

# **Die Ruine als Kulisse**

## **Stationen in Kunst, Theater, Film und Mode**

**Meret Arnold**

Lizenziatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

Kunsthistorisches Seminar

Prof. Dr. Philip Ursprung

Oktober 2008



# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	05
<b>1. Die Ruine als Kulisse</b>	
Palazzo Reale, Mailand: Picasso-Ausstellung, 1953 .....	07
Fridericianum und Orangerie, Kassel: Die „documenta I“, 1955, und „documenta II“, 1959 .....	09
Ästhetik der Ruinen .....	12
Die Ruine als Allegorie der Geschichte .....	16
Methodeneinleitung .....	17
<b>2. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris</b>	
Der leere Raum .....	19
„The Discovery“ .....	22
Die Atmosphäre der Ruine: Ekstatische Materialität .....	25
Das Potential der Ruine .....	28
Die Ruine der „Bouffes“ als Bühnenbild .....	31
Die Ruine der „Bouffes“ zwischen Hoffnung und Ruin .....	33
<b>3. „Stalker“</b>	
Die stumme Ruine .....	36
Ruinöse Ästhetik .....	39
Der melancholische Blick der Kamera .....	42
Die Ruine als Exil .....	44
Die Ruine zwischen Geschichtszeichen und sinnlicher Materialität .....	47
<b>4. Palais de Tokyo, Site de création contemporaine</b>	
Ein Palast für die Weltausstellung 1937 .....	52
Die Ruine als Ende einer Identitätssuche .....	55
„Le Jardin Sauvage“ und ein Platz in Marokko: Versuche der Ruinierung .....	60
La ruine, c'est chic! (Teil 1) .....	63
Intermezzo: „La Danse Sauvage“ .....	65
La ruine, c'est chic! (Teil 2) .....	65
<b>5. Guerrilla-Stores</b>	
Ruinöse Düfte und Kleider .....	70
Luxusmode im ruinösen Raum .....	74
Die Ruine als authentische Verkaufskulisse .....	77
<b>6. Schlussbetrachtung .....</b>	<b>81</b>
<b>7. Bibliografie .....</b>	<b>85</b>
<b>8. Abbildungsnachweis .....</b>	<b>94</b>
<b>9. Abbildungen .....</b>	<b>97</b>



# Vorwort

Nach Abschluss der vorliegenden Arbeit, befinde ich mich wieder an deren Anfang: beim Vorwort. Ich nutze diesen anachronistischen Zeitpunkt, um mir vor Augen zu führen, wie sich das Thema der „Ruine als Kulisse“ herausgebildet hat.

Vor gut einem Jahr beschäftigte ich mich im Rahmen eines kunstgeschichtlichen und eines theaterwissenschaftlichen Seminars mit einem Museum und einem Theater: Eines war das von dem Architekten Peter Märkli entworfene „Museum“<sup>1</sup> La Congiunta in Giornico im Tessin; das andere war das Théâtre des Bouffes du Nord, das Peter Brook 1974 in Paris (wieder) eröffnete. Obwohl es sich hinsichtlich der Nutzung, der Architektur und der lokalen Situierung um sehr verschiedene Orte handelte, zeigten sich Parallelen, die wegweisend für die vorliegende Arbeit sein sollten. Beide Institutionen, sowohl das Museum als auch das Theater, können als verzeitlichte Räume gelesen werden, als Räume, in denen die Wahrnehmung von Zeit erfahrbar wird. La Congiunta schafft diese Zeiterfahrung aufgrund der abgeschiedenen, unspektakulären Lage: Einerseits nimmt die Hinreise Zeit in Anspruch, andererseits gibt es ausser dem Museum und einigen Kirchen in dem kleinen Dorf Giornico nichts, mit dem man sich die Zeit vertreiben könnte. Im Fall des Théâtre des Bouffes du Nord trifft die Verzeitlichung des Raums nicht primär aufgrund der Lage ein, sondern dadurch, dass der Theaterraum eine Ruine ist. Die Spuren des zeitlichen Verfalls, welche sich in die Ruine eingeschrieben haben, verwandeln die Wahrnehmung des Raums in eine grundsätzliche Erfahrung von Zeit.

In beiden Fällen erfolgt eine Sensibilisierung der Wahrnehmung des Betrachters, die auf einer verlangsamten Zeiterfahrung basiert. Die Theateraufführung respektive die Präsentation der Kunst erweitern sich um ein atmosphärisches Erleben des Orts. Diese Erfahrung wird um einiges komplexer und im wörtlichen Sinne vielschichtiger, wenn eine Ruine im Spiel ist: Wie beim Théâtre des Bouffes du Nord bewegt sich die Ruine im Spannungsfeld von Geschichtszeichen und ästhetischem Gegenstand, ihre palimpsestische Struktur verweist auf die verschiedenen Phasen der Geschichte des Gebäudes und verleiht ihm eine formale Komplexität. Wird die Ruine als Kulisse verwendet, wie dies im Théâtre des Bouffes du Nord der Fall ist, steigert sich die inhaltliche und formale Komplexität zusätzlich.

Ausgehend von diesem Interesse suchte ich weitere Beispiele, in denen Ruinen als Kulissen dienen. Ich wurde nicht nur im Bereich des Theaters, sondern auch in der Kunst, im Film und in der Modeindustrie fündig. Es bildeten sich vier Stationen heraus, die in der vorliegenden Arbeit besucht werden: das bereits erwähnte Théâtre des Bouffes du Nord in Paris; der Film „Stalker“ des russischen Regisseuren Andrej Tarkowskij aus dem Jahr 1979; die 2001 eröffnete „Site de création contemporaine“, eine Institution für zeitgenössische Kunst im Palais de Tokyo, Paris, sowie die von dem japanischen Modelabel Comme des Garçons entwickelten Guerrilla-Stores.

---

<sup>1</sup> La Congiunta ist nicht ein Museum im herkömmlichen Sinn, sondern ein Ort der Kunst. Seit der Errichtung im Jahr 1992 werden Werke des Bildhauers Hans Josephsohn dauerhaft präsentiert. Es existiert kein Museumsbetrieb. Der Schlüssel für das Gebäude kann in der Osteria des Dorfs abgeholt werden. Durch die abgeschiedene Lage wird der Besuch von La Congiunta zu einer Art Pilgerreise.

Zentraler Moment in der Entwicklung des ästhetisch-philosophischen Gestaltungsprinzips der Ruine als Kulisse bildet die Picasso-Ausstellung, die 1953 in dem von den Bombardements des Zweiten Weltkriegs gezeichneten Palazzo Reale in Mailand eingerichtet wurde. Sie dient dieser Untersuchung als Ausgangspunkt. Mit der „documenta“, die 1955 in Kassel erstmals durchgeführt wurde, fand erneut eine Kunstaussstellung in einer Ruine statt. Der Gründer der „documenta“, Arnold Bode, präsentierte die Kunst in der Kriegsrue des Fridericianums und – an der „documenta II“ – zusätzlich vor der Ruine der Orangerie.

Die Frage nach der ästhetischen Rezeption von Ruinen, welche die Ausstellungen in Mailand und Kassel aufwerfen, leitet die vorliegende Untersuchung ein. Im Zusammenhang mit der Hauptfrage – die Ruine und ihre Inszenierung als Kulisse – sind zwei Aspekte wichtig: Erstens die soziale, architektonische und politische Geschichte der jeweiligen Ruine selbst und zweitens ihre Instrumentalisierung für einen bestimmten Zweck, der in ihrer Verwendung als Kulisse sichtbar wird. Dadurch, dass die gewählten Beispiele aus einem Zeitraum von fünfzig Jahren hervorgehen, wird sich zeigen, dass die Inszenierung der Ruine bedingt durch ihren historischen Kontext unterschiedlich motiviert ist. Hinter den Inszenierungen verbergen sich Strategien, die von der Inbesitznahme der Ruine durch kulturelle Akteure bis zu ihrem kommerziellen Ausverkauf reichen.

# 1. Die Ruine als Kulisse

## Palazzo Reale, Mailand: Picasso-Ausstellung, 1953

Als im Jahr 1953 im Palazzo Reale in Mailand die grosse Picasso-Ausstellung<sup>1</sup> eröffnet wurde, schrieb ein Besucher: „Nel salone delle Cariatidi del Palazzo Reale a Milano si affondava come dentro una ferita color rosa [...]“<sup>2</sup> Er bezog sich damit auf den Ausstellungsraum, der – wie eine Wunde – immer noch von den Bombardierungen des Zweiten Weltkriegs gezeichnet war. Der Kritiker Hermann Dannecker, der über die Ausstellung berichtete, gab in seinem Bericht einen Eindruck des Raums:

*Die Mauern des hohen, durch zwei Stockwerke sich hinziehenden Raumes sind ausgebleicht von der Glut des Brandes, stellenweise an ihrer Oberfläche wieder geschwärzt von Russ, den Statuen, die hoch oben zwischen den Pilastern frei vor der Wand stehen, wurden die Köpfe und die Glieder abgeschlagen oder weggebrannt, die Stuckornamente haben Löcher und Risse, die oberen Fensterhöhlen sind roh mit Backsteinen zugemauert. Nur die Decke wurde neu eingezogen, doch ohne jeden Schmuck in kalkigem Weiss gelassen.<sup>3</sup>*

Auf diesem ruinösen Hintergrund wurden die riesigen Kriegsgemälde „Massacro in Corea“ (1951; 110 x 209 cm), das neuere Diptychon „La Pace“ und „La Guerra“ (beide von 1952; beide 470 x 1020 cm) und schlussendlich auch „Guernica“<sup>4</sup> (1937; 349.3 x 776.6 cm) in unkonventioneller Weise präsentiert. Der römische Architekt Gian Carlo Menichetti, der die Ausstellung einrichtete, installierte die Gemälde nicht an der Wand, sondern stellte sie an Metallgerüsten frei in den Raum. (Abb. 01)

Die Ausstellung hatte grossen Erfolg.<sup>5</sup> Dieser schien seinen Ursprung jedoch weniger in der beträchtlichen Anzahl von Gemälden zu haben – viele Stimmen kritisierten den Mangel an wichtigen Bildern von Picasso –, als in dem Erlebnis, das den Besuchern geboten wurde.

---

<sup>1</sup> Die Ausstellung war in der Galleria Nazionale in Rom gezeigt worden, bevor sie nach Mailand weiterreiste. Anna Mattiolo bespricht die beiden Ausstellungen in ihrem Beitrag „1953: le Mostre di Roma e Milano“, der in der Publikation *Picasso. 1937–1953. Gli anni dell'apogeo in Italia* abgedruckt ist. Siehe Mattiolo 1998, S. 154–178.

<sup>2</sup> Die Schweizer Zeitschrift *Du* führte an der Picasso-Ausstellung eine Besucherumfrage durch. Die Reaktionen wurden in der Juli-Ausgabe des Jahres 1954 abgedruckt. Die hier zitierte Stellungnahme stammt von Felice Filippini, Schriftsteller und Kunstsammler aus Lugano. Siehe Arnold Kübler, *Du. Schweizerische Monatsschrift*, 14. Jg., Nr. 7, Juli, 1954, S. 43.

<sup>3</sup> Hermann Dannecker, „Die grosse Picasso-Ausstellung in Mailand – Picassos Werk als Symbol einer erschütterten Welt“, in: *Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, 9. Jg. Heft 3, 1954, S. 329–331, hier S. 329.

<sup>4</sup> „Guernica“ ist im Ausstellungskatalog nicht aufgeführt, da das Gemälde erst nach langen Verhandlungen vom Museum of Modern Art in New York, in dem es sich seit 1939 befunden hatte, für die Ausstellung gewonnen werden konnte.

<sup>5</sup> Vgl. dazu den Bericht des Schweizer Fotografen Kurt Blum in Kübler 1954, S. 41: „Von überall strömten die Bewunderer und Sensationslustigen nach Mailand. Die Hotels waren ausverkauft, und die ohnehin schon hohen Menupreise stiegen noch um einige Lire höher. Zweimal wurde die Ausstellung verlängert.“ Im *Du* von 1954 werden 165 000 Menschen erwähnt, welche die zweimal verlängerte Ausstellung in den drei Monaten Laufzeit besuchten.

Georg Schmidt, damaliger Konservator am Kunstmuseum Basel, beschrieb seinen Eindruck als „den stärksten und zugleich zwiespältigsten“<sup>6</sup>. Auch er bemängelte das Fehlen wichtiger Werke, doch verstummte seine Kritik angesichts des Karyatiden-Saals:

*Dann aber stiess man, völlig unerwartet, auf den grandiosen Saal mit 'Guernica' und 'Krieg und Frieden'. In echt italienischer Kühnheit waren diese drei äusserlich und innerlich gleich machtvollen Panneaux mitten in einen von Bomben schwer angeschlagenen Saal gestellt. Eine zutreffendere, erschütterndere Aufstellung werden diese Werke nie mehr finden!*<sup>7</sup>

Zwei Aspekte beeindruckten Schmidt: die von der Wand losgelöste Präsentation der Gemälde und deren inhaltliches Zusammenspiel mit dem Ausstellungsraum. Auch Dannecker hob das Verhältnis von Gemälden und Ausstellungsraum hervor: „Die Wirklichkeit des Raumes und die Wirklichkeit der Bilder *decken* sich erschreckend.“<sup>8</sup> Die „geköpften“<sup>9</sup>, „amputierten“<sup>10</sup> Karyatiden waren der physische Beweis für die Gräuel des Krieges, die in den Gemälden Picassos bildlich zum Ausdruck kamen.

Die Wirkungskraft des Raums schien auch Ernst Beyeler, damals Leiter der Galerie Beyeler, einzunehmen, der schrieb:

*Mit dem Gefühl, dass hier einer irgendwie unsere Zeit bewältigt [...] verliess ich die 'Mostra di Picasso' beunruhigt, aber mit dem stärksten Eindruck, den ich bis jetzt von einer modernen Ausstellung erhalten habe.*<sup>11</sup>

Das Gefühl, dass Picasso in seinen Gemälden die Eindrücke der Zeit zu verarbeiten suchte, trifft auf den Raum, der den Zerstörungen durch den Krieg standgehalten hat, tatsächlich zu. Die Überwindung des Kriegs lässt den verwundeten Bau als Zeugen und Denkmal beziehungsweise Mahnmal dieser Zeit auftreten. Doch gleichzeitig wird mit der Picasso-Ausstellung ein Neubeginn eingeläutet, der die Bedeutung der Ruine des Karyatiden-Saals verändert. Sie verliert ihre eindimensionale, rückwärtsgerichtete Funktion als Denkmal des Krieges. Die Bespielung des Raumes mit der Kunst füllt die Leere, die durch die Zerstörung entstanden ist und lässt das Rad der Zeit weiterdrehen. Deshalb wird hier die Ruine zum Zeichen für Dauer und Kontinuität. Die Besucher erlebten die Gemälde von Picasso und machten zusätzlich eine grundlegende Erfahrung von Zeit. Wie der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme in Bezug auf die Erfahrbarkeit von Zeit in Anbetracht von Ruinen festgehalten hat, ist der Blick auf die Ruine, „der festgehaltene Augenblick zwischen einer unvergangenen Vergangenheit und

---

<sup>6</sup> Kübler 1954, S. 42.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Dannecker 1954, S. 329–330.

<sup>9</sup> Der Begriff wurde auf dem virtuellen Rundgang durch den Palazzo Reale auf der offiziellen Website verwendet. Siehe [www.comune.milano.it/palazzoreale/](http://www.comune.milano.it/palazzoreale/) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

8 <sup>11</sup> Kübler 1954, S. 43.



einer schon gegenwärtigen Zukunft“<sup>12</sup>. In diesem Blick bildet sich nach Böhme die Ruine als ästhetischer Gegenstand. Dieser ist nicht mehr mit dem geschichtlichen Ereignis verknüpft, das die Ruine hervorgebracht hat, sondern wird zum überzeitlichen Phänomen, das gleichermaßen auf die Vergangenheit wie auf die Zukunft verweist. Darauf ist auch die Reaktion derjenigen Besucher der Picasso-Ausstellung zurückzuführen, die „ehrfürchtig und Grosses ahnend“<sup>13</sup> vor den Werken stehen blieben oder „ehrfurchtsvoll verstummen“<sup>14</sup>.

Es ist auffällig, dass die starke emotionale Wirkung, welche der Raum zusammen mit der präsentierten Kunst hervorrief, hauptsächlich von den Besuchern thematisiert wurde, nicht jedoch von offizieller Seite. Im Ausstellungskatalog wird mit keinem Wort auf die Architektur und die Präsentationsweise der Kunst verwiesen. Es wird vor allem auf die Bedeutung der Ausstellung für die politische und kulturelle Positionierung (von Mailand) nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Ende des Faschismus in Italien hervorgehoben. So scheint es im Dankeswort des Katalogs:

*Non può esservi dubbio che Milano culturale ed artistica riconoscerà nella odierna Mostra di Pablo Picasso [...] un'ulteriore degna prova della volontà di far sentire 'presente' la nostra città nelle suggestive manifestazioni della vita dello spirito.*<sup>15</sup>

Auch Anna Mattiolo ging in ihrer Besprechung nicht auf den ruinösen Raum ein, sondern verwies lediglich auf den prestigeträchtigen Ausstellungsort, der die Schau in eine „manifestazione di massa“ verwandelte.<sup>16</sup> Die zahlreichen Besucher jedoch sahen die Bedeutung nicht nur in der Ausstellung eines Künstlers, dessen Kunst bei den Nationalsozialisten als „entartet“ gegolten hatte, sondern rezipierten gleichsam den ruinösen Raum, der einerseits mit dem Inhalt von Picassos Gemälden zusammenspielte und andererseits die Überwindung der Zeit des Zweiten Weltkriegs und die Wiederanknüpfung an die Zeit davor symbolisch zum Ausdruck brachte.

### **Fridericianum und Orangerie, Kassel: „documenta I“, 1955, und „documenta II“, 1959**

Zwei Jahre nach der Picasso-Ausstellung in Mailand fungierte erneut eine Kriegsrueine als Kulisse für eine Kunstausstellung – mit dem Unterschied, dass der Schauplatz dieses Mal bewusst von den Veranstaltern eingesetzt wurde. Inspiriert von der Picasso-Ausstellung verfasste Arnold Bode kurz nach seinem Besuch in Mailand einen ersten Entwurf eines Exposés für eine von ihm geplante Ausstellung in Kassel, die inzwischen als „documenta“ Geschichte

---

<sup>12</sup> Hartmut Böhme, „Die Ästhetik der Ruinen“, in: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl Verlag, 1989, S. 287–304, hier S. 288.

<sup>13</sup> Kübler 1954, S. 41.

<sup>14</sup> Ebd., S. 42.

<sup>15</sup> Prof. Caio Mario Cattabeni in: Franco Russoli (Hg.), *Pablo Picasso*, Kat. Palazzo Reale, Milano: Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, 1953, S. 11.

<sup>16</sup> Mattiolo 1998, S. 154–178, hier S. 175.

geschrieben hat und weiter schreibt.<sup>17</sup> Darin führt er die Mailänder Ausstellung als Modell für die von ihm angestrebte Präsentation von Kunst an.<sup>18</sup> Fasziniert war er insbesondere von den „nicht festgebaute[n] Räume[n]“<sup>19</sup>, die eine flexible Einrichtung der Kunstwerke ermöglichten. Es waren also primär nicht die ästhetischen Qualitäten der Ruine, die ihn einnahmen, sondern die im Vergleich zum traditionellen, bildungsbürgerlichen Museum alternative Raumstruktur und Präsentationsform.

Dass Bode auf eine Ruine als Veranstaltungsort für die Ausstellung stiess, war alles andere als Zufall. Kassel präsentierte sich gegen Mitte der 50er Jahre im Vergleich zu anderen deutschen Städten immer noch als Ruinenlandschaft. Die Bombardements durch die Alliierten 1943 hatten die ganze Altstadt zerstört (Abb. 02), und mit der Zoneneinteilung war Kassel ins wirtschaftliche Abseits geraten – die Zonengrenze zur DDR verlief dreissig Kilometer östlich. Harald Kimpel, der in seinen diversen Arbeiten die Entstehung der „documenta“ untersucht hat, sieht in der Ausstellung denn auch eine Massnahme, Kassel aus dieser Randlage herauszumanövrieren:

*Beide Ereignisse [starke Zerstörung und politische Randlage] legen den Grund für die defizitäre Entwicklungssituation der Stadt in den 50er Jahren und somit für den Ehrgeiz zu Massnahmen und Aktivitäten, die zur Kompensierung der mangelhaften Partizipation am „Wirtschaftswunder“ dienen sollen: Massnahmen, denen letztlich auch die documenta entspringt.<sup>20</sup>*

Die Ruine als Veranstaltungsort wird, wie Kimpel aufzeigt, in der „documenta“ aber auch zum gestalterischen Prinzip: „Die Notlösung wird zum Optimum, die Sachzwänge können zur Gestaltungsabsicht umgedeutet werden: Rationalisierung des Mangels.“<sup>21</sup>

Die Ruine, die schliesslich zum Ausstellungshaus der „documenta“ wurde, ist das einstige Museum Fridericianum am Friedrichsplatz, das als erster öffentlicher Museumsbau zwischen 1769 und 1779 von dem Hofarchitekten Simon Louis du Ry unter Landgraf Friedrich II. errichtet worden war. (Abb. 03) Es war eines der wenigen Gebäude in Kassel, dessen Fassade die Bombardements überstanden hatten. Das Innere war bis auf ein paar erhaltene gebliebene Wände ausgebrannt. Für die „documenta“, die im Rahmen der Zweiten Bundesgartenschau 1955 stattfand, wurde das Fridericianum nur provisorisch hergerichtet. Einzig die frühklassizistische Fassade wurde wieder hergestellt. Sie liess das Museum von aussen als die bildungsbürgerliche Institution erscheinen als die es gebaut worden war. Hinter der

---

<sup>17</sup> Zu den verschiedenen Exposés vergleiche die von Heiner Georgsdorf herausgegebenen Schriften und Gespräche Arnold Bodes. Heiner Georgsdorf (Hg.), *Arnold Bode. Schriften und Gespräche*, Berlin: B&S Siebenhaar Verlag, 2007, S. 50–55.

