieverts, oder „middle landscape“ von Peter Rowe, um nur einige Neologismen zu nennen, zeigen, dass neue Vorstellungen von einer „fragmentierte[n] und hybride[n] Stadtlandschaft von heute“ herrschen, die einen geeigneten bildlichen Ausdruck suchen. Siehe hierzu Jacobs 2009, S. 41.

¹⁵² Vgl. Camillo Sitte: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Braunschweig 1983 (1889). Vgl. hierzu auch Jacobs 2009, S. 33.

¹⁵³ Vgl. Gordon Cullen: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*, Basel 1991 (1961).

¹⁵⁴ Jacobs 2009, S. 57.

andere bekannte Fotograf*innen damit, jene Umweltmerkmale in Bilder zu verwandeln, die nicht den französischen Postkartenmotiven entsprachen, aber dennoch unverkennbar Teil der gegenwärtigen Landschaften waren.¹⁵⁵ In den Abbildungen finden sich immer wieder Ansichten von scheinbar Nebensächlichem, von der Peripherie, von unscheinbaren Straßenkreuzungen und den Randzonen der bekannten urbanen Zentren.

Auch Gaillard hat seine Kamera immer wieder auf scheinbar Nebensächliches gerichtet. Sein Interesse für die Gestalt der Peripherie und für Verfallsmechanismen ist dabei eindeutig geprägt durch den Einfluss des Land Art-Künstlers Robert Smithson.¹⁵⁶ Auf das Werk des Amerikaners machte ihn 2005 ein Professor während seines Studiums an der Kunsthochschule in Lausanne aufmerksam.¹⁵⁷ Während auch Zeitgenossen wie Ed Ruscha oder Dan Graham sich mit der Absurdität der städtischen Peripherie beschäftigt haben, sind insbesondere die Dokumentationen der ‚banalen‘ Ausflüge von Smithson ein relevanter Bezugspunkt für Gaillards *Geographical Analogies*.¹⁵⁸ Smithsons *Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey*, die 1967 in der Zeitschrift *Artforum* veröffentlicht wurde, hat nicht nur den Blick auf das Nebensächliche propagiert, der aus Alltäglichem unerwartete Denkmäler produzieren kann, sondern gleichzeitig die Bedingungen des Mediums reflektiert, mit dem diese Blicke festgehalten werden.¹⁵⁹ Auf seinem Streifzug nahm Smithson beispiels-

¹⁵⁵ Vgl. François Hers/Bernard Latarjet: „The experience of landscape“, in dies. (Hrsg.): *1984–1988 La mission photographique de la DATAR*, Paris 1989, S. 671.

¹⁵⁶ Den Einfluss Smithsons lässt Gaillard in einem früheren Werk aus der Reihe *Real Remnants of Fictive Wars* (2007) direkt erkennen. Auf Smithsons *Spiral Jetty* (1970) im Salt Lake in Utah/USA stehend, versprüht er den Inhalt eines industriellen Feuerlöschers. Der Akt kann zugleich als Hommage und als Vandalismus gegenüber einem Werk gedeutet werden, das er bewundert, von dem er sich aber auch abgrenzen möchte. Siehe hierzu auch: Gibbs 2009. Auch in einem Interview mit der *Spex* bezeichnet Gaillard sein Verhältnis zur Land Art als zwiesgespalten. Vgl. Max Dax/Anne Waak: „Was tun? Es in die Luft jagen?“, in: *Spex*, Oktober 2011, o. S., URL: <https://spex.de/cyprien-gaillard-interview/> (13. Dezember 2018).

¹⁵⁷ Cyprien Gaillard im Gespräch mit der Verfasserin am 28. Mai 2015 in Berlin.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Robert Smithson: „A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey“, in: *Artforum*, Jg. 7, Nr. 4, Dezember 1967, S. 48–51.

weise eine einfache Holzbrücke, Rohrleitungen einer Baustelle, eine Pumpstation und einen Sandkasten wahr, erklärte sie zu ‚Monumenten‘ und hielt sie mit seiner *Instamatic*-Kamera fest (Abb. 37).¹⁶⁰ Smithsons Vorgehensweise, periphere Objekte mit überbetonter Seriosität zu bild- und erinnerungswürdigen Motiven werden zu lassen, hat Gaillard in den *Geographical Analogies* in abgewandelter Form nachgeahmt. Smithson betonte in seinem Text aber vor allem auch die fotografischen Qualitäten der Gegend. Er habe die Monumente so vorgefunden und nur noch den Auslöser betätigen müssen:

„Der mittägliche Sonnenschein kinoisierte den Ort, verwandelte Brücke und Fluß in ein überbelichtetes *Bild*. Das mit meiner Instamatic 400 zu fotografieren war wie eine Fotografie zu fotografieren. Die Sonne wurde zu einer gigantischen Lampe, die eine Serie von einzelnen ‚Stills‘ durch die Instamatic in mein Auge projizierte.“¹⁶¹

Smithson nahm die Umgebung in Bildern wahr, die sich ihm darboten, und die er mit seiner Kamera nur noch einfangen musste. Interessant ist dabei, dass er das fotografische Medium mit seinem Auge gleichsetzte. Jeder Anblick konnte zu einem Bild werden. Im 21. Jahrhundert wirken Smithsons Bemühungen wie Vorwegnahmen von Google Glasses, der massenhaften Verbreitung von Smartphones mit Kamerafunktion, und der fotografischen Erfassung beinahe jeglicher Winkel der Erde durch Google Streetview. Das Alltägliche ist bei Smithson in die Bildproduktion eingezogen, herkömmliche Baustellen wurden zu relevanten Bildmotiven deklariert. Interessant ist dabei, dass Smithsons Bilder bewusst ganz und gar unspektakulär bleiben.

Gaillard hat Smithsons lokalen Ansatz ins Globale gesteigert. Er hat in sämtlichen Ländern, die er bereist hat, seinen Blick auch auf die Nebenschauplätze gerichtet und durch seine Bildauswahl und -kombination deren Mangel an ästhetischer Wertschätzung in Frage gestellt. Würdigte bereits die pittoreske Ästhetik des 18. Jahrhunderts die Tatsache, dass Alltägliches oder Verfallendes ein gutes Bild ergeben konnte, ging Gaillard – inspiriert von Smithson – einen Schritt weiter und wandte sich sogar Ansichten zu, die von den meisten Menschen als unansehnlich deklariert würden.

¹⁶⁰ Vgl. Eva Schmidt/Kai Vöckler (Hrsg.): *Robert Smithson – Gesammelte Schriften*, Köln 2000, S. 97–102.

¹⁶¹ Smithson 2000, S. 98.

Gaillards neo-pittoreske Ästhetik präsentiert dabei aber eine regelrechte Bilderflut, als würde den ausufernden Stadtlandschaften des 21. Jahrhunderts nur eine ausufernde Aneinanderreihung von Bildern gerecht. Im Gegensatz zu Smithson, der seine Bilder ganz einfach in einer Art Reisebericht veröffentlichte, hat Gaillard seine Bilder aber in ein aufwändiges, ornamentales Raster eingespannt. Das folgende Unterkapitel wird zeigen, auf welche Weise Gaillard mit der Art der Präsentation versucht hat, dem beständigen Wandel der globalen Stadtlandschaften und dem allumspannenden Prozess des Verfalls menschlicher Errungenschaften, der in seinen Bildern sichtbar wird, zumindest für einen Augenblick ein wenig Ordnung entgegenzusetzen, und welchen Einfluss die Wahl des Mediums Polaroid auf die Interpretation der Serie nimmt.

Die Prekarität des Polaroids

Um ein umfassendes Bild von Gaillards Aufwertung von Verfallsprozessen zu erhalten, gilt es, auch das Medium zu reflektieren, dessen er sich bedient. Das revolutionäre Sofortbildverfahren der Firma Polaroid wurde 1947 von Edwin Land entwickelt, der nach einer Möglichkeit gesucht hatte, das fotografierte Bild direkt ansehen und weiterreichen zu können.¹⁶² Er verlegte dafür den gesamten Filmentwicklungsprozess von der Dunkelkammer ins Kameragehäuse, indem er eine damals handelsübliche Plattenkamera im Format 8 x 10 Zoll mit einem Behälter für Film, Papier und Chemikalien ausstattete. Das Konzept blieb in der Folge weitestgehend dasselbe, obschon die Firma ihr Sofortbildmodell seit 1947 fortlaufend weiterentwickelte, so dass es schließlich ohne Negativ und damit ohne Zwischenschritte auskam. Neben Farbfilmen entwickelte Polaroid auch günstigere Modelle für Teenager sowie hochqualitative Modelle für Kunstfotografie. Ansel Adams, Andy Warhol und David Hockney gehören zu den bekanntesten Nutzer*innen des Mediums im Kunstbereich.

¹⁶² Wesentlich hierzu: Bonanos 2012.

In der Regel aber wurden Polaroids zumeist von Privatpersonen genutzt. Das meistverkaufte Polaroidprodukt ist das Modell *SX-70* aus dem Jahr 1972, dessen typische weiße Rahmung mit der etwas verbreiterten Unterseite einen hohen Wiedererkennungswert hat.

Gaillard hat für seine Serie das querrechteckige Format des Modells *Spectra* genutzt, das in Europa *Image* hieß und etwas breiter war als jenes der *SX-70*. Es war 1986 entwickelt worden, nachdem Marketingrecherchen ergeben hatten, dass die Nutzer*innen sich ein Format wünschten, das an das Querformat der Landschaftsmalerei angelehnt war.¹⁶³ Indem Gaillard es schräg stellte, interpretierte er das Landschaftsformat auf seine eigene Weise.

Entscheidend für die Interpretation der Serie ist, dass Polaroid-Sofortbilder ein fragiles Medium sind – allerdings auf eine andere Art und Weise, als üblicherweise angenommen. In einem Ausstellungstext der Kunsthalle Basel heißt es über *Geographical Analogies*, die Arbeit bleibe „fragmentarisch und zeitbedingt, da die Polaroids mit jeder neuen Präsentation stärker verblassen“.¹⁶⁴ Auch Rein Wolfs betont in dem Text, der die Abbildungen der *Geographical Analogies* einleitet: „The first Polaroids from the [...] series are already bleached out and are gradually losing their illustrative function“.¹⁶⁵ Diese Annahme geht auf Aussagen des Künstlers zurück:

„The support is very interesting because it is slowly decaying. Out of all types of photography, it's the one that is most victim to time. I've been working on the 'Geographical Analogies' for the past two years, and the first ones are already beginning to fade. These boxes are so figurative; nine pictures of different landscapes slowly fading into something completely abstract. Twenty years from now, they'll just be nine pieces of paper within a big box.“¹⁶⁶

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 147.

¹⁶⁴ O.A.: *Cyprien Gaillard: Obstacles to Renewal*, 28. März 2010–24. Mai 2010, Presstext der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Basel, URL: www.kunsthallebasel.ch/exhibition/obstacles-to-renewal/, (04. Dezember 2014).

¹⁶⁵ Derieux et al. 2009, S. 3.

¹⁶⁶ Der Künstler in: Joanna Fiduccia, Interview mit Cyprien Gaillard: „Recycling the Ruins. Joanna Fiduccia in conversation with Cyprien Gaillard“, in: *MAP – You are here: Journeys in Contemporary Art*, Winter 2008/2009, S. 50–55, hier S. 54.

Allerdings sind diese Aussagen nur unter Vorbehalt zu übernehmen. Sollte es tatsächlich zu einem Verblässen der Polaroids kommen – das in der Sichtung der Arbeiten nicht festgestellt werden konnte –, so läge das eher an einer unsachgemäßen Aufbewahrung als an den Polaroids selbst. Tatsächlich ist das schnelle Verblässen der Sofortbilder gegenüber anderer Fotografien nämlich ein weit verbreitetes Missverständnis, das auf eine fehlerhafte Produktreihe der 1950er Jahre zurückgeht, deren Mängel umgehend behoben wurden, aber offensichtlich noch nachwirken.¹⁶⁷

Christopher Bonanos, der Polaroids Firmengeschichte rekonstruiert hat, betonte:

„Polaroid pictures [...] are no less stable than conventional ones. Both fade if left in bright sun, and hold up well if they're not. Somehow, though, people still think that Polaroid pictures inevitably degrade. It may be that the instant nature of the film makes it seem ephemeral or fragile.“¹⁶⁸

Damit hat Bonanos zwei andere wichtige Eigenschaften von Polaroids angesprochen, die das Medium tatsächlich fragil erscheinen lassen: Die gefühlte Prekarität liegt vor allem darin begründet, dass die Sofortbilder stets Originale und Unikate sind. Mit diesen Charakteristika unterscheiden sie sich von anderen Formen der Fotografie, die durch ein Negativ oder eine Datei wiederherzustellen sind, sollten sie verblässen oder anderweitig Schaden nehmen. Das lichtempfindliche Filmmaterial von Polaroids wird direkt, ohne den Umweg über ein Negativ, belichtet, entwickelt und gedruckt. Man kann dabei zusehen, wie innerhalb weniger Sekunden das einzige und finale Bild entsteht, und die Augenzeugenschaft der oft als ‚magisch‘ beschriebenen Bildwerdung trägt ihren Teil zu dem gefühlten Wert des Ergebnisses bei.¹⁶⁹ Zudem nutzte Gaillard für die *Geographical Analogies* die letzten regulär erhältlichen Polaroid-Filme, bevor die Firma die Produktion insolvenzbedingt einstellen musste. Während eines langjährigen Patentstreits mit Kodak hatte Polaroid das Aufkommen der Digitalfotografie ab Mitte der 1990er Jahre verpasst, das noch schnellere Sofortbilder er-

¹⁶⁷ Vgl. Bonanos 2012, S. 50.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 51.

möglichte, die zudem problemlos weiterzuverarbeiten waren.¹⁷⁰ Als die Firma 2001 Insolvenz anmelden musste, sollte noch ausreichend Material hergestellt und gelagert werden, um für eine weitere Dekade Sofortbildfilme anbieten zu können. Doch als Reaktion auf das drohende Verschwinden des Mediums stieg die Nachfrage noch einmal kurzfristig an, so dass es bereits ab 2008 keine Originalfilme mehr zu kaufen gab.¹⁷¹ Deren Haltbarkeitsdatum lief im Sommer 2011 ab. Als Gaillard die Serie zwischen 2006 und 2010 fotografierte, war ihm bewusst, dass er ein obsoletes Medium nutzte.¹⁷² Hinzu kommt, dass einige der Motive, die Gaillard abgebildet hat, nicht mehr existieren, weil sie rückgebaut oder gesprengt wurden. Die Unwiederbringlichkeit der Polaroids entspricht in diesen Fällen der Unwiederbringlichkeit der abgebildeten Motive. Die Nutzung dieser obsoleten Form der Fotografie erinnert an Tacita Deans Umgang mit analogem Filmmaterial. Vergänglich sind nicht nur die verfallenden und verschwindenden Bildmotive, sondern auch die Bildträger. Doch wird sich im Folgenden zeigen, dass Gaillard dieser Vergänglichkeit etwas entgegenzusetzen sucht, indem er sie in Vitrinen schützt und in einem Buch verewigt.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 126-133.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 163. Seit eines Patentverkaufs an Fuji Ende der 1980er Jahre war Polaroid nicht mehr der einzige Hersteller von analoger Sofortbildfotografie auf dem Markt, doch steht der Firmenname für Sofortbilder wie kein anderer. Seit einigen Jahren versucht eine Gruppe von Anhängern die Materialien unter dem Namen *The Impossible Project* in den ursprünglichen Fabriken wieder herzustellen.

¹⁷² Cyprien Gaillard im Gespräch mit der Verfasserin am 28. Mai 2015 in Berlin.

Ein Atlas des Vergessens – *Geographical Analogies* als Publikation

Das 222-seitige Buch *Cyprien Gaillard – Geographical Analogies* erschien 2009 anlässlich von Gaillards Einzelausstellung in der Kunsthalle Fridericianum.¹⁷³ Auf den zweiseitigen, einleitenden Text von Rein Wolfs folgen die Abbildungen aller 107 Collagen samt einer kleinen Bildlegende. Weitere Texte befinden sich darin nicht. In dieser radikal reduzierten Form bewegt sich die Publikation zwischen einer Dokumentation der Serie und einem Künstlerbuch. Es erweckt mit einfachen Mitteln den Eindruck eines Objektes, das die Zeit überdauern soll. Die Umschlaggestaltung erinnert an ein antiquarisches Buch: Der Titel ist mit silbernen Lettern in blau-schwarzes Lederimitat mit Kantenschonern geprägt (Abb. 38).¹⁷⁴ In dem Buch, das etwas größer ist als DIN A4, befindet sich jeweils auf der rechten Seite die Abbildung der Collage, während auf der linken Seite die knappe Legende im Uhrzeigersinn Auskunft über die Herkunft der Bildmotive gibt (vgl. Abb. 30).

Abgesehen von den Legenden liefert lediglich der erwähnte Text „Against Disappearance“ von Rein Wolfs zusätzliche Informationen. Wolfs erklärt darin etwa, warum Gaillard sich ursprünglich für das gedrehte Bildformat entschied: Er habe nach einer angemessenen Form gesucht, um die rhombenartig wachsenden, nach oben spitz zulaufenden kalifornischen Bäume dokumentieren zu können, die in vielen der *Analogies* auftauchen.¹⁷⁵ Im Gespräch mit der Verfasserin hat der Künstler bestätigt, dass er ohne die 45-Grad-Drehung stets unerwünschte Hintergrundmotive wie Garageneinfahrten, am Straßenrand parkende Autos und Mülltonnen mit aufgenommen habe, die das eigentliche Bildmotiv störten. Die Drehung habe eine Konzentration auf das Wesentliche bewirkt, nämlich die invasiv wachsende Botanik, deren Form vom Wind geprägt werde – ein Phänomen, das Gaillard in seinem 3D-Film *Nightlife*

¹⁷³ Derieux et al. 2009.

¹⁷⁴ Die Gestaltung stammt von Ludovic Balland, einem Grafikdesigner, der seit 2003 an der Hochschule für Künste in Lausanne unterrichtet, wo Gaillard bis 2005 studiert hat.

¹⁷⁵ Es handelt sich um die „Hollywood Juniper“, eine Wacholderart (Zypressengewächs).

(2015) weiter verfolgte. Bei dieser Bild Drehung sei er geblieben. Ob dies erklärt, warum der Künstler über mehrere Jahre an dem recht umständlichen Format festhielt, das nicht für alle Motive passend erscheint, ist fraglich. Hier soll vor allem ein anderer Aspekt dieses Vorgehens unterstrichen werden: Die Drehung verdeutlicht in aller Klarheit, dass diese Polaroids nicht vorgefunden, sondern eigens für die Serie jeweils vor Ort angefertigt wurden. Diese bedingungslose Ortsspezifität bildet einen Kontrast zu der homogenisierenden Vorgehensweise, die nicht zwischen Hochkultur und Standard unterscheidet. Man könnte meinen, dass Gaillard, wenn er überall Bildwürdiges findet, nicht die ganze Welt bereisen müsste. Doch erst indem Gaillard global agiert und spezifische Aufnahmen an spezifischen Orten gemacht hat, konnte er seinem impliziten Anspruch einer Gleichbehandlung der Artefakte gerecht werden. Wolfs unterstrich den globalen Anspruch der Arbeit, indem er das Buch als „world atlas against disappearance“ bezeichnet hat.¹⁷⁶ Wie ein Atlas, der als systematisch gebundenes, formal einheitlich gestaltetes Kartensammelwerk das geografische Bild der gesamten Erde wiedergibt,¹⁷⁷ suggeriert Gaillards Publikation, einen vermeintlichen Überblick über die Beschaffenheit des Planeten zu vermitteln.

Als der Kartograf Gerhard Mercator (1512-1594) den Begriff ‚Atlas‘ gegen Ende des 16. Jahrhunderts mit seinem folgenreichen Kartensammelwerk *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura*¹⁷⁸ prägte, berief er sich nicht, wie oft angenommen, auf den Träger des Himmelsgewölbes aus der griechischen Mythologie. Stattdessen bezog er sich auf einen gelehrten nordafrikanischen König gleichen Namens.¹⁷⁹ Im Vorwort formulierte Mercator den Anspruch, die

¹⁷⁶ Wolfs 2009, S. 3.

¹⁷⁷ Zur Definition des Atlas' siehe Thomas Horst: „Das Atlaskartenprojekt ‚Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura‘“, in: ders. (Hrsg.): *Die Welt als Buch. Gerhard Mercator und der erste Weltatlas. Bildband anlässlich der Faksimilierung des Mercatoratlas von 1595*, Gütersloh 2012, S. 101-165, hier S. 104.

¹⁷⁸ Übersetzt bedeutet der Titel *Atlas oder kosmographische Betrachtungen über die Erschaffung der Welt und die Gestaltung des Erschaffenen*.

¹⁷⁹ Vgl. Horst 2012, S. 103.

„Studien der Weisheit“ des Gelehrten mit seinem umfangreichen Werk durch die lückenlose Darstellung der ihm bekannten Welt zu ergänzen.¹⁸⁰

Auch Gaillard erhebt mit seiner Arbeit in gewisser Weise den Anspruch, durch eine weltumspannende Darstellung der Dinge eine neue oder alternative Ordnung des Wissens zu etablieren. Nur setzt er bestehenden Ordnungssystemen eine subjektive Perspektive entgegen. Er selbst hat die *Geographical Analogies* seine „persönliche Weltkarte“ genannt: Das Buch sei ein „Atlas der Orte, die von den meisten Menschen als furchtbar hässlich angesehen werden“, die er selbst aber ausgesprochen schön finde.¹⁸¹

Archäologische Fundstücke – *Geographical Analogies* in Vitrinen

Wie Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* aus den 1920er Jahren ermöglichen Gaillards Bildanalogien durch schematische Zusammenstellungen das vergleichende Sehen unterschiedlicher Bilder, deren Vergleich aufschlussreich erscheint (Abb. 39).¹⁸² Während Warburg als Kunsthistoriker jedoch mit Fremdmaterial arbeitete und durch die lockere Anbringung auf seinen schwarz bespannten Tafeln Verschiebungen ermöglichte, hat Gaillard als Künstler sein eigenes Material zu einem persönlichen Atlas arrangiert, in dem keine Veränderungen mehr möglich sind.¹⁸³ Den Effekt dieser starren, gleichförmigen Ordnung verdeutlicht die Untersuchung der Vitrinen. In der Ausstellung *Pruitt-Igoe Falls* im Museum Fridericianum in Kassel sind alle 107 Schaukästen in zwei langen Bahnen Kopf an Kopf installiert, die den Raum diagonal durchkreuzen (vgl. Abb. 29). Die dunkel gebeizten, hölzernen Schaukästen mit Glasoberfläche, die jeweils eine Collage halten, sind auf schlichten Tischlerplatten so

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Dax 2011, o. S.

¹⁸² Vgl. Martin Warnke (Hrsg.): *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2003.

¹⁸³ Ein Vergleich der fotografierten Tafeln zeigt, dass Warburg kein bestimmtes Raster verfolgte, um die Abbildungen an den Tafeln anzubringen.

angebracht, dass sie sich dem Publikum leicht entgegenheben (Abb. 40). Die streng auf Einheitlich- und somit Vergleichbarkeit bedachte Präsentation erinnert an ein museales Ordnungs- oder gar Klassifikationssystem, wie es in Naturkunde- oder Archäologischen Museen verwendet wird.

Auffällig ist dabei die angedeutete Dreidimensionalität der Collagen. Die Polaroids sind auf weißen Passepartouts befestigt, die zu breit für die Schaukästen sind, so dass sie sich zu den Seiten hin konkav wölben. Dadurch überlappen sich die einzelnen Bilder leicht wie die Schuppen eines Fisches (vgl. Abb. 40). Im Zusammenspiel erinnern die Polaroids an die geschliffenen Facetten von Preziosen. Gerade die Präsentation in Vitrinen legt für die ornamentalen, rhomboiden und ins dreidimensionale gefächerten Formen einen Vergleich mit Edelsteinen oder anderen wertvollen Objekten nahe, die hinter Glas visuell, aber nicht haptisch zugänglich gemacht werden sollen. Da die Vitrinen ohne Bildlegenden auskommen und eine exakte Verortung der Aufnahmen im Ausstellungskontext somit verhindert wird, überwiegt hier die Inszenierung der Polaroids als Unikate.¹⁸⁴ Im Gegensatz zur Publikation unterstreichen die Vitrinen die vermeintliche Schutzbedürftigkeit der Polaroidcollagen.

Diese Art der Aufwertung von Objekten hat Gaillard auch in anderen Arbeiten genutzt, etwa in der Installation *What it Does to Your City*, die 2012 im Berliner Schinkel Pavillon gezeigt wurde. Hier präsentierte er einzelne Greifzähne von herkömmlichen Baggerschaufeln, mit denen Ausgrabungen jeglicher Art vorgenommen werden können, in hochwertigen stelenförmigen Vitrinen (Abb. 41) und gab diesen in Serie gefertigten ‚Objets Trouvés‘ somit den Anschein wertvoller Anschauungsobjekte. Die Auratisierung durch Vitrinen, so hat James Putnam beobachtet, nahm in der Kunst seit den späten 1960er Jahren zu.¹⁸⁵ Den Ursprung dieser Praxis verortet Putnam in der Ausstellung von Reliquien in christlichen Kirchen. Nachdem die Wis-

¹⁸⁴ Eine derartige Präsentation in Vitrinen ist für Fotografien ungewöhnlich. Die meisten Ausstellungen zeigen Fotografien – ob Einzelobjekte, Serien oder Collagen – gerahmt oder auf Trägermaterialien aufgezogen in der Vertikalen. Horizontal in Vitrinen liegend tauchen Fotografien im Ausstellungskontext meist im Zusammenhang mit Objekten, Schriftstücken oder in Publikationen auf. Auch durch diese eigentümliche Präsentationsform betont Gaillard die fragile Objekthaftigkeit seiner Polaroid-Collagen.

¹⁸⁵ James Putnam: *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London 2001, S. 14.

senschaft sie adaptiert habe, um Ausstellungsobjekte zur anschaulichen Untersuchung ‚einzufrieren‘, bedienten sich Künstler*innen dieser Präsentationsform, um Wissenschaftlichkeit genauso zu suggerieren wie Überdauern und Schutzbedürftigkeit, um die enthaltenen Objekte vor dem Verfall zu bewahren.¹⁸⁶

Manche Bildmotive der *Geographical Analogies* erinnern an Funde archäologischer Erkundungsreisen, so dass die Vitrinen wie eine angemessene Präsentationsform wirken.¹⁸⁷ Es ist durchaus nachvollziehbar, dass Gaillard häufig die Rolle eines zeitgenössischen Archäologen zugeschrieben wird.¹⁸⁸ Wie für Archäologen war auch für Gaillard der Originalfundort und das Fotografieren vor Ort von großer Relevanz.¹⁸⁹ Der Künstler selbst hat aber konstatiert: „My work starts where and when the archaeologists left off“.¹⁹⁰ Für die *Geographical Analogies* hat er primär solche Orte und Artefakte aufgesucht, die von der Archäologie (noch) nicht beachtet wurden. Auch hat er die Ortsspezifität wieder relativiert, indem er die Einzelbilder in eine größere Ordnung eingereiht hat. Die Vervielfältigung der Unikate in der Publikation unterstreicht wiederum den dichotomischen Charakter der Serie.

Gaillard hat mit den *Geographical Analogies* ein umfassendes Bild des weltlichen Verfalls inszeniert und diesen durch den Gebrauch eines obsoleten, prekären Medi-

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁸⁷ So scheint es, als habe Gaillard Sand- und Steinhügel ‚katalogisiert‘ und sie mit formal analogen Erhebungen anderer Art zusammengeführt (Derieux et al. 2009, S. 159) oder Graffiti-Tags aus Israel mit jenen aus Ägypten und der Slowakei sowie mit einem an südamerikanische Keramik erinnernden, aber in Israel aufgestellten Spielplatzgerüst in Bezug gesetzt (ebd., S. 137).

¹⁸⁸ Unter anderem nannte Ali Subotnick den Künstler in einem Essay anlässlich einer Ausstellung und einer Residency im Hammer Museum in Los Angeles: „part amateur archaeologist/anthropologist“ und Pac Pobric bezeichnete ihn im *Village Voice* als „filmmaker and a sculptor with the mind of an archaeologist“, um nur zwei Beispiele zu nennen. Vgl. Ali Subotnick: „Essay“, Ausst.-Text, Los Angeles, Hammer Museum, *Hammer Projects: Cyprien Gaillard*, 20. April – 4. August 2013, URL: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2013/hammer-projects-cyprien-gaillard/> (6. Januar 2019) sowie Pac Pobric: „Cyprien Gaillard’s Decadent Visions of Decay“, in *Village Voice*, 16. März 2018, URL: <https://www.villagevoice.com/2018/03/16/cyprien-gaillards-decadent-visions-of-decay/> (6. Januar 2019).

¹⁸⁹ In einem Interview hat Gaillard betont, seine Kunst entstehe stets vor Ort, er habe kein Atelier und werde „hoffentlich auch niemals eins benötigen“. Dax/Waak 2011, o. S.

¹⁹⁰ Elodie Evers/Matthias Sohr, Interview mit Cyprien Gaillard: „Interview with Cyprien Gaillard“, in: Kai von Rabenau (Hrsg.): *Mono.Kultur – Cyprien Gaillard*, Berlin 2010, S. 10–45, Titelseite.

ums gesteigert, das er wiederum museal zu schützen und in der seriellen Reproduktion des Atlas‘ einzufrieren suchte. Das folgende Unterkapitel zeigt, dass diese gegensätzlichen Kräfte Ausdruck von Gaillards Interesse an dem Phänomen der Entropie sind.

Ordnung und Chaos: Entropie als weltumspannendes Strukturprinzip

„What I‘m interested in is creating a form of equilibrium within the decay“, äußerte Gaillard in einem Interview.¹⁹¹ Das Gleichgewicht, von dem er spricht, hat er in der untersuchten Serie hergestellt, indem er den von ihm in der ganzen Welt aufgespürten Verfall in eine strenge äußere Ordnung brachte. Er sortierte die Bilder nach formalen Gesichtspunkten, ordnete die Unordnung zu formalen Analogien an und fügte sie zu kristallinen Strukturen, die er in Schaukästen schützte und schließlich in einem Buch verewigte. Die auffällig ordentliche Form der Polaroidserie steht in starkem Kontrast zu dem Verfall der Motive, die darin abgebildet sind. Insofern hat Gaillard mit den *Geographical Analogies* zwei Strukturprinzipien versinnbildlicht, die unsere physische Umwelt formen und mit dem Phänomen der Entropie zusammenhängen, einem Phänomen, auf das Gaillard über die Beschäftigung mit Robert Smithson stieß.¹⁹² Zum umfassenden Verständnis der Arbeit trägt dieser Begriff unmittelbar bei, so dass er an dieser Stelle vertieft werden soll.

Der Begriff Entropie wird gewöhnlich mit den Begriffen Verfall oder Unordnung gleichgesetzt, bezeichnet aber wesentlich komplexere Mechanismen. Eigentlich ist Entropie eine thermodynamische Zustandsgröße, die eng mit dem zweiten Hauptsatz der Thermodynamik verbunden ist.¹⁹³ Das griechische Kunstwort ἐντροπία (entropía)

¹⁹¹ Cyprien Gaillard in: Linda Yablonsky, Interview mit Cyprien Gaillard: „Beautiful Ruins“, in: *The New York Times Style Magazine*, 10. April 2013, o. S., URL: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/> (03. Dezember 2014).

¹⁹² Cyprien Gaillard im Gespräch mit der Verfasserin am 28. Mai 2015 in Berlin.

¹⁹³ Der Zweite Hauptsatz ist eine Ergänzung des Ersten Hauptsatzes der Thermodynamik, der besagt, dass die Energie in einem abgeschlossenen System konstant bleibt. Der Zweite Hauptsatz der Thermodynamik lautet in der korrekten Formulierung durch Rudolf Clausius: „Es gibt keine Zustandsän-

setzt sich aus dem Altgriechischen *en* „innerhalb“ und *tropē* „Umkehr“ zusammen.¹⁹⁴ Der Physiker Rudolf Clausius beschrieb damit im 19. Jahrhundert ein Maß für bestimmte, irreversible Prozesse der Transformation.¹⁹⁵ Als Smithson den physikalischen Begriff in den 1960er Jahren in den Kunstdiskurs einbrachte, indem er ihn in zwei breit rezipierten Texten zu einem Prinzip erklärte, das für die Kunstproduktion seiner Zeitgenossen formbestimmend war, stellte er zwei mit dem Begriff zusammenhängende Aspekte ins Zentrum seiner Überlegungen: Das Streben nach Spannungsverringern und das Phänomen der Irreversibilität.¹⁹⁶

1966 erschien in *Artforum* sein Essay „Entropy and the New Monuments“.¹⁹⁷ Es scheint zunächst erstaunlich, dass er sich darin hauptsächlich mit seinen Zeitgenossen Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt und Dan Flavin auseinandersetzt, deren glatte, äußerlich perfekte Minimal Art-Plastiken – von ihm als ‚New Monuments‘ bezeichnet – auf den ersten Blick nicht mit einem Synonym für Unordnung in Einklang zu bringen sind. Doch Smithson sah in den Arbeiten „eine Art visueller Analogie zum zweiten Hauptsatz der Thermodynamik“, der besagt, dass Energie leichter verloren geht als gewonnen wird. Er ersann ein Zukunftsszenario, in dem aufgrund des andauernden Energieverlustes nur noch eine „allumfassende Gleichheit“ im Uni-

derung, deren einziges Ergebnis die Übertragung von Wärme von einem Körper niedriger auf einen Körper höherer Temperatur ist.“ Das bedeutet, Energie wird leichter verloren als gewonnen. Ein einfaches Beispiel für den Zweiten Hauptsatz sind schmelzende Eiswürfel bei Zimmertemperatur: Die Eiswürfel würden nicht einfach kälter werden und Wärme an ihre Umgebung abgeben. Stattdessen würden sie wärmer werden und Kälte an ihre Umwelt abgeben. Vgl. Rudolf Clausius: *Über die bewegende Kraft der Wärme und die Gesetze, welche sich daraus für die Wärmelehre selbst ableiten lassen*, Leipzig 1898 (1850).

¹⁹⁴ Vgl. Mikhail V. Volkenstein: *Entropy and Information*, Basel 2009, S. 25.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁹⁶ Es gibt einen dritten Text, in dem Smithson das Thema Entropie anspricht. Das Interview „Entropy Made Visible“, das Alison Sky zwei Monate vor dem Tod des Künstlers im Jahr 1973 mit Smithson führte, liefert weitere Beispiele, jedoch keine relevanten neuen Erkenntnisse über das Thema. Die anderen beiden Texte waren zudem einflussreicher: So ist etwa Smithsons Sandkastenbeispiel aus dem Text *Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey* einer der Ausgangspunkte für Rosalind Krauss' und Yves-Alain Bois' „A User's Guide to Entropy“, in: *October* 78, Fall 1996, S. 38-88.

¹⁹⁷ Robert Smithson: „Entropy and the New Monuments“, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 10, June 1966, S. 26-31.

versum bleibe.¹⁹⁸ Die minimalistischen ‚New Monuments‘ stehen in Smithsons Augen in ihrer potentiellen Serialität und ihrem Stillstand für die heraufbeschworene Ausbreitung des homogenen, allumfassenden Verfalls. Die von Smithson genannten Künstler hätten sich dessen Unausweichlichkeit verschrieben, anstatt dem menschlichen Fortschritt. Smithson schrieb: „Das Wissen um den letztendlichen Zusammenbruch sowohl der mechanischen als auch der elektrischen Technologie hat diese Künstler motiviert, Monumente der Entropie – oder gegen die Entropie – zu produzieren“.¹⁹⁹ Die Künstler seien sich der Auswirkungen steigender Entropie bewusst gewesen und hätten ihre Arbeiten in affirmativer oder negierender Reaktion darauf kreiert. Ihre seriellen Produkte hätten den zukünftigen Zustand des Universums präfiguriert. Smithson sah Architektur als einen Indikator für diese Entwicklungen an. In der „merkmallosen“ amerikanischen Architektur der Moderne und Nachkriegszeit, in ihrer Weite und Serialität, Leere, Nüchternheit, Ununterscheidbarkeit und Banalität erkannte er einen „infinitesimalen Zustand der Entropie“.²⁰⁰ Gerade die Leere und Ausdruckslosigkeit dieser Architektur, die ein Nachdenken über Entropie, Eintönigkeit und Gleichschaltung unausweichlich machte, habe seine Zeitgenossen inspiriert:

„Die ausufernden Vorstädte und die unendlich vielen Neubausiedlungen des Nachkriegs-Booms vermehren ebenso die Architektur der Entropie. [...] Die trostlose Komplexität dieser Räume hat der Kunst ein neues Bewußtsein für das Eintönige und Langweilige gebracht. Doch gerade diese Eintönigkeit und Langweiligkeit inspiriert viele unter den begabteren Künstlern.“²⁰¹

Auch Gaillard interessierte diese Tendenz hin zu einer Homogenisierung alles Gestalteten, als er an *Geographical Analogies* arbeitete.²⁰² Wenngleich der Mensch sich sämtliche Bereiche der Erde angeeignet habe, sorgten die Gesetze der Entropie dafür, dass kein menschliches Erzeugnis von den Verfallsprozessen verschont bliebe, die

¹⁹⁸ Robert Smithson: „Entropie und neue Monumente“ (1966), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 27–37, hier 28.

¹⁹⁹ Ebd., S. 29.

²⁰⁰ Ebd., S. 30. Mit dieser Kritik an amerikanischer Nachkriegsarchitektur greift Smithson Argumente aus Jane Jacobs' *The Death and Life of Great American Cities* (1961) auf, ohne sich direkt auf sie zu beziehen.

²⁰¹ Ebd., S. 30.

²⁰² Cyprien Gaillard im Gespräch mit der Verfasserin am 28. Mai 2015 in Berlin.

ohne erheblichen energetischen Aufwand nicht rückgängig zu machen seien. Während Smithson dieses Streben nach Homogenisierung vor allem in der gesichtslosen Architektur amerikanischer Vorstädte und den ‚New Monuments‘ symbolisiert sah, erkannte Gaillard es in dem weltumspannenden Prozess der Ruinierung, den er in den *Geographical Analogies* entsprechend abbildete.²⁰³

Die Irreversibilität dieser Prozesse hatte Smithson in dem bereits erwähnten Text *Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey* veranschaulicht, mit einem, wie er es nannte, „trivialen Experiment zum Nachweis der Entropie“.²⁰⁴

„Stellen Sie sich vor Ihrem geistigen Auge vor, dass dieser Sandkasten jeweils zur Hälfte auf der einen Seite mit weißem Sand und auf der anderen Seite mit schwarzem Sand gefüllt wäre. Nun nehmen wir ein Kind und lassen es einige hundert mal im Uhrzeigersinn durch den Sandkasten laufen, bis der Sand sich vermischt und grau wird; danach lassen wir es gegen den Uhrzeigersinn laufen, was aber nicht zur Wiederherstellung der ursprünglichen Teilung führen wird, sondern zur Vermehrung des Graus und zur Zunahme der Entropie.“²⁰⁵

Die ursprünglich herrschende Ordnung könne nicht ohne Weiteres wiederhergestellt werden. In diesem Zusammenhang denkt Smithson auch über die Rolle der Medien bei der Betrachtung und Dokumentation irreversibler Prozesse nach:

„Natürlich können wir, wenn wir ein solches Experiment auf Film aufnehmen, die Reversibilität der Ewigkeit beweisen, indem wir den Film rückwärts laufen lassen; allerdings würde dann der Film selbst früher oder später zerfallen oder verlorengehen und in den Zustand der Irreversibilität übergehen. Dies lässt in gewisser Weise erkennen, daß das Kino es gestattet, dem physischen Zerfall illusorisch oder vorübergehend zu entkommen. Die unechte Unsterblichkeit des Films gibt dem Zuschauer die Illusion, über die Ewigkeit verfügen zu können – doch die ‚Superstars‘ verblassen.“²⁰⁶

Smithson brachte damit auf den Punkt, was auch Dean und Gaillard reizte: Die Vergänglichkeit der Medien, die Verfallsprozesse dokumentieren. Was Smithson hier für den Film postuliert hat, gilt in ähnlichem Maße auch für die Fotografie – allerdings

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. Smithson 2000, S. 102.

²⁰⁵ Vgl. ebd.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

ohne dass diese rückwärts laufen könnte. Fotografie friert kurzfristig einen Seinszustand ein, der real nicht zu halten ist. Smithsons Aufnahmen von der Holzbrücke, der Pumpstation, den Baustellenrohren und dem Sandkasten haben für die Nachwelt festgehalten, was er an jenem Tag im Jahr 1967 in Passaic vor sich sah. Keines dieser spezifischen Objekte wäre heute noch einmal auf dieselbe Art zu fotografieren. Auch die meisten von Gaillards Motiven sind, wie bereits erörtert wurde, auf dieselbe Art und Weise unwiederbringlich. Doch wie Smithson schreibt, bleiben auch die Medien selbst nicht unberührt von der Vermehrung der Entropie und verändern sich im Laufe der Zeit, sind gar in ihrer Existenz gefährdet. Dass das Polaroid als inhärent prekäres Medium entropische Prozesse versinnbildlicht, war ein Grund dafür, dass Gaillard es als Medium für diese Serie wählte, und die Unwiederbringlichkeit von zahlreichen Motiven, die ihn interessierten, war einer der Auslöser für die Arbeit.²⁰⁷ Die makellose äußere Form der *Geographical Analogies* wirkt dem Anstieg der Entropie dabei keineswegs entgegen, sondern ist Teil des Phänomens. Soviel lässt sich anhand von Smithsons Ausführungen über die perfekten Oberflächen der minimalistischen ‚New Monuments‘ bereits sagen: Glatte Perfektion und Entropie schließen sich nicht aus. Wie maßgeblich das Phänomen der Entropie Gaillards *Geographical Analogies* bestimmt, lässt sich anhand der bereits beschriebenen dichotomischen Spannung zwischen dem dargestellten Verfall und der perfekten geometrischen äußeren Form begreifen. Rudolf Arnheim machte diese vermeintliche Spannung 1971 – wenige Jahre nach Smithsons Veröffentlichungen – zu einem Leitgedanken in seinem Buch *Entropie und Kunst: Versuch über Ordnung und Unordnung*.²⁰⁸ Arnheim hat Entropie als „eine Maßeinheit wie Gramm oder Meter“ definiert.²⁰⁹ Seine Ausführungen verdeutlichen, dass Entropie ein Maß an Irreversibilität beschreibt – und

²⁰⁷ Cyprien Gaillard im Gespräch mit der Verfasserin am 28. Mai 2015 in Berlin.

²⁰⁸ Rudolf Arnheim: *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Ordnung und Unordnung*, Köln 1996 (1979). Der englische Originaltext *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order* erschien bereits 1971.

²⁰⁹ Ebd., S. 42.

nicht die Irreversibilität selbst.²¹⁰ Daher spreche man von ‚niedriger‘ oder ‚hoher‘ Entropie. Arnheim leitete seine Überlegungen mit der Beschreibung zweier elementarer physikalischer Grundgesetze ein. Einerseits strebe alles nach Gleichgewicht und Einfachheit: Prozesse oder Substanzen hätten im Gleichgewichtszustand die Tendenz, in ihrer Verteilung die unter den gegebenen Umständen größtmögliche Regelmäßig- und Gleichförmigkeit anzunehmen.²¹¹ Einfache Formen seien also das sichtbare Ergebnis physikalischer Kräfte, die ihr Gleichgewicht in der bestmöglichen Anordnung erreicht haben. Das gelte für organische Systeme genauso wie für anorganische und schaffe Symmetrie in Kristallen, Blumen, Tierkörpern und anderen natürlichen Phänomenen.²¹² Eine solche kristalline Symmetrie hat Gaillard mit seinen sich überlappenden, zum Dreidimensionalen tendierenden, makellos installierten Zusammenstellungen geschaffen.²¹³ In der Natur, so Arnheim, werde ein ordentliches Gleichgewicht vor allem durch Verteilungsvorgänge erreicht.²¹⁴ Diese müssten so lange andauern, bis sich alle Kräfte im stabilen Gleichgewicht befinden und sich dadurch gegenseitig an weiteren Ortsveränderungen hindern würden. In diesem Zustand der einfachsten Möglichkeit der räumlichen Anordnung befinde sich ein System in Ruhe. Gaillards artifizielle Anordnung imitiert eine solche feste natürliche Ordnung. Die fertige Installation der Polaroids wirkt wie ein unverrückbares System.

Das Streben nach Einfachheit, Gleichgewicht und Ordnung hat aber einen scheinbaren Gegenpol: die Tendenz zur Unordnung, das Entropieprinzip, das nach möglichst

²¹⁰ Vgl. Arthur Shavit/Chaim Gutfinger: *Thermodynamics. From Concepts to Applications*, Boca Raton 2009, S. 163. Arnheim hat seinen Betrachtungen zur Entropie in der Kunst auch vorangestellt, dass der Begriff eigentlich für geschlossene, physikalische Systeme gilt, und mit Bedacht einzusetzen ist, wenn er auf andere Systeme übertragen wird.

²¹¹ Vgl. Arnheim 1996, S. 13.

²¹² Vgl. ebd., S. 14–15.

²¹³ Im Gespräch mit der Verfasserin erwähnte Gaillard den Einfluss des Science-Fiction-Romans *The Crystal World* von J. G. Ballard, in dem sich das gesamte Umfeld des Protagonisten langsam in kristalline Strukturen verwandelt.

²¹⁴ Arnheim 1996, S. 16.

unvorhersehbaren Verteilungen der Teilchen strebt.²¹⁵ Ein Beispielblatt aus den *Geographical Analogies* kann den Begriff in Gaillards Werk veranschaulichen (vgl. Abb. 35). Alle neun Aufnahmen sind im französischen Meaux entstanden und halten Gebäude in unterschiedlichen Stadien fest. Während die Bilder an den Seiten des Rhombus‘ idyllische Ansichten von einzelnen Nachkriegs-Wohnblöcken in ihrer begrünten Umgebung zeigen, mit einem gewundenen Pfad oder einem spiegelnden See und ins Bild hineinragenden Ästen als Bildkomponenten, die das Prinzip pittoresker Abwechslung perfekt auf den Anblick von Nachkriegsarchitektur zu übertragen scheinen, zeigen die vier Bilder an den Spitzen der Anordnung vier Stufen der Sprengung eines Gebäudes in einem urbanen Umfeld. Aus einiger Distanz hat der Künstler mit seiner Polaroid drei Momente während der Sprengung eingefangen. Im Uhrzeigersinn bilden sie eine Steigerung des Zerfallsprozesses ab. Im obersten Bild ist zudem der Schutthaufen nach der Sprengung zu sehen. In dem mittleren Bild schließlich kulminiert der Zersetzungsprozess: der Hügel stammt aus einem Recyclinghof für Beton. Der einst mit großem Kraftaufwand in Form gebrachte Baustoff ist hier wieder in seine kleinsten Einheiten zerfallen.

In einem intakten Gebäude, so könnte man es beschreiben, befinden sich alle Elemente in einem ordentlichen Zustand niedriger Entropie. Jedes Einzelteil nimmt nach hohem Kraftaufwand seinen zugewiesenen Platz ein. Als physikalisches System verstanden, ist das intakte Gebäude ein möglicher und sehr aufwändig einzurichtender Makrozustand der Mikroelemente unter vielen. Im Laufe der Zeit wird die Spannung, die die Elemente in diesem bestimmten Zustand zusammenhielt, abnehmen – oder mit Gewalt entfernt, wie im Fall einer Sprengung. Damit löst sich der einschränkende Teil des Systems und die Mikroelemente des Gebäudes verändern ihre Position. Eine genaue Vorhersehbarkeit dieser Veränderung ist aber unmöglich, insofern steigt ihre ‚Unordnung‘ und damit das Maß an Entropie. Ebenso ist es unmöglich, dass die Elemente wieder exakt in ihre Ausgangsposition zurückkehren. Der Prozess ist daher irreversibel. Das Gebäude geht mit der Zeit durch natürliche oder mechanische Krafteinwirkung von einem geordneten Zustand geringer Entropie in

²¹⁵ Vgl. ebd.

einen ungeordneteren Zustand höherer Entropie über. Sich selbst überlassene Systeme streben naturgemäß stets nach statistisch wahrscheinlichen Zuständen.²¹⁶ Da Makrozustände höherer Entropie mehr mögliche Mikrozustände aufweisen, sind sie statistisch wahrscheinlicher als Zustände niedrigerer Entropie. Der Sandhaufen im Zentrum des Blattes entspricht dem Zustand mit der höchsten Entropie unter den neun Abbildungen dieses Tableaus. In ihm sind die meisten Zufallsverteilungen der Einzelteile möglich, ohne dass sich an dem Makrozustand – Sandhaufen – etwas ändert. Die *Geographical Analogies* scheinen unter diesen Gesichtspunkten wie unterschiedliche Bestandsaufnahmen des Strebens unserer Umwelt nach statistisch wahrscheinlicheren Zuständen höherer Entropie.

Das Universum, so Arnheims Argumentation, strebe nicht nur nach Einfachheit und Ordnung, sondern nach einem Zustand hoher Entropie, also einem Zustand ungeordneter Makrozustände, folglich einem irreversiblen Verfall.²¹⁷ Angesichts dieses scheinbaren Widerspruchs – der in Gaillards Arbeit so augenscheinlich ist – fragte Arnheim unter Bezugnahme auf Lancelot L. Whyte: „Worin besteht die Beziehung zwischen den zwei kosmischen Tendenzen, der Tendenz zur mechanischen Unordnung (Entropieprinzip) und der Tendenz zur geometrischen Ordnung (in Kristallen, Molekülen, Organismen usw.)?“²¹⁸ Arnheim selbst war der Meinung:

„Die Ursache dieses Durcheinanders ist, daß wir im gewöhnlichen Leben von Ordnung sprechen, wenn wir eine Struktureigenschaft meinen. Im rein statistischen Sinne dagegen kann sich der Begriff der Ordnung auf jede Abfolge oder Anordnung beziehen, von der es unwahrscheinlich ist, dass sie aus bloßem Zufall zustande kommt.“²¹⁹

Für den Entropiebegriff bedeutet dies: Je zufälliger der Zustand, je niedriger also die ‚Ordnung‘, umso höher ist die Entropie.²²⁰

²¹⁶ Vgl. Arnheim 1996, S. 17.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 16.

²¹⁸ Ebd., S. 19. Arnheim bezieht sich auf Lancelot L. Whyte: „Atomism, Structure and Form“, in: Gyorgy Kepes (Hrsg.): *Structure in Art and Science*, New York 1965, S. 20-28, hier S. 27.

²¹⁹ Arnheim 1996, S. 26.

²²⁰ Ebd., S. 30.

„Daraus folgt also, daß mit Hilfe des Entropiebegriffs Ordnung einfach als eine Elementarverteilung geringer Wahrscheinlichkeit definiert wird, ganz gleich ob die Form dieser Verteilung im Großen eine Struktur von beträchtlicher Schönheit besitzt oder ganz willkürlich formlos ist. Und Unordnung ist dann das Endresultat des Überganges von einer Elementarverteilung niedriger Wahrscheinlichkeit zu einer Elementarverteilung hoher Wahrscheinlichkeit in einem physikalischen System.“²²¹

Der totale Zerfall eines Gebäudes hin zu einem Schutthaufen kann folglich als Zeichen eines Zustands maximaler Entropie, also maximaler Zufallsverteilung der Mikrozustände und gleichzeitig als Zeichen eines Zustands des maximalen Gleichgewichtes aller Teile, somit einer gewissen gleichgewichtigen Ordnung, gedeutet werden. Ob das Entfernen der äußeren Zwänge, die eine Struktur in Ordnung halten, durch „Natureingriffe wie Zerbröckeln, Rosten, Erosion oder Reibung“ oder durch menschliche Absicht wie Sprengung oder Abbruch geschieht, ist für ein solches Verständnis von Entropiezuwachs gleichgültig.²²² Wie Smithson sah Arnheim im Zuwachs der Entropie ein kreatives Potenzial, das er anhand der ordnungsliebenden Strukturen von Minimal Art und der ‚Unordnung‘ des Abstrakten Expressionismus erläuterte.²²³ Das Zusammenspiel zweier Kräfte, das Arnheim in kreativen Zerstörungsprozessen erkannt hat, ist auch in Gaillards Arbeit wirksam. Die treibende Kraft hinter der „Formzerstörung“, die in den Polaroids sichtbar ist, nannte Arnheim den „katabolischen Effekt“.²²⁴ Er erhöhe die Entropie einerseits unmittelbar, nämlich durch die zufällige Zerstörung von Formen, deren Wiederherstellung durch einen ebensolchen Zufall nicht wahrscheinlich ist, und mittelbar, indem er Zwänge beseitige und dadurch Spannungsverminderung ermögliche.²²⁵ Gleichzeitig beschrieb Arnheim eine Art Gegenspieler zum Zerfallsprozess: Das anabolische Prinzip.²²⁶ Es sor-

²²¹ Ebd., S. 25.

²²² Ebd., S. 43.

²²³ Tatsächlich bezieht sich Arnheim explizit auf Smithsons Ausführungen in „Entropie und neue Monumente“, reduziert sie aber auf einen veränderten „Tagesgebrauch“ des Entropiebegriffes, der hier nur dazu diene, Minimal Art und das „Vergnügen am Chaos“ zu verteidigen. Vgl. Arnheim 1996, S. 20 und S. 21–22.

²²⁴ Ebd., S. 43.

²²⁵ Ebd., S. 43–44.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 50.

ge dafür, dass sich im Streben nach Spannungsminderung dennoch Strukturthemen formen, die dem totalen katabolischen Verfall entgegenwirken. Durch ihre Wechselwirkungen mit den Tendenzen zur Spannungsverminderung schaffen die Strukturthemen des anabolischen Prinzips selbst in katabolischen Prozessen des Entropiewachstums geordnete Formen.²²⁷

Genau diese Wechselwirkung, so lässt sich mit Hilfe von Arnheims Erläuterungen feststellen, charakterisiert die *Geographical Analogies*. Auf der einen Seite haben Gaillards Aufnahmen vor Ort hauptsächlich Verfallszustände registriert, Gebäude und Objekte also, die sich von einem geordneten Zustand geringer Wahrscheinlichkeit immer mehr hin zu einem ungeordneteren Zustand höherer Wahrscheinlichkeit und damit höherer Entropie bewegten. Sie veranschaulichen den katabolischen Effekt. Auf der anderen Seite hat ihm seine künstlerische Bearbeitung erlaubt, dem katabolischen Effekt in gewisser Weise entgegenzuwirken, indem sie den Zerfallsprozess, auf Bildträger fixiert, durch eine rigide Ordnung in den Vitrinen und im Atlas in einen neuen Makrozustand von geringer Wahrscheinlichkeit mit einem hohen Maß an Ordnung gebracht hat. Dem katabolischen Effekt hat Gaillard mit dieser Serie folglich das anabolische Prinzip seiner medialen Bearbeitung entgegengesetzt. Darauf spielte er an, als er sagte, er wolle ein Gleichgewicht innerhalb des Verfalls kreieren.²²⁸ Im Verfall ein Gleichgewicht zu kreieren, bedeutet, katabolische und anabolische Kräfte bestmöglich zu vereinen.

Doch wäre es zu einfach, die *Geographical Analogies* schlicht als eine mögliche Vereinigung dieser zwei ‚kosmischen Tendenzen‘ zu interpretieren, mit der Gaillard dem von ihm beobachteten weltumspannenden Verfall eine Ordnungsstruktur entgegengesetzt hat. Denn indem er die vermeintliche Ordnungsstruktur in einem Medium zum Ausdruck gebracht hat, welches durch seinen prekären Charakter selbst in erhöhtem Maße dem katabolischen Effekt unterliegt und jeglichem Versuch der exakten Wiederherstellung trotzt, hat Gaillard in gewisser Weise seine eigenen anaboli-

²²⁷ Ebd..

²²⁸ Cyprien Gaillard in Yablonsky 2013, o. S.

schen Bestrebungen untergraben. Es überwiegt in dieser Arbeit insgesamt das katabolische Prinzip eines Strebens nach Unordnung und Zerfall, das in einzelnen Momenten dank des anabolischen Eingriffs pittoreske Qualitäten birgt. Die Wahl des Mediums erweist sich, wie auch bei Tacita Dean, als konstituierendes Moment einer Neubestimmung des Pittoresken. Insofern findet sich das pittoreske Prinzip auch in dieser Arbeit nicht in den Motiven allein, wie in der traditionellen Auffassung dieser ästhetischen Kategorie, sondern im Medium des Bildes selbst, so dass der Begriff des Neo-Pittoresken sich auch hier wieder entscheidend als eine Reflexion über die bildgebenden Mittel erweist.

Nachdem dieses Prinzip bislang anhand von Arbeiten erläutert wurde, deren Medien 16-mm-Film und Polaroid-Sofortbildfotografie eher nostalgischer Natur sind, steht mit Beate Gütschows Arbeit *S* eine Werkserie im Zentrum des folgenden Kapitels, die das medienreflexive Element der neo-pittoresken Ästhetik mit digitalen Mitteln vor Augen führt.

3 Beate Gütschow – S (2004-2009)

Wie Cyprien Gaillard hat sich auch Beate Gütschow (*1970 Mainz) in einer Serie ganz explizit mit pittoresker Landschaftsmalerei auseinandergesetzt. In der 1999 noch während ihres Studiums bei Bernhard Blume und Wolfgang Tillmans an der Hamburger Hochschule für bildende Künste begonnenen Serie *LS* – kurz für Landschaft – zeigte sie fotografische Ansichten von Wiesen, Wäldern und Lichtungen, die auf den ersten Blick wie eine unmittelbare Übersetzung pittoresker Landschaftsdarstellungen in die Fotografie erscheinen. Die 18 durchnummerierten Bilder der Serie folgen alle demselben Prinzip: In einer abwechslungsreichen Landschaft sitzen oder stehen Menschen, die diese Landschaft betrachten. Häufig nehmen sie die Rolle von Repoussoirfiguren ein. *LS#7* (1999) ist eine hochformatige Landschaftsdarstellung, die Wiese, Gebüsch und aufragende Laubbäume unter einem zugezogenen Himmel zeigt (Abb. 42). Aus dem linken Vordergrund blickt eine junge Familie von einem Rasenhügel über eine Lichtung, die im Hintergrund von einer dicht bewaldeten Anhöhe begrenzt wird. Am rechten Bildrand begrenzen drei hoch aufragende Bäume mit dunkelgrünen Laubkronen die Komposition. Erst auf den zweiten Blick verliert die Landschaft ihren idyllischen Anschein: Im Vordergrund zeigt sich die Wiese an mehreren Stellen durch Erdaufwürfe unterbrochen, im Hintergrund wirkt sie streckenweise sandig und vertrocknet. Durch einen in ihrem Sichtfeld aufragenden Strauch wirkt die Familie merkwürdig fehlplatziert. Warum sie dort sitzt, bleibt unklar. Insgesamt ist die Landschaft zwar abwechslungsreich, aber ohne Besonderheiten. Irritierend ist vor allem auch die Lichtsituation: Zeigen sich der Erdaufwurf im Vordergrund durch seinen rötlichen Schimmer und die Baumstämme durch ihre Schattierung von Sonne beschienen, ist der Rest des Bildes in diffuses, gleichmäßig verteiltes Licht getaucht, das eher auf einen bewölkten Himmel schließen lässt. Auch die vier Figuren werfen keine Schatten. Ihre sich klar absetzenden Umrisse wirken künstlich in die Landschaft hineinmontiert. Die Darstellung erweist sich schließlich als komplexe künstlerische Konstruktion. Die Künstlerin hat für diese Serie selbst aufgenommene Naturdetails aus unterschiedlichsten Kontexten zu neuen Land-

schaftsbildern arrangiert. Sie hat dafür die analog entwickelten Bilder digitalisiert, um sie am Computer mittels einer Bildbearbeitungssoftware in Einzelteile zu zerlegen, die einzelnen Fragmente zu archivieren und schließlich in neuen Kompositionen zusammenzusetzen. Diese Montagen hat sie anschließend per Light Jet Print wiederum analog belichtet.

Gütschow war sich der Art und Weise, wie Maler ihre Landschaftsgemälde bis zum 19. Jahrhundert aus einzelnen Versatzstücken konstruiert haben, bewusst, als sie ihre Serie fertigte.²²⁹ Ihre Bildmontagen sind ebenso fiktiv wie Landschaftsgemälde von Claude Lorrain oder Jacob van Ruisdael, mit denen sie sich intensiv auseinandergesetzt hat. Nach demselben Muster hat Gütschow auch Versatzstücke von Nachkriegsarchitektur verarbeitet. In den großformatigen Schwarzweiß-Prints ihrer zweiten Werkreihe, der zwischen 2004 und 2009 entstandenen Serie *S* – kurz für Stadt –, verdichtete sie anstelle von Landschaftsfragmenten Details der architektonischen Moderne zu fiktiven Stadtensembles. Stein, Beton und grauer Himmel dominieren die insgesamt 34 Aufnahmen. Verfolgte Gütschow mit der Landschaftsserie konzeptuell ein utopisches Ideal, indem sie unterschiedliche Naturfragmente zu einem auf den ersten Blick idyllischen Ort zusammensetzte, der in Wirklichkeit so nicht existiert, weist die Stadt-Serie in ihrem absoluten Mangel an Natur und Farbe sowie in dem vorwiegend kaputten Zustand seiner Motive einen dystopischen Charakter auf, der trostloser ausfällt als Gaillards Bestandsaufnahme der Welt in den *Geographical Analogies*.²³⁰ Es mag also zunächst erstaunen, dass diese Arbeiten in einer Diskussion über neo-pittoreske Ruinenikonografie in der zeitgenössischen Kunst erscheinen. Die pittoreske Tradition diene – unter anderem – der Darstellung einer von der aufkommenden Industrialisierung langsam gefährdeten Naturidylle, weshalb post-

²²⁹ Beate Gütschow im Gespräch mit der Verfasserin am 16. Juni 2017 in Berlin.

²³⁰ Der Begriff Dystopie oder Anti-Utopie bezeichnet den negativen Ausgang einer utopischen Idee. Ursprünglich eine „literarische Negation literarisch-utopischer Idealstaaten“, wurde der Begriff 1868 durch John Stuart Mill in einem Artikel für ein britisches Periodikum geprägt. Vgl. Stephan Meyer: *Die anti-utopische Tradition: Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 1790, Frankfurt am Main 2001, S. 17ff.

apokalyptische Szenarien nicht zu ihrem Repertoire gehörten.²³¹ Es wird zu zeigen sein, dass die Serie für eine Neuinterpretation der Kategorie dennoch aufschlussreich ist, weil sie interessante Fragen zur Bildkonstruktion und zur Wahrnehmung von Sichtachsen aufwirft und damit den Kern pittoresker Gestaltung betrifft.

Auch Gütschow hat an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen teilgenommen. Einzelausstellungen erfolgten unter anderem 2011 im Braunschweiger Museum für Photographie, 2009 in der Dresdener Kunsthalle im Lipsiusbau und 2008 im Berliner Haus am Waldsee. 2004 waren ihre Arbeiten in einer Soloshow bei Danziger Projects in New York zu sehen, 2007 folgte die erste große Überblicksausstellung im Museum of Contemporary Photography in Chicago. Gruppenausstellungen erfolgten unter anderem im Fotomuseum Winterthur, in der Londoner National Gallery, mehrmals in der Berlinischen Galerie sowie im New Yorker Metropolitan Museum of Art.²³²

Trotz dieser Ausstellungshistorie kann sich die Untersuchung auch in diesem Fall nicht auf einschlägige wissenschaftliche Literatur zu der Künstlerin stützen. Gleichwohl gibt es eine Reihe von publizierten Interviews, die wichtige Hinweise für eine entsprechende Interpretation liefern.²³³ Ein Interview, das die Verfasserin 2009

²³¹ Vgl. Helen Langdon: s.v. „Landscape Painting“, in: Jane Turner (Hrsg.): *Dictionary of Art*, Bd. 18, London 1996, S. 700–720, hier S. 714.

²³² Eine Auswahl an Einzelausstellungen: *Beate Gütschow: Produktpolitik*, Braunschweig, Museum für Photographie, 11. November 2011 – 8. Januar 2012; *Beate Gütschow: place(ments)*, Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 – 17. Januar 2010; *Beate Gütschow: ganz woanders*, Berlin, Haus am Waldsee, 25. Januar – 24. März 2008. Eine Auswahl an Gruppenausstellungen: *CONCRETE – Photography and Architecture*, Fotomuseum Winterthur, 2. März – 20. Mai 2013; *Seduced by Art: Photography Past & Present*, London, National Gallery, 31. Oktober 2012 – 20. Januar 2013; *Radikal Modern – Bauen und Wohnen im Berlin der 1960er Jahre*, Berlin, Berlinische Galerie, 29. Mai – 26. Oktober 2015; *Art in Berlin 1945 until now*, Berlin, Berlinische Galerie, 13. September 2013 – 23. Juni 2014; *As Time Goes By, Kunstwerke über Zeit*, Berlin, Berlinische Galerie, 27. Februar – 31. August 2009; *After Photoshop, Manipulated Photography in the Digital Age*, New York, Metropolitan Museum of Art, 25. September 2012 – 27. Mai 2013.

²³³ Vgl. Anna-Catharina Gebbers, Interview mit Beate Gütschow, in: Staatliche Kunstsammlung Dresden (Hrsg.): *Beate Gütschow: S*, Ausst.-Kat. Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, *Beate Gütschow: place(ments)*, 10. Oktober 2009 – 17. Januar 2010, Ostfildern 2009, S. 9, 25, 27, 39, 41, 49, 57, sowie O.A.: „Ein Gespräch mit Beate Gütschow, Natasha Egan, Lesley Martin und Akiko Ono“, in: *Beate Gütschow – LS/S*, Ausst.-Kat. Berlin, Haus am Waldsee, *Beate Gütschow: Somewhere else*. 25. Januar – 24. März 2008, Köln 2008, S. 38–45.

mit der Künstlerin geführt hat, konnte spezifische Fragen klären.²³⁴ In diesem Gespräch kam nicht nur das motivische Interesse Gütschows an Nachkriegsarchitektur zur Sprache, sondern auch ein dezidiert mediales Interesse an deren Darstellbarkeit – ein Interesse, das Gütschow mit Dean und Gaillard teilt. Wie in den vorherigen Analysen folgt daher auf die Beschreibung der Motive dieser Serie eine Untersuchung der ihnen zugrunde liegenden medialen Entscheidungen, die ein konstituierender Faktor der neo-pittoresken künstlerischen Strategie sind.