<sup>18</sup> Georgsdorf 2007, S. 53. Harald Kimpel führt in seinem Buch *Documenta: Mythos und Wirklichkeit* als weitere Vorbilder von Bode „Kunst- und Museumskonzeptionen der 20er Jahre“ an; vgl. Kimpel 1997, S. 297–300.

<sup>19</sup> Georgsdorf 2007, S. 53.

<sup>20</sup> Harald Kimpel, „Warum gerade Kassel? Zur Etablierung des documenta-Mythos“, in: Walter Grasskamp (Hg.), *Kunstforum International, Mythos Documenta. Ein Bilderbuch zur Kunstgeschichte*, Bd. 49, 3/82, April/Mai, Köln, 1982, S. 23–32, hier S. 26.

10 <sup>21</sup> Kimpel 1997, S. 291.

repräsentativen Fassade erwarteten den Besucher jedoch nicht die traditionellen Kabinette, sondern eine grossdimensionierte räumliche Struktur, die Bode mit einfachsten Mitteln realisiert hatte. So wurde die Grundstruktur des Gebäudes aus unverputzten Betonböden – nur ein Teil des Erdgeschosses wurde mit Betonplatten verlegt – und Backsteinwänden, durch deren weisse Tünchung das Mauerwerk durchschien, errichtet. Die Installation der Kunstwerke erfolgte zum einen an flexiblen Wänden aus Heraklith-Platten, die an schwarzen Eisenträgern befestigt waren. Zum anderen wurden sie wie in Mailand mittels Eisenträgern fixiert, die dann vor die Wände oder vor weisse und schwarze Bahnen aus dem Baumaterial „Göppinger Plastik“ gestellt wurden. (Abb. 04–07) Wie Bode die Ruine des Fridericianum von der Notlösung zum Gestaltungsprinzip umdeutete, so münzte er auch die ökonomische Beschränkung auf einfache Materialien im Innenausbau in ein ästhetisches Programm um:

*In der stets sichtbar belassenen, an keiner Stelle verschleierte, kaschierte oder überspielten Rohheit der ausgebesserten Ruine verfolgt Bode eine kalkulierte Vorzeigästhetik des schieren Materials – sei dieses von der historischen Gebäudesubstanz vorgegeben oder aber für Einbauten neu eingebracht.<sup>22</sup>*

Mit der Inszenierung von Werkstoffen verwandelte Bode die Ruine in ein „noch nicht fertiges Haus“, das Hartmut Böhme neben der Ruine als die zweite „fundamentale Haltung zur Geschichte“ bezeichnet hat: „Noch nicht fertiges Haus und Ruine: das sind die Signaturen der beiden fundamentalen Haltungen zur Geschichte, Hoffnung und Melancholie.“<sup>23</sup> Das rückwärts gerichtete Nicht-Mehr, das die Ruinen bezeugen, wurde zum Noch-Nicht, indem die Ruine des Fridericianum als „Baustelle“ inszeniert wurde und damit den Blick hoffnungsvoll in die Zukunft lenkte.

Der Erfolg der „documenta I“ liess Bode das Projekt der „documenta“ fortsetzen. Vier Jahr später konnte er die „documenta II“ eröffnen, in der die Ruinenkulisse zum spektakulären Ereignis wurde. Vor der Kriegeruine der barocken Orangerie in der Karlsaue, (Abb. 08) die von 1703 bis 1710 unter Landgraf Karl errichtet worden war, schuf Bode eine Skulpturenausstellung. Wie schon bei der Ausstellungseinrichtung im Fridericianum wählte er damit eine unkonventionelle Präsentationsform – dieses Mal unter freiem Himmel vor der Kulisse der barocken Ruine. Von der Orangerie waren ausser dem Mittelbau und dem westlichen Pavillon – bei denen die Decken und die Dächer jedoch fehlten – nur noch Teile der Fassade erhalten. Fungierte die Ruine 1953 in Mailand und 1955 in Kassel als Bühnenraum, in dem sich sowohl die Kunst als auch die Betrachter befanden, wurde sie 1959 zur zweidimensionalen, bildhaften Kulisse, vor welcher Bode die Skulpturen in Szene setzte.<sup>24</sup>

Zwar wurde bemängelt, dass die Kulisse, dadurch, dass Bode zwischen die Skulpturen und die Ruine weiss gekalkte Backsteinmauern einzogen habe, zu wenig genutzt worden sei;

---

<sup>22</sup> Kimpel 1997, S. 295.

<sup>23</sup> Hartmut Böhme 1988, „Ruinen-Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij“, in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 334–379, hier S. 353.

<sup>24</sup> Lediglich im Mittelbau der Orangerie waren in einem halb geschlossenen Raum Skulpturen ausgestellt. Ausserdem konnte im westlichen Pavillon die Kleinplastik auf zwei erhalten gebliebenen Ebenen gezeigt werden.

doch gerade bei Nacht kamen die Wände der Inszenierung von Skulpturen und Ruine durch Lichtstrahler zugute. Das Kulissenhafte der Ruine wurde durch diese Form der Beleuchtung zusätzlich gesteigert, die Ruinenarchitektur erschien in dramatischen Lichtkontrasten und die Skulpturen warfen geisterhafte Schatten auf die weissen Wände. (Abb. 09) Die Skulpturen belebten die Kriegsrue der Orangerie und ermöglichten eine neue Erfahrung, die nicht mehr nur mit der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg verbunden war, sondern einen ästhetischen Ereigniswert erhielt.

## Ästhetik der Ruinen

In der Picasso-Ausstellung, 1953, in Mailand und vor allem an der „documenta I“, 1955, und „documenta II“, 1959,<sup>25</sup> in Kassel wurde die Ruine ästhetisch rezipiert, obwohl der Krieg, der sie hervorgebracht hatte, erst vor zehn Jahren beendet worden war. Der Bezug der beiden Ruinen zu dem, was sie vor der Zerstörung als intakte Bauten gewesen waren, liegt nicht im Dunkeln wie bei so vielen anderen Ruinen. Auch das Ereignis, das die Bauten zu Ruinen werden liess – in diesem Fall der Zweite Weltkrieg – ist bekannt. Dass die Ruinen trotzdem zum ästhetischen Ereignis wurden, deutet darauf hin, dass eine Ruine Implikationen mit sich bringt, die über den Zerfall oder die Zerstörung eines Baus hinausgehen. Hartmut Böhme, der die Ästhetik von Ruinen untersucht hat, drückt es folgendermassen aus:

*„Die Ruine ist Zeichen dessen, was sie einmal als intakter Bau war, doch wächst ihr eine Schönheit zu, ein Surplus von Bedeutung, die in der Semantik der Gewesenheit nicht aufgeht. [...] Die Zerstörung erst öffnet den Raum des Schönen der Ruinen.“<sup>26</sup>*

Die von Böhme angesprochene Zerstörung bezieht sich aber nicht nur auf die teilweise zerstörte Bausubstanz, sondern vor allem auf die Auslöschung des funktionalen und repräsentativen Sinns: „Die Ruine ist immer das Nutzlose; die in sie eingenistete Zerstörung ist die Abwesenheit des ursprünglichen Zwecks.“<sup>27</sup>

Dass die Ruine dadurch ästhetisch wahrgenommen wird, war nicht immer so. Ihre ursprüngliche Funktion, die sie bis in die frühe Neuzeit beibehielt, bestand in ihrer Nutzung als Steinbruch. Erst im 17. und 18. Jahrhundert entwickelten sich die antiken Ruinen zu Sehenswürdigkeiten. Damals bildete sich ein Kanon der berühmtesten Monumente und Ruinen heraus, der auf der „Grand Tour“ abgeschrieben wurde. War dabei immer noch das Studium der Antike primäres Interesse, ging im späten 18. und im 19. Jahrhundert eine neuartige Ruinenerfahrung hervor, die in den Worten von Paul Zanker, Professor für antike Kunstgeschichte, „im Gegensatz zu früher ganz im individuellen Fühlen und Erleben“<sup>28</sup> lag.

---

<sup>25</sup> Die Ruine der Orangerie wurde noch bis zur „documenta IV“, 1968, als Kulisse für die Skulpturen- ausstellung benutzt.

<sup>26</sup> Böhme 1989, S. 287.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Paul Zanker, „Ruine – Vom Baumaterial zur Erzeugung starker Gefühle / Die römischen Ruinen und ihre Betrachter“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.12.1999, S. 85.

Monika Steinhauser hält in ihrem Aufsatz „Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen“ den Wandel der Ruinenwahrnehmung im 18. Jahrhundert fest:

*Dabei wird die Ruine als Denkmal wahrgenommen, das allerdings keine bestimmte memoriale Funktion oder metaphorische Bedeutung mehr hat. Anders gesagt, verweist hier das ruinöse Denkmal nicht mehr auf ein historisches Ereignis, appelliert nicht mehr im Sinne einer Bewunderung heischenden „exemplum virtutis“ oder eines abschreckenden Beispiels an den Betrachter, überliefert nicht mehr den Ruhm eines Herrschers oder Feldherrn und bezeichnet auch nicht mehr die Vergänglichkeit des „monumentum aere perennius“, sondern, wenn ich es überpointiert ausdrücken darf, sich selbst.<sup>29</sup>*

Die Ruine als Gegenstand ästhetischer Erfahrung kommt zum ersten Mal in den Salonbesprechungen von Denis Diderot aus dem Jahr 1767 zum Ausdruck.<sup>30</sup> In seinen Beschreibungen der Ruinen verweisen diese nicht mehr auf etwas, sondern werden zu Stimulanzien für verstärkte Gefühlszustände und ermöglichen subjektive Erfahrungen. Dies wird in Diderots emotionalen Reaktionen auf die Ruinenbilder evident: „Was für schöne, erhabene Ruinen! [...] Man wird des Schauens nicht müde. Die Zeit steht für den Bewunderer still. Wie kurz habe ich gelebt! Wie kurz war meine Jugend!“<sup>31</sup> Und an anderer Stelle: „Ruinen wecken in mir erhabene Ideen. Alles wird zunichte, alles verfällt, alles vergeht. Nur die Welt bleibt bestehen. Nur die Zeit dauert fort. Wie alt ist doch unsere Welt!“<sup>32</sup> In Bezug auf Diderots Beschreibungen formuliert der Philosoph Gérard Raulet den Wandel: „Die Ruinen beziehen nicht mehr ihre Grösse von der Erinnerung, sondern von dem Gefühle des Erhabenen, die ihr Schauspiel in uns [den Betrachtern] weckt.“<sup>33</sup>

Das „schauspielerische“ Potential von Ruinen wurde Ende des 18. Jahrhunderts im Typus des Englischen Landschaftsgartens erstmals bewusst eingesetzt, um die Wirkungen von Landschaften mit künstlichen Ruinen zu erweitern und zu verstärken. Christian Cay Lorenz Hirschfeld, der 1780 eine fünfbändige *Theorie der Gartenbaukunst* herausgab, gab eine akkurate Anleitung, auf was bei der künstlichen Errichtung von Ruinen geachtet werden müsse.<sup>34</sup> So betonte er unter anderem, dass der ursprüngliche Zweck des Baus in der Ruine noch

---

<sup>29</sup> Monika Steinhauser, „Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen. Architektur und Ruinenbilder zwischen Geschichte und Erinnerung“, in: Hans-Rudolf Meier (Hg.), *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege* (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 21.), Zürich: vdf, Hochschulverlag an der ETH Zürich, 2000, S. 99–112, S. 101.

<sup>30</sup> Vgl. vor allem die Salon-Besprechung von 1767, S. 149ff., aber auch den Salon von 1781, S. 649 und „verstreute Gedanken“ unter anderem zu Ruinenbildern auf S. 591 in den von Friedrich Bassenge herausgegebenen *Ästhetischen Schriften*, übersetzt von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Berlin, Ost: Aufbau-Verlag, 1967.

<sup>31</sup> Diderot 1767, S. 149.

<sup>32</sup> Ebd., S. 150.

<sup>33</sup> Gérard Raulet, „Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne“, in: Norbert Bolz / Willem van Reijen (Hg.), *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1996, S. 179–214, hier S. 184.

<sup>34</sup> Christian Cay Lorenz Hirschfeld, „Von Tempeln, Grotten, Einsiedeleien, Kapellen und Ruinen“, in: ders., *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bände in zwei Bänden, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1985 (zuerst 1780), S. 109–118.

ersichtlich sein müsse, um die Erinnerung an das ursprüngliche Ganze, eventuell sogar an die einstige Funktion zu ermöglichen. Neben der Behandlung der materiellen Substanz spielt die Einbettung in der Landschaft eine wichtige Rolle. Die Lage sollte einsam und abgeschieden sein und der Zugangsweg nicht direkt, sondern labyrinthisch erfolgen. Zudem empfahl Hirschfeld, auf die Ausrichtung zur Sonne zu achten, so dass die Ruine mit der Dämmerung zu einer melancholischen „Szene des Abends“<sup>35</sup> verschmelzen könne.

Die Inszenierung von Landschaften und die Evozierung von Stimmungen mittels Ruinen fand etwa um die gleiche Zeit, im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, eine weitere Ausprägung. Wie Zanker in seinem kurzen Überblick über die Geschichte der Ruine berichtet, wurden zu jener Zeit auch die bestehenden Ruinen inszeniert, indem man gemeinsame Ruinenbesuche bei Mondschein organisierte oder die Wirkung der Ruine mit Fackeln – vergleichbar mit den Scheinwerfern, die an der „documenta“ die Skulpturenausstellung ins rechte Licht rückte – zusätzlich steigerte:

*Besonders beliebt waren die Mondnächte, in denen die Ruinen durch den gestirnten Himmel in eine Ewigkeitsperspektive gerückt wurden. Goethe zeichnet die Cestius-Pyramide im Mondschein. Wie viele andere Rombesucher seiner Zeit liebte er den nächtlichen Besuch des Kolosseums bei Fackelbeleuchtung. Im Halbdunkel verlieren die Formen ihre Klarheit, die Phantasie wird stimuliert, die Räume können sich mit den Gestalten der Geschichte oder der eigenen Träume neu beleben.*<sup>36</sup>

In allen drei Beispielen ist die Spannung zwischen der Erinnerung, welche die Ruine speichert, und den verstärkten Gefühlszuständen, wie die von Diderot ins Spiel gebrachte Erhabenheit, zentral. Die Gegenüberstellung von Erinnerung und erhabenem Gefühl ist aufschlussreich: Es handelt sich um die beiden Pole, zwischen denen die Ästhetik von Ruinen oszilliert. Die Erinnerung verweist auf die Geschichte des Gebäudes, auf den horizontalen Zeitstrahl, auf dem sich die Ereignisse aneinanderreihen; das erhabene Gefühl hingegen ist geschichtslos und entsteht aus der Wirkung, die man in Bezug auf Gernot Böhme mit der Atmosphäre<sup>37</sup> einer Ruine beschreiben könnte. In anderen Worten ist die Erinnerung mit der Abwesenheit der Vergangenheit verbunden, während das Gefühl durch die materielle Präsenz der Überreste hervorgerufen wird. Edmund Burke entwickelte den Begriff des Erhabenen denn auch aufgrund der physischen Wirkung, die über die direkte Sinneserfahrung von Gegenständen und Phänomenen beim Betrachter eintritt. In seiner elf Jahre vor der Salonbesprechung Diderots erschienenen Untersuchung *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas*

---

<sup>35</sup> Hirschfeld (1780) 1985, S. 115.

<sup>36</sup> Zanker 1999, S. 85.

<sup>37</sup> Siehe Gernot Böhme, *Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995; ders., *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006 sowie sein Aufsatz „Atmosphären als Gegenstand der Architektur“, in: Philip Ursprung, *Herzog & de Meuron, Naturgeschichte*, Montréal, Québec/Baden: Canadian Centre for Architecture / Lars Müller Publishers, 2002, S. 410–417.

of the Sublime and the Beautiful<sup>38</sup> führte er das Erhabene als eine ästhetische Kategorie ein und grenzte es gegen das Schöne ab. Als Quelle des Erhabenen bezeichnete er „alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heisst, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt“<sup>39</sup>. In Bezug auf Ruinen, die das Gefühl des Erhabenen provozieren, spielt insbesondere der Zusammenhang des Erhabenen mit der „Selbsterhaltung des Individuums“<sup>40</sup> eine Rolle. Ruinen führen dem Betrachter seinen eigenen Alterungsprozess vor – der Schmerz und Gefahr bedeutet – und prophezeien ihm seinen Tod, „eine noch weit eindrucksvollere Idee als der Schmerz“<sup>41</sup>. Der Anblick von Ruinen kann den Betrachter erschauern lassen, wenn eine ernsthafte Gefahr besteht, oder bei nicht ernsthafter Gefährdung jenen Zustand verursachen, den Burke in Bezug auf die Tragödie mit dem frohen Schrecken („delightful horror“) bezeichnete.<sup>42</sup> Mit dem Gefühl des Erhabenen, das sich in der Erfahrung von Ruinen herstellt, ist demnach auch eine Zeitwahrnehmung verbunden, die den Betrachter mit der eigenen Vergänglichkeit konfrontiert.

Ruinen sind jedoch nicht nur Vanitas-Symbole, sondern demonstrieren in ihrer materiellen Präsenz ihren hartnäckigen Widerstand gegenüber der Zeit und dem Verfall und werden so zum Zeichen für Dauerhaftigkeit und Kontinuität. Der englische Kunsthistoriker, Maler und Philosoph John Ruskin, der sich für die Erhaltung des überlieferten Zustands von Gebäuden einsetzte und sich gegen Restaurationen und Rekonstruktionen aussprach, sah im Alter eines Bauwerks dessen „grössten Ruhm“:

*[...] der grösste Ruhm eines Bauwerkes liegt thatsächlich nicht in seinen Steinen noch in seinem Golde, sondern in seinem Alter [...] und nicht bevor ein Bauwerk diesen Charakter angenommen hat, bis es durch den Ruhm und die Thaten der Menschen geheiligt worden ist, bis seine Mauern Zeugen des Schmerzes gewesen sind und seine Pfeiler aus dem Schatten des Todes aufsteigen, kann sein Dasein [...] ganz erfüllt werden.*<sup>43</sup>

Die „zeitüberdauernde Zeugenschaft“<sup>44</sup>, welche die Baukunst zur Erhalterin und Beschützerin der Erinnerung werden lässt, äussert sich, wie auch Ruskin feststellen musste, im Fall von Ruinen jedoch nur noch als „geheimnisvolle Andeutung, was sie war und was von ihr

---

<sup>38</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Hier verwendet wurde die deutsche Übersetzung von Friedrich Bassenge, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (Philosophische Bibliothek, Bd. 324), erschienen 1989 in Hamburg im Felix Meiner Verlag.

<sup>39</sup> Ebd. (1757) 1989, S. 72.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd., S. 73.

<sup>42</sup> Erschauern ist nach Burke die Leidenschaft, „die von dem Grossen und Erhabenen in der Natur verursacht wird, wenn die Ursachen am stärksten wirken“. (Burke (1757) 1989, S. 91)

<sup>43</sup> John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849. Hier verwendet wurde die von Wolfgang Kemp herausgegebene und von Wilhelm Schoelermann übersetzte Faksimile-Ausgabe, *Die sieben Leuchter der Baukunst*, erschienen 1994 in Dortmund bei Harenberg Kommunikation, hier S. 350ff.

<sup>44</sup> Ebd., S. 350.

verloren gegangen“<sup>45</sup>. Die Ruine wird zur „stummen Zeichensprache der Geschichte“<sup>46</sup>, deren Signifikanten zwar materiell vorhanden sind, deren Verbindung zum Signifikat jedoch gekappt oder zumindest verschleiert ist.

## Die Ruine als Allegorie der Geschichte

Es ist diese Verbindung von Materialität und Zeichenhaftigkeit, die Walter Benjamin zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seiner 1925 verfassten, jedoch abgelehnten Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels*<sup>47</sup> veranlasst, die Ruine als allegorisches Emblem anzuführen:

*Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie dies als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur, steht 'Geschichte' in der Zeichensprache der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozess eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus.*<sup>48</sup>

Sah Ruskin im Alter (im „goldenen Zeitenstrom“<sup>49</sup>) das „wirkliche Leuchten, den Farbenschimmer und die Kostbarkeit der Baukunst“<sup>50</sup>, werden bei Walter Benjamin die Trümmer zu „hochbedeutenden Fragmenten“<sup>51</sup>. Diese bezeugen in ihrer Materialität ihre Authentizität. Doch da sie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen sind, überleben sie nur noch als bildhafte Zeichen des zeitlichen Verfalls, die keinen direkten Zugang zu einer Bedeutung ermöglichen. Die Ruine präsentiert sich als enigmatische Bilderschrift, deren Sinn hinter den materiellen Zeichen verborgen ist.

In der Ruine als Allegorie der Geschichte zeigt sich eine Geschichtsauffassung, welche die Vergangenheit nicht als Kontinuum, sondern ganz im Gegenteil als Verlust dieses Zusammenhangs auffasst. Es ist die Betrachtungsweise des Melancholikers, der die Vergangenheit – wie in Albrecht Dürers Stich „Melancholia“ – in Trümmern um sich versammelt. Diese Bruchstücke sind aus ihrem einstigen Kontext herausgerissen und dadurch ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt. Ihren Sinn erhalten sie, wie Benjamin darlegt, durch den Allegoriker, der die enigmatische Bilderschrift der Trümmer zu lesen versucht und sie dadurch in einen neuen Sinnzusammenhang stellt:

---

<sup>45</sup> Ruskin (1894) 1994, S. 365.

<sup>46</sup> Böhme 1989, S. 287.

<sup>47</sup> Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hier verwendet wurde die von Rolf Tiedemann herausgegebene, 1978 bei Suhrkamp erschienene Ausgabe. Benjamin hat den Text 1916 entworfen und 1925 verfasst. Erstmals publiziert wurde er 1928. Zur Ruine siehe das Kapitel „Allegorie und Trauerspiel“ und darin die Seiten 155–160.

<sup>48</sup> Benjamin (1928) 1978, S. 155.

<sup>49</sup> Ruskin (1849) 1994, S. 351.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Benjamin (1928) 1978, S. 156.



*Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, lässt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt der vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade überliefert. Das heisst: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.<sup>52</sup>*

Die Zuschreibung von Bedeutung kommt jenem Konzept der Geschichtskonstruktion gleich, das Benjamin in seinen „Geschichtsphilosophischen Thesen“ von 1940, die unter dem Titel „Über den Begriff der Geschichte“<sup>53</sup> gesammelt sind, beschrieben hat. Anhand der Gegenüberstellung von Historismus und Historischem Materialismus propagiert er eine Geschichtsschreibung, die aus ihren überlieferten Trümmern neu zu konstruieren sei. Dem falschen Schein einer totalisierenden und dadurch verklärenden Universalgeschichte, wie es nach Benjamin Anspruch der historistischen Geschichtsschreibung ist, setzt er ein dialektisches Prinzip entgegen, das die Distanz zwischen der Gegenwart des Schreibenden und der Vergangenheit sichtbar lässt: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“<sup>54</sup> Hannah Arendt hat in einem Vortrag von 1968 zu Walter Benjamin ein passendes Bild gefunden. Sie vergleicht Benjamin mit einem Paläographen vor einem Palimpsest: „Man darf ihn mit einem Paläographen vor einem Pergament vergleichen, dessen verblichener Text überdeckt wird von den Zügen einer kräftigeren Schrift, die auf ihn sich bezieht.“<sup>55</sup> Dieses Bild verdeutlicht noch einmal Benjamins Konstruktion der Geschichte aus ihren Trümmern – in der Metapher des Palimpsests wären dies die noch sichtbaren Textfragmente vergangener Beschreibungen – und die sichtbare Distanz zwischen der verblassenden Schrift (der Vergangenheit) und der kräftigen Schrift (Gegenwart des Schreibenden).

## **Methodeneinleitung**

Mit Benjamin beende ich meinen Streifzug durch einige Bedeutungsfelder der Ruine, die von ihrer Entstehung als ästhetischer Gegenstand bis zu ihrer emblematischen Verkörperung der Allegorie und als Ausgangspunkt für ein Geschichtsmodell bei Walter Benjamin reichen. Das Feld ist damit längst nicht erschlossen, doch sollten diese spezifischen, theoretischen und geschichtlichen Bruchstücke reichen, um die Ruinen, die ich auf meiner Reise besuchen werde, beurteilen zu können.

---

<sup>52</sup> Benjamin (1928) 1978, S. 161.

<sup>53</sup> Siehe Benjamin 2006, S. 101–119. Das so genannte Hannah-Arendt-Manuskript aus dem Jahr 1940 ist die früheste bekannte Fassung der „Geschichtsphilosophischen Thesen“, wie Arendt sie nannte. Benjamin hatte den Text auf verschiedene Papierstücke geschrieben: auf die Rückseite eines Briefes, auf Streifbänder der *Schweizer Zeitung am Sonntag* und der Zeitschrift *Les Cahiers du Sud*. Die beschriebenen Papierstücke wurden erstmals im Manuskript von Arendt zusammengesetzt.

<sup>54</sup> Ebd., S. 113.

<sup>55</sup> Dieser Vergleich stammt aus der Einleitung eines Vortrags, den Hannah Arendt 1968 auf Deutsch im New Yorker Goethe-Institut gehalten hat. Er ist in der Textsammlung von Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla abgedruckt; siehe Arendt 2006, S. 195–199, hier S. 198.

Ich falte den Stadtplan von Paris auf der Tischfläche meines Schreibtischs auf, um meine Ziele zu lokalisieren. Es sind dies ein Theater und ein Museum sowie ein Film. Die Orte sind in jeder Hinsicht sehr unterschiedlich, doch treffen sie sich darin, dass sie ruinöse Räume aufweisen. Es sind keine durch Krieg entstandenen Ruinen wie bei den einleitend geschilderten Beispielen des Palazzo Reale, des Fridericianum und der Orangerie, aber sie werden ebenfalls als Kulissen benutzt. Das Théâtre des Bouffes du Nord ist ein Theater, das der englische Theatermacher Peter Brook (\*1925) im Jahr 1974 aus seinem seit 1952 brachliegenden Zustand erlöst und erneut ein Theater darin eingerichtet hat. Der ruinös gewordene Raum fungiert seit der Eröffnung als Bühnenbild für Theaterinszenierungen. Es befindet sich an der Grenze des 10. und 18. Arrondissements an der Ecke des Boulevards de la Chapelle und der Rue du Faubourg Saint Denis.

Der Film „Stalker“ von Andrej Tarkowskij (1932–1986) aus dem Jahr 1979, den ich mir als Zweites anschauen möchte, spielt in einer Industrie- und Zivilisationsruinenlandschaft, die teils im Filmstudio künstlich gebaut, teils in brachliegenden Industriegeländen in Estland gefunden wurden. Tarkowskij beschränkt sich jedoch nicht nur auf Ruinenkulissen, sondern evoziert die Atmosphäre einer Ruine mit allen verfügbaren filmischen Mitteln.

Die dritte Station liegt im 16. Arrondissement, zwischen der Avenue du New York und der Avenue du Président-Wilson. Dort befindet sich das Palais de Tokyo, in dessen westlichen Flügel seit 2002 die „Site de création contemporaine“, ein Ort für zeitgenössische Kunst eingerichtet ist. Die Institution hat den Raum, der aufgrund eines gescheiterten Renovationsprojektes ruinös geworden ist, in diesem Zustand bewahrt und als Ausstellungskulisse verwendet.

Letztes Beispiel sind die von dem japanischen Modelabel Comme des Garçons entwickelten Guerrilla-Stores. Die temporären Läden tauchen seit dem Jahr 2004 in diversen Städten um den Globus in ungenutzten Räumen auf und verschwinden spätestens nach einem Jahr wieder. Als Verkaufskulissen fungieren in auffallend vielen Fällen ruinöse Räume. In Paris wird derzeit kein Guerrilla-Store betrieben, so dass ich mich bei diesem Beispiel auf Abbildungen beschränken muss.

In den aufgezählten Beispielen erfolgt die Wahrnehmung des Gezeigten, sei es ein Theaterstück, ein Film oder Kunst, auf dem Hintergrund der Ruine. Die Ruinen bilden aber nicht nur die Folie für die Rezeption; sie selbst erlangen in den ausgewählten Beispielen jeweils unterschiedliche Bedeutungen. Ziel meines Berichts soll es denn auch nicht sein, das Gezeigte zu untersuchen, sondern die Ruinen und ihre Bedeutung zu beschreiben, die sie in den jeweiligen Konstellationen – das heisst im Bezugsnetz aus Standort, Nutzung und Beschaffenheit – erhalten. Da die aktuellen Konstellationen, in denen sich die zu besuchenden Ruinen befinden, im Vordergrund stehen, werde ich nicht mit der Schaufel arbeiten, sondern die Orte an ihrer Oberfläche lesen. Gemäss der Figur des Flaneurs, die Benjamin in den Fragmenten seines unvollendeten *Passagen-Werks*<sup>56</sup> skizziert hat, werde ich die Orte flanierend aufsuchen, um alles, was sich an der Oberfläche zeigt, zu erfassen. Ich untersuche die Orte als Palimpseste. Dabei wird es nicht darum gehen, die einzelnen Texte der Palimpseste zu entziffern und freizulegen, sondern den Text an der Oberfläche, der sich aus den verblassten und klareren Schriftzügen zusammensetzt, zu lesen.

---

<sup>56</sup> Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band V.I und V.II, Rolf Tiedemann (Hg.) 1982.

## 2. Das Théâtre des Bouffes du Nord

### Der leere Raum

Die Sätze und Vorstellungen des von Benjamin beschriebenen Flaneurs schwirren mir noch im Kopf herum, während ich durch die Strassen von Paris schlendere und langsam in ebendiesen als rauschhaft, an anderer Stelle auch als traumhaft beschriebenen Zustand verfallte. Je weiter ich mich auf der Rue du Faubourg Saint-Denis in Richtung Norden bewege, umso stärker verändert sich das Stadtbild. Die Kleider der Leute werden farbiger, ihre Hautfarbe dunkler; die Beschriftungen der Läden verwandeln sich in für mich unlesbare exotische Zeichen; in den kleinen Supermärkten türmen sich Büchsen mit eingelegten Mangos, riesige Reissäcke und stapelweise verschiedenfarbige Gewürzbeutel. (Abb. 10) Mein Schritt automatisiert sich, während ich mich in südostasiatischere Regionen hinwegtragen lasse. Bilder indischer Bollywood-Stars, mit denen ganze Glasscheiben tapeziert sind, tanzen vor meinen Augen. Männer stehen in Gruppen vor Cafés und reden oder schauen dem Treiben auf den Strassen zu. (Abb. 11 und 12) Zeitweise weiss ich nicht mehr, ob ich mich bewege oder stillstehe. Es ist ein Gefühl, wie wenn man sich nicht mehr sicher ist, ob man einen Film schaut oder selber in ihm mitspielt. Bin ich die Beobachterin oder die Beobachtete?

Walter Benjamin hat diesen ambivalenten Gefühlszustand in seinen Zitaten zu einer „Dialektik der Flanerie“<sup>57</sup> skizziert, die sich aus den beiden Polen Landschaft und Stube ergibt: „[...] ihm [dem Flaneur] tritt die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander. Sie eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschliesst ihn als Stube.“<sup>58</sup> An anderer Stelle definiert er die Dialektik genauer: „Dialektik der Flanerie: einerseits der Mann, der sich von allem und allen angesehen fühlt, der Verdächtige schlechthin, andererseits der völlig Unauffindbare, Geborgene.“<sup>59</sup> Hier, am nördlichen Ende des 18. Arrondissements, scheint das Zitat besondere Bedeutung zu erhalten, wohnen doch zahlreiche Immigranten aus den unterschiedlichsten Teilen der Welt in diesem Bezirk. Sie werden als Fremde einer neuen „Landschaft“ ausgesetzt und sind gleichzeitig in der Anonymität der Stadt geborgen.

Zu meiner Rechten taucht der Gare de l'Est auf und weiter oben ist auch bereits der Gare du Nord sichtbar – die zwei grossen Bahnhöfe, durch die täglich die Menschenmassen in die Stadt hinein- und wieder hinausströmen. Vor vierzig Jahren, 1968, traf auch der englische Theatermacher Peter Brook in Paris ein. Er war einer Einladung von Jean-Louis Barrault, dem damaligen Leiter des Theaterfestivals Théâtre des Nations<sup>60</sup> und Direktor des

---

<sup>57</sup> Benjamin 1982, S. 529. Die „Dialektik der Flanerie“ ist nicht eine Theorie, die Benjamin genauer ausführt, sondern findet sich bruchstückhaft in seinem *Passagen-Werk*.

<sup>58</sup> Ebd., S. 525.

<sup>59</sup> Ebd., S. 529.

<sup>60</sup> Das Théâtre des Nations war ein Theaterfestival, das aus dem International Theatre Institute hervorging. Das erste Mal fand das Festival 1957 in Paris im Sarah Bernhardt Theater statt. Später wurde das Odéon-Theater zum Veranstaltungsort. 1972 wurde das Festival zum letzten Mal in Paris durchgeführt, um fortan nicht mehr an einem Ort, sondern in verschiedenen Ländern und auf anderen Kontinenten zu gastieren. Durch dieses Festival wurden wichtige Theatergruppen aus dem Osten, wie das Berliner Ensemble, Kabuki, Moscow Art Theatre etc., einem westlichen Publikum bekannt gemacht.

Odéon-Theaters gefolgt, zusammen mit ihm ein Stück von Shakespeare zu inszenieren. Der damals dreiundvierzigjährige Brook hatte bereits seit fünfundzwanzig Jahren als freier Theaterregisseur in England gewirkt.<sup>61</sup> 1964 wurde er von Peter Hall, dem damaligen Leiter der Royal Shakespeare Company in Stratford, in die Direktion geholt, was ihm die Gründung einer eigenen, unabhängigen Gruppe ermöglichte. Mit dieser Gruppe, die Brook in Referenz zu Antonin Artaud Theatre of Cruelty nannte, hatte er erstmals die Möglichkeit, unabhängig von Spielplänen, Programm- und Terminvorschriften über mehrere Jahre mit unterschiedlichen Theaterformen und -techniken zu experimentieren.

Seine Erfahrungen und Erkenntnisse bündelte er 1968 erstmals in seiner Schrift *The Empty Space*<sup>62</sup>. Darin plädiert er für ein „unmittelbares Theater“ („immediate theatre“),<sup>63</sup> das sich ohne künstlich hergestellte Bühnenbilder, Bühnenmaschinerien oder pompöse Kostüme, ohne theatralische Sprechweisen oder überzeichnete Gestik und Mimik aus einem momentan wirksamen Energiefeld von Menschen in einem Raum entwickeln sollte. Sein viel zitierter Satz, mit dem er sein Buch einleitet, bricht Theater hinunter auf den kleinstmöglichen Nenner: „I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.“<sup>64</sup> Diese Formel war einerseits der Ausdruck einer aus langjähriger Theatererfahrung resultierten Erkenntnis, dass die Möglichkeiten dessen, was sich in der Vorstellung als Theater etabliert hatte, nicht ausgeschöpft waren. Andererseits bildete sie den Ausgangspunkt für seine Suche nach einer neuen Form von Theater.

„It was a necessity, which was my personal one, but which was shared by I think an enormous number of people“, beschrieb mir der inzwischen dreiundachtzigjährige Peter Brook in unserem Gespräch am 1. Juli 2008 im Hotel Storchen in Zürich seine Beweggründe, das vertraute Terrain zu verlassen:

*What had become absolutely synonymous with theatre was a certain form of indoor building, of a certain shape, a certain structure, a certain hierarchy. [...] I worked for twenty years perfectly happily within that form, because there was so much to be discovered in its rich and living form. Reaching then the limits, I began to feel that maybe this was only one of the possibilities of theatre. [...] it was a feeling one had to look outside those walls, just look beyond that.*<sup>65</sup>

Brook sprach ruhig und bestimmt; seine blauen, lebendigen Augen fixierten mich und sein Körper wirkte trotz seines Alters kraftvoll und präsent. Jedes seiner Worte war behutsam

---

<sup>61</sup> Brook inszenierte in London mehrere Male im Lyric Theatre, Aldwych Theatre, Phoenix Theatre, Comedy Theatre etc. Bereits im jungen Alter von einundzwanzig Jahren inszenierte er am renommierten Stratford Theatre. Ein Jahr später konnte er im Covent Garden seine erste Oper auf die Bühne bringen.

<sup>62</sup> Peter Brook, *The Empty Space*, New York: Touchstone, 1996 (zuerst 1968).

<sup>63</sup> Brook beschrieb insgesamt vier Typen von Theater: das tödliche, heilige, derbe und unmittelbare Theater (deadly, holy, rough, immediate). Zum unmittelbaren Theater siehe Brook (1968) 1996, S. 98–141.

<sup>64</sup> Ebd., S. 9.

<sup>65</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

und gezielt gewählt und zeugte von einer jahrelangen, intensiven Auseinandersetzung mit dem Theater.

Die erste etablierte Theatermauer, über die Brook klettern wollte, galt der Vorherrschaft der Sprache als primäres Kommunikationsmittel. Mit dem Theatre of Cruelty erforschte er deshalb vor allem die Möglichkeiten des körperlichen Ausdrucks.<sup>66</sup> Um diese Arbeit fortzuführen, wurde aus dem Shakespeare-Stück, das Barrault zusammen mit Brook in Paris inszenieren wollte, ein auf zwei Monate veranschlagter Workshop. Brook lud dazu Regisseure und Schauspieler mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen ein, um Impulse von anderen Kulturen und Theatertraditionen zu gewinnen.<sup>67</sup> Der Workshop wurde jedoch schon nach kurzer Zeit abrupt unterbrochen. Während Brook im Teppichlager des „Mobilier National“<sup>68</sup> den leeren Raum abtastete, brachen in Paris die Mai-Unruhen aus, die ihn und seine Gruppe auf die Strasse zwangen. Die französische Regierung hatte aus der Befürchtung vor Demolierungen, wie es das Graffito „DEMNÄCHST PITTORESKE RUINEN“ an der Fassade eines Gebäudes am Boulevard St. Germain androhte, alle öffentlichen Gebäude schliessen lassen.<sup>69</sup> Es sollte noch sechs Jahre dauern, bis Brook sich in einer Ruine einrichtete und darin ein Theater eröffnete. Dieses Gebäude ist, wie wir sehen werden, nicht im Sturm gegen das Establishment zur Ruine geworden, doch hat es seinen bürgerlichen Plüsch verloren, indem es dem langsamen Tod durch Vergessen ausgesetzt war.

Die „experimentelle“<sup>70</sup> Arbeit ausserhalb konventioneller Theatergebäude nahm Brook immer mehr ein. 1969 gründete er das „Centre International de Recherche Théâtrale“ (CIRT), für das er drei Jahre staatliche Subventionen von Frankreich erhielt. Im ersten Jahr, 1970, war die Gruppe wieder im „Mobilier National“ einquartiert, die öffentlichen Auftritte fanden jedoch an verschiedenen Orten in und um Paris statt: in Supermärkten, Bahnhöfen, Spitälern etc. Dies sind nur einige Beispiele für die Schauplätze, welche die Gruppe in diesen drei Jahren nach ihren Möglichkeiten auslotete und bespielte. Im zweiten und dritten Jahr unternahm sie lange Reisen in den Iran, nach Algerien und Nigeria, nach Minnesota, Colorado und Minneapolis in den Vereinigten Staaten. Dabei ging es immer darum, die Möglichkeiten des „unmittelbaren Theaters“ zu erforschen und aus dem „leeren Raum“ heraus etwas entstehen zu lassen, wie mir Brook zusammenfassend mitteilte: „[...] the possibility

---

<sup>66</sup> Vgl. Peter Brook, *Threads of Time. Recollections* (A Cornelia and Michael Bessie Book) Washington, D. C.: Counterpoint, 1998, S. 119: „In the English theatre of the day, communication meant words, so our first investigation focused on what remains when words are taken away.“

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 125: „This [workshop] interested me far more than staging a play, as the work we had begun in London with the Theatre of Cruelty had already revealed some surprising resources within a human body. But those bodies had all been British, and now, like an Elizabethan explorer, I wished to discover continents remote from my native land.“

<sup>68</sup> Das „Mobilier National“ wurde zwischen 1935 und 1936 von Auguste Perret erbaut und beherbergt die staatliche Möbelsammlung. Es befindet sich an der 1, rue Berbier-du-Mets im 13. Arrondissement in Paris, Ile de France.

<sup>69</sup> Brook berichtet in seinen autobiografischen Aufzeichnungen *Threads of Time* über den Workshop und über seine persönliche Wahrnehmung der Mai-Unruhen in Paris; siehe Brook 1998, S. 126–129.