Ruinen der Zukunft: Dystopische Bildkompositionen

Mit der idyllischen, pittoresken Naturbetrachtung gegen Ende des 18. Jahrhunderts haben die Arbeiten der *S*-Serie zunächst scheinbar nichts gemein. So zeigt etwa *S#13* aus dem Jahr 2005 einen menschenleeren urbanen Raum, den unterschiedliche Ebenen und Strukturen aus Stein und Beton gliedern (Abb. 43). Wie alle Bilder der *S*-Serie ist *S#13* ein großformatiger, schwarzweißer LightJet Print. Eine mit Steinplatten ausgelegte Fläche bildet den Vorplatz eines heterogenen Bauensembles, das eine auffällige Betonstruktur auf kräftigen Betonpfeilern dominiert. Das Gebäude besteht aus ungewöhnlichen, abgerundeten Betonsegmenten, die ein durchlaufendes Fensterband einfassen. Die Fensterscheiben sind entweder kaputt oder nicht mehr vorhanden, so dass das Gebäude leer, verlassen und trostlos wirkt. Im Hintergrund ragt die vollkommen fensterlose Fassade eines Hochhauses in die Höhe. Sie besteht aus hochkantigen Platten leicht unterschiedlicher Grautöne. Unterhalb der Betonpfeiler befindet sich im Bildmittelgrund eine Mauer aus verschiedenen Steinen, in deren Mitte ein zugemauertes Fenster prangt und die zu einem offenen Platz hin schräg abschließt. Die Maße der Bauten sind aufgrund des Bildausschnittes nicht verlässlich einzuschätzen. Während die linke Bildhälfte von den mehrschichtigen Bauten ausge-

²³⁴ Das Interview fand am 27. Oktober 2009 in Berlin statt. Am 16. Juni 2017 hat die Verfasserin zudem im Rahmen des Symposiums *New Territories* an der Humboldt-Universität zu Berlin ein öffentliches Gespräch mit der Künstlerin geführt.

füllt ist, öffnet sich die rechte Bildhälfte hin zu einem Schotterplatz unter einem bedeckten Himmel. Der Blick zum Horizont wird von einem Quergebäude verstellt, das nach Lager- oder Produktionshallen aussieht. Diesen Riegel krönt ein Turm, der in seiner polygonalen Form und aluminiumartigen Materialbeschaffenheit stark an das für die Nachkriegsarchitektur ikonische Berliner Turmrestaurant ‚Bierpinsel‘ erinnert (Abb. 44).²³⁵ Hinter ihm ragen die Spitzen von kegelförmigen Aufbauten aus Glas hervor, die sich stilistisch von dem Rest der Materialien absetzen. Das Licht scheint in dieser Szenerie vollkommen gleichförmig verteilt zu sein: Nichts wirft einen Schatten. Daraus ergibt sich eine vollkommene Klarheit aller Konturen. Genau deshalb aber auch verwirrt diese Ansicht. Sofern es sich nicht um eine optische Täuschung handelt, und das zentrale Gebäude gar nicht auf den Betonpfeilern ruht sondern diese ohne Last im Vordergrund stehen, müsste es eigentlich einen Schatten auf den darunter liegenden Platz werfen. Die Statik bleibt an dieser Stelle jedoch unklar, zumal sich die Pfeilerbasis einmal hinter und einmal vor der zugrunde liegenden Steinstufe befindet.

Die Stadtlandschaft ist wenig einladend und schwer zu entschlüsseln. Die Fassaden aller Gebäude wirken mit ihren zugemauerten, längst verloren gegangenen, kaputten oder gar nicht erst vorgesehenen Fenstern verschlossen oder verwaorlost. Türen und Tore sind nicht zu sehen. Generell fehlen Hinweise auf eine bestimmte Nutzung: Schilder, Firmennamen oder Hausnummern. Der Charakter dieser Stadtlandschaft erschließt sich daher nicht, zumal in dem Bild keine Menschen zu sehen sind. Die Spuren von Autoreifen auf dem Schotterplatz sind das einzige Zeichen einer tatsächlichen Nutzung. Sie finden sich zwischen zwei Haufen aus Erde, Geröll, Wurzelwerk und Gebüsch. Am unteren Bildrand ist der Anschnitt eines Müllhaufens mit Eisenstangen und einem Stück Papp zu sehen. An die Balustrade unterhalb der Betonschalen hat jemand Graffiti gesprüht, ebenso wie – bei genauem Hinsehen erkennbar – an die Sockelelemente der Fassade hinter dem Schotterplatz. Ähnlich wie bei

²³⁵ Den „Bierpinsel“ haben in den 1970er Jahren von Ralf Schüler und Ursulina Schüler-Witte gebaut, aus deren Hand auch das futuristische Berliner Kongresszentrum ICC stammt.

Cyprien Gaillards Arbeit *Geographical Analogies* sind Hinweise auf Menschen in diesem Bild nur in ihren Spuren und Hinterlassenschaften zu erkennen.

Neben den unstimmgigen Lichtverhältnissen und der intransparenten Nutzbarkeit dieses Ortes erscheinen auch die Proportionen einzelner Elemente unsinnig. So wirkt der Hydrant, der am rechten Bildrand zu sehen ist, geradezu miniaturhaft, vergleicht man ihn mit den beiden zylinderförmigen Objekten vor dem Pfeiler, die aussehen wie Aschenbecher auf öffentlichen Plätzen. Auch der Turm im Hintergrund erscheint im Verhältnis zu dem darunter liegenden Gebäude und der Wendeltreppe, die sich in einem ähnlichen Abstand zu den Betrachtenden befinden müsste, eher zu klein. Eine weitere Auffälligkeit betrifft den Müll. Wenngleich der Platz in der linken Bildhälfte fast steril wirkt, ist das Stadtbild insgesamt von Verfall und Zivilisationsmüll in Form der Schrott- und Geröllhaufen, der heruntergekommenen Balustrade und der alles dominierenden Ruine mit ihren fehlenden oder kaputten Fensterscheiben gekennzeichnet. Die Fensterscheiben sind ein besonders auffälliges Sujet. Wolfgang Kemp hat dem fotografischen Motiv der zerbrochenen Fensterscheibe einen „Signalcharakter“ zugesprochen.²³⁶ Es wurde in der sozialkritischen Fotografie der 1920er und 30er Jahre zu einem populären Sujet in der Tradition des Pittoresken, als im Zuge der fortschreitenden fotografischen Erfassung des amerikanischen Kontinents durch die Farm Security Administration und Privatinitiativen das Abbilden ärmlicher Verhältnisse an Relevanz gewann.²³⁷ Eine zerbrochene Fensterscheibe signalisiert auf einen Blick Verfall, auf welche Weise auch immer dieser verursacht sei. In dem von industriellen Materialien dominierten, urbanen Umfeld, in dem Gutschow die zerbrochene Scheibe als dominantes Bildelement inszeniert hat, evozieren die kaputten und fehlenden Scheiben Gedanken an Vandalismus oder einen katastrophalen Vorfall, der auch das auffällige Fehlen von Menschen in dem dichten urbanen Raum erklären könnte.²³⁸ Durch die Konzentration unterschiedlicher, beton- und steinlasti-

²³⁶ Vgl. Kemp 1978, S. 138.

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Vandalismus ist mit zerbrochenen Fensterscheiben so eng verknüpft, dass 1982 eine bekannte sozialwissenschaftliche Untersuchung von James Q. Wilson und George L. Kelling danach benannt wurde: die *Broken Windows Theory*. Sie beschreibt, wie eine einzige zerbrochene Fensterscheibe,

ger urbaner Strukturen im Bildraum wirkt *S#13*, als zeige es eine Vorschau in eine Zukunft, in der utopische Fortschrittsgedanken aus dem Ruder gelaufen seien. In diesem Bild erinnern keine romantischen Burg- oder Kirchenruinen an das Vergehen der Zeit und das Überleben obsoleter Formen, sondern brutalistische Ruinen der gescheiterten Utopien der 1960er und 70er Jahre. Doch gerade die Zeichen von Verfall, Vandalismus und Dystopie, so wird deutlich werden, erweisen sich in *S#13* als wichtiger Teil der Komposition.

In ihrer Befremdlichkeit werfen die Bilder der *S*-Serie zunächst die Frage nach der geografischen Verortung der Aufnahmen auf. Je nach Erhaltungszustand der Gebäude rangieren die Vermutungen von Bürgerkriegsnationen über post-kommunistische Städte bis zu rasant wachsenden Ballungszentren in Schwellenländern. Erschwert wird die Verortung durch die enorme Heterogenität der Baustile, in der sich mit Brutalismus, Plattenbausystemen, futuristischen Form- und Materialkombinationen sowie gänzlich fensterlosen Funktionsfassaden das gesamte Spektrum der viel kritisierten modernen Architektur zeigt (Abb. 45–49). Tatsächlich setzen sich Gütschows fiktive Städte aus Details zusammen, die sie in unterschiedlichen Ländern aufgenommen hat. Ähnlich wie Gaillard hat sie auf der ganzen Welt fotografiert, um die Einzelaufnahmen schließlich zu neuen Ensembles zusammenzustellen, nur dass sie sie in täuschend echt wirkenden Einzelaufnahmen vereint. Ihre Montagen ergeben auf den ersten Blick ein stimmiges neues Bild. Das wichtigste Kriterium bei der Auswahl der Motive, die Gütschow als Ausgangsmaterial für diese fiktiven Stadtlandschaften dienen, war daher der Mangel eines verortbaren Architekturstils.²³⁹ Wichtig war vor allem, dass die fotografierten Architekturfragmente etwas Modernes an sich hatten und ihre Wurzeln nicht in lokalen Bautraditionen, sondern im International Style haben, der 1932 von Philip C. Johnson und Henry-Russell Hitchcock proklamiert wurde.²⁴⁰ Die Gebäude, die sie für *S* fotografiert hat, bestehen aus Stein,

indem sie als Symbol für Verwahrlosung angesehen wird, dazu führen kann, dass in einem gesamten Viertel der Anteil an Vandalismus zunimmt und somit dessen vollständigen Verfall einläuten kann.

²³⁹ Beate Gütschow im Gespräch mit der Verfasserin am 27. Oktober 2009 in Berlin.

²⁴⁰ Merkmale des International Style sind kubische Grundformen, Flachdächer und innovative Materialien wie Beton, später Glas und Stahl. 1932 wurde der Begriff im Rahmen der Ausstellung *The In-*

Sicht- und Waschbeton, Kacheln oder Metallelementen. Neben wenigen klar erkennbaren Wohn- und Bürohäusern mit Rasterfassaden zeigen sich auch Kuppelbauten, funktionale Türme jeglicher Art, Bullaugenfenster, auskragende Flachdächer oder Baugerüste hinter Planen. Die große Mehrzahl der Fassaden besteht aus schmuck- und fensterlosen Fronten, die keinerlei Funktion erkennen lassen. Eingebettet sind diese Fassaden in urbane Räume mit einem Mangel an natürlichen Elementen. Die Bodenbeläge sind aus Steinplatten oder planiertem Schotter. Oft ragen die Gebäude hoch darüber hinaus. Ein häufig auftauchendes Bildmotiv sind Betonpfeiler und -säulen. Komplettiert werden die Stadtlandschaften durch Details wie Reklametafeln, Überwachungskameras, Satellitenschüsseln, Parkplätze, lose Kabel-Enden, Müllhaufen wie jener in *S#13*, Außen-, Frei-, und Wendeltreppen, Sitzbank-Inseln, die Kästen von Klimaanlage, zahlreiche Balustraden, Geländer und Absperrungen, vereinzelt sogar Kunst am Bau oder im öffentlichen Raum. Den Hintergrund, sofern ein Horizont überhaupt erkennbar ist, bilden diffuse Stadtpanoramen mit Hochhaus-Skylines oder hochgelegten Autobahnschleifen. Häufig verlieren sich die dem Auge zugänglichen Perspektiven in einem urbanen Labyrinth aus Ebenen, Sackgassen und toten Winkeln. Auch diese Details steigern die Unwirtlichkeit dieser Orte, die sich einer Verortung radikal widersetzen.

Die wenigen Menschen, die in der *S*-Serie zu sehen sind, tragen ebenfalls ihren Teil dazu bei. In etwa der Hälfte der Arbeiten erscheinen einzelne Menschen oder kleine Figurengruppen, die deplatziert wirken (vgl. Abb. 45). Oft wenden sie sich einer Wand zu, manchmal wirkt es dabei, als hätten sie etwas zu verbergen. Manchmal stehen sie unschlüssig und ohne erkennbare Motivation mitten auf einem Platz oder in merkwürdig unzugänglichen Winkeln des urbanen Geflechts. In einigen Bildern laufen Personen ins Nichts oder auf Balustraden zu, aber meistens sitzen oder stehen sie unmotiviert zusammen, als böte diese Umgebung keine sinnvolle Tätigkeit für sie. Diese Inaktivität war bereits für die pittoresken Darstellungen des 17. Jahrhun-

ternational Style: Architecture Since 1922 im Museum of Modern Art von Johnson und Hitchcock als Sammelbegriff für minimalistische und funktionalistische Tendenzen der europäischen modernen Architektur der 1920er und 1930er Jahre geprägt. Später setzte der Stil sich auch in den USA durch, wo er sich vereinzelt bis in die 1970er Jahre hinein fortsetzte und von wo aus er wichtige Impulse auch für den Rest der Welt lieferte. Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani: „International Style“, in: ders. (Hrsg.): *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern 1998, S. 173.

derts typisch. Die Menschen erschienen lediglich als Staffage in den dargestellten Landschaften. Nicht etwa tüchtige Bauern auf dem Feld eigneten sich besonders gut als pittoreske Motive, sondern, wie Uvedale Price sie explizit aufgelistet hat, Bettler und fahrendes Volk.²⁴¹ Für Price war es zudem ein gewisses Maß an Verwahrlosung, das sie zu besonders pittoresken Bildmotiven werden ließ, weil sie sich dadurch in die Landschaft genauso einfügten wie verwitterte Gebäude oder Wildpferde, die Price in demselben Atemzug nennt.²⁴² Doch hier liegt auch ein entscheidender Unterschied zwischen der pittoresken und der neo-pittoresken Darstellungsweise. Während etwa in den Werken Thomas Gainsboroughs, der sich des Bildmotivs des Fahrenden Volkes mehrfach annahm, die Menschen als Einheit mit der Landschaft wahrgenommen werden können (Abb. 50), wirken die Figuren in Gütschows Stadtlandschaften deplatziert.²⁴³ Die Figuren repräsentieren eine Orientierungslosigkeit, die sich auch bei den Betrachter*innen dieser Bilder einstellt. Laut eigener Aussage hat Gütschow die Figuren lediglich als „Staffage“ und „Größenverhältnis“ in ihre Bilder gesetzt.²⁴⁴ Dass sie jeweils „etwas ganz Verlassenes und Verlorenes“ ausstrahlen, sei der Motivwahl geschuldet:

„Als ich Fotos von Menschen in Städten machte, stellte sich heraus, dass zwei Gruppierungen besonders häufig in meinem Archiv auftauchten – Obdachlose und Touristen. Es mag daran liegen, dass beide Gruppen sich in einem Zustand der Entwurzelung befinden.“²⁴⁵

Die gefühlte Entwurzelung aufgreifend, gab die Künstlerin den Figuren in ihren Bildern bewusst keinen Halt.

Bei der Betrachtung der Serie fällt zudem auf, dass sich, trotz der abwechslungsreichen Gestaltung der einzelnen Bilder, einige Konstruktionselemente an unterschied-

²⁴¹ Price 1796, S. 76.

²⁴² „Lastly, among our own species, beggars, gypsies, and all such tattered figures as are merely picturesque, bear a close analogy, in all the qualities that make them so, to old hovels and mills, to the wild forest horse, and other objects of the same kind.“ (Price 1796, S. 76.)

²⁴³ Ausführlich zum Motiv des Fahrenden Volkes bei Gainsborough und anderen siehe Sarah Houghton-Walker: *Representations of the Gypsy in the Romantic Period*, Oxford 2014.

²⁴⁴ Beate Gütschow im Gespräch mit der Verfasserin am 27. Oktober 2009 in Berlin.

²⁴⁵ Beate Gütschow, in O.A. 2008, S. 43.

lichen Bauten wiederholen: So greift etwa *S#14* das Gebäude aus gerundeten Betonsegmenten auf, das schon in *S#13* das Bild dominiert, genauso wie die dahinter liegende Kachelfassade (vgl. Abb. 43 und 47). Auch die beiden Aschenbecher, die Erdhaufen auf dem Schotterplatz, die Ansammlung von Schrott im Vordergrund, der Hydrant und die Wendeltreppe tauchen in anderen Bildern der Serie auf.

Die genauere Betrachtung erschließt die beobachteten Dissonanzen – die unstimmi- gen Lichtverhältnisse, die intransparente Nutzbarkeit des Ortes, die geografische Unverortbarkeit, der unerklärliche Verfallszustand, die Menschenleere und -feindlichkeit und die Wiederholung einzelner Bauelemente – als Teil des künstlerischen Konzeptes. Das Vor- und Zurückspringen der Ebenen, das in der Betrachtung von *S#13* so deutlich wurde, die Variation der Materialien und Oberflächengestaltungen, die Schwierigkeit der Einordnung, die irritiert und zugleich die Aufmerksamkeit fesselt, erweisen sich als Ergebnis des aufwändigen Prozesses der Fotomontage. Weil die Künstlerin die ihr zur Verfügung stehenden Elemente frei kombinieren konnte, wirft ihre Vorgehensweise kompositorische Fragen auf, die an die pittoreske Suche nach einer im Bild funktionierenden Ansicht erinnern, war die pittoreske Ästhetik doch immer auch eine Reflexion der Frage, was ein gutes Bild ausmacht. Die Kombination dieser kompositorischen Fragen mit der rauen Oberflächenästhetik des Verfalls in diesen Beton-, Glas- und Schotterwüsten transportiert die pittoreske Ästhetik ins 20. und 21. Jahrhundert.

Wenn durch die Bildvergleiche die einzelnen Details sichtbar werden, die die Künstlerin wiederverwertet hat, zeigt sich gleichzeitig, wie präzise sie vorging, als sie diese aus dem Kontext ihrer spezifischen Raumanordnung isoliert und in neue Sinnzusammenhänge überführt hat. Indem Gütschow zudem stürzende Linien vermeidet und Wert auf eine besondere Detailschärfe legt, zitiert sie in allen 34 Bildern der *S*-Serie die Ästhetik der klaren, dokumentarischen Architekturfotografie der Moderne, die in Architekturzeitschriften der 1950er und 1960er Jahre dominierte.²⁴⁶ Deren rea-

²⁴⁶ Wesentlich hierzu siehe Claire Zimmerman: *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis 2014. Ab S. 219 beschreibt sie, wie die technologische Weiterentwicklung von Kamera-Ausstattungen nach dem Zweiten Weltkrieg eine größere Tiefenschärfe in der Architekturfotografie ermöglichte.

listische Bildsprache lässt die unzugänglichen, von Beton beherrschten Stadtlandschaften umso eindrucksvoller wirken, zumal die Künstlerin sie in den großen Formaten der Landschaftsmalerei präsentiert.²⁴⁷ Welches Ziel die Künstlerin mit diesem aufwändigen Prozess verfolgte, und welche Rückschlüsse daraus für die neopittoreske Ästhetik zu ziehen sind, ergibt sich aus einer näheren Analyse der medialen Entscheidungen, die sie für diese Serie getroffen hat. Sie sind Gegenstand des nun folgenden Unterkapitels.

Montage als malerisches Mittel

Gütschows Serien *LS* und *S* folgen demselben Konstruktionsprinzip. Nachdem Gütschow die Motive, die ihr für die Serie interessant und geeignet erschienen, mit ihrer analogen Mittelformatkamera abfotografiert, entwickelt, eingescannt, mittels einer Bildbearbeitungssoftware in ihre Einzelteile zerlegt und in ihrem digitalen Archiv abgelegt hat, komponierte sie schließlich auf der Basis einer leeren Datei ihre Bilder am Computer. Auf einen Entwurf in kleiner Auflösung, gleichsam als Skizze, folgte der eigentliche Prozess der hochauflösenden Montagearbeit in einem Bildbearbeitungsprogramm, der zwischen zwei und vier Wochen dauern konnte.²⁴⁸ Die fertig komponierten und retuschierten Montagen belichtete die Künstlerin anschließend in einem analogen Verfahren per LightJet Print.²⁴⁹ Am Ende dieses Prozesses bestehen die Montagen aus 30 bis 100 Komponenten.²⁵⁰

²⁴⁷ *S#13* hat eine Größe von 198 x 180 cm.

²⁴⁸ Beate Gütschow im Gespräch mit der Verfasserin am 27. Oktober 2009 in Berlin.

²⁴⁹ In einem LightJet-Printer belichten computergesteuerte Laserstrahlen lichtempfindliches Papier.

²⁵⁰ Vgl. o.A. 2008, S. 38. Im Gespräch mit der Verfasserin am 27. Oktober 2009 in Berlin verriet die Künstlerin, dass viele Betrachter*innen überzeugt seien, bestimmte Gebäudefragmente wiederzuerkennen, wengleich die Details ganz woanders aufgenommen wurden. Die Herkunft einzelner Fragmente wollte Gütschow dabei ungern enthüllen. Letztlich geht es darum auch nicht, sondern darum, dass die hier gezeigte moderne Architektur so schwer zu verorten ist.

Das Skizzieren und Komponieren in einer leeren Bilddatei gestaltet sich ähnlich wie der Akt des Malens. Wenngleich Ausstellungen wie *Veto – zeitgenössische Positionen in der Deutschen Fotografie*²⁵¹ Gütschow als eine Vertreterin zeitgenössischer deutscher Fotografie präsentieren, war die Kamera nicht von Anfang an das künstlerische Werkzeug ihrer Wahl, sondern der Pinsel. Während des Studiums arbeitete sie zunächst an Gemälden. Dabei interessierte sie am meisten, ob ein Bild wirklich seinen Gegenstand, das, was es zeigt, repräsentieren könne und worin der Unterschied zwischen Repräsentation und Realität bestünde.²⁵² Mit Trompe-l'œil-Effekten versuchte sie, die Grenzen der Perzeptions- und Repräsentationsfähigkeiten zu testen. Doch so nahe sie einem wirklichkeitsgetreuen Abbild von Objekten auch kam: Anstelle der Repräsentationsfragen, die sie anzuregen versuchte, wurde in der Rezeption vielmehr ihre Fähigkeit als Malerin diskutiert.²⁵³ So wandte die Künstlerin sich stattdessen der ‚technischen‘ Bildsprache der Fotografie zu.

An Gemälde erinnern auch die Formate ihrer Montagen. Neben einigen kleineren Bildern mit knapp 30 cm Seitenlänge reichen andere an 200 cm heran. Drei Panoramabilder nehmen es mit einer Breite von 340 cm mit großformatigen Leinwänden auf. Während die Bilder der *LS*-Serie ihr Konstruktionsprinzip auch offenlegen, indem sie samt der technischen Angaben des Druckers auf Aluminium aufgezogen wurden, hat die Künstlerin sich bei der Präsentation der *S*-Serie für schlichte weißen Rahmen entschieden (Abb. 51).²⁵⁴ Auch auf der Konstruktionsebene behielt Gütschow eine Nähe zur malerischen Vorgehensweise bei. Der Referenzpunkt der pittoresken Ästhetik, das wurde bereits deutlich, war von Anfang an die Malerei, und auch bei Gütschow stand die Frage der bildnerischen Repräsentation im Vordergrund, wenngleich sie sich für ein technisches Medium entschieden hat. Die digitalen Werkzeuge, so hat Anna-Catharina Gebbers in Bezug auf Gütschow festgehalten,

²⁵¹ Vgl. Ingo Taubhorn/Haus der Photographie (Hrsg.): *Veto. Zeitgenössische Positionen in der Deutschen Fotografie*, Ausst.-Kat., Hamburg, Deichtorhallen, 4. September – 15. November 2009, Heidelberg 2011.

²⁵² Beate Gütschow in O.A. 2008, S. 42.

²⁵³ Beate Gütschow in O.A. 2008, S. 42.

²⁵⁴ Vgl. dazu ebd., S. 42f.

ermöglichen malerisches Arbeiten, ohne dass das entstehende Bild Malerei ist.²⁵⁵ In Gütschows eigenen Worten nimmt „[...] in der digitalen Fotografie das Manipulieren, die persönliche Handschrift einen großen Raum ein: Jedes einzelne Detail in einem Foto ist änderbar! Deshalb ist die digitale Fotografie der Malerei so nahe.“²⁵⁶

Das Konstruktionsprinzip der Landschaftsmalerei wurde um 1800 häufig anhand der Gemälde Claude Lorrains erläutert. „Claude Lorrain [...] was convinced“, so Joshua Reynolds, der damalige Präsident der Royal Academy 1771 in einem seiner berühmten Vorträge, „that taking nature as he found it seldom produced beauty. His pictures are a composition of the various draughts which he had previously made from various beautiful scenes and prospects.“²⁵⁷ Auch J. M. W. Turner bezog sich 1811 auf Lorrains Arbeitsweise, um die komplexitätssteigernde Wirkung von Bildkompositionen zu verdeutlichen:

„[...] we must consider how he could have attained such powers but by continual study of parts of nature. Parts, for, had he not so studied, we should have found him sooner pleased with simple subjects of nature and would not have, as we now have, pictures made up of bits, but pictures of bits.“²⁵⁸

Durch das Studium von Teilen der Natur habe Lorrain schöne Einzelelemente zusammengeführt, statt nur vereinzelt schöne Elemente zu zeigen. Im Bildraum verdichteten sich diese „bits“ zu komplexeren Kompositionen.

Nicht nur die Zusammenstellung der Einzelteile, auch die Einteilung des Bildes in Vorder-, Mittel-, und Hintergrund hat Gütschow von der Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts übernommen.²⁵⁹ Sie war sich der Kompositionsprinzipien, nach

²⁵⁵ Anna-Catharina Gebbers: „Larger than life“, in: Beate Gütschow: *ZISLS*, Heidelberg 2016, S. 18–26, hier S. 20.

²⁵⁶ Beate Gütschow im Gespräch mit der Verfasserin am 27. Oktober 2009 in Berlin. Mit ‚digitaler Fotografie‘ meint sie in diesem Fall ihre Technik der ‚digitalisierten Fotografie‘ und nicht die Fotografie mit einer digitalen Kamera.

²⁵⁷ Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hrsg. v. Robert R. Wark, New Haven 1975, S. 69f.

²⁵⁸ Joseph Mallord William Turner: „Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape“ (1811), zit. n.: Jerold Ziff: „Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape“: A Lecture by J. M. W. Turner“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Heft 25, Nr. 1/2, 1963, S. 124–147, hier S. 144.

²⁵⁹ Vgl. O.A. 2008, S. 38.

denen diese Bilder aufgebaut sind, bewusst und empfand sie mit den Mitteln der Fotografie nach. Der Vordergrund fungiert stets als Eingang, durch den die Betrachter*innen das Bild ‚betreten‘.²⁶⁰ Die Figuren übernehmen meist im Mittelgrund die Staffagefunktion, von der bereits die Rede war. Der Mittelgrund ist häufig von höheren Bildelementen am Rand gerahmt, während der Hintergrund schließlich einen Blick in die Ferne bietet. Jede einzelne Schicht trägt zur Erzeugung räumlicher Tiefenwirkung bei. Gütschows Anlehnung an die Landschaftsmalerei ist in der *LS*-Serie besonders nachvollziehbar. Die Künstlerin hat sich von Künstlern wie Claude Lorrain, John Constable, Nicolas Poussin, Jacob van Ruisdael, Claude-Joseph Vernet und Thomas Gainsborough inspirieren lassen, ohne spezifische Gemälde zu kopieren.²⁶¹ Dieselben Konstruktionsprinzipien sind aber auch in der *S*-Serie zu erkennen. Auch hier ist der Vordergrund meist als ‚Eingang‘ zu verstehen, erinnern die Platzsituationen an Bühnen und die Menschen, wie gezeigt wurde, an Staffagefiguren. Die Resultate nehmen in der *LS*-Serie utopische Züge an, während sie in der *S*-Serie dystopischen Charakter haben. In beiden Serien konnte die Künstlerin jedes Detail bestimmen in einer Art und Weise, wie dies auch mit Pinsel und Farbe möglich gewesen wäre. Besonders deutlich wird ihre ‚malerische‘ Vorgehensweise also, wenn man sich vor Augen führt, dass der Entstehungsprozess eines jeden neuen Bildes nicht eine reale Stadtansicht ist, sondern das leere weiße Blatt, genauer: die leere Datei in Photoshop, ähnlich der leeren Leinwand in der Malerei.²⁶² So sollte nun also offensichtlich sein, dass Gütschow auch mit der *S*-Serie zur Konstruktion pittoresker Landschaftsdarstellungen formale Brücken schlägt.

Michel Foucault hat sich in seinem 1975 veröffentlichten Aufsatz „Die photogene Malerei (Präsentation)“ mit dem Transfer von malerischen zu fotografischen Techniken beschäftigt. Er erinnert darin an die malerische Ausgestaltung von Fotostudio-Hintergründen bereits kurz nach der Erfindung der Fotografie, an die Nachstellung berühmter Gemälde in Fotografien sowie an fotografische Vorlagen für die Male-

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Vgl. O.A. 2008, S. 40.

rei.²⁶³ Er spricht von „Spielen“ und von „Schmuggeln“ zwischen den Gattungen und sieht insbesondere in der Zeit zwischen 1860 und 1900 eine „für alle offene, gemeinschaftliche Praxis des Bildes an der gemeinsamen Grenze von Malerei und Photographie“. Erst das 20. Jahrhundert mit seinen „puritanischen Kodes der Kunst“ habe diese verleugnet.²⁶⁴ Als eines der positiven Beispiele dieses spielerischen, fotomalerischen Schmuggelns bezeichnet er das „Photographieren verschiedener Figuren auf getrennten Negativen und ihre Entwicklung mit dem Ziel, eine einzige Komposition daraus zu machen“.²⁶⁵ Damit spielte er vor allem auf Oskar Reijlanders berühmte, in mehrwöchiger Arbeit aus dreißig Negativen erstellte Fotomontage *Die zwei Lebenswege* von 1857 an.²⁶⁶ Indem Gütschow diese Art von Montagetechnik aktualisiert, liefert sie eine zeitgenössische Antwort auf Foucaults Frage, wie man zu diesem einstigen spielerischen Umgang mit den Gattungen zurückfinden könne.²⁶⁷

Gütschows spielerischer Umgang mit den spezifischen Eigenschaften der Malerei und der Fotografie dient jedoch einem bestimmten Zweck, der den Kern ihrer künstlerischen Arbeit ausmacht und hier besonders hervorgehoben werden soll. Wie Dean und Gaillard war sich Gütschow der medienreflexiven Komponente in ihrer Arbeit bewusst. Die *S*-Serie bedient – trotz aller Anlehnung an malerische Bildkompositionen – eine auf den ersten Blick rein fotografische Bildsprache. Gütschow hat jeglichen offensichtlichen Verweis auf den digitalen, ‚malerischen‘ Zwischenschritt ihrer Arbeitsweise vermieden. Denn nicht über die Form, sondern über den Inhalt solle das Publikum erkennen, dass es vor einer ‚handgemachten‘ Situation stehe.²⁶⁸ Daher hat sie bewusst mit analogem Ausgangsmaterial gearbeitet: Bei genauerer Betrachtung

²⁶³ Michel Foucault: „Die photogene Malerei (Präsentation) (1975)“, in: Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 148-156.

²⁶⁴ Ebd., S. 150.

²⁶⁵ Ebd., S. 150f.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd., S. 153.

²⁶⁸ Beate Gütschow im Gespräch mit der Verfasserin am 27. Oktober 2009 in Berlin.

der großformatigen Abzüge soll das Fotokorn erkennbar bleiben.²⁶⁹ Als kleinste Einheit des analogen Fotofilms steht das Korn stellvertretend für ein indexikalisches Bildverständnis der Fotografie, für eine vermeintlich physische Unmittelbarkeit von Motiv und Abbild in der fotografischen Praxis.²⁷⁰ Der Glaube an die abbildende Funktion analoger Fotografie impliziert dabei, der Gegenstand hinterlasse eine optisch-chemische Spur auf dem fotografischen Träger und garantiere auf diese Weise eine isomorphe Abbildung des existenten Gegenstandes.²⁷¹ Mit diesem Fehlschluss rechnet die Künstlerin. Sie wisse, dass das Fotokorn missverstanden werde als „eine Manifestation der Wirklichkeit, wenngleich es in Wirklichkeit eine Manifestation des Mediums ist“.²⁷² Damit nutzt sie den noch immer weit verbreiteten Glauben an den Abdruck der Wirklichkeit. Sie legte zudem Wert auf die Entwicklung per Light Jet Print als finale Rückübersetzung von der digitalen Datei in ein analoges, durch Lichtempfindlichkeit ausgelöstes Bild, so dass „die Arbeit eigentlich von [...] einem

²⁶⁹ O.A. 2008, S. 42. Als Korn bezeichnet man eines der Silberhalogenidkristalle, die – in Gelatine eingebettet – als lichtempfindliche Substanz einer fotografischen Emulsion wirken. Ihr Durchmesser ist abhängig vom Reifungsprozess der Kristalle und hat direkte Auswirkungen auf die Filmempfindlichkeit: je größer das Korn, desto empfindlicher der Film. Vgl. Urs Tillmanns: s.v. „Korn“, in: ders. (Hrsg.): *Fotolexikon*, Schaffhausen 1991, S. 121–122. Im entwickelten Bild ist das Korn manchmal mit bloßem Auge zu erkennen. Zwar kann man es heutzutage mit Bildbearbeitungssoftware auch in digitalen Bildern nachahmen, doch auch dann evoziert es Gedanken an analoges Filmmaterial, weil das Korn ein spezifisches Merkmal des analogen Films ist.

²⁷⁰ In seiner – nicht spezifisch fotografischen – Zeichentheorie beschrieb der Semiotiker Charles Sanders Peirce mit dem Begriff ‚Index‘ die unmittelbare Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem: „Der Index ist physisch mit seinem Objekt verbunden; sie bilden ein organisches Paar.“ Charles S. Peirce: „Die Kunst des Rasonierens“ (1893), in: ders.: *Semiotische Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main 1986, S. 191–201, hier S.199. Das Verständnis der Fotografie als ‚Lichtabdruck‘ ist von Anfang an stets in Frage gestellt worden und bestimmt dennoch noch immer die Diskussion. Vgl. o.A.: „Verlorene Lebensspuren. Ein Gespräch über Indexikalität in analoger und digitaler Fotografie zwischen Isabelle Graw und Benjamin Buchloh“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 99 „Fotografie“, September 2015, URL: <https://www.textezurkunst.de/99/verlorene-lebensspuren/> (29. August 2018).

²⁷¹ Vgl. Ralf Christofori: *Bild – Modell – Wirklichkeit, Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005, S. 12.

²⁷² Beate Gütschow, zit. n. Maren Lübke-Tidow: „Aufführungen des Glücks und seiner Zerstörung“, in: Beate Gütschow: *ZISLS*, Heidelberg 2016, S. 52–60, hier S. 55. Die Körnung analoger Fotografien ist zurückzuführen auf die Silberhalogenidkristalle, die in Gelatine eingebettet die Lichtempfindlichkeit des Films ausmachen. Sie sind auf dieselbe Weise ein spezifisches Merkmal analoger Fotografie, wie Pixel digitale Fotos charakterisieren. Für eine umfassende Diskussion des Mimesisbegriffs in Bezug auf das digitale Bild siehe Susanne Knaller: „Mediale und inter-mediale Formen der Realitätskonstruktion“, in: dies. (Hrsg.): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur – Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*, Wien 2008, S. 9–21.

analogen Prozess eingeschlossen“ sei.²⁷³ Weil auf die analoge Aufnahme, die Digitalisierung und den Montageprozess schließlich wieder eine analoge Ausbelichtung des Bildes folgte, vermittelt das Endprodukt den Anschein, auf rein analogen Vorgängen zu basieren und in einem vermeintlich kausalen Zusammenhang mit der ‚Realität‘ zu stehen.

Tatsächlich wirken die Fotomontagen auf den ersten Blick täuschend echt: Die Übergänge zwischen den Fragmenten sind nahtlos, die Kompositionen zunächst überzeugend. Wie sehr dieser Eindruck aber ein Effekt der neueren technischen Manipulationsmöglichkeiten ist, unterstreicht ein Vergleich mit Sasha Stones analoger Fotomontageserie *Wenn Berlin ... wäre*, die in den 1920er Jahren populär war (Abb. 52).²⁷⁴ Bei der Kombination von Berliner Bauten mit Ansichten aus fünf unterschiedlichen internationalen Städten, etwa New York, legte auch Stone größten Wert auf sorgfältige Schnitte. Dass die Fotomontagen handgemacht sind, erschließt sich aber nicht nur anhand der Fiktionalität des Inhalts, die der Künstler auch in der Titelgebung hervorhob, sondern auch anhand der offensichtlichen Unstimmigkeiten in der Form. So stimmen die Kontraste der jeweiligen Fragmente nicht ganz überein und wengleich Stone mit größtmöglicher Präzision ausschnitt, zusammenklebte und anschließend alles noch einmal abfotografierte, bleiben die Schnittkanten zwischen den einzelnen Fragmenten sichtbar.²⁷⁵ Auch Ludwig Mies van der Rohes kühne Collagen *Ikonen des Neuen Bauens* von 1929 weisen auf den ersten Blick eine erstaunliche Ähnlichkeit zu Gütschows Stadtvisionen auf (Abb. 53). Mies vereinte eigene Entwurfszeichnungen, etwa von seinem Hochhausprojekt für das Spreedreieck-Grundstück an der Berliner Friedrichstraße, mit Abbildungen von Architekturmodellen und urbanen Fotografien zu menschenleeren, ungemütlichen Agglomerationen.

²⁷³ Beate Gütschow im Gespräch mit der Verfasserin am 27. Oktober 2009 in Berlin.

²⁷⁴ Vgl. Birgit Hammers: *„Sasha Stone sieht noch mehr“ – Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz*, Petersberg 2014, S. 80–96. Stone kombinierte in seiner Fotomontageserie *Wenn Berlin ... wäre* bekannte Berliner Plätze mit Strand und Palmen (Biarritz), den Alpen (Innsbruck), Moscheen (Istanbul), Hochhäusern (New York) und Renaissancepalästen (Venedig).

²⁷⁵ Vgl. ebd.

Durch den Materialwechsel und den bewusst fiktiven Bildaufbau offenbaren aber auch diese Architekturcapriccios ihre Künstlichkeit in weitaus stärkerem Maße als Gütschows digitale Fotomontagen. Das Aufkommen digitaler Technologien ermöglichte ein leichteres und präziseres Montieren, so dass William J. Mitchell 1992 in seiner einflussreichen Publikation *The Reconfigured Eye* eine neue Ära der Montage im digitalen Zeitalter gekommen sah:

„[...] physical collage of photographic fragments – by cutting and pasting, masking, airbrushing, rephotographing, multiple exposure, printing from multiple negatives (...) – is usually technically difficult, time-consuming, and fairly easily detectable. So, although it has had successful exponents, it has until now remained marginal to the practice of photography. This situation has changed dramatically with the emergence of the digital image: the tools for electronic collage of digital image fragments have become widely available, they are quick and easy to use, and their application can be almost impossible to detect.“²⁷⁶

Die Entwicklung hin zu Fotomontagen, deren Entschlüsselung ein geübtes Auge voraussetzt, hatte die für ihre Collagen berühmte Künstlerin Martha Rosler bereits 1989 zu einem Appell an Verantwortliche veranlasst, die Möglichkeiten der Manipulation mit Verstand einzusetzen. Sie richtete sich damit ebenso an Konsumenten, die sie dazu aufforderte, Bilder aufmerksamer zu betrachten.²⁷⁷ Auch Gütschow geht es um eine Problematisierung der Bildbetrachtung. Zunächst wecken ihre Bilder Erwartungen, die an Dokumentarfotografie gestellt werden, so dass pragmatische Fragen nach Ort und Zeit der Aufnahme im Vordergrund stehen. Indem aber die kleinen Unstimmigkeiten, die in der Beschreibung der Motive hervorgehoben wurden, diese Erwartungen konterkarieren, provoziert Gütschow mit ihren Arbeiten vor allem eine Reflexion über das Medium.

Die Künstlerin hat ihre Intention wie folgt beschrieben:

²⁷⁶ William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (Mass.) 1992, S. 164.

²⁷⁷ Bekanntes Beispiel einer frühen digitalen Fotomontage ist das Titelblatt der Februarausgabe von *National Geographic* aus dem Jahr 1982, für das der Abstand zwischen den Pyramiden von Gizeh zwecks verbesserter Bildwirkung verringert wurde. Die Rolle der Manipulation seit der Entwicklung der Fotografie ignorierend, wurde ein digitaler Eingriff in das Bild in den Medien verurteilt. Vgl. Martha Rosler: „Bildsimulationen, Computermanipulationen. Einige Überlegungen“ (1989), in: Hubertus von Amelunxen et al. (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden 1996, S. 36–57.

„[...] es geht [...] um das Bilder machen an sich und unsere Erwartungen an die Fotografie, das Enttäuschtwerden in dieser Erwartung und eigentlich um das ‚Nicht-Sehen‘, also um das Steckenbleiben im Betrachtungsprozess. Und ganz stark natürlich auch um Wahrnehmungsschablonen, also das, was man immer schon im Kopf mit sich schleppt und über Bilder rüber stülpt [...]“.²⁷⁸

Gütschow nutzt also das ‚Realitätsversprechen der Fotografie‘,²⁷⁹ den nach wie vor existenten Glauben der Betrachtenden an die Wirklichkeitseinschreibung in fotografischen Abbildungen, um auf die „Destabilisierung“ der „alten fotografischen Orthodoxie“,²⁸⁰ wie Mitchell den referentiellen Bruch mit der Wirklichkeit seit der Digitalisierung genannt hat, aufmerksam zu machen. Durch das Zurückwerfen der Betrachtenden auf ihre eigenen Erwartungen an die Fotografie formuliert Gütschow letztendlich durch ihre Arbeiten, was Mitchell, Rosler und andere diskursiv anmahnen: Die Bedingungen und Folgen des Bildgebrauchs müssen nach dem Bruch mit dem Modell der indexikalischen Aufzeichnung neu reflektiert werden.

Die Analyse der *S*-Serie hat verdeutlicht, dass Gütschow nicht nur das Medium selbst zum Gegenstand der künstlerischen Arbeiten gemacht hat, sondern ganz bewusst auf pittoreske Kompositionsprinzipien zurückgriff, um auf essentielle Weise den Vorgang der Bildbetrachtung zu problematisieren. Während diese Diskussion ja auch schon die Grundlage für die *LS*-Serie war, wird das folgende Unterkapitel abschließend zeigen, dass die architektonischen Motive in diesem Zusammenhang eine eigene Aussagekraft entfalten, die weit über diese Kernthemen hinausgeht.

²⁷⁸ Beate Gütschow im Gespräch mit der Verfasserin am 27. Oktober 2009 in Berlin.

²⁷⁹ Vgl. Sigrid Schneider/Stefanie Grebe (Hrsg.): *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ausst.-Kat., Essen, Ruhrlandmuseum, 6. Juni – 26. September 2004, Ostfildern 2004.

²⁸⁰ Mitchell 1992, S. 223. Mitchell stellt hier das Konzept der Fotografie als einer unmittelbaren Einschreibung des Realen infrage.

Die „Auflösung des monoperspektivischen Blickes“

Eine Problematisierung der Bildgläubigkeit ist auch in Gütschows *LS*-Serie zentral. Was die *S*-Serie aber von den Landschaftsaufnahmen unterscheidet, ist eine konzeptuelle Reflexion perspektivischer Konstruktion, die anhand der Fluchtlinien der modernistischen Gebäude nachvollziehbar wird. Auch dieses Anliegen, so soll abschließend argumentiert werden, macht Gütschows aufwändige Arbeitsweise notwendig und bedeutungskonstituierend. Die Art und Weise, wie sie die architektonischen Motive entkontextualisiert und neu zusammengesetzt hat, kommentiert den Wandel von einer totalitär veranlagten modernistischen hin zu einer postmodernen Ästhetik, die Heterogenität zelebriert:

„Auch auf der Bildebene wird dieses Thema verhandelt: die obsoletere Moderne. Ich habe ja nicht irgendeinen Gegenstand gewählt, um einer medientheoretischen Fragestellung nachzugehen, sondern arbeite mit urbanen Räumen. Es geht also auch darum, wie wir räumlich organisiert sind, um Erschließung, Fragmentierung und Internationalismus, um Machtgesten in der Architektur, das (Größen-)Verhältnis zwischen Mensch und Gebäude, die Art der Nutzung des Raumes. So spiegelt sich das Thema der Bildebene – zerfallene Utopie – in dem Thema der medialen Ebene – Auflösung des monoperspektivischen Blickes – wider.“²⁸¹

Den Zerfall der Paradigmen der architektonischen Moderne thematisiert Gütschow folglich sowohl auf der Ebene des Motivs als auch auf der Ebene des Mediums. Wie Dean und Gaillard reflektiert sie ganz bewusst die Bedingungen des von ihr genutzten künstlerischen Materials. Inwiefern die Auflösung des monoperspektivischen Blickes den Zerfall der modernistischen Ästhetik repräsentiert, verdeutlicht eine Detailbetrachtung der Bilder der *S*-Serie. In *S#14* fällt beispielsweise auf, dass die Konstruktion der Perspektive nur auf den ersten Blick kongruent erscheint, sich auf den zweiten Blick aber gleichsam kubistisch auffächert und mehrere Blickrichtungen in sich vereint (Abb. 47). Das Bild zeigt einen heterogenen, von Stein und Beton dominierten Gebäudekomplex inmitten einer desolaten Stadtlandschaft. Wie eine Bühne bildet der ebene Schotterplatz die Basis für das zentral platzierte, flache Gebäude, das aus denselben auffälligen, abgerundeten Betonsegmenten besteht, die bereits aus

²⁸¹ Beate Gütschow in: Gebbers 2009, S. 57.

S#13 bekannt sind. Aus dem offenen oberen Stockwerk ragen in diesem Bild drei breite Betonrohrelemente, ohne dass ihre Funktion ersichtlich wäre. Der einstige Repräsentationscharakter dieses Bauwerks ist dem Eindruck von Verwahrlosung gewichen. Kulissenartig rahmen eklektizistische Wohn-, Büro- und Industriebauten den Platz und hinter der zentralen Ruine erheben sich zwei schmale, hohe Häuser aus verschiedenen Betonfertigteilen. In dem rechten Hochhaus und im linken Bildhintergrund zeigt sich besonders deutlich, dass die Anordnung der Bauwerke nicht mit einer zentralperspektivischen Platzierung übereinstimmt. Die Fluchtlinien sind hier nicht korrekt konstruiert. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass die einzelnen Elemente des Bildes zwischen unterschiedlichen Perspektiven springen, wenngleich sie direkt nebeneinander liegen und zunächst in einem nachvollziehbaren Verhältnis zueinander zu stehen scheinen.²⁸² Diese perspektivischen Brüche stören den auf den ersten Blick logischen Bildaufbau. Die Künstlerin hat dazu bemerkt:

„[Die Fotos] haben eine fast konsistente Perspektive, oft ist diese sogar zentral angelegt. [...] Ich erzeuge zunächst die Illusion einer Zuordnung und einer Ordnung. Diese Ordnung löst sich dadurch auf, dass im Detail die Perspektive nicht stimmt [...]. Die Montage ermöglicht mir das Zusammenbringen unterschiedlicher Perspektiven.“²⁸³

Indem die Heterogenität der Perspektiven den Betrachtungsmodus stört, der von einem indexikalischen Bild ausgeht, verweist sie auf die bereits diskutierte Problematik der Bildgläubigkeit. Darüber hinaus regt sie aber zu einer Reflexion der Architektur und des Städtebaus der Nachkriegsmoderne an. Eine Beschäftigung mit der Konstruktion von Perspektiven, so soll hier gezeigt werden, erlaubt auch Rückschlüsse über ästhetische Leitbilder, die zu einem bestimmten Zeitpunkt herrschten. Perspektive soll hier nicht als eine objektiv gegebene Sicht auf die Welt verstanden werden, sondern vielmehr als eine „symbolische Form“, wie Erwin Panofsky sie im

²⁸² Ausführlicher hierzu siehe Stefanie Gerke: „Multiperspektivität als ‚symbolische Form‘. Posthistorische Strategien der Montage in Beate Gütschows S-Serie“, in: *Kunstchronik*, 70. Jg., Heft 7, Juli 2017, S. 336–344.

²⁸³ Beate Gütschow in: Gebbers 2009, S. 25.

modifizierenden Rückgriff auf Ernst Cassirers Begriff beschrieben hat.²⁸⁴ Panofsky hat verdeutlicht, dass Perspektive stets als Ausdruck eines spezifischen Weltbildes und Raumverständnisses gelten kann. Grundlage seiner Überlegungen war, dass selbst die Errungenschaft der zentralperspektivischen Konstruktion der Renaissance mit ihrem Bezug auf einen starren Augenpunkt keineswegs einer realräumlichen Wahrnehmung mit zwei bewegten Augen entsprach, sondern nichts anderes war, „als ein konkreter Ausdruck dessen, was gleichzeitig von erkenntnistheoretischer und naturphilosophischer Seite her geleistet worden war“.²⁸⁵ Panofsky verstand Perspektive also vor allem als eine mentale Vorstellung. Selbst die objektiv scheinende perspektivische Darstellung in der Fotografie begradige ein Abbild, das eigentlich auf zwei gekrümmten Netzhäuten erscheine. Als er seinen Aufsatz zur Perspektive 1927 verfasste, empfand er die expressionistischen Tendenzen in der Kunst jener Zeit als lobenswerte Abkehr von einer streng perspektivischen Raumanschauung, die er als „Werkzeug eines beschränkten und beschränkenden Rationalismus“ kritisierte.²⁸⁶ Diese Auffassung von einer strengen Perspektivkonstruktion als Ausdruck eines limitierenden gesellschaftlichen Rationalismus soll in der Betrachtung der *S*-Serie abgewandelt aufgegriffen werden. Vor diesem Hintergrund sind die aufgefächerten, multifokalen und simultanen Perspektivkonstruktionen von Gutschows urbanen Landschaften als Alternative zu den totalitären städteplanerischen Entwürfen der Moderne mit ihrem universellen Anspruch, jegliche Lebensbereiche gestalterisch beeinflussen zu können, zu begreifen.

Dabei knüpft Gutschow zunächst an das Formenrepertoire des modernistischen Städtebaus an. Dies wird deutlich, wenn *S#11* beispielsweise an eine von den Spuren der Zeit gezeichnete Variante eines Entwurfs für die brasilianische Hauptstadt Brasília erinnert, die zwischen 1956 und 1960 nach den Plänen des Stadtplaners Lúcio Costa und des Architekten Oscar Niemeyer realisiert wurde, und gleichzeitig Assoziationen

²⁸⁴ Siehe Erwin Panofsky: „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1927), in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Hariolf Oberer/Egon Verheyen, 2. Aufl., Berlin 1974, S. 99–167.

²⁸⁵ Panofsky 1974, S. 122.

²⁸⁶ Ebd., S. 125.

an das Ensemble aus Kongresshalle, Haus des Lehrers und Fernsehturm am Berliner Alexanderplatz weckt, das in den 1960er Jahren Hermann Henselmann und andere DDR-Architekten entwarfen (Abb. 54, 55 und 56). Diese Art von Großprojekten der späten Moderne war noch den Entwurfsparadigmen der Charta von Athen verpflichtet, gegen die sich bald schon die Kritik regte, ihnen würde der menschliche Maßstab fehlen. Die Künstlerin transportiert in ihren Bildern diese Kritik, indem sie die Menschen als entwurzelte Staffagefiguren inszeniert, die in den Betonwüsten keinen Halt zu finden scheinen. Noch stärker als in Gaillards *Geographical Analogies* dominiert in ihren Bildern der Eindruck, man sei mit einer vollkommen durchgestalteten Umwelt konfrontiert. Gütschow zitiert totalitäre, auf dem Reißbrett entstandene Stadtentwürfe, die genau wie ihre Montagen nach und nach auf einem leeren Blatt Form annahmen. Dass diese Entwürfe nicht immer an menschlichen Bedürfnissen ausgerichtet sind, zeigt die kritische Rezeption der umfassenden Neuplanungen der 1960er und 70er Jahre. Olaf Gisbertz hat die in Fachzeitschriften, Tagesmedien, politischen Gremien und Bürgerinitiativen vorgetragenen Argumente der Funktionalismuskritik in einer aufschlussreichen Studie zusammengestellt und diskutiert.²⁸⁷ Darin wird deutlich, wie viele ideologische Debatten sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Fragen der Architektur entzündeten. Es begann eine Abkehr von den Entwurfsparadigmen der Spätmoderne, ohne dass man diese durch neue Ideale ersetzte. Vielmehr entwickelte sich als neues ‚Leitbild‘, dass starre Vorgaben zu vermeiden seien, um einen spielerischen, eklektischen Umgang mit Architektur und Städtebau zu entwickeln. Architekt*innen wie Robert Venturi und Denise Scott Brown, Charles W. Moore oder James Stirling trugen zur Vielgestaltigkeit dieser Zeit bei, die unter dem dehnbaren Begriff der ‚Postmoderne‘ firmiert. Auch in Architektur und Städtebau setzte sich die folgenreiche Beobachtung von Jean-Francois Lyotard durch, dass den großen ‚Meta-Erzählungen‘ kein Glauben mehr geschenkt werde.²⁸⁸ In der Ar-

²⁸⁷ Gisbertz 2012.

²⁸⁸ Vgl. Jean-François Lyotard: *Das Postmoderne Wissen – ein Bericht*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 2012 (1979).

chitektur wandte man sich von den Meta-Entwurfsparadigmen ab und suchte wieder kleinteiligere Lösungen. Fragmentierung, Sampling und Eklektizismus wurden zu ‚Stilmerkmalen‘ dieser Zeit. Der Eklektizismus dieser Periode wurde schnell ebenfalls mit weltanschaulicher Bedeutung aufgeladen. So fand etwa Charles Jencks, der Theoretiker der postmodernen Architektur, „daß ‚der eigentliche und wahre Stil‘“ nicht, wie man sage, der gotische sei, „sondern vielmehr eine Art Eklektizismus, da allein dieser den Pluralismus unserer gesellschaftlichen und metaphysischen Realität adäquat zum Ausdruck bringen“ könne.²⁸⁹ Eklektizismus galt in den (architektur-)philosophischen Diskussionen als Ausdruck einer pluralistischen Weltordnung, die nicht mehr angemessen durch kanonisierte Stilmerkmale verkörpert werden konnte. Wenn Gütschow folglich die formalen Bezüge zu den groß angelegten Städtebauprojekten der Moderne im Detail aufbricht und heterogene Perspektiven in einem einzigen Bild vereint, agiert sie wie eine Stadtplanerin, die sich an dem Stilpluralismus der Postmoderne orientiert. Sie fügt zusammen, was nicht originär zusammengehört. Ihre Montagetechnik löst den monoperspektivischen Blick auf und drückt damit eine Ablösung von dem als starr empfundenen Korsett modernistischen Bauens, aber auch Denkens und Wahrnehmens aus.²⁹⁰ Die Multiperspektivität ihrer Darstellungen ist als „kognitives Paradigma“ der Postmoderne zu verstehen, wie Karen Gloy es definiert hat:

„Das Ich ist sich der Endlichkeit und Beschränktheit seiner Betrachtungs- und Auslegungsweisen, der unüberhörbaren Fragmentarität seines Lebens, bewußt geworden. Es akzeptiert die Pluralität von Denkart, Handlungsweisen und Lebensstilen, es akzeptiert die Multiperspektivität, die Multidimensionalität, die Multikulturalität und läßt sie im künstlerischen Entwurf in ihrer Gleichzeitigkeit und Gleichursprünglichkeit, in ihrer Allgegenwärtigkeit zugänglich werden. [...] Philosophisch war es die Postmoderne, die das nahezu für das gesamte Abendland konstitutive, zentralistisch orientierte, hypotak-

²⁸⁹ Charles Jencks: „Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen“, in: ders.: *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, hrsg. v. Peter Koslowski/Robert Spaemann/Reinhard Löw, Weinheim 1986, 205– 235, hier S. 214.

²⁹⁰ Ausführlich hierzu siehe Gerke 2017.

tisch subsumierende Denken einer Generalkritik unterzog und durch ein allseitig vernetztes Denken ersetzte.²⁹¹

So ist die „simultane Heterogenität“ der das Bild konstituierenden, in der Realität vereinzelt auftretenden Elemente Ausdruck einer aktuellen Perspektive auf die sich verdichtende, verwirrende, in ihrer Fragmentarhaftigkeit wahrgenommene räumliche Struktur der Welt.²⁹² Sie beleuchtet nicht nur die Ausschnitthaftigkeit des fotografischen Einzelbildes, sondern auch das veränderte Raumverständnis in einer Welt, die sich der Bedeutung multipler Perspektiven höchst bewusst ist. Die Montagetechnik erlaubt Gütschow einen spielerischen Umgang mit den Gesetzen der Physik. Sie bricht den geradlinigen Verlauf der Blickbahnen, den Ernst H. Gombrich problematisiert hat: „Wie alle Zweige der darstellenden Geometrie hat die Perspektive natürlich ihre Klippen und Schwierigkeiten, aber das ändert nichts an der Tatsache, daß ihre theoretische Grundlage die denkbar einfachste ist“, konstatierte er in *Kunst und Illusion*, „Sie beruht nämlich auf der schlichten Erkenntnis, daß man nicht um die Ecke sehen kann.“²⁹³ Indem Gütschows Bilder aber genau das ermöglichen, hat sie auch ein formales Problem gelöst, das angesichts der Darstellung von Großbauprojekten der Spätmoderne diskutiert wurde. 1965 verleitete die Vielfalt neuer räumlicher Beziehungen etwa den Architekturhistoriker Siegfried Giedion zu der Aussage: „Eine erschöpfende Beschreibung von einem einzigen Augenpunkt aus ist unmöglich.“²⁹⁴ Giedion hielt die Fotomontage für ein geeignetes Ausdrucksmittel, um die Maßstäbe von Großbauprojekten zu repräsentieren. Er bebilderte beispielsweise seine Überlegungen zu den komplexen räumlichen Zusammenhängen der dutzenden Gebäude des Rockefeller Center in New York mit einer Fotomontage (Abb. 57). Um einen Ein-

²⁹¹ Karen Gloy: „Aperspektivität – Perspektivität – Multiperspektivität“, in: dies. (Hrsg.): *Kunst und Philosophie*, Wien 2003, S. 91–143, hier: S. 138.

²⁹² Ausführlicher zu den Problemen der Darstellung der Gegenwart im digitalen Zeitalter siehe Fred Forest, Interview mit Paul Virilio: „Die Ästhetik des Verschwindens: Ein Gespräch zwischen Fred Forest und Paul Virilio“, in: Rötzer, Florian (Hrsg.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main 1991, S. 334–342, hier S. 335.

²⁹³ Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2004 (1960), S. 212.

²⁹⁴ Siegfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965, S. 280.

druck des unübersichtlichen Quartiers vermitteln zu können, kombinierte er verschiedene Aufnahmen in einer Weise miteinander, die visuell ein Umschreiten oder Erlaufen des Komplexes nachvollziehbar machen sollte. „Such a great building complex“, schrieb er, „presupposes not the single point of view of the Renaissance but the many-sided approach of our own age“.²⁹⁵ Die vielseitige Herangehensweise, von der Giedion spricht, unterscheidet sich nicht nur von der zentralperspektivischen Konstruktion der Renaissance, die er erwähnt, sondern auch von der Strenge der Moderne, die Gutschow mit ihren Bildern zunächst nachgeahmt hat. Wenn die Künstlerin ihre Kompositionen zentralperspektivisch angelegt, aber, wie gezeigt wurde, die kohärente Perspektivkonstruktion im Detail wieder aufbricht, so wiederholt sie auf formaler Ebene, was auch die Motive schon verraten: die modernistische Sichtweise ist gescheitert und im Verfall begriffen. Stattdessen überwiegen Fragmenthaftigkeit und Heterogenität. In der Essenz lehnt sich dieses Vorgehen eng an die pittoreske Ästhetik an, die Fragmentarisches, Irregularität und Abwechslung einer streng einheitlichen Gestaltung bevorzugte. Die modernistische Ästhetik bröckelt und löst sich auf. Ihre starren perspektivischen Konstruktionen scheinen den veränderten Bedingungen der Zeit nicht mehr standzuhalten. Eine neo-pittoreske Ästhetik, die den Verfall, das Fragment und die Inkonsistenz zelebriert, vermag nicht nur die Kritik an der Bildgläubigkeit zu formulieren, sondern auch ein verändertes Raumverständnis abzubilden, das die Gegenwart als fragmentiert, zusammengestückelt und heterogen wahrnimmt.

War auch die traditionelle Ästhetik des Pittoresken häufig, wie wir gesehen haben, aus heterogenen Fragmenten zusammengesetzt, erwies sie sich dennoch stets als Ausdruck einer Suche nach der einen Ansicht, die als Bild gut funktioniert. Die neo-pittoreske Ästhetik hingegen, wie sie in den Arbeiten von Tacita Dean, Cyprien Gaillard und Beate Gutschow bestimmt werden konnte, beantwortet die Frage nach

²⁹⁵ Siegfried Giedion: *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge Mass. 1949 (1941), S. 641; Vgl. auch Stanislaus von Moos: „Die Monumentalität der Streichholzschachtel“, in: Thomas Köhler/Ursula Müller (Hrsg.): *Radikal Modern. Planen und Bauen im Berlin der 1960er-Jahre*, Ausst.-Kat. Berlin, Berlinische Galerie, 29. Mai – 26. Oktober 2015, Tübingen 2015, S. 28–43.

einer funktionierenden Bildkomposition durch die Kombination unterschiedlicher Perspektiven und indem sie das Arbeiten in Bewegtbildern und in Serie dem singulären Bild vorzieht. Damit verleihen die Künstler*innen dem Fragmentarischen eine neue Relevanz. Das Motiv der verfallenden Nachkriegsarchitektur fungiert in den untersuchten Arbeiten als Mittel zum Zweck, anhand dessen sich das Scheitern des monoperspektivischen Blickes nachvollziehen lässt, der den Anforderungen an die Gegenwart nicht mehr gerecht wird. Der Wiederholbarkeit, Strenge und Rasterung, die den Großteil der Architektur der 1960er und 1970er Jahre auszeichnen, setzen die Arbeiten von Dean, Gaillard und Gütschow die Einzigartigkeit des Verfallsprozesses und die Pluralität der Perspektiven entgegen.

Welche ästhetischen Parameter hingegen anklingen, wenn die zeitgenössischen Ruinenbilder geradezu erschüttern, zeigt nun die zweite Hälfte der Dissertation.

Teil 2 Die neo-erhabene Ruine

4 Julian Rosefeldt und Piero Steinle – *Detonation Deutschland* (1996)

Waren die bislang diskutierten Arbeiten entscheidend von der ruhigen Ästhetik des pittoresken Verfalls geprägt, sind die Kapitel in der zweiten Hälfte dieser Studie einer Ästhetik der Überwältigung gewidmet. Sie aktualisieren die andere relevante Wahrnehmungskategorie des 18. Jahrhunderts: das Erhabene. In der Einleitung wurde bereits dargelegt, dass anfängliche Überwältigung und anschließende geistige Bewältigung seit Kant zu den Grundzügen dieser ästhetischen Kategorie gehören, die sich in dem dichotomischen Spannungsverhältnis von Schrecken und Lust entfaltet. Die Architektur der 1960er und 1970er Jahre ist hier nicht in der Rolle passiver Ruinen inszeniert, sondern als aktiver Gegenspieler oder als Gegenstand absichtlicher Zerstörung zu erleben. Die folgenden drei Kapitel werden zeigen, auf welche Weise künstlerische Arbeiten der Gegenwart das Erhabene, das in den 1980er Jahren einen letzten großen Aufschwung erlebt hat, neu orientieren können. Auch hier erweisen sich die bildgebenden Mittel wieder als bedeutungskonstituierend.

Die Diskussion beginnt mit der Untersuchung einer Videoinstallation. Für die 1996 erstmals gezeigte Arbeit *Detonation Deutschland* haben die ehemaligen Architekturstudenten Julian Rosefeldt und Piero Steinle zahlreiche Archive durchsucht, circa 1000 Film- und Videoaufnahmen von Gebäudesprengungen in West- und Ostdeutschland zwischen 1945 und 1995 zusammengetragen und zu einer fast einstündigen Videocollage zusammengeschnitten (Abb. 58).²⁹⁶ Gezeigt wurde die Arbeit, die seither in zahlreichen Ausstellungen und Privatsammlungen zu sehen war, zuerst in der Orangerie des Englischen Gartens in München.²⁹⁷

²⁹⁶ Dass es sich insgesamt um etwa 1000 Mitschnitte handelt, schreibt Paul Jandl: „Detonation Deutschland“, *Neue Zürcher Zeitung*, 13. August 2001, S. 24.

²⁹⁷ Die Ausstellung *Deep Storage* zeigte die Arbeit unter anderem im MoMA PS1. Vgl. Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hrsg.): *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Ausst.-Kat., New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 5. Juli–30. August 1998, München 1998. Anfang

Das Publikum betritt einen abgedunkelten, länglichen Raum, in dem es an allen Seiten mit Projektionen eindrücklicher Bilder von Gebäudesprengungen konfrontiert ist. Insgesamt sieben Projektionsflächen säumen den Raum und werden zusätzlich durch einen Spiegel verdoppelt, so dass es wirkt, als sei man von vierzehn Projektionsflächen umgeben (Abb. 59). Sie zeigen eine dynamische und abwechslungsreiche Komposition der Sprengungsbilder, in der manchmal dieselbe Aufnahme in allen Bildfeldern, manchmal unterschiedliche Sequenzen und zwischendurch auch schwarze Leinwände zu sehen sind, die den Fokus auf einen einzigen Clip lenken (Abb. 60, 61 und 62). Ein Zustand der Überwältigung stellt sich ein, der entscheidend von den technischen Bedingungen des Mediums Video und seiner Inszenierung im Raum geprägt ist. Gleichzeitig, so wird zu zeigen sein, bietet die Installation auch Möglichkeiten der intellektuellen Bewältigung dieser Erfahrung, so dass Schrecken und Faszination sich in der Perzeption die Waage halten. Mit der Überwältigung und dem Verhältnis von Unlust und Lust sind grundlegende Elemente der ästhetischen Kategorie des Erhabenen angesprochen, wie sie erstmals im 18. Jahrhundert theoretisch formuliert wurden. Eine Analyse von *Detonation Deutschland*, so soll im Folgenden deutlich werden, zeigt Möglichkeiten der Aktualisierung auf, die jedoch aufgrund der neuen medialen und motivischen Voraussetzungen auch eine entscheidende Neuformulierung ist.

Spektakel und Sensationslust: Sprengungsbilder

Die Installation beginnt mit einem Filmausschnitt aus dem Jahr 1945. Das Hakenkreuz auf der Ehrentribüne des Nürnberger Parteitagsgeländes löst sich durch eine kontrollierte Sprengung mit einem lauten Knall in Splitter und Staub auf, die durch die Luft gewirbelt werden (Abb. 63 und 64). Die Beseitigung des Hakenkreuzes durch die Alliierten in der Phase der Entnazifizierung nach dem Zweiten Weltkrieg markiert den Anfang einer fast einstündigen Konfrontation mit der Zerstörung von

2017 konnte *Detonation Deutschland* in der Berliner Privatsammlung Hoffmann besichtigt werden. Edition 2/5 ist Teil der Sammlung der Berlinischen Galerie (Inventar-Nr. BG-O 11958/11).

Bauwerken, die seit Kriegsende die Geschichte von West- und Ostdeutschland und der gesamtdeutschen Bundesrepublik geprägt und mitgestaltet haben. Die Arbeit ist chronologisch aufgebaut. Eine Sprengung nach der anderen vernichtet kriegsversehrte Altbauten, brachliegende Industriegelände, entkernte Bürohochhäuser, leerstehende Plattenbauten und ganze Wohnsiedlungen aus den 1960er und 1970er Jahren. Sie sacken mal in Sekundenschnelle, mal in Zeitlupe in sich zusammen, nachdem ein helles Warnsignal ertönt ist und ein Erzittern die Detonation des Sprengstoffes erahnen ließ. Im Anschluss an den Zusammensturz breitet sich stets eine helle Staubwolke aus. Die nächste Sprengung folgt sogleich.

Einige werden in Zeitlupe gezeigt – wie die Zerstörung des Iduna-Hochhauses in Hamburg 1995 –, andere in Stop-Motion – wie die Sprengung des Bellevue-Towers am Potsdamer Platz in Berlin 1993.²⁹⁸ Jede Aufnahme wird von ihrem Originalton begleitet. Man hört die Warnsignale, den scharfen Knall der Detonationen, das dumpfe Aufprallen mehrerer Tonnen Materials und manchmal auch die Stimmen von Nachrichtensprecher*innen oder Reporter*innen.²⁹⁹ Während einige Sequenzen gänzlich tonlos bleiben, ist in anderen Fällen zusätzlich zu den Geräuschen der Detonation das erregte, begeisterte und aufatmende Jubeln und Klatschen eines anwesenden Publikums zu hören. Es zeugt von der enormen Wirkung, die dieses Spektakel auf die Zuschauenden ausüben kann und die im Verlauf der Argumentation noch von Bedeutung sein wird.

Die gesprengten Objekte lassen eine typologische Chronologie erkennen, die sowohl für das Verständnis der Arbeit wichtig ist als auch für deren Darstellung der Archi-

²⁹⁸ Das Studentenwohnheim musste nach der Wende den Neubauten am Potsdamer Platz weichen. Im Hintergrund der nächtlichen Sprengungsbilder des Bellevue-Towers leuchtet angestrahlt die Philharmonie von Hans Scharoun (1960–63) als ein Gegenbeispiel für ikonische Architektur der Nachkriegszeit, deren Ansehen mehrere Stilwandel überstanden hat.

²⁹⁹ Im Gegensatz zum Medium Film, dem stets eine separate Audiospur zugefügt werden muss, ist Video ein genuin audiovisuelles Medium, so dass die Audiospur der Aufnahme direkt eingeschrieben ist. Siehe hierzu die umfassende medienästhetische Analyse von Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt am Main 2005, S. 7. Rosefeldt und Steinle haben die Archivaufnahmen nicht verändert, sondern lediglich gekürzt und zusammengeschnitten.

tektur der 1960er und 1970er Jahre. Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und die Phase der Entnazifizierung markieren die erste umfassende Sprengungswelle nach 1945. Sie nimmt ungefähr das erste Drittel der 54-minütigen Videocollage ein. Das Hakenkreuz des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes steht dabei am Anfang. Auf weitere Gebäude der Nationalsozialisten (etwa den Glockenturm des Berliner Olympiastadions), zahllose Bunkeranlagen und zerstörte Bahnhöfe folgen Altbauten, die mal stärker und mal weniger stark beschädigt sind. Einige Orte lassen sich leicht identifizieren, etwa eine Gruppe von Altbauten nahe des Roten Rathauses in Berlin, an deren Stelle heute langgestreckte Wohn- und Geschäftsbauten stehen, die zu DDR-Zeiten im typischen Stil der 1960er Jahre errichtet wurden (Abb. 65). In der Mehrzahl zeigen die Aufnahmen aber die Sprengung von anonymen, nicht-ikonischen Gebäuden. Dass viele von ihnen noch so viel unversehrte Substanz aufweisen, dass sie vermutlich auch hätten saniert werden können, deutet darauf hin, dass die ‚Sprengungswut‘ der Nachkriegszeit nicht nur dem Wunsch nach radikaler Modernisierung geschuldet war, sondern auch politischem Kalkül. Insbesondere in der damaligen DDR sollte ein neuer, eigener Baustil das Selbstbild der jungen Nation formieren und bekräftigen.³⁰⁰ In vielen dieser Aufnahmen erscheinen die Nachfolger der heute wieder sehr begehrten Altbauten bereits am Horizont (Abb. 66). Es sind standardisierte, industriell gefertigte Plattenbauten, die in ihrer strahlenden Helligkeit vielversprechend modern wirken. Im Kontrast zu den dunklen, ramponierten Altbauten wird deutlich, wie verlockend die meist mit komfortablen Annehmlichkeiten wie Zentralheizung, Müllschlucker und Fahrstuhl ausgestatteten Entwürfe in der zerstörten Nachkriegslandschaft gewirkt haben müssen – in DDR und BRD gleichermaßen.³⁰¹ Die Ironie des Schicksals wird jedoch kurz darauf ebenso sichtbar. Nach einem weiteren Drittel der Installation, in dem vor allem ausgediente Industriearchitektur aus der Eisen- und Kohleverarbeitung beseitigt wird, sind nun wiederum die architektonischen Erzeugnisse der Nachkriegszeit, die zuvor als Zukunftsversprechen

³⁰⁰ Vgl. Werner Durth/Jörn Düwel/Niels Gutschow: *Architektur und Städtebau der DDR*, 2 Bände, Frankfurt am Main 1998.

³⁰¹ Vgl. Werner Durth/Paul Sigel: *Baukultur. Spiegel gesellschaftlichen Wandels*, Berlin 2009, S. 387 ff.

am Horizont aufgetaucht waren, Gegenstand der Sprengungen.³⁰² Die Beseitigung der zuvor so vielversprechenden Nachkriegsarchitektur bestimmt das letzte Drittel der einstündigen Videoinstallation. Gleich zu Beginn dieser Sequenz wird eine gesamte Wohnsiedlung aus rötlichen Plattenbauten in mehreren Etappen detoniert (Abb. 67, 68 und 69). Währenddessen zeigt auf der zentralen Leinwand eine Aufnahme mit VBU-Logo, wie ein solitärer Plattenbau langsam in sich zusammensackt (Abb. 70). VBU ist eine gesetzliche Betriebskrankenkasse mit Sitz in Berlin, die 1993 aus dem Zusammenschluss ehemaliger DDR-Kombinate hervorging.³⁰³ Die Sprengung eines Plattenbaus in einer Aufnahme mit diesem Logo verweist auf die Umwälzungen nach der deutschen Wiedervereinigung, die auch urbane und architektonische Entscheidungen betrafen.

Darauf folgen schließlich Bildsequenzen, die nur noch auf einzelnen Projektionsflächen gezeigt werden und die alle dieselbe Sprengung, aber aus unterschiedlichen Perspektiven und Distanzen zeigen. Es ist ein auffälliges Hochhaus aus den 1960er Jahren, das hier in sich zusammenfällt und den Blick auf ein dahinter liegendes Scheibenhochhaus freigibt (Abb. 71).³⁰⁴ Doch auch dieses wird im Anschluss gesprengt (Abb. 72). Es folgen zahlreiche weitere Ansichten dieser Sprengungen aus verschiedenen Blickwinkeln (Abb. 73 und 74). Die Künstler haben diese Aufnahmen zu einer eindringlichen Choreographie zusammengeschnitten, die sich zu einem wahrhaftigen „danse macabre“ steigert, wie Jeff Byles die Installation genannt hat.³⁰⁵ Immer wieder sieht man dasselbe Hochhaus fallen, immer wieder bauscht sich die-

³⁰² Die Industriesprengungen betreffen Fördertürme, Schornsteine und Fabrikgebäude, die dem durch Auslandsverlagerung und Umweltforderungen bedingten Wandel in der Industriekultur zum Opfer fallen. Siehe dazu Wolfgang Engler: „Deindustrialisierung und Deökonomisierung. Das Verschwinden der Industrielandschaft“, in: Sabine Beneke/Hans Ottomeyer (Hrsg.): *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Ausst.-Kat., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 31. Juli – 21. Oktober 2002, Wolfratshausen 2002, S. 126-131.

³⁰³ Aus diesem Gründungsdatum, 1993, ergibt sich ein terminus post quem für das Aufbereiten des Materials dieser Sprengung.

³⁰⁴ Es handelt sich um zwei Hochhäuser der Bundesbahn-Hauptverwaltung am Messengelände in Frankfurt am Main 1994.

³⁰⁵ Byles 2005, S. 2.

selbe Staubwolke auf. Der Anblick ist mitreißend. Hier zeigt sich, mit wieviel Dynamik, aber auch repetitivem Nachdruck Rosefeldt und Steinle die Arbeit an vielen Stellen komponiert haben. Die in einem Anflug von Modernisierungswillen und -notwendigkeit schnell errichtete Architektur der Nachkriegszeit, so suggerieren diese Szenen, ist wenige Jahre später nur noch dazu zu gebrauchen, im Moment ihrer Zerstörung spektakuläre Bilder zu produzieren.

Detonationen – auch Implosionen genannt – stellen eine ganz bestimmte Methode des Abrisses von Gebäuden dar. Sprengstoffe werden eingesetzt, um die tragenden Strukturen eines Gebäudes zu schwächen und es somit zum Einstürzen zu bringen. Kontrollierte Explosionen sind möglich, seitdem Alfred Nobel 1867 Dynamit mit Initialzündung entwickelt hat. 1867 ist auch das Jahr, in dem der französische Gärtner Joseph Monier Stahlbeton patentieren ließ. Dieser neue Baustoff ermöglichte kühnere Konstruktionen, deren Zerstörung wiederum mit Dynamit um ein Vielfaches leichter wurde. Seit Ende der 1950er Jahre werden beide Verfahren weltweit intensiv eingesetzt.³⁰⁶ Andere Möglichkeiten des Abrisses sind der Rückbau – das langsame Zerlegen in Einzelteile – oder die Zerstörung durch eine Abrissbirne. Welche Methode zum Einsatz kommt, hängt von unterschiedlichen Faktoren wie Materialien, Kosten, Umgebung, Gebäudegröße, Zeitplan, aber auch dem ‚Showfaktor‘ ab.³⁰⁷ Eine kontrollierte Explosion, möglicherweise begleitet von einer Licht- und Laser-show, kann politisch erwünscht sein, weil sie beispielsweise ehemaligen Bewohner*innen oder aktuellen Anwohner*innen ein eindrückliches Erlebnis bieten kann.³⁰⁸

³⁰⁶ Vor dem Zweiten Weltkrieg zahlten viele Abrissfirmen dafür, Aufträge zu bekommen, weil sie am Verkauf der dadurch gesicherten wiederverwertbaren Materialien verdienten. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg zahlte man Firmen für die eigentliche Durchführung der Abrissarbeiten, da durch ein Überangebot an Bergungsmaterial und Innovationen im Sektor der Baumaterialien das Recycling älterer Materialien nun weniger profitabel war. Siehe Francesca Russello Ammon: *Bulldozer. Demolition and Clearance of the Postwar Landscape*, New Haven 2016, S. 149. In Nordamerika gab es 2008 etwa 800 Firmen, die sich auf Abrissarbeiten spezialisiert haben. Siehe Richard J. Diven/Mark Shaurette: *Demolition. Practices, Technology, and Management*, West Lafayette 2010, S. 1.

³⁰⁷ Siehe Diven/Shaurette 2010, S. 141.

³⁰⁸ Cyprien Gaillards Videoarbeit *Desniansky Raion* (2007) zeigt ein eindrückliches Beispiel einer solchen Laser-show inklusive anschließender Sprengung in einem französischen Vorort von Méaux.

Auch ohne Lasershow ist eine Sprengung ein Spektakel.³⁰⁹ Ein Gebäude, dessen Planung und Errichtung Monate, wenn nicht Jahre in Anspruch genommen hat, wird in Sekundenschnelle zu Fall gebracht. Jedenfalls, wenn man sich vor allem auf den eigentlichen Vorgang der Sprengung konzentriert. Tatsächlich umfasst eine vorsätzliche Implosion eine umfangreiche Vorbereitungsphase, die etwa das Entfernen von Schadstoffen, das Sichern wiederverwertbarer Materialien, das Abkappen von Versorgungskanälen für Wasser, Strom und Gas sowie das aufwändige Platzieren des Sprengstoffes beinhaltet und ebenfalls mehrere Monate in Anspruch nehmen kann.³¹⁰ Nach der Implosion bleiben zudem enorme Mengen an Schutt übrig, die abgetragen werden müssen. Diese eher unspektakulären Rahmenhandlungen rund um die Sprengung kommen in der Videoinstallation von Rosefeldt und Steinle nicht vor. Die Künstler reihen lediglich die dramatischen Momente der Detonation und des Kollapses aneinander.

Ihre eigene Faszination angesichts einer Sprengung hatte den Ausschlag für die Arbeit gegeben, und auf dieses Kernmoment konzentrieren sie sich.³¹¹ In der Insistenz, mit der die Künstler das Spektakel, das Sprengungen bieten, hervorheben, bekundet sich ein Interesse an der Rolle der Betrachter*innen. Hinweise darauf finden sich ganz konkret in einigen Einstellungen. Eine besonders eindringliche Sequenz zeigt zum Beispiel auf allen seitlichen Projektionsflächen dieselben Aufnahmen der Sprengung eines quaderförmigen Hochhauses (Abb. 75), die nacheinander aus unter-

³⁰⁹ Der Begriff des Spektakels geht auf lat. *spectare*, anschauen zurück und bezeichnet zunächst Schauspiele und theatralische Aufführungen. Die Bedeutung als Aufsehen erregender Vorfall, oft mit einer negativen Konnotation, kommt dem Begriff erst später zu. Vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 16, S. 2131–2134. Zur negativen Konnotation hat wesentlich Guy Debords Streitschrift *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) beigetragen, in der er die moderne Konsumgesellschaft anklagt. Vgl. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 2013 (1967). Hier ist mit Spektakel das Maß an Faszination benannt, das Bildern von Sprengungen zukommt. Filme wie *Die Legende von Paul und Paula* (DDR, 1974) oder *Zabriskie Point* (USA, 1970) machen es sich zunutze und beginnen oder enden mit bildgewaltigen Szenen, in denen Gebäude detoniert werden.

³¹⁰ Die Abrissindustrie etwa in Nordamerika hat seit Anfang der 1990er Jahre einen wesentlichen Beitrag zur Umweltfreundlichkeit geleistet, indem sie das Recycling von Baumaterialien massiv vorangetrieben hat. Siehe Diven/Shaurette 2010, S. 3–4.

³¹¹ Vgl. Justin Hoffmann: „Vanishing. The Fear of Disappearance“, in: Schaffner/Winzen 1998, S. 269–272.

schiedlichen Perspektiven wiedergegeben wird – ein Blick aus der Höhe der umliegenden Dächer, von unten aus der Sicht der Passant*innen, von einer weiteren erhöhten Ansicht, eine Nahaufnahme der Basis des Gebäudes bei der Sprengung und schließlich ein Panorama aus größerer Entfernung. Qua technischen Hilfsmitteln wird dem Publikum der Installation eine Form der Seherfahrung ermöglicht, die sich von der Live-Erfahrung in puncto Allansichtigkeit unterscheidet. Bei dem Gebäude handelt es sich um das 1966 fertiggestellte, 89 Meter hohe Iduna-Hochhaus am Millerntorplatz in Hamburg. Bis 1987 beherbergte es das Oberverwaltungsgericht, Datenschutzbeauftragte, Reedereien und Ingenieurbüros. Seitdem stand es aufgrund einer Asbestbelastung leer. Am 19. Februar 1995 wurde es „radikal weggesprengt“, um einem Neubau Platz zu machen.³¹² 80.000 Menschen verfolgten das Spektakel vor Ort, bei dem 180 Kilogramm Sprengstoff das 13.000 Tonnen schwere Gebäude zum Einsturz brachten.³¹³ Die erste Einstellung, die den Zusammenbruch des Iduna-Hochhauses zeigt, ist so gewählt, dass im Vordergrund einige Hausdächer zu sehen sind, auf denen sich Schaulustige versammelt haben (Abb. 76). Als Repoussoirfiguren liefern sie nicht nur einen Anhaltspunkt bezüglich der Größe des zu sprengenden Objektes, sondern ermöglichen dem Publikum der Videoinstallation eine Reflexion ihrer eigenen Zuschauerrolle. Diese Betrachterfiguren verweisen auf eine traditionsreiche Konvention, mit der in der Malerei seit der Renaissance zugleich Nähe und Distanz von den Beobachter*innen einer Szene ausgedrückt wird. Die schwarz gekleidete Person am rechten Bildrand ist in der ansonsten eher hellen Einstellung besonders auffällig. Sie erinnert in Form, Farbe und Position in der rechten Bildhälfte an den aufrechten Herren in *Kreidefelsen auf Rügen* (1818) von Caspar David Friedrich, der für seine Rückenfiguren im frühen 19. Jahrhundert besonders bekannt ist (Abb. 77).

³¹² O.A.: „Zu teuer: Hochhaus vor dem Abriss“, in: *Welt*, 10. Februar 2015, URL: https://www.welt.de/print/die_welt/hamburg/article137290180/Zu-teuer-Hochhaus-vor-dem-Abriss.html (1. Dezember 2017).

³¹³ Vgl. Sascha Balasko: „Die Bilderbuch-Sprengung des Millerntor-Hochhauses“, *Hamburger Abendblatt*, 19. Februar 2010, URL: <https://www.abendblatt.de/hamburg/article107648620/Die-Bilderbuch-Sprengung-des-Millerntor-Hochhauses.html> (9. Februar 2018).

Johannes Grave hat in umfangreichen Studien die Funktion der Betrachterfiguren im Werk Caspar David Friedrichs analysiert. Die Rückenfigur sei weniger als Stellvertretung der Betrachter*innen des Kunstwerkes zu verstehen, wie oft angenommen werde, schlussfolgert Grave, denn oft verdecke sie die Aussicht eher, als dass sie diese betone. Vielmehr stünde der Akt des Sehens selbst im Vordergrund, der durch die Rückenfiguren zum Ausdruck gebracht würde.³¹⁴ Auch für William Vaughan standen vor allem unterschiedliche Modi des Betrachtens im Zentrum von Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen*.³¹⁵ Die Frau im roten Kleid und der kniende Mann in der Mitte des Bildes konzentrieren sich auf das Spektakuläre, auf die Felsformationen und den tiefen Abgrund vor ihnen. Währenddessen thematisiert die Rückenfigur rechts eine abstraktere Weitsicht auf das Meer, die zugleich eine größere Menge an Introspektionsvermögen erfordert. „Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* erweisen sich damit als subtile Kritik an Wahrnehmungsformen, die allein für spektakuläre Attraktionen empfänglich sind, und als Einspruch gegen die laute, dröhnende Sturm- und Drang-Ästhetik [...]“, resümiert Grave.³¹⁶ Das Gemälde leite dazu an, die Sensibilität für subtilere sinnliche Erfahrungen zu schärfen. Die Installation von Rosefeldt und Steinle erlaubt keine subtile sinnliche Erfahrung, wie Friedrich sie in seinem Gemälde idealisiert hat. Die Figuren in *Detonation Deutschland* erfüllen hier zwar – so die Annahme – eine ähnliche Funktion, wie Grave sie in Friedrichs Gemälden erkennt: Sie thematisieren den Akt des Betrachtens. Das Betrachtete ist in diesem Fall jedoch ausschließlich spektakulär. Während Friedrichs karge, nordische Landschaftsveduten

³¹⁴ Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*, München 2012, S. 222. Schon Joseph Leo Koerner hatte die These angezweifelt, dass Rückenfiguren grundsätzlich als Stellvertretung der Betrachtenden anzusehen seien. Grave spitzt diese Überlegung auf das Thema des Sichtbarmachens zu, das immer auch bedeute, dass etwas anderes unsichtbar wird. „Es geht also nicht um die Anschauung des Unendlichen im Endlichen, denn das bleibt uns entzogen. Es geht, wie an all diesen so unterschiedlichen Bildern deutlich wird, um das Sehen selbst, um seine Potenz, seine Bedingungen und seine Grenzen [...].“ (Beate Söntgen: „Hinterm Kreuze steht der Maler“, Rezension von: Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*, München 2012, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.10.2012, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/johannes-grave-caspar-david-friedrich-hinterm-kreuz-steht-der-maler-11941698.html> (22. Februar 2019)).

³¹⁵ William Vaughan: *Friedrich*, London 2004, S. 203.

³¹⁶ Grave 2012, S. 222.

oft mit dem Begriff des Erhabenen in Zusammenhang gebracht wurden, weil ihre überwältigende Leere die Reflexion von Transzendenz ermöglicht,³¹⁷ gilt die Betrachtung bei Rosefeldt und Steinle ausschließlich einem spektakulären, durch Menschen ausgelösten Vorgang, der sich mit aller Kraft vor den Betrachter*innen entfaltet. Die Betrachterfigur in der Videoaufzeichnung erlebt eine menschengemachte Sprengung live, und als Besucher*innen der Installation erleben wir in der Betrachtung ‚zweiten Grades‘, also vermittelt durch die Videoaufnahmen, sogar eine ganze Fülle an solchen menschengemachten Sprengungen, die die Künstler für uns zusammengeschnitten und choreographiert haben, um die Intensität einer solchen Erfahrung noch zu steigern. An die Stelle überwältigender Naturerfahrungen tritt ein Staunen über die Schaffenskraft und die gleichzeitige Zerstörungswut der Menschen im 20. und 21. Jahrhundert.

Gleichwohl steht auch hier eine Ästhetik von Anziehung und Abstoßung, Überwältigung und Distanz im Zentrum, die seit dem 18. Jahrhundert die Kategorie des Erhabenen kennzeichnet. Während das Schöne – die wohl wichtigste ästhetische Kategorie des 18. Jahrhunderts – die Lebenslust fördere, besteht die Erfahrung des Erhabenen in Burkes und Kants einflussreichen Definitionen aus einer „Lust, die nur indirekt entspringt“, sie bestehe nämlich aus einer kurzen „Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben“.³¹⁸ Burke sprach diesbezüglich von einem „frohen Schrecken“, einem Schrecken also, der aufgrund der Erleichterung in Anbetracht einer nur indirekten Gefahr schließlich Freude auslöse.³¹⁹ Im Unterschied zu Burkes sensualistischer Definition war das Erhabene für Kant dabei keine Eigenschaft eines Gegenstandes, sondern eine spezifische Erfahrung der Betrachtenden, denn „das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft“.³²⁰ Die Betrachtung war

³¹⁷ Wesentlich zur Rezeption Friedrichs im Bezug auf das Erhabene siehe Nina Hinrichs: *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011, S. 66–69.

³¹⁸ Kant: AA V 245.

³¹⁹ Burke 1989, S. 176.

³²⁰ Kant: AA V 245.

folglich für Kant und die Mehrzahl der Autor*innen nach ihm an das Erkenntnisvermögen geknüpft. Die Erfahrung des Erhabenen setzt somit ein Reflexionsurteil voraus. Wie das Pittoreske so bezeichnet auch das Erhabene eine Wahrnehmungskategorie, doch bestand der Kern der erhabenen Erfahrung für Kant in der Reflexion, die auf das Beobachtete folgt. Das Wahrgenommene löst dabei eine Unlust aus, deren geistige Überwindung hingegen ein Lustgefühl hervorruft. Das Gemüt werde „von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen“, argumentierte Kant, so dass „das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung“ enthalte und somit „negative Lust“ genannt zu werden verdiene.³²¹ Dieser Prozess bestimmt auch die Wahrnehmung von *Detonation Deutschland*. Die Vielzahl an Sprengungen ist zugleich schaurig und faszinierend. Indem die Detonationen jedoch nicht unterschiedslos sind und historisch verortet werden können, ermöglichen sie grundsätzliche Überlegungen zum Bauen und Zerstören, zu Nachhaltigkeit und Verschwendung, zu Errungenschaften und Scheitern, zu Planmäßigkeit und Naturgewalt. Die dichotomische Natur dieser Begriffspaare spiegelt das Verhältnis von Unlust und Lust. Die Lust scheint dabei vor allem auf einer Faszination für Zerstörungsgewalt zu beruhen, die der Sensationslust verwandt ist, mit der wir gefährliche Ereignisse betrachten, die für uns direkt nicht bedrohlich sind. Entsprechend schrieb der Kritiker Matthias Winzen über die Arbeit:

„The desire kindled by the numerous scenes of exploding buildings to see more violent explosions and the cinematographic delight taken in the darkened installation’s various images of destruction are akin to the strange power of attraction that emanates from car crashes, news reports or natural catastrophes. The observer slips into an ambivalent state, torn between fear and pleasure“.³²²

Die Gegensätzlichkeit der Empfindungen führt auch auf die Spur einer übergeordneten Reflexion über Zivilisationsleistungen und -versagen, die zwar nicht transzendental im kantianischen Sinne sind, aber dennoch über den Einzelmoment hinausführen.

³²¹ Ebd.

³²² Matthias Winzen: „Steinle/Rosefeldt“, in: Schaffner/ders. 1998, S. 260–261.

Wenn sich zudem in jeder neuen Einstellung von *Detonation Deutschland* unweigerlich die Frage stellt, ob die Zerstörung gelingen wird – bei Sprengungen bleibt stets ein Restrisiko des Scheiterns bestehen, das nicht immer durch eine minutiöse Vorbereitung vermieden werden kann –, steht nicht die Größe und Gewalt der Natur zur Diskussion, sondern jene des Menschen. Die Wahrnehmung unkalkulierbarer Naturgewalten, die im Sinne Kants ein Gefühl des Erhabenen auslösen kann, ist dabei am besten mit dem Begriff der ‚Gefahr‘ umschrieben, während man angesichts neo-erhabener Darstellungen eher mit menschengemachten ‚Risiken‘ konfrontiert ist.³²³ Als Ulrich Beck in den 1980er Jahren den Begriff der „Risikogesellschaft“ prägte, betonte er die Selbstreflexivität, mit der die Menschen ihre selbst produzierten Risiken thematisierten. Darin drücke sich der Modernisierungsprozess selbst anschaulich aus.³²⁴ *Detonation Deutschland* kann in diesem Sinne als Ausdruck spezifischer Verhaltensweisen der Risikogesellschaft verstanden werden: Über das Vorführen der ewigen Abschaffung und Erneuerung architektonischer Erzeugnisse und der damit verbundenen Risiken, thematisiert die Arbeit den Kreislauf menschlicher Kreation und Destruktion. Evozierten erhabene Anblicke in Kants Analyse Gedanken an eine wie auch immer geartete Transzendenz, rufen neo-erhabene Szenen hingegen eher Gedanken an die Risiken und das Scheitern des menschlichen Schaffens hervor. Auch Gerhard Matzig, der im März 1996 die erste Kritik von *Detonation Deutschland* in der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlichte, befand bereits, dass die Installation „sublim“ und „bis zur Ernüchterung berauschend“ sei.³²⁵ Im Endeffekt, so Matzig, bliebe die erschütternde Erkenntnis, dass alles „so vergänglich wie sprengbar“ sei. Besser kann man die erhabene Wirkung des Werkes nicht zusammenfassen. Indem sie ihren Gegenstand über unterschiedliche historische Momente hinweg entwickelt, ermöglicht sie eine Distanz, die zum grundsätzlichen Nachdenken über die Nichtig-

³²³ Zur Abgrenzung der Begriffe Risiko und Gefahr siehe Niklas Luhmann: „Risiko und Gefahr“, in: ders.: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5, Opladen 1990, S. 131-169.

³²⁴ Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main 1986, S. 26.

³²⁵ Gerhard Matzig: „Einstürzende Altbauten. Detonation Deutschland – eine erschütternde Videoinstallation“, *Süddeutsche Zeitung*, 29. März 1996, S. 15.

keit menschengemachter sozialer Utopien einlädt. Darin liegt auch ihr befreiendes Potential. Im Grunde lautet die inhaltliche Botschaft der Installation: Die Geschichte Deutschlands seit dem Zweiten Weltkrieg ist nicht nur eine Geschichte des Wiederaufbaus und des Wirtschaftswunders, sondern vor allem auch eine Geschichte der Beseitigung und Zerstörung. Anhand der unterschiedlichen Phasen, die in der Videoinstallation aufeinander folgen, ist aber ersichtlich, dass die Wertschätzung der gebauten Umwelt extremen Wandlungen unterworfen ist. Indem die Installation in chronologischer Reihenfolge zeigt, welche Bauten seit 1945 aus dem Stadtbild weichen sollten, zeichnet sie eine Architekturgeschichte Deutschlands ‚ex negativo‘ nach. Neben der Faszination für die Zerstörungswucht wird dabei immer wieder die plagende Vorstellung angestoßen, dass alles Tun vergeblich ist, denn die Installation legt dar, dass das Neue immer wieder ein Revidieren und Eliminieren des Alten erfordert, bevor es schließlich selbst wieder ersetzt wird.

So lässt sich schlussfolgern, dass die Betrachtung einer Hochhaussprengung spektakulär und menschengemacht sein mag, doch ihre Reflexion ist nicht minder ontologisch bedeutsam als ein Blick auf die Weite des Meeres, in eine steile Felsschlucht oder auf einen Vulkanausbruch. Im Kern geht es dabei stets um die Position der Betrachter*innen und ihre Sicherheit angesichts einer Gefahr oder eines Risikos und damit prinzipiell um das Verhältnis des einzelnen Menschen zur Umwelt. *Detonation Deutschland* betont die Flüchtigkeit von Idealen und die Schnelligkeit der Beseitigung ihrer Spuren und so bleibt am Ende die Frage für jede einzelne Person im Raum stehen, was das für unsere Lebensentwürfe bedeutet. Entscheidend dabei ist nicht zuletzt auch, dass sich das Werk selbst als technische Leistung reflektiert – in einer Weise in der die Malerei im 18. Jahrhundert noch nicht getan hat. Darum soll es nun im Folgenden gehen.

Überwältigung und Bewältigung: Die Videoinstallation als Erfahrungsraum

Die Bilder reihen sich zu Typologien. Ein Bautypus nach dem anderen wird in *Detonation Deutschland* vor der laufenden Kamera gesprengt: Altbau, Industriearchitektur, Nachkriegsarchitektur. Es ist daher naheliegend, dass Matthias Winzen die Installation eine bewegte, filmische Antithese zu Bernd und Hilla Bechers seriellen Fotografien genannt hat.³²⁶ Auch dem stillen, stilistisch einheitlichen Werk der Bechers liegt ein systematischer Ansatz der Repräsentation verschwindender Bautypen zugrunde. Doch während ihre Fotografien eine Vermessung dessen vornahmen, was zum Zeitpunkt der Aufnahme zwar von Destruktion bedroht war, aber noch existierte, reiht *Detonation Deutschland* mit großer Geste die Momente der Zerstörung aneinander. Winzens Vergleich wirft aber vor allem die Frage auf, welche Konsequenzen mit dem Entschluss für Bewegtbilder einhergehen. Es scheint offensichtlich, dass Film- und Videoaufnahmen die einzelnen Abläufe einer Detonation umfassender festhalten, als ein Standbild dies vermag und dadurch das gesamte, ungewöhnliche und eindrückliche Erfahrungsspektrum des Geschehens abbilden.³²⁷ Im Folgenden wird klar werden, auf welche Weise die medialen Entscheidungen, die Rosefeldt und Steinle getroffen haben – neben der Wahl ihrer Motive – ebenfalls zu dem Perzeptionsmuster aus Überwältigung und anschließender Distanzierung beitragen, die den Kern einer Erfahrung des Erhabenen ausmachen.

Detonation Deutschland ist eine groß angelegte Videoinstallation, für die Rosefeldt und Steinle ausschließlich bereits bestehendes filmisches Material aus Archiven zusammengetragen und in neue Sinnzusammenhänge überführt haben. Für eine ganze Generation von Videokünstler*innen, die ab den 1990er Jahren vermehrt mit ‚Found Footage‘ arbeiteten, war die Manipulation von bestehendem Ausgangsmaterial zu

³²⁶ Winzen 1998, S. 260.

³²⁷ Nicht umsonst sind Detonationen ein dramatischer Höhepunkt in vielen Spielfilmen. Das Internet bietet eine Vielzahl von Filmcollagen, die den so genannten ‚Unflinching Walks‘ huldigen, einem spezifischen Phänomen in Actionfilmen, bei dem die Hauptfiguren oft in Zeitlupe und ohne mit der Wimper zu zucken auf die Kamera zulaufen, während hinter ihnen ein Gebäude oder ein Auto explodiert und in Flammen aufgeht.

einer Selbstverständlichkeit geworden.³²⁸ Das Schneiden und Bearbeiten von analogen Videoformaten war immer einfacher und zugänglicher geworden und einige groß angelegte Installationen, die ausschließlich auf Found Footage beruhten, sorgten international für Aufsehen. Douglas Gordons wegweisende skulpturale Arbeit *24 Hour Psycho*, in der er den Hitchcock-Klassiker *Psycho* auf 24 Stunden ausdehnt, wurde erstmals 1993 in einer Ausstellung in Glasgow gezeigt und erlangte in der Folge solche Bekanntheit, dass es sogar in Don DeLillos *Roman Point Omega* (2010) eine prominente Rolle spielt.³²⁹ 1997 zeigte Johan Grimonperez auf der Documenta X eine Kompilation von bestehenden Nachrichtenclips über Flugzeugentführungen mit dem Titel *Dial H-I-S-T-O-R-Y*. Wie es typisch für Arbeiten ist, die auf Found Footage beruhen, trägt auch *Detonation Deutschland* das Wesen des Readymades in sich und greift dennoch auf Manipulation zurück, um das Material mit einer ganz eigenen Aussage zu verknüpfen.³³⁰ Bei *Detonation Deutschland* besteht die Manipulation vor allem im kompromisslosen Auswählen, Entkontextualisieren und neu Zusammenstellen des Ausgangsmaterials. Rosefeldt und Steinle reihen die Kernmomente der Sprengungen, die ohnehin schon in den Bann schlagen, nämlich Detonation und Kollaps, zu einer überwältigenden Choreographie aneinander. Der Rhythmus, der dabei entsteht, variiert: Eine Bildfolge kann im Akkord mit anderen erscheinen oder versetzt, die Projektionsflächen werden einzeln genutzt oder gleichzeitig. Die Dynamik schwillt an und ab und folgt dennoch keiner vorhersehbaren Spannungskurve. Manchmal erscheint die Reihenfolge überraschend, so dass sich die Körper der Betrachter*innen zwischen den Projektionsflächen in Bewegung setzen müssen, um zu folgen, manchmal lädt sie zum Stillstand oder bloß zum Kopfdrehen ein. Die Künst-

³²⁸ Ausführlich hierzu siehe Jaap Guldemon: „Found Footage: Cinema Exposed“, in: Marente Bloemhevel/Giovanna Fossati/ders. (Hrsg.): *Found Footage: Cinema Exposed*, Ausst.-Kat., Amsterdam, EYE Film Institute Netherlands, 5. April – 3. Juni 2012, Amsterdam 2012, S. 8–16.

³²⁹ Douglas Gordon entwickelte *24 Hour Psycho* für seine Einzelausstellung im Tramway, Glasgow 1993. Ausführlich zur Arbeit siehe Ursula Frohne: „Douglas Gordon ‚24 Hour Psycho‘ – Anamorphosen des Kinos“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 11, 2004, S. 15–24.

³³⁰ Ausführlich zu Found Footage siehe Tom Gunning: „Finding the Way. Films Found on a Scrap Heap“, in: Bloemhevel/Fossati/Guldemon 2012, S. 49–55, hier S. 50–51.

ler zeigen die Sprengungen nicht, wie es auch möglich gewesen wäre, in einer Becher-artigen, geordneten Fotoserie aus Filmstills, sondern als eine in ihrer Gesamtheit nie ganz zu erfassende Videocollage.

Die Arbeit lässt sich auch in eine Gruppe von Kunstwerken einordnen, die Hal Foster 2004 umschrieb, als er gemeinsam mit den anderen Herausgeber*innen der Zeitschrift *October* in einem Roundtable-Gespräch die Kunst der letzten Jahre zu charakterisieren suchte. Für ihn zeigt sich in einigen groß angelegten Videoprojektionen der Versuch, das Publikum zu überwältigen. Er ging dabei von Bill Violas Videoarbeiten aus, um seine Beobachtung in einem zweiten Schritt auf die zeitgenössische Videokunst allgemeiner zu beziehen:

„This effect [of Bill Viola’s recent video installations] is a kind of technosublime that overwhelms body and space alike [...]. An immersive, even mesmeric experience seems to be the desired effect of much art today [...]. In this art we get the rush of special effects along with the surplus-value of the aesthetic.“³³¹

Foster beschreibt immersive, in den Bann schlagende Videokunst, die Körper und Raum gleichermaßen in Beschlag nehmen, eine Erfahrung, die er als ‚technosublime‘ bezeichnet, ohne auf den Begriff näher einzugehen. Gemeinsam mit Rosalind Krauss hat er andernorts beobachtet, dass seit der Mitte der 1990er Jahre zahlreiche Videoprojektionen die Erfahrung des Erhabenen auslösen.³³² Die Videoprojektionen von Bill Viola, Douglas Gordon und Pipilotti Rist haben Foster und Krauss dazu geführt, den Begriff des „traumatic sublime“ zu prägen. Ein traumatischer, erschütternder Anblick führe, so die beiden Autoren, zu einer Überwältigung, derer man sich in einem zweiten Schritt bewusst wird. Diese geistige Bewältigung der Erfahrung löse einen rauschähnlichen Zustand aus.³³³ Die Hinzuziehung der psy-

³³¹ Hal Foster in O.A.: „Roundtable: The predicament of Contemporary Art“, in: ders./Rosalind Krauss/Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh: *Art since 1900*, New York 2004, S. 671–679, hier S. 676. Diese Art von „Überwältigungsästhetik“ hat durchaus Kritiker, die in ihr eine nahezu gefährliche Form mitreißender Spektakularisierung sehen. Vgl. Tanya Leighton: „Introduction“ in: dies. (Hrsg.): *Art and the Moving Image – A Critical Reader*, London 2008, S. 7–40, hier S. 34.

³³² Hal Foster/Rosalind Krauss: „1998. The projected image“, in: dies./Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh: *Art since 1900*, New York 2004, S. 654–658, hier S. 656.

³³³ Die Autoren sprechen von einem „rush of power“. Indem sie sich auf Kant beziehen, wird deutlich, dass mit der angesprochenen Macht eine geistige gemeint ist.

chologischen Kategorie des Traumatischen scheint nicht unbedingt notwendig und führt vielleicht sogar in die Irre, weil ein erschütternder Anblick nicht automatisch traumatischer Natur sein muss – im Sinne seelischer Verletzungen. Zudem ist die Nutzung des Begriffs in Bezug auf Rists *Ever is Over All* (1997), das sie als Beispiel nennen, durchaus zu hinterfragen. Dennoch ist diese Behauptung von Foster und Krauss im Hinblick auf *Detonation Deutschland* interessant. Einerseits, weil die Autoren mit ihrem recht präzisen Bezug auf Kant, der die Erfahrung des Erhabenen ebenfalls als intellektuelle Erhebung über das Betrachtete definiert hatte, eine Grundlage für eine Adaption des Begriffes für zeitgenössische Kunstdiskurse geleistet haben. Andererseits, weil sie die medialen Bedingungen erwähnen, die diese Perzeptionserfahrungen prägen. Stilmittel des Traumatisch-Erhabenen in Videoprojektionen sei, so Foster und Krauss in aller Kürze, der Gebrauch von multiplen Projektionsflächen, Wiederholungen und ‚hysterischen‘ Effekten.³³⁴

Diese Stilmittel haben auch Rosefeldt und Steinle eingesetzt, um das Publikum immer wieder zu überwältigen. Wie nun bereits klar wurde, ist die audiovisuelle Überwältigung in dieser Installation das erste Moment einer Erfahrung des Erhabenen. Das Spezifische an audiovisuellen Erfahrungen ist, dass sie die Sinne in größerem Maße beanspruchen als rein auditive oder rein visuelle. Dass dadurch ein Moment der Überwältigung leichter zu erreichen ist, hat auch Jihae Chung betont, die mediale Bedingungen der Erfahrung des Erhabenen aus filmphilosophischer Perspektive bestimmt und aus ihrer Untersuchung von Blockbuster-Filmen eine Definition des „Filmisch-Erhabenen“ entwickelt hat.³³⁵ Strömen die visuellen Eindrücke dann auch noch über multiple Projektionsflächen ein, steigert sich die Möglichkeit der für das Erhabene so relevanten Erfahrung der Überwältigung abermals. Von den Kinofilmen, die Chung untersucht hat, unterscheidet sich eine raumgreifende Installation wie *Detonation Deutschland* dadurch, dass das Publikum nicht frontal vor der Leinwand sitzt. Es ist stattdessen von multiplen Projektionsflächen umgeben und körper-

³³⁴ Foster/Krauss 2004, S. 656.

³³⁵ Jihae Chung: *Das Erhabene im Kinofilm. Ästhetik eines gemischten Gefühls*, Marburg 2016.

lich dadurch noch involvierter, so dass die Überwältigung umso stärker ausfallen kann. Die räumliche Beschaffenheit des Displays ermöglicht und unterstreicht weit mehr als der Kinosaal eine „perzeptive Extremerfahrung“.³³⁶ Rosefeldt und Steinle haben die sieben Projektionsflächen in der ‚Black Box‘ des Ausstellungsraumes so positioniert, dass aus der Installation ein gleichsam als immersiv zu bezeichnender Erfahrungsraum wurde. Die langgestreckte Orangerie im Englischen Garten in München, in der *Detonation Deutschland* 1996 zum ersten Mal zu sehen war, hat dabei einen Standard für die nachfolgenden Präsentationen gesetzt. Zu keinem Zeitpunkt können alle Projektionsflächen gleichzeitig betrachtet werden. Die Betrachter*innen müssen mindestens den Kopf, oft auch den Körper bewegen, um sich neuen Bildflächen zuzuwenden. Wenn in manchen Sequenzen jede der sieben Projektionsflächen eine andere Sprengung zeigt, bleibt dies nicht ohne Effekt auf die sich dazwischen bewegendenden Personen, die sich entscheiden müssen, welcher Im- oder Explosion sie sich als nächstes widmen sollen. Trotz dieser Überwältigungsmechanismen bleibt aber die körperliche Unversehrtheit des Publikums stets eine Gewissheit. Ursula Frohne hat hervorgehoben, dass die Black Box von Videoinstallationen „mit der theatralischen Verführungskraft des Unbekannten, des Unermeßlichen lockt, dessen Schwelle die Betrachter*innen überschreiten können, ohne ihre physische Sicherheit beim Eintauchen in die Illusionswelt der Videoräume zu gefährden“.³³⁷ Die stets gegebene physische Sicherheit, die für die Erfahrung des Erhabenen so zentral ist, fördert noch die Schaulust angesichts des Totentanzes, der hier zur Aufführung kommt. Eine besondere Rolle spielt dabei in *Detonation Deutschland* der Spiegel. Durch die visuelle Verdopplung der Anzahl der Projektionsflächen verstärkt er einerseits das Gefühl des Eingenommenseins der Sinne. Zugleich sorgt er aber auch für eine Konfrontation der Betrachter*innen mit ihrem eigenen Spiegelbild und damit für eine Distanzierung von dem Gefühl der Überwältigung, denn indem das Publikum seiner selbst gewahr wird, verlässt es die bildimmanente Betrachterposition. Der Spiegel

³³⁶ Chung 2016, S. 20.

³³⁷ Ursula Frohne: „‘That’s the Only Now I Get’: Immersion und Partizipation in Video-Installationen“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.): *Kunst/Kino*, Jahresring 48, Jahrbuch für Moderne Kunst, Köln 2001, S. 217–238.

holt es aus dem Betrachtungsprozess heraus, indem er das Publikum mit sich selbst konfrontiert, so dass es gezwungen ist, sich wie beim Betreten der Black Box mental innerhalb der Installation zu verorten.

Auch das Spiel der Künstler mit der zeitlichen Dimension der Betrachtung schafft kurze Irritationsmomente. So sorgt der Einsatz von Zeitlupe für ästhetische Erfahrungen, bei denen die Prozesshaftigkeit des Gezeigten besonders in den Vordergrund rückt, weil Bewegungsabläufe verlangsamt gezeigt werden und man sich dessen als Betrachter*in vollkommen bewusst ist. Dadurch rückt automatisch der Akt der Wahrnehmung selbst in den Fokus. Auch die Wiederholungen derselben Sprengung aus unterschiedlichen Perspektiven suggerieren, dass die Betrachtung an dieser Stelle von besonderer Bedeutung ist. Durch den Einsatz dieser Effekte knüpfen Rosefeldt und Steinle an dramatische Spielfilmszenen an, in denen mit ähnlichen Stilmitteln die Eindrücklichkeit von besonders dramatischen Ereignissen hervorgehoben wird. Am Ende seines Spielfilms *Zabriskie Point* (1970) zum Beispiel hat Michelangelo Antonioni die Explosion einer Villa in der amerikanischen Wüste gleich 13 Mal aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt, bevor eine ikonisch gewordene Sequenz folgt, bei der verschiedene Haushaltsgegenstände in Zeitlupe zur eindringlichen Musik von Pink Floyd durch die Luft fliegen.

Es liegt im Wesen des Mediums, dass Bewegtbilder ihre Sinnhaftigkeit im Fortschreiten der Zeit entfalten. Die Betrachtung eines Films oder einer Videoinstallation setzt daher im Regelfall eine wesentlich längere Betrachtung voraus als ein Gemälde oder eine unbewegliche Installation. Ursula Frohne hat beschrieben, wie die Neuen Medien die Dimension der Zeit in die Museen und damit in die Rezeptionserfahrung von Kunst gebracht haben.

„Taking the form of theatrical scenes and kaleidoscopic, large-format projections, these projects added the parameter of time to the space-defined visual parameter of the classical museum; indeed, the mechanical means of repre-

sensation increasingly shifted the focus of visual perception from the experience of space to the experience of time.³³⁸

Die Rezeption von Bewegtbildern ist, anders als bei einem Gemälde, „ein dauerhafter Prozess der Sinnbildung.“³³⁹ Im Laufe eines Betrachtungsprozesses kann sich die Erfahrung des Erhabenen einstellen, verstärken und dem Publikum währenddessen bewusst werden. Im Gegensatz zu den Kinofilmen, auf die sich Chung bezogen hat, folgt *Detonation Deutschland* keiner Narration, das heißt, die Sinnbildung ist in diesem Fall unabhängig von den Inhalten einer Erzählung. Doch gerade weil die besonderen Eigenschaften der Videocollage für eine sprunghafte und verdichtete Zeiterfahrung sorgen, in der eine Vielzahl von Sprengungen, die eine Zeitspanne von einem halben Jahrhundert umfassen, auf eine Stunde zusammengeschnitten wurden, lässt sich aus dem Betrachteten eine historische Entwicklung ablesen. Das Publikum erreicht über das Erkennen der Chronologie die Erhebung über das Betrachtete, worin die eigentliche Erfahrung des Erhabenen im kantianischen Sinne liegt.

Parallel zu der historischen Entwicklung der Architekturgeschichte lässt sich in der Installation aber auch eine technische Entwicklung des Bewegtbildes ablesen, wenn man sich ihr in ihrer vollen Länge widmet. Die schwankende Bildqualität der einzelnen Clips legt offen, dass unterschiedliche Urheber*innen für die Ausgangsmaterialien verantwortlich sind und auch die Materialien selbst sich qualitativ und quantitativ voneinander unterscheiden. Über den Zeitraum mehrerer Jahrzehnte fallen große Unterschiede in der Bildbeschaffenheit auf. Die älteren Filmaufnahmen, die aus den 1940er und 1950er Jahren stammen, sind auf Schwarzweißfilm oder Sepia gedreht (vgl. Abb. 63–65). Filmmaterial war kostenintensiv und eine entsprechende Ausrüstung nur selten in Privathaushalten zu finden. Die Aufnahmen, die aus dieser Zeit stammen, zeigen die Sprengungen daher meist von einem einzigen Blickpunkt aus. Farbfilm verbreitete sich etwa ab Mitte der 1960er Jahre, so dass die Arbeit ab einem gewissen Zeitpunkt auch Farbaufnahmen enthält. Ab Ende der 1960er Jahre ersetzen

³³⁸ Ursula Frohne: „Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations“, in: Tanya Leighton (Hrsg.): *Art and the Moving Image – A Critical Reader*, London 2008, S. 355–370, hier S. 356.

³³⁹ Chung 2016, S. 46.

zunehmend die neuen, analogen Videoformate die Filmausrüstung. Sie sind in *Detonation Deutschland* daran zu erkennen, dass einige von ihnen Aufnahmedaten einblenden und, bei Aufnahmen schlechterer Qualität, Verzerrungen der Bildmotive aufweisen, die dem Zeilensprungverfahren der Videotechnik geschuldet sind (Abb. 78 und 79).³⁴⁰ Mit der Erschwinglichkeit von Videoausrüstungen ab den 1980er Jahren wuchs schließlich auch die Anzahl von Aufnahmen pro Sprengung, die nun immer häufiger mehrere Einstellungen aus unterschiedlichen Perspektiven vorweisen. Entsprechend erscheinen in *Detonation Deutschland* die Sequenzen, die zwischen 1990 und dem Entstehungsdatum der Arbeit 1996 entstanden sind, überdurchschnittlich häufig aus mehreren Blickwinkeln, wie im bereits besprochenen Beispiel des Iduna-Hochhauses. *Detonation Deutschland* zeigt einem aufmerksamen Publikum diese technische Entwicklung des Bewegtbildes auf, die sich parallel zu der zuvor beschriebenen Entwicklung der Architektur vollzog. Es lässt sich ablesen, wie ein Medium das andere ersetzte, genau wie ein Baustil den anderen ersetzte.

Obsolete Medien fungieren hier also – ähnlich wie bei Dean, Gaillard und Gütschow – als Träger für die Darstellung der Zerstörung obsoleter Architektur. Das analoge Videoformat, das den analogen Film größtenteils verdrängt hat, zeigt, wie eine Architekturform die andere abgelöst hat. Für die Zuschauenden besteht ein möglicher Denkanstoß darin, sich selbst in diesen Kreislauf aus ständiger Erneuerung einzuordnen. Indem Rosefeldt und Steinle ermöglichen, dass das Publikum in der Installation die eigene Betrachterposition reflektiert und sowohl auf der Ebene der gezeigten Architektur als auch auf der Ebene der bildgebenden Mittel eine historische Entwicklung erkennt, kann die Überwältigung in die geistige Bewältigung umschlagen, die seit Kant den Kern der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen ausmacht.

Ruinen sind in ihrem Wesen stets als Zeichen für diesen Weltbezug gedeutet worden. Wenn die Überreste aber weggesprengt werden, wie in *Detonation Deutschland* tausendfach zu sehen, steht dann nicht der ontologische Status der Ruine auf dem Prüfstand? Darum soll es nun im abschließenden Unterkapitel gehen.

³⁴⁰ Wesentlich zu den technischen Neuerungen analogen Videos siehe Spielmann 2005, S. 10.

Transitorische Ruinen – das Medium als Erinnerungsträger

Eine treffende Charakterisierung des Wesens von Ruinen fand im 18. Jahrhundert der Lyriker Barthold Heinrich Brockes, als er sie in einem Gedicht beschrieb mit den Worten: „Von der Vergänglichkeit ein unvergänglich Bild!“³⁴¹ Er brachte damit den besonderen Status von Ruinen zwischen Verfall („Vergänglichkeit“) und Fortbestand („ein unvergänglich Bild“) auf den Punkt. Das komplexe Verhältnis, das Ruinen zur Zeit haben, indem sie in der Gegenwart sowohl an die Vergangenheit als auch an die Zukunft denken lassen, wird häufig als paradox bezeichnet.³⁴² Für Hartmut Böhme macht es den Kern der Ruinenästhetik aus:

„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.“³⁴³

Eine Ruine ist, Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl zufolge, „ein materielles Objekt, in der Regel [...] ein Bauwerk, das die Spuren von zeitlichem Verfall oder gewaltsamer Zerstörung festhält“.³⁴⁴ Dass die Autorinnen die Relativierung „in der Regel“ einschieben, deutet schon an, dass hier Definitionsspielraum besteht. Dennoch setzt die Definition von Assmann, Gomille und Rippl noch materielles Überdauern voraus. Wenn eine Ruine dieses wesentliche Merkmal der Beständigkeit aber verliert, indem sie, wie in *Detonation Deutschland*, gesprengt wird, muss ihr ontologischer Status überdacht werden. Es fehlt dann, so die Annahme, das Vermögen, Reflexionen über Zeitphänomene anzuregen, das einen wesentlichen Teil der Ruinenästhetik ausmachte.

³⁴¹ Barthold Heinrich Brockes: „Die lehrenden Ruinen“, in: ders.: *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott*, Stuttgart 1965 (1738), S. 560-564. Siehe zu Brockes auch Ulrich Stadler: „Bedeutend in jedem Fall: Ein Panorama-Blick auf die Ruinen“, in: Assmann/Gomille/Rippl 2002, S. 271–285, hier S. 271.

³⁴² Vgl. Dillon 2011, S. 11 sowie Miguel Egaña/Olivier Schefer: „Introduction“, in: dies. 2015, S. 7–12, hier S. 9.

³⁴³ Böhme 1989, S. 287.

³⁴⁴ Assmann/Gomille/Rippl: „Ruinenbilder: Einleitung“, in: dies. 2002, S. 7–14, hier S. 9.

Assmann, Gomille und Rippl waren sich dieser Problematik bewusst. Unter dem Eindruck der Bilder des kollabierenden World Trade Centers nach den Anschlägen des 11. September 2001 argumentierten sie, dass diese „bekannteste[...] Ruinen-Ikone der Welt“³⁴⁵, deren mit Trauma behaftete Spuren im Zuge der Aufräumarbeiten am Ground Zero beseitigt wurden, „durch mediale Vervielfältigung in das Menschheitsgedächtnis eingebrannt“ sei.³⁴⁶ Wenngleich diese Ruine nicht mehr stehe, lebe sie als Bild in unserer Erinnerung fort. Zunächst drängt sich die Frage auf, inwiefern und in welchem Zustand man das World Trade Center eigentlich als Ruine bezeichnen kann. Es ist zunächst unklar, ob damit die brennenden Türme gemeint sind oder ihr schneller, heftiger Zusammenbruch oder aber die Trümmerhaufen, die eine Weile liegen blieben, bevor auch sie geräumt wurden. Tatsächlich führen Assmann, Gomille und Rippl schließlich für die Ruine des World Trade Centers den Begriff „transitorisch“ ein.³⁴⁷ Der Zusatz, der Ephemeralität impliziert, erweitert die Möglichkeitsräume des Begriffs, indem er das Überdauern aus der Definition einer Ruine ausklammert. Zusätzlich ist an der Beobachtung der Autorinnen interessant, dass sie die Rolle der Medien in diesem Prozess betonen. Die mediale Vervielfältigung der Live-Übertragung, Fernseh- und Zeitungsbilder habe zur Ikonizität der transitorischen Ruine des World Trade Centers beigetragen.

Somit wird deutlich, dass auch die Sprengungen in *Detonation Deutschland* als Prozesse der Ruinenbildung bezeichnet und für die Bestimmung eines neuen Ruinenparadigmas produktiv gemacht werden können. Die Aufzeichnungen der Zerstörungen haben die transitorischen Ruinen aber in das Medium der Aufzeichnung verlagert. Die konkrete Gegenständlichkeit der Gebäude ist dabei verloren gegangen, aber es ist ein neues ästhetisches Objekt in Form der Aufzeichnung oder des Kunstwerks entstanden. Die materiellen Spuren der zu sprengenden Bauwerke werden im Moment ihrer Beseitigung durch mediale Abdrücke ersetzt.

³⁴⁵ Ebd., S. 7.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd.

Simmels Einschränkung, Ruinen entfalten ihren Reiz nur dann, wenn sie nicht durch Menschenhand zerstört wurden, trifft hier also nicht zu.³⁴⁸ Die Annahme liegt nahe, dass sich auch der Reiz dieser gesprengten, transitorischen Ruinen in das künstlerische Medium selbst verlagert hat. Als der Palast der Republik rückgebaut wurde, kommentierte Boris Groys die Auratisierung des Bauwerks, die von den Befürworter*innen des Abrisses nicht intendiert war: „[...] die Leute, die entschieden haben, den Palast zu zerstören, [...] haben nämlich übersehen, dass wir in einer Zeit leben, in der die Vernichtung eines Gebäudes dieses Gebäude erst kanonisiert – durch das Dokumentieren dieser Vernichtung.“³⁴⁹ Aus der Destruktion kann unter solchen Umständen ein produktiver Akt werden. Die neuen Ruinen sind dann im Wesentlichen nicht mehr materieller sondern medialer Natur. In der Realität weichen sie – zumindest in Deutschland – Neubauprojekten und bestehen anschließend lediglich als Bild fort.³⁵⁰

Die Aktualisierung des Ruinenbegriffs im 20. und 21. Jahrhundert muss sich daher vor allem mit der Reproduktion von Ruinen und Ruinierungsprozessen befassen. Gerade die in ihrer Anlage indexikalisch operierenden neuen Medien und insbesondere die Bewegtbildmedien eignen sich besonders, um die Prozesshaftigkeit der Zerstörung als ästhetischen Akt zu veranschaulichen. Sie erlauben es, die transitorischen Ruinen als Gegenstand einer Medienkategorie zu sehen, die in künstlerischen Arbeiten zur ästhetischen, neo-pittoresken oder neo-erhabenen Reflexion wird. Dem Verschwinden sind sie damit jedoch noch lange nicht entrissen, denn kein Reproduktionsmedium ist für die Ewigkeit gemacht. Die Art und die materielle Beschaffenheit der Reproduktion, so wurde in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeitet, ist von entscheidender Wichtigkeit, denn sie kann die Vergänglichkeit des Motivs an-

³⁴⁸ Vgl. Simmel 1996, S. 289.

³⁴⁹ Boris Groys: „Ikonoklasmus und der Palast der Republik, Berlin. Ein Gespräch zwischen Boris Groys, Nina Fischer und Maroan el Sani“, in: Jelle Bouwhuis/Nina Fischer/Maroan el Sani (Hrsg.): *Nina Fischer & Maroan el Sani. Blind Spots*, Zürich 2008, S. 133.

³⁵⁰ Thomas Steinfeld merkt an, dass Deutschland den Investorenruinen mit besonders viel „Zerstörungswut“ begegnet, während diese in anderen Ländern häufig stehen gelassen werden. Vgl. Thomas Steinfeld: „Ruinen altern nicht“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 286, 11. Dezember 2015, S. 13.

hand der Vergänglichkeit des Mediums unterstreichen. Eine Beobachtung von Giuliana Bruno erinnert daran, dass auch die Medien die Spuren von Vergänglichkeit tragen können und damit die besondere Erfahrbarkeit von Zeit fortführen, die für den Reiz von Ruinen so elementar ist: „In modern times, different architectures bear the mark of time. Time passing is not simply etched on the surface of stone, but is marked on the skin of celluloid.“³⁵¹ Das Entscheidende an den hier und im vorangegangenen Kapitel diskutierten Werken ist, dass sie die Spuren der Vergänglichkeit nicht nur in ihrem Gegenstand sondern im eigenen Medium thematisieren. Man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen und argumentieren: Die neuen Medien sind die neuen Ruinen.

Unvergänglich sind diese visuellen Monumente also ebenfalls nicht. Brockes Wesensbestimmung von Ruinen, die dieses Unterkapitel eingeleitet hat, müsste für sie angepasst werden: „Von der Vergänglichkeit ein vergänglich Bild“.

³⁵¹ Giuliana Bruno: „Modernist ruins, filmic archaeologies. Jane and Louise Wilson’s *A Free and Anonymous Monument*“, in dies.: *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*, Cambridge (Mass.) 2007, S. 43–82, hier S. 82.

5 Clemens von Wedemeyer – *Silberhöhe* (2003)

Nicht immer ist die Zerstörung von Nachkriegsarchitektur mit so viel Spektakel verbunden, wie die Installation von Rosefeldt und Steinle vermuten lassen könnte. Die Analyse von Clemens von Wedemeyers zehnminütigem Film *Silberhöhe* von 2003 wird zeigen, dass auch eine ruhigere, abstraktere Form der Darstellung zu einer neo-erhabenen Ikonografie der Ruine beitragen kann.³⁵² Schauplatz ist die gleichnamige Siedlung im Süden von Halle, die zwischen 1979 und 1989 errichtet wurde und seit der Wende von der massiven Abwanderung der Einwohner*innen betroffen ist. Die Art und Weise, in der Wedemeyer die verschwindende Siedlung filmt, wirft allerdings Fragen auf, die weit über architektonische, städtebauliche oder soziopolitische Zusammenhänge hinausgehen und Kernthemen der Ästhetik berühren: Was sind die Bedingungen und Grenzen unserer Wahrnehmung?

Wedemeyer (*1974) studierte Fotografie und Medien an der Fachhochschule Bielefeld und an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, wo er 2005 als Meisterschüler von Astrid Klein seinen Abschluss machte und seit 2013 als Professor lehrt. Mit seinen konzeptuell durchdachten Filmen und Installationen war er 2006 Teilnehmer der 4. Berlin Biennale, der *skulptur projekte münster 07* im Jahr 2007 sowie der *dOCUMENTA (13)* im Jahr 2012 und hatte unter anderem Einzelausstellungen im MoMA PS1, im Barbican Center und in der Hamburger Kunsthalle. Seine Arbeiten drehen sich häufig um die räumlichen, architektonischen oder städtebaulichen Verhältnisse, in denen Menschen sich behaupten wollen oder müssen, wie *Otjesd (Leaving)* (2005) oder *Muster* (2012) und zeigen ein starkes Interesse an der Geschichte des Kinos, was in den Arbeiten *Sun Cinema* (2010) und *The Cast* (2013) besonders deutlich wird. Schwerpunkte, die sich durch sein Werk ziehen, sind zudem

³⁵² Zur Ansicht empfiehlt sich die Version des Films auf Vimeo: <https://vimeo.com/132521983> (13. November 2017).

Film und Raum, wie *Metropolis: Report from China* (mit Maya Schweizer, 2004–2006) und *Rien du tout* (2006) zeigen, und auf diesen Topoi baut auch *Silberhöhe* auf.

Die Arbeit war erstmals als großformatige Projektion im Rahmen des Forschungs- und Ausstellungsprojekts *Schrumpfende Städte* zu sehen, das 2004 im KW – Institute for Contemporary Art gezeigt wurde.³⁵³ In diesem Rahmen bewegt sich auch die bisherige Rezeption der Arbeit, die sie hauptsächlich als Kommentar zur Abwanderung aus dem ehemaligen Ostdeutschland und zur damit einhergehenden Zerstörung vormals utopischer Stadtideale interpretiert.³⁵⁴ Die vorliegende Werkanalyse kann verdeutlichen, dass der Film sich darüber hinaus vor allem um Fragen der Darstellung und Darstellbarkeit rankt, um die Grenzen von Sichtbarkeit und Wahrnehmung. Indem Wedemeyer das Medium in *Silberhöhe* nicht nur nutzt, um Motive aufzuzeichnen, sondern auch, um sie bewusst der Kamera und damit den Zuschauer*innen vorzuenthalten, entfaltet der Film abstrakte Qualitäten. Die Abstraktion erlaubt es Wedemeyer, die schrumpfende Siedlung Silberhöhe als aussagereiche Kulisse für Überlegungen zu inszenieren, die die Problematik der Darstellbarkeit betreffen. Damit berührt der Film den zentralen Faktor der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in der Auslegung durch Jean-François Lyotard, der in den 1980er Jahren das Phänomen der Undarstellbarkeit in den Mittelpunkt des ästhetischen Diskurses um diesen Begriff rückte. Dieses Kapitel zeigt auf, wie vielschichtig *Silberhöhe* interpretiert werden kann, rückt man von dem unmittelbar urbanistischen Zusammenhang ab, den der ursprüngliche Ausstellungskontext vorgibt. Zunächst gilt es, wie in den vorherigen Kapiteln auch, auf der Grundlage einer Werkbeschreibung die Motive des Werkes herauszuarbeiten.

³⁵³ Die Ausstellung fand vom 4. September bis 7. November 2004 statt. Seitdem wurde die Arbeit unter anderem im Kölnischen Kunstverein (2006), im Centre Pompidou (2007) und in der Julia Stoschek Collection Düsseldorf (2011) gezeigt.

³⁵⁴ Siehe beispielsweise Jens Asthoff: „Clemens von Wedemeyer – Looking into the dark pool under the screen ...“, in: *Flash Art Online*, Nr. 255, Juli – September 2007, <https://www.flashartonline.com/article/clemens-von-wedemeyer-2/> (13. April 2018). Auch Catrin Lorch konstatiert: „Silberhöhe focuses on the shrinking of cities and the disappearance of East Germany’s prefabricated architectural Utopias.“ Catrin Lorch: „Clemens von Wedemeyer“, in: *Frieze*, Nr. 100, Juni–August 2006, <https://frieze.com/article/clemens-von-wedemeyer> (13. April 2018).

Leere als Bildmotiv

Wedemeyer hat *Silberhöhe* als Endlosschleife auf Basis eines achtminütigen Clips konzipiert, den er ursprünglich auf 35-mm-Filmmaterial aufgenommen hatte. In der ersten Szene sind unter Stromleitungen fünf kastenförmige Plattenbauten zu sehen, die in unterschiedlichen Winkeln zueinander stehen (Abb. 80).³⁵⁵ Es dämmt, Straßenlaternen setzen einzelne Lichtpunkte. Zum Ruf von Wildgänsen und anderen Vögeln sowie Verkehrslärm im Hintergrund ist das Rascheln der Schritte der zwei einzelnen Fußgänger mit Plastiktüten zu hören, die sich zwischen den Plattenbauten bewegen. Die Szene ist insofern symptomatisch für die gesamte Arbeit, als hier kein spezifisches Motiv ins Auge sticht. Mit Plattenbauten, Straßenlaternen und einer auffälligen Leere sind hier aber schon einige Leitmotive zu sehen, die sich durch die gesamte Arbeit ziehen werden.

Ähnlich wie in Rosefeldts und Steinles *Detonation Deutschland* markiert auch in *Silberhöhe* ein Knall die Schnittstelle des Loops – die Endlosschleife wird später noch genauer analysiert – und schlägt damit einen unheilvollen Ton an. In diesem Fall erzeugt ein Donner den Lärm und ein Blitz erhellt für einen kurzen Moment schlaglichtartig einen Plattenbau in Nahaufnahme, der bedrohlich vor der Kamera aufragt (Abb. 81). Das Grollen begleitet noch die nächste Aufnahme, die ein weiteres Gebäude in Großtafelbauweise und eine Reihe von erleuchteten Straßenlaternen zeigt. Im Vordergrund säumen einige Einfamilienhäuser die Straße, die in Richtung des Plattenbaus führt (Abb. 82). Allesamt hell mit dunklem Satteldach sehen sie nach soeben errichteten Fertighäusern aus und wirken in ihrer Monotonie ebenso standardisiert wie die Bauten in Großtafelbauweise. Wedemeyer nennt diese Art von Architektur „kleinkapitalistisch verschuldete Einfamilienhäuser“.³⁵⁶ Sie wirken hier wie Vorboten der nächsten städtebaulichen Dystopie.

³⁵⁵ Im Ausstellungskontext hat die Endlosschleife keinen klar erkennbaren Anfang, wie noch deutlich werden wird. Die Angabe bezieht sich auf die erste Szene der Ansichtskopie der Arbeit.

³⁵⁶ Clemens von Wedemeyer in einer Email an die Verfasserin am 05. Mai 2018.

Durch Blitz und Donner, das anschließend fahle Licht und die kreischenden Vögel wohnt der Arbeit von Beginn an etwas Unheilvolles inne, das durch die dissonanten Töne der nun einsetzenden Filmmusik noch verstärkt wird. Die Aufnahme eines Schutthaufens wirkt dadurch bedeutungsvoll, als verweise er symbolisch über seine unmittelbare Existenz hinaus (Abb. 83). Der Metallzaun, der ihn umgibt, liegt streckenweise umgekippt am Boden. Ein rot-weißes Absperrband weht im Wind. Im Hintergrund ragen weitere Plattenbauten auf. Menschen sind nicht zu sehen, nur ein vorbeifahrendes Auto.

Die nächste Sequenz enthält die einzigen Innenaufnahmen des achtminütigen Films. Ihr gilt daher besondere Aufmerksamkeit. Die Kamera schwenkt von einem Blick aus dem Fenster in ein Wohnzimmer hinein. Auf dem Röhrenbildschirm eines Fernsehers ist gerade eine Außenaufnahme von einem eingerüsteten Haus an einer Straßenecke zu sehen (Abb. 84). Es wird deutlich, dass der Fernseher die Quelle der Filmmusik ist, die schon ein paar Einstellungen zuvor eingesetzt hat. Der Kameraschwenk endet, als der Fernseher vollständig im Bildausschnitt zu sehen ist. Nun führt jedoch die Aufnahme, die auf dem Röhrenbildschirm zu sehen ist, die Kamerabewegung fort, so dass im Fernsehbild rechts neben dem Haus eine erleuchtete Straßenlaterne vor einem dämmernden Himmel zum Vorschein kommt. Die Bilder im Fernseher stammen aus demselben Motivbereich wie jene, die Wedemeyers Arbeit bis jetzt bestimmt haben: Architektur und Städtebau, Haus, Straße und Straßenlaterne. Die Musik schwillt dramatisch an und als sie ihren Höhepunkt erreicht, wechselt das Bild im Fernseher zur Nahaufnahme der zuvor gezeigten Straßenlaterne. Ihr ovaler Lichtschein nimmt das Fernsehbild vollständig ein (Abb. 85). Die typischen Streifen, die beim Abfilmen von Fernsehbildern entstehen, laufen von oben nach unten über den Bildschirm. Die Kamera verweilt ganze 12 Sekunden auf der Einstellung mit dem einnehmenden Laternenlicht, während die Filmmusik im Sekundentakt dramatische, pointierte Moll-Klavierakkorde spielt.