<sup>70</sup> Brook spricht sich gegen die Gegenüberstellung von „experimentell“ und „traditionell“ aus, da ihm zufolge alle Theaterarbeit experimentell ist oder sein sollte. Vgl. dazu Brook 1998, S. 118–119: „*Experimental* is a misleading word; even in the most conventional circumstances all healthy work should be experimental, so the opposition between *experimental* and *traditional* is quite artificial. The true meaning of ‘research’ is not that it is more experimental but simply that time is open-ended and one is under no pressure to produce a good result by a certain date.“

of people coming together in the open air, other people coming in the middle of their circle, and bringing something to life.“<sup>71</sup>

Die unterschiedlichen Spielorte, die das CIRT in den drei Jahren bespielte, schulten Brook in all den praktischen Voraussetzungen, die es für eine Aufführung braucht, etwa Akustik oder Beleuchtung. Häufig formte die Beschaffenheit des Orts die Inszenierung. In Persepolis, um nur ein Beispiel zu nennen, spielte die Gruppe unter freiem Himmel vor riesigen, in Fels eingelassenen Königsgräbern.<sup>72</sup> Das Problem der Beleuchtung, das an diesem Ort ein Ding der Unmöglichkeit zu sein schien, löste Brook, indem er das Stück an zwei verschiedenen Orten aufführte: den ersten Teil während des Sonnenuntergangs bei den einen und den zweiten Teil während des Sonnenaufgangs bei den anderen Gräbern.<sup>73</sup>

Brook bezeichnet die Jahre des Herumreisens schmunzelnd als Wanderjahre. In Bezug dazu ist auch seine Bezeichnung der Schauspieler des CIRTs als „craftsmen“ oder „artisans“ zu verstehen.<sup>74</sup> Als nach drei Jahren die Subventionen abgelaufen waren und sich ihr Nomadentum dem Ende entgegenneigte, begann Brook in Paris intensiv nach Räumen für ein Theater zu suchen.

### The Discovery<sup>75</sup>

Am nördlichen Ende der Rue du Faubourg Saint Denis, wo die Strasse in den Boulevard de la Chapelle mündet, bleibe ich stehen. Auch hier sind die indischen Restaurants, Supermärkte und Läden voller Tücher und gläsernem Schmuck allgegenwärtig, versiegen jedoch auf der anderen Seite des Boulevards de la Chapelle, als ob dieser nicht nur das 10. und 18. Arrondissement trennte, sondern auch die nationale Herkunft der Bewohner ordnete. So ist die andere Seite des Boulevards weniger stark von einer Nationalität geprägt: Nordafrikaner und Araber mischen sich mit der französischen Bevölkerung. Brook konnte in den über dreissig Jahren, die er seit der Eröffnung des Theaters hier verbracht hat, die Bewegung der Bevölkerung stadtauswärts beobachten. Zu Beginn, 1974, lebte nach seinen Angaben, noch kein einziger Inder in diesem Quartier, sondern die gemischte Bevölkerung, die sich jetzt nördlich des Boulevards befindet.<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

<sup>72</sup> Der Fels mit dem Namen Naqush-e-Rustam ist 200 Meter lang und 60 Meter hoch. Die Gräber, vor denen die Gruppe spielte, waren diejenigen von Darius I und Darius II, Xerxes I, Artaxerxes I, Artaxerxes II und Artaxerxes III.

<sup>73</sup> Während in diesem Beispiel die Sonne in technischer Hinsicht als Beleuchtung gebraucht wurde, gab es auch Aufführungsorte, an denen natürliche Gegebenheiten in die inszenierte Welt einwirkten. Im August 1987 führte Brook in der Werft in Zürich das neunstündige Epos „The Mahabharata“ auf. Die Aufführung dauerte die ganze Nacht und just zu dem Zeitpunkt als im Stück die Sonne aufging, ging sie auch über dem Zürichsee auf. Der Aufführungsort – es war übrigens das erste Mal, dass die Werft als Theater benutzt wurde – war so aufgebaut, dass das Publikum über eine offene Rückwand freie Sicht auf den Zürichsee hatte, der See und die aufsteigende Sonne also zum Bühnenbild wurden.

<sup>74</sup> Vgl. Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008: „We said we were no artists but ‘artisans’, craftsmen, and that we have to do something with a better quality.“

<sup>75</sup> „Discovery“ ist der Titel zur Beschreibung der Entdeckungsgeschichte der „Bouffes“ im Buch von Andrew Todd und Jean-Guy Lecat. Siehe Todd/Lecat 2003, S. 3ff.

22 <sup>76</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

Ich entdecke das von Brook gegründete Theater auf der gegenüberliegenden Strassenseite. (Abb. 13) Über einer hellbraunen hölzernen Tür ist „THEATRE“ mit braunroter Farbe aufgemalt. (Abb. 14) Ansonsten verrät die Fassade aus dem 19. Jahrhundert – das Gebäude wurde 1876 errichtet – nichts über das im Innern verborgene Theater. Das Gebäude scheint mich neckisch anzublinzeln und mich zu fragen: „Nun, was mag sich in mir wohl zugetragen haben?“<sup>77</sup> Die Vorstellung, dass sich hinter der Fassade eine Ruine verbergen soll, wirkt von diesem Standpunkt aus absurd. Das Gebäude scheint ein gewöhnliches Wohnhaus zu sein.<sup>78</sup> Wie Fotografien aus vergangenen Zeiten belegen, war das Theater auch schon auffälliger beschriftet. (Abb. 15 und 16) Doch Brook vermied, wie er sagte, absichtlich die schnelle Identifizierung des Gebäudes als Theater. Die Tarnung als Wohnhaus sollte die Schwelle zwischen Alltag und Theater möglichst niedrig halten, um auch Publikum in das Théâtre des Bouffes du Nord<sup>79</sup> zu locken, das normalerweise nicht ins Theater gehen würde.<sup>80</sup> Als ich Brook fragte, ob er darin erfolgreich gewesen sei, antwortete er ernüchert:

*You know, the way we have done our entrance is the least forbidding. But still, just the door, go through it, going in, there's something you're not socially at ease with. Just to go through the door of something called theatre.*<sup>81</sup>

Zwar erreichte er durch tiefstmögliche Eintrittspreise<sup>82</sup> ein gemischtes Publikum von jungen Leuten, Studenten und Bewohnern aus den nördlichen Banlieues, nicht aber die schwarze und arabische Gemeinschaft. „We never succeeded in touching the black and Arab population. We did everything to seduce them.“<sup>83</sup> Die Schauspieler gingen in afrikanische Heime und Kirchen, um mit Improvisationen vor Ort die Leute für einen Theaterbesuch zu animieren; sie boten ihnen gratis Eintritte an und luden arabische Schauspielgruppen ein. Als die indische Bevölkerung im Quartier wuchs, spielten sie indische Stücke,<sup>84</sup> um mit ihr in Kontakt zu kommen – doch auch hier waren sie nicht erfolgreich: „The other day I said to Nina Soufy who runs the theatre: Do you think in all these years we had one Indian? And she said, I think one could say one.“<sup>85</sup>

Ich überquere die Strasse. Rechts des Eingangs sehe ich ein ebenfalls rotbraunes Schild, auf dem der Ort benannt wird: „Théâtre des Bouffes du Nord“. (Abb. 17) Links des Eingangs ist der aktuelle Spielplan angebracht. Heute steht bedauerlicherweise kein Stück von Peter

---

<sup>77</sup> Die „blinzeln den Räume“ gehören zur Erfahrung des Flaneurs. Vgl. Benjamin 1982, S. 527.

<sup>78</sup> Hinter den Fassaden verbirgt sich denn auch erst eine Reihe Wohnungen, bevor der Theaterraum beginnt.

<sup>79</sup> Théâtre des Bouffes du Nord wird in der Folge mit „Bouffes“ abgekürzt.

<sup>80</sup> Von diesen Bestrebungen erzählte mir Brook in unserem Gespräch.

<sup>81</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

<sup>82</sup> Als Beispiel nannte Brook die fünf Francs Eintrittsgeld, die sie für die Oper „Carmen“ – die einzige Oper, die jemals in den „Bouffes“ realisiert worden ist – verlangten. (Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.)

<sup>83</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

<sup>84</sup> Am bekanntesten ist das indische Gründungsepos „The Mahabharata“, das Brook 1985 in Französisch und 1987 in Englisch szenisch adaptierte.

<sup>85</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

Brook auf dem Programm, dafür eine Inszenierung von „Richard III“, adaptiert von Sulayman Al-Bassam aus Kuwait, gesprochen in Arabisch mit französischen Untertiteln. Brook scheint trotz den Misserfolgen den interkulturellen Dialog via Theater weiterzuführen.

Es bleibt noch Zeit für einen kleinen Imbiss, und ich begeben mich in das zum Theater gehörige Café. Die Leisten, welche die grossen Fenster einfassen, bilden Formen, die an die Belle Époque erinnern, in der das Gebäude gebaut wurde. Auch der stählerne Deckenschmuck und die Säulen mit reich verzierten Kapitellen im Innern des Cafés stammen aus jener Zeit. Die Decke scheint bereits auf die Ruine des Theaters einzustimmen: Sie ist verwittert, obwohl die Textur in meinen Augen künstlich herbeigeführt worden zu sein scheint. (Abb. 18) Zusammen mit den Lampenschirmen, die aus scherenschnittartigen Fischmustern bestehen, und der rotbraunen Farbe der Säulen und Deckenverzierungen verströmt der Raum eine exotische, warme Atmosphäre.

Eine leichte Unruhe macht sich breit, und auch ich erhebe mich und folge der Menschentraube, die aus dem Café strömt, um im Eingang zu den „Bouffes“ sogleich wieder zu verschwinden. Ich trete durch die offen stehende Flügeltür. Vor vierundreissig Jahren, 1974, hatte Peter Brook den Theaterraum das erste Mal betreten, zusammen mit der Theaterproduzentin Micheline Rozan<sup>86</sup>, die von dem seit 1952 brachliegenden Theater gehört hatte. Sie betraten das Theater jedoch nicht durch diese Tür, sondern kriechend durch einen dunkeln, mit Brettern verbarrikadierten Tunnel. So schildert Brook die Entdeckung des Theaters in einem Text, der 2003 in einer Publikation zu Peter Brooks „Theatre Environments“<sup>87</sup> von dem Architekten und Bühnenbildner Andrew Todd und dem Bühnenbildner Jean-Guy Lecat<sup>88</sup> abgedruckt wurde.<sup>89</sup> Das Entstehungsdatum des Texts wird nicht angegeben, so dass unklar bleibt, wie gross der zeitliche Abstand zwischen der Entdeckung und der Nacherzählung derselben ist und somit auch, inwiefern der frische Eindruck des Erlebten bereits unter den Fiktionalisierungen des Gedächtnisses verändert worden ist. Der erste Abschnitt des von Brook verfassten Erfahrungsberichts liest sich spannend, so dass er ebenso der Einstieg in eine fiktionale Erzählung sein könnte:

---

<sup>86</sup> Michelin Rozan ist Mitbegründerin des Theaters und war bis Mitte der 90er Jahre Leiterin der „Bouffes“.

<sup>87</sup> Andrew Todd / Jean-Guy Lecat, *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*, New York: Palgrave Macmillan, 2003. Die Publikation bietet einen umfassenden Überblick zu den Orten, die Brook auf seinen Tourneen bespielt hat. Neben seinen Inszenierungen in bestehenden Theatern, hat er häufig neue Orte für Inszenierungen gesucht. Die Palette reicht von der Markthalle, über das Kloster, den Steinbruch und das Reis-Silo bis zum Gaswerk. In mehreren Fällen entstanden daraus Theater, die heute noch in Betrieb sind. Dazu gehören beispielsweise die Werft in Zürich, die am Theaterspektakel zum festen Spielort geworden ist, sowie die Kampnagelfabrik in Hamburg oder der Mercat de les Flors in Barcelona. Es existiert eine frühere Publikation zu Brooks „Theatre Environments“, auf welche diejenige von Todd und Lecat aufbaut. Sie ist jedoch vergriffen: Neil Wallace (Hg.), *Making Space: The Theatre Environments of Peter Brook*, London: Methuen, 1994.

<sup>88</sup> Jean-Guy Lecat war zwischen 1976 und 2000 Peter Brooks technischer Leiter. Seine Aufgabe bestand im Aufspüren von geeigneten Aufführungsorten und der Erschaffung von Theaterräumen während den Tourneen von Brooks Theatergruppe. Seine Erfahrungen sind in einem Text wiedergegeben; siehe Jean-Guy Lecat, „Auf der Suche nach dem leeren Raum“, in: Olivier Ortolani (Hg.), *Theater als Reise zum Menschen. Der Regisseur Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag, 2005, S. 197–210.



*One day, nearly thirty years ago, Micheline Rozan suggested that we go and look at an abandoned theatre behind the Gare du Nord. We arrived at the place de la Chapelle, but there was absolutely no evidence of the building: just a typical nineteenth-century Parisian façade turning the corner of the boulevard. We investigated further: there was some loose boarding covering a hole in the wall which we wrenched aside and then crawled into a dark tunnel. There was debris all around, and still no sign of the promised space. Suddenly a door opened and there was the Bouffes – a majestic volume with light streaming down through the dome and the dusty air on to what looked, at ground level, like a bomb site. There was a heap of rubble in the middle of the space with wires hanging everywhere, evidence of destruction in progress. (Abb. 19)*

Anstelle einer nüchternen faktischen Auflistung gibt Brook eine spannungsvolle, mit vielen atmosphärischen Details versehene Erzählung. Die Aussicht auf ein „abandoned theatre“ evoziert die mit der Schauerliteratur verknüpfte Vorstellung von verlassenen Häusern, in denen die Geister ehemaliger Bewohner umgehen. Nichtsdestotrotz begeben sich die beiden Protagonisten unerschrocken und mutig in einen finsternen Tunnel, in dem sich wie von Geisterhand die Tür zum Theaterraum öffnet.

Mit Brooks Schilderung im Kopf steige ich voller Erwartung die paar Stufen hoch und trete durch eine niedrige Tür. Der Weg führt weiter durch einen Gang, der von einer gekrümmten Wand aus unverputztem Mauerwerk flankiert wird. Kleine Lampen verbreiten nur spärlich Licht; im Halbdunkeln folge ich der Menschenreihe vor mir. Es kommt mir beinahe vor, als würde ich nun mit meinen Füßen und nicht mehr mit meinem Finger den Wortzeilen von Todd und Lecat folgen, wo sie die Begehung des Theaters schildern:

*The crush continues up a short flight of stairs, through more doors, and into a curving passage whose inside wall is of exposed rubble, as if one had discovered a quarry deep within the city block.<sup>90</sup>*

Die Aufregung, welche die beiden Pioniere, Brook und Rozan, bei ihrer Expedition erlebt haben mussten, kann zwar vor allem aufgrund des oben zitierten Textes von Brook und den Fotografien, die den Raum zum Zeitpunkt der Entdeckung zeigen, nachvollzogen werden. (Abb. 19) Das Gefühl, sich durch etwas hindurchzugraben, das durch Todd und Lecats Beschreibung evoziert wird, ist jedoch auch für mich als Besucherin spürbar. Seltsam ist, dass man nicht vertikal in die Tiefe gräbt, sondern horizontal in eine Masse vorstösst, die nicht etwa ein Berg ist, sondern ein Häuserblock mitten in der Stadt Paris.

### **Die Atmosphäre der Ruine: Ekstatische Materialität**

Ich gehe durch eine weitere Tür und im Moment des „Durchstichs“, in dem der Raum mit einem Schlag in die Höhe schnellt, glaube ich, tatsächlich in eine andere Welt eingetreten zu sein. Die Strassen von Paris verschwinden in weite Ferne. Ein runder überkuppelter Raum

---

<sup>90</sup> Todd/Lecat 2003, S. 4.

nimmt mich auf; ein erdiger, rötlichbrauner Farbton hüllt mich ein. Es fehlten nur noch der modrige Geruch und die Feuchtigkeit von Erde, um tatsächlich die Illusion zu schaffen, unter der Erdoberfläche zu sein. (Abb. 20 und 21) In meinem Körper stellt sich unmittelbar ein anderes Gefühl ein. Ich kann nicht einschätzen, ob der Raum um mich herum gross oder klein ist. Seine Höhe ist tatsächlich majestätisch, wie Brook schreibt. Gleichzeitig hat der Raum etwas Intimes, Privates, sodass ich mich aufgehoben fühle. Diesem paradoxen Raumempfinden liegen nach der Aussage von Brook und der Beschreibung von Todd und Lecat die Proportionen des Raums zugrunde.<sup>91</sup> Das Theater entspricht in grossen Teilen dem Typus des „théâtre à l'italienne“<sup>92</sup>, mit dem Unterschied, dass die Längsseite der Ellipse parallel und nicht rechtwinklig zur Bühne positioniert ist. Durch diese Positionierung wirkt der Raum kleiner und fassbarer, wobei die Raumhöhe ihn gleichzeitig in die Vertikale zieht.

Vierzehn gusseiserne Säulen ziehen sich vom Boden bis zum obersten Logenrang von drei Balkonen. Sie sind im Abstand von drei Metern zueinander angeordnet und formen eine Ellipse. Sie enden jeweils mit einem Kapitell, auf dem die Bogen ansetzen, welche die Säulen miteinander verbinden. Die Balkonreihen werden auf beiden Seiten mit zwei Wandfeldern (3 x 13 m) abgeschlossen, an denen der Proszeniumbogen ansetzt. Der Bogen gibt den Blick frei auf einen dahinterliegenden, rechteckigen Raum, der durch eine Rückwand (16 x 11 m) abgeschlossen wird. Die Bogenreihe zieht sich um die gesamte Ellipse und bildet den Übergang zur flachen Kuppel, die sich über den Saal spannt. (Abb. 22) Die Segmente der Kuppel sind mit einem filigranen Muster versehen, das eine in geschwungene Formen eingebettete Lyra zeigt, die auf die Ursprünge des Theaters als Revuetheater verweist.

Über den ganzen Raum zieht sich eine ruinöse Schicht wie ein Stoff, der alles in eine ähnliche Farbigkeit und Oberflächenbeschaffenheit kleidet. Dieses „Kleid“ entstand während der rund zwanzig Jahre (1952–1974), in denen das Theater den natürlichen Zerfallsprozessen ungeschützt ausgesetzt war. Die Patina aus rötlichbraunen und hellgrauen Farben und einer rauen, matten Textur gleicht die unterschiedlichen architektonischen Elemente aneinander an und verbindet den Raum zu einem (ruinösen) homogenen Ganzen. Die natürlichen Kräfte, welche die Ruinierung vorangetrieben haben, sind in den „Bouffes“ nicht direkt sichtbar. Die Zersetzung des Gebäudes durch die Natur zeigt sich nicht in Efeuranken, Moos oder Gräsern, welche die architektonische Form langsam zersetzen würden, sondern in den Spuren, die unsichtbare natürliche Kräfte hinterlassen haben. Die Oxidation liess die Wände rissig werden und den Verputz abblättern. Das Wasser, das immer wieder durch die zerbrochenen Fensterscheiben in der Kuppel eindrang, beschleunigte den Zersetzungsprozess und führte zu diversen mineralischen Ausblühungen,<sup>93</sup> welche die Patina erweiterten.

---

<sup>91</sup> Zu den Proportionen der „Bouffes“ siehe Todd/Lecat 2003, S. 12–32.

<sup>92</sup> Laut Todd und Lecat gab es nur ein Theater mit der gleichen Anordnung der Ellipse, das Théâtre Historique von Alexandre Dumas in Paris, das in den 1860er Jahren zerstört wurde. Das „théâtre à l'italienne“ ist grob charakterisiert ein durch eine erhöhte Bühne in einen Zuschauer- und Bühnenbereich unterteilter Saal mit mehreren Balkonen, die sich ellipsenförmig um das mit Sitzreihen ausgestattete Parkett ziehen.

<sup>93</sup> Ausblühungen entstehen durch Feuchtigkeit im Mauerwerk. Die im Mauerwerk eingebundenen Salze, die durch die Feuchtigkeit gelöst werden, bilden sich bei Sichtmauerwerk als weisse Schleier und bei verputztem Mauerwerk als kristalline Strukturen auf der Oberfläche ab.

Neben den natürlichen Kräften sind auch menschliche Eingriffe für die Patina verantwortlich. Wie Brook in seinen autobiografischen Aufzeichnungen berichtet, hatten Obdachlose den Raum entdeckt und ihn als Unterschlupf benutzt. Sie entfachten Feuer, deren Russ und Rauch die Bausubstanz zusätzlich angriffen und den Raum zeichneten:

*They didn't hesitate to burn whatever they could find, making fires that were only extinguished when the rain poured in through the holes in the roof. The stalls vanished, the stage collapsed, the floor became a dangerous series of craters.*<sup>94</sup>

Indem die Obdachlosen die Sitze des ehemaligen Theaters, die hölzerne Bühne und den Boden als Brennmaterial verwendeten, wurde der Raum ausgehöhlt, bis nur noch die nicht brennbare steinerne Substanz übrig blieb.

Heute präsentiert sich der Raum zwar nicht mehr gleichermassen in einem fortgeschrittenen Grad der Zerstörung wie zu der Zeit, als Brook und Rozan das Theater entdeckten (vgl. Abb. 19), doch ist die ruinöse Schicht geblieben. Sie prägt das Erlebnis des Besuchers, der ganz von dem ruinösen Raum umschlossen wird. Die Ruine der „Bouffes“ unterscheidet sich jedoch grundsätzlich von beispielsweise derjenigen antiker Theater. Dadurch, dass sich diese meist in offenem Gelände befinden und ihr Zerfall aufgrund des Alters weit fortgeschritten ist, rückt die Formaflösung der Architektur und ihr Zurückfallen an die Natur ins Zentrum.<sup>95</sup> In den „Bouffes“ zeigt sich die Ruinierung nicht in der Zerstörung der Form, sondern in der Zersetzung der Materialität. Anders ausgedrückt nimmt der Betrachter, bevor er die architektonische Form erfasst, die Materialität der architektonischen Substanz wahr, durch welche er den Raum als Ruine erfährt.

Diese Materialität ist bestimmend für die Atmosphäre des Raums im Sinne Gernot Böhmes.<sup>96</sup> Er hat die Atmosphäre als neuen ästhetischen Grundbegriff eingeführt, um die „Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden“<sup>97</sup> zu untersuchen. Er versteht sie als etwas, das zwischen Objekt (dem Wahrgenommenen) und Subjekt (dem Wahrnehmenden) entsteht. Eine Umgebung oder ein Ding bringt gewisse Ausdrucksqualitäten – Böhme spricht von der Ekstase der Dinge – mit sich, die vom Subjekt in einem „leiblichen Sich-Befinden im Raum“<sup>98</sup> erfahren werden. Was manchmal ein wenig umständlich formuliert klingen mag, ist in der praktischen Erfahrung als wahrnehmendes Subjekt ohne weiteres verständlich. So decken sich die Beschreibungen der Atmosphäre der „Bouffes“ in grossen Teilen. Wie die meisten empfinde auch ich den Raum als warm. Dies lässt sich aufgrund der warmen Farbtöne, die von einem dunklen Rotbraun über Gold, Gelborange bis zu Hellgrau reichen, leicht erklären. Die Wärme der Farben hat zudem Einfluss auf die Lebendigkeit und

---

<sup>94</sup> Brook 1998, hier S.171.

<sup>95</sup> Antike Theater sind in ihrer architektonischen Struktur bereits enger mit der Natur verbunden. Sie sind nicht gedeckt und fügen sich – zumindest die griechischen Theater, die Römer bauten freistehende Theater – in die Topographie der Natur ein, indem sie an Hänge gebaut wurden.

<sup>96</sup> Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995, hier S. 22f. Neben der Materialität sind die Proportionen der andere wichtige Faktor in Bezug auf die Atmosphäre des Raums, auf den in dieser Arbeit jedoch nicht näher eingegangen wird.

<sup>97</sup> Ebd., S. 23.

<sup>98</sup> Ebd., S. 34.

Präsenz, die viele Besucher in diesem Raum verspüren.<sup>99</sup> Dasselbe Gefühl wird auch durch die Farben und den verwitterten ungeschliffenen Stein evoziert. Die Verwitterung macht das Alter des Raums sichtbar und verweist auf das Leben, das durch diesen Raum hindurchgegangen ist.

Die Lebendigkeit ist aber nicht nur als Metapher für das sichtbar gelebte Leben des Raums zu verstehen, sondern – und hier zeigt sich eine weitere spezifische Eigenschaft dieser Ruine – sie wird von dem Wahrnehmenden in einem Gefühl des körperlichen Präsentseins leiblich empfunden. Die Empfindung der eigenen Körperlichkeit, der eigenen Präsenz ist der Ruine als *Memento mori* entgegengesetzt. Sowie die Ruine der „Bouffes“ nicht über den Zerfall einer architektonischen Form, sondern über die Materialität des Raums erfahren wird, konfrontiert sie den Wahrnehmenden nicht mit dessen Vergänglichkeit, sondern mit dessen Anwesenheit, seiner körperlichen Präsenz. Deshalb ist die Erfahrung der „Bouffes“ in gewisser Weise viel geerdeter als diejenige der romantischen Ruine, welche in Diderot die erhabenen Ideen und Gefühle weckte. Es entsteht kein hierarchisches Verhältnis zwischen der Ruine, die das hohe Alter der Welt bezeugt, und dem kleinen, sterblichen Betrachter. Darin liegt meiner Meinung nach der Ursprung von Aussagen wie beispielsweise derjenigen des Schauspielers Maurice Bénichou: „[...] I don't feel any need to prove myself here. I'm in a trusting relationship with the material, with the space, [...]“<sup>100</sup> Die Materialität des Raums und deren leibliche Erfahrung durch den Menschen lassen eine Beziehung zwischen Mensch und Raum entstehen, die gleichwertig ist.<sup>101</sup>

## Das Potential der Ruine

Die Ruine der „Bouffes“ erhält ihre spezifische Atmosphäre nicht nur durch die Ausdrucksqualitäten ihrer Materialität, sondern insbesondere auch durch ihren Standort mitten in der Stadt Paris. Über die Zeit von rund zwanzig Jahren ist der Raum von der Aussenwelt unbemerkt zur Ruine geworden. Hinter einer Fassade, die ein gewöhnliches Wohnhaus suggeriert, entglitt der Raum der Aufmerksamkeit der öffentlichen Instanzen und entwickelte über Jahre ein anarchisches Eigenleben.

Die „Bouffes“ gehörten in der Zeitspanne, in der sie brachgelegen haben, in gewissem Sinne zur „Rückseite“ der Stadt.<sup>102</sup> Mit Rückseite („backsides“) benennt der Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen in seinem Text „Brachenmusik – Detroit, Bronx, Manchester“ Stadtgebiet, das durch die in den letzten dreissig Jahren eingesetzte Abwanderung der In-

---

<sup>99</sup> Vgl. zum Beispiel die Aussage von Natasha Parry, Schauspielerin und Frau von Peter Brook: „I've never seen a theatre with such a living presence.“ (Todd/Lecat 2003, S. 31)

<sup>100</sup> Ebd., S. 29.

<sup>101</sup> Vgl. dazu auch die Aussage des Schauspielers Yoshi Oida: „The space asks the actor, 'Who are you?' It asks this directly to the being, the personality of the actor. You have to take responsibility for answering this yourself, or whatever you're doing won't work. [...] But there's an overlap between acting and being in the Bouffes. You can't succeed through the skill of your acting: you have to charm with your being in order to charm with the play.“ (Ebd., S. 28)

<sup>102</sup> Diedrich Diederichsen, „Brachenmusik – Detroit, Bronx, Manchester. Unbezahlbare Romantik und Investitionen in postindustrielle Idyllen“, in: Philipp Oswalt (Hg.) *Schrumpfende Städte. Internationale Untersuchung*, Bd. 1., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 324–331.

dustrie seiner Funktion enthoben wurde und seither – wenn nicht wieder reinvestiert wurde – brachliegt. Auch wenn es sich bei den „Bouffes“ nur um ein einzelnes Gebäude handelt, das zudem nicht in Industriegebiet liegt, sind sie in vielen Aspekten mit den von Diederichsen beschriebenen Rückseiten vergleichbar. Die „Bouffes“ wiesen ebenfalls diese „unbezahlbare Atmosphäre“<sup>103</sup> auf, die Diederichsen als Voraussetzung für die erneute Inbesitznahme, sei dies eine kulturelle oder kommerzielle, anführt.

Diederichsen hat den Begriff der Atmosphäre und des Potentials entwickelt, um damit ein Instrumentarium für die Erforschung der Rückseiten der Städte bereitzustellen. Sein Atmosphären-Begriff ist jedoch mit demjenigen von Gernot Böhme nicht vergleichbar. Bei Diederichsen geht es nicht um einen allgemeinen, sondern um einen spezifisch auf Stadtgebiet zugeschnittenen Atmosphären-Begriff. Er leitet die Entstehung von atmosphärischen Räumen in der Stadt aus dem Zusammenspiel von Kontrolle und Chaos, von beleuchtetem und unbeleuchtetem Gebiet her. Die Atmosphäre selber nährt sich ihm zufolge aus der „Dynamik zwischen altem und wieder entdecktem Zustand“<sup>104</sup> der Räume. Auf die „Bouffes“ angewendet ist der alte Zustand derjenige des ursprünglichen Baus, der bis zur Schliessung des Theaters im Jahr 1952 mehr oder weniger derselbe war. Der neue Zustand betrifft denjenigen, den Brook 1974 vorgefunden und wie folgt beschrieben hat: „It was clearly a theatre, but it looked nothing like it must have done previously: the ‘cultural’ skin of the architectural finish had been cauterized away.“<sup>105</sup> Die Dynamik, die aus den zwei Zuständen entsteht, kommt in einer Aussage von Todd und Lecat zum Ausdruck, die sich auf das Theater zur Zeit seiner Entdeckung bezieht: „In its ruined state the Bouffes was a kind of anti-theatre, a negation of the meaningless bourgeois certainties of plush upholstery, gold leaf and sparkling chandeliers.“<sup>106</sup> Die ablehnende Haltung gegenüber dem bürgerlichen Establishment bekamen die „Bouffes“ erst dadurch, dass Brook den Raum in seinem ruinösen Zustand beliess. Er konnte in der Bewahrung der Ruine seine eigene Arbeit von traditionellen Theatervorstellungen absetzen, gleichzeitig aber auch explizit an die abendländische Theatertraditionen anknüpfen.

Diederichsen nennt noch eine zweite Komponente, welche Einfluss auf die Atmosphäre nimmt, und die auch in der Atmosphäre der „Bouffes“ mitspielt. Diese Komponente betrifft die prekäre Lebenslage von brachliegenden Räumen. Brachen sind ephemere, also vergänglich. Entweder sie werden früher oder später abgebrochen oder kommerzialisiert. Das heisst in den Worten von Diederichsen: „Das Unbezahlbare wird bezahlt gemacht und gekauft.“<sup>107</sup> Die „Bouffes“ sollten das Schicksal des Abbruchs erfahren. Wie Todd und Lecat berichten, plante

---

<sup>103</sup> Diederichsen 2004, S. 328: „Indem künstlerische Communities, Subkulturen und andere, die eine Atmosphäre zu schätzen wissen, diese in bestimmten aufgegebenen oder leeren, infrastrukturell schwachen Gegenden finden, definieren sie für das Kapital dessen jeweiliges Jenseits: das spezifische Unbezahlbare.“

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Peter Brook in Todd/Lecat 2003, S. 6.

<sup>106</sup> Ebd., S. 54.

<sup>107</sup> Diederichsen 2004, S. 328.

der Besitzer, das Theater abzurechen und eine Autogarage auf dem Grundstück zu bauen.<sup>108</sup> Die Entdeckung der „Bouffes“ durch Brook bedeutete zwar das Ende ihres prekären Status, doch wurde dieser in der Bewahrung der ruinösen Schicht sichtbar gelassen. Die Ruine verweist also nicht nur auf die Geschichte des Theaters, sondern auch auf deren annäherndes Ende und macht den Raum dadurch zu etwas Kostbarem.

Speist sich die Atmosphäre aus der Gleichzeitigkeit von verschiedenen Zeitebenen, die an der Oberfläche sichtbar sind, liegt das Potential, der zweite Begriff von Diederichsen, in den potentiellen Geschichten, die mit dem Raum verknüpft sind. Damit die Räume dieses Potential entfalten können, müssen sie laut Diederichsen durch eine Phase des Vergessens gegangen sein. Nur so können sie die Eindeutigkeit ihrer Geschichte zugunsten einer mehrdeutigen Lesbarkeit öffnen.<sup>109</sup> Es ist derselbe Mechanismus, den Hartmut Böhme in Bezug auf Ruinen beschrieben hat.<sup>110</sup> Der Begriff „Terrain vague“ des Architekturkritikers Ignasi de Solà-Morales Rubio geht ebenfalls in diese Richtung.<sup>111</sup> Auch er bezieht sich damit auf Stadtraum, der durch die Auslagerung der Industrie oder die Abwanderung der Bewohner in andere Stadtteile seiner Funktion enthoben und noch nicht wieder neu definiert worden ist. Auf dem Hintergrund der verschiedenen Bedeutungsebenen des Begriffs „vague“ ortet Solà-Morales Rubio in diesen negativ definierten Räumen („un-inhabited, un-safe, un-productive“)<sup>112</sup> positives Potential:

*The relationship between the absence of use, of activity, and the sense of freedom, of expectancy, is fundamental to understanding the evocative potential of the city's terrains vagues. Void, absence, yet also promise, the space of the possible, of expectation.*<sup>113</sup>

Die leicht pathetischen Begriffe des Versprechens und der Erwartung sind wohl darauf zurückzuführen, dass Solà-Morales Rubio die „Terrain vagues“ anhand fotografischer Bilder beschreibt. Demnach geht es ihm um die Erfassung einer Sicht, die rückwirkend Aufschluss über das Befinden des Menschen gegenüber der Stadt beziehungsweise der Welt gibt. Während Solà-Morales Rubio die Fotografien als Projektion der Unsicherheit, Fremdheit und Hoffnung des heutigen Menschen sieht und Diederichsen das Potential in Bezug auf seine kapitalistische Wertschöpfung beschreibt, nutzte Brook das Potential für seine kulturelle Arbeit als Theatermacher.

---

<sup>108</sup> Laut Todd und Lecat liess der Besitzer den Raum absichtlich zerfallen: „Its owner, Narcisse Zechinel, had little desire to use it as a theatre (a role which it had not undertaken for twenty-two years): in fact he was preparing to demolish it bit by bit in order to use the site for a car park.“ (Todd/Lecat 2003, S. 9)

<sup>109</sup> Vgl. Diederichsen 2004, S. 329.

<sup>110</sup> Vgl. Böhme 1989, S. 287: „Die katastrophale oder langsame oder natürliche De-Architekturierung, die dem ästhetischen Bewusstsein der Ruine vorausgeht, heisst vor allem, dass der funktionale oder repräsentative Sinn intakter Bauwerke aus diesen ausgezogen ist. Ruinen werden damit zu freien Schauplätzen neuer signifikatorischer Akte.“

<sup>111</sup> Ignasi de Solà-Morales Rubio, „Terrain vague“, in: Cynthia C. Davidson (Hg.), *Anyplace*, New York: Anyone Corporation / Cambridge, Mass. / London: The MIT Press, 1995, S. 118–123.

<sup>112</sup> Ebd., S. 120.

<sup>113</sup> Ebd.

## Die Ruine der „Bouffes“ als Bühnenbild

Inzwischen haben sich die Leute gesetzt, um den Beginn des Stücks zu erwarten, und auch ich suche meinen Platz.<sup>114</sup> Ich finde ihn im Parkett auf einem der Sitzbänke, die Brook im Zuge seiner Renovationsmassnahmen unter den Balkonen angebracht hat. Nach einem Plan der „Bouffes“ aus dem Jahr 1900 befand sich damals das Parkett im heutigen Bühnenbereich und war in zwei durch einen Mittelgang getrennte Sitzbereiche gegliedert. (Abb. 21, 23 und 24) Die ursprünglich erhöhte Bühne, die unter dem Proszeniumbogen angesetzt hatte, war bei der Entdeckung bereits der Zerstörung zum Opfer gefallen, und das Parkett führte auf gleicher Ebene in den Bereich hinter dem Proszenium. Brook belies im Grunde die Situation wie er sie vorfand, definierte jedoch das ehemalige Parkett neu als Spielfläche. Zuschauer und Schauspieler sind sich in dieser neuen Raumorganisation physisch sehr nahe – der Abstand vom Proszeniumbogen bis zum entferntesten Sitzplatz beträgt lediglich zehn Meter. In der ersten Sitzreihe, die direkt auf der Bühne ansetzt, sind die Schauspieler zum Greifen nah, und es entsteht eine fast intime Atmosphäre.

Auf den beiden die Bühne flankierenden Wänden erscheint die Projektion von französischen Zeilen aus der arabischen Adaption von „Richard III“ (Abb. 21), und laut gesprochene arabische Worte reissen mich jäh aus meiner Versunkenheit. Fasziniert von der Sprache vergesse ich schon bald, der Übersetzung zu folgen und ergebe mich dem Klang und Rhythmus der Sprache, während meine Augen erneut durch den Raum wandern. Am 15. Oktober 1974 wurden die „Bouffes“ im Rahmen des „Festival d'Automne“ mit einer Inszenierung des „Timon of Athens“ von Shakespeare eröffnet. Da die Zeit von der Entdeckung bis zur Eröffnung knapp war, renovierten Brook und Rozan das Theater nur so weit, dass es die Sicherheitsvorschriften erfüllte. Sie verputzten und strichen weder die Wände neu, noch restaurierten sie das Dekor. Der Bühnenboden wurde mit Beton ausgegossen. Als Sitzmöglichkeiten wurden behelfsmässige Holzbänke zusammengenagelt. Die meisten Zuschauer sassen auf Kissen direkt auf der Bühne. Wie Todd und Lecat beschreiben, erinnerte die Situation im Theater bei der Eröffnung an improvisierte Spielorte, beispielsweise die Strasse, leer stehende Gebäude oder andere Unterstände, die das CIRT auf seinen Reisen bespielt hatte:

*It had something in common with the village squares of Nigeria and Iran, the tough street corners of the Bronx, and the impromptu performance spaces made around Paris in barns, railway stations, schools and hospitals.*<sup>115</sup>

Der ungeschliffene, improvisierte Raum der „Bouffes“ ermöglichte ebenso „ungeschliffene“ Eingriffe. Für die Inszenierung des „Timon of Athens“ wurden durch die Wände, auf die jetzt die französische Übersetzung projiziert wird, je ein Loch gebrochen, um die Spielmöglichkeiten zu erweitern. (Abb. 25) Todd und Lecat berichten von der Flexibilität, welche die Ruine der „Bouffes“ ermöglichte: „The partial ruination of the Bouffes had given the space a wonderful flexibility: one could patch it up or destroy it a little further.“<sup>116</sup> Abgesehen von

---

<sup>114</sup> Ursprünglich waren die Plätze nicht nummeriert und es gab nur eine Preiskategorie wie mir Brook an unserem Gespräch mitteilte.

<sup>115</sup> Brook in Todd/Lecat 2003, S. 54.

<sup>116</sup> Ebd., S. 55.

den beiden Löchern wurden keine Eingriffe in der räumlichen Struktur vorgenommen. Ein Bühnenbild gab es nicht; der ruinöse Raum der „Bouffes“ fungierte selbst als Bühnenbild. Seit der Eröffnung hat sich in dieser Hinsicht nichts geändert. Bis heute übernimmt der Raum die Funktion des Bühnenbilds. Brook gab in einem Gespräch mit Joël Jouanneau Auskunft, weshalb er auf das konstruierte Bühnenbild verzichtet:

*I've worked extensively in the past with complex scenery which at times I designed myself. Then I came to a very simple conclusion: it is wrong to conceive of scenery as fundamental to staging. [...] Today I believe that directing is above all the living relationship that should be established between the text, the actors, and the audience. But when I asked myself if I should abolish scenery I said no, it should be the bridge between staging and the space.<sup>117</sup>*

Auf dem Hintergrund der Reisen des CIRTs, auf denen die Gruppe nie mit Bühnenbildern gearbeitet hatte, ist die Verwendung des Raumes der „Bouffes“ als Bühnenbild eine logische Konsequenz. Trotzdem besteht ein entscheidender Unterschied darin, dass Brook sich in den „Bouffes“ auf unbestimmte Zeit niederliess.<sup>118</sup> Gerade dafür eignet sich eine Ruine wie die der „Bouffes“. Die im ruinösen Überzug materialisierte Geschichte ist nicht mit einer spezifischen Geschichte verknüpft, sondern trägt, wie dies auch Diederichsen beschrieben hat, das Potential zahlreicher möglicher Geschichten. Brook hat diese Offenheit folgendermassen formuliert:

*When something is alive but undefined it is better than a set, which is just a definition. It tells a story. We don't need a set here, because we have a set without a set; something that's able to respond to one's imagination without being this or that.<sup>119</sup>*

Dass der Raum die Vorstellungskraft des Betrachters stimulieren kann, liegt einmal mehr in der Materialität des Raums begründet. Dadurch, dass nichts zwischen dem Raum und dem Betrachter gestellt ist, kann der Raum seine atmosphärische Wirkungskraft ungehindert ausspielen. Wie bereits beschrieben, spürt man die Atmosphäre des Raums in einer gesteigerten Selbstwahrnehmung. Dadurch werden Zuschauer wie Schauspieler sensibilisiert für die Materialität des Raums: seine Farben, Textur, Gerüche und Temperatur. Dies wiederum kommt der Konzentration auf die Theateraufführung und der Empfänglichkeit aller Impulse, welche auf der Bühne erzeugt werden – etwa der Bewegungen und Gesten der Schauspieler – zugute.