Die folgenden Einstellungen zeigen etwas mehr als eine Minute lang Raumeindrücke des Wohnzimmers. Im violett-blauen, leicht flackernden Widerschein des Fernsehers sind zwei Zimmerpflanzen zu sehen, zudem Tür, Heizkörper und Lichtschalter im typischen Stil eines Neubaus aus den 1980er oder 1990er Jahren, die Borte eines gerafften Kunststoffvorhangs und schließlich Kunststoffobst in einem weißen Flecht-

korb (Abb. 86). Das flackernde Fernsehlicht wirft Schatten an die Wand. Der Innenraum vermittelt den Eindruck einer uninspirierten Standardeinrichtung. An den Nischen und Schrägen in den Zimmerecken wird deutlich, dass es sich nicht um das Interieur eines standardisierten Plattenbaus handelt, sondern um einen Bautypus, der mehr Individualität im Stil verspricht, obgleich er ebenso auf industrieller Fertigung beruht. Tatsächlich handelt es sich um das Muster-Wohnzimmer eines standardisierten Einfamilienhauses.³⁵⁷

Zu den Raumeindrücken ertönen verschiedene Hintergrundgeräusche aus dem Fernsehgerät, als würden die Kanäle gewechselt: ein Rauschen, der Klang von Geröll, das auf einen Haufen bröckelt, eine Menschenmenge, die unverständliche Parolen skandiert, eine Kampfszene mit Sirenen eines Kranken- oder Polizeiwagens, die Salven eines Maschinengewehrs, Straßelärm und Hupen sowie wiederum unheilvolle Filmmusik. Romantische Szenen, Komödien oder Historienfilme scheinen nicht dabei zu sein. An dieser Stelle fällt eine Absenz an Dialogen auf, die sich durch den gesamten Film ziehen wird. Auch Menschen waren bis jetzt kaum zu sehen. Es bleibt unklar, wer durch die Kanäle zapft. Die Szenen hinterlassen einen düsteren Eindruck von Konflikt und Krieg. Zum Abschluss dieser Sequenz fängt ein Kameranahschwenk einen impressionistischen Kunstdruck mit Mohnblumen ein, der zur generischen Einrichtung passt, aber in starkem Kontrast zur grauen Aussicht vor dem Fenster und den konfliktbehafteten Fernsehbildern steht (Abb. 87). Die Straßenlaterne, die am Ende des Schwenks vor dem Fenster leuchtet, stellt eine Verbindung zur dramatischen Filmsequenz her, die der Fernseher gezeigt hat (Abb. 88).

Die nächsten Einstellungen zeigen den Himmel über der Siedlung, die Straßenbeleuchtung in der Morgendämmerung, und vermutlich die Umgebung außerhalb der Wohnung. Wir sehen kahle Bäume, im Himmel kreisende Vogelscharen und ein Autobahnkreuz. Ein Lastwagen entfernt sich von einer breiten Straßenkreuzung (Abb. 89). Die Kamera filmt ihn, bis er fast nicht mehr zu sehen ist. Diese Art von langen,

³⁵⁷ Clemens von Wedemeyer in einer Email an die Verfasserin am 05. Mai 2018.

unbewegten Einstellungen mit minimaler Narration, vermitteln ein Gefühl von Langeweile und Leere, das für den Film kennzeichnend ist.

Das Gefühl verstärkt sich in den nächsten Szenen. Ein Speditionslastwagen steht auf einem leeren Rastplatz. Das Schild in der Windschutzscheibe zeigt den Namen „Piotr“ an, der Fahrer ist aber nicht zu sehen. Hinter kahlen Bäumen glitzert zum Geräusch von Vogelzwitschern ein See, doch die drei großen, rauchenden Schornsteine eines Braunkohlekraftwerks am hinteren Seeufer stören das Bild. Auch Aufnahmen der Hochspannungsleitungen mit penetrantem Surren wirken wenig idyllisch. Bei einem Kameraschwenk fällt auf, wie klein im Vergleich zu den massiven Strommasten die Plattenbauten im Hintergrund wirken (Abb. 90). Über schneebedeckten Boden weht der Rest eines rot-weißen Absperrbandes. Die Kamera schwenkt nun über einen verlassenen Vorplatz mit Bauschuttcontainer und verrosteter Teppichklopfstange. Dahinter ragt ein entkernter Plattenbau auf (Abb. 91). Er läutet eine Sequenz ein, die sich verstärkt den abbruchfähigen Gebäuden widmet. Die Fensterscheiben wurden entfernt, wie es vor dem Abbruch üblich ist. Die Fassade füllt den gesamten Bildausschnitt und gibt den Blick auf die Räume frei, die hinter den leeren Fensterlöchern liegen. Ihre unterschiedlichen Wandfarben erinnern daran, dass hier verschiedene persönliche Geschichten gelebt wurden, die keinen physischen Ort mehr haben werden, wenn das Gebäude abgerissen ist.

Immer wieder zeigt Wedemeyer das heftige Rauschen des Windes in blätterlosen Büschen. Es wirkt laut und ungemütlich. Auf dem frostigen Boden knirschen die Schritte zweier Männer mit gelben Bauhelmen. Mit einem spitzen Werkzeug laufen sie in Richtung eines niedrigen Plattenbaus, dessen Fensterlöcher mit Spanplatten abgedeckt sind, und verschwinden um die Ecke (Abb. 92). Trotzdem verweilt die Kamera noch einige Sekunden in dieser Kadrierung. Wie bei dem weggehenden Lastwagen entsteht durch den Fokus auf das ‚Danach‘ auch in dieser Einstellung wieder der Eindruck von Absenz (Abb. 93).

Es wird deutlich, dass die Arbeiter nicht aufbauen oder sanieren, sondern abreißen. Abrissbagger thronen, mit Graffiti besprüht, auf und neben Schutthaufen, die sich vor ‚leergewohnten‘ Gebäuden in Plattenbauweise befinden. Ausgerechnet die Bauschuttcontainer und Abrissbagger sorgen mit ihrer blauen, roten und gelben Farbe für die einzigen bunten Akzente in dieser ansonsten grauen Szenerie (Abb. 94). Im Hin-

tergrund sind Verkehrslärm, ab und zu Vogelgeräusche, Hundebellen oder ein aufheulender Motor zu vernehmen. Detailaufnahmen von weiteren unbewohnten Plattenbauten zeigen leere und vernagelte Fenster. Als eine Briefträgerin der Deutschen Post schnellen Schrittes mit raschelnder Uniformhose und einem gelben Karren in Richtung eines Wohnblocks läuft, wird erstmalig suggeriert, dass hier tatsächlich noch Menschen wohnen. Sie biegt zu einem Postverteilerkasten ab, kurz bevor der Keraschwenk sie aus dem Bildausschnitt verliert. Statt ihren Weg weiter zu verfolgen, schwenkt die Kamera auf ein windgeschütteltes Gebüsch, auf dem sie einige Sekunden verharrt. Das laute Rauschen des Windes weicht in der nächsten Einstellung dem Lärm von herabfallendem Geröll. Während Leerstand, Verfall und Trostlosigkeit bis hierhin eher zu spüren als zu sehen waren und die Bagger nur indirekt von Abbruchaktionen zu zeugen schienen, hört man nun, sechs Minuten nach Beginn des Films, den Abriss eines Gebäudes in Aktion. Zu sehen ist er indes auch hier nicht direkt. Die eigentliche Bruchstelle befindet sich außerhalb des Bildausschnittes. Die Kamera zeigt lediglich die drei leeren Fensterlöcher im unteren Geschoss, vor denen sich ein Haufen gebildet hat, auf den kontinuierlich kleine Schuttbrocken fallen (Abb. 95). Die nächsten sechs Einstellungen zeigen eine halbe Minute lang verschiedene Detailaufnahmen dieses Vorgangs.³⁵⁸ Betonstückchen rieseln die Schräge eines großen, abgebrochenen Betonfertigteils hinab. Die Kamera folgt ihnen langsam und verharrt schließlich auf dem Haufen Schutt am Boden, der in der Großaufnahme eine beinahe abstrakte Qualität annimmt (vgl. Abb. 111). Auch als der lange Greifarm eines gelben Abrissbaggers in Bewegung gezeigt wird, erfasst die Kamera weder den Bagger in Gänze noch die Abbruchaktion selbst, sondern nur einen Abschnitt des Baggerhalses (Abb. 96).

Auch ein weiterer Abrissbagger zeugt passiv vom Abbruch: Es sieht aus, als sei er mitten in der Bewegung angehalten worden; Vielleicht, weil es Zeit für den Feierabend war (Abb. 97). Sein Baggerkopf mit der Greifzange lehnt noch am vorletzten

³⁵⁸ Vgl. 6:03–6:31 min.

Stockwerk einer halb abgerissenen, dunklen Wohnscheibe. Die Bruchkante ermöglicht auch hier einen guten Blick in die ehemaligen, leergeräumten Zimmer.

Nach diesem Abbruchpanorama fällt eine Szene besonders auf, die eine Aktion andeutet. Vor kahlen Büschen wird eine Autotür zugezogen, die damit aus dem Bildausschnitt verschwindet (Abb. 98 und 99). Man hört, wie das Auto losfährt und der Kameraschwenk folgt dem Geräusch nach rechts. Im Off quietscht die Bremse. Der langsame horizontale Schwenk gibt den Blick auf Gebäudeblöcke frei, die noch bewohnt zu sein scheinen. Wie nahe sie sich an den Abbruchgebäuden befinden, die bisher im Fokus der Arbeit standen, bleibt unklar. Das Auto wendet, die Kamera holt es fast ein (Abb. 100). Als es nach links aus der Bildfläche herausfährt, stellt sich heraus, dass es ein Taxi ist. Zwar ist der Fahrer zu erkennen, aber kein Fahrgast, und ob er jemanden gebracht oder geholt hat, bleibt unklar. Da aber im Anschluss keine Schritte zu hören sind, scheint er jemanden abgeholt zu haben. Wieder fällt die Abwesenheit von Menschen auf.

Zum Ende des Films reihen sich einige präzise komponierte Architekturaufnahmen aneinander. Im bläulichen Licht der Dämmerung erinnern sie an den monolithisch-grafischen Stil des Bauhauses und damit an den ursprünglichen Anspruch der Plattenbauweise, den modernen Baustil funktionalistisch und im großen Maßstab fortzusetzen (Abb. 101 und 102).

In der letzten Einstellung zeichnet sich vor dem dämmernden Abendhimmel die Silhouette einer Achterbahn auf einer Baustelle ab (Abb. 103). Ein Baufahrzeug bewegt sich in der anbrechenden Dunkelheit zwischen Pfützen, die das letzte Licht des Himmels spiegeln, und verschwindet hinter sauberen, niedrigen Bauten mit kleinen Burgzinnen. Hier wird offensichtlich ein Vergnügungspark gebaut.³⁵⁹ Die Szene setzt damit einen denkwürdigen Schlusspunkt, der die Abrissthematik der Plattenbauten und das Generische des Einfamilien-Musterhauses um den Neubau von Freizeitarchitektur ergänzt und die Arbeit damit hin zu Themen des Werdens und Verge-

³⁵⁹ Es handelt sich um den Bau des Belantis Parks bei Leipzig, der 2003 eröffnet wurde. Er liegt in einem ehemaligen Braunkohleabbaugebiet und ist der größte Freizeitpark der neuen Bundesländer (Stand 2018).

hens öffnet, die schon in *Detonation Deutschland* angeklungen sind. Mit dem Blitz und Donner der Anfangsszene geht die Arbeit nun im Loop von vorne los.

Silberhöhe scheint wie eine ewig andauernde Bestandsaufnahme des zerstörerischen Ennui in einer Siedlung, die von Abwanderung betroffen ist. Der Künstler hat die Dämmerungsstimmung, den grauen Himmel, die Tonspur voller Dissonanzen, einen großen Vogelschwarm, die surrenden Strommasten, die leeren Fensterlöcher der Abriss Häuser, den starken Wind, die fallenden Abbruchstücke und viele weitere Details so in Szene gesetzt, dass sie den Eindruck von Tristesse vermitteln. Verstärkt hat er das Gefühl dadurch, dass er kaum Menschen zeigt, und wenn, dann nur von hinten – wie Bauarbeiter und Postbotin –, aus weiter Ferne – wie die wenigen Passant*innen –, oder nur schemenhaft im Auto, das sich entfernt. Ansonsten fällt die Abwesenheit von Menschen auf. Die offenen Seiten der Abbruchhäuser geben die Leere der Wohnungen preis. Auch die längeren Einstellungen, die den leeren Parkplatz und die Musterwohnung zeigen, in der ein Fernseher läuft, dem scheinbar niemand zuschaut, suggerieren Verlassenheit.

Silberhöhe war ein künstlerischer Beitrag zu dem groß angelegten Forschungsprojekt *Schrumpfende Städte*, das sich unter der Leitung des Architekturprofessors Philipp Oswald mit dem Phänomen der Abwanderung aus ehemaligen Ballungszentren auseinandersetzte.³⁶⁰ Das Projekt umfasste eine Ausstellung mit Arbeiten, die sich auf künstlerische Weise mit den vier Regionen auseinandersetzten, die exemplarisch im Mittelpunkt standen: Halle/Leipzig in Deutschland, Detroit in den USA, Manchester und Liverpool in Großbritannien sowie Ivanovo in Russland. Eine mögliche Stoßrichtung hin zu einer Interpretation von *Silberhöhe* begreift die leerstehenden Häuser in Wedemeyers Film als Zeugen der steigenden Abwanderung aus der Siedlung nach der Wende. Wenngleich diese Lesart nur einen Teil der Facetten des Kunstwerkes berührt, verdient sie eine kurze Ausführung, da sie für die weiterführende Interpreta-

³⁶⁰ Entgegen der weitverbreiteten Meinung und trotz der gleichzeitig wachsenden Metropolen nehme der Anteil schrumpfender Städte weltweit stetig zu. Jede vierte Stadt sei seit der letzten Dekade schrumpfend, Tendenz steigend. Diese Angabe spiegelt den Stand 2004 wider. Siehe Philipp Oswald in: Gert Kähler, Interview mit Philipp Oswald: „Schrumpfen, ein Normalfall“, in: *werk, bauen + wohnen*, Nr. 10/2004, S. 24–33, hier S. 26.

tion grundlegend ist. Dazu soll zunächst der städtebauliche Kontext der Siedlung skizziert werden.

Halle-Silberhöhe war ursprünglich aufgrund eines erhöhten Bedarfs an Wohnraum entstanden, weil ab Mitte der 1970er Jahre viele Altbauwohnungen im Zentrum ostdeutscher Städte als unbewohnbar galten.³⁶¹ Neben dem akuten Wohnraummangel sollte die Siedlung zudem der zu diesem Zeitpunkt in der gesamten DDR sinkenden Geburtenrate entgegenwirken.³⁶² Der ursprüngliche Entwurf mit hauptsächlich fünfgeschossigen Wohnbauten vom Typ P2 für 31.500 Einwohner*innen erwies sich nur ein Jahr nach Baubeginn als unzureichend, so dass man die Siedlung durch Sechs- und Elfgeschosser nachverdichtete.³⁶³ Bis 1989 waren 15.000 Wohnungen für 39.000 Personen entstanden. Ein städtebauliches Leitbild wie „die sozialistische Stadt“ lag der Planung für Halle-Silberhöhe zwar nicht zugrunde, doch war die Siedlung ganz im sozialistischen Sinne als Arbeitersiedlung angelegt.³⁶⁴ Die Wohnungen dienten größtenteils den Angestellten der nahegelegenen Chemiekombinate Buna und Leuna. Eine solche Kopplung von Wohn- und Arbeitsstätten, in der sich räumliche und sozioökonomische Strukturen in Abhängigkeit vom zentralstaatlich gesteuerten Produktionssystem und von planwirtschaftlich forcierten Industrialisierungsprozessen entwickelten, war in vielen sozialistischen Städten Europas üblich.³⁶⁵ Diese starke Dependenz von Arbeitsplatz und Wohnort spiegelt sich in dem Spitznamen „Arbeiterschließfächer“, den der DDR-Volksmund den normierten Behausungen für Angestellte gab.³⁶⁶ Im Zuge der Wiedervereinigung wurden ab 1990 viele Betriebe priva-

³⁶¹ Axel Dossmann/Anne König/Jan Wenzel: „Plattenbau später. Eine ostdeutsche Grosswohnsiedlung in der Krise: Halle-Silberhöhe (1979–1989)“, in: *werk, bauen + wohnen*, Nr. 10/2004, S. 34–41, hier S. 37.

³⁶² Der „Generalbebauungsplan“ der Stadt Halle/Saale vom März 1977 konstatierte als Zielsetzung: „Die Ansiedlung führt zu einer Verjüngung der Wohnbevölkerung und zur Erhöhung des Anteils der weiblichen Bevölkerung im Alter mit der höchsten Geburtserwartung“. Siehe ebd., S. 35–36.

³⁶³ Ebd., S. 38.

³⁶⁴ Durch die zunehmenden ökonomischen Schwierigkeiten der DDR waren utopische Stadtvisionen zum Zeitpunkt der Planung von Halle-Silberhöhe bereits aus dem Blick geraten. Ebd., S. 37.

³⁶⁵ Elke Beyer/Isolde Brade: „Postsozialistische Staaten“, in: Philipp Oswalt/Tim Rieniets (Hrsg.): *Atlas der schrumpfenden Städte*, Ostfildern 2006, S. 147.

³⁶⁶ Dossmann/König/Wenzel 2004, S. 35.

tisiert und umstrukturiert oder gleich ganz geschlossen. Da das Leben in den Arbeitersiedlungen stark von diesen Betrieben abhängig war, begannen die Siedlungen nach deren Wegfall zu schrumpfen.³⁶⁷

In Halle-Silberhöhe war 1992 eine erste große Wegzugswelle zu verzeichnen, deren Auswirkungen – Leerstand und Abbruch – Wedemeyers Arbeit implizit thematisiert. Viele jüngere Menschen zog es in die alten Bundesländer. Wer blieb und es sich leisten konnte, baute eines jener Eigenheime, die zu Beginn von Wedemeyers Film zu sehen sind.³⁶⁸ Die Folge dieser Entwicklungen war soziale Segregation. Mit jedem weiteren Auszug „wurde es für die Dagebliebenen im ohnehin anonymen Großwohnblock ungemütlicher“, so dass die Abwanderungstendenz kontinuierlich stieg.³⁶⁹ Im Mai 2001 standen in Silberhöhe 3440 Wohnungen und damit ein Anteil von 22 Prozent des Gesamtbestandes leer. Der Bund hat für diese und ähnliche Fälle im Jahr 2002 das Programm ‚Stadtumbau Ost‘ lanciert, das, so Philipp Oswalt, „eigentlich ein Abrissprogramm“ ist.³⁷⁰ Ironischer Weise wurden gerade diejenigen elfgeschossigen Wohnbauten zuerst „leergewohnt“ und abgerissen, die in den 1980er Jahren den ursprünglichen Entwürfen mit dem Ziel der Verdichtung hinzugefügt

³⁶⁷ So waren viele Servicebereiche in den Großwohnsiedlungen unterentwickelt geblieben, weil sie im sozialistischen System entweder überflüssig oder direkt in die Produktionsbetriebe eingegliedert waren. „Die politische und ökonomische Basis vieler Städte geriet ab Anfang der 1990er Jahre in eine tiefe Krise. Die Wirtschaftsstrukturen litten unter dem abrupten Zerfall des streng arbeitsteilig organisierten und spezialisierten Produktions- und Verteilungsnetzwerks, das sich in Jahrzehnten entwickelt hatte. Die Neukonfigurierung der wirtschaftlichen Organisation erfolgte mit Beginn der Privatisierung und Entflechtung der volkseigenen Großbetriebe bei gleichzeitigem Eintritt in die Konkurrenz des Weltmarkts. Die Industrieproduktion sank dramatisch ab, nichtprofitable Betriebe und ganze Industriezweige wurden stillgelegt. Für viele Beschäftigte bedeutete das Erwerbslosigkeit und Entwertung ihrer Qualifikationen. Die Städte begannen sich zu entvölkern, besonders gut ausgebildete junge Menschen wanderten ab. Massive Schrumpfungsprozesse setzten ein.“ (Beyer/Brade 2006, S. 147).

³⁶⁸ Siehe Dossmann/König/Wenzel 2004, S. 39.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Philipp Oswalt in: Kähler 2004, S. 27. Ansatzpunkte des Stadtumbauprogramms waren die „Stärkung der Innenstädte und der Erhalt von Altbauten, der Abbau von Wohnungsleerstand sowie die Aufwertung der von Schrumpfungprozessen betroffenen Städte“, siehe Webseite des Bundesministeriums für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit http://www.staedtebaufoerderung.info/StBauF/DE/Programm/Stadtumbau/StadtumbauOst/stadtumbauOst_node.html (18. April 2018).

worden waren.³⁷¹ Als Wedemeyer im Jahr 2003 in der Siedlung filmte, lebten hier statt ursprünglich 39.000 nur noch 19.000 Einwohner – weniger als die Hälfte.³⁷² Es liegt zunächst nahe, die Arbeit in diesem städtebaulichen Kontext zu lesen. Die Abrissbagger, halb zerstörten Wohnhäuser und Bauarbeiter erwecken den Eindruck, Wedemeyer habe mit *Silberhöhe* explizit die Zerstörung der Siedlung thematisieren wollen.³⁷³ Während das Abrissprogramm ohne Zweifel einige Leitmotive stellt, ist aber bezeichnend, dass in *Silberhöhe* entgegen dieses Eindrucks in keiner einzigen Einstellung die Aktion des Abbruchs selbst gezeigt wird. Die Arbeit unterscheidet sich damit von anderen künstlerischen Arbeiten, die das Spektakel des Abbruchs wirkungsvoll ausschöpfen, wie die im vorherigen Kapitel diskutierte Installation *Detonation Deutschland* von Julian Rosefeldt und Piero Steinle. Die ausführliche Werkanalyse von *Silberhöhe* resultiert vielmehr in der Erkenntnis, dass Wedemeyer die Zerstörung stets nur indirekt über herabfallende Betonstücke, den sich bewegenden Arm des Abrissbaggers oder die Bruchkanten an aktuellen Abrissobjekten evoziert hat, also über die Randphänomene oder Resultate der eigentlichen Aktion der Zerstörung. Dieser Abstraktionsmechanismus ist charakteristisch für die Arbeit. Mit den Bildern des trüben Wetters, der Absenz der Menschen, und der Gebäude, die auf den endgültigen ‚coup de grâce‘ durch Abriss warten, entschied der Künstler sich für die Inszenierung einer tristen Stimmung, die auf einen zerstörerischen Höhepunkt hinauszulaufen scheint. Die erwartete Klimax tritt jedoch nie ein. Im Vergleich zu Rosefeldts und Steinles Installation ist *Silberhöhe* sogar dezidiert anti-spektakulär. Wedemeyers Arbeit, so die hier vorgestellte Deutung, hält uns zentrale Aktionen vor und rückt damit genau diese Thematik – das Nicht-Zeigen oder Nicht-Wahrnehmen – in den Mittelpunkt der Betrachtung. Wie die folgenden Ausführungen verdeutli-

³⁷¹ Dossmann/König/Wenzel 2004, S. 39.

³⁷² Ebd., S. 35.

³⁷³ „The camera’s eye passes through the desolate site, showing impressive, depressing images of a dying city in almost painterly opulence: heavy demolition equipment moves in, inside walls crack, outside walls explode and crumble. Destruction is recorded objectively, but the focusing often celebrates it.“ (Asthoff 2007).

chen können, ist nicht die Zerstörung das eigentliche Motiv dieser Arbeit, sondern vielmehr Entzug, Leere und Absenz.

In Wedemeyers *Silberhöhe* gibt es keine Hauptfiguren. Der Künstler hat sich für eine Aneinanderreihung von Raumeindrücken entschieden, in denen Menschen vor allem durch ihre Abwesenheit auffallen. Dass es auch andere Möglichkeiten gibt, die Außenbezirke von Halle darzustellen, zeigt der Vergleich mit Tobias Zielonys Fotoserie *Ha Neu*. Sie entstand ebenfalls 2003 in Halle, doch hat Zielony einen anderen Schwerpunkt gesetzt. Die Bilder *Silberhöhe-1* und *Silberhöhe-2* zeigen Jugendliche auf einer Tischtennisplatte vor graffitibesprühten Plattenbauten (Abb. 104 und 105). Zwar hat Zielony schon häufig Porträts von Jugendlichen in peripheren Siedlungen gemacht, in denen eindeutig soziale Probleme vorherrschen, doch zeigen seine Bilder häufig, wie die Hauptfiguren durch ihren Habitus und die Wahl ihrer Treffpunkte eine eigene Gemeinschaft im öffentlichen Raum kreieren, in der sie sich behaupten.³⁷⁴ So auch in *Ha-Neu*. Dass die dargestellten Jugendlichen in einer „schrumpfenden Stadt“ leben, geht aus Zielonys Bildern nicht hervor.

Dahingegen ist die Menschenleere in Wedemeyers Perspektivwahl häufig das vorherrschende Motiv. Der Künstler hat dabei auf ganz direkte Weise Michelangelo Antonionis Film *L'Eclisse* zitiert, einen Klassiker des italienischen Nachkriegskinos von 1962.³⁷⁵ Wedemeyer hat Ausschnitte der dissonanten Filmmusik für verschiedene Einstellungen zu Anfang des Films eingesetzt und ganz explizit die letzten beiden Szenen des Films auf dem Fernsehbildschirm in der Musterwohnung platziert (Abb. 106 und 107, vgl. mit Abb. 84 und 85).³⁷⁶ *L'Eclisse* ging in die Filmgeschichte ein, weil Antonioni in den letzten acht Minuten des Films gänzlich auf seine Hauptfigu-

³⁷⁴ Ausführlicher hierzu siehe Stefanie Gerke: „Living on the edge? Periphery and perspective in Tobias Zielony's urban landscapes“, in: *photographies*, Heft 11, Nr. 2–3, S. 251–265, DOI: 10.1080/17540763.2018.1445015 (22. Februar 2019).

³⁷⁵ Der deutsche Filmtitel lautet *Liebe 1962*. Der Film ist der letzte Teil einer lose zusammenhängenden Trilogie über die Rolle der Frau in Liebesbeziehungen, die Antonioni 1960 mit *L'Avventura* begann und 1961 mit *La Notte* fortsetzte.

³⁷⁶ Dass Wedemeyer sich auch stilistisch an Antonioni orientiert, ist Untersuchungsgegenstand des nächsten Unterkapitels.

ren verzichtete und damit ein einflussreiches Bild von Entzweiung und Distanzierung in einem als anonym zu bezeichnenden römischen Neubauviertel schuf. Der Film spielt in der Siedlung Esposizione Universale di Roma, kurz EUR, die Mussolini Ende der 1930er Jahre in der römischen Peripherie errichten ließ und die nach der Unterbrechung durch den Zweiten Weltkrieg in den 1950er und 1960er Jahren zu einem gehobenen Wohnviertel erweitert wurde, das sich durch den für römische Verhältnisse ungewohnten Luxus künstlich angelegter Seen und breiter, leerer Straßen auszeichnete. Antonioni hat diese Umgebung als geeignete Folie für einen Kommentar zur gefühlten Entfremdung in einer Gesellschaft inszeniert, die zu Beginn der 1960er Jahre von Industrialisierung, Kapitalismus und Kaltem Krieg geprägt ist. Die Hauptfigur Vittoria, gespielt von Monica Vitti, charakterisierte er als eine idealistische, verträumte Übersetzerin. Als sie den von Alain Delon gespielten Piero, einen attraktiven Börsenmakler, kennenlernt, bahnt sich zwischen den beiden eine Liebesbeziehung an, die schon bald durch gehemmte Kommunikation und unterschiedliche Wertvorstellungen bedroht ist. Nach kurzer Zeit schleichen sich bei beiden Protagonisten Zweifel an der Beziehung ein. Die zwei Szenen, die Wedemeyer auf dem Fernsehbildschirm in Halle-Silberhöhe erscheinen ließ, stehen stellvertretend für das einflussreiche achtminütige Ende von *L'Eclisse*. Gerade noch haben sich Vittoria und Piero für den Abend an ihrem angestammten Treffpunkt, einer Baustelle an einer Straßenecke in EUR verabredet, wo sie sich zum ersten Mal geküsst haben – doch keiner der beiden erscheint zu dem Rendezvous. Dies veranschaulichte Antonioni in den langen letzten Minuten von *L'Eclisse* auf innovative Weise. Statt das Nicht-Erscheinen von Vittoria und Piero narrativ zu vermitteln, reihte er Impressionen der Umgebung zu einer Filmcollage aneinander, deren aussagekräftige Menschenleere Wedemeyer rund vierzig Jahre später zitierte. Antonionis Kamera fing immer wieder das unfertige Haus an der Straßenkreuzung ein, an der Vittoria und Piero verabredet waren und hielt auf die leeren Straßen, deren Breite durch die Absenz von Menschen und Autos besonders auffällig ist (Abb. 108). *L'Eclisse* endet mit dem Blick auf die verlassene Baustelle und einer Detailaufnahme des Lichtes der Straßenlaterne zu der ins Dramatische gesteigerten Filmmusik. Diese beiden Einstellungen übernahm Wedemeyer direkt. Aber auch zahlreiche indirekte Zitate finden sich in *Silberhöhe*. Den breiten Straßenzügen der römischen Neubausiedlung stellte er die leeren Parkplätze

und weiten Straßenkreuzungen in der Abrissiedlung gegenüber (Abb. 109). Während Antonionis Kamera an der unfertigen Baustelle dem Lauf des Wassers folgte, das aus einem Fass tritt und die Straße entlangrinnt, zeichnete Wedemeyers Kamera den Weg des rieselnden Bauschutts nach, der sich am Boden sammelt (Abb. 110 und 111). Auch die Darstellungen der scharfkantigen Profile der Vorstadtarchitektur ähneln sich (Abb. 112 und 113).

Wedemeyer zollte mit seiner Hommage einem Regisseur Tribut, mit dem ihn ein großes Interesse an der Aussagekraft von Räumen, Architektur und Städtebau verbindet. Sowohl in *L'Eclisse* als auch in *Silberhöhe* spielt die Architektur eine tragende Rolle. Bezeichnend für Antonionis Film ist, dass er sämtliche Filmfiguren eher durch Außen- und Innenarchitektur, Räume und Objekte charakterisierte als durch Aktionen oder Worte. Immer wieder veranschaulichen räumliche Barrieren die gehemmte Kommunikation zwischen den Hauptfiguren. So sind sie bei einer ihrer ersten Begegnungen durch eine große Säule der Börse getrennt, bei ihrem ersten Kuss durch eine Fensterglasscheibe.³⁷⁷ Daher ist es auch bedeutsam, dass der Treffpunkt von Vittoria und Piero eine Baustelle ist, an der nicht mehr gearbeitet zu werden scheint (Abb. 114). Für diese Art von Investorenruinen ist kennzeichnend, dass sie bereits verfallen, bevor sie ihrer vorgesehenen Nutzung zugeführt wurden.³⁷⁸ Die Investorenruine steht metaphorisch für die Liebesbeziehung zwischen Vittoria und Piero, die endet, bevor sie richtig beginnen konnte. Die Leere in der letzten Filmsequenz symbolisiert das Scheitern der Liebesbeziehung. Gerade dieses Ende, das acht Minuten lang mit großer Insistenz Abwesenheit und Leere thematisiert, gilt in der Forschung zu Antonionis Filmen als Warnung vor zunehmender gesellschaftlicher

³⁷⁷ Zu den räumlichen Barrieren in *L'Eclisse* siehe William Arrowsmith: *Antonioni – The Poet of Images*, Oxford 1995, S. 70.

³⁷⁸ Robert Smithson nennt diese Art von Ruinen „umgekehrte Ruinen“. In „Fahrt zu den Monumenten von Passaic“ konstatiert er: „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 sie *zerfallen* nicht in Trümmer, *nachdem* sie gebaut wurden, sondern *erheben sich* zu Trümmern, bevor sie gebaut werden.“ Smithson 2000, S. 100. So sind die Abbauszenarien in *Silberhöhe* Umkehrungen der Baustelle in Antonionis Film.

Entfremdung.³⁷⁹ Sein Interesse an diesem Thema hat Antonioni den Beinamen „alienation director“ eingebracht – Regisseur der Entfremdung.³⁸⁰

Die Kritik an einer architektonischen Entwicklung, die vermeintlich die Vereinzelung der Menschen begünstigt, ist dem Filmende von *L'Eclisse* eindeutig eingeschrieben. Indem Wedemeyer diese Schlusszenen über vierzig Jahre später auf den Fernseher einer Musterwohnung in Halle-Silberhöhe holte, implizierte er damit auch all die Assoziationen, die sie mit sich bringen: Umbruch, lauernde Katastrophe, negative Entwicklung, Desillusionierung, Entfremdung. Er hat Antonionis damalige Kulturkritik in Bilder aus der Jetztzeit eingebettet und sie so gerahmt, dass der Eindruck entsteht, diese Prognosen seien wahr geworden. Mit dieser Einbettung stellt die Arbeit eine Verbindung zwischen einer Erzählung von Vereinsamung und Vereinzelung auf der kapitalistischen Seite des Kalten Krieges und einem Szenario der Abwanderung aus der postsozialistischen Welt her. Der Kalte Krieg ist vorbei, die lauernde Beunruhigung angesichts des atomaren Wettrüstens, das Antonioni durch das Heranzoomen auf Zeitungsschlagzeilen thematisierte (Abb. 115), hat sich auf andere Themenbereiche oder andere Personen verschoben. Eindeutig zerschlagen zeigen sich die an die Städteplanung geknüpften Hoffnungen, die die Neubauten der römischen Peripherie auch nach der Zeit des Faschismus in den 1960er Jahren noch inspirierten und die sich in *L'Eclisse* bereits als fragwürdig andeuteten. Architektur allein – das wird in der Auseinandersetzung mit Bauprojekten, die ihre Wurzeln im Fortschrittsglauben der 1960er und 1970er Jahre haben, deutlich – kann keine ‚bessere‘ oder auch nur andere Gesellschaft formen. Zwischen Antonionis Spielfilm und Wedemeyers Kunstwerk liegen vierzig Jahre Architekturgeschichte. Die Bauwerke in *L'Eclisse* waren neu oder sogar noch im Bau begriffen, als Antonioni in EUR filmte. Doch die Kritik an standardisierter Vorstadtarchitektur verbreitete sich bereits und Antonioni ließ sie spürbar werden. Wedemeyers Film deutet den Abriss der

³⁷⁹ Vgl. Arrowsmith 1995, S. 70 und Aldo Tassone: *I film di Michelangelo Antonioni – Un poeta della visione*, Rom 2002, S. 217.

³⁸⁰ Michelangelo Antonioni in: Leonardo Autera/Ettore Mo, Interview mit Michelangelo Antonioni (1975), in: Carlo di Carlo/Giorgio Tinazzi (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni – The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, New York 1996, S. 276–282, hier S. 281.

funktionalistischen Siedlungsbauten und damit das Scheitern des Konzeptes der Sattellitenstadt an. Beatrice von Bismarck hat beobachtet, dass hier ein „architektonischer und urbanistischer Nominalismus“ ins Leere laufe.³⁸¹ Die Gebäude waren als Direktiven intendiert, durch die sich die Nutzer*innen „in normierte und idealisierte Vorstellungen von sich selbst“ verwandeln sollten, etwa gemeinschaftsbildende Siedlungsbewohner*innen.³⁸² Wedemeyer hat dieses uneingelöste Versprechen exponiert. Damit könnte man wiederum meinen, die Arbeit thematisiere den Endpunkt der architektonischen und städtebaulichen Ideen der Moderne und das Scheitern ihrer utopischen Ansätze. Doch mittlerweile ist deutlich geworden, dass hier mehr zur Diskussion steht.

Durch die Ausführungen auf den vergangenen Seiten wurde nachvollziehbar, dass *Silberhöhe* von Themen handelt, deren visuelle Darstellung komplex ist. Angelehnt an Antonioni, der indirekte Motive wie leere Straßen und wartende Personen wählte, um die Abwesenheit seiner Hauptfiguren zu evozieren, fand auch Wedemeyer Bildinhalte mit Symbolcharakter, die Abwanderung und Abbruch thematisieren, ohne diese direkt darzustellen. Der klare Verweischarakter der Motive insinuiert, dass die Bedeutung des Films nicht in den sinnlich wahrnehmbaren Sujets liegt, sondern in dem, was er gedanklich evoziert. Die folgende Analyse der formalen Mittel wie Kameraführung, Schnitt und Loop kann verdeutlichen, dass der Künstler durch seine mediale Bearbeitung das Nicht-Darstellen zu einem primären Fokus der Arbeit macht. Die Erkenntnisse der Formanalyse fließen schließlich in die erweiterte Interpretation der Arbeit ein, die das Problem der Nicht-Darstellbarkeit in den Mittelpunkt rückt und dafür auf Lyotards Verständnis des Erhabenen als einer Kategorie zurückgreift, die mit ebendiesem Phänomen operiert.

³⁸¹ Beatrice von Bismarck: „Der ausgesetzte Raum. Ordnung und Diffusion in den Arbeiten Clemens von Wedemeyers“, in: Clemens von Wedemeyer: *Filme/films*, Ausst.-Kat. Köln, Kölnischer Kunstverein, 3. April – 5. Juli 2006, Köln 2006, S. 20–21, hier S. 20.

³⁸² Ebd., S. 20.

„Zeit-Bild“ und Loop: Abstrahierende Darstellungsmechanismen

Die ausführliche formale Analyse kann zeigen, dass auch der Einsatz bestimmter filmischer Mittel die abstrakte Ausrichtung der Arbeit verstärkt. Sie steigert den Eindruck, dass es in *Silberhöhe* nicht um das Gezeigte geht, sondern um das Nicht-Zeigen. Die Arbeit bewegt sich an den Grenzen der Wahrnehmung, wo die visuelle Darstellung von etwas, das nicht gesehen, sondern nur gespürt werden kann, unmöglich wird und macht dabei genau diese Undarstellbarkeit zum Thema.

Insbesondere die Kameraführung unterstreicht die abstrakte Thematisierung der Absenz. Ihre entscheidenden Stilmerkmale sollen hier mit den Begriffen der Retardierung, des Persistierens und des Fokussierens auf periphere Objekte oder Handlungen beschrieben werden. Drei Szenen vermögen dies stellvertretend zu verdeutlichen. In der Sequenz mit dem abfahrenden Taxi betont der Künstler das Nicht-Zeigen mittels des ‚retardierten‘ Kameraschwenks. Für gewöhnlich dient ein langsamer Kameraschwenk dazu, dem Publikum etwas näher zu bringen, das nicht in einem starren Bildausschnitt gezeigt werden kann. Filmschaffende setzen ihn ein, um einen Eindruck von der Weite eines Panoramas, der Höhe eines Gebäudes oder dem Bewegungsablauf eines Motivs zu vermitteln. Wedemeyer nutzte den langsamen Kameraschwenk in dieser Szene – und zahlreichen weiteren – entgegen dieser gewöhnlichen Verwendung. Die Kamera fängt zunächst nur die Tür des Autos ein, die von rechts ins Bild hinein ragt. Als diese zuschlägt und damit aus dem Bildausschnitt verschwindet, verrät nur noch die Tonspur, dass das Auto losfährt (vgl. Abb. 98 und 99). Bis hierhin war der Bildausschnitt starr. Der nun folgende, einen geschätzten Winkel von 130 Grad umfassende, langsame, horizontale Kameraschwenk verfolgt die Richtung des Autos, hinkt dessen Tempo aber hinterher und holt es erst ein, als es schon fast fertig gewendet hat. Anstelle eines begleitenden Kameraschwenks, in dem die Kamera das zentrale Objekt auch mittig ins Bild nimmt, wie es den klassischen kinematographischen Sehgewohnheiten entspricht, scheint die Kamera zu spät zu kommen. Gleichzeitig ist deutlich, dass es sich um eine gestellte Aufnahme han-

delt, weil die Retardation der Kamera perfekt inszeniert ist.³⁸³ Der Verdacht liegt also nahe, dass genau diese Retardation eine zentrale Funktion in der Arbeit übernimmt, nämlich auf das Nicht-Zeigen aufmerksam zu machen.

Auch die anderen Stilmerkmale der Kameraführung deuten darauf hin. Als das Auto schließlich aus dem Bildausschnitt herausgefahren ist, wiederum ohne Begleitung der Bewegung, verharrt die Kamera noch ganze acht Sekunden auf der EndEinstellung des Schwenks, ohne dass dafür ein bestimmter Grund erkennbar wäre (Abb. 116). Dieses Persistieren der Kamera in einem Bildausschnitt, in dem nichts erkennbar Interessantes passiert, ist die zweite abstrahierende Eigenschaft der Kamera in *Silberhöhe*. Das Verweilen macht in dieser Szene die Absenz des Taxis umso deutlicher erfahrbar. Paradigmatisch für diese Form der persistierenden Aufnahme steht neben vielen weiteren auch die Bauarbeiter-Sequenz. Zunächst richtet die Kamera sich auf den schneebedeckten Boden und antizipiert um zwei Sekunden den dann folgenden Auftritt der Subjekte am linken Bildrand. Anschließend zeigt sie fünfzehn Sekunden lang die Abbrucharbeiter von hinten und verfolgt mit einer vertikalen Neigung ihren Weg in die Bildmitte, bis die Männer um die Ecke eines Gebäudes in Großtafelbauweise biegen. Im Anschluss verharrt das Bild fünf weitere Sekunden in diesem Ausschnitt, ohne dass ein Grund dafür erkennbar wäre (Abb. 117). Das Persistieren der Kamera verdeutlicht die nun deutlich spürbare Abwesenheit der Bauarbeiter in dieser Kadrierung.

Den peripheren Fokus der Bildaufnahme, das dritte abstrahierende Kamera-Stilmittel, das Wedemeyer in *Silberhöhe* eingesetzt hat, veranschaulicht schließlich die Aufnahme des Abbruchbaggers. Diese Szene folgt auf die Sequenzen, in denen rieselnder Betonschutt und geparkte Abbruchfahrzeuge zu sehen sind. Wenn das Bild nun zeigt, wie sich der lange Hals eines Abbruchbaggers streckt und seine Greifzange einsatzbereit nach oben schwenkt, weckt es Erwartungen an eine direkte Abbildung des Abbruchs. Es erfüllt diese Erwartung aber nicht. Die Greifzange des Krans bewegt sich links aus der Kadrierung hinaus, so dass einzig der Kranhals vor dem

³⁸³ Clemens von Wedemeyer am 5. Mai 2018 in einer Email an die Verfasserin.

Himmel im Bild bleibt (Abb. 118). Der Künstler hat sich dazu entschlossen, die Vorbereitung des Abbruchs siebzehn Sekunden lang zu zeigen, die Aufnahme jedoch abubrechen, bevor die antizipierte Aktion beginnt. Dem Publikum wird das eigentliche Ereignis vorenthalten.

Derlei Momente finden sich in *Silberhöhe* viele. Die Arbeit besteht aus langen, statischen Einstellungen und aus langsamen Keraschwenks, die dem Publikum das Gefühl geben, dass die erwartete Handlung nicht in dem gewählten Bildausschnitt und nicht zum Filmzeitpunkt, sondern außerhalb des Bildausschnittes oder außerhalb der Aufnahmezeit stattfindet. So setzt auch die Kameraführung das abstrakte Potenzial der Arbeit um. Das inhaltliche Thema der Absenz spiegelt sich in den formalen Entscheidungen des Künstlers, der die zentralen Aktionen der Darstellung vorenthalten oder entzogen hat.

Wedemeyer und sein Kameramann Frank Meyer trieben damit den Stil auf die Spitze, den Antonioni und sein Bildgestalter Gianni di Venanzo in *L'Eclisse* erfahrbar gemacht haben. Insbesondere in den bereits analysierten letzten acht Minuten des Spielfilms sind lange, starre Einstellungen sowie langsame Panoramenschwenks ohne erzählende Motivation ein vorherrschendes Stilmittel. Es scheint, als suche die Kamera die Hauptfiguren, deren Absenz zur zentralen Aussage dieser Aufnahmen wird. Der Filmschnitt ist an dieser Stelle von *L'Eclisse* ebenso relevant. Die Reihenfolge, in der sich eine Einstellung an die andere reiht, scheint fast willkürlich, denn sie folgt keiner offensichtlichen narrativen Logik. Nur selten bauen zwei oder drei Einstellungen aufeinander auf, wenn etwa gezeigt wird, wie eine Frau an einer Bushaltestelle wartet und schließlich ein Bus kommt, oder wie Kinder unter dem sprühenden Wasser eines Rasensprengers spielen, bis ein Mann diesen in der nächsten Einstellung abdreht. Die Reihenfolge der restlichen Szenen wirkt beliebig, wenngleich sie alle zur Vermittlung der Absenz der Protagonisten beitragen. Erst mit dem Einbruch der Dunkelheit und dem Erleuchten der Straßenlaternen zeigt sich ein zeitliches Vorschreiten, das endgültig aufzeigt, dass die Hauptfiguren nicht mehr erscheinen werden. Auch diese sprunghafte Montagetechnik, die Diskontinuität und Austauschbarkeit der Szenen suggeriert, hat Wedemeyer in *Silberhöhe* zitiert. In ihrem Zusammenspiel ergeben die Szenen ein atmosphärisches Bild, doch ihre räumlichen und zeitlichen Zusammenhänge bleiben unklar. Auf den Aufnahmen basierend ließe sich

keine Karte der Siedlung und kein Profil der zeitlichen Abfolge der Dreharbeiten erstellen.³⁸⁴

Die Bildsprache, die Wedemeyer sich bei Antonioni geliehen hat, hat ihre Wurzeln im italienischen Neorealismus. Die Ästhetik dieser Kinoepoche ist wiederum durch die Zäsur des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts geprägt. Anstatt Handlungen darzustellen, favorisierte die Ästhetik des Neorealismus Beobachtungen, denn Handlungen gebührte in dieser Umbruchssituation Skepsis – so die Prämisse des visuellen Wandels.³⁸⁵ Gilles Deleuze beschrieb diesen Paradigmenwechsel in seinen Kino-Büchern: Er charakterisierte die Bilder des klassischen, narrativen Kinofilms als „Bewegungs-Bilder“ („image-mouvement“), in denen Handlungen und Aktionen die Zeitdarstellung konstruierten, während die Ästhetik des italienischen Neorealismus durch „Zeit-Bilder“ („image-temps“) geprägt sei, die sich durch Bruchstückhaftigkeit, Beobachtung und Anti-Aktionismus auszeichneten.³⁸⁶ Auch *L'Eclisse* besteht hauptsächlich aus Zeit-Bildern. Im Kino des Zeit-Bildes beobachten die Figuren, anstatt in großem Maße zu agieren. So sind Konstruktion, Erzählung, Dramaturgie und Bewegung den Beobachtungen der Kamera untergeordnet. Reidar Due hat diese Ästhetik als entkörperlicht beschrieben.³⁸⁷ Die Kamera ist aus der subjektiven Position befreit, die sie im klassischen Erzählkino innehatte. Dieser abstrahierende Schritt ermöglichte einen erweiterten künstlerischen Freiraum. Deleuze sah das Potenzial dieses modernen Films vor allem in der Abstraktion der Zeitdarstellung. Der Film könne sich in dieser Art des Kinofilms von einer als chronologisch – und logisch – empfundenen Darstellung zeitlicher Abläufe lösen. Deleuze identifizierte daher im

³⁸⁴ Dass der Schnee nur in einzelnen Einstellungen den Boden bedeckt, deutet darauf hin, dass die Arbeit an unterschiedlichen Tagen entstanden ist. Der Künstler berichtet von etwa vier Drehtagen. Clemens von Wedemeyer am 05. Mai 2018 in einer Email an die Verfasserin.

³⁸⁵ Wesentlich zu den Grundlagen und Voraussetzungen des italienischen Neorealismus siehe André Bazin: „Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, in: ders.: *Was ist Film?*, Berlin 2009 (1975), S. 295–326. Vgl. auch Jörn Glasenapp: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München 2013.

³⁸⁶ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild – Kino 1*, Frankfurt a.M. 1989 (1983) und Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild – Kino 2*, Frankfurt a.M. 1991 (1985).

³⁸⁷ Reidar Due: *Deleuze*, Cambridge 2007, S. 161.

italienischen Neorealismus – entgegen vorherrschender Meinung – nicht ein „Mehr an Realität“, sondern vielmehr einen Wandel auf mentaler Ebene: Eine andere Denkweise habe diesem neuen Bildtypus zugrunde gelegen, eine, die die Realität nicht zu reproduzieren versucht, sondern zum Nachempfinden anrege.³⁸⁸ Deleuze bezeichnete Antonioni als einen Hauptvertreter dieser neuen Bildsprache, die insbesondere in unabhängigen Produktionen der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg Verbreitung findet.³⁸⁹ Sowohl in *L'Eclisse* als auch in *Silberhöhe* ist Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes nachvollziehbar. Es überwiegen fragmentarische Beobachtungen; kohärente Handlungsabläufe sind rar. Deleuze betrachtete *L'Eclisse* als ein Schlüsselwerk Antonionis und attestiert dem Film eine

„Behandlung von Grenzsituationen, die bis zu menschenleeren Landschaften und entleerten Räumen vordringt, von denen man sagen kann, sie hätten die Figuren und Handlungen in sich absorbiert, um nur noch eine geophysikalische Beschreibung, eine abstrakte Bestandsaufnahme übrigzubehalten.“³⁹⁰

Dass Deleuze das Filmende als abstrakt bezeichnet, erscheint sinnvoll, weil es sich um die Protagonisten dreht, ohne diese darzustellen. In Wedemeyers Film schließlich, der sich als künstlerische Arbeit noch weiter von den Konventionen des Kinos lösen kann, als dies bei Antonionis Spielfilm der Fall ist, fehlen Hauptfiguren von Anfang an. Wedemeyer steigerte die im Neorealismus angelegte, bruchstückhafte, springende Ästhetik der Beobachtung und machte sie zum bestimmenden Element. Indem der Künstler Handlungen nur angedeutet oder peripher gezeigt hat, erscheint die temporale Abfolge seiner Beobachtungen ebenfalls abstrakt und konstruiert, wie Deleuze es für andere Zeit-Bilder beschreibt. Mit der Montagetechnik unterstreicht Wedemeyer die Absenz kongruenter Handlungsabläufe, die in der Analyse der Motive bereits deutlich wurde.

Ein weiteres formales Merkmal von *Silberhöhe* sorgt dafür, dass die Arbeit einer teleologischen narrativen Logik entgegenläuft. In der Werkangabe hat der Künstler festgelegt, dass der Film in Endlosschleife gezeigt werden soll. Folgt man den Unter-

³⁸⁸ Deleuze 1991, S. 11.

³⁸⁹ Nach dem italienischen Neorealismus fußt auch die französische Nouvelle Vague auf dieser neuen Bildsprache.

³⁹⁰ Deleuze 1991, S. 16.

scheidungsmerkmalen von Franziska Stöhr, die eine Untersuchung zur Endlosschleife in der Videokunst vorgelegt hat, handelt es sich bei *Silberhöhe* um einen ‚Seamless Loop‘, der inhaltlich relevant und konzeptuell angelegt ist und dessen Schnittstelle technisch und visuell kaschiert wurde.³⁹¹ Ein bekanntes Beispiel für einen solchen inhaltlich relevanten Loop ist Rodney Grahams *Vexation Island* von 1997, in der ein Gestrandeter auf einer Südseeinsel mit einer offensichtlichen Platzwunde an der Stirn aus einer Ohnmacht erwacht, aufsteht, an einer Palme schüttelt, eine Kokosnuss auf den Kopf bekommt und wieder zu Boden stürzt, womit der Kreislauf von vorne losgeht. Videoarbeiten werden oftmals aus praktischen Gründen im Loop gezeigt, um dem Publikum die Zugänglichkeit zur Arbeit im Ausstellungsbetrieb zu gewährleisten. Wie in Grahams Arbeit ist Wedemeyers Interesse an der Endlosschleife jedoch inhaltlich motiviert. Andere Arbeiten des Künstlers sind ebenfalls dezidiert als nahtlose Loops angelegt. In *Against Death* (2009) erzählt Wedemeyer die Geschichte eines Mannes, der behauptet, unsterblich zu sein, dies beweisen will, sich den Hals aufschlitzt und dann – weil die Arbeit von vorne losgeht – wieder am Leben ist. Der Loop erschafft die Illusion einer tatsächlichen Unsterblichkeit der Hauptfigur. Wedemeyer fühlte sich von den zweckmäßigen Bedingungen des Ausstellungsbetriebs dazu inspiriert, Inhalte zu entwickeln, die das Format der inhaltlichen Wiederholung ausnutzen.³⁹² In einer Arbeit wie *Otjesd (Leaving)* (2005) übertrug er die Idee der zirkulären Wiederkehr sogar auf den Aufnahmemodus, wie Ekaterina Degot argumentiert hat.³⁹³ Eine Kamera begleitet eine junge Russin bei dem vergeblichen Versuch, ein deutsches Visum zu erhalten. Die Kamera dreht sich dabei um 360 Grad um sich selbst, so dass technische Schleife und Kamerarundfahrt die

³⁹¹ Stöhr grenzt nahtlose Loops von einem ‚Geloopten Werk‘ ohne inhaltliche Anspielung auf die Wiederholung und von einem ‚Physischen Loop‘ ab, in dem die Schnittstelle sichtbar bleibt. Franziska Stöhr: *endlos. Zur Geschichte des Film- und Videoloops im Zusammenspiel von Technik, Kunst und Ausstellung*, Bielefeld 2016, S. 32.

³⁹² Clemens von Wedemeyer in: ifa, Institut für Auslandsbeziehungen, Interview mit Clemens von Wedemeyer: „Future Perfect. Contemporary Art from Germany – Clemens von Wedemeyer“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OeLdJ-kzxqU> (17. April 2018).

³⁹³ Vgl. Ekaterina Degot: „Transitvisa werden hier nicht erteilt: Die Endlosschleife als symbolische Form“, in: Wedemeyer 2006, S. 42–45, hier S. 43.

ziellose Aussichtslosigkeit ihrer Bemühungen unterfüttern. In *Silberhöhe* ist das Prinzip der inhaltlichen Nutzung des nahtlosen Loops nicht so stark ausgereift wie bei *Otjesd (Leaving)* oder *Against Death*, doch hat Wedemeyer die Schnittstelle nicht ohne Grund kaschiert, wie im Folgenden deutlich werden wird.

Für die Interpretation von *Silberhöhe* ist zentral, dass in Arbeiten, die den nahtlosen Loop bewusst einsetzen, ein zyklisches Zeitverständnis das teleologische ersetzt. So sprunghaft und desorientierend die Schnittfolge scheint, ist dennoch ein zyklischer Rhythmus in der Arbeit zu erkennen, der den wiederkehrenden Verlauf eines Tages suggeriert. Die Momentaufnahmen der Siedlung im Tageslicht sind gerahmt durch Einstellungen in Dämmerung oder Dunkelheit. In deren Mitte markiert der Gewitterblitz den Übergang von Abenddämmerung und nächtlicher Dunkelheit in die Morgendämmerung. Durch den Loop geht der simulierte ‚Tag‘ an dieser Stelle von vorne los. Die Endlosschleife reiht einen Tagesablauf an den anderen und macht aus der Arbeit eine endlose Kette gleichförmiger Tage, in denen nichts Besonderes passiert. Jeden Tag wird die Postbotin die Wege zu den Häusern entlang laufen, die noch bewohnt sind, werden Bauarbeiter an den langsamen Abriss der sich leerenden Siedlung erinnern, wird ein Taxi niemanden bringen oder abholen, wird der Abriss nur implizit spürbar sein und wie ein drohendes Todesurteil über der Siedlung schweben. Die Endlosschleife verstärkt die Schwere der Leere. Tagein, tagaus scheint die Siedlung mit ihrem eigenen Schwinden und ihrer Vergänglichkeit konfrontiert. Ein Ende ist aber nicht in Sicht. In der Wiederholung perpetuiert sich das temporäre in ein permanentes Nichts – nichts ist zu sehen, nichts passiert, nichts schreitet voran. Wie in der Informatik, in der die Endlosschleife ein Begriff für das erneute und immer wiederkehrende Abarbeiten bereits abgearbeiteter Vorgänge ist, weil aufgrund einer Fehlprogrammierung die Abbruchbedingung für diesen Vorgang niemals eintritt, existiert die Siedlung in *Silberhöhe* ohne endgültigen Abbruch immer weiter.

Durch den wiederholten Entzug zentraler Aktionen, durch die immer wiederkehrende Konfrontation mit dem Fortbestand der Absenz, hinterfragt Wedemeyer mit der Arbeit die Bedingungen und Möglichkeiten von Darstellung und Wahrnehmung an sich. Michael Glasmeier hat dargelegt, wie gerade die einlullende Wiederkehr des

Selben einen konstruktiven Freiraum für neue Gedanken schaffen kann.³⁹⁴ Der Loop führe uns das Gleiche vor, „um unseren Meinungen darüber permanente Möglichkeiten zur Veränderung zu bieten“.³⁹⁵ Für Glasmeier ist der Loop die „Wiederholung des Gleichen als Stillstand in Bewegung“.³⁹⁶ Damit fällt er aus der zweckgebundenen Zeit heraus, wie Deleuze es für die Zeit-Bilder des Nachkriegskinos beschreibt. Das eigentliche Werk materialisiere sich in der stillen Betrachtung des Wiederholten und „in der Dehnung der Zeit“.³⁹⁷ Mit diesem anti-fortschrittlichen Zeitverständnis ist der Loop als postmodernes Stilmittel zu begreifen: Die Arbeit kann gelesen werden als ein Kommentar zur Illusion des Fortschrittsglaubens, ähnlich, wie dies schon die Diskussion der *S-Serie* von Beate Gütschow und der Installation *Detonation Deutschland* von Julian Rosefeldt und Piero Steinle gezeigt hat.³⁹⁸ Unter diesen Vorzeichen betrachtet, bewirkt die Endlosschleife in *Silberhöhe* mehr als die rein formale Aneinanderreihung gleichförmiger Tage. Gerade in Bezug auf die gezeigte Architektur zieht dieser Interpretationsansatz konkrete Schlussfolgerungen nach sich. Denn basierte die Architektur der Moderne, deren späte Ausgeburten die Satellitenstädte sind, noch auf strengen Vorstellungen der soziopolitischen Einflussnahme auf die Nutzer*innen, haben die Hauptfiguren der Architektur der Postmoderne ein solches Denken als Hinfällig empfunden.³⁹⁹ Der Glaube an Fortschrittlichkeit durch industrielle Fertigung und an die positiven sozialen Auswirkungen einer Massensied-

³⁹⁴ Michael Glasmeier: „Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel Rodney Graham“, in: Tania Prill/Andrea Sick (Hrsg.): *Michael Glasmeier – Geräusche, Ritornelle für eine Kunstgeschichte des Klangs. Von Fra Angelico und Claudio Monteverdi bis Marcel Duchamp und Terry Fox*, Hamburg 2016, S. 123–136.

³⁹⁵ Ebd., S. 132.

³⁹⁶ Ebd., S. 129.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Einen ähnlichen Gedanken verfolgt Ekaterina Degot wenn sie konstatiert, dass Wedemeyer mit seinen Loops das „Ende von Zeitbezogenheit, Geschichtlichkeit und linearer Logik“ visualisiert. Degot 2006, S. 45.

³⁹⁹ Lyotard, der den Begriff der Postmoderne mit seiner Schrift *Das postmoderne Wissen* (1982) erheblich mitgeprägt hat, bezieht in seine Definition bereits die künstlerischen Avantgarden ein. Hier ist die künstlerische von der architektonischen Postmoderne zu unterscheiden, die diese ‚Ära‘ in den 1960er und 1970er Jahren mit Protagonist*innen wie Denise Scott Brown und Robert Venturi beginnen lässt.

lung werden als überholt gezeichnet. „Mir ging es darum, den Abbau mit den Augen des Aufbaus anzuschauen“⁴⁰⁰, sagte Wedemeyer in Anspielung auf die Parallele zu Antonioni. Während Antonioni seinen Film in der Vorstadt EUR situiert, die sich zur Drehzeit noch im Aufbau befand, erzielt Wedemeyer eine ähnliche Wirkung der Vergeblichkeit und Vergänglichkeit in der im Abbau befindlichen Satellitenstadt Silberhöhe. „Der Verfall, den bei Antonioni die glatten Oberflächen des modernen Industriezeitalters als Drohung inkorporiert haben, gehört hier bereits der Vergangenheit an“, hat Ariane Beyn beobachtet.⁴⁰¹ Doch Wedemeyer hat es nicht beim Filmen des bereits geschehenen Verfalls gelassen. Die Andeutung neuer architektonischer Leitbilder, die durch die Einfamilienhäuser und den Vergnügungspark repräsentiert sind, verstärkt im Loop den Eindruck, dass nach dem Abbruch nur vor dem Abbruch ist. Sie erscheinen in diesem Kontext wie temporäre Zwischenstationen im andauernden Zyklus von Entstehung und Abbruch. Wedemeyer hat damit eine zirkuläre, repetitive Zeitlogik sichtbar gemacht – was gebaut wird, wird auch wieder verschwinden, woraufhin etwas Neues gebaut wird, das auch wieder verschwinden wird und so fort. So stellt *Silberhöhe* – ähnlich wie *Detonation Deutschland* – die Endgültigkeit von groß angelegten städtebaulichen Leitbildern und ästhetischen Entwicklungen in Frage. Von Rosefeldts und Steinles Arbeit unterscheidet sich *Silberhöhe* aber insofern, als die Architektur hier stärker in ihrem sozialen Kontext begriffen wird. Sie wird, trotz der Absenz der Menschen, als Lebensumfeld dargestellt. Wedemeyer hat dieses Umfeld in Zeit-Bildern angedeutet, die das Unvermögen unterstreichen, Lebenszyklen ontologisch abzubilden. Es können stets nur Aspekte des Lebens dargestellt werden, oder konzeptuelle Verweise auf Dinge, die sich nicht darstellen lassen – das Leben an sich bleibt undarstellbar. Das folgende Unterkapitel geht diesem Gedanken nach.

⁴⁰⁰ Clemens von Wedemeyer, in: Alexander Koch, Interview mit Clemens von Wedemeyer, in: Wedemeyer 2006, S. 74–78, hier S. 74.

⁴⁰¹ Ariane Beyn: „Zu den Filmskizzen ‚Silberhöhe‘ und ‚Die Siedlung‘“, in: Clemens von Wedemeyer: *Filmmaterial 2. Silberhöhe/Die Siedlung*, hrsg. v. Kunstfabrik am Flutgraben e.V., Berlin 2005, S. 13–16, hier S. 15.

Die „Darstellung des Undarstellbaren“

Schon die komplexen politischen und sozialen Prozesse, die zu dem Status Quo in Halle-Silberhöhe – und der gesamten DDR – geführt haben, entziehen sich heute größtenteils der Nachvollziehbarkeit durch die Einbildungskraft. Die Auswirkungen des Zerfalls eines gesamten Staates, die Emotionen, die Erinnerung an jahrzehntelange Diktatur und Einschränkung, aber auch das Ende einer gefühlten Sicherheit durch nationale Zugehörigkeit sind schwer nachzuvollziehen, insbesondere, wenn man diese Geschehnisse lediglich aus geografischer oder zeitlicher Entfernung betrachtet. Das Ausmaß der Konsequenzen überholter Wohnungsideale und kollektiver Erfahrungen von Aufgabe, Enttäuschung und Migration ist unvorstellbar. Diesen Interpretationsrahmen gibt die Ausstellung *Schrumpfende Städte* vor, doch hat die Untersuchung gezeigt, dass *Silberhöhe* weit über die Thematisierung des Scheiterns dieser ostdeutschen Stadt hinausgeht. Vielmehr hat Wedemeyer mit dieser Arbeit durch den Gebrauch von abstrahierenden Filmtechniken und der zyklischen Zeitlogik des Loops verdeutlicht, was auch inhaltlich anklingt: dass komplexe Lebensprozesse angedeutet, aber niemals ontologisch gezeigt werden können. Dass alles endlich ist, wird sich immer der Darstellung entziehen, auch wenn die Vernunft eine Idee davon generieren kann. Der Moment der Einsicht dieser Erkenntnis bewegt in ähnlichem Maße wie beispielsweise die Vorstellung der unbegreiflichen Größe des Universums. Derlei Erkenntnisse der Beschränktheit der Einbildungskraft bei gleichzeitiger Unermesslichkeit der Gedanken können eine Erfahrung des Erhabenen evozieren. Auch die postmoderne Auslegung der ästhetischen Kategorie, die für dieses Unterkapitel von zentraler Bedeutung ist, beruht auf dieser Grundannahme.

Silberhöhe berührt grundsätzliche ästhetische Fragen der Darstellbarkeit und ihrer Grenzen. Indem Wedemeyer das Publikum durch den ständigen Entzug des Wesentlichen die Grenzen der Darstellung erfahren lässt, thematisiert er das Problem der Undarstellbarkeit. Er vermittelt damit das Gefühl, dass das Wesentliche nicht gezeigt

wird, vielleicht, weil es nicht gezeigt werden kann. Damit lenkt er den Fokus weg von einem geografisch-historischen hin zu einem universalen Problem.⁴⁰²

Die „Darstellung des Undarstellbaren“ bestimmt seit den 1980er Jahren die Diskussion des Begriffs des Erhabenen. Mit dieser Formel hat Jean-François Lyotard das Erhabene als eine Kategorie beschrieben, die sich – in der Denktradition Kants – hauptsächlich mit der Wahrnehmung von Phänomenen beschäftigt, die sich der Vorstellungskraft entziehen. Die Essenz des Erhabenen bleibt jene dialektische Empfindung von Schrecken und Lust, die das Kapitel über *Detonation Deutschland* bereits ausführlich thematisiert hat.⁴⁰³ Auch Lyotard hat die Erfahrung des Erhabenen als das simultane Gefühl von Freude und Schmerz charakterisiert, das sich einstellt, wenn die Einbildungskraft unvermeidlich daran scheitert, eine Vorstellung von der Idee eines Absoluten zu produzieren, die der Verstand generieren kann.⁴⁰⁴ Indem Wedemeyers *Silberhöhe* vom „Unausdrückbaren“ Zeugnis ablegt und die Bedingungen und Grenzen unserer Wahrnehmung auslotet und thematisiert, kann es im post-modernen Sinne als erhabenes Kunstwerk betrachtet werden.⁴⁰⁵

Kant hat in der Überforderung unseres Erkenntnisvermögens und der Fähigkeit des Verstands, dies zu reflektieren, einen Beweis für die Überlegenheit des Subjektes gegenüber der Natur gesehen. Lyotards Interesse hat sich vor allem auf das erste Moment konzentriert – das Scheitern der Einbildungskraft – und was dies für unser Denken bedeuten könnte.⁴⁰⁶ Anders als Kant beruft sich Lyotard dabei ganz explizit auf die Kunst: „Mit der Ästhetik des Erhabenen wird es zur Aufgabe der Künste des

⁴⁰² Wedemeyer entzieht sich damit gleichzeitig der Gefahr der Impertinenz. Man könnte ihm leicht vorwerfen, aus der Perspektive eines westdeutschen Künstlers eine Arbeit über ein ostdeutsches Phänomen zu machen, das durch Vorurteile geprägt sein könnte. Der Schwenk auf ein globaleres Phänomen entschärft diese Gefahr.

⁴⁰³ Vgl. Gilles Deleuze: *La Philosophie Critique de Kant*, Paris 1963; Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, Paris 1980; Fredric Jameson: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991. Für Lyotards engste Auseinandersetzung mit Kant siehe Jean-François Lyotard: *Leçons sur l'Analytique du Sublime. Kant, critique de la faculté de juger*, § 23-29, Paris 1991.

⁴⁰⁴ Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 38, Nr. 424, 1984, S. 151–164, hier S. 157–158.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 154.