---

<sup>117</sup> Schechner/La Bardonnie/Jouanneau/Banu/Husemoller 1986, S. 66; das Gespräch erschien erstmals in französischer Sprache in der Zeitschrift *Actualité de la Scénographie*, 26, April-Mai-Juni, 1985.

<sup>118</sup> Deshalb wurde das CIRT mit der Eröffnung der „Bouffes“ auch auf „Centre International de Créations Théâtrales“ umgetauft.

32 <sup>119</sup> Brook 2001 (TV-Dokumentation).



## Die Ruine der „Bouffes“ zwischen Hoffnung und Ruin

Das Potential möglicher Geschichten speist sich, wie bereits beschrieben, aus der ruinösen Schicht der „Bouffes“. Eine weitere Quelle ist die tatsächliche Geschichte des Theaters, die nur noch in Bruchstücken vorhanden ist. Viele Informationen liegen im Dunkeln, weil das ganze Archiv des Theaters zwischen der Schliessung 1952 und der Wiedereröffnung durch Brook 1974 verschwand.<sup>120</sup> Im Schattenreich begraben ist deshalb auch der wichtigste Teil, nämlich die Entstehung. Es ist zwar bekannt, dass das Theater im Jahr 1876 errichtet wurde, doch die Originalentwürfe und -pläne des Architekten sowie dessen gesamte Korrespondenz verschwanden mit dem Archiv. Todd und Lecat konnten nur gerade erfahren, dass der Architekt Louis-Marie Émile Leménil hiess und an der École des Beaux-Arts in Strasbourg studiert hatte. Neben den „Bouffes“ konnten sie ein paar wenige Gebäude in Paris ausmachen, die ebenfalls von Leménil realisiert worden waren. Wahrscheinlich sind die „Bouffes“ sein einziger Theaterbau. Todd und Lecat spekulieren, dass seine Freundschaft zum damaligen Direktor der Pariser Oper den Auftrag erklären könnte.<sup>121</sup> Doch der Auftrag und der Architekt bleiben mysteriös: „It is all speculation,“<sup>122</sup> fasste Brook an unserem Gespräch in vier Worten die Entstehungsgeschichte der „Bouffes“ zusammen.

Spekulieren lässt sich auch nur noch über die Wahl des ungewöhnlichen Standorts des Theaters innerhalb der Stadt Paris, dessen Lage bereits zum Zeitpunkt der Eröffnung unverständlich war:

*When the theatre first opened at the end of the nineteenth century, the Figaro sent a journalist there. And he wrote in the Figaro: If you're prepared to penetrate into the most dangerous area of Paris where they're only cut throats and thieves and prostitutes, than you can see this new theatre.*<sup>123</sup>

Brook erzählte mir diese Episode sichtlich amüsiert, hat sie doch das Flair des Abenteuerlichen, das auch seine Schilderung der Entdeckung umgibt.

Sammelt man die Bruchstücke der Geschichten, welche die Zeit überdauert haben, wird der ruinöse Raum zur Metapher für den Ruin, der die hoffnungsvollen Direktoren erreichte, die ihr Glück in diesem Theater versuchten.<sup>124</sup> Brook spricht von der Geschichte der „Bouffes“ als einem Wechselspiel von Hoffnung und Verzweiflung: „Every director closed, because he lost all his money, and a new one came full of hopes.“<sup>125</sup> Ich werde nicht alle Namen derjenigen aufführen, die in den „Bouffes“ scheiterten. Die Geschichte lässt sich in rund fünf Ären einteilen, die bis auf die aktuelle Ära von Brook alle mit einer Schliessung des Theaters

---

<sup>120</sup> Andrew Todd und Jean-Guy Lecat haben die Geschichte der „Bouffes“ und ihre Architektur beschrieben; siehe Todd/Lecat 2003, S. 3–32, hier S. 13.

<sup>121</sup> Vgl. Ebd., S. 12.

<sup>122</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Auf der Website des Théâtre des Bouffes du Nord ist die Geschichte der „Bouffes“ beschrieben (siehe [www.bouffesdunord.com](http://www.bouffesdunord.com)). Im Buch von Todd und Lecat finden sich in zusammengefasster Form einige Angaben (Todd/Lecat 2003, S. 10ff).

<sup>125</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

endeten. Der erste Leiter des Theaters, M. Chéret, verliess die „Bouffes“ bereits nach ein paar Monaten wieder, nachdem das erste Stück keinen Erfolg brachte. Danach versuchten bis ins Jahr 1885 ungefähr fünfzehn Direktoren erfolglos, das Theater zu führen. Die erste Etappe der „Bouffes“ endet 1885, als die neue Leiterin, Olga Léaud, mit der Kasse türmte, ohne die Schauspieler zu bezahlen. Die Polizei entzog darauf dem Theater das Mietrecht, und es musste zum ersten Mal seine Tore schliessen. Im September des gleichen Jahres ging das Theater als „Théâtre Molière“ in die zweite Runde, die 1914 mit dem Hereinbrechen des Ersten Weltkrieges endete. Das Ende der dritten Ära, die von 1917 bis 1923 dauerte, wird mit der wachsenden Filmindustrie begründet. 1929 folgte die vierte Eröffnung durch ein Direktorenduo, wovon einer 1932 Suizid beging und sein Partner 1935 ebenfalls verstarb. Eröffnung Nummer fünf fand unter dem Namen Théâtre des Carrefours im Mai 1945 statt. Charles Béal übernahm 1950 als Letzter die Leitung, bevor das Theater 1951 aufgrund mangelnder Sicherheit in seinen Dornröschenschlaf fiel, der über zwanzig Jahre dauern sollte – das Theater, das so viele Leute in den Ruin getrieben hatte, wurde selbst zur Ruine.

Peter Brooks Stimme klingt in meinem Ohr nach, während ich über die Verbindung von Ruine und Ruin in den „Bouffes“ nachdenke. Er wehrte sich gleich zu Beginn unseres Gesprächs gegen den Begriff der Ruine:

*What made the Bouffes special was not that it was ruined. So much of what a real ruin is ... A real ruin is something that touches one, whether you go to a ruin in Greece or a ruin in Rome, because you feel the presence of the life that has gone through it. That's why I must qualify the word „ruin“. The Bouffes is not a ruin, which is a negative word in a sense, but a place that is marked by the life that has gone through it.<sup>126</sup>*

Die ruinierende Eigenschaft der „Bouffes“, die viele Leute erfahren mussten, ist nur die Kehrseite der von Leben erfüllten Ruine. Brook fasste die beiden Seiten zusammen, indem er die „menschliche Erfahrung“ („human experience“<sup>127</sup>), die mit den „Bouffes“ verbunden ist, sei es Leid oder Freude, als bestimmendes Merkmal anführte: „The Experience of audience, experience of the actors, experience of ... and suffering. Suffering and joy. Suffering of the people who had all their hopes and values in. All that has lived in the space.“<sup>128</sup>

Peter Brook taucht wieder vor meinem geistigen Auge auf, wie er mir in Zürich gegenüber sass, sich leicht zu mir beugte und flüsterte: „Even if you don't believe in ghosts, maybe there is something, there is a spirit ...“<sup>129</sup> Sein Körper spannte sich und als hätten wir uns in geheimer Mission dort eingefunden, duckte er sich leicht, suchte langsam mit seinen Augen den Raum ab und sagte dann mit gesenkter Stimme: „Even here in this hotel, maybe the owners of the hotel are still somewhere ...“<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> Peter Brook im Gespräch mit der Autorin, Zürich, 1.7.2008.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Ebd.

„Madame, s'il vous plaît, on va fermer la salle.“ Ich muss mich einen Moment sammeln bis sich meine Gedanken von den Erinnerungen und imaginierten Geistern gelöst haben. Langsam stehe ich auf und mache mich auf den Weg an die „Oberfläche“. Draussen angekommen schaue ich noch einmal zurück. Wieder zeigt sich die Wohnfassade unschuldig und scheinbar unwissend über das, was sich dahinter verbirgt. Das Gebäude blinzelt mich an – ich blinzele zurück.

Ich schendere los. Die Stunde ist blau, doch breitet sich schon die Dunkelheit aus, die das hell leuchtende Blau kurz nach Sonnenuntergang vertreibt und das Schwarz der Nacht ankündigt. Das Erlebnis der „Bouffes“ hat mich beschwingt. Gut gelaunt übergebe ich mich wieder dem Treiben auf der Strasse und lasse mich von den Menschen und Geistern mitziehen. Es ist immer noch angenehm warm; die Leute sitzen draussen an kleinen Tischchen. Langsam gehe ich auf der Rue du Faubourg Saint-Denis in Richtung Stadtzentrum. Ich bin noch nicht müde und spiele mit dem Gedanken, den Film, den ich eigentlich für Morgen auf dem Programm hatte, heute Abend noch anzuschauen. Ich versuche mich zu erinnern, an welcher Strasse das Kino liegt, in dem der Film gezeigt wird. Es müsste hier in der Nähe sein, und ich flaniere los.

### 3. „Stalker“

#### Die stumme Ruine

Ein roter Fleck hat sich auf meiner Netzhaut eingebrannt. Ich drehe mich um. Er gehört zu einem Plakat, das an einer Hauswand angebracht ist. Es kommt mir bekannt vor, und ich nähere mich, um es genauer zu betrachten. Glück gehabt: Es ist das Filmplakat von „Stalker“; das Kino befindet sich gleich um die nächste Ecke. (Abb. 26) Trotzdem verweile ich noch einen Moment vor dem Plakat. Über ein rotes Quadrat ist ein weisses Dreieck gelegt, in dessen Ecken die Köpfe der Hauptcharakteren – Stalker, Schriftsteller und Professor – gezeichnet sind. In einem Kreis in dessen Mitte ist die Sicht in einen runden Tunnel wiedergegeben. Dieser ist jedoch nicht aus Bauschutt, wie derjenige, durch den Peter Brook und Michelin Rozan auf ihrer Entdeckungsreise in die „Bouffes“ gekrochen sind, sondern besteht aus einem Stahlrohr, das eher an die Industrie denken lässt.

In der Geschichte von „Stalker“, die auf der Science-Fiction-Kurzgeschichte *Picknick am Wegesrand*<sup>131</sup> der Gebrüder Arkady und Boris Strugatzki basiert,<sup>132</sup> ist der Tunnel unter der Bezeichnung „Fleischwolf“ bekannt und stellt eine der schlimmsten Gefahren in der „Zone“ dar. Die Zonen, im Buch sind es insgesamt sechs, sind durch die Folgen eines Besuchs von Ausserirdischen entstanden, die für ein Picknick auf der Erde Halt gemacht haben. Ihr Besuch hat tragische und sehr mysteriöse Auswirkungen auf die Bewohner der Stadt: Menschen erblinden oder erkranken an unerklärlichen Gebrechen. Dies führt dazu, dass sich der betroffene Stadtteil entvölkert, so dass eine menschenleere Zone entsteht, die militärisch abgeriegelt wird und von da an einer strengen Zutrittskontrolle unterliegt.<sup>133</sup> Lediglich die Stalker wagen sich illegal in die Zone, um mit dem Abfall der Besucher Geschäfte zu machen oder Leute zu einer goldenen Kugel zu führen, die der Legende nach jeden beliebigen Wunsch erfüllt.

In Andrej Tarkowskij's Film gibt es nur eine Zone. Die Gründe ihrer Entstehung werden offen gelassen. Es existiert jedoch ein Sperrbezirk, der vom Militär kontrolliert wird. Und es existiert ein Stalker, der Leute – im Film einen Professor und einen Schriftsteller – in die Zone führt. Dem Stalker zufolge soll es in der Zone ein Wunschzimmer geben – eine weitere Parallele zum Buch –, das angeblich jeden Wunsch erfüllt.

Ich gehe die paar Schritte bis zum Kino, löse ein Ticket und betrete einen kleinen Saal. Ich suche mir einen Platz und passe mich in den engen Kinostuhl ein. Ein paar wenige Leute tröpfeln in den Kinoraum und installieren sich in ihren Sitzen. Leises Rascheln und Gemurmel

---

<sup>131</sup> Arkadi und Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand, Utopische Erzählung*, aus dem Russischen von Aljonna Möckel, mit einem Nachwort von Stanislaw Lem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1981 (russ. Originalausgabe 1972).

<sup>132</sup> Tarkowskij begann 1976 zusammen mit Arkady und Boris Strugatsky am Drehbuch für „Stalker“ zu arbeiten. 1977 drehten sie während dreier Monate den Film. Als bei der Entwicklung des Films eine Panne geschah, die das Filmmaterial zerstörte, schrieb Tarkowskij, der sowieso unzufrieden mit dem Ergebnis gewesen war, das Drehbuch alleine noch einmal neu. 1979 konnten die Dreharbeiten abgeschlossen werden; siehe zum Beispiel das Interview von Jim Hoberman und Gideon Bachmann mit Andrej Tarkowskij, „Between Two Worlds“, in: John Gianvito (Hg.), *Andrej Tarkovsky. Interviews*, Mississippi: University Press, 2006, S. 88–96.

<sup>133</sup> Aus dem Englischen übersetzt bedeutet Stalker so viel wie „Ortskundiger“, abgeleitet von dem Verb „to stalk“, heranpirschen, sich heranschleichen.

ist zu hören. Auf der Leinwand leuchten Bilder auf, die mein Auge sogleich in den Bann ziehen. Das Licht im Saal wird langsam gedimmt, bis es vollständig erlischt. Gleichzeitig gehen die Geräusche im Publikum zurück, der Vorhang vor der Leinwand wird ganz zurückgezogen, und im selben Augenblick, in dem die Leinwand im Licht erstrahlt, sind die Menschen um mich in der Dunkelheit verschwunden. Wieder einmal kommt mir die Situation im Kino wie im Flugzeug vor: Auch dort sitzt man dicht gedrängt und ist doch ganz allein im Moment, in dem der Flieger abhebt und man sich den Händen der Technik übergibt.

Auf die Leinwand wird eine Detailaufnahme von aneinandergesetzten Holzbrettern projiziert.<sup>134</sup> (Abb. 27) Das Holz nimmt das ganze Filmbild ein. Man erkennt genau die Maserung, die kleinen Kreise der Astansätze und die Jahresringe des Baums. Das Bild weist eine Sepia-Tönung auf, die dem Holz den Anstrich von altem Holz gibt. Die Einstellung ist mit Flötentönen und elektronischen, verzerrten Klänge unterlegt, die auf dem Hintergrund des homogenen, unbewegten Bildes eine scharfe Resonanz erhalten. Namen werden projiziert: Der Titel des Films, „Stalker“, Regisseur: Andrej Tarkowskij, Kamera: Alexander Knajshinski Darsteller: Alexander Kajdanowski, Nikolai Grinko, Anatoli Solonizyn, Alissa Frejndlich ... Die harte arabische Sprache, die mir noch im Ohr sitzt, wird vom Klang der russischen Sprache verdrängt, die meinen Zahndamm, meine Zunge bis zum Gaumenzäpfchen bespielt, indem ich die Namen lautlos nachspreche.

Das Bild wird abgeblendet und die Leinwand bleibt für einen Moment lichtlos, bevor langsam ein neues Bild aufgeblendet wird, das mich in den imaginären Erzählraum von „Stalker“ befördert. In der ersten Einstellung ist Raum und Zeit nur schwer auszumachen. Eine Halbnahaufnahme zeigt die Frontalansicht einer leicht geöffneten Glastür. Es ist still. Im Raum der Betrachterposition (der Kamera) ist es stockdunkel. Der Blick wird auf einen spärlich beleuchteten Raum gelenkt, der durch den Spalt der beiden Türflügel sichtbar ist. Langsam fährt die Kamera durch die Tür, stoppt wieder und ruht für mehrere Sekunden auf dem kärglich eingerichteten Zimmer. Der Bildraum der Einstellung wird zum Tableau, und man hat genügend Zeit, es zu mustern. (Abb. 28) Es ist ein düsterer, ärmlich eingerichteter Raum. In der Mitte steht ein Bett mit weissen, zerknüllten Decken. Unter dem Bett liegen ein Waschbecken und ein weisses Tuch, zwei Krücken lehnen an der Wand. Der Boden besteht aus einfachen Holzdielen, die mit einer glänzenden, ölig-schwarzen Flüssigkeit überzogen sind. Die Wände sind nicht glatt, sondern weisen zahlreiche Dellen und Wölbungen auf. Zudem wirken sie russig, als hätte es in dem Raum gebrannt. Insgesamt gleicht das Zimmer mehr einer Ruine, als einem belebten Wohnraum. Diese Ruine ist jedoch nicht von vergangenem Leben erfüllt, sondern zeichnet sich durch eine schmerzhaft leere aus. Einzig die Krücken verweisen auf menschliches – wenn auch durch Krankheit bestimmtes – Leben.

---

<sup>134</sup> Für die filmtechnischen Begriffe habe ich mich auf zwei kunsthistorische Quellen gestützt. Für die präzise Verwendung der grundlegenden Begriffe habe ich Ralf Michael Fischers Definitionen hinzugezogen; siehe Ralf Michael Fischer, „Filmanalyse“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 10/2003, Köln: Deubner, 2003, S. 27–40. Die zweite verwendete Quelle war Claudia Heydolphs kunsthistorische Filmanalyse von F. W. Murnaus „Der letzte Mann“, in der sie die Filmkunst als Bildkunst beschreibt und aufbauend auf einem Vergleich von klassischen und kinematographischen Bildern Überlegungen zu einer kunsthistorischen Filmanalyse anstellt; siehe Claudia Heydolph, *Der Blick auf das lebende Bild. F. W. Murnaus 'Der letzte Mann' und die Herkunft der Bilderzählung* (Kieler Kunsthistorische Studien N. F., Bd. 5) Kiel: Verlag Ludwig, 2004.

Dieses Elend, das durch den schmutzigen, heruntergekommenen Raum suggeriert wird, ist als hoch ästhetisches Bild komponiert. Es zeichnet sich durch starke Helldunkelkontraste und einen bräunlich-grauschwarzen Farbton aus. Das Weiss der Bettwäsche leuchtet hell im Licht, das durch das Fenster rechts des Bettes einfällt. Seine Reinheit wirkt in dem düsteren Raum beinahe fantastisch. Die Lichtführung akzentuiert die materiellen Kontraste, was dazu führt, dass man das Bild nahezu haptisch wahrnimmt oder zumindest haptisch wahrnehmen will: die raue Textur der Wände, das spanig wirkende Holz, die weiche Bettwäsche. Aus der Erinnerung kann ich die Berührung der verschiedenen Materialien imaginär nachempfinden, doch bleibt meinem Körper die wirklichen Erfahrung verwehrt. Dies hat Laura Mulvey in ihrem bekannten Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“<sup>135</sup> als das Gefühl von Abtrennung beschrieben, das durch die Betrachtersituation im Kino entsteht, während gleichzeitig durch den Wahrnehmungsmechanismus mit den voyeuristischen Phantasien des Betrachters gespielt wird.<sup>136</sup> Die lange Einstellung – die erste hat eine Minute und zehn Sekunden gedauert – und die langsame Kamerafahrt verstärken das Verlangen, die gezeigten Dinge und Materialien zu berühren.

Die zweite Einstellung zeigt aus der Vogelperspektive ein rechts des Bettes stehendes Nachttischchen, das zuvor im Schatten verborgen war. (Abb. 29) Auch hier fordert mich die lange Einstellung auf, die Gegenstände genau zu betrachten und zu benennen. Auf der runden hölzernen Tischfläche befindet sich ein mit Wasser gefülltes Glas, ein angebissener Apfel, Watte, ein zerknülltes Papier, Tabletten, Spritzen und eine kleine Box, deren Inhalt nicht erkennbar ist. Es sind gewöhnliche Dinge, die auf der Tischfläche versammelt sind, doch werden sie im langen Blick, den die Kamera auf sie richtet, geheimnisvoll, so als würde sich hinter jedem gefilmten Objekt ein tieferer Sinn verbergen.

Plötzlich beginnen die Gegenstände zu zittern, und die Stille wird durch das rhythmische Geräusch eines über die Schwellen der Geleise ratternden Zuges unterbrochen. Das Zimmer wird einen Moment lang vom Geräusch des Zuges durchdrungen. Dadurch, dass weder andere Geräusche zu hören sind noch irgendwelche Handlungen oder Bewegungen die Wahrnehmung des Betrachters ablenken würden, nehmen ihre Geräusche den ganzen Raum in Beschlag. Als das Zittern verstummt, setzt die Kamera ihre Fahrt im rechten Winkel fort und bewegt sich langsam über die Köpfe von drei Figuren, die nebeneinander im Bett liegen: die Frau des Stalkers (gespielt von Alissa Frejndlich), ein Kind und der Stalker (gespielt von Alexander Kajdanowski). Die Kamera fährt wieder zurück und stoppt an der Ausgangsposition über dem Tischchen. Dann ist es wieder still.

Man könnte vermuten, es sei Morgen, aber mit Sicherheit lässt es sich nicht feststellen. Durch die Sepia-Tönung ist es weder richtig hell noch dunkel. Die Unterscheidung von Tag und Nacht ist einer zeitlosen graubraunen Eintönigkeit gewichen. Dieser Verlust einer natürlichen Zeituhr lässt die Figuren weder schlafen noch richtig wach sein. Nur das Kind schläft, die Frau und der Stalker starren wie Tote vor sich hin. Die lange Einstellungsdauer von einer Minute und sechsunddreissig Sekunden erweckt den Eindruck, als würden sie schon ewig so daliegen.

---

<sup>135</sup> Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 16, 3, Autumn 1975, S. 6–18.

<sup>136</sup> Zitiert nach der deutschen Übersetzung, „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Band II 1940–1991, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, S. 1186–1194, hier S. 1189.

In mir stellt sich ein benommener Zustand ein. Die warme Atmosphäre des von Leben erfüllten Theaterraums weicht in diesem von der Aussenwelt abgeschirmten Kinosaal einem Gefühl der Isolation. Die düstere, öde Tristesse, die mit den ersten Einstellungen in meinen Körper gekrochen ist, lässt das Leben aus mir und dem Kinosaal abfließen. Gab mir die Ruine der Bouffes das Gefühl von Gegenwärtigkeit und körperlicher Präsenz, geht beim Betrachten des Films das Gefühl für Raum und Zeit verloren. Meinen Körper nehme ich trotzdem wahr, wenn auch nicht als warm und lebendig, sondern zunehmend als steif und schwer. Dieses Gefühl von Schwere hängt wohl mit der Langsamkeit, Stille, Reglosigkeit und Dunkelheit des Films zusammen sowie mit meiner immobilen Position im Kinositz. Im Unterschied zu anderen Filmen, in denen ich meine eigene Gegenwart vergessen kann und meinen steifen Körper erst nach dem Ende des Films wahrnehme, bleibt die eigene Körperwahrnehmung in „Stalker“ im Bewusstsein. Tarkowskij erlaubt es dem Betrachter nicht, in den Bilderfluss einzutauchen. Er bietet mir keine Ersatzwirklichkeit, wie das Mulvey in Bezug auf das konventionelle Kino (und damit meint sie das klassische Hollywood-Kino) beschreibt:

*Der Film hat [...] die Funktion, so genau wie möglich die 'natürlichen' Bedingungen menschlicher Wahrnehmung zu reproduzieren. Kameratechnische Möglichkeiten [...] und Kamerabewegung [...], kombiniert mit dem unsichtbaren Schnitt (den der Realismus erfordert), tendieren allesamt dazu, die Grenzen des Leinwandraumes zu verwischen.<sup>137</sup>*

Ich bleibe mit einem Fuss im imaginären Filmraum und mit dem anderen im Kinosaal stecken. Ich kann mich dem Film nicht überlassen, doch kann ich mich ihm auch nicht entziehen. Festgezurt an meinen Sitz, der Körper unbeweglich, der Blick im Lichtspiel auf der Leinwand gefangen, muss ich mich dem schmerzhaft langsamen Rhythmus der Bilder ergeben.

## Ruinöse Ästhetik

Hartmut Böhme hat in seinem Text „Ruinen-Landschaften“ die späten Filme von Andrej Tarkowskij – vor allem „Stalker“ und „Nostalghia“ – untersucht und festgestellt:

*Seit dem Film „Solaris“ scheint sich für Tarkowskij die geschichtliche Landschaft zur Ruine zu verdüstern, Menschen und Dinge dem trostlosen Tableau des Todes anheimzufallen: die Ruine wird zum ästhetischen Zentrum der Filme.<sup>138</sup>*

Die Ruine als Kulisse ist bereits in der Wohnung von Stalker vorhanden. Sind es dort einzelne Zimmer, die sich in einem ruinösen Zustand befinden, weitet sich der Blick nach neun Minuten Filmzeit auf eine Landschaft aus Ruinen von Häusern und Industriehallen. Land-

---

<sup>137</sup> Vgl. Mulvey (1975) 2003, S. 1191.

<sup>138</sup> Hartmut Böhme, „Ruinen-Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij“, in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 334–379, hier S. 343. Andrej Tarkowskij (1932–1986) hat insgesamt sieben Spielfilme realisiert: „Ivan's Childhood“ (1962), „Andrej Rubljow“ (1966), „Solaris“ (1972), „Der Spiegel“ (1974), „Stalker“ (1979), „Nostalghia“ (1983) und „Opfer“ (1985–86).

schaft ist in diesem Zusammenhang das richtige Wort, denn eine städtische Struktur lässt sich nicht erkennen. Vielmehr scheint es sich um eine Industriezone zu handeln, die sich ins Unendliche ausdehnt. Zwar ist ein Teil der Industrieanlagen noch in Betrieb, doch je näher sich der Stalker, der Professor und der Schriftsteller der Grenze zur Zone nähern, desto mehr zerfällt die Filmkulisse in Ruinen. Die Sequenz, in der die drei Gefährten illegal in die Zone eintreten, ist geprägt von einer Textur des Verfalls. (Abb. 30 und 31)

Waren es in der Wohnung des Stalkers noch eindeutig identifizierbare Dinge, deren Materialität durch die Gross- oder Detailaufnahmen, die Lichtführung und die langen Einstellungen in den Vordergrund gestellt wurden, zerfällt im Aussenraum alles zu Bruchstücken. Schutt und Abfall bestimmen die Filmarchitektur. Von den unbewohnten Häusern ist meist nur noch die Fassade erhalten; die Fenster sind kaputt und das Innere zeichnet sich durch geborstene Balken und Bauschutt aus. Die engen Strassen zwischen den Häuserzeilen sind übersät mit zerknülltem Papier, losgebrochenen Brettern und anderen Trümmern. Dazu kommt die Nässe, die alles durchdringt. Der Boden ist schlammig und voller Lachen; alles ist eingehüllt in einen diesigen Nebel. Aufgrund des Nebels und des bräunlich-grauschwarzen Farbtons ist auch in dieser Einstellung die Tageszeit nicht zu erkennen. Wie schon in der Wohnung ist es schmutzig, düster und leblos. Jegliches menschliche Leben ist von der Bildfläche verschwunden. Einzig das Militär bewegt sich in diesem Bereich, um die Grenze zur Zone zu überwachen.

Die im Zerfall begriffene Industrielandschaft, die den Grenzbereich der Zone bestimmt, weicht in der Zone einer Landschaft, die den Zerfall bereits hinter sich zu haben scheint. Im Film wird nicht angegeben, wie viel Zeit seit der Entstehung der Zone vergangen ist – in *Picknick am Wegesrand* sind es dreizehn Jahre –, doch muss es angesichts der fortgeschrittenen Rückeroberung des Gebiets durch die Natur bereits einige Jahre her sein. Im ersten Moment gleicht die Zone sogar einer unberührten, idyllischen Natur. Der „schmutzige“ Sepia-Ton ist der Farbaufnahme gewichen. Das Grün von Sträuchern und Gräsern füllt das Filmbild aus.<sup>139</sup> In einer der wenigen Totalen des Films ist die Sicht auf ein Flusstal gegeben. Im leicht rötlichen, dunstigen Licht – vermutlich Morgenlicht – ist im Hintergrund eine Hügelkette und rechts ein Stück einer Flusskurve zu erkennen. (Abb. 32) An der Landschaft in der Zone scheint nichts ungewöhnlich zu sein. Nur die verfaulten, eingeknickten Strommasten, die als Überreste von einer vergangenen Zivilisation zeugen, lassen erahnen, dass der Schein der unberührten Idylle trügt.

Als der Stalker, der Professor und der Schriftsteller ihre Reise durch die Zone zum Wunschzimmer antreten, entpuppt sich die unberührte Natur denn auch tatsächlich als Täuschung. In den folgenden Nah- und Detailaufnahmen, die auf der Wanderung durch die Zone die Landschaft aus der Nähe erkunden, offenbaren sich die unter der Natur verbliebenen Fragmente der Zivilisation. Zwischen den Büschen und Gräsern tauchen von Pflanzen

---

<sup>139</sup> Eva M. J. Schmid hat „Stalker“ deshalb als monochromen Film beschrieben: „[...] ‘Stalker’ schien mir im wesentlichen ‘monochrom’ zu sein; ein Film, dessen farbiger Mittelteil fast ausschliesslich mit Grün-Tönen arbeitet, wenig Bläuliches, Nuancen in Ocker. Und Prolog und Epilog eigentlich nicht schwarzweiss, sondern in schmutzigen Sepia-Tönen.“ Eva M. J. Schmid, „Nostalgia/Melancholia. Ein interpretatorischer Versuch zum Verständnis von Andrej Tarkowskij's sechstem Film“, in: Hans Günther Pflaum (Hg.), *Jahrbuch Film 83/84. Berichte/Kritiken/Daten*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1983, S. 142–159, hier S. 142.



überwucherte Panzer und Ruinen auf. In einem verrosteten Wohnwagen befinden sich immer noch die sterblichen Überreste seiner ehemaligen Bewohner. Der Fluss, der ruhig vor sich hinfließt, ist von Schaum bedeckt, der auf giftige, unnatürliche Stoffe verweist und die Idylle in Gefahr verwandelt. (Abb. 33)

Die Ruine bildet jedoch nicht nur das ästhetische Zentrum von „Stalker“, indem Tarkowskij zerfallene Gebäude, verrostete Militärfahrzeuge und verseuchte Landschaften zeigt. Vielmehr ist die Bildästhetik selbst ruinös. Diese Ästhetik wird unter anderem durch den Einsatz des Sepia-Filters erreicht, der den Eindruck erzeugt, als würde es sich um einen Filmstreifen handeln, der im Alterungsprozess seine Farbigkeit verloren hat. Die Tönung suggeriert aber nicht nur die Alterung des Filmstreifens. Sie taucht das Gefilmte in „altes“ Licht. Der gräuliche Farbton macht das Bild schummrig, verschluckt die Farben und überzieht das Bild mit einem grauen Schleier.<sup>140</sup>

Als zweites ruinierendes Element kommt das Wasser hinzu, das in allen Erscheinungsformen in „Stalker“ präsent ist. Ausserhalb der Zone ist es lehmiger Boden, der immer wieder unter kleinen Wasseransammlungen verschwindet. Die Luft ist vom Nebel feucht. Überall tropft es, vom Boden steigen Dämpfe auf. Innerhalb der Zone ist die natürliche Kraft des Wassers in stärkerem Ausmass vorhanden: Reissende Flüsse sprudeln durch die Ruinen von Gebäuden und zersetzen sie immer mehr. „In ‘Stalker’ befinden sich alle Dinge auf dem Weg, elementarisch zu werden“<sup>141</sup>, schreibt Böhme. In der Präsenz von Wasser in Form von Regen, Nebel, Dämpfen, Überschwemmungen und Flüssen sieht er die gleiche erodierende Wirkung, wie er sie bereits dem Licht zugeschrieben hat. Und wie schon beim Licht zeigt sich die Erosion nicht nur „inhaltlich“, sondern hat Auswirkungen auf das filmische Bild. Der Nebel löscht ganze Bildpartien, indem er sie optisch verschluckt. Zudem löst er die Konturen auf und macht das Bild unscharf. Böhme hat die ruinösen Bildeffekte als „Kolorit der Ruinen“ bezeichnet, das den ganzen Film bestimmt:

*Durch verschiedenste Filtereffekte, durch Nebel, optische Unschärfen, besonders auch durch Wasser- oder regengetriebene Bilder, durch das Überwiegen dunkler, erdiger Töne und indirekte Beleuchtung der Szenen entsteht das ‘Kolorit’ der Ruinen auch wo es keine gibt.*<sup>142</sup>

Das „Kolorit der Ruinen“ ist ein Begriff, den Böhme Christian Cay Lorenz Hirschfelds fünf-bändiger *Theorie der Gartenkunst* entnommen hat.<sup>143</sup> Tarkowskij hat nicht nur natürliche Ruinen verwendet, sondern auch künstliche Ruine geschaffen.<sup>144</sup> Die künstlichen Ruinen decken sich in ihrer Konzeption, wie Böhme darlegt, mit den Kriterien für die künstliche

---

<sup>140</sup> Vgl. dazu auch Böhme 1988, S. 336: „Über allem der Schleier uralten, vergilbten Lichts.“

<sup>141</sup> Ebd., S. 360.

<sup>142</sup> Ebd., S. 359.

<sup>143</sup> Hirschfeld (1780) 1985, S. 109–118.

<sup>144</sup> Vgl. die Aussage von Tarkowskij im Interview mit Aldo Tassone, 1980: Frage: „The ruins, and the rusty objects you filmed underwater – did you find them on location or did you bring them there?“ Antwort von Tarkowskij: „Some were there already, and others we brought.“ Aldo Tassone, „Interview with Andrei Tarkovsky (on Stalker)“, in: Gianvito 2006, S. 55–62, hier S. 61.

Herstellung von Ruinen, die Hirschfeld aufgestellt hat.<sup>145</sup> Das wären kurz zusammengefasst die einsame, stille Lage der Ruinen (vor allem in der Zone) und ihre Beleuchtung, sowie der labyrinthische Weg durch die Zone, der mit den „labyrinthischen Ruinenlandschaften“ nach Hirschfeld vergleichbar ist. Obwohl die Konzeption von Hirschfelds Gartenanlagen mit Tarkowskij's kinematographischem Bildraum korrespondiert, unterscheiden sie sich in ihrer Wahrnehmung. Wird der mit Ruinen inszenierte Park physisch erlebbar, ist es beim Film eine imaginäre Erfahrung. Zudem ist der Garten in freier Natur bei aller Inszenierung weniger gut kontrollierbar als das Kunstprodukt Film.

### **Der melancholische Blick der Kamera**

Die Ruine wird nicht nur zum ästhetischen Zentrum von „Stalker“, sondern erzeugt eine schwermütige Grundstimmung, die sich in einem Körpergefühl des Betrachters niederschlägt. Die Dramaturgie des Films weist keine Spannungsbögen auf und strahlt während der ganzen zweieinhalb Stunden die gleiche düstere, depressive Stimmung aus. Diese legt sich im Verlauf des Films immer schwerer auf den Körper des Betrachters. Mein Puls wird zunehmend langsamer. Meine Gesichtszüge werden zur Maske.

Dieses Körpergefühl wird, wie bereits erwähnt, insbesondere durch die lange Einstellungsdauer und zusätzlich durch die langsame „dynamischen Kadrierung“<sup>146</sup> hervorgerufen. Der 161 Minuten dauernde Film ist in nur gerade 146 Einstellungen gefilmt, was bedeutet, dass eine Einstellung im Durchschnitt eine Minute dauert. Die langen Einstellungen werden zu statuarischen Tableaus. Zudem ist die dynamische Kadrierung – wenn die Kamera überhaupt in Bewegung ist und nicht im Standbild verharrt – langsam und behält ihren Blickwinkel unverändert bei. Das Kameraauge wird zum stillen Beobachter, der jedes Detail, jedes Ding, das in sein Blickfeld gerät, eindringlich begutachtet. Und da das Kameraauge gleichzeitig mein Auge ist, zwingt es mich ebenfalls, das Bild solange zu betrachten, bis es von der nächsten Einstellung abgelöst wird. Kann ich im Museum oder vor dem Fernseher selber entscheiden, wann ich von einem Bild zum nächsten wechsele, ist im Film die Dauer der Betrachtung durch die Einstellungslänge vorgegeben. Der Betrachter muss sich dem Rhythmus fügen, ausser er schliesse die Augen oder verliesse das Kino. Dieser Rhythmus ist, wie bereits gesagt, bei Tarkowskij ein schmerzhafter. Er verwischt die einzelnen Einstellungen nicht, sondern stellt sie aus und zwingt den Betrachter den Blick ebenso lange wie die Kamera auf ein Bild zu richten.

In diesem langen Blick verändern sich das Bild respektive die Wahrnehmung davon. Das Ausharren der Kamera verwandelt den ersten, lediglich registrierenden Blick in einen zweifelnden. Die Einheit des Bildarrangements zerfällt in seine einzelnen Elemente. In der bereits beschriebenen zweiten Einstellung etwa lösen sich die ausgelegten Dinge aus der

---

<sup>145</sup> Böhme 1988, S. 357–364.

<sup>146</sup> Zum Begriff der „dynamischen Kadrierung“ siehe Heydolph 2004, S. 103: „Indem die Kamera in Bewegung versetzt wird, verwandelt sich der medienspezifische Bildrahmen als Grenze zwischen dem sichtbaren Bildinnenraum und dem nicht sichtbaren Aussenraum in ein mobiles Bezugssystem zwischen Bild- und Betrachterraum. Das bewegliche ‘Kamera-Auge’ erzeugt eine dynamische Kadrierung, die die Relativität des Raumes in der Zeit als Charakteristikum des kinematographischen Bildes konkret werden lässt.“

Rahmung des Nachttischchens und dem kadrierten Bildfeld und zerfallen in den angebotenen Apfel, die Watte, zerknülltes Papier, Tabletten und Spritzen. (vgl. Abb. 29) Der Blick der Kamera wird melancholisch und macht auch den Betrachter zum Melancholiker oder zum „innehaltenden Leser“, wie der Literaturwissenschaftler Karlheinz Stierle diese Art der Betrachtung in Bezug auf Walter Benjamin genannt hat.<sup>147</sup> Stierle bezeichnet mit dem „innehaltenden Leser“ einen von zwei Lesetypen, die er in seinem Text miteinander vergleicht. Der eine Lesevorgang verwandelt den Text in eine Einheit, indem die Diskontinuität der Buchstaben in der Lesebewegung aufgehoben wird. Der andere Lesevorgang ist der Benjaminsche beziehungsweise der melancholische, der die Diskontinuität sichtbar macht, indem er die Lesebewegung unterbricht:

*Benjamin hat die Figur dieses fragmentarisierenden Lesers sowohl in seiner Darstellung des 'deutschen Trauerspiels' eingeschrieben, wie auch ihn selbst deutlich gemacht als einen Typ des Lesers, dem das Lesen zur Lebensform und zur höchsten Form der Erfahrung wird. Der innehaltende Leser par excellence, dem der Text zum Bruchstück zerfällt, ist der Leser im Zeichen der Melancholie.<sup>148</sup>*

Sowie der Text unter dem melancholischen Leser in seine einzelnen Worte und Buchstaben zerfällt, zerfällt Tarkowskij's Film im Blick der melancholischen Kamera in seine einzelnen Elemente. Dieser Vorgang vollzieht sich in „Stalker“ gleich auf mehreren Stufen. Zum einen zeigt sich bereits das „kinematographische Ganze“<sup>149</sup> nicht als Bilderfluss, sondern als Aneinanderreihung von Tableaus. Zum anderen trennen sich die einzelnen Tableaus im langen Blick der Kamera in ihre einzelnen Bestandteile auf. In einer Einstellung in der Zone kommt eine dritte Stufe hinzu. Hier lösen sich auch die Bestandteile in ihrer formalen Totalität auf und werden zu Fragmenten. Die Einstellung beginnt nach 75 Minuten Filmzeit: Der Stalker, der Professor und der Schriftsteller machen Rast und legen sich auf den Boden, um sich auszuruhen. Die Kamera beginnt eine langsame Fahrt über den Boden. In diesem eindringlichen Blick zeigen sich unter der Oberfläche des stellenweise mit Wasser bedeckten Bodens Spuren einer ehemaligen menschlichen Zivilisation. Ein schwarz-weißer Kachelboden ist von Schlamm bedeckt und von Moos und anderen Gewächsen überwuchert. Auf dem Kachelboden sind unzählige Dinge verteilt: Spritzen, Pistolen, Geldstücke, Fotografien oder kleine Gemälde, eine abgerissene Seite aus einem Kalender etc. (Abb. 34–45) Da der Abstand von der Kamera zum Gefilmten gering ist, werden die Objekte in ihrer Form beschnitten und

---

<sup>147</sup> Karlheinz Stierle, „Walter Benjamin: Der innehaltende Leser“, in: Lucien Dällenbach / Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1984, S. 337–348.

<sup>148</sup> Ebd., S. 338.