⁴⁰⁶ Vgl. Peña Aguado 1994, S. 95.

19. und 20. Jahrhunderts, dafür zu zeugen, daß es ein Unbestimmtes gibt“, formulierte er 1984 in einem Aufsatz, der Barnett Newmans abstrakte Malerei zum Ausgangspunkt nimmt.⁴⁰⁷ Es liege folglich in der Verantwortung der Künste, Zeugenschaft für dieses undarstellbare Unbestimmte abzulegen. Indem Lyotard dem Begriff einen konkreten Platz in der Rezeption von Kunst einräumte, theoretisierte er, was im 20. Jahrhundert schon seit längerer Zeit Usus war.⁴⁰⁸ Es ist dennoch vor allem Lyotard zuzuschreiben, dass die ästhetische Kategorie des Erhabenen heute selbstverständlich für die Betrachtung von Kunstwerken herangezogen wird.⁴⁰⁹ Wie Gilles Deleuze, Julia Kristeva und Fredric Jameson, die anderen postmodernen Philosoph*innen, die sich ausführlich mit dem Begriff beschäftigt haben, unterzog Lyotard Kants Vorstellungen des Erhabenen einer Aktualisierung. Sie bestanden allesamt darauf, die ästhetische Erfahrung des Erhabenen auch und vor allem in der Rezeption von Kunst und Literatur verorten zu können, statt in der Naturanschauung. Sie erkannten darin eine fundamentale Möglichkeit, die Bedingungen und Grenzen des Denkens und damit auch die Bedingungen zeitgenössischer Kultur zu reflektieren.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Lyotard 1984, S. 160.

⁴⁰⁸ Das Interesse des Erhabenen hatte sich schon im 19. Jahrhundert von der Natur auf die soziale Welt übertragen und immer mehr auch die Kritik von Literatur und Kunst infiltriert. Vgl. Jörg Heiningner: s.v. „Erhaben“, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 275–310, hier S. 298–310.

⁴⁰⁹ Zahlreiche Ausstellungskataloge zeugen von der Selbstverständlichkeit, mit der das Erhabene heute im Kontext der Kunstbetrachtung verortet wird. Beispielsweise Hélène Guenin (Hrsg.): *Sublime – Les tremblements du monde*, Ausst.-Kat. Metz, Centre Pompidou-Metz, 11. Februar – 9. Mai 2016, Metz 2016 oder Shirley Madill (Hrsg.): *Sublime embrace: experiencing consciousness in contemporary art*, Ausst.-Kat., Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 27. Mai – 5. September 2006, Hamilton 2006.

⁴¹⁰ Siehe David B. Johnson: „The Postmodern Sublime. Presentation and its limits“, in: Timothy M. Costelloe (Hrsg.): *The Sublime. From Antiquity to the Present*, Cambridge 2012, S. 118–131, hier S. 119. Kant räumte dem Erhabenen lediglich den Stellenwert eines Parergon zu seiner dritten Kritik ein. Im Gegensatz dazu ist Lyotard sogar davon überzeugt, dass das Konzept des Erhabenen eine „Anamnese der Kritik selbst“ ermögliche, also eine Aktualisierung von Kants „kritischem Projekt“, indem es uns auf die Bedingungen und Grenzen unserer Erfahrung aufmerksam mache. Siehe Jean-François Lyotard: „Complexity and the Sublime“, in: Lisa Appignanesi (Hrsg.): *Postmodernism*, London 1986, S. 10–12, hier S. 11. Vgl. Johnson 2012, S. 120.

Dabei war es insbesondere Lyotard ein Anliegen, Kants Verständnis des Erhabenen nicht zu verfälschen.⁴¹¹ Er unterstellte Kant gewissermaßen, irrtümlich angenommen zu haben, dass sich das Erlebnis des Erhabenen nicht in der Betrachtung von Kunst ereignen könne. In einem Interview verteidigt er sich gegen den Vorwurf, sich damit zu weit von Kants Begriff entfernt zu haben:

„Der eigentliche transzendente oder kritische Inhalt dessen, was Kant das Erhabene nennt, ist viel eher das Unvermögen zur Synthese, und man kann sich sehr wohl vorstellen, daß Künstler entweder durch Abstraktion oder Minimal Art versuchen, etwas hervorzubringen, was diese Formsynthesen zum Scheitern bringt und deshalb mit der transzendentalen Essenz des Erhabenen bei Kant ziemlich genau übereinstimmt. Dafür sehe ich keinen Hinderungsgrund.“⁴¹²

Die Erfahrung des Erhabenen, so bringt Lyotard es hier nochmals auf den Punkt, erigne sich in dem Moment, in dem man sich der Unfähigkeit zur Synthese bewusst werde.⁴¹³ Dafür sei ein nicht-mimetisches Moment in der Kunst nötig. Lyotard hat hier ganz explizit die Abstraktion als ein Mittel aufgeführt, das eine Erfahrung hervorzurufen vermag, die auf ein Scheitern der Vorstellungskraft aufmerksam macht. Er konstatierte in „Das Erhabene und die Avantgarde“, dass Liebhaber*innen der Avantgardekunst eine Intensivierung des „Gefühls- und Begriffsvermögens“ von der Kunst erwarteten. Anstatt sich einem Vorbild zu beugen und die Natur nachzuahmen, versuche das Avantgardewerk „darzustellen, daß es ein Nicht-Darstellbares gibt“.⁴¹⁴ Mit der Zusammenfassung dieses grundlegenden Mechanismus in der For-

⁴¹¹ Vgl. Christiane Pries, Interview mit Jean-François Lyotard: „Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries“, in: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene – Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 319–347, hier S. 321.

⁴¹² Jean-François Lyotard in: Pries 1989, S. 322.

⁴¹³ Das Erhabene findet sich bei Lyotard in dem Moment, in dem sich das Bewusstsein über eine Unterbrechung seiner selbst bewusst wird, was wiederum die herkömmliche Wahrnehmung der Zeit stört. Die Frage erscheint, ob und was im nächsten Moment geschieht. Dieses „Geschieht es?“, „Arrive-t-il?“ prägt Lyotards Begriff des Erhabenen ebenso wie die Frage nach dem Undarstellbaren. Vgl. Lyotard 1984, S. 152.

⁴¹⁴ Ebd., S. 160. Hier merkt Lyotard auch an, dass das Empfinden dieses Phänomens keineswegs allgemeingültig sei: „Das Gemeinwesen erkennt sich in den Werken nicht wieder, es ignoriert sie, es verwirft sie als unverständlich und nimmt schließlich hin, daß die intellektuelle Avantgarde sie in Museen aufbewahrt als Spuren von Versuchen, die Zeugnis ablegen von der Macht des Geistes und seiner Blöße.“ (ebd.) Mit der Anspielung auf die Bezeugung der Geistesgröße ähnelt Lyotards Definition wieder sehr stark jener von Kant.

mel „Darstellung des Undarstellbaren“ etablierte Lyotard sich als der einflussreichste postmoderne Denker des Erhabenen.⁴¹⁵

1961 hatte der Kunsthistoriker Robert Rosenblum dazu bereits eine Analyse in *ARTnews* veröffentlicht.⁴¹⁶ Unter dem Begriff „The Abstract Sublime“ beschrieb Rosenblum, wie angesichts der Grenzen- und Formlosigkeit der abstrakten Malerei von Clifford Still, Mark Rothko, Jackson Pollock und Barnett Newman Empfindungen wie Konfrontation und Überwältigung direkt vor der Leinwand stattfänden.⁴¹⁷ Seine Schlussfolgerung ähnelt jener, die Lyotard später ziehen würde: Das Erhabene manifestiere sich darin, dass angesichts der ‚Leere‘ abstrakter Kunst etwas spürbar werde, das trotzdem unfassbar bleibe. Das Sublime werde über die Leere und schiere Größe der Arbeiten erreicht, denen sich das Publikum hingebte.⁴¹⁸ Eine vermittelnde Repoussoirfigur, beispielsweise, ist in der abstrakten Kunst überflüssig geworden.

Die Abstraktion, die Wedemeyer in *Silberhöhe* eingesetzt hat – so die Schlussfolgerung – vermag ebenfalls Voraussetzungen zu schaffen, innerhalb derer eine Erfahrung des Erhabenen möglich ist. Wedemeyers formale und inhaltliche Abstrahierung verwandelt alles Gezeigte ins Zeichenhafte, indem sie Dinge zeigt, die nicht gemeint sind und Dinge meint, die nicht gezeigt werden können. Die verwaisten Baustellen lenken die Aufmerksamkeit auf Transformationsprozesse und Zwischenstadien. Die Abrissarbeiter verweisen auf konkrete Aktionen, von denen stets nur Bruchstücke gezeigt werden. Das Absperrband, das abgerissen über den schneebedeckten Boden weht, ist lediglich Zeichen seiner ursprünglichen Funktion. Die bewegten Böschungen zeugen von dem Wind, der in seiner Essenz nicht darstellbar ist. Er weht durch

⁴¹⁵ David B. Johnson nennt Lyotard den „archetypal postmodern theorist of the sublime“. Johnson 2012, S. 119.

⁴¹⁶ Robert Rosenblum: „The Abstract Sublime“, in: *ARTnews*, Heft 59, Nr. 10, February 1961, S. 38–41 und 56–58.

⁴¹⁷ Rosenblum 1961, S. 41.

⁴¹⁸ Die Grenzen- und Formlosigkeit gehörte auch für Kant zu den Charakteristika, die ein Gefühl des Erhabenen hervorrufen können. Während der Verstand jedoch elementarer Bestandteil der Erfahrung des Erhabenen bei Kant war, ersetzte Rosenblum ihn durch ein Gefühl der Hingabe jenseits der Vernunft.

die breiten Schneisen, die durch das Abreißen von Elfgeschossern entstehen und somit auf die Leerstellen der schrumpfenden Siedlung hinweisen. Derlei Beispiele liefert *Silberhöhe* zuhauf. Die Repetition des Gesehenen durch die Endlosschleife evokiert gleichermaßen das Gefühl, dass die Arbeit auf etwas verweist, das größer ist als alles, das dargestellt werden kann. Es scheint, als brauche es die Repetition der Abstraktion, um auf dieses Größere zu verweisen.

Die Ruinen der Nachkriegsarchitektur sind für diese Prozesse geeignete Motive. Wie alle Ruinen stehen sie für Nicht-Greifbares, Undarstellbares. Sie verkörpern ein „Nicht mehr“ und zugleich ein „Noch nicht“, ein Dazwischen, einen Zustand zwischen ursprünglichem Gebäude und seinem endgültigen Ende. Sie sind leere Hüllen, Zeichen des Scheiterns und vor allem des Wandels der Zeit. Der Reiz von Ruinen besteht in dieser Uneindeutigkeit und Unfassbarkeit.⁴¹⁹ Die Ruinen der Nachkriegsarchitektur jedoch verkörpern Vergänglichkeit in kondensierter Form. Sie decken eine kürzere Zeitspanne ab, die zudem – gefühlt – das Scheitern einer ganzen Epoche symbolisiert. Allein dieser Widerspruch scheint unfassbar und undarstellbar.

Silberhöhe ist eine Interpretation der Siedlung durch einen Künstler, der stark von der Bildsprache des Kinos der Nachkriegszeit beeinflusst wurde. Die Arbeit legt damit offen, dass Wahrnehmung stets mit einer wie auch immer gearteten Vorbildung einher geht. Dass diese Vorbildung angesichts einer verfallenden Siedlung aus der Nachkriegszeit auch aus dem Bereich des Unheimlichen stammen kann, zeigt Tobias Zielonys Stop-Motion-Film *Vele di Scampia*, der nun Gegenstand des folgenden und letzten Kapitels ist.

⁴¹⁹ Vgl. Böhme 1989.

6 Tobias Zielony – *Vele di Scampia* (2009–2010)

Tobias Zielony ist hauptsächlich für seine Porträtserien von marginalisierten Gruppen wie Jugendlichen in sozial schwachen Gegenden, Drogenabhängigen oder Prostituierten bekannt. Zu den bekanntesten Serien zählen *Ha Neu* (2003), *Trona* (2008) und *Jenny Jenny* (2013). Seit 2004 ist er mit seinen Bildern in internationalen Ausstellungen vertreten.⁴²⁰ Weil ihn der Kontext interessiert, in dem seine Sujets sozialisiert sind, bezieht er in viele Serien auch Bilder ihrer Lebenswelt ein.⁴²¹ Oft vermitteln dann Ansichten von Plattenbauten und Vorstadtsiedlungen einen Eindruck der Lebensumstände der Porträtierten. Wenngleich die Porträts die Mehrzahl der Bilder ausmachen, ist der Ort in den meisten Serien titelgebend. So besteht *Chemnitz* (2002) aus vier Einzelporträts von Jugendlichen, und auch in *Quartiers Nord* (2003), *Tankstelle* (2004–2006) und *Manitoba* (2009–2011) fungieren die Titel eher als Aufhänger für die Aufnahmen der Posen und des Habitus‘ der sozialen Gruppen, für die Zielony sich interessiert, als dass von diesen Orten tatsächlich etwas zu sehen wäre. Mit seiner Arbeit *Vele di Scampia* (2009–2010), die sich vor allem auf ein auffälliges Gebäude konzentriert, hat sich der Fokus des Künstlers erstmalig auf ein Bauwerk verschoben (Abb. 119). Er erkundet darin ein Wohnhaus der gleichnamigen Siedlung, die in den 1970er Jahren an der Peripherie von Neapel als ambitioniertes Wohnprojekt entstand.⁴²² Der Architekt Francesco („Franz“) di Salvo entwarf für die *Vele di Scampia* sieben großmaßstäbliche, segelförmige Bauten aus Sichtbeton, die

⁴²⁰ Wichtige Einzelausstellungen waren unter anderem *Tobias Zielony: Story/No Story* Photomuseum Braunschweig, 21. November 2008 – 25. Januar 2009, *Tobias Zielony: Manitoba*, Frankfurt, MMK Zollamt, 12. November 2011 – 15. Januar 2012, *Live Cinema/Peripheral Stages*, Philadelphia Museum of Art (mit Mohamed Bourouissa) 15. Oktober 2011 – 16. Januar 2012. Unter den Gruppenausstellungen verdient besondere Erwähnung die Präsentation von *Citizen* im Deutschen Pavillon auf der 56. Venedig Biennale (2015), für die Zielony u.a. mit einer Nominierung für den Deutsche Börse Photography Foundation Prize geehrt wurde (Photographers‘ Gallery, London, 2016).

⁴²¹ Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München

⁴²² Im Folgenden ist mit dem Plural „Vele“ von der gesamten Siedlung die Rede, während der Singular „Vela“ das spezifische Gebäude bezeichnet, das Zielony betreten hat.

Wohn- und Lebensraum für Tausende Familien bieten sollten. Inspiriert von Le Corbusiers Konzept der Wohnmaschinen, sollten die Menschen hier innerhalb ihres Hauses alles finden, was sie zum Leben brauchten.⁴²³ Der Komplex wurde aus Kostengründen nie ganz fertig gestellt und dennoch 1980 von Menschen besetzt, die nach einem Erdbeben in der Irpinia obdachlos geworden waren. Seitdem hat es sich zum primären Umschlagplatz für die Drogengeschäfte der Camorra entwickelt, wie die neapolitanischen Mafia genannt wird. Die Siedlung erlangte größere Bekanntheit, als sie zwischen 2004 und 2005 zum Schauplatz der sogenannten *Fehde von Scampia* wurde, einer tödlichen Auseinandersetzung zwischen zwei rivalisierenden Klans innerhalb der Camorra mit über 70 Todesopfern. Der Journalist Roberto Saviano, der sich mehrere Monate lang im Umkreis der Vele aufhielt, schilderte diese Ereignisse in seinem Enthüllungsbuch *Gomorra*, das der Regisseur Matteo Garrone 2008 verfilmte.⁴²⁴ Da es für die Argumentation relevant ist, wird später noch einmal genauer darauf eingegangen.

Etwa zeitgleich hatten die Vele auch Zielonys Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Sein Werkkomplex setzt sich aus einer Serie von 16 Fotografien und einem neunminütigen Stop-Motion-Film zusammen, die unabhängig voneinander betrachtet werden können. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf den Film, weil sich anhand dessen exemplarisch darlegen lässt, wie die Art der medialen Bearbeitung eines spezifischen Gebäudes diesem einen eigenen Charakter einschreiben kann. Etwa 7.000 fotografische Einzelbilder hat Zielony zu diesem stockenden Film aneinander montiert. Das schnelle Abspielen versetzt die Bilder des desolaten Wohnkomplexes in Bewegung. Wenn die Stop-Motion-Technik, die Zielony in dieser Arbeit erstmalig nutzt, dem Gebäude ein Eigenleben zu verleihen scheint, verdeutlicht die Untersuchung der medialen Eigenschaften der Arbeit die enge Beziehung von Animation und Animismus. Mit der resultierenden Wirkung, die als un-

⁴²³ Vgl. Ugo Carughi: „Rinnovare gli strumenti di tutela del contemporaneo“, in: *Ananké* 62, Januar 2011, S. 46–47, hier S. 46.

⁴²⁴ Roberto Saviano: *Gomorra – Reise in das Reich der Camorra*, München 2007a (2006). Matteo Garrones Film *Gomorra* erschien 2008 und erhielt in demselben Jahr unter anderem den Großen Preis der Jury bei den Filmfestspielen von Cannes.

heimlich-erhaben beschrieben werden kann, kommt in diesem Kapitel eine weitere Facette der Ästhetik des Erhabenen zum Ausdruck. Tatsächlich hat sich das Unheimliche in der ästhetischen Betrachtung aus Edmund Burkes Ideen über das Erhabene entwickelt. Sigmund Freud, der einen maßgeblichen Aufsatz dazu verfasst hat, zählte es zum „Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden“, wobei es sich von anderen ängstigenden Kategorien dadurch unterscheidet, dass es im Kern „auf das Altbekannte, Längstvertraute“ zurückgehe und somit häufig in vertrauten Räumlichkeiten zum Ausdruck komme.⁴²⁵ Die Zusammenhänge von ‚Heim‘ und ‚unheimlich‘ werden im Verlauf des Kapitels noch im Detail erörtert. Ebenso wie das Erhabene gehört das Unheimliche zu einer Gruppe von Gefühlen, die in der aktuellen psychologischen Forschung als ‚ästhetische Emotionen‘ klassifiziert werden.⁴²⁶ Dabei handelt es sich um „intuitive Bewertungen von Phänomenen in Natur und Kultur“, die durch unterschiedliche Faktoren beeinflusst sein können. Die vorliegende Untersuchung führt die Wirkung der Arbeit zurück auf das unheimliche Gefühl, das der Künstler nachweislich vor Ort verspürt hat und zeigt, dass es sowohl in der Motivwahl als auch in der medialen Bearbeitung transportiert wird. Ein relevanter Faktor ist dabei die suggerierte Unmittelbarkeit, mit der Zielony das Publikum auf die Erkundungstour durch das Gebäude mitnimmt. Die ausführliche Beschreibung wird zeigen, dass der Künstler das Bauwerk weder dokumentiert noch eine Geschichte darüber konstruiert, sondern das Publikum vielmehr Zeugen seiner eigenen körperlichen Erfahrung werden lässt. Darin unterscheidet sich *Vele di Scampia* stark von einer Arbeit wie *Silberhöhe*: Hat Wedemeyer die Atmosphäre in *Silberhöhe* durch seine Referenzen auf Antoniotti sehr konzeptuell inszeniert und seine eigene körperliche Präsenz aus der Arbeit herausgehalten, ist die Stimmung, die *Vele di Scampia* vermittelt, unmittelbar

⁴²⁵ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“ (1919), in: *Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet*, hrsg. v. Anna Freud et al., Bd. XII, London 1947, S. 229–268, hier S. 231. Wesentlich hierzu siehe Hélène Cixous: „Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*“ (1972), in: Klaus Herding/Gerlinde Gehrig (Hrsg.): *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006, S. 37–59.

⁴²⁶ Jan Niklas Howe: „Wiedererkennen und Angst. Das Unheimliche als ästhetische Emotion“, in: Martin Doll/Rupert Gaderer/Fabio Camiletti/ders. (Hrsg.): *Phantasmata – Techniken des Unheimlichen*, Wien 2011, S. 47–61, hier S. 47.

mit dem subjektiven Erleben des Künstlers vor Ort verbunden. *Vele* ist gleichzeitig von allen untersuchten Arbeiten diejenige mit der stärksten Objektfokussierung. Das ungewöhnliche Gebäude steht motivisch klar im Mittelpunkt. Entlang dieser eindrücklichen Konfrontation von Subjekt und Objekt entfaltet sich das Werk. Auf innovative Weise bringt Zielonys Arbeit ein Unbehagen zum Ausdruck, das die Rezeption zahlreicher Entwürfe von Großwohnsiedlungen aus der Nachkriegszeit begleitet. Das ungewöhnliche Gebäude lässt das Publikum angesichts seines schlechten Zustands, seiner Größe, seiner Andersartigkeit und seiner Aura des Scheiterns mit einer zwiespältigen Faszination zurück.

Wie in den vorherigen Kapiteln auch, legt eine ausführliche Werkbeschreibung samt ikonografischer Analyse den Grundstein für das weitere Verständnis des Kunstwerks.

Die unheimliche Ruine

Das Gebäude, das im Mittelpunkt von *Vele di Scampia* steht, ist in Form und Maßstab außergewöhnlich. Der Entwurf des sizilianisch-deutschen Architekten Franz di Salvo entstand Mitte der 1960er Jahre im Auftrag der Cassa per il Mezzogiorno, einem öffentlichen Fonds zur Förderung des ökonomischen Wachstums im Süden Italiens. Die Auftraggeber reagierten auf das nationale Gesetz *Legge 167*, das 1962 verabschiedet wurde, um den sozialen Wohnungsbau in Italien auszubauen. Es sah bezahlbare, innovative Wohnungen für alle Bevölkerungsschichten vor. Mit einigen Jahren Verzögerung zogen sich die Bauarbeiten der *Vele di Scampia* bis 1975 hin. Wie bei diversen anderen Großprojekten des sozialen Wohnungsbaus dieser Zeit haben sich die Erwartungen an die Möglichkeiten der positiven gesellschaftlichen Einflussnahme, die an den Entwurf geknüpft waren, nicht erfüllt.⁴²⁷ Anstelle eines zukunftsweisenden Wohnprojektes ist aus den *Vele di Scampia* eine Ruinenlandschaft

⁴²⁷ Siehe Giacomo Ricci: „Le Vele di Scampia – Dalle matrici culturali del progetto alla realizzazione“, in: Gaetano Fusco (Hrsg.): *Francesco di Salvo – Opere e Progetti*, Neapel 2003, S. 69–82.

geworden (Abb. 120). Die Gründe sind vielfältig: Vor der endgültigen Fertigstellung seien die Gelder ausgegangen, so dass die Gebäude durch die Erdbebenopfer illegal besetzt wurden, bevor sie bewohnbar waren. Ausbesserungen wurden in Eigenregie durchgeführt, wenn überhaupt. Bis heute zahlen einige Familien keine Miete und besetzen die Wohnungen stattdessen ohne Erlaubnis.⁴²⁸ Zahlreiche Wohnungen und ganze Stockwerke stehen leer. Tatsächlich hat sich der Zustand der Gebäude derart problematisch entwickelt, dass zwischen 1997 und 2003 drei der sieben ‚Segel‘ abgerissen wurden.⁴²⁹ Da die Regierung die Situation vor Ort nicht anderweitig zu lösen weiß, strebt sie den Abriss der restlichen Vele an. Dennoch haben sich einige Sympathisant*innen der Siedlung dafür ausgesprochen, die Gebäude unter Denkmalschutz zu stellen, um den innovativen Beitrag zum sozialen Wohnungsbau in Italien anzuerkennen.⁴³⁰

Zielony hat sich der ‚Vela Azzurra‘, dem ‚hellblauen Segel‘ gewidmet, das sich durch blaue Beleuchtung von den restlichen Gebäuden der Wohnsiedlung – in rot, grün und gelb – unterscheidet. Das Betongebäude besteht an seinem höchsten Punkt aus 14 Stockwerken mit terrassenartigen Laubengängen. Die sich nach oben hin stark verjüngende Anordnung der Geschosse sorgt für die segelartige Form, die der Siedlung ihren Namen einbrachte und der gesamten Serie von Zielony ihren Titel ver-

⁴²⁸ Siehe Fabio Capasso: „Gomorra addio, via alla demolizione delle Vele di Scampia. ‘Partita a scacchi‘ tra degrado, rifiuti e nuove occupazioni“, in: *Il Fatto Quotidiano*, 31. Dezember 2017, o. S., URL: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/12/31/ultimo-natale-a-gomorra-via-alla-demolizione-delle-vele-di-scampia-partita-a-scacchi-tra-degrado-rifiuti-e-nuove-occupazioni/4067752/> (22. Februar 2019).

⁴²⁹ Die ersten Sprengungsversuche bewiesen die Widerstandsfähigkeit des Stahlbetons, das erst nach acht Anläufen nachgab. Siehe Ugo Nocera/Marcello Anselmo: „Le Vele di Scampia e la tentazione della tabula rasa“, in: *Lo Squaderno* Nr. 18, December 2010, S. 51–55, hier S. 52. 2016 wurde der Abriss von drei der vier verbliebenen Vele beschlossen. Bis heute (Stand Februar 2019) ist der Plan nicht umgesetzt worden. Vgl. Roberto Fuccillo: „Napoli, diciotto milioni di euro per abbattere tre Vele di Scampia“, in: *Repubblica Napoli*, 29. August 2016, o. S., URL: https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/08/29/news/napoli_diciotto_milioni_di_euro_per_abbattere_le_tre_vele_di_scampia-146846152/?refresh_ce (22. Februar 2019).

⁴³⁰ Stefano Gizzi: „La questione della conservazione delle Vele“, in: *Ananké*, Nr. 62, Januar 2011, S. 26–39.

lieh.⁴³¹ Zwei segelförmige Gebäuderiegel stehen parallel zueinander und sind über ihre gesamte Länge durch Erschließungsgänge und schmale Treppen aus Beton miteinander verbunden. Die Gänge schweben horizontal zwischen den Riegeln, gehalten durch diagonal angebrachte Stahlträger, und erschließen jeweils zwei Ebenen. Nach oben führende und von unten heraufkommende Stufen docken wie Flugzeugtreppen an sie an. Die Anordnung erinnert auch an Maschinen mit Fließbändern für die industrielle Massenproduktion.

In den ersten Minuten konzentriert sich *Vele di Scampia* hauptsächlich auf die oben beschriebenen architektonischen Besonderheiten des Entwurfs. Der Stop-Motion-Film zeigt das Gebäude zunächst aus der Perspektive eines Fußgängers, aus der es imposant in den Nachthimmel aufragt. Indem die Kamera immer wieder die Höhe des Gebäudes abtastet, das sich in den Nachthimmel emporschraubt, wird die Monumentalität der Architektur unterstrichen, die an die kolossale Wirkung gotischer Kathedralen erinnert. Stockend bezeugen die Bilder Zielonys Annäherung, sein Abschreiten der Gebäuderiegel, die Umrundung einer Gebäudeecke, während er den massiven Bau stets im Visier behält. Zwischen den Riegeln angekommen, bieten die zentralen Erschließungswege eindruckliche Bilder. Die Verstreben der mittleren Erschließungsgänge und Treppen spannen sich symmetrisch, aber unübersichtlich vor der Kamera auf (Abb. 121). Das Geflecht legt den Vergleich mit Piranesis sechzehn Architekturfantasien *Carceri d'Invenzione* nahe, insbesondere mit dem *Arco Gotico* (Tafel XIV) in der zweiten, kontrastreichen Auflage von 1761 (Abb. 122). Piranesi hat in dieser Radierung einen überdimensionierten Innenraum kreiert, in dem sich ein Gewirr aus verwinkelten Treppenanlagen rund um den titelgebenden gotischen Bogen über das Blatt verteilt. In einer ähnlichen Art und Weise wie in *Vele di Scampia* kreuzen sich hier Brücken, Balustraden, Balken und Zugseile. Starke Schattenwürfe lassen die auftürmenden Strukturen ungleich bedrohlicher erscheinen, so dass Henri Focillon in seiner umfassenden Piranesi-Studie Henker und Folterer auf den Treppen imaginiert.⁴³² Johannes Binotto spezifiziert in seiner Interpretation

⁴³¹ Im Italienischen bedeutet der Plural ‚le vele‘ ‚die Segel‘, der Singular ‚la vela‘ ‚das Segel‘.

⁴³² Henri Focillon: *Giovanni Battista Piranesi*, Bologna 1967 (1963), S. 157.

der Carceri-Stiche, dass die alogische Konstruktion unter dem größeren gotischen Bogen, bei der ein Steinbogen zwei Pfeiler miteinander zu verbinden scheint, obwohl diese unübersehbar versetzt stehen und unmöglich auf diese Weise zu verbinden sind, für ein Gefühl der Desorientierung sorgt, das unheimlich ist.⁴³³ Obgleich man in Zielonys Arbeit nicht unbedingt Henker vermutet, hat die Darstellung des unübersichtlichen und geheimnisvollen Betongebäudes einen vergleichbar unheimlichen und desorientierenden Effekt. Die Querverstrebungen wirken in den Perspektiven, die Zielony für *Vele di Scampia* wählt, immer wieder, als hätte der Architekt versucht, das Gefühl der Monumentalität und Komplexität, das in Piranesis Architekturphantasien herrscht, rund zweihundertfünfzig Jahre später in eine leichte, symmetrische sowie logische und moderne Struktur zu übersetzen. Intensivierten Piranesis Stiche den überwältigenden Eindruck gotischer Größenverhältnisse, lassen sich Zielonys Bilder als Kommentar zum dunklen Eindruck eines Wohnkomplexes verstehen, der den menschlichen Maßstab in ähnlicher Weise außer Kraft gesetzt hat. Zielonys Bilder verdeutlichen auch, dass die Salvos Gebäude sich im Laufe der Zeit stark an die Bedrohlichkeit angenähert hat, die in Piranesis Stichen herrscht. Der Unterschied zwischen der offensichtlichen Innovationskraft und Kühnheit des Entwurfs der 1960er Jahre, den der Architekt mit farbenfrohen, leichten und dynamischen Farbstrichen zu Papier gebracht hat (Abb. 123) und der wuchtigen Verwahrlosung zur Zeit von Zielonys Aufnahmen ist schon zu Beginn der Arbeit denkbar groß. Der Kontrast wird gesteigert durch die Tatsache, dass sich zwischen den Gebäudeflanken die Perspektive auf eine unter dem Treppengeflecht liegende Müllhalde eröffnet. Unter den Querverstrebungen türmen sich ausrangierte Haushaltsgeräte, Möbel sowie ein Pritschenwagen (Abb. 124). Allein auf der rechten Seite des Areals lagern ein Dutzend kaputte Waschmaschinen wie Zeichen eines gescheiterten technischen Innovationsversprechens. Die Kamera verharrt vergleichsweise lange auf diesem An-

⁴³³ Für Johannes Binotto sind es „gerade diese Unmöglichkeiten der Konstruktion, die aus den dargestellten Räumen perfide Kerker machen“. Johannes Binotto: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*, Zürich 2013, S. 70.

blick, als wollte Zielony sicher gehen, dass diese inoffizielle Müllhalde auch wirklich wahrgenommen würde (Abb. 125).

Nach den anfänglichen Impressionen des Gebäudes ist nach zwei Minuten der erste im Video sichtbare Mensch Zielony selbst, wenn auch nur indirekt: Anhand seines Schattenwurfs lässt sich beobachten, wie er sich, die Kamera im ‚Anschlag‘, auf den Weg zu einem der mittleren Erschließungsgänge zwischen den Gebäuderiegeln macht (Abb. 126). Die darauffolgenden Bilder des Mittelganges erlauben einen näheren Eindruck des Gebäudes. Doch obwohl Zielony es beim Laufen und mit seinen Kameraschwenks wie mit einem prüfenden Auge abtastet, bleibt die Erschließungslogik dieser labyrinthischen Betonstruktur dennoch unverständlich. Die Raumeindrücke bleiben lückenhaft. Die Bilder zeigen, wie Zielony mit der Kamera den kantigen Umrissen der Segel nachspürt, die Gänge abläuft, Stück für Stück die Geschosse registriert, die sich in den Nachthimmel auftürmen oder, wie bei einer Fahrt mit dem Karussell, den Blick umherschweifen lässt, ohne den Finger vom Auslöser zu nehmen. Die Mehrzahl der Sequenzen zeichnet sich daher durch eine hohe Dynamik aus. Sobald sich aber von einem Motiv nur ein oder zwei Bilder in dem Stop-Motion-Film befinden, erscheint es nur für den Bruchteil einer Sekunde. Innerhalb einer schnellen Bildabfolge blitzt dann nur für eine Zehntelsekunde der Umriss einer Person auf, die an einer Treppenbrüstung zu lehnen scheint. Erst durch das Pausieren und Betrachten der einzelnen Frames, das dem Ausstellungspublikum selbstverständlich nicht möglich ist, wird deutlich, dass hier ein etwa zehnjähriger Junge, die Arme auf dem Geländer gekreuzt, den Fotografen aus erhöhter Perspektive beobachtet (Abb. 127). Dergestalt plötzliche, fast gespenstische Erscheinungen – die als das zeitgenössische Pendant zu den Schreckgestalten gelten können, die sich Focillon in Piranesis Kerkerbildern vorstellt – kommen in *Vele di Scampia* mehrfach vor.

Schon früh im Video sind mit der Dunkelheit, dem kontrastreichen Neonlicht, der Plötzlichkeit der menschlichen Erscheinungen und der Massivität des Gebäudes Charakteristika zentral, die seit Edmund Burkes empiristisch-sensualistischer Ästhetik als Auslöser erhabener Empfindungen gelten. Burke nennt Dunkelheit, Lichtkontraste und Plötzlichkeit unter den Eigenschaften der visuellen Wahrnehmung, die schreckhafte Reaktionen auslösen können, deren Überwindung sich dann in erhabener Freude auflöst, sowie die „Größe der Dimension bei Gebäuden“, weil sich durch

einen solchen Anblick die Einbildungskraft zur „Idee der Unendlichkeit“ erheben kann.⁴³⁴ In der weiteren Beschreibung wird deutlicher werden, inwiefern Zielonys Darstellung des Gebäudes auch Empfindungen des Unheimlichen auszulösen in der Lage ist. Basis für beide ästhetischen Erfahrungen, die des Erhabenen und die des Unheimlichen, ist der erschreckende Zustand des monumentalen Gebäudes. Neben dem Müll weisen auch kaputte und stark verschmutzte Fensterscheiben, angelaufener Beton, Leerstand, Graffiti, eine große Anzahl loser Stromkabel und offensichtliche Fehlstellen im Boden auf die fragliche Lebensqualität in den Vele di Scampia hin (Abb. 128–135). Immerhin haben die Bewohner*innen unterschiedliche gusseiserne Tore vor ihre Wohnungsaufgänge gesetzt und offensichtlich eigene Reparaturmaßnahmen durchgeführt oder versucht, das Haus ihren Vorstellungen anzupassen (Abb. 136). An einigen Stellen verdecken Bleche Baumängel an den Geländern und überdachen den Korridor. Insgesamt entsteht der Eindruck, die Menschen, die hier wohnen, hätten sich das Gebäude durch die Ausbesserungen auch aneignen wollen. Di Salvos Entwurf wurde nicht vollständig realisiert, so dass die Bewohnerinnen und Bewohner das Gebäude mit ihren eigenen Mitteln vervollständigt und damit eine eigene Art von Decorum an den spartanischen Betonbau angebracht haben. Es ähnelt der Notbehelfs-Ästhetik, die auch an anderen Orten zu finden ist, wo bauliche Notwendigkeit und finanzielle Armut provisorische Lösungen hervorbringen, etwa in dem berüchtigten, zwischen 2007 und 2014 besetzten Hochhaus Torre de David in Caracas.⁴³⁵

Fehlende Fensterscheiben und ein Mangel an Beleuchtung zeugen davon, dass diverse Stockwerke vollständig unbewohnt sind. Im Verlauf des Videos werden einige Momente folgen, in denen der Zustand des Wohnkomplexes es ausgeschlossen er-

⁴³⁴ Burkes Begriff ähnelt hier in den Grundzügen Kants Mathematisch-Erhabenem, wengleich Kant menschengemachte Strukturen aus seinen Überlegungen ausgeschlossen hat und es ihm im Kern um die Überlegenheit des Verstands über das Unvermögen der Vorstellungskraft ging. Siehe Burke 1989, S. 93–123, insbesondere S. 113.

⁴³⁵ Die „vertikale Favela“ erlangte 2012 größere Bekanntheit durch einen Beitrag auf der Architekturbiennale von Venedig. Vgl. das Projekt des venezolanischen Architekturbüros U-TT – Urban-ThinkTank in Zusammenarbeit mit der ETH Zürich auf <http://u-tt.com/project/torre-david/> (23. November 2017.)

scheinen lässt, dass hier überhaupt noch Menschen leben – und doch ist das der Fall. Ein Junge, bekleidet mit einem hellblauen T-Shirt und Camouflage-Shorts, ist gut zu erkennen (vgl. Abb. 136). Er kommt im Mittelgang auf den Fotografen zu und schlüpft durch ein Tor, hinter dem die Treppe zu einer Wohnung hinaufführt. Der Junge schaut kurz zur Kamera herüber, bevor er hinter dem Tor verschwindet und die Begegnung scheint zufällig und authentisch.

Als Zielony am Ende des Ganges in die Sackgasse gelangt, schwenkt er die Kamera nach oben, dem Looping einer Achterbahn vergleichbar, sodass die zahlreichen Verstreungen auf den Kopf gestellt werden. Es folgen Bilder, die einen Eindruck von weiteren Konstruktionsdetails und von der schwindelerregenden Ansicht vermitteln, die sich bietet, wenn man von einem der schwebenden Mittelgänge aus in die Tiefe schaut (Abb. 137). Durch das Fensterloch einer leerstehenden Wohnung bietet sich die Aussicht auf das benachbarte Gebäude, das ebenfalls zur Siedlung gehört und dieselbe charakteristische, segelartige Form hat (Abb. 138). Als würde es Zielony spontan zu dieser Perspektive hinziehen, hält er im Kameranachschwenk inne, geht näher heran und tritt durch die Aussparung für die Terrassentür auf den Balkon, sodass er das Nachbargebäude vollständig abbilden kann. An dieser Stelle erscheint Zielonys Erkundung des Gebäudes besonders instinktiv, tastend und entdeckend. Eine vorgeplante Route, das wird hier deutlich, hat der Künstler nicht verfolgt. Doch das Herantreten an den Ausblick auf das Nachbargebäude wiederholt sich noch einmal in einer leicht anderen Fassung. Diese Wiederholung unterbricht für einen kurzen Augenblick das unbewusste Seherlebnis und macht wie ein Déjà-vu auf den Wahrnehmungsprozess aufmerksam. In diesem Moment schiebt sich die Erkenntnis in den Vordergrund, dass das Video trotz aller Spontaneität, die den Ablauf des Fotografierens bestimmt haben mag, einen Prozess der Selektion, des Schnitts und der Montage durchlaufen hat und keinesfalls zwingend der chronologischen Reihenfolge der Aufnahmen folgt.

Der Blick auf die vielen unbeleuchteten und fensterscheibenlosen Stockwerke des Nachbargebäudes lässt vermuten, dass dort genauso viel Leerstand herrscht wie in der Vela Azzurra. Nur in einer kurzen, 15 Sekunden währenden Sequenz zeigt Zielony ein bewohntes Appartement von innen. Im Gegensatz zu dem Rest des Bauwerks wirkt die Wohnung sauber und ordentlich. Fenster und Balkontür aus weißem

Kunststoff stehen offen, an den Wänden hängen Obststilleben, Kinderfotos und Votivbilder (Abb. 139 und 140). Die Wand eines Jugendzimmers ist mit Napoli-Fußballpostern und Bildern von Frauen in aufreizenden Posen tapeziert. Eine selbstgebastelte Collage parodiert Silvio Berlusconi (Abb. 141 und 142). In einem weiteren Zimmer wirft eine junge Frau mit blondierten Haaren und einer roten Jacke in offensichtlicher Reaktion auf die Kamera den Kopf zur Seite, um ihr Gesicht zu verbergen (Abb. 143). Die Wohnung wird auf diese Weise weniger durch ihre Bewohner*innen charakterisiert, als vielmehr durch die Bilder an der Wand, die von Frömmigkeit, Familienstolz, Zugehörigkeit und Adoleszenz erzählen. Zielony machte hier nicht viele Aufnahmen, doch selbst nach diesem kurzen Einblick in das Innere der Wohnung wirkt das Äußere umso düsterer und kühler. Man nimmt an dieser Stelle eine Skala wahr, die von den ganz öffentlichen, sehr heruntergekommenen und durch Müllhalden gekennzeichneten Ecken des Gebäudes über die Aneignungsversuche auf den Erschließungsgängen der bewohnten Etagen hin zu dem intimsten Privatbereich führt. Als Zielony die Anlage wieder von außen zeigt, präsentiert er sie symmetrisch, zentral im Bild und aus einer Perspektive, in der die umlaufenden Balkone die Fensterbänder verdecken (Abb. 144). Die stumpfen Betonflanken wirken dadurch undurchdringlich, als würde es sich um fensterlose Gefängnistürme oder Hochbunker handeln. Das Gebäude erscheint unnahbar und geradezu abweisend. Als einzige Lichtquellen geben die blauen Neonröhren in der labyrinthischen Treppenkonstruktion dem gesamten Objekt den bedrohlichen Anschein eines Science-Fiction-Filmsettings. Zielony fotografiert an dieser Stelle das Gebäude von unten nach oben ab, so dass seine gesamte, eindruckliche Höhe zur Geltung kommt. Anschließend lässt er das Gebäude fünf Sekunden lang wirken, ohne die Kamera von der Stelle zu bewegen (Abb. 145). Lediglich seine eigene Atmung oder ein leichtes Händezittern lassen das Bild leicht wackeln. Überdies scheint das Neonlicht zu pulsieren.⁴³⁶ Der Effekt wirkt unheimlich und animistisch: Die Bewegungen erinnern an einen schnell-

⁴³⁶ Tatsächlich handelt es sich um einen zufälligen Effekt der Digitalkamera. Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

len Puls, als sei das futuristische Gebäude ein überdimensioniertes Fantasiewesen, das schwer atmend vor der Kamera kauert. Die Gebäuderiegel werden zu Flanken, die Erschließungswege zu Rückgrat und Adern, das Flackern zu Lebenszeichen. Das Licht flackert auch in der nächsten Szene, die sich in dem Untergeschoss mit Autostellplätzen abspielt (Abb. 146). Ein Mann telefoniert, während sich ein Kind mit langen Haaren nähert, auf den Mann einredet und die Hand ausstreckt. Sie gestikulieren kurz miteinander, ohne dass der Mann aufhört zu telefonieren. Eine dritte Person kommt hinzu, woraufhin sich alle drei von der Kamera entfernen. Es ist unklar, ob sie zusammengehören oder ob hier Bewohner und Außenstehende über etwas verhandeln. Das Stop-Motion-Verfahren lässt alle Körperbewegungen, frühen Stummfilmen vergleichbar, ruppig erscheinen während das pulsierende Licht der Szene einen zusätzlich beunruhigenden, dringlichen Anschein verleiht, als leuchte im Hintergrund das Blaulicht einer Ambulanz. Das spärliche, kalte Licht übernimmt in dem gesamten Video eine tragende Rolle und bestimmt maßgeblich die Rezeption der Vorgänge. In Burkes Ästhetik ist Dunkelheit ein Faktor, der notwendig sei, um „irgendeine Sache sehr schrecklich“ – sprich: erschreckend – zu machen.⁴³⁷ „Aber ein Licht, das bald erscheint und bald verschwindet, und dies immer wieder, ist noch schrecklicher als völlige Finsternis“, schreibt Burke.⁴³⁸ Alle Umstände, die Unruhe und Ungewissheit hervorrufen und eine klare, übersichtliche Wahrnehmung erschweren gelten ihm als Quelle des Schreckens. Derlei Faktoren finden sich in *Vele di Scampia* zuhauf. Zielony hat das Gebäude als desorientierend und beunruhigend dargestellt. Bei Aufnahmen des Treppengeflechts schwenkt er die Kamera erneut loopingartig über seinen Kopf (Abb. 147) und vollführt dann einen Richtungs- oder Szenenwechsel, so dass die Sicht auf das Garagenareal eine andere ist, als die Kamera wieder auf Augenhöhe ankommt (Abb. 148). Seine Route durch das Gebäude ist nicht nachvollziehbar, so dass beim Publikum kein klares Bild des Grundrisses entstehen kann. Es bleibt labyrinthisch und dadurch beunruhigend. Zu dem undurchdringlichen Charakter des Bauwerks trägt auch die Kombination seiner so unter-

⁴³⁷ Burke 1989, S. 93.

⁴³⁸ Ebd., S. 123.

schiedlichen Formelemente bei, durch die sich die Perspektive auf das Gebäude bei nahezu jeder neuen Einstellung stark verändert.⁴³⁹

Vor diesem Hintergrund scheint eine Szene, die zeigt, wie Wolken im Abendhimmel vorüberziehen, wie ein Ablenkungsmanöver, damit die darauffolgende Einstellung umso mehr überrascht: Eine Gruselmaske füllt plötzlich die gesamte Bildfläche aus (Abb. 149). Die unerwartete Einstellung vermag – wenn überhaupt – nur im ersten Moment zu erschrecken: Schnell wird klar, dass es sich um ein Halloweenkostüm handelt. Gelb unterlaufene Augen mit roten Pupillen und gebleckte Zahnstummel setzen sich von der grauen Haut eines Glatzkopfs ab. Zielony lässt sich auf das Motiv ein, nähert sich und läuft vorbei, ohne die Kamera abzuwenden, geht schließlich wieder ein paar Schritte zurück und in die Knie, so dass die Maske, die sich in keinem Moment von ihm abwendet, über ihm zu thronen scheint. Der Auftritt der kostümierten Person ist dabei merkwürdig ereignislos, wie in einem dilettantischen Gruselkabinett. Das Gebäude selbst scheint erschreckender als diese Gruselgestalt.

Als Zielony im Anschluss den Mittelgang abschreitet, richtet er die Kamera schräg nach oben, so dass eine neue Perspektive auf die Erschließungslogik des Gebäudes entsteht. Der Betongang scheint über ihm zu schweben und in regelmäßigen Abständen ziehen Treppenabzweigungen und Neonröhren vorbei. Als der obere Gang endet, visiert er noch für eine Weile die Sterne im dunklen Himmel an. Im Verlauf des Videos richtet Zielony das Objektiv immer wieder auf den Nachthimmel, auf Nadelbäume, Brachflächen und andere Gebäude in der Umgebung und verankert die Vela damit visuell in ihrem Umfeld und in der Nacht.

Im letzten Drittel des Films stehen zum ersten Mal Personen im Mittelpunkt einer längeren Sequenz. Zielony folgt einem jungen Paar, das Arm in Arm um eine Ecke biegt. Plötzlich befindet er sich inmitten einiger junger Menschen, die das Treppenhaus zu ihrem Versammlungsort auserkoren haben. Kameraschwenks vermitteln ei-

⁴³⁹ Die mit jedem Schritt wahrnehmbare Wandelbarkeit der Architektur veranlasste Zielony dazu, der Arbeit ihre jetzige mediale Form zu geben. Ursprünglich sollte nur die Fotoserie entstehen. Die Perspektivenwechsel brachten ihn aber letztlich dazu, das Gebäude auch in Bewegtbildern darstellen zu wollen. Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

nen Eindruck des Treffpunktes und der Gruppe: Es sind Jugendliche verschiedenen Alters, die beisammen stehen und reden, sich gegenseitig Fotos auf Digitalkameras zeigen, mal verstohlen auf ein Handy schauen und teilweise sehr auffällig und betont lässig für die Kamera posieren. Ein Junge mit einem vermutlich unechten Gucci-Hut ist besonders häufig im Bild (Abb. 150).⁴⁴⁰ Die Jugendlichen reagieren auf Zielony und seine Kamera, deren Präsenz sie augenscheinlich nicht stört, sondern zum Posieren animiert. Nur ein junges Mädchen in einem roten Pullover macht eine abwehrende Bewegung, als wolle sie nicht fotografiert werden (Abb. 151) und erinnert damit an die verwandte Situation mit der Frau in der Wohnung. In diesen Fällen war die dokumentierende Kamera offensichtlich unerwünscht.⁴⁴¹

Zwischendurch registriert der Künstler die Umgebung: eine Wand mit Zeichnungen, Tags und Botschaften, unter denen besonders häufig „Ti amo“ zu lesen ist, einen beengten Treppenabsatz mit einer Tür, über der eine sechseckige Lampe ähnlich unheimlich flackert wie zuvor in den Gängen. Zielony zoomt an sie heran, nimmt sie in den Fokus (Abb. 152–155). Wieder wirkt die Architektur verlebendigt.

Eine Einstellung lässt das Publikum ganz besonders zum Voyeur werden: Aus erhöhter Position ist zu sehen, wie ein etwa zehnjähriger Junge mit Anlauf gegen die Betonwand eines Mittelganges tritt. Sein Freund scheint durch ein Loch in der Mauer heimlich etwas zu beobachten. Sie wechseln sich damit ab, bis sie den Fotografen entdecken, woraufhin sie nach vorne aus dem Bild laufen, ohne die Kamera dabei aus den Augen zu verlieren (Abb. 156). Es scheint offensichtlich, dass sie sich durch die Kamera gestört fühlen. Zielony beobachtet die Jungen beim Beobachten. Szenen wie diese werfen die Frage auf, ob nicht auch Zielony bei seinen Beobachtungen beobachtet wird. Das Haus mit seinen zahlreichen Ebenen und Winkeln bietet sich für verdeckte Spähereien förmlich an.

⁴⁴⁰ Die Fokussierung auf den Jungen mit dem Hut erklärt sich dadurch, dass Zielony ihn bereits vorher kennen gelernt hatte. Es handelt sich um einen Jungen aus einem bekannten Roma-Lager in der Nähe der Vele. Viele der hier abgebildeten Jugendlichen wohnen andernorts und nutzen die Vele lediglich als Treffpunkt. Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁴¹ Es fällt auf, dass insbesondere die männlichen Personen sich in diesem Umfeld ungezwungen vor der Kamera bewegen, die weiblichen hingegen Vorbehalte zu haben scheinen und ungerne für Zielony posieren.

Die letzte Sequenz des Videos widmet sich schließlich ausnahmslos dem Feuerwerk, das zufällig während Zielonys Aufenthalt in Scampia stattfand.⁴⁴² Die Bilder fangen es sowohl indirekt über den hellen und rosaroten Widerschein an den Hausflanken ein, als auch direkt, hell glitzernd im Nachthimmel explodierend (Abb. 157–160). Eine kleine Gruppe von Menschen hat sich in einem der Mittelgänge versammelt, um es zu betrachten. Insbesondere eine Frau in ihren Vierzigern oder Fünfzigern mit einem blonden Pferdeschwanz fällt auf. Wie schon des Öfteren – bei dem Mädchen in dem roten Pullover oder der jungen Frau in der Wohnung – bricht die Sequenz zunächst ab, als sie die Kamera bemerkt, als scheue sich der Fotograf, sie gegen ihren Willen zu fotografieren. Später ist sie noch einmal am Ende eines Ganges zu sehen (Abb. 161). Eine Hand in die Hüfte gestützt, dreht sie sich um, während das Feuerwerk hinter ihr noch in vollem Gange ist. Ihr Gesichtsausdruck spiegelt weder Interesse noch Begeisterung für das Feuerwerk, sondern eine auffällige Gleichgültigkeit. Mit geneigtem Kopf geht sie an der Kamera vorbei aus dem Bildfeld heraus. Anschließend schwenkt die Kamera über die verschiedenen Flanken des Gebäudekomplexes. Wiederholt dreht der Künstler sich beim Fotografieren im Kreis, so dass die Bilder in diesen letzten Einstellungen viel Dynamik suggerieren, während das Gebäude rosa, hell und grünlich aufscheint. Schließlich verharrt die Kamera zum Ende des Films in einer Einstellung, die mit 25 Sekunden die längste der Arbeit ist. In ihr lässt Zielony das Gebäude im Widerschein des Feuerwerks in all seiner Symmetrie, Monumentalität und Undurchdringlichkeit auf das Publikum wirken (Abb. 162). Nach den beunruhigenden Bildern der vorangegangenen Minuten erfolgt mit dem Feuerwerksspektakel die ästhetische Erlösung.⁴⁴³ Wenngleich die Arbeit keiner

⁴⁴² Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁴³ Der Begriff des Spektakels ist hier absichtlich gewählt, um zu verdeutlichen, dass es sich um eine Veranstaltung für die Masse handelt, die – so die Definition von Simon Frisch, Elizabeth Fritz und Rita Rieger – „durch Strategien der sinnlichen Überwältigung, des Erstaunens, der Schaulust und der affektiven Berührung“ gekennzeichnet ist, der also eine ontologische Nähe zur ästhetischen Kategorie des Erhabenen beschieden ist. Simon Frisch/Elizabeth Fritz/Rita Rieger: „Einführung“, in: dies. (Hrsg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie – Theorien und Praktiken*, Paderborn 2018, S. 8–32, hier S. 11–12.

ausdrücklichen Narration folgt, findet sie in diesen Aufnahmen einen abschließenden Höhepunkt.

Aus der Perspektive des Fußgängers, die der Künstler im Außenbereich eingenommen hat, erscheinen die Dimensionen des Bauwerks übermenschlich. Gepaart mit der Komplexität der räumlichen Zusammenhänge in seinem Inneren, mit der komplizierten, aber faszinierenden Gebäudeerschließung sowie den schnellen Schnitten der Montage, scheint es stets, als könnten architektonische Fachtermini nicht das gesamte Wesen des Gebäudes erfassen. Faszination ob des gewagten Entwurfs und Ernüchterung ob des heutigen Zustands wechseln sich ab. Die Effekte des Stop-Motion-Films – dies wird im kommenden Unterkapitel deutlich –, verleihen dem Bauwerk zusätzlich den Eindruck, als hätte es eine Art Eigenleben. Zielonys Bilder suggerieren einen Puls und damit eine unterschwellig bedrohliche Lebendigkeit. Dazu passt, dass Zielony zunächst den Arbeitstitel „Mostro“ gewählt hatte, zu deutsch Monster.⁴⁴⁴ Aber auch unabhängig von Zielonys Arbeit scheint das Gebäude zu diesen Assoziationen zu verleiten, wie Texte verdeutlichen, in denen das Gebäude als „Biest“ beschrieben wird.⁴⁴⁵ An diesen Begriffen lässt sich der Impuls ausmachen, dem Gebäude ein finsternes Eigenleben, eine düstere Beseeltheit zuzuschreiben. Dies wird besonders deutlich in den Sequenzen, in denen das Gebäude durch das leichte Wackeln der Bilder oder das Flackern des Lichtes wie ein monumentales, atmendes Wesen erscheint, auch wenn dieser Eindruck nur für den Bruchteil eines Augenblickes anhält. Dieser Interpretationsansatz, der in den wenigen bisherigen Texten zur Arbeit nicht verfolgt wurde,⁴⁴⁶ steht in der kommenden Untersuchung verstärkt im Fokus. *Vele di Scampia* lässt sich damit als Beitrag zu einer Ästhetik des Unheimlich-Erhabenen bestimmen.

⁴⁴⁴ Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁴⁵ Etwa in einem Text der Architektorkritiker Ugo Nocera und Mercello Anselmo: „The beast revealed its own peculiar appeal, in a sort of paradoxical vindication of the character of the place. Then, once again, after the movie’s shooting and media coverage, the beast and its last inhabitants were forgotten, waiting for future explosions.“ (Nocera/Anselmo 2010, S. 54).

⁴⁴⁶ Vgl. bspw. Alexander Koch: *Tobias Zielony*, Saaltext zur Einzelausstellung *Vele, Zgora*, 1. Mai–5. Juni 2010, Galerie KOW Berlin.

Tatsächlich ist der Verdacht, ein unbelebter Gegenstand habe Leben in sich, eines der Kernmerkmale der Wirkung des Unheimlichen. So beschrieb der Psychologe Ernst Jentsch das Unheimliche 1906 als „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“.⁴⁴⁷ Sigmund Freud griff diese Auffassung in seinem grundlegenden Aufsatz „Das Unheimliche“ (1919) auf und konstatierte, dass etwas „unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben“.⁴⁴⁸ Damit bezog Freud zugleich eine zeitliche Dimension in seine Definition ein: Seiner Ansicht nach kommen in unheimlichen Situationen verdrängt geglaubte, aber wohlbekannte Überzeugungen zum Vorschein, wie eben jene, die uns glauben lassen, ein lebloses Objekt könne eine Seele haben – diese Überzeugung sei in der Kindheit allgegenwärtig, werde aber im Laufe der Zeit ersetzt. Er schreibt:

„Es scheint, daß wir alle in unserer individuellen Entwicklung eine diesem Animismus der Primitiven entsprechende Phase durchgemacht haben, daß sie bei keinem von uns abgelaufen ist, ohne noch äußerungsfähige Reste und Spuren zu hinterlassen, und daß alles, was uns heute als ‚unheimlich‘ erscheint, die Bedingung erfüllt, daß es an diese Reste animistischer Seelentätigkeit rührt und sie zur Äußerung anregt.“⁴⁴⁹

Das Gefühl des Unheimlichen entsteht also Freuds Auffassung nach, wenn verdrängte infantile Komplexe „durch einen Eindruck wiederbelebt“ werden oder überwun-

⁴⁴⁷ Ernst Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* Nr. 22, 25. August 1906, S. 196–198 sowie Nr. 23, 1. September 1906, S. 203–205, hier S. 197. Entscheidend ist bei Jentsch, dass es sich um ein Gefühl handelt, das durch Unsicherheit ausgelöst wird. So lautet der vollständige Absatz dieses Zitats: „Unter allen psychischen Unsicherheiten, die zur Entstehungsursache des Gefühls des Unheimlichen werden können, ist es ganz besonders eine, die eine ziemlich regelmässige, kräftige und sehr allgemeine Wirkung zu entfalten im Stande ist, nämlich der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei, und zwar auch dann, wenn dieser Zweifel sich nur undeutlich im Bewusstsein bemerklich macht. Der Gefühlston hält so lange an, bis diese Zweifel behoben sind und macht dann sehr gewöhnlich einer anderen Gefühlsqualität Platz.“ (Jentsch 1906, S. 197).

⁴⁴⁸ Freud 1947, S. 258.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 253–254.

den geglaubte primitive Überzeugungen erneut zutage treten.⁴⁵⁰ Wenn Kinder in einem frühen Entwicklungsstadium beispielsweise der Meinung sind, dass ihre Puppen, Kuscheltiere oder andere Objekte belebt oder beseelt seien, was sich in Interaktionen wie dem Füttern von Puppen zeigt, und diese Überzeugung im Laufe ihrer Kindheit überwinden, empfinden sie es später als unheimlich, wenn eine Situation an dieser vermeintlichen Überwindung rührt. Zahlreiche Horrorfilme und Gruselgeschichten, in denen Puppen ‚erwachen‘, basieren auf diesem Prinzip, etwa *Chucky – die Mörderpuppe* (USA 1988) oder *Annabelle* (USA 2014). Auch Gruselkostüme wie jene Maske, die plötzlich in *Vele di Scampia* auftaucht, spielen mit der Verlebung von imaginären Figuren und können dadurch für den Bruchteil eines Augenblickes unheimlich sein, bis sie als das erkannt werden, was sie sind.

Doch die unheimlichste Wirkung entfaltet in Zielonys Stop-Motion-Film immer noch das Gebäude selbst. In Freuds Aufsatz finden sich auch Hinweise darauf, dass Architektur unheimliches Empfinden auslösen oder zumindest verstärken kann. Während Jentsch mit einer sprachlichen Erklärung das Wort „unheimlich“ auf das Unvertraute reduzierte, also auf das, was nicht dem Heim, dem Zuhause, zugehörig angesehen wird, erweiterte Freud in seinem Aufsatz das räumliche Verständnis des Konzeptes.⁴⁵¹ Er argumentierte etymologisch und etablierte damit eine Herleitung, die das Phänomen gerade in der deutschen Sprache derart verwurzelt, dass der deutsche Begriff in fremdsprachlichen Texten oft im Original übernommen wird.⁴⁵² Das deutsche Wort ‚unheimlich‘ verdeutlicht einen Zusammenfluss des Unvertrauten und

⁴⁵⁰ „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen. Endlich darf man sich [...] nicht vom Bekenntnis abhalten lassen, daß die beiden hier aufgestellten Arten des Unheimlichen im Erleben nicht immer scharf zu sondern sind.“ (Freud 1947, S. 263).

⁴⁵¹ Jentsch formuliert: „Mit dem Worte ‚unheimlich‘ nun scheint unsere deutsche Sprache eine ziemlich glückliche Bildung zu Stande gebracht zu haben. Es scheint dadurch wohl zweifellos ausgedrückt werden zu sollen, dass einer, dem etwas ‚unheimlich‘ vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht ‚zu Hause‘ ist, nicht ‚heimisch‘ ist, dass ihm die Sache fremd ist oder wenigstens so erscheint, kurzum, das Wort will nahe legen, dass mit dem Eindruck der Unheimlichkeit eines Dinges oder Vorkommnisses ein *M a n g e l a n O r i e n t i r u n g* [sic] verknüpft ist.“ (Jentsch 1906, S. 195).

⁴⁵² So beispielsweise bei Diana E. Henderson: „The Merchant in Venice: Shylock’s Unheimlich Return“, in: *Multicultural Shakespeare*, Heft 15, Bd. 1, 2017, S. 161–176.

Vertrauten. Es habe einerseits die Bedeutung, dass uns etwas nicht heimlich im Sinne von vertraut, heimelig sei, andererseits sei alles Unheimlich, was ein Geheimnis, etwas Heimliches, also im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten, jetzt also nicht mehr heimlich sei.⁴⁵³ Die Bezüge zum Heim und zum ‚Hervortreten‘ des Geheimen erlauben eine Bestimmung des Unheimlichen als genuin räumliche Kategorie. Unheimlich war für Freud in der Essenz, was im Vertrauten etwas Unvertrautes aufweist, also zugleich unvertraut und vertraut ist.

In Zielonys Erkundungen in *Vele di Scampia* kommt ein ähnlich dialektisches Verhältnis zum Ausdruck. Das Gebäude scheint nach einer anfänglichen Faszination fast schon vertraut, die Slum-Ästhetik aus anderen Kontexten bekannt, viele Winkel mit der Kamera erforscht. Doch die Desorientierung bleibt, denn immer wieder tun sich neue Perspektiven auf. Der Höhepunkt des Unheimlichen ist erreicht, als das Gebäude dann auch noch zu atmen scheint. Das unbelebte, trostlose gescheiterte Wohnprojekt wird zu einem beseelten, düsteren Monster mit einem Eigenleben.

Zahlreiche Elemente in dem Video erinnern an Gruselfilme und gehören zum Repertoire der Motive, die beim Publikum ein Schaudern hervorrufen können. Sie überschneiden sich teilweise mit Burkes Beschreibungen der Eigenschaften des Erhabenen. Dazu gehören die Dunkelheit des Settings, die flackernde Beleuchtung, die nur kurz aufblitzenden Passant*innen, die Monumentalität des Gebäudes, das Geflecht der Gänge und Treppen, in dem man sich verirren zu können meint, aber geschickten Beobachtern ungeschützt ausgesetzt ist, im ersten Moment auch die Gruselmaske und das Blitzen des Feuerwerks. Ebenso gehören dazu die diversen Einstellungen, in denen dunkle und fehlende Fensterscheiben zu sehen sind. Die „blicklosen Fensteraugen“ sind ein wiederholtes Gestaltungselement in Gruselgeschichten und Horrorfilmen. Der Kunsthistoriker Anthony Vidler, der dem Unheimlichen als räumlicher Kategorie eine eigene Analyse widmet, in der er das „Unbehagen in der modernen Architektur“ untersucht, erkennt in „blicklosen Fensteraugen“ ein Leitmotiv zahlrei-

⁴⁵³ Freud 1947, S. 236.

cher Gruselgeschichten etwa von Edgar Allen Poe oder Victor Hugo.⁴⁵⁴ Besonders unheimlich sind sie, wenn sie auf ein schreckliches Schicksal hinweisen. Poes *The Fall of the House of Usher* (1839), beispielsweise, beginnt und endet mit entsprechenden Beschreibungen des titelgebenden Ortes der Handlung. Poe schildert das Haus als einen trostlosen Ort, ein Haus mit kahlen Mauern, die Fenster wie Augen aber blicklos und leer.⁴⁵⁵ Die Erzählfigur leistet hier dem leidenden Freund Roderick Usher Gesellschaft, bis sich herausstellt, dass dieser seine Zwillingsschwester lebendig begraben zu haben scheint. Als die Untote sich in einer Sturmnacht befreit, kommt es zu einem dramatischen Finale, in dem das Haus – eine Metapher für die Situation und die Familie – in sich zusammenstürzt, die Zwillinge unter sich begräbt und im Moor untergeht. Die blicklosen Fenster der Fassade weisen somit bereits bei der Ankunft des Erzählers auf das Schicksal der untoten Zwillingsschwester hin und schaffen eine atmosphärische Basis für die unheimliche Handlung, die sich hier entfalten wird und in der das Haus als Zeichen für seine Bewohner fungiert.⁴⁵⁶ Poe hat Haus und Figuren miteinander verwebt. Ein solcher Kunstgriff, so hat Jentsch beobachtet, erziele die Wirkung des Unheimlichen, die sich leicht einstelle, „wenn man in dichterischer oder phantastischer Weise irgend ein lebloses Ding als Theil eines organischen Geschöpfs, besonders auch in anthropomorphistischer Weise umzudeuten unternimmt.“⁴⁵⁷ Indem Poe dem Gebäude in seiner Geschichte auf subtile Weise einen Charakter verlieh, bediente er sich des von Jentsch beschriebenen anthropomorphistischen Stilmittels, um eine unheimliche Wirkung zu erzielen. Eine ebensolche ist in Zielonys *Vele di Scampia* auszumachen, wenn man in den Bildern ein atmendes Geschöpf wahrzunehmen glaubt. Die dunklen Fenster, die in so vielen Ein-

⁴⁵⁴ Siehe Anthony Vidler: *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Hamburg 2001 (1992), S. 37. Vidler bezieht sich auf Poes *Der Untergang des Hauses Usher* (1839) und Hugos *Die Arbeiter des Meeres* (1866).

⁴⁵⁵ Poe erwähnt die „vacant eye-like windows“ im ersten Absatz seiner Geschichte gleich zweimal. Edgar Allen Poe: *The Fall of the House of Usher*, Münster 1947 (1839), S. 8–9. Vgl. auch Vidler 2001, S. 38.

⁴⁵⁶ In der Tat hat die Hauptfigur Usher schon zu Beginn der Geschichte den Verdacht geäußert, sein Schicksal sei unmittelbar mit dem des Hauses verbunden. Poe 1947, S. 14.

⁴⁵⁷ Jentsch 1906, S. 203–204.

stellungen zu sehen sind, sorgen auch hier für den Eindruck eines untoten Objektes: Nachdem es seiner eigentlichen Bestimmung nach – vielen Familien ein günstiges, aber modernes und komfortables Zuhause zu bieten – gescheitert ist, scheint das Bauwerk in der Inszenierung des Künstlers ein Eigenleben angenommen zu haben.

Dabei sind es keine einzelnen Details oder das Gebäude als solches, die in *Vele* die unheimliche Wirkung hervorrufen. Vielmehr, das wird im kommenden Unterkapitel deutlich, ist es das Zusammenspiel der Motive und der medialen Bearbeitung der Aufnahmen. Auch Vidler hat argumentiert, es gebe keine Architektur, die per se unheimlich ist, „sondern einfach nur Architektur, der von Zeit zu Zeit und zu verschiedenen Zwecken unheimliche Eigenschaften zugeschrieben werden.“⁴⁵⁸ Kein einzelnes Gebäude und kein spezieller Entwurfsaspekt könnten gewährleisten, dass ein unheimliches Gefühl entstehe. Dennoch schrieb man zu jedem Zeitpunkt der Geschichte der Repräsentation des Unheimlichen solchen Gebäuden und Räumen, die Orte unheimlicher Erfahrungen waren, gewisse Eigenschaften zu.⁴⁵⁹ Die blicklosen Fensteraugen sind dafür ein Beispiel. Für sich genommen seien die Eigenschaften – etwa ein dunkles Fenster – nicht besonders unheimlich, sie haben sich aber dennoch als emblematisch für das Unheimliche etabliert.⁴⁶⁰

Abgesehen von derlei äußeren Merkmalen werden oftmals solche Häuser als unheimlich empfunden, die mit Vorfällen assoziiert werden, die hier in der Vergangenheit geschehen sind. Die Kenntnis der Mythen rund um Morde, Suizide und unheimliche Begebenheiten beeinflusst das Empfinden derjenigen, die diese Orte später besuchen. Ein ähnlicher Mechanismus lässt sich in Bezug auf *Vele di Scampia* beschreiben. Die Arbeit rückt ein Objekt in den Fokus, das auf eine Art gescheitert und mysteriös erscheint. Die Frage drängt sich auf, was hier eigentlich passiert ist. Jene Texte, die dem Publikum die Arbeit in Ausstellungen näher bringen, weisen stets auf

⁴⁵⁸ Vidler 2001, S. 31.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 30.

⁴⁶⁰ Ebd.

den besonderen soziokulturellen Kontext des Bauwerkes hin.⁴⁶¹ Sie erwähnen, dass die Siedlung zum Zeitpunkt der Aufnahmen unter der inoffiziellen Verwaltung der Camorra stand. Ausschlaggebend ist vor allem, dass diese Tatsache dem Künstler überaus bewusst war, als er seine Aufnahmen machte. Wenn Zielony durch die Gänge eilt, im Umgang mit einigen Passant*innen besondere Vorsicht walten lässt und einige Figuren nur gespenstisch kurz aufblitzen, so überträgt sich hier eine Unruhe, die der Künstler vor Ort tatsächlich gespürt hat. Zielony hat von dem unheimlichen Gefühl berichtet, das er hatte, als er das Gebäude zum ersten Mal betrat.⁴⁶² Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits das Enthüllungsbuch *Gomorra* gelesen, in dem der italienische Journalist Roberto Saviano die Machenschaften der Camorra in dieser Gegend beschrieben hat.⁴⁶³ Das Bewusstsein der Gefahren, die mit diesem Ort verknüpft sind, ist Zielonys körperlicher Erfahrung und somit auch der „nervösen Rhythmik“⁴⁶⁴ der Arbeit eingeschrieben. Die Siedlung spielt in Savianos Enthüllungsbuch eine prominente Rolle. In einer Passage beschreibt der Autor die „berüchtigten Häuserblocks“ als „das verrottete Symbol des architektonischen Irrsinns“.⁴⁶⁵ Die „Utopie aus Zement“ habe dem Aufbau des Drogengeschäftes in dieser Gegend nichts entgegenzusetzen gehabt.⁴⁶⁶ Die englische Übersetzung dieser Passage macht aus den Vele dann auch gleich ein „monstrous public housing project“.⁴⁶⁷ In jedem Fall lässt Savianos Wortwahl erahnen, welchen Ruf die Siedlung in Italien hat. Zugleich lieferte der Autor eine Erklärung für den Erfolg der Drogenkartelle: Eine hohe Arbeitslosenquote und der Mangel einer sozialen Entwicklungsplanung.⁴⁶⁸ Dass dies ein Garant für den ökonomischen und symbolischen Wertverfall einer Gegend ist,

⁴⁶¹ Siehe bspw. Koch 2010.

⁴⁶² Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁶³ Saviano 2007a.

⁴⁶⁴ Koch 2010.

⁴⁶⁵ Saviano 2007a, S. 80.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Roberto Saviano: *Gomorra. A Personal Journey into the Violent International Empire of Naples' Organized Crime System*, transl. Virginia Jewiss, New York 2007b (2006), S. 62–63.

⁴⁶⁸ Saviano 2007a, S. 80.

wurde schon anhand der Analyse von *Silberhöhe* deutlich. Der Norden Neapels gehört mittlerweile, so zitiert Saviano die Organisation *Osservatorio sulla Camorra*, zu den fünf größten Drogenumschlagplätzen der Welt. Es gelange keine Droge auf den europäischen Markt, ohne vorher diese Gegend zu passieren. Wo illegal derart viel Geld umgesetzt wird, herrscht viel Gewalt. Die Camorra hat laut Savianos Recherchen mehr Personen getötet als jede andere europäische Verbrecherorganisation, etwa die sizilianische oder die russische Mafia.⁴⁶⁹

Die ‚nervöse Rhythmik‘ der Arbeit ist demnach kein Zufall. Zielony war durch Savianos Buch bewusst, dass die Camorra jeden seiner Schritte überwachen würde. Er berichtete, im Hintergrund seien stets Personen zu sehen gewesen, die ihn beobachtet und sich unterhalten hätten. Saviano beschrieb in seinem Buch eindrücklich und in langen Passagen, wie die Gegend aufgrund des Drogenhandels schichtweise be- und überwacht werde. Der Zugang zur Vela Azzurra war Zielony dann auch nur durch Vermittler möglich. Der Künstler verriet im Gespräch, dass die Arbeit mit dem Gefühl entstanden sei, er und sein Begleiter müssten den Ort möglicherweise überstürzt verlassen, sollte ihre Anwesenheit aus irgend einem Grund nicht mehr geduldet sein.⁴⁷⁰ Er habe zudem gewusst, dass auf diesen Gängen und hinter diesen Türen erst kurz zuvor mindestens 70 Menschen in einem Bandenkrieg getötet worden waren, und dass Feuerwerke in diesem Stadtteil gezündet werden, wenn jemand aus der Siedlung wieder aus dem Gefängnis frei gekommen sei.⁴⁷¹ Vor dem Hintergrund von Savianos Schilderung, dass ein Gerücht, eine physische Ähnlichkeit oder eine falsche Bewegung ausreichen, damit man zur Zielscheibe werde, ist Zielonys unruhiges Gefühl nachvollziehbar.⁴⁷² Die Vele bieten zudem optimale architektonische Voraussetzung fürs Belauern. In ihren Mittelgängen ist man exponiert. Während Zielony durch

⁴⁶⁹ Saviano spricht von 3600 Toten seit 1979. „Die Camorra hat mehr Menschen umgebracht als alle anderen.“ Saviano 2007a, S. 147. Siehe auch Pierpaolo Antonello: „Dispatches from Hell: Matteo Garrone’s *Gomorrah*“, in: Dana Rega (Hrsg.): *Mafia Movies – A Reader*, Toronto 2011, S. 377–385, hier S. 377.

⁴⁷⁰ Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Saviano 2007a, S. 146.

seine Kamera beobachtete, so ein Eindruck der Arbeit, wurde er vermutlich ebenso beobachtet. Die nur kurz aufblitzenden Bilder der Passant*innen lassen das vermuten. Der Effekt, der durch die exponierte Sichtbarkeit entsteht, erinnert an Szenarien aus Horrorgeschichten, in denen das Opfer erfährt, dass der Täter (oder die Täterin) es sehen kann, ohne umgekehrt deren Position zu kennen.

Als Matteo Garrone 2008 Savianos internationalen Bestseller unter demselben Titel verfilmte, dienten die Vele der Illustration der gefühlten Ausweglosigkeit der Situation. Sie wurden im Film prominent in Szene gesetzt, obgleich die Geschichte dies nicht unbedingt verlangt hätte. In sogenannten Establishing Shots, also Eröffnungsszenen, verbreiten die desolaten Bauten eine Atmosphäre der Trostlosigkeit und ihre verwinkelten Gänge werden immer wieder zum Schauplatz illegaler Aktivitäten oder eines tödlichen Hinterhalts (Abb. 163 und 164). Viele der Hauptfiguren von Film und Buch, die an reale Personen angelehnt sind, finden sich in ausweglosen Lagen. Die Älteren sind durch Schulden, Ängste oder Verpflichtungen nicht in der Lage, sich aus dem kriminellen Geflecht der Mafia zu befreien, während die Jüngeren darin ihre einzige Perspektive sehen. Entwurf und Zustand der Vele bieten diesen Schicksalen, deren Scheitern vorprogrammiert ist, einen geeigneten Rahmen: Die verflochtenen, heruntergekommenen und nur notdürftig reparierten Treppen und Gänge stehen metaphorisch für die scheinbar ausweglose Situation, deren einzig mögliches Ende zu sein scheint, dass die Siedlung genauso untergeht wie die titelgebende biblische Stadt Gomorrha.

Während der Film ohne Happy End auskommt und das Publikum mit einem ungu- ten Gefühl zurücklässt, endet Zielonys Stop-Motion-Film mit der ästhetischen Erlösung durch das Feuerwerk. In den letzten anderthalb Minuten von *Vele* entfaltet sich das positive Potenzial der erhabenen Ästhetik. Die Bilder zeigen das Gebäude im Widerschein der Pyrotechnik, als würde es das Spektakel über sich ergehen lassen und keine Gefahr mehr darstellen. Von einer der Terrassen aus gesehen baut es sich monumental vor der Kamera auf, wie zu Beginn des Films, als der Künstler sich ihm zuerst näherte. Der Kreis schließt sich. Die gefühlte Gefahr der Situation, die empfun- dene Bedrohung des Körpers des Künstlers löst sich in diesen langen Einstellungen auf wie die Anspannung am Ende einer Geisterbahnfahrt. In dem gedanklichen Frei- raum, der dadurch entsteht, kann wieder ein ästhetischer Blick auf das Bauwerk ge-

richtet werden. Aus einem prekären Wohnprojekt in desolatem Zustand wird mit ein wenig Distanz von der sozialen Realität eine erhabene Ruine. Der Moment der Gefahrlosigkeit ermöglicht einen ästhetischen Blick, in dem sich die Ruine als solche erst konstituiert, so dass sich nun eine Faszination für das monströse, monumentale Gebäude entfalten kann, das im Widerschein des Feuerwerks seine Trutzburghaftigkeit noch einmal voll zur Geltung bringt.

Der Eindruck eines Eigenlebens dieses Gebäudes bleibt allerdings bestehen. Das folgende Unterkapitel untersucht, welchen Anteil die Stop Motion-Technik daran hat.

Belebte und bewegte Bilder: Animation als animistische Strategie

Im vorangegangenen Kapitel wurde deutlich, dass die Wahl der Motive in *Vele di Scampia* eine Wirkung entfalten kann, die sich mit dem Begriff des Unheimlich-Erhabenen beschreiben lässt. Selbst, wenn Personen, die das Video in einer Ausstellung sehen, nicht über die Begleitumstände der Arbeit informiert sind und sich ihnen der konkrete Bezug zum Milieu des organisierten Verbrechens nicht erschließt, überträgt die Arbeit die Nervosität der körperlichen Erfahrung des Künstlers und den Eindruck eines düsteren Eigenlebens des Gebäudes. Denn ihr unheimlich-erhabener Charakter entsteht auch durch die Wahl und Bearbeitung der Mittel. Die Eigenheiten und Wirkungsweisen des Stop-Motion-Films, so verdeutlicht die folgende Darlegung, ermöglichen den Eindruck der ‚Beseelung‘ des als ‚monströs‘ beschriebenen Gebäudes und die Übertragung der körperlichen Unrast des Künstlers.

Die Technik, die Zielony in *Vele di Scampia* erstmalig verwendet und in späteren Arbeiten ausbaut (etwa *Danny*, 2013; *The Street (Rome)*, 2013–2014; *Maskirovka*, 2017), lässt sich keiner etablierten Kategorie zuordnen. In den offiziellen Werkangaben findet sich der Begriff ‚Stop-Motion-Technik‘. *Vele di Scampia* nutzt das Potenzial der Stop-Motion-Technik aber auf ungewöhnliche Weise. Das Verfahren wird in

der traditionellen Tricktechnik zur Animation – also Belebung – unbelebter Gegenstände verwendet.⁴⁷³ Damit ist die naheliegende Referenz zu dem animistischen Vorgang benannt, der in der Analyse der Motive beschrieben wurde. Beide Vorgänge, Animation und Animismus, implizieren eine Form von „Beseelung“. Etymologisch geht ihre Verwandtschaft zurück auf das lateinische Wort ‚anima‘ für Seele.⁴⁷⁴ Animismus bezeichnet eine Weltanschauung, in der Objekte, die Natur oder der gesamte Kosmos als belebt wahrgenommen werden.⁴⁷⁵ Animation ist eine Tricktechnik, die visuell einen Effekt der Verlebendigung vortäuscht. Das Prinzip ist immer dasselbe: Man schießt oder zeichnet ein Bild, verändert den Bildgegenstand geringfügig, schießt oder zeichnet ein weiteres Bild und führt dies fort, bis die schnelle Aneinanderreihung der Bilder in der Wahrnehmung die Illusion realistischer Bewegungsabläufe erzielt. Dadurch können unbelebte Gegenstände, wie etwa Knetfiguren, lebendige Züge annehmen oder Zeichentrickfiguren entstehen, die sich vor unseren

⁴⁷³ Grundlegend zum Thema Animation siehe Maureen Furniss: *Art in Motion. Animation Aesthetics*, Sydney 1998.

⁴⁷⁴ Der Ursprung des lateinischen Wortes ist wiederum das griechische ἄνεμος für Luftzug, Atem, Hauch oder Wind. Es liegt daher nahe, von einem sichtbaren Atem auf eine Seele zu schließen. Interessanter Weise ist die Forschung zum Verhältnis von Animismus und Animation bislang übersichtlich. Die Publikation *Von Animismus zur Animation* von Volker Grassmuck konzentriert sich auf künstliche Intelligenz und Kybernetik. Vgl. Volker Grassmuck: *Vom Animismus zur Animation. Anmerkungen zur künstlichen Intelligenz*, Hamburg 1988. Lorraine Daston hat 2004 einen Band mit Texten veröffentlicht, die sich der Agency diverser Objekte (etwa Harvards Glasblumensammlung oder Boschs Bildmotive) aus der Perspektive der Kunst- und Wissenschaftsgeschichte widmen. Lorraine Daston (Hrsg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004. Fast ausschließlich auf Malerei und Grafik konzentrieren sich die Aufsätze in dem Sammelband von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, der sich mit dem Topos des Kunstwerks als lebendigem Organismus und dessen Schöpferfigur befasst. Ulrich Pfisterer/Anja Zimmermann (Hrsg.): *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005. Spyros Papapetros hat eine umfassende Studie zum Eindruck der Lebendigkeit unbelebter Objekte vorgelegt, die von der Beseelung antiker Fragmente genauso handelt wie von dem Erwachen moderner Architektur in den Filmen von Friedrich Murnau. Spyros Papapetros: *On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago 2012. Das Ausstellungsprojekt *Animismus* im Berliner Haus der Kulturen der Welt 2012 beleuchtete die Überschneidungen zwar und regte eine wissenschaftliche Auseinandersetzung in der begleitenden Konferenz an, zu der ein Tagungsband erschien. Eine weiterführende Forschungsarbeit zum Thema bleibt jedoch bislang aus. Vgl. Anselm Franke/Irene Albers (Hrsg.): *Animismus – Revisionen der Moderne*, Ausst.-Kat., Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 15. März – 05. Mai 2012, Zürich 2012.

⁴⁷⁵ Die westliche Vorstellung des Animismus geht zurück auf ethnografische Beschreibungen ‚primitiver‘ Völker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vornehmlich Edward Tylores *Primitive Völker* (1871). Siehe Anselm Franke/Irene Albers: „Einleitung“, in: dies. 2012, S. 7–15.

Augen zu bewegen scheinen, wie in den analogen Disney-Animationen. Je mehr Bilder pro Sekunde, desto fließender gestaltet sich der Bewegungsablauf.

Zielony nutzte in *Vele di Scampia* dieselbe Technik. Anstatt jedoch den Bildgegenstand zwischen den einzelnen Aufnahmen zu verändern, änderte er seine eigene Position, um das Gebäude zu erkunden. Ein Verlebendigungseffekt der oben beschriebenen Art war für Zielony bei der ursprünglichen Wahl des Verfahrens nicht ausschlaggebend, eine Variante davon allerdings schon.⁴⁷⁶ Die anfängliche Idee für das Video bestand darin, das Bauwerk mobil erscheinen zu lassen. Der Künstler wollte durch die Bewegungen seiner Kamera dafür sorgen, dass es im fertigen Film aussieht, als würden die Vele wie Schiffe im Wasser schaukeln. Damit bezog er sich auf die Inspiration, die der Architekt für die Vele di Scampia gehabt habe: Neapel – Hafenstadt – Schiffe – Segel.⁴⁷⁷ Den Betonkörper in Bewegung zu versetzen funktioniert über stockende Bilder besser als über fließende Bilder, so die Ausgangsidee.⁴⁷⁸ Den Grundgedanken der schwankenden Segel verwarf Zielony, als sich die Gelegenheit ergab, auch im Inneren des Gebäudes zu fotografieren.

Wie im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, schöpft die Arbeit das Potenzial der Animation dennoch aus, indem das Gebäude in einigen Einstellungen auf ungewöhnliche, stockende, subtile Weise lebendige Züge erhält. In den Sequenzen, in denen das Gebäude atmend vor Zielony zu liegen scheint, kommt der Effekt zustande, indem er die Kamera zwischen den einzelnen Aufnahmen nur ganz leicht bewegt, sei es durch seine eigene Atmung oder die normale, subtile Bewegung der Hände oder Arme, deren Stillhalten nie gänzlich gelingt.⁴⁷⁹ Der Anschein des Lichtflackerns wird hingegen durch einen Effekt der Digitalkamera erweckt, der sich zufällig ergeben hat

⁴⁷⁶ Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁷⁷ Siehe Mitzi di Salvo: „Una testimonianza: ‘Quella magnifica terrazza’“, in: *Ananké* 62, Januar 2011, S. 40.

⁴⁷⁸ Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁷⁹ Vgl. 4:09–4:15 min oder 7:25–7:34 min.

und den der Künstler nicht reproduzieren kann.⁴⁸⁰ Hier wird einmal mehr offensichtlich, dass die Technik über Gestaltungsmacht verfügt. Schon in den 1920er Jahren wurde deutlich, dass die Kamera ihren Teil zur Wirkung des Endproduktes beiträgt und nicht nur als Vehikel für die Vision eines Filmschaffenden gelten muss. In seiner Untersuchung des filmischen Expressionismus spricht Rudolf Kurtz der Technik eine eigene Gestaltungsmacht zu:

„Das technische Medium ist der grundsätzliche Widerspruch gegen die naturalistische Auffassung des Films und es ist sogar stärker als die Absicht der Filmhersteller. Gleichsam hinter dem Rücken der Menschen erzwingt die Technik die sinnvolle Komposition der Erscheinung.“⁴⁸¹

Dass sich auch in Zielonys Montage eine dem Künstler nicht bekannte oder reproduzierbare Einstellung der Digitalkamera für den Effekt des ‚Lichtflackerns‘ im Endprodukt verantwortlich zeichnet und auch der Eindruck des Atmens nicht direkt intendiert war, suggeriert eine mediale Eigenlogik. Der Eingriff des Künstlers bestand in diesem Fall darin, diese Eigensinnigkeit der Technik in die fertige Arbeit aufzunehmen. Egal mit welchem Medium man arbeite, äußerte einmal Tacita Dean im *Observer*, als Künstler*in wisse man, dass das Medium selbst einem mitunter etwas vollkommen Unerwartetes schenke, und zwar etwas weit Besseres, als man beabsichtigt habe.⁴⁸²

Die Effekte wären gänzlich andere gewesen, hätte Zielony hier Filmaufnahmen gemacht, denn eines der augenscheinlichsten Merkmale von *Vele di Scampia* ist die stockende Wiedergabe der aufgenommenen Bilder. Die rund 7000 Einzelaufnahmen, die Zielony mit seiner digitalen Spiegelreflexkamera gemacht hat, verteilen sich in

⁴⁸⁰ Vgl. etwa 4:15–4:27 min und 6:34–6:39 min. Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München. Diese Tatsache ist für die Argumentation der vorliegenden Arbeit so relevant, dass sie im kommenden Unterkapitel gesondert Betrachtung findet.

⁴⁸¹ Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*, Zürich 2007 (1926), S. 57.

⁴⁸² „Any artist who works in paint or chalk or film or whatever knows that sometimes the medium itself will give you something entirely unexpected, and something far better than what you intended. And at that point you follow the medium.“ (Tacita Dean in: Tim Adams, Interview mit Tacita Dean: „Tacita Dean: The acclaimed British artist poised to make history“, in: *The Guardian*, 11. März 2018, o. S., URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/11/tacita-dean-interview-celluloid-heroine-london-exhibitions-film> (22. Februar 2019)).

circa 80 Schnittwechselln auf die neun Minuten der Arbeit.⁴⁸³ Mit durchschnittlich zwölf bis dreizehn Aufnahmen pro Sekunde ist das nur die Hälfte der Anzahl der Bilder, die für die Illusion eines reibungslosen Bewegungsablaufes bei herkömmlicher Filmtechnik sorgt. Mit dieser Art der Stop-Motion-Technik hat Zielony einen Effekt erzielt, der sich zwischen Fotografie und Film einordnet. Vom Film stammt das Aneinanderreihen der Bilder, um Bewegungsabläufe zu simulieren, von der Fotografie die Erkennbarkeit der Einzelbilder. Mit analoger Fotografie wäre der Stop-Motion-Film ebenfalls nicht auf diese Weise – mit 7.000 Einzelbildern – zu realisieren gewesen. Alle paar Sekunden wäre ein Filmwechsel nötig gewesen, so dass längere Bewegungsabläufe unterbrochen worden wären.

Auch an der Vermittlung des Eindrucks der körperlichen Unrast hat die Technik großen Anteil. Die „nervöse Rhythmik“, von der bereits die Rede war, lässt sich hauptsächlich durch die Diskrepanz zwischen Bildzeit und Realzeit erklären: Zielony ließ während des gesamten Streifzugs durch das Gebäude den Finger auf dem Auslöser und die Digitalkamera machte jedes Bild einzeln, so schnell es ging. Laut Aussage des Künstlers sind das zwischen vier und zehn Bildern pro Sekunde, je nach Lichtverhältnissen und der Dauer des automatischen Fokusvorgangs.⁴⁸⁴ Die Abspieldzeit entspricht mit durchschnittlich zwölf Bildern pro Sekunde folglich nicht der Aufnahmezeit, sondern ist um einiges schneller, so dass das gesamte Video im Zeitraffer abgespielt wird. Es entsteht der Eindruck, der Künstler sei durch das Gebäude geeilt. Die Technik vermittelt zudem ein unmittelbares, subjektives Miterleben dessen, was der Künstler vor Ort gesehen hat, stärker, als ruhige, glatte Kamerafahrten dies getan hätten. Kameraschwenks und Bewegungen hängen unmittelbar mit der Bewegung des Fotografen zusammen, als habe er den Komplex ausschließlich durch das Objek-

⁴⁸³ Zielony arbeitete mit einer Nikon D700. Es war das erste Mal, dass er eine Digitalkamera für seine Arbeit nutzte. Ausschlaggebend war die hohe Lichtempfindlichkeit bei kurzer Belichtungszeit – unabdingbar für Motive bei Nacht und ohne Blitz. Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁸⁴ Ebd.

tiv blickend erkundet. Die Linse der Kamera scheint als Verlängerung der Linse seines Auges zu fungieren. Die Bewegungsabläufe vermitteln den Eindruck, dem Künstler bei seiner subjektiven Erkundung des Gebäudekomplexes beizuwohnen, als würde er einladen, seinen Weg nachzuvollziehen. Der Blick erscheint tastend, nur an wenigen Stellen vorprogrammiert, eher als würde er an einigen Stellen spontan auf neue Sichtachsen reagieren. Die Kamera verlässt diese subjektive Perspektive an keiner Stelle. Das Stocken der Bilder, das Vanessa Joan Müller „Stolpern“ genannt hat, evoziert die Schritte des Fotografen während der Aufnahmen und verleiht dem Video einen Eindruck der Unmittelbarkeit und Spontanität der improvisierten Aufnahmen.⁴⁸⁵ Indem die Arbeit sich aber gleichzeitig durch jenes Stolpern der filmischen Illusion verweigert, ruft sie eine eigenwillige Mischform aus präsentischer Zeugenschaft und Artifizialität hervor. In einem Moment entsteht der Eindruck, der Erkundungstour unmittelbar beizuwohnen, im nächsten Moment ist man eindeutig auf die Ebene der Betrachtung zurückgeworfen.

Die mit jedem Schritt wackelnden Bilder fallen in den Wirkungsbereich der Ästhetik der ‚handheld camera‘, die Unmittelbarkeit und Authentizität suggeriert. In einer unheimlichen Variante wurde sie durch den Film *The Blair Witch Project* (USA, 1999) populär. In diesem äußerst realistisch wirkenden Horrorfilm unterstreichen die bewusst imperfekten Bilder der Kamera, die ohne Stativ oder Steadicam-Vorrichtung von den Schauspieler*innen selbst geführt wurde, dass hier Aufnahmen zu sehen sind, hinter denen keine aufwändige Kinoinszenierung steht. Das lässt die Bilder, die natürlich größtenteils inszeniert waren, authentischer, unmittelbarer und dadurch unheimlicher wirken, denn es erleichtert die Identifizierung mit den Darsteller*innen und erhöht dadurch den Gruselfaktor. Auch das Publikum von *Vele di Scampia* denkt, leicht nachzuvollziehen zu können, wie Zielonys Schritte das Bauwerk erkunden. Die Handhabung der Kamera suggeriert, dass man seine Perspektive einnimmt. Mit der Einschreibung des Künstlers in sein Werk beginnt das Erkunden des Inneren

⁴⁸⁵ Vanessa Joan Müller: „Das Stolpern der Bilder. Über die Fotoanimationen im Werk von Tobias Zielony“, in: Berlinische Galerie – Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Hrsg.): *Tobias Zielony: Jenny Jenny*, Ausst.-Kat., Berlin, Berlinische Galerie, 21. Juni – 30. September 2013, Berlin 2013, S. 92–96, hier S. 96.

der Vele: Die Projektion von Zielonys Schatten an der Hauswand markiert den Übergang zwischen Außen und Innen (vgl. Abb. 126). Im Schatten lässt sich gut erkennen, wie er die Kamera vor sein Gesicht hält. ‚Bewaffnet‘ mit der Kamera, schießt er im Inneren dieser Mafiahochburg seine Bilder.⁴⁸⁶ Es wirkt, als stelle sich der Künstler mit seinem Körper diesem Wesen entgegen, wage sich in die Konfrontation hinein und nehme das Publikum mit.

Durch die subjektive Kameraperspektive bleiben Raumerfahrung und Blickwinkel begrenzt. Selbst die Einstellungen, die das Gebäude von außen zeigen, verweigern einen Überblick über die Situation. Arno Meteling stellt in einer Untersuchung von Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm fest, dass filmische Erzeugnisse, die mit der Fantasie des Publikums spielen, wie etwa Horrorfilme, selten mit der Kameraeinstellung ‚Totale‘ und mit klärenden ‚Establishing Shots‘ arbeiten und eher zur Unübersichtlichkeit und zur Darstellung von Raumausschnitten tendieren, um genug Raum für die Imagination der Monster, Täter oder Gegner zu lassen und damit „das Einfallstor für den kinematographischen Schrecken offen zu halten, der immer plötzlich und von außen in die Kadrange des Filmbildes eindringt“.⁴⁸⁷ Zielonys subjektive Kameraperspektive lässt genügend Raum für die Erwartung von Schreckmomenten. Betritt er einen neuen Flur und schwenkt die Kamera um die Ecke, weiß das Publikum, so scheint es, genauso wenig, was es erwartet, wie er selbst.

Wenn es wirkt, als erkunde Zielony das Gelände mit der Kamera, als verlängere er seinen Sehsinn mit dem Gerät der Kamera, und erlaube den Betrachter*innen dadurch, an seiner Erfahrung teilzuhaben, so fällt doch auf, dass ein anderer Sinn dem Publikum genommen ist: Weil die Bilder einen fotografischen Ursprung haben, also mit einer Fotokamera aufgenommen wurden, und nicht mit einer Filmkamera,

⁴⁸⁶ Wesentlich zur Analogie von Kamera und Waffe: Ernst Jünger: „Krieg und Lichtbild“, in: ders. (Hrsg.): *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Berlin 1930, S. 9, sowie Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2005 (2003), S. 79.

⁴⁸⁷ Arno Meteling: *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld 2006, S. 19.

die seit dem Ende der Stummfilmzeit mit einer Tonspur ausgestattet ist, ist *Vele di Scampia* tonlos. Das Publikum ist dadurch eines Sinnes beraubt, der großen Anteil an der Orientierung hat und sein Ausfall vermag zu beunruhigen. Ernst Jentsch hat beobachtet:

„Auch das Ausfallen einer wichtigen Sinnesfunction kann solche Gefühle [der Unsicherheit, des Unheimlichen] im Menschen stark steigern. So gibt es in der Nacht, die bekanntlich keines Menschen Freund ist, viel mehr und viel größere Hasenfüsse, als bei hellem Tage [...].“⁴⁸⁸

Bereits bei Burke heißt es: „Alle gänzlichen Privationen haben etwas Großartiges, weil sie alle schrecklich sind: *Leere, Finsternis, Einsamkeit, Schweigen*.“⁴⁸⁹ Auch gänzliche Stille lässt sich in diese Reihe einordnen. Ursprünglich war Zielony mit einem Sounddesigner in der Siedlung, der Field Recordings aufgenommen hat, also unverfälschte und ungestellte Aufnahmen der Geräusche vor Ort. Allerdings habe die durchgängige Geräuschkulisse die Brutalität des Films abgeschwächt, erklärt der Künstler.⁴⁹⁰ Ihre Kontinuität habe die Rohheit und Konstruiertheit der stockenden Bilder weicher wirken lassen. Die Untermalung mit Musik hätte die Arbeit hingegen eher in eine Art Musikvideo verwandelt. Er habe sich daher bewusst gegen eine Tonspur entschieden, um die „stumme Gewalt“ des Animationsfilms stärker zur Geltung kommen zu lassen.⁴⁹¹

Mit der Tonlosigkeit und der stockenden Lückenhaftigkeit der Bilder erinnert Zielonys Arbeit an frühe Stummfilme, deren Bilder in Qualität und Quantität oftmals nicht für die Darstellung geschmeidiger Bewegungsabläufe ausreichten. Auch die kontrastreichen, imposanten Architekturaufnahmen in *Vele di Scampia* ähneln den Settings expressionistischer Stummfilme wie *Metropolis* (1927) oder *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919). Mit ihren kantigen Konturen, starken Kontrasten und verwirrenden Schrägen erinnert die Architektur, wie Zielony sie zeigt, bisweilen an die Dächer und Mauern in *Caligari*, über die der somnambule Cesare die ohnmächtige Jane

⁴⁸⁸ Jentsch 1906, S. 197.

⁴⁸⁹ Burke 1989, S. 107.

⁴⁹⁰ Tobias Zielony in einem Telefonat mit der Verfasserin am 25. Januar 2019.

⁴⁹¹ Ebd.

entführt (Abb. 165 und 166).⁴⁹² Das abgehackte Stocken, das *Vele* kennzeichnet, wirkt ebenfalls wie eine Hommage an die frühen Tricks des expressionistischen (Grusel-)Films der Zeit der Weimarer Republik. In dessen „Visionen, die Unrast und Unstäte“ heraufbeschwören, hat Lotte Eisner, die bekannteste Kritikerin der Filme jener Epoche, das Hauptmerkmal expressionistischer Werke erkannt.⁴⁹³

Die rastlosen Bildabfolgen von Zielonys Animationsfilm bekommen vor allem dann etwas Gespenstisches, wenn einige Personen nur in ein oder zwei Aufnahmen festgehalten sind und daher beim Betrachten des Videos nur für den Bruchteil einer Sekunde wahrgenommen werden können. Wäre man real vor Ort, würde man diese Personen sehen, auf sie reagieren und den eigenen Handlungsbedarf einschätzen können. Indem ihre Silhouetten aber gleichsam gespenstisch nur für eine Zehntelsekunde in dem Video auftauchen, bleiben sie mysteriös und schwer einzuschätzen. Sie sind präsent und gleichzeitig abwesend. Noch unheimlicher wirkt es, dass darüber hinaus einige Figuren ausschließlich im verlangsamten Abspielmodus wahrnehmbar sind. Im Kontext einer Ausstellung gehen sie fast unter, obwohl sie dem Video eingeschrieben sind: Sie sind schlicht nicht lange genug zu sehen, als dass das menschliche Gehirn sie zu einem klaren Bild verarbeiten könnte. So erscheint etwa beim Durchsehen der Einzelbilder in 2:33 min nur eine einzige Rückenaufnahme einer Frau in hellgrauer Hose, die vor dem Fotografen den Flur entlangläuft (Abb. 167). In 2:42 min ist ein Einzelbild mit der Silhouette einer weiteren Frau enthalten. Das Pausieren der Filmdatei lässt erkennen, dass sie Zielony direkt anschaut (Abb. 168). Diese Bilder sind im Kontext einer Ausstellung nicht bewusst zu sehen, wenngleich sie sich dem Auge für den Bruchteil einer Sekunde präsentieren. Sie werden gezeigt und entziehen sich doch der Sichtbarkeit. Das Publikum nimmt die Bildinhalte zwar nicht

⁴⁹² Auffällig ist der starke Lichtkontrast in Zielonys Aufnahmen, der für seine Arbeitsweise charakteristisch ist. Das blaue Neonlicht zwischen den Flanken des Gebäudes steht in einem starken Gegensatz zu dem wärmeren gelben Licht der Straßenlaternen, das die Neonbeleuchtung umso kühler wirken lässt. Dieser Kontrast zieht sich als Stilmittel durch den gesamten Film. Zielony lässt sich grundsätzlich auf die Beleuchtung vor Ort ein. Tobias Zielony im Gespräch mit der Verfasserin am 29. Oktober 2016 in München.

⁴⁹³ Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt 1975 (1955), S. 21.

bewusst wahr, bemerkt aber durchaus, dass sich in der Schnelligkeit der Bildabfolge Motive verbergen. Es wirkt, als würde in diesen Bildern – oder in dem Gebäude – etwas lauern, das sich nicht vollständig zeigt. Auch dieses Stilmittel wird häufig in Horrorfilmen verwendet.⁴⁹⁴

Indem die stockende Stop-Motion-Technik stroboskopartig das beständige On/Off der Bilder sichtbar belässt, spielt sie auf formaler Ebene genauso mit Zeigen und Verbergen wie die visuellen Erzeugnisse der Horrorindustrie. Noël Carroll hat dazu eine umfassende Untersuchung vorgelegt, in der sie zeigen konnte, dass Horrorfilme nicht nur mit den Erwartungen des Publikums ihr Unwesen treiben, sondern gleichzeitig stets auch auf die Möglichkeiten des Mediums Film verweisen, dem durch Tricks wie Schnitt und Montage Möglichkeiten gegeben sind, Illusionen zu erzeugen, die in anderen darstellenden Künsten fehlen.⁴⁹⁵ In dieser Dialektik von Zeigen und Verbergen situieren sich auch die Mittel, die Zielony einsetzt, um seine Effekte in *Vele di Scampia* zu erzielen. Sie tragen zu der unheimlich-erhabenen Wirkung der Arbeit bei, während sie gleichzeitig stets die Bedingungen und Möglichkeiten der Technik selbst offenbaren.

Als ‚dunkles‘ Genre haben Gruselgeschichten eine besondere Affinität zum Kino und Bewegtbild. Die Projektion in der Dunkelheit einer ‚black box‘, die Möglichkeit, Fiktives real erscheinen zu lassen und ein breites Spektrum an Spezialeffekten haben schon früh Verfilmungen von Horrorgeschichten hervorgebracht.⁴⁹⁶ Doch ist *Vele di Scampia* kein Gruselfilm. Die bedrohlichen Settings von Gruselfilmen sind nicht echt, die *Vele di Scampia* hingegen schon. Zielony möchte uns nicht erschrecken. Aber er steigert durch die Wahl seiner Mittel eine Stimmung, die in den Gegebenhei-

⁴⁹⁴ In der Horrorserie *The Haunting of Hill House* (2018) beispielsweise, die auf Shirley Jacksons Gothic Novel von 1959 basiert, lauern in zahlreichen Einstellungen gespenstische Erscheinungen im Hintergrund, die von den Hauptfiguren nicht wahrgenommen werden und die daher auch dem Publikum nicht immer bewusst werden, und dennoch ist stets spürbar, dass es in der Villa paranormale Präsenzen gibt. Vgl. Brian Tallerico: „*The Haunting of Hill House*. All the Hidden Ghosts You Missed“, in: *Vulture*, 22. Oktober 2018, o. S., URL: <https://www.vulture.com/2018/10/the-haunting-of-hill-house-hidden-ghosts.html> (19. Januar 2019).

⁴⁹⁵ Vgl. Noël Carroll: *The Philosophy of Horror*, London 1990, S. 181–182.

⁴⁹⁶ Etwa *Frankenstein* (USA 1910, Regie: James Searle Dawley), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Deutschland 1922, Regie: Friedrich Murnau).

ten der Siedlung in Ansätzen angelegt erscheint. Die Architektur strahlt keine Geborgenheit aus. Ihr Maßstab scheint die einzelne Person nicht zu berücksichtigen, so dass ein Körper, der ihr ausgesetzt ist, sich schnell verloren fühlen kann. Das unheimliche Potenzial der Architektur der Nachkriegszeit ist das Thema des nun folgenden Unterkapitels.

Das Eigenleben der Ruine und die Handlungsmacht des Mediums

Der Stop-Motion-Filmemacher Jan Švankmajer, dessen surrealistischer Stil mit Filmen wie *Alice* (CZ 1988) etwa Tim Burton maßgeblich beeinflusste, konstatierte 1982: „To my eyes, objects have always been livelier than human beings. More static but also more telling. More moving because of their memory, which beats human memory. Objects are keepers of the events they have witnessed...“⁴⁹⁷ Švankmajer schlussfolgert, die Animationstechnik verleihe den Objekten schlicht die Möglichkeit, ihre eigenen Geschichten und Eigenschaften zum Ausdruck zu bringen.

Folgte man Švankmajers Logik, ließe sich behaupten, in Zielonys *Vele di Scampia* erhalte das Gebäude die Möglichkeit, sein Innerstes und die finsternen Erlebnisse der vergangenen Jahre in einer unheimlich-erhabenen Darstellung zum Ausdruck zu bringen. Eine rationalere Erklärung sieht die unheimliche Wirkung des Kunstwerks Zielonys Empfinden vor Ort geschuldet, das sich über die Art der Bearbeitung dem Publikum vermittelt. Die Handlungsmacht scheint nicht so sehr in der Architektur selbst zu liegen, sondern in dem Medium, das sie abbildet. Dennoch ist auffällig, wie häufig in der Literatur von „Monstren“ oder „Bestien“ die Rede ist, wenn es um Großwohnsiedlungen der Nachkriegszeit geht.⁴⁹⁸ Argumentationen, die dem Gebäude einen düsteren Charakter zuschreiben, lehnen sich an zahlreiche Narrative an, die

⁴⁹⁷ Zit. n. Giannalberto Bendazzi: *Cartoons – One Hundred Years of Cinema Animation*, Bloomington 1994, S. 364.

⁴⁹⁸ Vgl. Anm. 40, 454, 455 und 477.

Unbehagen zu einem bestimmenden Affekt angesichts der Architektur der 1960er und 1970er Jahre erklären. Der häufig als unangenehm empfundene Charakter der industrialisierten und funktionalistischen Architektur, ihre „Unwirtlichkeit“, der Maßstab, der nicht für Menschen gemacht zu sein scheint, löse Emotionen der Entfremdung im Menschen aus.⁴⁹⁹ In einer entfremdeten Architektur, die als unmenschlich bezeichnet wird, werden auf einmal unheimliche Geschehnisse möglich. Obschon das Eigenleben von Gebäuden ein beliebtes Stilmittel von Gruselfilmen und Schauerliteratur ist, die in der Tradition des *Gothic Style* stehen, ist das Verhältnis von animistischen Vorgängen und Architektur in der Forschung bislang erstaunlich unterrepräsentiert.⁵⁰⁰ Über die Schilderung scheinbar unerklärlicher Vorgänge an gruseligen Schauplätzen, deren einzige Erklärung eine dem Gebäude innewohnende dunkle Seele zu sein scheint, geben solche Geschichten tiefsitzenden menschlichen Ängsten und der Vorstellung von übernatürlichen Kräften Gestalt. Gebäude, die zu Schauplätzen unheimlicher Vorgänge werden, verkörpern in den Geschichten der Schauerliteratur und Gruselfilme grundlegende Befürchtungen wie Unbändigkeit, Exzess und Transgression.⁵⁰¹ Oftmals sind die Gebäude von solcher Relevanz für die Geschichten, dass sie den Titel bestimmen. In Horace Walpoles Roman *The Castle of Otranto* (1764), das als Gründungswerk des *Gothic Novel* gilt, fungiert ein Schloss als Schauplatz übernatürlicher Geschehnisse und tyrannischer Pläne. Auf Edgar Al-

⁴⁹⁹ Vgl. Mitscherlich 1965. Siehe hierzu auch die ausführliche Beschreibung der Rezeption von Nachkriegsarchitektur in der Einleitung.

⁵⁰⁰ Die bislang unveröffentlichte Dissertation der Literaturwissenschaftlerin Lena Abraham geht diese Forschungslücke in Bezug auf die Literatur an. Sie beschäftigt sich darin mit literarischen Erzähltexten des 20. und 21. Jahrhunderts, „in denen das Haus eine Art Eigenleben entwickelt – indem es beispielsweise atmet oder verfault, seine Lage, Form oder Größe verändert, seine Bewohner aus sich ausstößt oder sich gar zur Erzählinstanz aufschwingt“. Die Geschichten eint, dass die Häuser nicht von einer Ich-Position belebt werden, sondern stattdessen suggerieren, dass den Gebäuden eine tatsächliche Beseelung zugrunde liege. Vgl. Lena Abraham: „Belebte Häuser. Literarische ‚Biotekturen‘ des 20. und 21. Jahrhunderts“, Projektbeschreibung des Dissertationsprojektes, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin, URL: <http://www.zfl-berlin.org/projekt/literarische-biotekturen-des-20-und-21-jahrhunderts.html> (22. Februar 2019).

Zudem hat sich Spyros Papapetros in einem Kapitel seiner Studie über Vorstellungen von Beseelung in der Kultur um 1900 mit dem scheinbaren Eigenleben der Architektur von Ludwig Mies van der Rohe beschäftigt. Papapetros 2016.

⁵⁰¹ Peter Hutchings: s.v. „Gothic“, in: ders.: *Historical Dictionary of Horror Cinema*, London 2018, S. 152–153, hier S. 152.

len Poes *The Fall of the House of Usher* wurde bereits hingewiesen. Victor Hugo macht in *Notre Dame de Paris* (1831) die Kathedrale zum Schnittpunkt vielfältiger tragischer Schicksale. Die Schlösser, Ruinen und Kathedralen der Schauerliteratur der Romantik geben dem von der Rationalität der Aufklärung verdrängten Irrationalen, Unbewussten und Übernatürlichen wieder einen – wenn auch imaginierten – Ort. Manchmal gehen sie einen Schritt weiter und verleihen dem Gebäude sogar einen eigenen Charakter, als handle es sich um ein beseeltes Wesen mit einem Körper aus Stein. Auch bei der Untersuchung und Beschreibung von *Vele di Scampia* bot es sich mehrmals an, von „Flanken“ zu sprechen anstelle von „Gebäuderiegeln“, oder von „Adern“ anstelle von „Erschließungsgängen“. Welche Rückschlüsse dies auf unbewusste oder verdrängte kollektive Emotionen lässt, bliebe in einer weiterführenden Untersuchung zu klären.

Nachverfolgen lässt sich, dass die Analogie von Körper und Architektur diverse Ausprägungen angenommen hat, seitdem Vitruv sich in seinem Architekturtraktat *De Architectura Libri Decem* in der Proportionslehre am menschlichen Körper orientiert hat. Populär ist beispielsweise die christliche Überlieferung, Petrus sei der Stein, auf den die Kirche gebaut ist. Figurativ kommt diese Anthropomorphisierung in Form von Atlanten und Karyatiden zum Ausdruck, die ein Gewölbe tragen. Françoise Choay hat hervorgehoben, dass vier relevante Architekturtraktate des Quattrocento auf der Annahme basieren, Gebäude seien als körperliche Organismen zu verstehen.⁵⁰² Die anthropometrischen Vorstellungen des Antonio Averlino, genannt Filarete, gehen dabei sogar so weit, dass er in seinem Architekturtraktat postuliert, Gebäude könnten erkranken und sterben.⁵⁰³

⁵⁰² Françoise Choay: „La Ville et le Domaine Bâti comme Corps dans les Textes des Architectes-Théoriciens de la Première Renaissance Italienne“, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Bd. 9, 1974, S. 239–252. Choay untersucht *De Re Aedificatoria* von Leon Battista Alberti, *Trattato di Architettura* von Filarete, *Architettura ingegneria e arte militare* sowie *Architettura civile e militare* von Francesco di Giorgio Martini.

⁵⁰³ „Io ti mostrerò l’edificio essere proprio un uomo vivo, e vedrai che così bisogna a lui mangiare per vivere, come fa proprio l’uomo: e così s’amala e muore [...] E che sia vero guarda in Roma, dove si vede di quelli che ragionevolmente dovrebbero essere eterni, e perché è non hanno avuto da mangiare, cioè non sono stati mantenuti, è sono rovinati.“ Ein Haus müsse ebenso gepflegt, gefüttert und

Während die Architekturtheoretiker der Renaissance mit ihren anthropomorphischen Proportionslehren also noch an Vitruv anknüpften, entstand im 18. Jahrhundert schließlich ein neues Verhältnis von menschlichem Körper und Architektur.⁵⁰⁴ Burke schrieb Gebäuden zu, nicht nur formale und damit repräsentative Ähnlichkeiten zum Körper zu haben, sondern sogar physische und geistige Zustände des Menschen hervorrufen oder verkörpern zu können. Burkes sensualistisch-empiristische Systematik hob konkrete Objekteigenschaften hervor und beschrieb Gebäude anhand ihrer Qualität, schreckhaft oder angsteinflößend zu wirken.⁵⁰⁵ Wenn er schilderte, wie Größe und starke Lichtkontraste von Gebäuden ein Gefühl der Erhabenheit auslösen, wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, ging es ihm vor allem um die physische Reaktion des Menschen, dessen „Leidenschaften“ durch monumentale Architektur und starke Lichtkontraste angeregt würden. Burkes Ästhetik beruhte auf Sinneserfahrungen und er distanzierte sich ausdrücklich von der gestalterischen Art der Körper-Architektur-Analogie, wie Vitruv sie vorgestellt hatte.⁵⁰⁶

Heinrich Wölfflin führte die wirkmächtigen Zusammenhänge von Körper und Architektur weiter aus, als er seine 1886 veröffentlichte Dissertationsschrift *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* mit der Frage einleitete: „Wie ist es möglich, dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?“⁵⁰⁷ Er fuhr fort:

„Ueber die Thatsache darf kein Zweifel sein. Nicht nur bestätigt das Urteil des Laien aufs entschiedenste, dass jedes Gebäude einen bestimmten Eindruck mache, vom Ernsten, Düstern bis zum Fröhlich-Freundlichen – eine ganze Skala von Stimmungen, sondern auch der Kunsthistoriker trägt kein Bedenken aus ihrer Architektur Zeiten und Völker zu charakterisieren. Die

erhalten werden wie ein Mensch, sonst werde es krank und sterbe. Um das zu glauben müsse man nur nach Rom blicken, wo einige Häuser, die eigentlich für die Ewigkeit gedacht waren, nun in Ruinen liegen, weil sie nicht gepflegt wurden. (Antonio Averlino detto il Filarete: *Trattato di Architettura* (1460–1464), Bd. 1, hrsg. v. Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, S. 29–30. Vgl. hierzu auch Vidler 2001, S. 102.)

⁵⁰⁴ Siehe ebd., S. 99–111.

⁵⁰⁵ Vgl. Burke 1989, S. 113–114 sowie S. 119.

⁵⁰⁶ Vgl. ebd., S. 137–138.

⁵⁰⁷ Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Inauguraldissertation der hohen philosophischen Fakultät der Universität München, München 1886.

Ausdrucksfähigkeit wird also zugegeben. Aber wie? Nach welchen Prinzipien urteilt der Historiker?⁵⁰⁸

Menschen könnten gar nicht anders, als sich einem Gebäude gegenüber körperlich zu positionieren und zu verhalten, argumentierte Wölfflin. Er sprach von unwillkürlicher Beseelung, wenn Menschen ihre Außenwelt nach den Ausdrucksprinzipien deuteten, die sie von ihrem Körper her kennen.⁵⁰⁹ Die Formen würden ihnen allein schon dadurch bedeutend, dass sie „in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen“.⁵¹⁰ Damit trug Wölfflin zur Einfühlungsästhetik bei, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte. Er sah es als Aufgabe der Architekturpsychologie an, die „seelischen Wirkungen, welche die Baukunst mit ihren Mitteln hervorzurufen im Stande ist“, zu beschreiben und zu erklären.⁵¹¹ Die Wirkung werde als Eindruck empfangen, den wir als Ausdruck des Objektes fassen würden.⁵¹² Die Relation unseres eigenen Körpers zum Objekt spiele dabei eine große Rolle: „Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen.“⁵¹³ Wo immer ein abgeschlossenes Ganzes sich darstelle, „geben wir ihm Kopf und Fuß, suchen Vorder- und Hinterseite etc.“⁵¹⁴ Der Impuls, die Vele di Scampia als „Monstrum“ zu bezeichnen, scheint dies zu bestätigen.

Heute widmet sich die Architektursoziologie der Aufgabe, der ‚Atmosphäre‘ von Gebäuden nachzuspüren.⁵¹⁵ Auch praktizierende Architekten wie der Dekonstruktivist Peter Eisenman erkennen in ihren Entwürfen ungewisse, nicht-physikalische,

⁵⁰⁸ Wölfflin 1886, S. 1.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 5.

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Ebd., S. 2.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Ebd., S. 4.

⁵¹⁴ Ebd., S. 6.

⁵¹⁵ Vgl. Heike Delitz: *Architektursoziologie*, Bielefeld 2009, S. 81.

auch erschreckende, erhabene Qualitäten, die sich dem Planungsprozess entziehen.⁵¹⁶ Wenn sich das Ungewisse im Entwurf zeigt, werden sowohl Architekt*innen als auch Nutzer*innen jeglicher Kontrolle über das Objekt enthoben.

„Der Architekt ist im Entwurfsprozeß nicht mehr Kopf und Hand, die mythische originäre Gestalt. Und das Objekt erfordert nicht mehr die Erfahrung des Benutzers, um verstanden zu werden. Das Objekt braucht nicht mehr häßlich oder schreckenerregend auszusehen, um Ungewißheit zu provozieren: jetzt ist es die Distanz zwischen Objekt und Subjekt, die Unmöglichkeit der Besitzergreifung, die diese Angst hervorruft.“⁵¹⁷

Mit der Unmöglichkeit der Besitzergreifung spielt Eisenman auf ein Eigenleben des Gebauten an, das sich der Kontrolle entzieht. Nistet sich das Ungewisse, Erschreckende, Erhabene in den Entwurfsprozess ein, vermag das entstehende Objekt sich dem Subjekt potentiell zu widersetzen.

Wenn Zielonys *Vele di Scampia* das abgebildete Gebäude wie ein finsternes Wesen erscheinen lässt, das der Abbildbarkeit immer wieder etwas Eigenes entgegensetzt, so knüpft der Künstler damit nicht nur an eine anthropomorphe und animistische Tradition an, die aus Schauerliteratur und Horrorfilmen bekannt ist und die klassische Analogie zwischen Körper und Architektur unheimlich färbt. Er berührt damit auch den im Architekturdiskurs über die Moderne und Postmoderne stets wiederkehrenden Topos des Unbehagens, der sogar in die Populärkultur Einzug hielt. So bekämpfen sich beispielsweise in J.G. Ballards Roman *High-Rise* von 1975 die Bewohner eines weitgehend isoliert stehenden 40-stöckigen Hochhauses in einem Anflug von Verrohung, der von der Architektur maßgeblich beeinflusst war. Tatsächlich beschrieb Ballard auf den ersten Seiten eindrücklich, wie die Betonlandschaft anfangs große Zweifel in dem Protagonisten ausgelöst hatten: „At first, Laing found something alienating about the concrete landscape of the project – an architecture designed for war, on the unconscious level if no other.“⁵¹⁸ Die Architektur basiere nicht auf Optimismus, sondern auf der Erwartung gewaltvoller Auseinandersetzungen.

⁵¹⁶ Peter Eisenman: „En Terror Firma: Auf den Spuren des Grotexes (Grotesken) (1989)“, in: ders.: *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, hrsg. v. Ullrich Schwarz, Wien 1995, S. 137–143, hier S. 139.

⁵¹⁷ Eisenman 1995, S. 141. Wesentlich hierzu siehe auch: Jörg H. Gleiter: *Architektur*, Berlin 2008.

⁵¹⁸ Ballard 2012, S. 16.

gen, wenn auch womöglich unbewusst. Zeitgenössische Rezensionen des Buches griffen den Gedanken, dass die Architektur an dem Horrorszenario Mitschuld trage, nur allzu gerne auf.⁵¹⁹

Anthony Vidler vertritt in seiner Untersuchung über das Unbehagen in der modernen Architektur die These, dass der menschliche Körper sich deshalb in der Architektur der Zeit der späten Moderne unwohl fühle, weil er im Entwurfsprozess unterdrückt oder gar in Frage gestellt gewesen sei; Entsteht ein Gefühl der Fremdheit in dieser Art von Architektur, so eben deshalb, weil Körper hier schlicht nicht eingeplant waren.⁵²⁰ Dies erklärt für Vidler auch das Gefühl des Unheimlichen in dieser Art von Architektur, das ja, laut Freud, durch „die Wiederkehr des Verdrängten“ entsteht, also durch Wahrnehmungen, die man für verloren hielt, die nun aktiv hervortreten.⁵²¹ So erkennt Vidler „die Wiederkehr des Körpers in einer Architektur, die, was unser Gefühl der Unruhe erklären würde, dessen bewußte Gegenwart unterdrückt hatte.“⁵²² Zu welchem Grad Franz di Salvo bei der Planung der Vele di Scampia die Nutzbarkeit für die Bewohner*innen als leitendes Entwurfsprinzip verfolgte, lässt sich schwer rekonstruieren. Betrachtet man die zahlreichen Entwurfszeichnungen, die im Werkverzeichnis publiziert sind, scheint es, als habe er mehr auf die Fernwirkung denn auf die Nutzbarkeit des Gebäudes geachtet: die Vele sind mit dynamischen Linien zu Papier gebracht, ohne dass Menschen in oder vor ihnen zu sehen wären (vgl. Abb. 123).⁵²³ Die Leitbilder dieser Art von Architektur stammen, im Rückgriff auf die Entwurfsideale von Vorbildern wie Le Corbusier, eher aus dem Bereich der Technik. Es wäre allerdings zu vereinfacht, di Salvo eine rein technische oder effekt-hascherische Architektur zu attestieren, denn der Entwurf des Innenraums der Vele

⁵¹⁹ „*High-Rise* is about a 40-storey apartment block, and how from innocent beginnings it reduces people to murder, incest and above all a passionate love for chaos.“ (O.A.: O.T., Rezension *Time Out London*, in: James Graham Ballard: *High-Rise*, New York 2012 (1975), S. 2.)

⁵²⁰ Vidler 2001, S.110–111.

⁵²¹ Freud 1947, S. 263.

⁵²² Vidler 2001, S.111.

⁵²³ Gaetano Fusco (Hrsg.): *Francesco di Salvo – Opere e Progetti*, Neapel 2003, insbesondere S. 14–15.

sah einige innovative Ideen vor, die das Zusammenleben betrafen, etwa eine offene Wohnküche. Zur Verteidigung seines Entwurfes lässt sich zudem anführen, dass zahlreiche soziale Einrichtungen und Serviceelemente geplant waren, die aus Kostengründen nicht realisiert wurden. Auch die schwebenden Mittelgänge, die eine moderne Version der Gassen in der Altstadt von Neapel repräsentieren sollten, wurden aus Kostengründen stark verengt, so dass die Gebäuderiegel besonders in den unteren Stockwerken überproportional hoch und damit beklemmend wirken.⁵²⁴ Die Brauchbarkeit für die zukünftigen Bewohner*innen wurde also vor allem während der Umsetzung missachtet. Die *Vele di Scampia*, soviel lässt sich feststellen, wurden jedenfalls nicht im Interesse der Bewohner*innen realisiert und verwaltet. Wenn die Siedlung nun als „menschenfeindliche Architektur“ bezeichnet und ihr „Scheitern“ sogar im Werkverzeichnis des Architekten beglaubigt wird, so spiegelt sich darin eben das Unwohlsein in einer Anlage, die dem Anschein nach nicht für den menschlichen Maßstab gebaut wurde und sich dem Menschen sogar feindlich gegenüberstellt.⁵²⁵ Eine solche Architektur kann Angst auslösen.

Im Gegensatz zu Vidler, der das Unheimliche dieser Art von Architektur als Effekt der Wiederkehr des Menschen versteht, der im Entwurf nicht eingeplant war, soll hier abschließend für die Wirkung des Gebäudes in *Vele di Scampia* ein anderer Deutungsansatz zusammengefasst werden. Das Unheimliche ist hier vielmehr in der Wiederkehr der überwunden geglaubten animistischen Vorstellungskraft zu bestimmen, die Unbelebtem ein Eigenleben zutraut, und sei es nur für den Bruchteil einer Sekunde. Diese Lesart ist Freuds Auslegung des Unheimlichen sehr nahe.⁵²⁶ Gleichzeitig hat die Untersuchung gezeigt, dass auch in *Vele di Scampia* gilt, was in den vorherigen Kapiteln bereits als Charakteristikum des Neo-Pittoresken und Neo-Erhabenen vorgestellt wurde: dass der Bildgegenstand auch in dem bildgebenden

⁵²⁴ Marco Fabio de Lillo: „Le Vele di Scampia“, in: Fusco 2003, S. 144–147, hier S. 146.

⁵²⁵ Dirk Schümer: „Ortstermin in der Konzernzentrale des Verbrechens“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. November 2006, o. S., URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/neapel-ortstermin-in-der-konzernzentrale-des-verbrechens-1383037-p2.html> (22. Februar 2019) sowie de Lillo 2003, S. 146.

⁵²⁶ Vgl. Freud 1947.

Mittel verarbeitet wird. Der Animationsfilm ermöglicht es, der empfundenen Widerspenstigkeit des Gebäudes einen Ausdruck zu verleihen, indem er es als beseelt erscheinen lässt. Weil die Architektur als aktiver Gegenspieler erfahrbar wird, erhält aber auch die Körperlichkeit wieder Einzug in die Betrachtung. Diese zeitgenössische Ruine repräsentiert weitaus mehr als das empfundene Scheitern einer Architekturepoche. Sie repräsentiert einerseits die Überforderung des Einzelnen angesichts der Maßstäbe, die diese Epoche förderte. Andererseits zeigt sie aber auch, dass in der Abstraktionsleistung, die das Gebäude als Ruine inszeniert, eine geistige Bewältigung liegt, die die Unlust des Unbehagens dieses Bauwerks in Lust umschlagen lässt. Nachdem Zielony sich diesem unheimlichen Ort gestellt hat, ‚bewaffnet‘ mit seiner Kamera, und aus dieser unruhigen Geisterbahnfahrt heil wieder aufgetaucht ist, mündet die Arbeit in einer ästhetischen Distanzierung. Der Blick von der Terrasse auf das von Feuerwerk erleuchtete „Monstrum“ macht aus dem Gebäude mehr als ein Beispiel für eine gewaltgeplagte, gescheiterte Siedlung der 1970er Jahre, in der sich die Menschen illegal eingerichtet haben. Im Widerschein des Feuerwerks kann das zuvor als bedrohlich empfundene Objekt als ein ästhetisches wahrgenommen werden.

Zusammenfassung: Die zeitgenössische Ruine

Als Charles Jencks 1977 in *The Language of Post-Modern Architecture* folgenreich den ‚Tod‘ der modernen Architektur mit den Sprengungsbildern der Großwohnsiedlung Pruitt-Igoe illustrierte, forderte er, deren Überreste mögen der Nachwelt erhalten bleiben:

„Without a doubt, the ruins [of Pruitt-Igoe] should be kept, the remains should have a preservation order slapped on them, so that we keep a live memory of this failure in planning and architecture. Like the folly or artificial ruin – constructed on the estate of an eighteenth century English eccentric to provide him with instructive reminders of former vanities and glories – we should learn to value and protect our former disasters.“⁵²⁷

Der Erinnerungswert der Ruinen, so Jencks‘ Überlegung, könne vor weiteren architektonischen Katastrophen schützen. Seine Forderung blieb unerhört. Überdauert haben stattdessen die Bilder der „katastrophalen“ Siedlung – wobei die Aufnahmen der Sprengung seither weitaus häufiger thematisiert wurden als diejenigen der intakten Siedlung.⁵²⁸ Der von Jencks geforderte Erinnerungswert Pruitt-Igoes, so lässt sich daraus schließen, verlagerte sich in die Bilder der Sprengung und machte den Entwurf des Architekten Minoru Yamasaki zum Symbol für die vermeintlichen Fehlritte der Nachkriegsmoderne.

Yamasaki ist die vielleicht tragischste Figur der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Aus seiner Hand stammt auch der Entwurf des World Trade Centers, das von 1973 bis zu den Anschlägen des 11. September 2001 die New Yorker Skyline dominierte. Die brennenden Zwillingstürme sind eines der bekanntesten Bildmotive der letzten Jahrzehnte.⁵²⁹ Laut Brian Dillon sind sie mitverantwortlich für die große Menge an Bildern von Zerstörung, die er zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Populär-

⁵²⁷ Jencks 1991, S. 23.

⁵²⁸ Siehe Einleitung der vorliegenden Untersuchung.

⁵²⁹ Wesentlich zur Ikonizität der brennenden Zwillingstürme siehe Charlotte Klonk: *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt am Main 2017, S. 67–76.

kultur und Bildkünsten ausmachte.⁵³⁰ Yamasaki hat damit die Entwürfe für zwei der Bauprojekte geschaffen, die zu den folgenreichsten Ruinen der letzten Jahrzehnte werden sollten.

Ob spektakuläre Sprengung wie in Pruitt-Igoe, terroristischer Angriff wie beim World Trade Center oder gradueller Rückbau wie im Falle des Palastes der Republik: Es sind filmische und fotografische Aufnahmen der Zerstörung jüngerer Architektur, die eine Neubestimmung des Ruinenbegriffs für die Gegenwart so dringlich erscheinen lassen. In der Einleitung wurde bereits deutlich, dass das Verhältnis zur Zeit und zu den bildgebenden Mitteln hier ein anderes zu sein scheint, als zur Zeit der Romantik – der Epoche, in der Ruinenmotive zuletzt Konjunktur hatten. Grundlegend für die vorliegende Untersuchung war auch die Annahme, dass erst der ästhetische Blick eine Differenz zwischen einem Trümmerhaufen und einer Ruine schafft und auf diese Weise ein „Surplus von Bedeutung“ generiert, das eine besondere Anschauung des Verstreichens der Zeit ermöglicht.⁵³¹ Ruinenlandschaften verbildlichen den Triumph der Natur über den Menschen und die Vergänglichkeit alles Irdischen. Als überdauernde Fragmente der Vergangenheit lenken Ruinen den Blick zudem in die Zukunft und erinnern als Vanitas-Motive daran, dass auch die Gegenwart einmal in Trümmern liegen wird. Angesichts einer Vielzahl von Kunstwerken der letzten Jahrzehnte, die den Verfall und die Zerstörung architektonischer Erzeugnisse der Nachkriegszeit repräsentierten, stellte sich die Frage, welche Implikationen aber die Ruinen einer Epoche mit sich bringen, die nur wenige Jahrzehnte zurück liegt. Auch die Aufnahmen von Gebäuden, die absichtsvoll vor laufender Kamera zerstört werden, etablieren, so lautete die Hypothese, eine zeitgenössische Ruinenikonografie.

Die ausgewählten Kunstwerke von Tacita Dean, Cyprien Gaillard, Beate Gütschow, Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Clemens von Wedemeyer sowie Tobias Zielony ließen die Vermutung aufkommen, dass sich die Funktion der zeitgenössischen Ruine nicht mehr durch das Gebäude selbst, sondern durch dessen Medialisierung ver-

⁵³⁰ Dillon 2011, S. 10.

⁵³¹ Böhme 1989, S. 288.

mittelt. So konnte die vorliegende Untersuchung verdeutlichen, wie die ausgewählten Fotografie-, Film- und Videoarbeiten die ikonografischen Traditionen des Topos Ruine aktualisieren und damit auch die ästhetischen Kategorien des Pittoresken und des Erhabenen unter den Bedingungen und Voraussetzungen der Medien des 20. und 21. Jahrhunderts neu ausrichten. Der erste Teil betrachtete Ruinendarstellungen, die anhand der Aspekte mediale Interdependenz, Irreversibilität und Multiperspektivität eine neo-pittoreske Ästhetik formulierten. Der zweite Teil untersuchte Ruinenbilder, die mit Darstellungen des Unfassbaren, des Undarstellbaren und des Unheimlichen eine neo-erhabene ästhetische Kategorie etablierten. Als besonders relevant hat sich dabei herausgestellt, dass die Kunstwerke ihr Thema nicht nur in ihrem Gegenstand, sondern vor allem auch in ihrem jeweiligen Medium reflektieren. Was das für die zeitgenössische Ruine bedeutet, soll im Folgenden noch einmal zusammengefasst werden.

Die neo-pittoreske Ruine

Anhand von Tacita Deans zehnmütigem Film *Palast* von 2004 legte das erste Kapitel die methodischen Grundlagen für die weitere Untersuchung. Die kritische Werkanalyse konnte zeigen, dass Dean das ehemals politisch geprägte Gebäude vor allem als Medium inszeniert hat, in dem sich die Umgebung spiegelte. Nicht die Geschichte des Baukörpers interessierte sie, sondern dessen vermittelnde Funktion als Träger von Lichtreflexionen. Auf der Oberfläche des obsoleten Gebäudes wurde das Licht erfahrbar, das sich auch in das obsolete Medium 16-mm-Film einschreibt. Damit eröffnete Deans Arbeit die Diskussion von Wahrnehmungsfragen, die seit Anbeginn auch im Mittelpunkt der Diskussionen um die pittoreske Ästhetik standen. In ihrer traditionellen Auslegung war die Kategorie des Pittoresken in der Landschaftsmalerei und Theoriebildung des 18. Jahrhunderts zur Erklärung für das Wohlgefallen angesichts rauer, verfallener Ruinen herangezogen worden. Als pittoresk galt, was ein gutes Bild entstehen ließ, sei es in Natura oder auf der Leinwand. Die neo-

pittoreske Ruine hingegen unterstreicht vielmehr die Interdependenz von Motiv und Medium: Die Untersuchung von *Palast* konnte die Relevanz des Aufzeichnungsmediums – in diesem Fall das obsoletere Medium 16-mm Film – für die Aussagekraft des Kunstwerks unterstreichen, das auf formaler Ebene die Bildthemen Licht und Verfall buchstäblich widerspiegelt und die Aussage damit nicht nur trägt, sondern auch formuliert.

Die These, dass die zeitgenössische Ruinenästhetik ihr Themenspektrum sowohl in ihrem Gegenstand als auch in den bildgebenden Mitteln bewältigt, wurde im zweiten Kapitel anhand von Cyprien Gaillards Collagen *Geographical Analogies* bestätigt, die zwischen 2006 und 2010 entstanden sind. Es wurde gezeigt, dass Gaillard mit der Polaroid-Sofortbildfotografie ganz bewusst ein weiteres obsoletes Medium genutzt hat. Im Gegensatz zu anderen Medien, die ebenfalls auf photochemischen Aufzeichnungsprozessen beruhen, sind Polaroids nicht durch ein Negativ oder durch eine Datei wiederherstellbar. Darüber hinaus war die Produktion der Original-Polaroidfilme zum Zeitpunkt der Aufnahmen bereits eingestellt worden. Die Parallele von Medium und Motiv wurde hier in der Thematisierung der Entropie bestimmt, einer Kategorie für irreversible Verfallsprozesse, die weder die abgebildete Architektur noch das abbildende Polaroid verschont. Die strenge Ornamentik der umfangreichen Arbeit wurde als Strategie gedeutet, der Steigerung der Entropie ein Moment der Ordnung entgegenzusetzen und sie damit als Thema von *Geographical Analogies* umso deutlicher vorzuführen. Es wurde argumentiert, dass Gaillard die Bilder durch die Verewigung in einem Buch und die Aufbewahrung und Präsentation in hochwertigen Vitrinen vor dem Verfall zu schützen sucht und dem Publikum damit vor Augen führt, dass den Bildgegenständen dieses Privileg in den meisten Fällen nicht zukommt: Die architektonischen Motive, die Gaillard in der ganzen Welt aufgespürt, dokumentiert und in Collagen nebeneinandergestellt hat, sind der Zerstörung oftmals schutz- und widerstandslos ausgeliefert, so dass einige von ihnen nicht mehr existieren und der Künstler in einigen Fällen den Prozess der Destruktion selbst abgebildet hat. Durch seine Präsentation wertet er die Polaroids und auch die Bildgegenstände auf. Doch hat die Analyse auch offenbart, dass Gaillard sich bei seinen Versuchen, den Verlust aufzuhalten, der Grenzen bewusst ist und die Endlichkeit der Polaroids einkalkuliert

hat. So zelebrieren auch diese neo-pittoresken Ruinenbilder den Verfall in besonders medienreflexiver Weise.

Standen bei den Untersuchungen der neo-pittoresken Ästhetik der Nachkriegsarchitektur mit 16 mm-Film und Polaroid-Fotografie obsolete Medien im Mittelpunkt, die den Blick auf die Verfallsästhetik lenken, betrachtete das dritte Kapitel anhand von Beate Gütschows schwarzweißer Fotomontage-Serie *S* digitale Bildbearbeitungsstrategien als Gegenstand der Interpretation. Zunächst begründete die Bildanalyse das Gefühl der Entfremdung, das die sechsunddreißig dystopischen Stadtlandschaften evozieren. Demnach suggerierten die verlassenen Betonwüsten, die sich auf moderne Stadtentwürfe beziehen und in denen Gütschow – wenn überhaupt – nur vereinzelte Figuren platziert hat, deutlicher noch als die Bilder bei Dean und Gaillard, das Scheitern modernen Städtebaus. Vor allem zwei Interpretationen wurden bei der Untersuchung herausgearbeitet, die konzeptuell in der Form der Arbeit angelegt sind. Zunächst wurde gezeigt, dass die aus einzelnen Bildmotiven zusammengesetzten Montagen eine Reflexion über die Bildgläubigkeit des Publikums anstoßen, das auf den mimetischen Charakter der Fotografie vertraut und versucht, die zusammenmontierten Bildinhalte räumlich und zeitlich zu verorten. Zudem wurde die Folgerung abgeleitet, dass die Montage von Elementen mit erkennbar minimal unterschiedlichen Perspektiven die inhaltliche Auseinandersetzung mit Stringenz und Universalität als obsoleten Leitbildern der Moderne ermöglicht, auf denen auch die Entwurfspraxis der Nachkriegsarchitektur aufbaute. Wie Dean und Gaillard setzte auch Gütschow die Medienreflexion ganz bewusst als künstlerische Strategie ein.

In diesem ersten Teil der Dissertation vollzogen die Werkbetrachtungen einen Spannungsbogen, der den Blick vom einzelnen Gebäude hin zu gesamt-städtebaulichen Konzepten lenkt. Dean hat ein singuläres architektonisches Relikt in seiner überraschenden Mehrsichtigkeit in den Fokus gerückt. Gaillard bildete unterschiedliche Bauten ab, die dem Typus der nachkriegsmodernen Ruine entsprechen und denen er auf der ganzen Welt nachspürt. Gütschow wiederum hat aus einzelnen Details von Nachkriegsarchitektur fiktive Stadtlandschaften kreiert, die uns in ihrer Unbestimmbarkeit unsere Bildgläubigkeit vorführen. Im Unterschied zur Landschaftsmalerei des

17. und 18. Jahrhunderts geht es den Künstler*innen nicht um die einzelne, visuell-überzeugende Ansicht eines Motivs. Vielmehr transportieren die Pluralität, die Serialität und das Fragmentarische ihrer Arbeiten einen Teil der Aussage: Mit den allumfassenden, stringenten Idealen der Moderne, auf denen die Entwurfspraxis der Nachkriegszeit basierte, ist auch die Überzeugung einer monoperspektivischen Sicht auf die Dinge gescheitert. Die Komplexität der zeitgenössischen Ruine hinsichtlich ihrer ästhetischen, urbanistischen und historischen Implikationen, so schienen diese Arbeiten zu suggerieren, kann nicht in einem Einzelbild festgehalten werden.

Für die neo-pittoreske Ruinenikonografie kann die Untersuchung drei verschiedene Typen bestimmen: Dean führt mit *Palast* eine ‚Ästhetik des Beiläufigen‘ vor. Das eingefangene Abbild lenkt den Blick auf die pittoreske Schönheit, die hier im Verfall zu liegen scheint und auch für das obsolete Medium 16-mm-Film gilt. Dean zeigt dem Publikum in der Ruine Details, die leicht hätten übersehen werden können. Sie legt damit eine Wertschätzung von Nicht-Kalkuliertem und Nicht-Kalkulierbarem zutage, wie dies schon die Theoretiker des Pittoresken im 18. Jahrhundert taten, und spiegelt sie in ihrem präferierten Medium.

Gaillards *Geographical Analogies* hingegen bilden eine ‚Ästhetik des Bewahrens‘ ab. Die Momentaufnahmen bannen – für einen Moment – die Flüchtigkeit des Gezeigten. Indem er die Architektur der Nachkriegszeit mit Ruinen historischer Bedeutung paart, monumentalisiert er für einen Moment Gebäude und Details, die nicht viel Aufmerksamkeit erfahren. Er greift damit die Wertschätzung des Alltäglichen auf, für die die pittoreske Ästhetik schon im 18. Jahrhundert herangezogen wurde und verzögert den Gang der Entropie – mit einem Medium, das genauso gefährdet ist, wie die Architektur, die es abbildet.

Gütschows *S*-Serie schließlich repräsentiert eine ‚Ästhetik des Fragmentarischen‘. Die von Gütschow kreierten dystopischen Szenarien erlauben durch ihre zusammenmontierte Multiperspektivität eine Reflexion des Scheiterns des modernen Städtebaus. Indem die Ruinen der *S*-Serie das Publikum mit seinen indexikalischen Erwartungen ins Leere laufen lassen und es auf seine eigene Bildgläubigkeit zurückwerfen, eröffnen sie darüber hinaus einen Denkraum für Wahrnehmungsfragen, die weit über die Betrachtung städtebaulicher Zusammenhänge hinausgehen und, wie

gezeigt wurde, die Rolle von Fragmenthaftigkeit und Universalität in der Ideengeschichte der europäischen Moderne betreffen.

Der erste Teil der Dissertation zeigte, dass die mit Bedacht gewählten künstlerischen Medien als Schlüssel zur Interpretation der Kunstwerke gelten konnten. Indem die Medien die zeitgenössischen Ruinen einfangen, festhalten oder manipulieren und sie dabei spiegeln, aufwerten oder interpretieren, sind sie ein konstitutiver Teil der zeitgenössischen Ruinenästhetik. Die Untersuchung konnte darlegen, dass die Arbeiten zusätzlich zu den Charakteristika pittoresker Ästhetik – Rauheit, Abwechslung und Unregelmäßigkeit – die Merkmale neo-pittoresker Ästhetik – mediale Interdependenz, Unbeständigkeit, Multiperspektivität – hervorbringen, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung. Die Kunstwerke begnügen sich nicht mit dem Fetischisieren der Ruine im Allgemeinen, sondern konstituieren vielmehr erst die neo-pittoreske Ruine.

Die neo-erhabene Ruine

Während die Kunstwerke im ersten Teil der Dissertation Gebäude zeigen, die, zumindest zum Zeitpunkt der Aufnahme, noch substantiell erhalten waren, bilden die Arbeiten im zweiten Teil der Dissertation weniger den pittoresken, langsamen Verfall ab, als vielmehr mutwillige Zerstörung, Leere und Bedrohlichkeit. Anstelle einer neo-pittoresken Ästhetik konnte für diese Arbeiten eine Aktualisierung der ästhetischen Kategorie des Erhabenen herausgearbeitet werden. Im Rückgriff auf die unterschiedlichen Definitionen durch Burke, Kant und Lyotard wurde damit das Vermögen der zeitgenössischen Ruinen benannt, über sich selbst hinauszudeuten und widersprüchliche Gefühle der Unlust und Lust, der Überwältigung und geistigen Bewältigung hervorzurufen. Auch der zweite Teil der Dissertation untersucht die bildgebenden Mittel darauf hin, dass sie die neo-erhabene Ästhetik erst ermöglichen, und prüft ihre Rolle für die Vermittlung des Unfassbaren, des Undarstellbaren und des Unheimlichen als verschiedene Ausprägungen des Erhabenen.

Im Fall von Julian Rosefeldts und Piero Steinles begehrter Videoinstallation *Detonation Deutschland*, die aus dem Jahr 1996 stammt und damit die älteste der untersuchten Arbeiten ist, bezog sich die Medienanalyse zunächst auf die Vielzahl der Projektionsflächen, die das Publikum mit einer geradezu überwältigenden Fülle an Sprengungsbildern aus den Jahren 1945 bis 1995 an die Grenzen ihrer Vorstellungskraft führt. Die Installation wurde als Manifestation des Vanitas-Gedankens gedeutet, dass nichts von Bestand ist. Es konnte aber gezeigt werden, dass die Arbeit einige Ansatzpunkte bietet, die aus der selbstvergessenen Betrachtung des Unfassbaren herausführten: sowohl die chronologische Darbietung der Aufnahmen von Gebäudesprengungen als auch die technische Evolution der Aufzeichnungsmedien ermöglichen eine Historisierung des Gesehenen und damit eine analytische Distanzierung. Die historisierende Distanzierung wurde als Akt der Bewältigung gedeutet, die Kant als das positive Potenzial des Erhabenen definiert hatte. Darüber hinaus halten Rosefeldt und Steinle die Betrachtenden durch die Platzierung eines Spiegels an, sich zu dem Gesehenen in Bezug zu setzen. *Detonation Deutschland* hinterfragt mit den Gebäudesprengungen den ontologischen Status der Ruine in weitaus höherem Maße als die zuvor diskutierten Arbeiten. Den Begriff der ‚transitorischen Ruine‘ aufnehmend, demonstrierte dieses Kapitel, dass die zeitgenössischen Ruinen nicht mehr materieller sondern medialer Natur sind. Mehr noch, indem die Kunstwerke zeigen, dass ihre medialen Grundlagen denselben Verfalls- und Erneuerungsprozessen unterliegen, wie die Motive, die sie aufzeichnen, übernehmen die Medien die Erinnerungsfunktion von Ruinen, die aus dem Stadtraum verschwinden.

Nicht die Ruine oder ihre Zerstörung, sondern städtebauliche Umbrüche stehen im Fokus von Clemens von Wedemeyers zehnminütigem Film *Silberhöhe* (2003). In den Bildern manifestiert sich das Undarstellbare dieser Transformationen. Oberflächlich betrachtet beschäftigt sich die Arbeit mit der von Abwanderung bedrohten Satellitenstadt Halle-Silberhöhe; die Bilder inszenieren den Abbau der DDR-Plattenbausiedlung. Es konnte aber gezeigt werden, dass Wedemeyer den Abriss der leerstehenden Gebäude stets nur andeutet und unter anderem durch seine Kameraführung mit retardierten Schwenks, dem langen Halten von ‚leeren‘ Bildfeldern und dem Fokussieren von peripheren Objekten eine Form der Abstraktion kreiert, die vermuten ließ, dass es ihm nicht um die Zerstörung selbst ging. Vielmehr, so legte

die Analyse im fünften Kapitel dar, thematisiert die Arbeit das Nicht-Zeigen, um vorzuführen, dass manche Phänomene sich visuell nicht darstellen lassen, obwohl sie zu spüren sind. Die Bilder, die Wedemeyer für die architektonischen Umbrüche kreiert, evozieren ähnliche Memento-mori-Gedanken wie die Sprengungen in *Detonation Deutschland*. *Silberhöhe* unterstreicht, dass sich das Leben an sich in seiner Komplexität der Darstellbarkeit entzieht und sich nur in einzelnen Aspekten zu erkennen gibt. Das Abspielen im Loop, das für Wedemeyers Arbeit als bedeutungskonstituierend herausgearbeitet wurde, vermittelt ein zirkuläres Zeitverständnis: Die Abstraktion öffnet die Wahrnehmung für das Wesentliche, die Repetition drängt das Publikum dazu, es zu erkennen. Inspiriert von einem Film des Regisseurs Michelangelo Antonioni fand Wedemeyer in der Abstraktion die Lösung des ästhetischen Problems, etwas Undarstellbares darstellen zu wollen. Die Bilder der Leere des Aufbaus einer Satellitenstadt bei Antonioni bilden die Schablone, auf der Wedemeyer seine Bilder des Abbaus von Halle-Silberhöhe inszeniert. Mit der Abstraktion, so konnte gezeigt werden, berührt *Silberhöhe* das zentrale Thema des Erhabenen, wie Jean-François Lyotard es im Rückgriff auf Kant in den 1980er Jahren deutete: Indem es darstellt, dass sich etwas der Darstellungsmöglichkeit entzieht, erreicht es eben doch die ‚Darstellung des Undarstellbaren‘.

Das Unheimliche ist eine weitere Qualität des Erhabenen: Sofern es uns nicht direkt bedroht, löst es Faszination aus. Verfallende Gebäude können unheimlich sein, bevor der ästhetische Blick sie zu Ruinen konstituiert. Sie können es aber auch als Ruinen bleiben, wie Tobias Zielonys Stop-Motion-Film *Vele di Scampia* (2009–2010) vorführt. Zielony hauchte in dieser Arbeit durch die schnelle Abfolge von 7.000 Einzelbildern einem Gebäude Leben ein. Der auf diese Weise entstandene Stop-Motion-Film dokumentiert Zielonys Bewegungen durch den heruntergekommenen Gebäudekomplex und gibt somit ein Stück von seiner persönlichen Auseinandersetzung mit diesem Ort preis, der ihn zugleich erschreckte und faszinierte. Denn das Gebäude ist Teil einer umstrittenen, großmaßstäblichen Siedlung im Norden Neapels, die Ende der 1970er Jahre vor ihrer Fertigstellung durch illegale Bewohner*innen und die Mafia besetzt wurde. Dass Zielony sich der kritischen Umstände der Siedlung bewusst war, als er hier fotografierte, vermittelt *Vele di Scampia* deutlich. Aus der Identifizie-

rung des Publikums mit der subjektiven Perspektive resultiert Unbehagen angesichts der als ‚unmenschlich‘ empfundenen Dimensionen des Großbaus und seiner Orientierungslosigkeit. Die Untersuchung deutete Zielonys Erkundungstour des Inneren des Gebäudes formal als Anlehnung an die Gruselfilme der expressionistischen Stummfilm-Ära. Die Animationstechnik, so konnte die Analyse zeigen, trägt zum Eindruck einer animistischen Beseelung des Gebäudes bei, die im Sinne Freuds als unheimlich bestimmt wurde. So stellt sich Zielony – und mit ihm das Publikum – einem ‚Monster‘. Die Feuerwerksszene am Ende der Arbeit, wenn Zielony aus dem Gebäude wieder hinaustritt und es in seiner schrecklichen Schönheit vor dem erleuchteten Abendhimmel zeigt, wurde als Erlösung gedeutet, als Möglichkeit der erhabenen Distanzierung und Ästhetisierung.

Im zweiten Teil der Dissertation beschrieben die Werkbetrachtungen ebenfalls einen Spannungsbogen: Das Unbehagen wohnt auch den Bildern der Zerstörung in *Detonation Deutschland* sowie der Darstellung beklemmender Leere in *Silberhöhe* inne. Zielony lässt das Einzelsubjekt die unheimlichen Dimensionen der Nachkriegsarchitektur jedoch regelrecht spüren, wenn er das Gebäude als aktiven Gegenspieler inszeniert.

Auch der zweite Teil der Dissertation untersuchte die Bedeutung der künstlerischen Medien, mit denen Zerstörung, Leere und Bedrohung der zeitgenössischen Ruinen abgebildet wurden, als konstitutiven Teil der zeitgenössischen Ruinenästhetik. Hierbei stand die Frage nach der Abbildbarkeit von Architektur im Film zur Diskussion. Die erhabene Wirkung der Arbeiten von Rosefeldt und Steinle, Wedemeyer sowie Zielony ist nur möglich, weil das Publikum Rezeptionserwartungen an den Film hat. Alle drei Kunstwerke brechen durch ihre Bewegtbilder mit den Sehgewohnheiten von Architekturdarstellungen, die meist statischer Natur sind. *Detonation Deutschland* überwältigt ein Publikum, das Architektur noch nie in so gewaltvoller Aktion gesehen hat. *Silberhöhe* ‚unterwältigt‘ es hingegen, indem die Arbeit die Betrachter*innen mit Leere und Passivität konfrontiert. *Vele di Scampia* wiederum verstört das Publikum, indem die Stop-Motion-Technik das Gebäude zu einem vermeintlichen Monstrum stilisiert, in dessen Inneres man gemeinsam mit dem Künstler vordringt. Der Versuch, das Unvorstellbare zu vergeistigen wie auch der Versuch, das

Undarstellbare zu verbildlichen und das Immobile zu mobilisieren, lösen Unsicherheit aus, bedrohen sie doch sicher geglaubte Gewissheiten. In der Bewältigung dieser Unsicherheit entsteht das neo-erhabene Moment der Betrachtung.

Die neo-erhabene Ruine überwältigt durch Wucht, Ungreifbarkeit und Beseelung der Architekturdarstellung. Das Neue, das sich im Präfix ‚neo‘ ankündigt, besteht hier ebenfalls in der Medienreflexivität, die dafür sorgt, dass die bildgebenden Mittel das erhabene Moment erst konstituieren oder maßgeblich verstärken. In der ästhetischen Bearbeitung – in der Häufung und Ordnung der Sprengungen bei Rosefeldt und Steinle, in der Abstraktion bei Wedemeyer und der Animation bei Zielony – entsteht die erhabene Wirkung dieser Ruinen, so dass für den zweiten Teil der Untersuchung eine ‚Ästhetik der Überwältigung‘, einer ‚Ästhetik der Reduktion‘ und eine ‚Ästhetik der Belebung‘ innerhalb der zeitgenössischen Ruinenikonografie benannt werden können.

Die zeitgenössische Ruine

Die Untersuchung hat ergeben, dass sich die Erinnerungsfunktion der zeitgenössischen Ruine von der Architektur in die Medien der Aufzeichnung verlagert hat. Der funktionalistische Baustil, das geringe Alter und das drohende oder tatsächliche Verschwinden aus dem Stadtraum bilden die Basis für eine aktualisierte Ruinenikonografie. Die eigentliche Neuerung aber, so konnte gezeigt werden, liegt in der Art der visuellen Darstellung durch die neuen Medien.

Die zeitgenössische Ruine, so lässt sich nun also zusammenfassend für die neo-pittoreske und die neo-erhabene Ruine bestimmen, ist im Wesentlichen nicht mehr materieller sondern medialer Natur. Während es im 18. Jahrhundert ebenfalls eines ästhetischen Blickes bedurfte, um Ruinen zu konstituieren, war es letztlich gleichgültig, ob die Ruinen als Follies im Landschaftsgarten oder auf einem Gemälde zu sehen waren. In den zeitgenössischen Arbeiten hingegen ist das Medium explizit Teil der Interpretation. Weil das Bewusstsein dafür besteht, dass die medialen Grundlagen

ähnlichen Verfallsprozessen unterliegen, wie die Motive, die sie aufzeichnen, und weil diese Motive mit aktiver oder potenzieller Zerstörung konfrontiert sind, übernehmen die bildgebenden Mittel als Informationsträger die Erinnerungsfunktion von Ruinen. Die zeitgenössische Ruine, wie sie in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeitet wurde, ist kein bauliches Zeugnis der Vergangenheit mehr, sondern konstituiert sich erst in der ästhetischen Bearbeitung desselben durch die Künstler*innen. Damit verschiebt sich die durch Simmel beobachtete Einwirkung der Natur hin zur Einwirkung durch den Menschen.⁵³² Der Reiz dieser Ruinen besteht nicht in der materiellen Rückeroberung durch den Menschen, sondern in ihrer medialen Aneignung.

Sowohl die Medien als auch die Architektur, die im Fokus dieser Dissertation standen, lassen sich angesichts der rasanten Weiterentwicklungen in beiden Bereichen mit Nostalgie betrachten, wenngleich diese zu evozieren keinesfalls Intention der vorliegenden Untersuchung war. Doch mit der Fertigstellung dieser Dissertation neigen sich auch die Bauarbeiten am Berliner Schloss dem Ende zu, das den Palast der Republik im Zentrum Berlins ersetzt hat. Angesichts dieser neuen materiellen Realität stellt sich durchaus die Frage, ob die zeitgenössischen Ruinen einen Zugang zu einer Vergangenheit bieten, in der man zukunfts euphorischer und optimistischer war, als man es heute je wieder sein könnte.

Andererseits bleibt unbestritten die Kraft der künstlerischen Arbeiten, die mit einer abschließenden Anekdote bekräftigt werden kann. Als Stefano Gizzi, der Generalintendant für Kulturgüter in Neapel, sich 2011 in einer Stellungnahme für den Erhalt der verbleibenden Bauten in der Siedlung Vele di Scampia einsetzte, führte er als Argument unter anderem Tobias Zielonys Arbeit an, die er im Vorjahr in der Galerie Lia Rumma in Neapel gesehen hatte. Ausstellungen wie diese, so Gizzi, bewiesen das öffentliche Interesse an den Bauten.⁵³³ Öffentliches Interesse wiederum ist ein maßgeblicher Faktor in Denkmalschutzdebatten. Für die Vele di Scampia konnte

⁵³² Vgl. Simmel 1996.

⁵³³ Gizzi 2011, S. 35.

bewirkt werden, dass zumindest die Vela Azzurra stehen bleibt.⁵³⁴ In den kommenden Jahren wird für zahlreiche weitere auffällige Projekte aus den 1960er und 1970er Jahren entschieden werden, ob sich eine Sanierung lohnt oder der Abriss sinnvoller erscheint. Es bleibt zu hoffen, dass die künstlerische Bearbeitung der vorgestellten Themen sich nicht nur von öffentlichen Debatten beeinflussen lässt, sondern ihrerseits Einfluss auf die Diskussion nehmen kann.

⁵³⁴ Im August 2016 lancierte der Bürgermeister Luigi de Magistris das Projekt *Restart Scampia*, das den Abriss von drei der vier verbliebenen Bauten vorsieht, bei gleichzeitiger Sanierung der Vela Azzurra.

Anhang

Bibliografie

Siglum

Kant: AA V = Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, 1790, in: Gesammelte Schriften, Bd. 5, hrsg. v. Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin 1900ff.

Literatur

Abraham, Lena: „Belebte Häuser. Literarische ‚Biotekturen‘ des 20. und 21. Jahrhunderts“, Projektbeschreibung des Dissertationsprojektes, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin, URL: <http://www.zfl-berlin.org/projekt/literarische-biotekturen-des-20-und-21-jahrhunderts.html> (22. Februar 2019).

Adams, Tim, Interview mit Tacita Dean: „Tacita Dean: The acclaimed British artist poised to make history“, in: *The Guardian*, 11. März 2018, o. S., URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/11/tacita-dean-interview-celluloid-heroine-london-exhibitions-film> (22. Februar 2019)

Aitchison, Mathew (Hrsg.): *Visual Planning and the Picturesque. Nikolaus Pevsner*, Los Angeles 2010.

Ammon, Francesca Russello: *Bulldozer. Demolition and Clearance of the Postwar Landscape*, New Haven 2016.

Antonello, Pierpaolo: „Dispatches from Hell: Matteo Garrone’s *Gomorra*“, in: Dana Rega (Hrsg.): *Mafia Movies – A Reader*, Toronto 2011, S. 377–385.

Arnheim, Rudolf: *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Ordnung und Unordnung*, Köln 1996 (1971).

Arrowsmith, William: *Antonioni – The Poet of Images*, Oxford 1995.

Assmann, Aleida/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hrsg.): *Ruinenbilder*, München 2002.

Assmann, Aleida/Monika Gomille/Gabriele Rippl: „Ruinenbilder: Einleitung“, in: dies. 2002, S. 7–14.

Asthoff, Jens: „Clemens von Wedemeyer – Looking into the dark pool under the screen ...“, in: *Flash Art Online*, Nr. 255, Juli – September 2007, URL:

- <https://www.flashartonline.com/article/clemens-von-wedemeyer-2/> (13. April 2018)
- Autera, Leonardo/Ettore Mo, Interview mit Michelangelo Antonioni: O.T. (1975), in: Carlo di Carlo/Giorgio Tinazzi (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni – The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, New York 1996, S. 276–282.
- Bailey, James: „The Case History of a Failure“, in: *Architectural Forum*, 123, Nr. 5, Dezember 1965, S. 24.
- Balasko, Sascha: „Die Bilderbuch-Sprengung des Millerntor-Hochhauses“, in: *Hamburger Abendblatt*, 19. Februar 2010m URL: <https://www.abendblatt.de/hamburg/article107648620/Die-Bilderbuch-Sprengung-des-Millerntor-Hochhauses.html> (9. Februar 2018).
- Ballard, James Graham: *High-Rise*, New York 2012 (1975).
- Balsom, Erika: „A cinema in the gallery, a cinema in ruins“, in: *Screen*, Winter 2009, S. 411–427.
- Bazin, André: „Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, in: ders.: *Was ist Film?*, Berlin 2009 (1975), S. 295–326.
- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main 1986.
- Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons – One Hundred Years of Cinema Animation*, Bloomington 1994.
- Beyer, Elke/Isolde Brade: „Postsozialistische Staaten“, in: Philipp Oswalt/Tim Rieniets (Hrsg.): *Atlas der schrumpfenden Städte*, Ostfildern 2006, S. 147.
- Beyn, Ariane: „Zu den Filmskizzen ‚Silberhöhe‘ und ‚Die Siedlung‘“, in: Clemens von Wedemeyer: *Filmmaterial 2. Silberhöhe/Die Siedlung*, hrsg. v. Kunstfabrik am Flutgraben e.V., Berlin 2005, S. 13–16.
- Binotto, Johannes: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*, Zürich 2013.
- Birkholz, Tim: „Schloss mit der Debatte!“? *Die Zwischennutzungen im Palast der Republik im Kontext der Schlossplatzdebatte*, Graue Reihe des Instituts für Stadt- und Regionalforschung der TU Berlin, Heft 14, Berlin 2008.
- von Bismarck, Beatrice: „Der ausgesetzte Raum. Ordnung und Diffusion in den Arbeiten Clemens von Wedemeyers“, in: Wedemeyer 2006, S. 20–21.
- Bloemheuvel, Marente/Giovanna Fossati/Jaap Guldemond (Hrsg.): *Found Footage: Cinema Exposed*, Ausst.-Kat., Amsterdam, EYE Film Institute Netherlands, 5. April–3. Juni 2012, Amsterdam 2012.
- Böhme, Hartmut: „Die Ästhetik der Ruinen“, in: Dietmar Kamper/Christian Wulf (Hrsg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, S. 287–304.
- Bonanos, Christopher: *Instant. The Story of Polaroid*, New York 2012.
- Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1975.

- Bristol, Katharine G.: „The Pruitt-Igoe Myth“, in: *Journal of Architectural Education*, 44/3, Mai 1991, S. 163–171.
- Brockes, Barthold Heinrich: „Die lehrenden Ruinen“, in: ders.: *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott*, Stuttgart 1965 (1738), S. 560-564.
- Brugger, Ingrid/Florian Steininger (Hrsg.): *Landscape photography today. Hamish Fulton to Andreas Gursky*, Wien 2015.
- Bruno, Giuliana: „Modernist ruins, filmic archaeologies. Jane and Louise Wilson’s *A Free and Anonymous Monument*“, in dies.: *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*, Cambridge (Mass.) 2007, S. 43–82.
- Burke, Edmund: *Vom Erhabenen und Schönen*, übersetzt von Friedrich Bassenge, neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube, Hamburg 1989 (1758).
- von Buttlar, Adrian: „Gefährdete Nachkriegsmoderne – eine Forschungs- und Vermittlungsaufgabe“, in: ders./Heuter 2007, S. 14–27.
- von Buttlar, Adrian/Christoph Heuter (Hrsg.): *Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche*, Berlin 2007.
- Byles, Jeff: *Rubble – Unearthing the History of Demolition*, New York 2005.
- Calle, Sophie: *Die Entfernung*, Hamburg 2009.
- Capasso, Fabio: „Gomorra addio, via alla demolizione delle Vele di Scampia. ‘Partita a scacchi‘ tra degrado, rifiuti e nuove occupazioni“, in: *Il Fatto Quotidiano*, 31. Dezember 2017, o. S., URL: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/12/31/ultimo-natale-a-gomorra-via-alla-demolizione-delle-vele-di-scampia-partita-a-scacchi-tra-degrado-rifiuti-e-nuove-occupazioni/4067752/> (22. Februar 2019).
- Carabell, Paula: „Der Ton als Dauer in den Filmen von Tacita Dean“, in: *Parkett No. 62 – Tacita Dean*, John Wesley, Thomas Demand, Zürich 2001, S. 42–45.
- Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror*, London 1990.
- Carughi, Ugo: „Rinnovare gli strumenti di tutela del contemporaneo“, in: *Ananké* 62, Januar 2011, S. 46–47.
- Choay, Françoise: „La Ville et le Domaine Bâti comme Corps dans les Textes des Architectes-Théoriciens de la Première Renaissance Italienne“, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Bd. 9, 1974, S. 239–252.
- Christofori, Ralf: *Bild – Modell – Wirklichkeit, Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005.
- Chung, Jihae: *Das Erhabene im Kinofilm. Ästhetik eines gemischten Gefühls*, Marburg 2016.
- Cixous, Hélène: „Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*“ (1972), in: Klaus Herding/Gerlinde Gehrig (Hrsg.): *Orte des Un-*

- heimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006, S. 37–59.
- Clausius, Rudolf: *Über die bewegende Kraft der Wärme und die Gesetze, welche sich daraus für die Wärmelehre selbst ableiten lassen*, Leipzig 1898 (1850).
- Copley, Stephen/Peter Garside: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge 1994, S. 1–12.
- Cullen, Gordon: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*, Basel 1991 (1961).
- Cullinan, Nicholas (Hrsg.): *Film: Tacita Dean. A Book about Film and the Importance of Analogue in the Digital Age*, Ausst.-Kat., London, Tate Modern, 11. Oktober 2011 – 11. März 2012, London 2011.
- Daston, Lorraine (Hrsg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004.
- Dàvila, Mela/Roland Groenenboom (Hrsg.): *Tacita Dean*, Barcelona 2000.
- Dax, Max/Anne Waak: „Was tun? Es in die Luft jagen?“, in: *Spex*, Oktober 2011, o. S., URL: <https://spex.de/cyprien-gaillard-interview/> (13. Dezember 2018).
- de Lillo, Marco Fabio: „Le Vele di Scampia“, in: Gaetano Fusco (Hrsg.): *Francesco di Salvo – Opere e Progetti*, Neapel 2003, S. 144–147.
- Dean, Tacita: „Media Study“, in: *Artforum International*, Heft 51, Nr. 1, September 2012, S. 200.
- Dean, Tacita: „Palast“, in: dies./Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hrsg.): *Tacita Dean: Seven Books Grey*, Ausst.-Kat. *The Line of Fate*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 4. März – 29. Mai 2011, Bd. 1: *Selected Writings 1992-2011*, Göttingen 2011, S. 70.
- Dean, Tacita: „Prisoner Pair“, in: Australien Center for Contemporary Art (Hrsg.): *Tacita Dean, 2009*, Ausst.-Kat., Melbourne, Australian Center for Contemporary Art, 6. Juni – 2. August 2009, S. 34.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 2013 (1967).
- Degot, Ekaterina: „Transitvisa werden hier nicht erteilt: Die Endlosschleife als symbolische Form“, in: Wedemeyer 2006, S. 42–45.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild – Kino 1*, Frankfurt a.M. 1989 (1983).
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild – Kino 2*, Frankfurt a.M. 1991 (1985).
- Deleuze, Gilles: *La Philosophie Critique de Kant*, Paris 1963.
- Delitz, Heike: *Architektursoziologie*, Bielefeld 2009.
- Derieux, Florence/Susanne Gaensheimer/Adam Szymczyk/Rein Wolfs (Hrsg.): *Cyprien Gaillard – Geographical Analogies*, Zürich 2009.
- di Salvo, Mitzi: „Una testimonianza: ‘Quella magnifica terrazza’“, in: *Ananké* 62, Januar 2011, S. 40.

- Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften*, hrsg. v. Friedrich Bassenge/Theodor Lücke, Bd. 2, Frankfurt am Main 1968
- Dillon, Brian (Hrsg.): *Ruins*, London 2011.
- Dillon, Brian: „Introduction. A Short History of Decay“, in ders. 2011, S. 10–19.
- Diven, Richard J./Mark Shaurette: *Demolition. Practices, Technology, and Management*, West Lafayette 2010.
- Dossmann, Axel/Anne König/Jan Wenzel: „Plattenbau später. Eine ostdeutsche Grosswohnsiedlung in der Krise: Halle-Silberhöhe (1979–1989)“, in: *werk, bauen + wohnen*, Nr. 10/2004, S. 34–41
- Due, Reidar: *Deleuze*, Cambridge 2007.
- Durth, Werner/Jörn Düwel/Niels Gutschow: *Architektur und Städtebau der DDR*, 2 Bände, Frankfurt am Main 1998.
- Durth, Werner/Paul Sigel: *Baukultur. Spiegel gesellschaftlichen Wandels*, Berlin 2009.
- Edensor, Tim: *Industrial Ruins – spaces, aesthetics and materiality*, Oxford 2005.
- Egaña, Miguel/Olivier Schefer (Hrsg.): *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes 2015.
- Egaña, Miguel/Olivier Schefer: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes 2015, S. 7–12.
- Eisenman, Peter: „En Terror Firma: Auf den Spuren des Grotexes (Grotesken) (1989)“, in: ders.: *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, hrsg. v. Ullrich Schwarz, Wien 1995, S. 137–143.
- Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt 1975 (1955).
- Emden, Christian J.: „Walter Benjamins Ruinen der Geschichte“, in: Assmann, Gomille und Rippl 2002, S. 61–87.
- Engler, Wolfgang: „Deindustrialisierung und Deökonomisierung. Das Verschwinden der Industrielandschaft“, in: Sabine Beneke/Hans Ottomeyer (Hrsg.): *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Ausst.-Kat., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 31. Juli – 21. Oktober 2002, Wolfratshausen 2002, S. 126-131.
- Evers, Elodie/Matthias Sohr, Interview mit Cyprien Gaillard: „Interview with Cyprien Gaillard“, in: Kai von Rabenau (Hrsg.): *Mono.Kultur – Cyprien Gaillard*, Berlin 2010, S. 10–45.
- Falkner, Gerhard/Reynold Reynolds: *Der letzte Tag der Republik. The Last Day of the Republic*, Nürnberg 2011.
- Fassbender, Guido/Heinz Stahlhut (Hrsg.): *Berlin 89/09. Kunst zwischen Spurensuche und Utopie*, Köln 2009.
- Fast, Friederike: „Cyprien Gaillard“, in: Marta Herford gGmbH 2009, S. 116-121.

- Fiduccia, Joanna, Interview mit Cyprien Gaillard: „Recycling the Ruins. Joanna Fiduccia in conversation with Cyprien Gaillard“, in: *MAP – You are here: Journeys in Contemporary Art*, Winter 2008/2009, S. 50–55.
- Filarete, Antonio Averlino detto il: *Trattato di Architettura* (1460–1464), Bd. 1, hrsg. v. Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972.
- Flamm, Stefanie: „Der Palast der Republik“, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte II*, München 2009 (2001), S. 667–682.
- Florschuetz, Thomas/Durs Grünbein: *Museumsinsel*, Köln 2006.
- Focillon, Henri: *Giovanni Battista Piranesi*, Bologna 1967 (1963).
- Folie, Sabine (Hrsg.): *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Ausst.-Kat., Wien, Generali Foundation, 19. Juni – 20. September 2009, Nürnberg 2009.
- Folie, Sabine: „Einführung“, in: dies. 2009, S. 8–9.
- Forest, Fred, Interview mit Paul Virilio: „Die Ästhetik des Verschwindens: Ein Gespräch zwischen Fred Forest und Paul Virilio“, in: Rötzer, Florian (Hrsg.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main 1991, S. 334–342.
- Foster, Hal/Rosalind Krauss: „1998. The projected image“, in: dies./Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh: *Art since 1900*, New York 2004, S. 654–658.
- Foucault, Michel: „Die photogene Malerei (Präsentation) (1975)“, in: Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 148–156.
- Franke, Anselm/Irene Albers (Hrsg.): *Animismus – Revisionen der Moderne*, Ausst.-Kat., Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 15. März – 05. Mai 2012, Zürich 2012.
- Franke, Anselm/Irene Albers: „Einleitung“, in: dies. 2012, S. 7–15.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ (1919), in: *Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet*, hrsg. v. Anna Freud et al., Bd. XII, London 1947, S. 229–268.
- Frisch, Simon/Elizabeth Fritz/Rita Rieger: „Einführung“, in: dies. (Hrsg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie – Theorien und Praktiken*, Paderborn 2018, S. 8–32.
- Frohne, Ursula: „„That’s the Only Now I Get’: Immersion und Partizipation in Video-Installationen“, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Kunst/Kino*, Jahresring 48, Jahrbuch für Moderne Kunst, Köln 2001, S. 217–238.
- Frohne, Ursula: „Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations“, in: Tanya Leighton (Hrsg.): *Art and the Moving Image – A Critical Reader*, London 2008, S. 355–370.
- Frohne, Ursula: „Douglas Gordon ‚24 Hour Psycho‘ – Anamorphosen des Kinos“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 11, 2004, S. 15–24.

- Fuccillo, Roberto: „Napoli, diciotto milioni di euro per abbattere tre Vele di Scampia“, in: *Repubblica Napoli*, 29. August 2016, o. S., URL: https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/08/29/news/napoli_diciotto_milioni_di_euro_per_abbattere_le_tre_vele_di_scampia-146846152/?refresh_ce (22. Februar 2019).
- Furniss, Maureen: *Art in Motion. Animation Aesthetics*, Sydney 1998.
- Fusco, Gaetano (Hrsg.): *Francesco di Salvo – Opere e Progetti*, Neapel 2003.
- Gange, Eva Klerck: *Tacita Dean: Reflecting Posterity. Tacita Dean's Work, 1994-2004. A Study of Movement*, Oslo 2006.
- Gebbers, Anna-Catharina, Interview mit Beate Gütschow: O.T., in: Staatliche Kunstsammlung Dresden (Hrsg.): *Beate Gütschow: S*, Ausst.-Kat. Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, *Beate Gütschow: place(ments)*, 10. Oktober 2009 – 17. Januar 2010, Ostfildern 2009, S. 9, 25, 27, 39, 41, 49, 57.
- Gebbers, Anna-Catharina: „Larger than life“, in: Beate Gütschow: *ZISLS*, Heidelberg 2016, S. 18–26.
- Gerke, Stefanie: „Living on the edge? Periphery and perspective in Tobias Zielony's urban landscapes“, in: *photographies*, Heft 11, Nr. 2–3, S. 251–265, DOI: 10.1080/17540763.2018.1445015 (22. Februar 2019).
- Gerke, Stefanie: „Miguel Egaña und Olivier Schefer (Hg.), *Esthétique des ruines. Poétique de la destruction*“, Rezension, in: *Regards Croisés*, Nr. 5, 2016, S. 125–127.
- Gerke, Stefanie: „Multiperspektivität als ‚symbolische Form‘. Posthistoristische Strategien der Montage in Beate Gütschows S-Serie“, in: *Kunstchronik*, 70. Jg., Heft 7, Juli 2017, S. 336–344.
- Gibbs, Michael: „Cyprien Gaillard“, in: *Art Monthly*, Juli/August 2009, S. 22–23.
- Giedion, Siegfried: *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965.
- Giedion, Siegfried: *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.) 1949 (1941).
- Gilpin, William: *Essays on Picturesque Beauty*, London 1972 (1791).
- Gilpin, William: *Observations on the Highlands of Scotland*, Richmond 1973 (1789).
- Gisbertz, Olaf (Hrsg.): *Nachkriegsmoderne kontrovers: Positionen der Gegenwart*, Berlin 2012.
- Gisbertz, Olaf: „‚res publica‘ – Nachkriegsmoderne und Architekturkritik“, in: ders. 2012, 20–39.
- Gizzi, Stefano: „La questione della conservazione delle Vele“, in: *Ananké*, Nr. 62, Januar 2011, S. 26–39.
- Glaserapp, Jörn: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München 2013.

- Glasmeier, Michael: „Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel Rodney Graham“, in: Tania Prill/Andrea Sick (Hrsg.): *Michael Glasmeier – Geräusche, Ritornelle für eine Kunstgeschichte des Klangs. Von Fra Angelico und Claudio Monteverdi bis Marcel Duchamp und Terry Fox*, Hamburg 2016, S. 123–136.
- Gleiter, Jörg H.: *Architektur*, Berlin 2008.
- Gloy, Karen: „Aperspektivität – Perspektivität – Multiperspektivität“, in: dies. (Hrsg.): *Kunst und Philosophie*, Wien 2003, S. 91–143.
- Göderitz, Johannes/Roland Rainer/Hubert Hoffmann: *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, Tübingen 1957.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2004 (1960).
- Graffunder, Heinz/Martin Beerbaum/Gerhard Murza: *Der Palast der Republik*, Leipzig 1977.
- Grassmuck, Volker: *Vom Animismus zur Animation. Anmerkungen zur künstlichen Intelligenz*, Hamburg 1988.
- Grave, Johannes: *Caspar David Friedrich*, München 2012.
- Groenenboom, Roland, Interview mit Tacita Dean: „A Conversation with Tacita Dean“, in: Dávila/ders. 2000, S. 80–106.
- Groys, Boris: „Ikonoklasmus und der Palast der Republik, Berlin. Ein Gespräch zwischen Boris Groys, Nina Fischer und Maroan el Sani“, in: Jelle Bouwhuis/Nina Fischer/Maroan el Sani (Hrsg.): *Nina Fischer & Maroan el Sani. Blind Spots*, Zürich 2008, S. 133.
- Guenin, Hélène (Hrsg.): *Sublime – Les tremblements du monde*, Ausst.-Kat. Metz, Centre Pompidou-Metz, 11. Februar – 9. Mai 2016, Metz 2016.
- Guldemon, Jaap: „Found Footage: Cinema Exposed“, in: Bloemheugel/Fossati/ders. 2012, S. 8–16.
- Hammers, Birgit: *„Sasha Stone sieht noch mehr“ – Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz*, Petersberg 2014.
- Harten, Jürgen: „Wie Weselys Bilder Zeit haben“, in: Michael Wesely: *Time Works*, München 2010, S. 20–40.
- Hecker, Michael/Ulrich Krings (Hrsg.): *Bauten und Anlagen der 1960er und 1970er Jahre – Ein ungeliebtes Erbe?*, Essen 2011.
- Heininger, Jörg: s.v. „Erhaben“, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 275–310, hier S. 298–310.
- Henderson, Diana E.: „The Merchant in Venice: Shylock’s Unheimlich Return“, in: *Multicultural Shakespeare*, Heft 15, Bd. 1, 2017, S. 161–176.
- Hers, François/Bernard Latarjet (Hrsg.): *1984–1988 La mission photographique de la DATAR*, Paris 1989.

- Hers, François/Bernard Latarjet: „The experience of landscape“, in dies. 1989, S. 671.
- Hinrichs, Nina: *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011.
- Hipple Jr., Walter John: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957.
- Hirschhorn, Thomas: „Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.“ (Antonio Gramsci) *Künstler/innenbuch*, Ausst.-Kat. München, Villa Stuck, *Never Give Up The Spot*, 19. Oktober 2018 – 3. Februar 2019,
- Hoffmann, Justin: „Vanishing. The Fear of Disappearance“, in: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hrsg.): *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Ausst.-Kat., New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 5. Juli–30. August 1998, München 1998, S. 269–272.
- Horst, Thomas: „Das Atlaskartenprojekt ‚Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura‘“, in: ders. (Hrsg.): *Die Welt als Buch. Gerhard Mercator und der erste Weltatlas. Bildband anlässlich der Faksimilierung des Mercatoratlas von 1595*, Gütersloh 2012, S. 101-165.
- Houghton-Walker, Sarah: *Representations of the Gypsy in the Romantic Period*, Oxford 2014.
- Howe, Jan Niklas: „Wiedererkennen und Angst. Das Unheimliche als ästhetische Emotion“, in: Martin Doll/Rupert Gaderer/Fabio Camiletti/ders. (Hrsg.): *Phantasmata – Techniken des Unheimlichen*, Wien 2011, S. 47–61.
- Hunt, John Dixon: s.v. „Picturesque“, in: Jane Turner (Hrsg.): *The Dictionary of Art*, Bd. 24, London 1996, S. 740–743.
- Hutchings, Peter: s.v. „Gothic“, in: ders.: *Historical Dictionary of Horror Cinema*, London 2018, S. 152–153.
- Iversen, Margaret: „Analogue: On Zoe Leonard and Tacita Dean“, in: *Critical Inquiry*, Heft 38, Nr. 4, Sommer 2012, S. 796-818.
- Jackson, John Brinckerhoff: *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven 1984.
- Jacobs, Jane: *The Death and Life of Great American Cities*, New York 1961.
- Jacobs, Steven: „Das Fotoreske: Bilder zwischen Stadt und Land“, in: Marta Herford gGmbH et al. 2009, S. 28–69.
- Jäger, Joachim: „Cyprien Gaillard“, in: ders./Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): *Preis der Nationalgalerie für junge Kunst 2011*, Berlin 2011, S. 10–13.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

- Jandl, Paul: „Detonation Deutschland“, *Neue Zürcher Zeitung*, 13. August 2001, S. 24.
- Jencks, Charles: „Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen“, in: ders.: *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, hrsg. v. Peter Koslowski, Robert Spaemann und Reinhard Löw, Weinheim 1986, 205–235
- Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1991 (1977).
- Jentsch, Erns: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nr. 22, 25. August 1906, S. 196–198 sowie Nr. 23, 1. September 1906, S. 203–205.
- Johnson, David B.: „The Postmodern Sublime. Presentation and its limits“, in: Timothy M. Costelloe (Hrsg.): *The Sublime. From Antiquity to the Present*, Cambridge 2012, S. 118–131.
- Jünger, Ernst: „Krieg und Lichtbild“, in: ders. (Hrsg.): *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Berlin 1930.
- Kähler, Gert, Interview mit Philipp Oswald: „Schrumpfen, ein Normalfall“, in: *werk, bauen + wohnen*, Nr. 10/2004, S. 24–33.
- KAI 10 Arthena Foundation (Hrsg.): *Ruinen der Gegenwart*, Ausst.-Kat., Düsseldorf, KAI 10, 23. Juni – 1. Oktober 2017, Bielefeld 2017.
- Kant, Immanuel: „Analytik des Erhabenen“, in: ders.: *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hrsg. v. Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin 1900ff, S. 244–266.
- Kemp, Wolfgang: „Bilder des Verfalls. Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken“, in: ders.: *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 102–143.
- Klonk, Charlotte: *Science and the Perception of Nature. British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New Haven 1996
- Klonk, Charlotte: *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt am Main 2017.
- Knaller, Susanne: „Mediale und inter-mediale Formen der Realitätskonstruktion“, in: dies. (Hrsg.): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur – Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*, Wien 2008, S. 9–21.
- Koch, Alexander, Interview mit Clemens von Wedemeyer: O.T., in: Wedemeyer 2006, S. 74–78.
- Koch, Alexander: *Tobias Zielony*, unveröffentlichter Saaltext zur Einzelausstellung *Vele, Zgora*, 1. Mai – 5. Juni 2010, Galerie KOW Berlin.
- Korte, Barbara: *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Darmstadt 1996, S. 104–111.
- Krauss, Rosalind/Yves-Alain Bois: „A User’s Guide to Entropy“, in: *October* 78, Herbst 1996, S. 38–88.

- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur*, Paris 1980.
- Kuhrmann, Anke: *Der Palast der Republik. Geschichte und Bedeutung des Ost-Berliner Parlaments- und Kulturhauses*, Petersberg 2006.
- Kurtz, Rudolf: *Expressionismus und Film*, Zürich 2007 (1926).
- Lafer, Ilse: „Cyprien Gaillard – Urbane Romantik“, in: *Folie* 2009, S. 136–147.
- Lang, Karen: s.v. „Ruins“, in: Michael Kelly (Hrsg.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Bd. 5, Oxford 2014 (1998), S. 429–433.
- Langdon, Helen: s.v. „Landscape Painting“, in: Jane Turner (Hrsg.): *Dictionary of Art*, Bd. 18, London 1996, S. 700–720.
- Leighton, Tanya: „Introduction“ in: dies. (Hrsg.): *Art and the Moving Image – A Critical Reader*, London 2008, S. 7–40.
- Lorch, Catrin: „Clemens von Wedemeyer“, in: *Frieze*, Nr. 100, Juni – August 2006, URL: <https://frieze.com/article/clemens-von-wedemeyer> (13. April 2018)
- Lübke-Tidow, Maren: „Aufführungen des Glücks und seiner Zerstörung“, in: Beate Gütschow: *ZISLS*, Heidelberg 2016, S. 52–60.
- Luhmann, Niklas: „Risiko und Gefahr“, in: ders.: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5, Opladen 1990, S. 131–169.
- Lyotard, Jean-François: „Complexity and the Sublime“, in: Lisa Appignanesi (Hrsg.): *Postmodernism*, London 1986, S. 10–12.
- Lyotard, Jean-François: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 38, Nr. 424, 1984, S. 151–164.
- Lyotard, Jean-François: *Das Postmoderne Wissen – ein Bericht*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 2012 (1979).
- Lyotard, Jean-François: *Leçons sur l'Analytique du Sublime. Kant, critique de la faculté de juger, § 23-29*, Paris 1991.
- Madill, Shirley (Hrsg.): *Sublime embrace: experiencing consciousness in contemporary art*, Ausst.-Kat., Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 27. Mai – 5. September 2006, Hamilton 2006.
- Magnago Lampugnani, Vittorio: „International Style“, in: ders. (Hrsg.): *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern 1998, S. 173.
- Maillet, Arnaud: *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, New York 2004.
- Makarius, Michel: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004.
- Mancini, JoAnne Marie/Keith Bresnahan (Hrsg.): *Architecture and Armed Conflict. The Politics of Destruction*, London 2015.

- Marta Herford gGmbH/Steven Jacobs/Frank Maes (Hrsg.): *Pittoresk. Neue Perspektiven auf das Landschaftsbild*, Ausst.-Kat. Herford, Marta Herford, 3. Oktober 2009 – 10. Januar 2010, Herford 2009.
- Martin, Sylvia (Hrsg.): *Allora & Calzadilla. A Man Screaming Is Not A Dancing Bear, How To Appear Invisible*, Ausst.-Kat. Krefeld, Museum Haus Esters, 1. März – 1. Juni 2009, Nürnberg 2009.
- Matzig, Gerhard: „Einstürzende Altbauten. Detonation Deutschland – eine erschütternde Videoinstallation“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29. März 1996, S. 15.
- Matzig, Gerhard: „Unser aller Plattenbau“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai 2010, URL: <https://www.sueddeutsche.de/geld/ausstellung-in-berlin-unser-aller-plattenbau-1.148322> (22. Februar 2019).
- Messmer, Arwed: *Anonyme Mitte Berlin*, Nürnberg 2009.
- Meteling, Arno: *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld 2006.
- Meyer, Stephan: *Die anti-utopische Tradition: Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 1790, Frankfurt am Main 2001.
- Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (Mass.) 1992, S. 164.
- Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte – Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main 1965.
- von Moos, Stanislaus: „Die Monumentalität der Streichholzschachtel“, in: Thomas Köhler/Ursula Müller (Hrsg.): *Radikal Modern. Planen und Bauen im Berlin der 1960er-Jahre*, Ausst.-Kat., Berlin, Berlinische Galerie, 29. Mai – 26. Oktober 2015, Tübingen 2015, S. 28–43.
- Morgan Grasselli, Margaret/Yuriko Jackall (Hrsg.): *Hubert Robert*, Washington 2016.
- Müller, Vanessa Joan: „Das Stolpern der Bilder. Über die Fotoanimationen im Werk von Tobias Zielony“, in: Berlinische Galerie – Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Hrsg.): *Tobias Zielony: Jenny Jenny*, Ausst.-Kat., Berlin, Berlinische Galerie, 21. Juni – 30. September 2013, Berlin 2013, S. 92–96
- Mumford, Eric Paul: *The CIAM discourse on urbanism, 1928–1960*, Cambridge (Mass.) 2000.
- Mytkowska, Joanna, Interview mit Maya Schweizer und Clemens von Wedemeyer: „Looking for a fictional eye. An interview with Maya Schweizer and Clemens von Wedemeyer“, in: éditions du Centre Pompidou (Hrsg.): *Le nuage Magellan*, Ausst.-Kat., Paris, Espace 315, Centre Pompidou, 9. Januar – 8. April 2007, Paris 2007.
- Nocera, Ugo/Marcello Anselmo: „Le Vele di Scampia e la tentazione della tabula rasa“, in: *Lo Squaderno*, Nr. 18, December 2010, S. 51–55.

- O.A.: „Ein Gespräch mit Beate Gütschow, Natasha Egan, Lesley Martin und Akiko Ono“, in: *Beate Gütschow – LS/S*, Ausst.-Kat. Berlin, Haus am Waldsee, *Beate Gütschow: Somewhere else*. 25. Januar – 24. März 2008, Köln 2008, S. 38–45.
- O.A.: „„Ruin lust’ dominates contemporary art, says US author and academic Claire Bishop“, *The Sydney Morning Herald*, 15. Dezember 2014, URL: <http://www.smh.com.au/action/printArticle?id=64182155> (13. November 2015).
- O.A.: „Roundtable: The predicament of Contemporary Art“, in: Hal Foster/Rosalind Krauss/Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh: *Art since 1900*, New York 2004, S. 671–679.
- O.A.: „Verlorene Lebensspuren. Ein Gespräch über Indexikalität in analoger und digitaler Fotografie zwischen Isabelle Graw und Benjamin Buchloh“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 99 „Fotografie“, September 2015, URL: <https://www.textezurkunst.de/99/verlorene-lebensspuren/> (29. August 2018).
- O.A.: „Zu teuer: Hochhaus vor dem Abriss“, in: *Welt*, 10. Februar 2015, URL: https://www.welt.de/print/die_welt/hamburg/article137290180/Zu-teuer-Hochhaus-vor-dem-Abriss.html (1. Dezember 2017).
- O.A.: *Cyprien Gaillard: Obstacles to Renewal*, 28. März 2010–24. Mai 2010, Presetext der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Basel, URL: www.kunsthallebasel.ch/exhibition/obstacles-to-renewal/ (04. Dezember 2014).
- O.A.: *LIFE Magazine*, 5. Mai 1972, S. 10–11, URL: <https://tinyurl.com/y3ssssht> (22. Februar 2019).
- Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1927), in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Hariolf Oberer/Egon Verheyen, Berlin 1974, S. 99–167.
- Papapetros, Spyros: *On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago 2012.
- Pehnt, Wolfgang: „Alles sollte anders werden – die 1968er Jahre und die Architektur“ (sic), in: Gisbertz 2012, S. 40–55.
- Pehnt, Wolfgang: „Wege ins Offene – Um Verständnis für die 60er Jahre bittend“, in: Adrian von Buttlar/Christoph Heuter (Hrsg.): *Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche*, Berlin 2007. S. 6–13.
- Peirce, Charles S.: „Die Kunst des Rasonierens“ (1893), in: ders.: *Semiotische Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main 1986, S. 191–201.
- Peña Aguado, María Isabel: *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wien 1994.
- Perris, Leslie (Hrsg.): *Landscape in Britain c. 1750-1850*, Ausst.-Kat. London, The Tate Gallery, 20. November 1973 – 3. Februar 1974, London 1973.

- Pfisterer, Ulrich/Anja Zimmermann (Hrsg.): *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005.
- Picon, Antoine: „Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust“, in: *Grey Room*, Nr. 1, Herbst 2000, S. 64–83.
- Pobric, Pac: „Cyprien Gaillard’s Decadent Visions of Decay“, in *Village Voice*, 16. März 2018, URL: <https://www.villagevoice.com/2018/03/16/cyprien-gaillards-decadent-visions-of-decay/> (6. Januar 2019).
- Poe, Edgar Allen: *The Fall of the House of Usher*, Münster 1947 (1839).
- Posener, Alan: „Bitte abreißen! Nachkriegsarchitektur steht nicht unter Denkmalschutz“, in: *Die Welt*, 16. November 2010, URL: <https://www.welt.de/kultur/article10945156/Nachkriegsarchitektur-steht-nicht-unter-Naturschutz.html> (13. November 2017).
- Price, Uvedale: *Essay on the Picturesque, as compared with the sublime and the beautiful and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*, London 1796.
- Pries, Christiane, Interview mit Jean-François Lyotard: „Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries“, in: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene – Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 319–347
- Putnam, James: *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London 2001.
- Reynolds, Joshua: *Discourses on Art*, hrsg. v. Robert R. Wark, New Haven 1975.
- Ricci, Giacomo: „Le Vele di Scampia – Dalle matrici culturali del progetto alla realizzazione“, in: Gaetano Fusco (Hrsg.): *Francesco di Salvo – Opere e Progetti*, Neapel 2003, S. 69–82.
- Rizov, Vadim: „39 Movies Released in 2014 Shot on 35mm“, in: *Filmmaker Magazine. The Magazine of Independent Film*, 15. Januar 2015, URL: <http://filmmakermagazine.com/88971-39-movies-released-in-2014-shot-on-35mm/#.VQL1XGTz0I7> (13. März 2015).
- Rosenblum, Robert: „The Abstract Sublime“, in: *ARTnews*, Heft 59, Nr. 10, February 1961, S. 38–41 und 56–58.
- Rosler, Martha: „Bildsimulationen, Computermanipulationen. Einige Überlegungen“ (1989), in: Hubertus von Amelnunx et al. (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden 1996, S. 36–57.
- Royoux, Jean-Christophe/Marina Warner/Germaine Greer (Hrsg.): *Tacita Dean*, London 2006.
- Saviano, Roberto: *Gomorra. A Personal Journey into the Violent International Empire of Naples’ Organized Crime System*, transl. Virginia Jewiss, New York 2007b (2006).
- Saviano, Roberto: *Gomorra – Reise in das Reich der Camorra*, München 2007a (2006).

- Schade, Werner (Hrsg.): *Claude Lorrain. Gemälde und Zeichnungen*, München 1996.
- Schaffner, Ingrid/Matthias Winzen (Hrsg.): *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Ausst.-Kat., New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 5. Juli–30. August 1998, München 1998.
- Schmidt, Eva/Kai Vöckler (Hrsg.): *Robert Smithson – Gesammelte Schriften*, Köln 2000.
- Schube, Inka (Hrsg.): *Roman Bezzak – Socialist Modernism*, Ausst.-Kat. Hannover, Sprengel Museum, 22. Juni – 16. Oktober 2011, Ostfildern 2011.
- Schug, Alexander (Hrsg.): *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*, Berlin 2007.
- Schümer, Dirk: „Ortstermin in der Konzernzentrale des Verbrechens“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. November 2006, o. S., URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/neapel-ortstermin-in-der-konzernzentrale-des-verbrechens-1383037-p2.html> (22. Februar 2019)
- Schwabsky, Barry: „Ciné qua non. The art of Tacita Dean“, in: *Artforum International*, März 1999, S. 98–101, sowie S. 129.
- Shavit, Arthur/Chaim Gutfinger: *Thermodynamics. From Concepts to Applications*, Boca Raton 2009.
- Siedler, Wolf Jobst/Elisabeth Niggemeyer: *Die gemordete Stadt – Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum*, Berlin 1964.
- Simmel, Georg: „Die Ruine“ (1911), in: ders., *Philosophische Kultur*, Frankfurt am Main 1996, S. 287–295.
- Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Braunschweig 1983 (1889).
- Smithson, Robert: „A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey“, in: *Artforum*, Jg. 7, Nr. 4, Dezember 1967, S. 48–51.
- Smithson, Robert: „Entropie und neue Monumente“ (1966), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 27–37.
- Smithson, Robert: „Entropy and the New Monuments“, in: *Artforum*, Heft 5, Nr. 10, Juni 1966, S. 26–31.
- Smithson, Robert: „Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey“ (1967), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 97–102.
- Smuda, Manfred: „Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik – Zur Konstitution von Landschaft“, in: ders. (Hrsg.): *Landschaft*, Frankfurt am Main 1986, S. 64–65.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2005 (2003).

- Söntgen, Beate: „Hinterm Kreuze steht der Maler“, Rezension von: Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*, München 2012, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.10.2012, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/johannes-grave-caspar-david-friedrich-hinterm-kreuze-steht-der-maler-11941698.html> (22. Februar 2019).
- Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt am Main 2005.
- Stadler, Ulrich: „Bedeutend in jedem Fall: Ein Panorama-Blick auf die Ruinen“, in: Assmann/Gomille/Rippl 2002, S. 271–285.
- Steffen, Will/Paul J. Crutzen/John R. McNeill: „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?“, in: *Ambio*, Heft 36, Nr. 8, Dezember 2007, S. 614–621.
- Steinfeld, Thomas: „Ruinen altern nicht“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 286, 11. Dezember 2015, S. 13.
- Stimmann, Hans: „Kein Denkmalschutz für die Nachkriegsmoderne“, in: *Die Welt*, 7. November 2007, URL: <https://www.welt.de/kultur/article1337780/Kein-Denkmalschutz-fuer-die-Nachkriegsmoderne.html> (22. Februar 2019).
- Stöhr, Franziska: *endlos. Zur Geschichte des Film- und Videoloops im Zusammenspiel von Technik, Kunst und Ausstellung*, Bielefeld 2016.
- Subotnick, Ali: „Essay“, Ausst.-Text, Los Angeles, Hammer Museum, *Hammer Projects: Cyprien Gaillard*, 20. April – 4. August 2013, URL: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2013/hammer-projects-cyprien-gaillard/> (6. Januar 2019)
- Tallerico, Brian: „The Haunting of Hill House. All the Hidden Ghosts You Missed“, in: *Vulture*, 22. Oktober 2018, o. S., URL: <https://www.vulture.com/2018/10/the-haunting-of-hill-house-hidden-ghosts.html> (19. Januar 2019).
- Tassone, Aldo: *I film di Michelangelo Antonioni – Un poeta della visione*, Rom 2002.
- Taubhorn, Ingo/Haus der Photographie (Hrsg.): *Veto. Zeitgenössische Positionen in der Deutschen Fotografie*, Ausst.-Kat., Hamburg, Deichtorhallen, 4. September – 15. November 2009, Heidelberg 2011.
- Tillmanns, Urs: s.v. „Korn“, in: ders. (Hrsg.): *Fotolexikon*, Schaffhausen 1991, S. 121–122.
- Tom Gunning: „Finding the Way. Films Found on a Scrap Heap“, in: Bloemheuvel/Fossati/Guldemond 2012, S. 49–55.
- Vaughan, William: *Friedrich*, London 2004.
- Vidler, Anthony: *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Hamburg 2001 (1992).
- Vöckler, Kai: „Das Verschwinden der Architektur als Thema der Kunst“, in: Folie 2009, S. 12–17.

-
- Vöckler, Kai: *Die Architektur der Abwesenheit. Über die Kunst, eine Ruine zu bauen*, Berlin 2009.
- Volkenstein, Mikhail V.: *Entropy and Information*, Basel 2009.
- von Wedemeyer, Clemens: Filme/films, Ausst.-Kat. Köln, Kölnischer Kunstverein, 3. April – 5. Juli 2006, Köln 2006
- Walsh, Maria, Interview mit Tacita Dean: „Lost in Translation. Tacita Dean interviewed by Maria Walsh“, in: *Art Monthly*, Nov. 2004, Nr. 281, S. 1–4.
- Warner, Marina, Interview mit Tacita Dean: „Marina Warner in conversation with Tacita Dean“, in: Royoux, Warner und Greer 2006, S. 7–47.
- Warnke, Martin (Hrsg.): *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2003.
- Wells, Liz: *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, New York 2011.
- Wesely, Michael: *Time Works*, München 2010.
- Whyte, Lancelot L.: „Atomism, Structure and Form“, in: Gyorgy Kepes (Hrsg.): *Structure in Art and Science*, New York 1965, S. 20–28.
- Winzen, Matthias: „Steinle/Rosefeldt“, in: Schaffner/ders. 1998, S. 260–261.
- Wolfe, Anne M. (Hrsg.): *Altered Landscapes. Photographs of a Changing Environment*, New York 2011.
- Wölfflin, Heinrich: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Inauguraldissertation der hohen philosophischen Fakultät der Universität München, München 1886.
- Wolfs, Rein: „Against Disappearance“, in: Derieux et al. 2009, S. 3–5.
- Wood, Catherine: „Cyprien Gaillard“, in: *Artforum International*, Februar 2009, S. 172–175.
- Yablonsky, Linda, Interview mit Cyprien Gaillard: „Beautiful Ruins“, in: *The New York Times Style Magazine*, 10. April 2013, o. S., URL: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/> (03. Dezember 2014).
- Ziff, Jerold: „„Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape“: A Lecture by J. M. W. Turner“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Heft 25, Nr. 1/2, 1963, S. 124–147.
- Zimmerman, Claire: *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis 2014.
- Zimmermann, Reinhard: *Künstliche Ruinen – Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989.

Webseiten und Videos

ACCA Melbourne Interview mit Tacita Dean: „Tacita Dean, on Film. Interview at ACCA 2013“, ACCA – Australian Center for Contemporary Art, 2013, 9:13 min, URL: https://www.youtube.com/watch?v=8dOEXl_3lzl (25. Oktober 2014).

ifa, Institut für Auslandsbeziehungen, Interview mit Clemens von Wedemeyer: „Future Perfect. Contemporary Art from Germany – Clemens von Wedemeyer“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OeLdJ-kzxqU> (17. April 2018).

Dean, Tacita: *The Green Ray*, 2001, 16-mm-Film, 2:34 min, Farbe, Ton, URL: <https://vimeo.com/38026163> (12. März 2015).

Webseite des Bundesministeriums für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit
http://www.staedtebaufoerderung.info/StBauF/DE/Programm/Stadtumbau/StadtumbauOst/stadtumbauOst_node.html (18. April 2018).

Webseite des Urban Think Tank über Torre de David:
<http://u-tt.com/project/torre-david/> (23. November 2017).

Webseite der Initiative Save Film: <http://www.savefilm.org> (13. März 2015).

von Wedemeyer, Clemens: *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo, URL: <https://vimeo.com/132521983> (13. November 2017).

Abbildungen



Abb. 1 Heinz Graffunder et al., Palast der Republik, Berlin, 1973–1976, Zustand nach Asbestsanierung und vor Abriss, August 2004.



Abb. 2 Heinz Graffunder et al., Palast der Republik, Berlin, 1973–1976, Marmor-Glasfassade, Aufnahme von 1978.



Abb. 3 Leerstelle des abmontierten DDR-Staatswappens am Palast der Republik aus: Sophie Calle, *The detachment, Souvenirs de Berlin-Est*, 1996.

„I visited places in Berlin where the symbols of East Germany have been removed. I asked passers-by to describe the objects that once filled these empty spaces. I photographed the absence and replaced the missing monuments with their memories.“



Abb. 4 Nina Fischer & Maroan el Sani, Filmstill aus *PaR, Weißbereich*, 2001, DV, Video Doppelprojektion, 7 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 5 Thomas Florschuetz, *ohne Titel (Palast) 56*, 2006/2007, C-Print, Diasec, 183 × 253 cm.



Abb. 6 Arwed Messmer, *The Palace of the Republic ruins from the roof of the Marstall*, 26 June 2007, aus der Serie *Anonyme Mitte Berlin*, 2009.



Abb. 7 Michael Wesely, *Palast der Republik, Berlin (28.8.–19.12.2008)*, 2008, C-Print, Diasec, 124 × 176 cm.



Abb. 8 Allora & Calzadilla, *How to Appear Invisible*, 2009, Filmstill.



Abb. 9 Reynold Reynolds, Filmstill aus *Letzter Tag der Republik/Last Day of the Republic*, 2010, 16-mm-Film auf HD DVD, 8 min, Farbe, Ton.



Abb. 10 Sandro Botticelli, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, 1476, Tempera auf Holz, 111 × 134 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.



Abb. 11 Claude Lorrain, *Hirtenlandschaft*, 1638, Öl auf Leinwand, 100 x 132 cm, Sussex, Collection Parham House.



Abb. 12 Hubert Robert, *Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine*, 1796, Öl auf Leinwand, 114,5 × 146 cm, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 13 Caspar David Friedrich, *Klosterruine Eldena bei Greifswald*, 1824/25, Öl auf Leinwand, 35 × 49 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 14 Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1809/10, Öl auf Leinwand, 110 × 171 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 15 Aufnahmen der Sprengung der Großwohnsiedlung Pruitt-Igoe, *Life*, 5. Mai 1972, S. 10–11.



Abb. 16 Luftaufnahme der Siedlung Pruitt-Igoe nach Fertigstellung, Ende der 1950er Jahre.



Abb. 17 Franco Stella, Neubau des Berliner Schlosses, Berlin, 2013–2019, Süd- und Westfassade, Januar 2019.



Abb. 18 Tacita Dean, *Palast*, 2004, Filmstills, 16mm-Farbfilm, optischer Sound, 10:30 min.



Abb. 19 Tacita Dean, *Palast*, 2004, Filmstill, 16mm-Farbfilm, optischer Sound, 10:30 min.



Abb. 20 Tacita Dean, *Palast*, 2004, Filmstill, 16mm-Farbfilm, optischer Sound, 10:30 min.



Abb. 21 Tacita Dean, *Palast*, 2004, Filmstill, 16mm-Farbfilm, optischer Sound, 10:30 min.

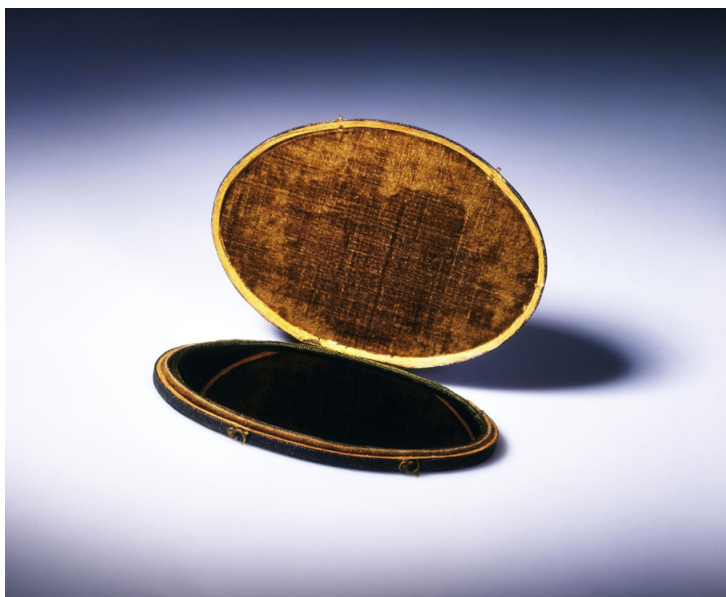


Abb. 22 Claude-Spiegel, getönt, ca. 1775–1780, London, Victoria & Albert Museum.



Abb. 23 Thomas Gainsborough, *Artist with a Claude Glass*, ca. 1750, Graphit auf Papier, 18,4 × 13,8 cm, London, British Museum.



Abb. 24 Tacita Dean, *Palast*, 2004, Filmstill, 16mm-Farbfilm, optischer Sound, 10:30 min.

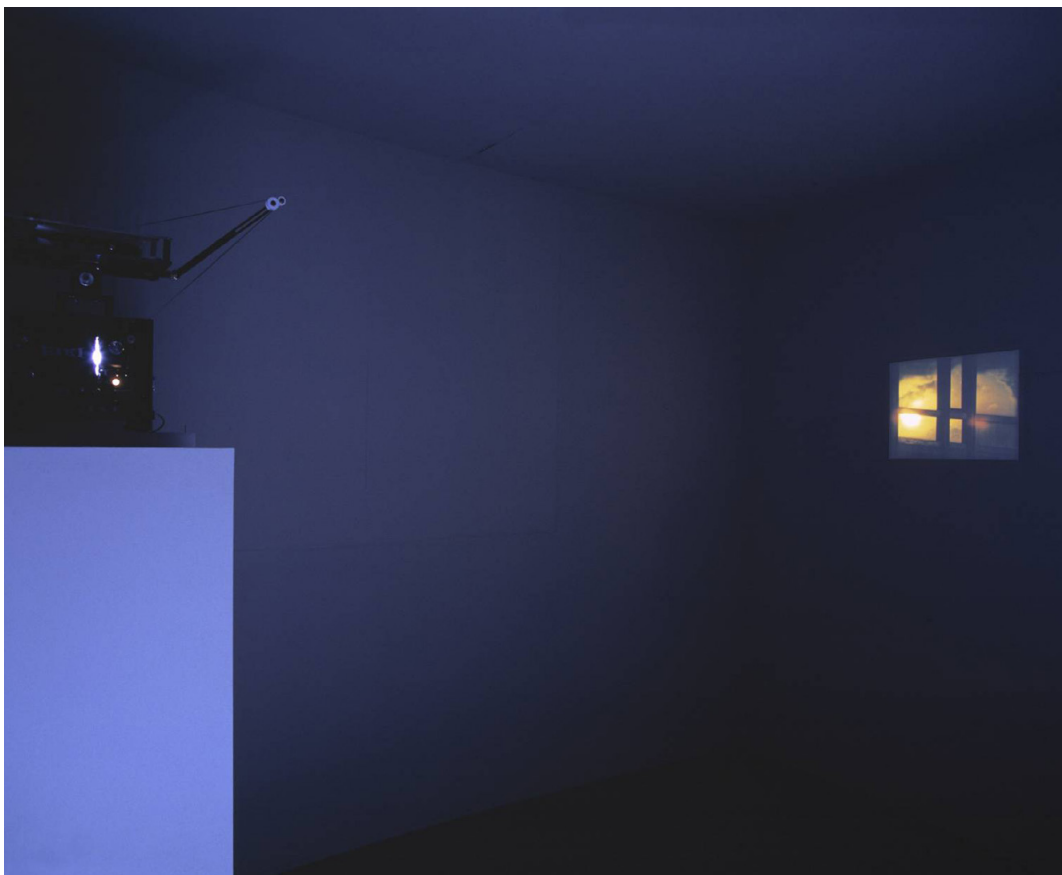


Abb. 25 Tacita Dean, *Palast*, 2004, Installationsansicht, Tate St Ives.



Abb. 26 Tacita Dean, *FILM*, 2011, 35mm anamorpher Film in schwarzweiß und Farbe mit handgefärbten Sequenzen im Porträtformat, stumm, 11 min, kontinuierlicher Loop. Installationsansicht, Tate Modern, London.



Abb. 27 Cyprien Gaillard, *New Picturesque*, 2010, Collage, 9 × 13.5 cm, 20.5 × 28.5 × 2.5 cm (gerahmt), Privatsammlung.



Abb. 28 Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies* (Surville, Montereau-Fault-Yonne, Frankreich; Stones of Stenness, Orkney, Schottland; Ring O' Brodgar, Orkney, Schottland; Angkor, Kambodscha), 2006–2010, 9 Polaroid Spectra auf Museumspappe in Schaukasten, 65 × 48 × 10 cm gerahmt, Privatbesitz.



Abb. 29 Cyprien Gaillard, Installationsansicht von *Geographical Analogies*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, *Pruitt-Igoe Falls*, 2009.



Abb. 30 Derieux et al. (Hrsg.), *Cyprien Gaillard – Geographical Analogies*, Zürich 2009, Innenansicht.



Abb. 31 Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies* (Michigan Central Station, Detroit, USA; Vele di Scampia, Neapel, Italien; City Methodist Church, Gary, USA; Ballyrushboy, Belfast, Nordirland), 2006–2010, 9 Polaroid Spectra auf Museumspappe in Schaukasten, 65 × 48 × 10 cm gerahmt, Privatbesitz.



Abb. 32 Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies* (Alton Estate, Roehampton, England; Château d'Oison, Oiron, France; La Noé, Chanteloup-les-Vignes, France), 2006–2010, 9 Polaroid Spectra auf Museumspappe in Schaukasten, 65 × 48 × 10 cm gerahmt, Privatbesitz.



Abb. 33 Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies* (Alton Estate, Roehampton, England; Desniansky Raion, Kiev, Ukraine; Ferrari Démolition, Wittelsheim, France; James Turrell, *Celestial Vault*, Den Haag, Netherlands; Western Wall, Jerusalem, Israel), 2006–2010, 9 Polaroid Spectra auf Museumspappe in Schaukasten, 65 × 48 × 10 cm gerahmt, Privatbesitz.



Abb. 34 Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies* (Chateau Mennechet, Chiry-Ourscamp, France; Chateau de Méréville, Méréville, France; Thurso Castle, Caithness, Scotland; Dunluce Castle, Antrim, Northern Ireland; Fort Augustus, Loch Ness, Scotland; Downhill Castle, Castlerock, Northern Ireland; Sinclair and Girnigoe Castle, Wick, Scotland; Chateau de Fère, Fère-en-Tardenois, France; Fountainwell Place, Sighthill, Glasgow, Scotland), 2006–2010, 9 Polaroid Spectra auf Museumspappe in Schaukasten, 65 × 48 × 10 cm gerahmt, Privatbesitz.



Abb. 35 Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies* (*Beauval, Meaux, France; La Pierre Collinet, Meaux, France; Concrete Recycling Site, Meaux, France*), 2006–2010, 9 Polaroid Spectra auf Museumspappe in Schaukasten, 65 × 48 × 10 cm gerahmt, Privatbesitz.



Abb. 36 Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies* (*Prypiat, Ukraine; Chernobyl, Ukraine; Fritz Koenig, Sphäre, Battery Park, New York, USA*), 2006–2010, 9 Polaroid Spectra auf Museumspappe in Schaukasten, 65 × 48 × 10 cm gerahmt, Privatbesitz.



Abb. 37 Robert Smithson, *Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (The Bridge Monument, the Pipes Monument, Monument with Pontoons, The Sand Box Monument)*, 1967, Schwarzweißfotografien.

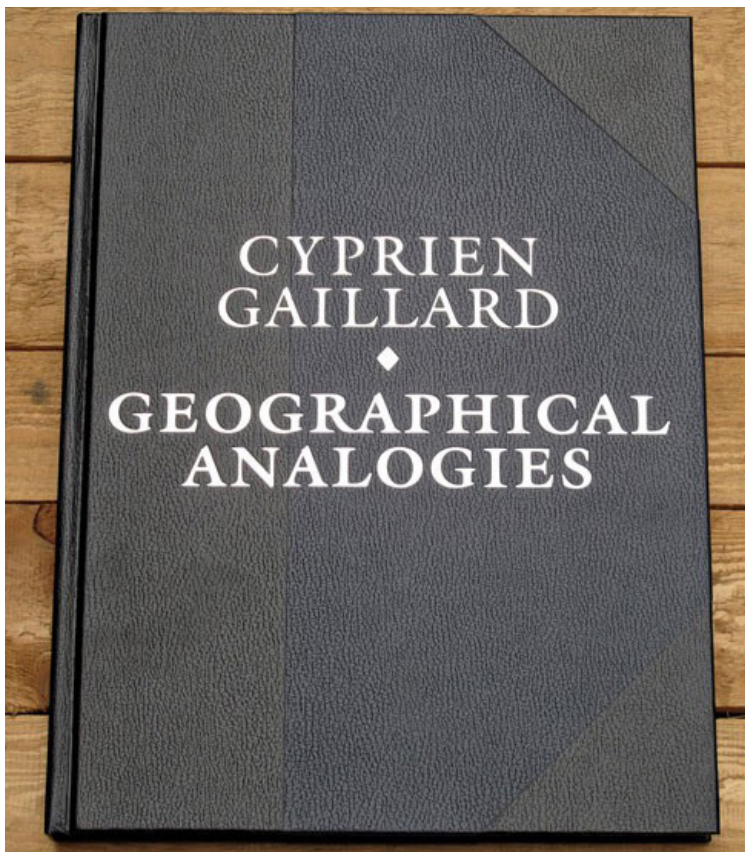


Abb. 38 Derieux et al. (Hrsg.), *Cyprien Gaillard – Geographical Analogies*, Zürich 2009, Außenansicht.

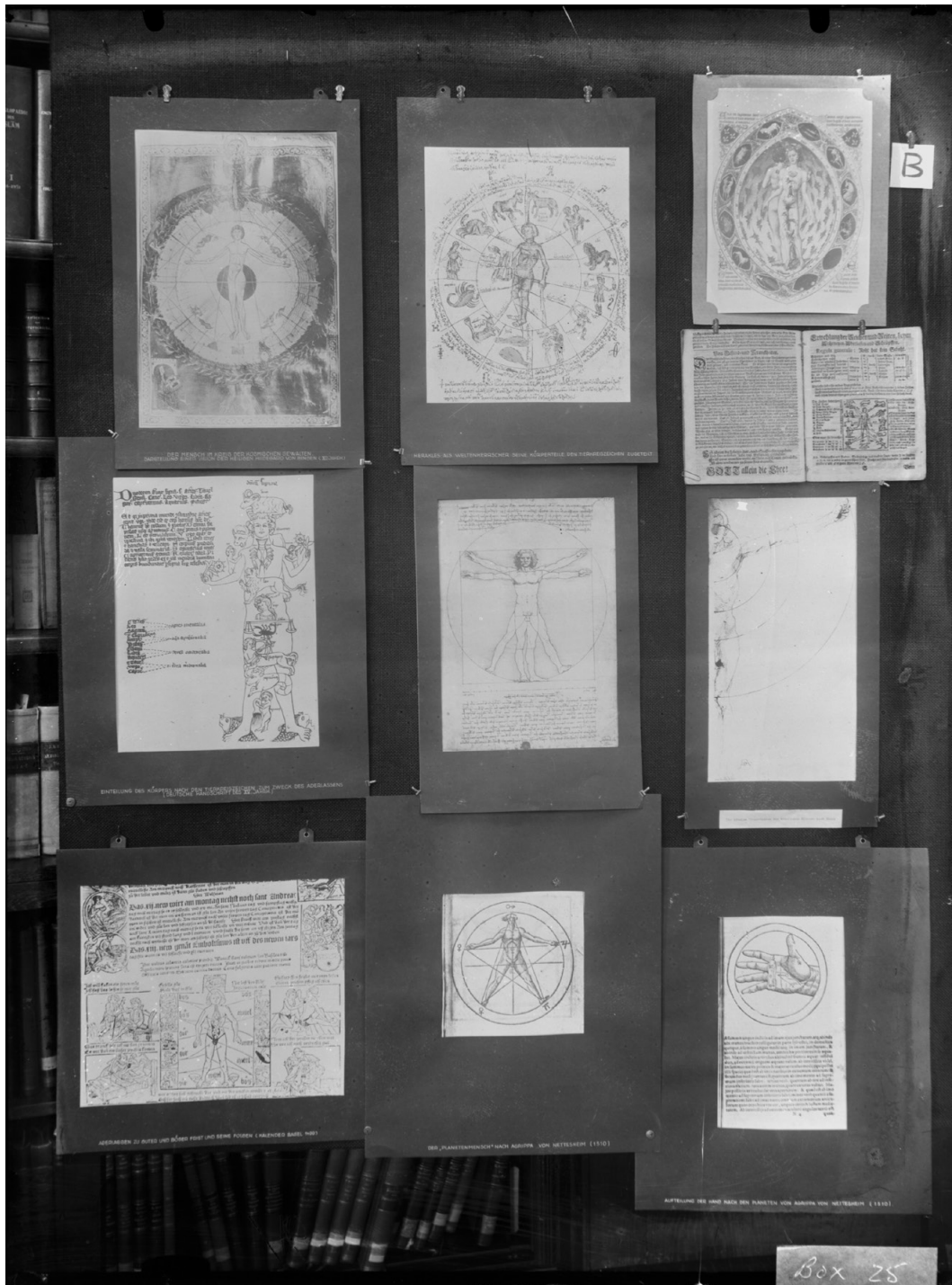


Abb. 39 Aby Warburg, *Bilderatlas MNEMOSYNE*, Tafel B (Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen), um 1929.



Abb. 40 Cyprien Gaillard, Installationsansicht von *Geographical Analogies*, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, *Räume der Erinnerung*, 2012.



Abb. 41 Cyprien Gaillard, Installationsansicht von *What it does to your city*, Berlin, Schinkel Pavillon, 2012.



Abb. 42 Beate Gütschow, *LS#7*, 1999, C-Print, 164 × 116 cm.



Abb. 43 Beate Gütschow, *S#13*, 2005, LightJet Print, 198 × 180 cm.



Abb. 44 Ursulina Schüler-Witte und Ralf Schüler, „Bierpinselform“ Turm-Restaurant, Berlin, 1972–1976.



Abb. 45 Beate Gütschow, *S#2*, 2005, LightJet Print, 212 × 177 cm.



Abb. 46 Beate Gütschow, *S#11*, 2005, LightJet Print, 180 × 232 cm.



Abb. 47 Beate Gütschow, *S#14*, 2005, LightJet Print, 180 × 267 cm.



Abb. 48 Beate Gütschow, *S#16*, 2006, LightJet Print, 142 × 122 cm.



Abb. 49 Beate Gütschow, *S#32*, 2009, LightJet Print, 180 × 232 cm.



Abb. 50 Thomas Gainsborough, *Landscape with Gypsy Encampment*, ca. 1760, Wasserfarbe und Gouache über Graphit mit schwarzer Kreide auf Velinpapier, 28,4 × 23,5 cm, New Haven, Yale Center for British Art.



Abb. 51 Beate Gütschow, *LS/S*, Ausstellungsansicht, ST PAUL St Gallery, Auckland, 2011.



Abb. 52 Sasha Stone, *Wenn Berlin New York wäre*, vor 1929, Fotomontage, 16,8 × 22,3 cm.

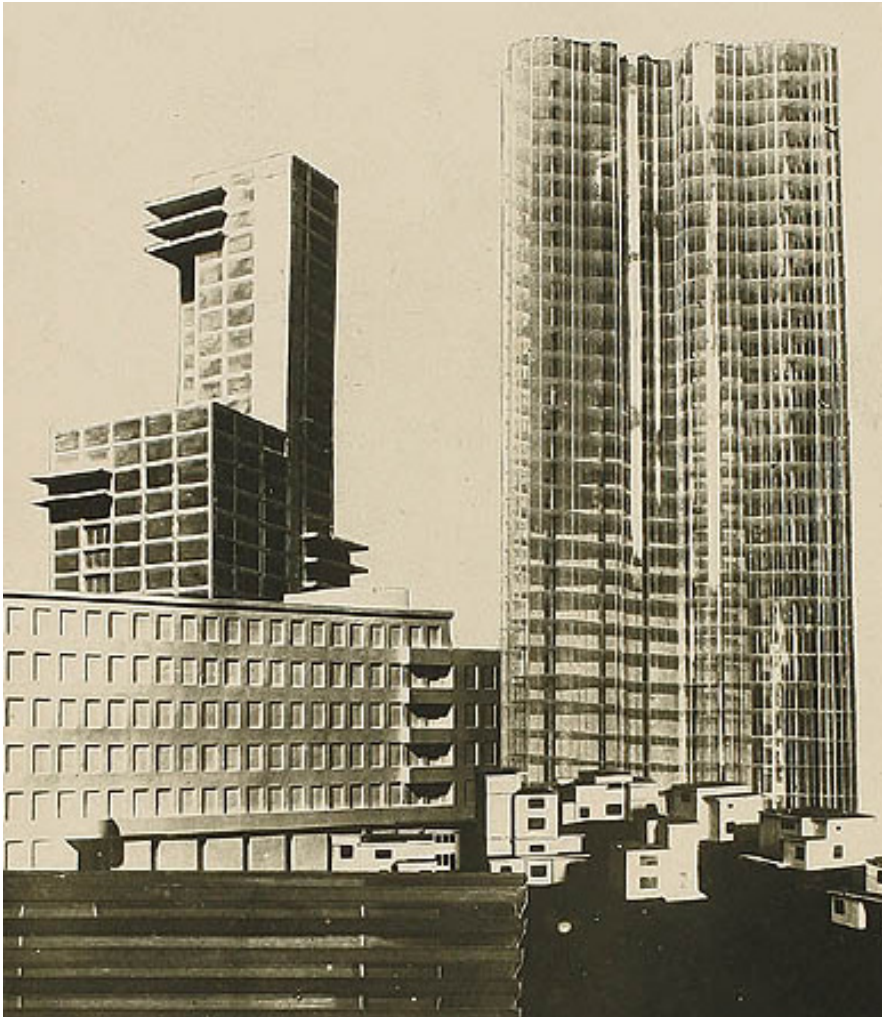


Abb. 53 Ludwig Mies van der Rohe, *Ikonen des Neuen Bauens*, um 1929, Collage, 14,4 × 12 cm, Privatbesitz.



Abb. 54 Beate Gütschow, *S#11*, 2005, LightJet Print, 180 × 232 cm.

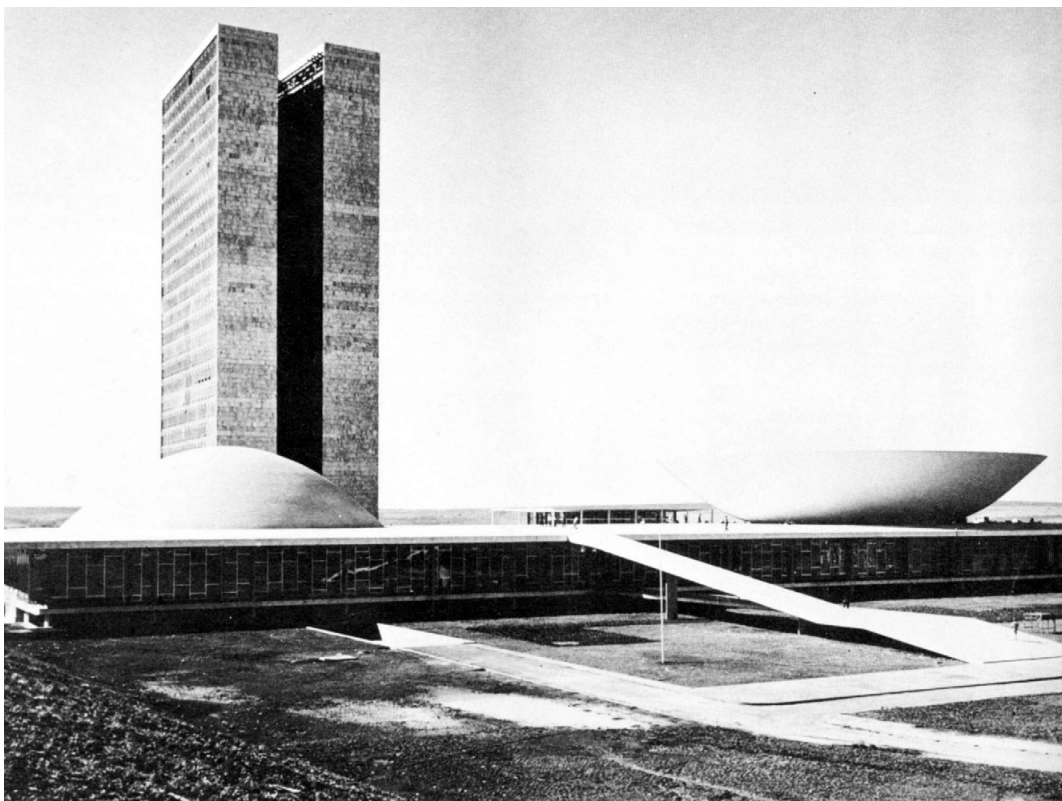


Abb. 55 Oscar Niemeyer, Parlamentsgebäude, Brasília, 1958–1960.



Abb. 56 Hermann Henselmann, Haus des Lehrers und Kongresszentrum, Berlin, 1961–1964.

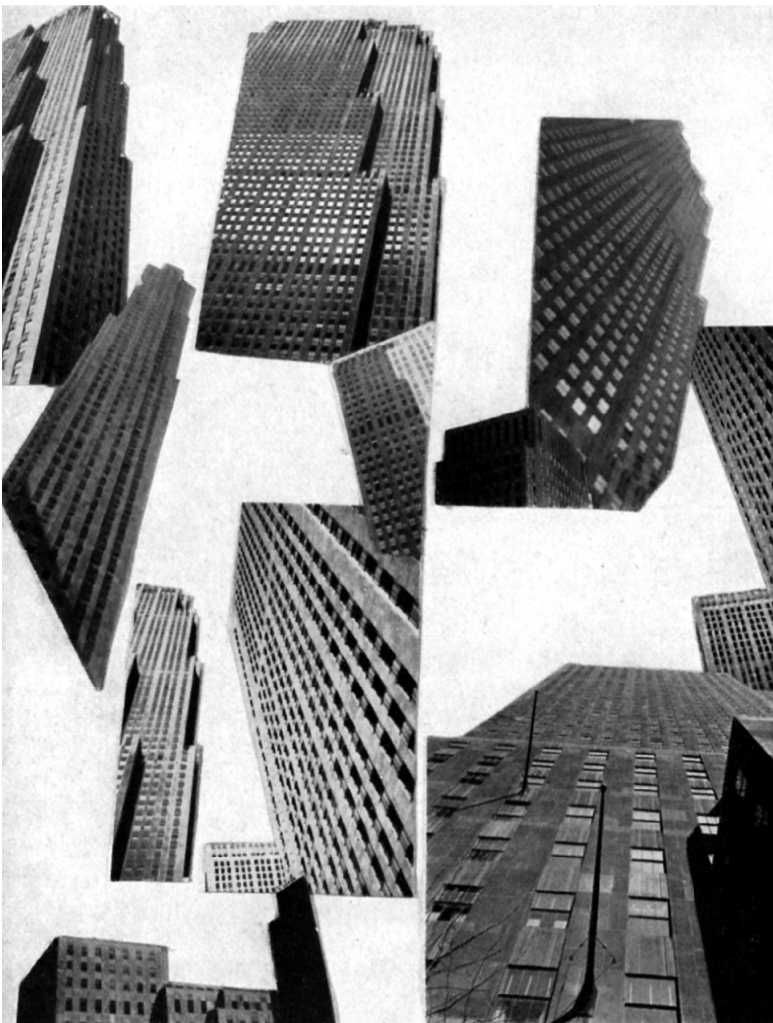


Abb. 57 Sigfried Giedion, Fotomontage des Rockefeller Center, 1965.

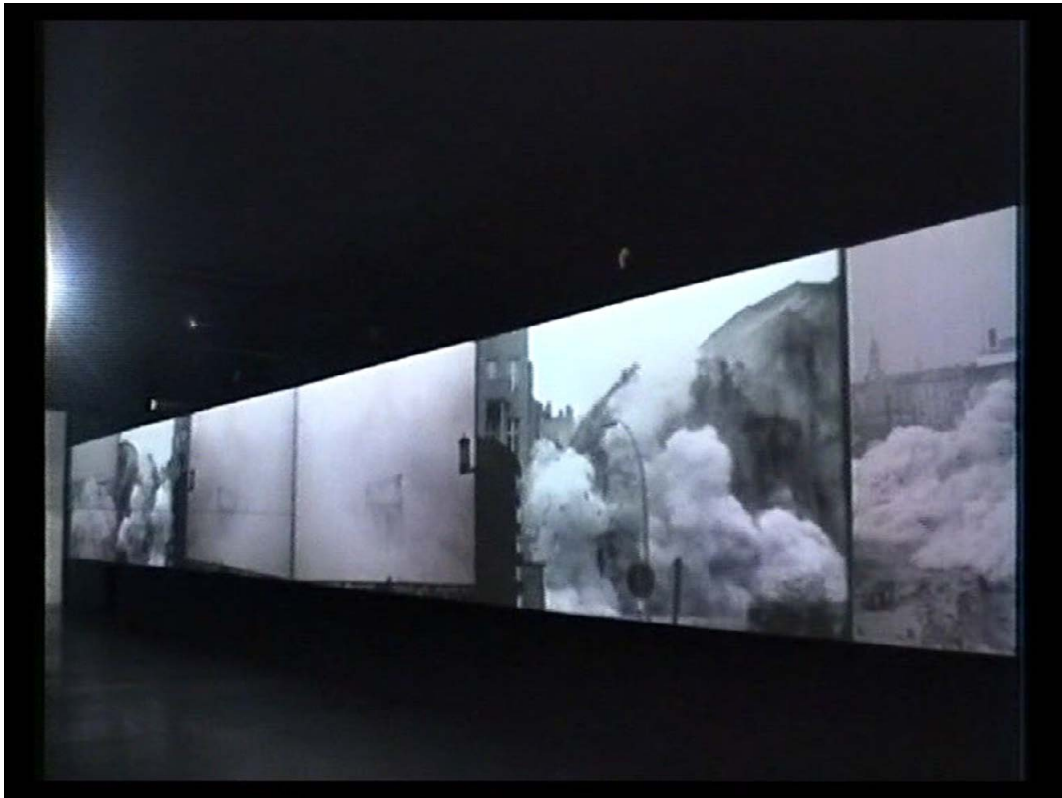


Abb. 58 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Installationsansicht von *Detonation Deutschland*, 1996, 7-Kanal-Videoinstallation, 7 Bildschirme, Spiegel, 54 min Loop, 4:3, Schwarzweiß und Farbe, Ton.



Abb. 59 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Installationsansicht von *Detonation Deutschland*, Athen, 1. Athen Biennale 2007.

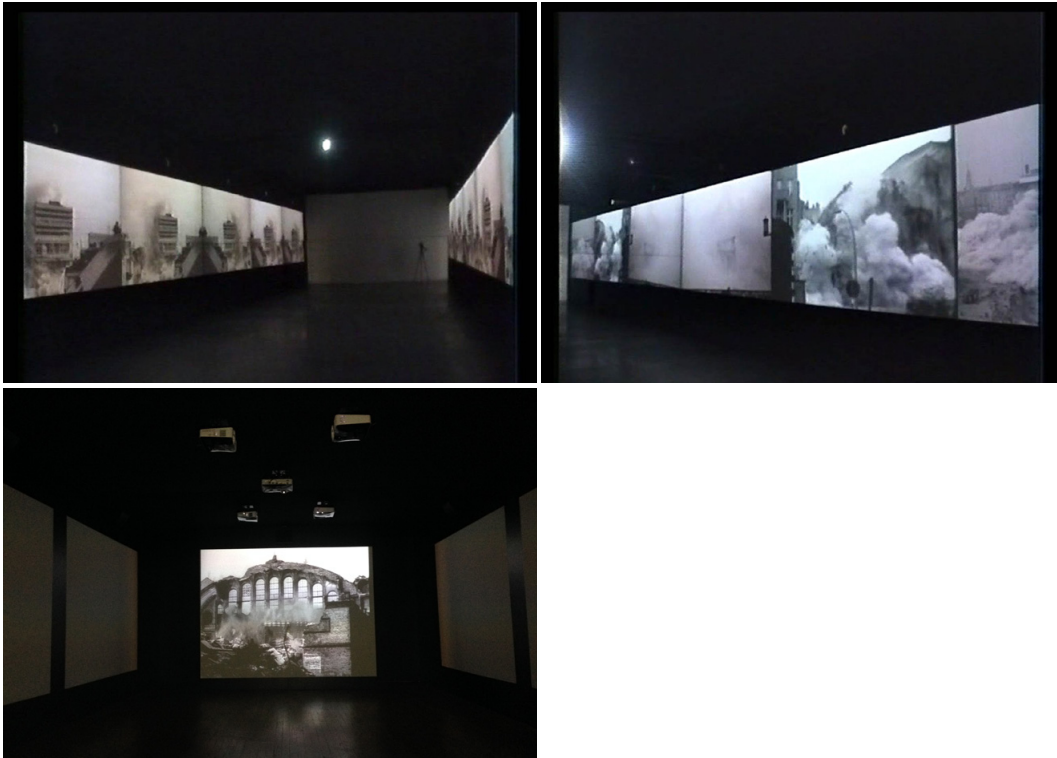


Abb. 60 – 62 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Projektionsarten von *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 63 und 64 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Filmstills aus *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 65 und 66 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Filmstills aus *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 67 – 69 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Ausschnitte aus *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 70 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Installationsansicht von *Detonation Deutschland*, 1996, Berlin, Sammlung Hoffmann, 2017.

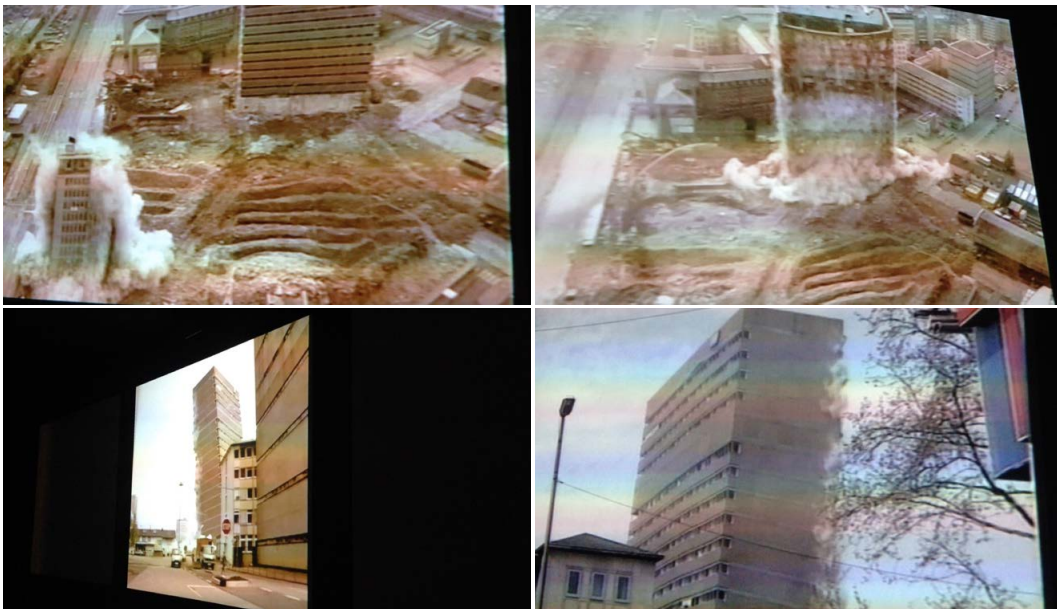


Abb. 71 – 74 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Ausschnitte aus *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 75 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Installationsansicht von *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 76 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Filmstill aus *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 77 Caspar David Friedrich, *Kreidefelsen auf Rügen*, 1818, Ölfarben auf Leinwand, 90 × 70 cm, Kunst Museum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart.



Abb. 78 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Detail aus *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 79 Julian Rosefeldt und Piero Steinle, Filmstill aus *Detonation Deutschland*, 1996.



Abb. 80 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 81 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 82 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 83 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.

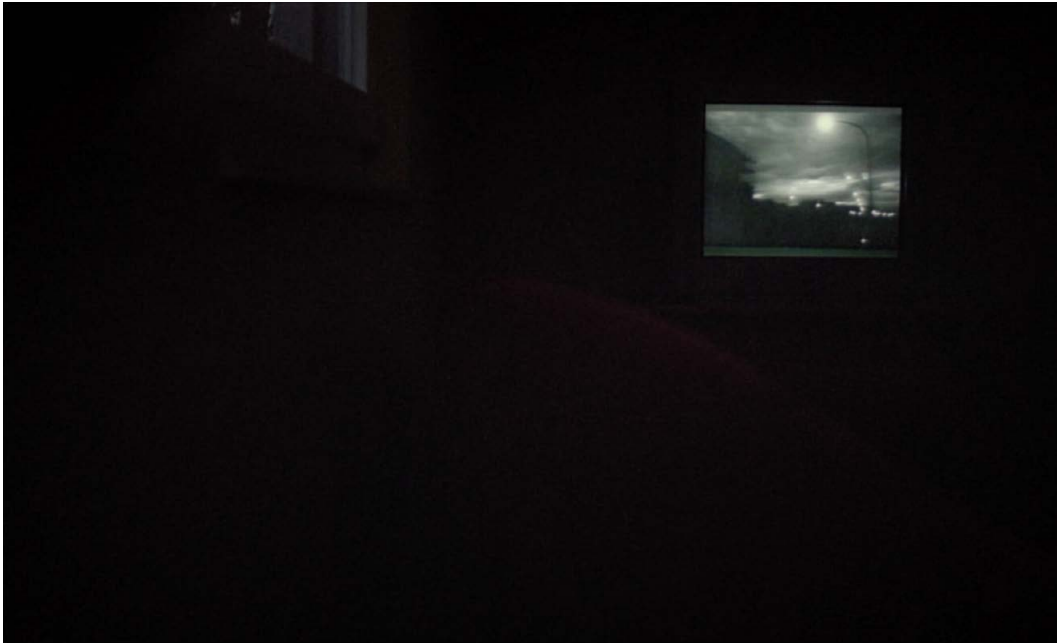


Abb. 84 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 85 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 86 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 87 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 88 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 89 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 90 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 91 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 92 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 93 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 94 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 95 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 96 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 97 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.

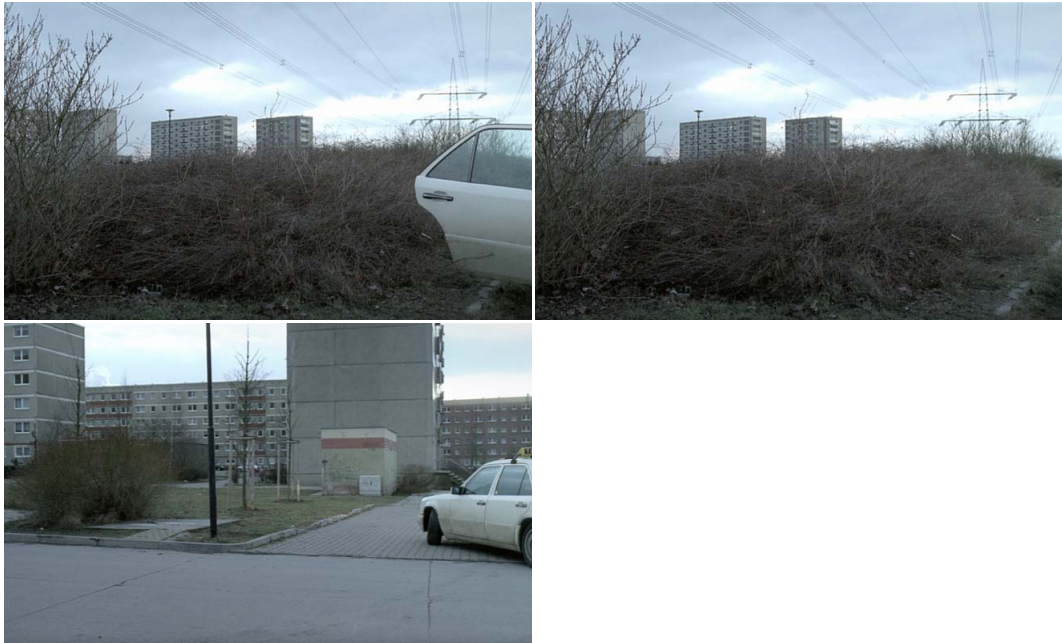


Abb. 98 – 100 Clemens von Wedemeyer, Filmstills aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 101 und 102 Clemens von Wedemeyer, Filmstills aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 103 Clemens von Wedemeyer, Filmstills aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 104 und 105 Tobias Zielony, *Ha-Neu (Silberhöhe 1)* und *(Silberhöhe 2)*, 2003, C-Print, 46 × 96 cm.



Abb. 106 und 107 Filmstills aus *L'Eclisse*, Italien 1962, Regie: Michelangelo Anontioni.



Abb. 108 Filmstill aus *L'Eclisse*, Italien 1962, Regie: Michelangelo Anontioni.
Abb. 109 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.

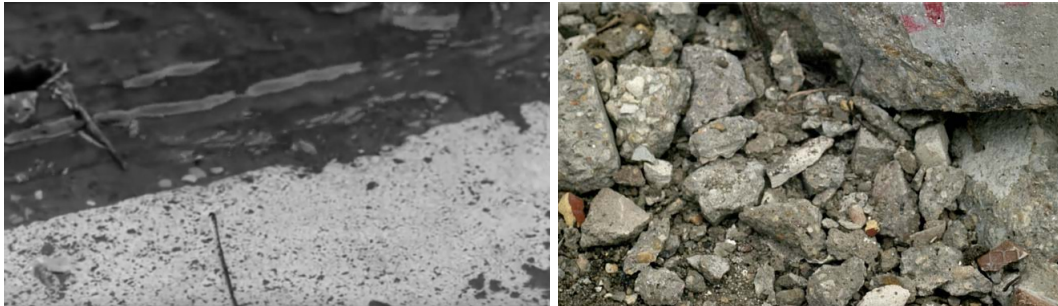


Abb. 110 Filmstill aus *L'Eclisse*, Italien 1962, Regie: Michelangelo Anontioni.

Abb. 111 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 112 Filmstill aus *L'Eclisse*, Italien 1962, Regie: Michelangelo Anontioni.

Abb. 113 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 114 und 115 Filmstill aus *L'Eclisse*, Italien 1962, Regie: Michelangelo Anontioni.



Abb. 116 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 117 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 118 Clemens von Wedemeyer, Filmstill aus *Silberhöhe*, 2003, 35mm/DVD, 10 min, Loop, Farbe, Stereo.



Abb. 119 Tobias Zielony, *Vele di Scampia (Vela Azzurra)*, 2010, C-Print, 150 × 120 cm.



Abb. 120 Francesco di Salvo, Vele di Scampia, Neapel, 1962–1975, Zustand 2010.



Abb. 121 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.

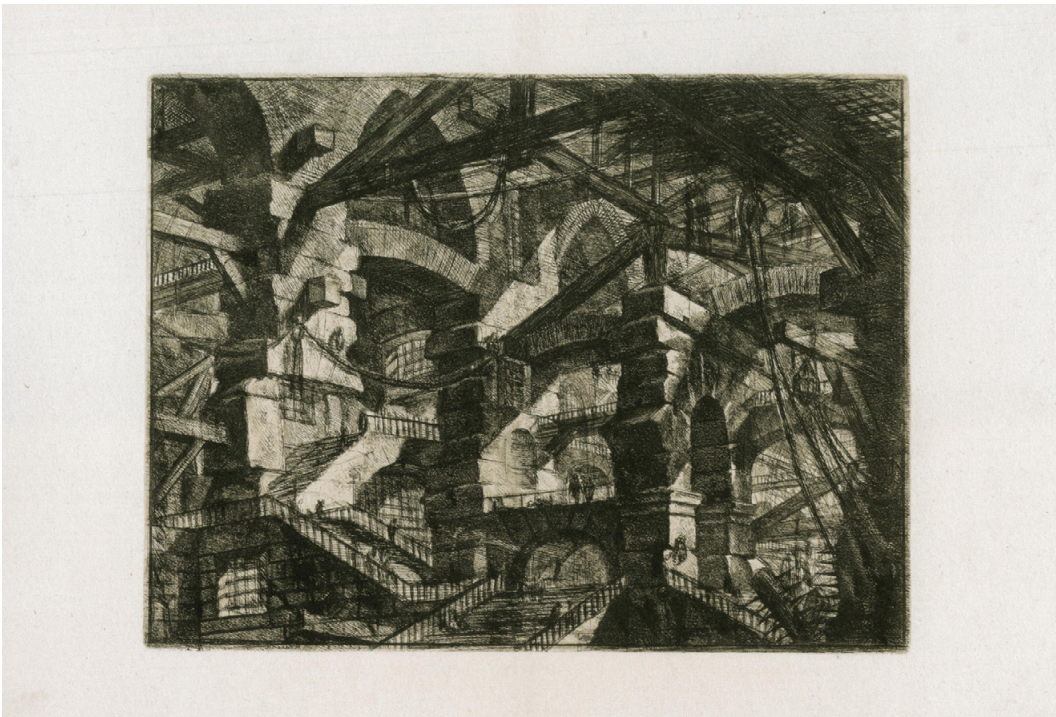


Abb. 122 Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzione*, Tafel XIV (*L'Arco Gotico – Der Gotische Bogen*), Radierung, mit Kupferstich überarbeitet, 1745, Überarbeitung 1761.

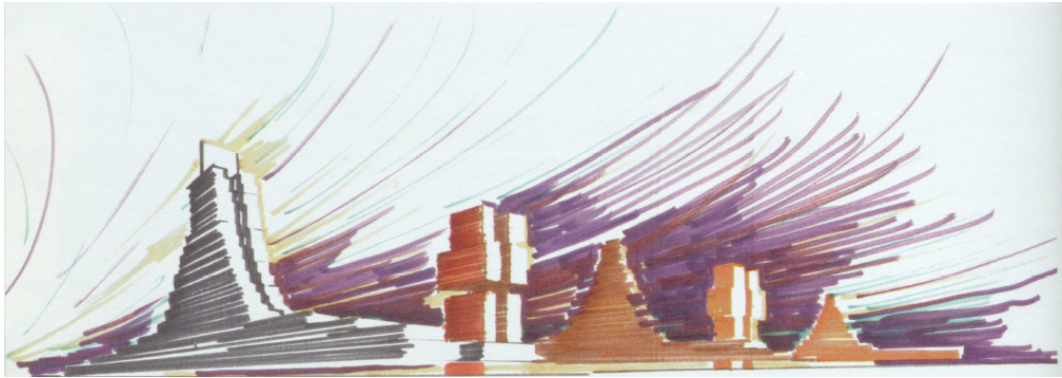


Abb. 123 Francesco di Salvo, *Le Vele di Scampia*, Entwurfsskizzen, um 1960.



Abb. 124 und 125 Tobias Zielony, Filmstills aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 126 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 127 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 128 – 135 Tobias Zielony, Filmstills aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 136 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 137 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 138 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.

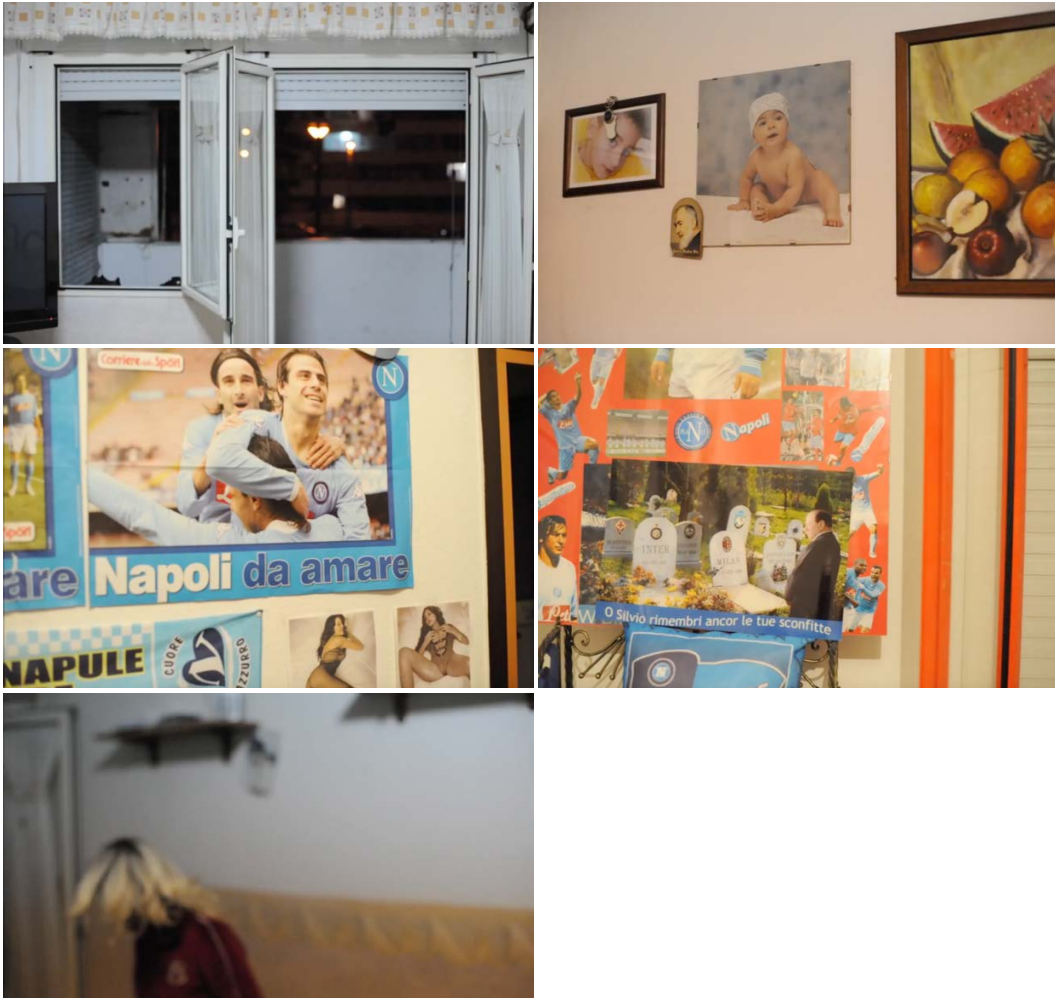


Abb. 139 – 143 Tobias Zielony, Filmstills aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 144 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 145 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 146 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 147 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 148 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 149 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 150 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 151 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 152 – 155 Tobias Zielony, Filmstills aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 156 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 157 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 158 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 159 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 160 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 161 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 162 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 163 Establishing Shot aus *Gomorra*, Italien 2008, Regie: Matteo Garrone.



Abb. 164 Szene aus dem Film *Gomorra*, Italien 2008.



Abb. 165 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 166 Filmstill aus *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Deutschland 1920, Regie: Robert Wiene.



Abb. 167 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.



Abb. 168 Tobias Zielony, Filmstill aus *Le Vele di Scampia*, 2009, HD Video/Stop Motion, 9 min, Farbe, tonlos.

1. Barbara Herrenkind, Humboldt-Universität zu Berlin.
2. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Regine Richter.
3. A3 Arndt Art Agency und Perrotin © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2022.
4. Nina Fischer & Maroan el Sani.
5. Galerie m, Bochum.
6. Arwed Messmer.
7. Michael Wesely.
8. © Allora & Calzadilla. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler und Gladstone Gallery.
9. Studio Reynold Reynolds, Berlin.
10. Florenz, Galleria degli Uffizi.
11. Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.
12. © 2007 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.
13. – 14. Bildrecht: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin/Alte Nationalgalerie.
15. *Life Magazine*, 5. Mai 1972, S. 10–11, Lee Balterman. Google Books Life Magazine Archive. <http://tinyurl.com/y3sssst> (22. Februar 2019).
16. Pressematerialien *The Pruitt-Igoe Myth*, ein Film von Chad Freidrichs, USA 2011. Fotografie: State Historical Society of Missouri.
17. Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss.
18. – 21. © Tacita Dean. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin; Frith Street Gallery, London und Marian Goodman Gallery, New York/Paris.
22. Victoria & Albert Museum London, Nr. P.18-1972. Schenkung R. Lewis.
23. © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.
24. © Tacita Dean. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin; Frith Street Gallery, London und Marian Goodman Gallery, New York/Paris.
25. © Tate.
26. © Tacita Dean. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin; Frith Street Gallery, London und Marian Goodman Gallery, New York/Paris. Foto: Marcus Leith & Andrew Dunkley.
27. – 28. © Cyprien Gaillard. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Sprüth Magers.
29. Foto: © Nils Klinger.

-
30. Motto Distribution.
31. – 36. © Cyprien Gaillard. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Sprüth Magers.
37. © VG Bild-Kunst, Bonn.
38. Motto Distribution.
39. © The Warburg Institute, London. Fotograf unbekannt.
40. Foto: © Achim Kukulies.
41. © Cyprien Gaillard. Mit freundlicher Genehmigung von Sprüth Magers, Berlin, London. Foto: Jens Ziehe.
42. – 43. Beate Gütschow, VG Bild-Kunst.
44. Privat.
45. – 49. Beate Gütschow, VG Bild-Kunst.
50. © Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.
51. © St Paul St Gallery.
52. Hammers 2014, S. 84.
53. © VG Bild-Kunst, Bonn.
54. Beate Gütschow, VG Bild-Kunst.
55. Nikolaus Pevsner: *A history of building types*, Princeton 1970, Abb. 3.33.
56. Architektur der DDR, 12/1964, S. 720.
57. ©1982 Erben Andres Giedion & Verena Clay-Giedion. Veröffentlicht mit der freundlichen Genehmigung der Stiftung Sigfried Giedion und der Paul & Peter Fritz Literatur Agentur, Zürich.
58. Privat.
59. – 60. © Julian Rosefeldt und Piero Steinle. Mit freundlicher Genehmigung von Julian Rosefeldt.
61. – 62. Privat.
63. – 66. © Julian Rosefeldt und Piero Steinle. Mit freundlicher Genehmigung von Julian Rosefeldt.
67. – 74. Privat.
75. – 76. © Julian Rosefeldt und Piero Steinle. Mit freundlicher Genehmigung von Julian Rosefeldt.
77. Kunst Museum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart; © SIK-ISEA, Zürich (Philipp Hitz).
78. Privat.
79. © Julian Rosefeldt und Piero Steinle. Mit freundlicher Genehmigung von Julian Rosefeldt.

80. – 103. © Clemens von Wedemeyer. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
- 104.–105. © Tobias Zielony. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
- 106.–108. Eclisse © 1962 STUDIOCANAL.
109. © Clemens von Wedemeyer. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
110. Eclisse © 1962 STUDIOCANAL.
111. © Clemens von Wedemeyer. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
112. Eclisse © 1962 STUDIOCANAL.
113. © Clemens von Wedemeyer. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
- 114.–115. Eclisse © 1962 STUDIOCANAL.
- 116.–118. © Clemens von Wedemeyer. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
119. © Tobias Zielony. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
120. Mit Erlaubnis des Ministero della Cultura – Soprintendenza ABAP per il comune di Napoli.
121. © Tobias Zielony. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
122. © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Christoph Irrgang.
123. © CLEAN Edizioni.
- 124.–162. © Tobias Zielony. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
- 163.–164. © Rai Cinema, Fandango.
165. © Tobias Zielony. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.
166. © Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.
- 167 – 168. © Tobias Zielony. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie KOW, Berlin.

Abstract

Die Ruine in der zeitgenössischen Kunst. Neo-pittoreske und neo-erhabene Darstellungen von Nachkriegsarchitektur in der bildenden Kunst seit 1990

Rund ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung wirft der Zustand der Nachkriegsarchitektur die Frage nach ihrem Denkmalwert auf. Angesichts maroder Bausubstanz wird in Feuilletonartikeln über Erhalt und Abriss der Bauten, die zwischen den 1950er und 1970er Jahren entstanden sind, debattiert. Auch die architekturhistorische Forschung bemüht sich mittlerweile um eine systematische Aufarbeitung der Bestände. Zugleich reflektieren Künstler*innen die Architektur dieser Zeit in ihren Arbeiten. In welcher Weise sie sich mit diesem Gegenstand und den damit verbundenen Fragen beschäftigen, ist das Thema der Dissertation. Der Fokus liegt dabei auf Fotografie-, Film- und Videoarbeiten internationaler Künstler*innen seit 1990, die gezielt ikonografische Traditionen des Topos Ruine erweitern, aktualisieren und unter den Bedingungen ihres Mediums neu orientieren. Entscheidend hierbei ist die Tatsache, dass die Ruinenikonografie bislang durch die Ästhetik der Romantik sowie Georg Simmels geprägt wurde, der den Reiz verfallender Bauten in der Rückeroberung durch die Natur sah. Die modernen Ruinen hingegen bestehen aus industriellen, schwer vergänglichen Baustoffen wie Beton und Stahl und sind häufig die Folge menschlicher statt natürlicher Zerstörung.

Die Analyse der Werke zeitgenössischer Künstler*innen, die sich maßgeblich mit dem Verfall von Nachkriegsbauten beschäftigt haben, führt in der Dissertation zu einer Aktualisierung der für den Ruinenbegriff prägenden ästhetischen Kategorien des Pittoresken und des Erhabenen für das 21. Jahrhundert. Die Neufassung dieser Kategorien trägt den Darstellungsparametern der neuen Medien ebenso Rechnung wie den veränderten Bedingungen der Architektur. Einige der analysierten Arbeiten nutzen Nachkriegsarchitektur als zeitgemäßes Symbol der Vergänglichkeit und widmen sich in pittoresker Tradition vor allem Wahrnehmungsfragen, um die Konstruktionsmechanismen ihrer eigenen Medien zu reflektieren, wie etwa die 16-mm-Filme Tacita Deans (*1965), die Polaroid-Serie Cyprien Gaillards (*1980) und die Fotomontagen Beate Gütschows (*1970). Insofern ist hier der Begriff „neo-pittoresk“ angebracht. Andere Künstler gewinnen den radikalen Bildern abgerissener oder zum Abbruch verurteilter, gescheiterter Nachkriegsarchitektur und den damit einhergehenden sozialen Folgen eine ästhetische Komponente ab, die in der Tradition des Erhabenen Lust und Schrecken miteinander verbindet, wie etwa Julian Rosefeldt & Piero Steinle (*1965/1959), Clemens von Wedemeyer (*1974) und Tobias Zielony (*1973). Die Analyse ihrer Werke konstituiert den Begriff des „Neo-Erhabenen“. Anhand dieser künstlerischen Positionen verortet sich die Dissertation innerhalb der Diskussion um das Erbe der Romantik, sowie innerhalb der aktuellen Diskussion um die Rezeption des Erbes der Nachkriegsmoderne. Vor allem aber wird damit systematisch ein Feld abgesteckt, in dem sich zeitgenössische Kunst momentan bewegt.

The ruin in contemporary art. Neo-picturesque and neo-sublime representations of postwar architecture in art since 1990

In popular opinion the value of buildings erected between the 1950s and 1970s is still highly contested. Yet, within architectural history this era is already a well-established subject of research and a case for preservationist endeavors. Contemporary artists have also discovered the potential of post-World-War-II buildings. In contrast, however, their focus lies on aspects of neglect, decay and willful destruction. So far their work has not been explored in the light of the long history of the ruin and its attendant aesthetic categories. The dissertation not only discusses seminal work by leading artists, such as Tacita Dean, Cyprien Gaillard, Julian Rosefeldt and others, but places it in the context of the history of ruin depictions and asks how established aesthetic categories like the sublime and the picturesque are rearticulated and modified in contemporary artistic practice.

The iconography of ruins has so far been dominated by the reception of Georg Simmel (1858–1918), who claimed that the charm of crumbling buildings was based on their reclamation by nature. Simmel emphasized that only natural destruction could provoke beauty in decay. Modern ruins, on the other hand, are often the result of human rather than natural destruction and consist of industrial materials such as concrete and steel. Their images often outlast their actual remains. Contemporary imagery of the ruin thus requires a modification of the terms of analysis. Instead of focusing on natural decay, the neo-picturesque and neo-sublime tendencies in contemporary photography, film and video art provide a critical reflection on traditional understandings of ruins and decay.

In the first half of the thesis I examine the works of artists who capture postwar ruins in a state of calm, picturesque decay (Tacita Dean (*1965), Cyprien Gaillard (*1980) and Beate Gütschow (*1970)). In picturing the results of vandalism in postwar ruins while at the same time reflecting on the characteristics of their media, artists like Dean, Gaillard and Gütschow formulate a contemporary aesthetic which is best described as ‘neo-picturesque’. In contrast to the calmness of neo-picturesque decay, the second half of the dissertation discusses work by the artists Julian Rosefeldt & Piero Steinle (*1965/1959), Clemens von Wedemeyer (*1974) and Tobias Zielony (*1973), which is dominated by images of demolition and destruction. By taking the social consequences of the destruction into account while at the same time highlighting its aesthetic potential, their work combines pleasure and horror in equal measures. Hence their imagery can aptly be described as ‘neo-sublime’.

The aim of this dissertation is not only to analyze a thematically coherent body of contemporary art works, but to define its contribution to the current debate of urban destruction.

Danksagung

Diese Dissertation ist an vielen Orten entstanden. In Bibliotheken und Instituten in Berlin, London, München und Montreal, in einem Museum in Brüssel und in Ferienunterkünften in der Schweiz, in Brandenburg, in Südtirol und in der Provence. An all diesen Orten haben wichtige Menschen zum Gelingen der Arbeit beigetragen – durch Interesse und Literaturtipps, Ermutigung und Unterstützung oder Lektorat. Es ist unmöglich, allen gerecht zu werden, denen mein aufrichtiger Dank gebührt.

Allen voran danke ich meiner Betreuerin Charlotte Klonk – für alles. Ohne ihre frühzeitige Begeisterung für das Thema, ihre andauernde Unterstützung, ihren kritischen Blick, ihre produktiven Beobachtungen, ihre wertvollen Hinweise und ihren Glauben an das Projekt würde diese Dissertation nicht existieren. Sie hat den Text entscheidend geprägt. Ihr gebührt mein größter Dank.

Immens wichtig für die Entstehung dieser Arbeit war der direkte Austausch mit den Künstler*innen. Ich danke Tacita Dean, Cyprien Gaillard, Beate Gütschow, Julian Rosefeldt, Clemens von Wedemeyer und Tobias Zielony von Herzen für ihre Zeit, ihre Antworten und – nicht zu unterschätzen – die Bildrechte. Vor allem aber für ihre Kunstwerke, die mich kontinuierlich anspornten, genauer hinzusehen. Sie hielten die Motivation auch in schwierigen Schreibphasen aufrecht.

Ursula Frohne danke ich für ihr Gutachten und ihre Mitarbeit im Promotionsverfahren. Die Disputation haben auch Claudia Blümle, Jitske Jasperse und Johanna Függer-Vagts großzügig mit ihrer Zeit und ihrem Interesse unterstützt, genauso wie Leonie Rösler und Ursula Klammer mit Sorgfalt und Hilfsbereitschaft.

Ich danke von Herzen dem wunderbaren Kolloquium für den intellektuellen Austausch und die Geduld, fürs Mitdenken und für Anregungen, für Lektorate und vor allem für die gegenseitige moralische Unterstützung, ohne die es diese Arbeit nicht geben würde. Hier möchte ich insbesondere Christina Landbrecht, Franziska Solte, Friederike Schäfer, Nico Anklam, Anna Braun und Kerstin Pahl nennen, die auch außerhalb des Seminarraums so wertvolle Partner*innen in Crime waren.

Weiterhin haben Nele Heinevetter, Katharina Beckmann, Silke Hohmann und Mary Scherpe durch ihr kritisches, aber stets auch ermutigendes Lektorat erheblich zum Gelingen der Arbeit beigetragen. Nele Heinevetter danke ich besonders für ihre wertvolle Unterstützung in der Endkorrekturphase und Katharina Beckmann für die beruhigende Hilfe mit dem Layout. Beiden gilt mein besonderer Dank für ihre jahrelange Freundschaft, Kollegialität, Motivation, ihr Verständnis und ihre Begleitung dieses enormen Prozesses. Ich danke auch Leonie Pfennig, Maxie Bunz und Roger Eberhard für ihre unterstützende Freundschaft in dieser Zeit.

Großer Dank gilt zudem meinen Kolleg*innen am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin für Austausch, Literaturhinweise und moralische Unterstützung, insbesondere Ann-Cathrin Drews, Margarete Pratschke, Steffen Haug, Luisa Feiersinger, Tina Zürn, Kai Kappel, Peter Seiler, Katja Bernhardt und allen, die beim Institutsmittagessen immer mal nachgefragt und ermutigt haben. Ich danke Simon Kwauka für seine technische Unterstützung.

Wertvolle Hinweise und Literaturtipps kamen zudem unter anderem von Max Alt, Dennis Jelonnek, Annika Wienert, Jan Kampenaers, Anna-Catharina Gebbers und Anna Stemmler. Christian Ganzenberg, Claudia Zenk und Laura Garcia Gomez haben in entscheidenden Momenten relevante Literatur zugänglich gemacht.

Viele wunderbare Studierende haben in anregenden Lehrveranstaltungen für die Schärfung einiger Gedanken gesorgt. Mitarbeiter*innen der Künstlerateliers und Galerien haben mich mit Kontakten, Bildmaterial und Publikationsrechten versorgt. Auch dem Personal der vielen Bibliotheken, in denen diese Arbeit hauptsächlich entstand, gilt mein Dank. Zudem habe ich die Möglichkeit erhalten, in verschiedenen Publikationen Ideen zu testen und wertvolles Feedback erhalten. Auch den Herausgeber*innen gilt mein aufrichtiger Dank.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Familie für die Ermöglichung dieses Vorhabens. Meine Schwestern haben mich immer wieder moralisch und auch praktisch unterstützt und angespornt. Ich danke Isi für das Coaching zu Beginn und ‚den Kanadiern‘ für den gegenseitigen Beistand in einer schweren Zeit. Flo danke ich für seine enorme Bereicherung meines Lebens. Vor allem aber danke ich meinen Eltern für ihre immense Geduld, ihre vielseitige Unterstützung in verschiedensten Lebensphasen und ihre stets fürsorgliche Motivation. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Diese Dissertation wurde im Dezember 2019 an der Humboldt-Universität zu Berlin verteidigt. Sie wurde finanziell unterstützt durch Frauenfördermittel des IKB, den Verein der Freunde des Instituts, das Juliane-und-Franz-Roh-Stipendium am ZI München und das Caroline von Humboldt-Stipendium der HU Berlin. 2020 wurde sie mit dem Rudolf Arnheim-Preis ausgezeichnet. Auch hierfür danke ich allen Verantwortlichen.

Selbstständigkeitserklärung

Statement of authorship

Ich erkläre ausdrücklich, dass es sich bei der von mir eingereichten Arbeit um eine von mir selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasste Arbeit handelt.

Ich erkläre ausdrücklich, dass ich sämtliche in der oben genannten Arbeit verwendeten fremden Quellen, auch aus dem Internet (einschließlich Tabellen, Grafiken u. Ä.) als solche kenntlich gemacht habe. Insbesondere bestätige ich, dass ich ausnahmslos sowohl bei wörtlich übernommenen Aussagen bzw. unverändert übernommenen Tabellen, Grafiken o. Ä. (Zitaten) als auch bei in eigenen Worten wiedergegebenen Aussagen bzw. von mir abgewandelten Tabellen, Grafiken o.Ä. anderer Autorinnen und Autoren die Quelle angegeben habe.

Mir ist bewusst, dass Verstöße gegen die Grundsätze der Selbstständigkeit als Täuschung betrachtet und entsprechend geahndet werden.

I expressly declare that the work I have submitted was written independently and without external help.

I expressly declare that all sources used in the abovementioned work – including those from the Internet (including tables, graphic and suchlike) – have been marked as such. In particular, I declare that I have, without exception, stated the source for any statements quoted verbatim and/or unmodified tables, graphics etc. (i.e. quotations) of other authors.

I am aware that violations against the principles of academic independence are considered deception and are punished accordingly.

Datum, Unterschrift Doktorandin

date, signature PhD-candidate