<sup>149</sup> Heydolph hat das filmische Gesamtbild folgendermassen definiert: „Sich einen Film anzuschauen bedeutet genau genommen, im formal-ästhetischen Sinne, nichts anderes als ein mehrteiliges, in sich geschlossenes Bild-Kunstwerk aus der Gesamtheit einer feststehenden Anzahl von kinematographischen Einzelbildern in einer vorgegebenen Zeit zu erfassen.“ (Heydolph 2004, S. 46) Mit Einzelbild meint Heydolph nicht das auf dem Filmstreifen fixierte Einzelbild, sondern das entsprechend den physiologischen Voraussetzungen des menschlichen Auges sichtbare Einzelbild. Der Ausdruck „kinematographisches Ganzes“, den Heydolph auch verwendet, stammt von Gilles Deleuze; vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989 (Original: *Cinéma I. Limage mouvement*, Paris: Les éditions de minuit, 1983).

durch die Bildgrenzen zu Bruchstücken. Teilweise wird die Identifizierung der Dinge durch die Beschneidung oder Überwucherung von Pflanzen unmöglich. Einmal mehr zeigt sich das Ruinöse nicht nur in der Kulisse, sondern auch in der Art wie diese gefilmt ist. Dieses Mal ist es die Kadrierung, welche die gefilmten Gegenstände „ruiniert“.<sup>150</sup>

Während der gesamten Einstellung ist es ruhig. Kein Geräusch ist zu hören, keine Bewegung zu sehen. Die Isolation des Kinosaals wird durch das lautlose und fast bewegungslose Filmbild zusätzlich verstärkt. So wie die Zuschauer in der Dunkelheit und Stille, den Blick auf die Leinwand gerichtet, regungslos ausharren, so still und regungslos ist auch der Blick, den die Kamera auf den kinematographischen Filmraum richtet. Diesem leblosen Raum setzt Tarkowskij eine bildstarke Materialität entgegen. Die Temperatur und Nässe des Wassers, die glitschigen kleinen Fische, das rostige, raue Metall, die glatten Plättchen, der weiche Schlamm etc. Der Verfall einer einstigen Zivilisation, der in den Bruchstücken sichtbar ist, wird in der genauen Betrachtung der Materialität der Bruchstücke nahezu haptisch erfahrbar. Daraus ergibt sich die bereits in Bezug auf die zweite Einstellung angetönte paradoxe Verschränkung von erstarrtem Tableau und sinnlicher Materialität, die durch die Gross- oder Detailaufnahme „imaginär spürbar“ wird.

## Die Ruine als Exil

Tarkowskij's Stilmittel – die langsame Kamerafahrt, lange Einstellungen, Nahaufnahmen, wenig Handlung und Bewegung, fast keine Geräusche – ergeben eine ungewöhnliche Beziehung zwischen den Figuren und dem Bildraum. Der statische kinematographische Bildraum wird zur bildhaften unbeweglichen Kulisse.<sup>151</sup> Die Figuren selbst werden zu statuarischen Betrachtern ihrer eigenen Umwelt. Sie erschliessen sich keinen Raum durch Bewegung oder Handlung. Sie bewegen sich wenig und langsam. Häufig verharren sie reglos und schauen ins Leere. Dadurch werden sie Teil des filmischen Tableaus oder, wie es Hartmut Böhme auch genannt hat, des „Stillebens“<sup>152</sup>.

Die Trennung der Figuren von ihrem Raum widerspiegelt in gewisser Weise die Situation des Schauspielers im Produktionsverfahren des Films. Wie Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>153</sup> festgehalten hat, bleibt dem Filmdarsteller im Gegensatz zum Schauspieler oft versagt, sich in eine Rolle zu versetzen: „Dem Film kommt es viel weniger darauf an, dass der Darsteller dem Publikum

---

<sup>150</sup> Zum Begriff der Kadrierung siehe Heydolph 2004, S. 82: „Das Filmbild entsteht – wie jedes andere Bild – mit der Festlegung durch einen Bild-Rahmen. In Anlehnung an die französische Übersetzung des Wortes *cadre* als Rahmen wird diese Eingrenzung des Bildfeldes filmwissenschaftlich meist als Kadrierung bezeichnet.“

<sup>151</sup> Der Begriff Kulisse stammt aus der Bühnentechnik und bezeichnete ursprünglich einen mit bemalter Leinwand, Pappe oder Papier bespannten Holzrahmen oder eine mit einem Metallrahmen verstärkte Sperrholzwand. Die Kulisse ist Teil des Bühnenbilds, das heisst, der bildhaften szenischen Gestaltung einer Bühne für eine Aufführung. Zum Bühnenbild zählen neben der Kulisse auch Requisiten, Prospekte und Beleuchtung.

<sup>152</sup> Böhme 1988, S. 352.

<sup>153</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970 (zuerst 1963).

einen anderen, als dass er der Apparatur sich selbst darstellt.“<sup>154</sup> In „Stalker“ rückt die Apparatur in den Vordergrund, da Tarkowskij, wie bereits festgestellt, nicht einen kontinuierlichen Erzählfluss abbildet, sondern die filmische Apparatur und ihre Arbeit offenlegt. In Bezug auf die Figuren sind weniger deren Rollen von Belang, als vielmehr wie sie von der Kamera ins Bild gerückt werden. In einem grossen Teil der Einstellungen fixiert die Kamera ein Gesicht oder den Kopf von hinten in Grossaufnahme. Die Figuren wirken in diesen Bildern tatsächlich so, als wären sie im Exil, wie Benjamin aus Luigi Pirandellos Text „On tourne“ („Es wird gefilmt“) zitiert:

*Der Filmdarsteller fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, dass sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, dass er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet.*<sup>155</sup>

Das Gefühl eines Exils wird im Verhältnis der Figuren untereinander zusätzlich verstärkt. Es gibt wenige Szenen, in denen sie sich direkt anschauen, während sie „miteinander“ reden. Ihre Sprechweise ist monologisch, als würden sie nicht wahrnehmen, dass noch andere Menschen im gleichen Raum anwesend sind. Meistens stehen sie mit dem Rücken zueinander und sprechen ins Leere oder sind räumlich zu stark voneinander distanziert, um einen Dialog entstehen zu lassen.

Die isolierte Situation der Figuren untereinander sowie ihr abgetrenntes Verhältnis zu ihrer Umgebung korrespondiert mit den Rezeptionsbedingungen des Betrachters im Kino: die statische Situation des Rezipienten, seine Ausgeliefertheit an den filmischen Apparat. Hinzu kommt das Verhältnis zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer. Ebenso wenig wie in „Stalker“ ein Kontakt zwischen den Figuren entsteht, kann ein solcher zwischen Darsteller und Betrachter bestehen, da laut Benjamin „[...] die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert wird“<sup>156</sup>. Die Beziehung zwischen Schauspieler und Betrachter konstituiert sich nicht wie im Theater in einem kommunikativen Akt, sondern, wie Benjamin sagt, in der „Einfühlung des Publikums in den Apparat“: „Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem er sich in den Apparat einfühlt.“<sup>157</sup> In „Stalker“ bleibt dem Betrachter diese Einfühlung verwehrt, was eine seltsame Kongruenz von Figur und Betrachter zur Folge hat. So wie die Figuren im Film unbeweglich „vor“ ihrer Umgebung verharren und sie betrachten, als wäre sie nicht wirklich vorhanden, verharre ich vor den projizierten Bildern auf der Leinwand.

Die Distanz, die Leere und Stille, die zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer liegen, wird in „Stalker“ durch die direkten Blicke, welche die Schauspieler mehrere Male in die Kamera werfen, zusätzlich betont. Der direkte Blick des Schauspielers in die Kamera ist

---

<sup>154</sup> Benjamin (1963) 1970, S. 24.

<sup>155</sup> Luigi Pirandello, zitiert nach Benjamin (1963) 1970, S. 25.

<sup>156</sup> Ebd., S. 23.

<sup>157</sup> Ebd., S. 24.

eine irritierende Erfahrung, da in diesem Moment die Distanz zwischen dem realen Raum und dem imaginären Filmraum übersprungen und gleichzeitig sichtbar gemacht wird. Obwohl der Zuschauer vom Blick des Schauspielers „berührt“ wird, zeigt sich in diesem Moment die durch das Medium bedingte unüberbrückbare Trennung. In diesem Kontakt, der keiner ist, erkennt man die technische Konstruktion einer Welt. Alles, was wir sehen, ist bereits vorbei; vielmehr hat es das Gezeigte in der Form gar nie gegeben. Das einzelne Bild unterliegt den technischen Möglichkeiten der Kamera, und das kinematographische Ganze entsteht, indem der Filmstreifen zerschnitten und neu zusammengesetzt wird.

Ist die Konstruktion des kinematographischen Ganzen geschaffen, kann es sich der Betrachter beliebig oft vor Augen führen, im Unterschied zum Theater, das nur im gegenwärtigen Augenblick existiert. Diese Möglichkeiten des Films machen ihn nach Tarkowskij zu einem nostalgischen Medium:

*Die Filmkunst [...] lebt aus ihrer Möglichkeit, ein und dasselbe Ereignis, sooft man will, auf der Leinwand wiedererstehen zu lassen. Es ist von Natur aus nostalgisch. Im Theater jedoch lebt das Spektakel, entwickelt sich, schafft Kommunikation. Das ist eine ganz andere Äusserungsform des kreativen Geistes.*<sup>158</sup>

Es scheint, als hätte Tarkowskij die in der Technik des Films verhaftete „nostalgische Natur“ auf die Ästhetik von „Stalker“ übertragen. Insbesondere der Sepia-Tönung erzeugt die Atmosphäre einer vergangenen beziehungsweise verloren gegangenen Zeit. Er entspricht nicht nur der Ästhetik der frühen Fotografie, sondern auch der Färbung, die Fotografien (oder Filmstreifen) durch ihren Alterungsprozess erhalten. „Stalker“ ist jedoch fern davon, eine Vergangenheit ästhetisch wiederzubeleben. Im Gegenteil: Das „konturenauflösende Sepia Licht“<sup>159</sup> wirkt nicht nostalgisch verklärend. Wie Böhme festgestellt hat, ist es schmutzig und mortifizierend: „Über allem [liegt] das verwesende Licht des Todes.“<sup>160</sup>

Die Figuren bewegen sich vor einer Kulisse, die bereits der Vergangenheit angehört und nicht mehr wirklich existiert. Dies kommt bereits in den ersten Einstellungen zum Ausdruck, wird aber besonders deutlich in jener Einstellung, in welcher erstmals ein Blick auf die Umgebung gezeigt wird: ein unmenschliches, von der Industrie beherrschtes Gebiet. Wie schon in der Wohnung ist es schmutzig, düster und leblos. Ein Gleis reiht sich ans andere; Güterzüge stehen herum. Einer verschwindet soeben im Nebel, als der Stalker durch das trübe Nass quer über die Geleise schreitet. (Abb. 46) Der abgefahrne Zug lässt zwar darauf schließen, dass gearbeitet wird, doch zu sehen ist niemand. Die Maschinen scheinen wie von selbst zu funktionieren. Der Stalker wirkt vor dieser mechanisierten, industriellen Kulisse fremd und allein. Böhme beschreibt die Situation im von der Industrie und dem Militär besetzten Randgebiet der Zone als fortschreitende Selbsterstörung des Menschen: „[...] das Laufwerk der Industriekomplexe und Herrschaftsapparate enthält den Menschen nur

---

<sup>158</sup> Tarkowskij (1984) 1985, S. 162.

<sup>159</sup> Böhme 1988, S. 350f.

<sup>160</sup> Ebd., S. 351.

noch als ephemeres Element. Sein Ausschluss – und das heisst sein Tod – ist schon spürbar in der Unbewohnbarkeit seiner künstlichen Welten.<sup>161</sup> Der Mensch macht sich selbst durch die von ihm entwickelte Technologie überflüssig und verbannt sich dadurch zusehends aus seiner Umwelt. In dieser Konstellation erscheinen der Mensch und die mit ihm verbundene Handarbeit selbst als Ruine, die auf eine vergangene Zeit verweist.

## Die Ruine zwischen Geschichtszeichen und sinnlicher Materialität

Die stillgelegte Industrie, die in der literarischen Science-Fiction-Vorlage als Projektionsraum für allerhand fantastisches und geheimnisvolles Treiben herhält, wurde in den 70er Jahren durch die fortgeschrittene Deindustrialisierung vielerorts zur Realität.<sup>162</sup> Das Phänomen der Schrumpfstadt als Folge davon ist Gegenstand einer umfassenden Studie.<sup>163</sup> Der Wechsel von der industriellen zur postindustriellen Gesellschaft liess riesige Fabrikhallen verwaisen und zu „Terrain vagues“<sup>164</sup> werden. Die Ruinenlandschaften beziehungsweise Brachen sind somit nicht nur fiktional. Für „Stalker“ wurden die realen Brachen zu Kulissen oder Schauplätzen einer anderen Welt. So wurde der Film nicht nur in den Filmstudios von Mosfilms vor künstlich hergestellten Kulissen gedreht, sondern auch in verschiedenen verlassenen Industriekomplexen in Estland.

Dass die Ruine ins Zentrum der Wahrnehmung rückt, wie sie dies in Tarkowskij's Filmen tut, ist jedoch nicht nur den real vorhandenen Ruinen in den 70er Jahren zuzuschreiben, sondern ist nach Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl Ausdruck von Zeiten grundsätzlichen gesellschaftlichen Wandels:

*Ruinen [...] haben nicht zu allen Zeiten Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Um Interesse und sogar Faszination für Ruinen aufzubringen, bedarf es bestimmter historischer und kultureller Rahmenbedingungen. Nostalgische Ruinenromantik gehört in eine Zeit radikaler Modernisierung, sowohl der politischen Institutionen seit der Französischen Revolution, als auch der beschleunigten materiellen Produktion, wie sie mit der Industriellen Revolution eingeleitet wurde.*<sup>165</sup>

Der Wandel von der industriellen zur postindustriellen Gesellschaft, die in den Industrieruinenlandschaft in „Stalker“ thematisiert wird, schliesst sich in die Aufzählung von Assmann, Gomille und Rippl an. Auch Gérard Raulet sieht in Ruinen eine Ästhetik des Umbruchs und leitet daraus die dem Ruinen-Motiv immanente Modernität und ein entsprechendes moder-

---

<sup>161</sup> Böhme 1988, S. 347.

<sup>162</sup> In *Picknick am Wegesrand* wird von einem „geheimnisvollen Treiben in den Ruinen der Fabrik“ (siehe Strugatzki (1972) 1981, S. 133) gesprochen, das man sich mit dem „Vagabunden Dick“ erklärt: „Der Vagabund Dick ist jener hypothetisch angenommene Aufziehbär, der in den Ruinen der Fabrik sein Unwesen treibt.“ (Strugatzki (1972) 1981, S. 138)

<sup>163</sup> Siehe die von Philipp Oswalt geleitete Internationale Untersuchung zum Phänomen der schrumpfenden Städte, deren Erkenntnisse 2004 und 2005 in zwei Bänden erschienen sind.

<sup>164</sup> Vgl. das 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit, S. 30.

<sup>165</sup> Aleida Assmann / Monika Gomille / Gabriele Rippl (Hg.) *Ruinenbilder*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 9.

nes Gefühl her: „Obwohl sie [die Ruinen] schon in der Antike Dichter und sogar Künstler inspiriert haben, kennzeichnen sie vornehmlich Epochen des Umbruchs.“<sup>166</sup> Daher begreift er die nostalgische Ruinenromantik lediglich als eine Seite des Ruinenerlebnisses. Die andere Seite zeigt sich nach Raulet in einem „konstruktiven Umbruchsbewusstsein“<sup>167</sup>, das sich aus der Reflexion ergibt, zu der Ruinen den Betrachter anhalten. „Das Material setzt sich gegen die Form durch,“<sup>168</sup> hält Norbert Bolz fest. Die Architektur – oder allgemeiner: ein System – hat sich aus seiner Verhärtung gelöst und noch nicht wieder zu einer neuen Form gefügt. Dieser Zustand zwischen Formauflösung, beziehungsweise Materialwerdung, und Formwerdung ergibt die von Raulet beschriebene „ungelöste Spannung zwischen Konstruktion und Dekonstruktion“, welche ihm zufolge die „Bewegung der Moderne“ ausdrückt.<sup>169</sup>

Vergleichbar mit dem Auftauchen des Ruinen-Motivs in Zeiten des Umbruchs sieht die Filmwissenschaftlerin Maja Josifowna Turowskaja einen Zusammenhang mit der „poetischen Bearbeitung eines Stoffs“ im Film in „Zeiten radikaler historischer Umschwünge“.<sup>170</sup> In ihrem Text beschreibt sie Tarkowskij's Filmkunst als poetische Antwort auf die Suche nach neuen Ausdrucksformen:

*Warum entsteht in bestimmten historischen und filmgeschichtlichen Momenten das Bedürfnis nach einer poetischen Bearbeitung des Stoffes? Mir scheint, dieses Bedürfnis wird besonders spürbar in Zeiten radikaler historischer Umschwünge, wenn das gewohnte und allgemein akzeptierte Begriffssystem nicht mehr mit der Wirklichkeit übereinstimmt und sich neue Kategorien herausbilden. Sobald der den Künstler quälende Konflikt einen Spannungsgrad erreicht hat, der eine prosaische oder sonstige logische Lösung unmöglich macht, wird eine poetische Darstellungsweise notwendig.*<sup>171</sup>

Auch wenn ich Böhme zustimme, dass bei Tarkowskij „nicht der Bauplatz, sondern die Ruine“<sup>172</sup> das ästhetische Zentrum bildet, sehe ich sie trotzdem nicht nur als das „‘Nicht mehr’ der Trauer“<sup>173</sup>. Aus der hoch ästhetisierten Bildsprache, die Tarkowskij einsetzt, um die Ruinenlandschaft zu inszenieren, entsteht eine Poesie, die konstruktiv ist, indem sie in der Rezeption eine reflexive und schöpferische Leistung des Betrachters einfordert. Denn die poetische Bildsprache lässt sich nicht als logische Abfolge von Ereignissen lesen, sondern zeigt sich als enigmatische Verknüpfung von Bildern, die Tarkowskij selbst in seinen unter

---

<sup>166</sup> Gérard Raulet, „Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne“, in: Norbert Bolz / Willem van Reijen (Hg.), *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1996, S. 179–214, hier S. 180.

<sup>167</sup> Ebd., S. 181.

<sup>168</sup> Bolz 1996, S. 9.

<sup>169</sup> Raulet 1996, S. 182.

<sup>170</sup> Maja Josifowna Turowskaja, „Film als Poesie – Poesie als Film“, in: Felicitas Allardt-Nostitz (Hg.), *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*, Bonn: Keil Verlag, 1981, S. 11–98, hier S. 20.

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Böhme 1988, S. 363.

<sup>173</sup> Ebd.



dem Titel *Die versiegelte Zeit*<sup>174</sup> gesammelten Schriften, als „poetische Verknüpfungen“ oder als „Logik des Poetischen“ beschrieben hat:<sup>175</sup>

*Gerade sie [die poetische Verknüpfung] beteiligt ihn [Zuschauer] am Erkennen des Lebens, weil sie sich weder auf vorgefertigte Schlussfolgerungen aus dem Sujet, noch auf starre Anweisungen des Autors stützt. Zur freien Verfügung steht lediglich das, was den tieferen Sinn der dargestellten Erscheinungen aufspüren hilft. [...] Wenn über einen Gegenstand nicht gleich alles gesagt wird, dann besteht die Möglichkeit, selbst noch etwas hinzuzudenken.*<sup>176</sup>

Diese Unbestimmtheit in Bezug auf eine Aussage des Films eröffnet ein grosses Spektrum an „assoziierbaren Verknüpfungen“<sup>177</sup>, die sich der „klassischen Sinnproduktion entziehen“<sup>178</sup>. Es geht nicht um ein nachträgliches Verstehen und Einordnen des Gezeigten, sondern um die schöpferische Tätigkeit, die der Betrachter in der unmittelbaren Rezeption des Films unternimmt. In der Wahrnehmung des Films verknüpft der Zuschauer die vom Regisseur arrangierte Abfolge von Tableaus zu einem Gebilde. In diesem rezeptiven Vorgang überträgt sich die Botschaft des Regisseurs – und zwar nicht in dem Sinne, dass erkannt wird, was er aussagen will –, sondern in der Aktivierung der Fantasie des Betrachters. So fragt Tarkowskij rhetorisch: „Vermag denn der Autor dem Zuschauer irgend etwas zu sagen, wenn er mit ihm nicht die Mühe und die Freude der Erschaffung eines Bildes teilt?“<sup>179</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch die Verwendung einer Science-Fiction-Vorlage zu verstehen. Die Science-Fiction ist irreführend. Sie bildete nach Tarkowskij in „Stalker“ nur eine „taktische Ausgangssituation“, ohne dass es ihm wirklich um Science-Fiction gehen würde.<sup>180</sup> Tarkowskij führt zwar die Taktik nicht genauer aus, doch verstehe ich es so, dass die mit Science-Fiction verbundenen Implikationen von seltsamen, fantastischen Geschehnissen die Vorstellungskraft des Betrachters in Bereitschaft versetzt. Zudem löst sie die Story aus einem determinierten geografischen und historischen Kontext. Maja Josifowna Turowskaja erklärt sich Tarkowskij's Bevorzugung von Science-Fiction-Literatur<sup>181</sup> genau darin, „dass ihm dieses Genre wie kein anderer Spielraum bietet für die eigene Raum-Zeit-Relation, [...], der beliebig Konkretes zulässt, gleichzeitig aber aus unendlichem Vorrat menschlicher Phantasie

---

<sup>174</sup> Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, aus dem Russischen von Hans-Joachim Schlegel, Berlin/Frankfurt a. M.: Ullstein, 1985 (russ. Originalausgabe 1984).

<sup>175</sup> Ebd., S. 20.

<sup>176</sup> Ebd., S. 21.

<sup>177</sup> Ebd.

<sup>178</sup> Vgl. Böhme 1988, S. 335: „Die Frage ist, ob seine [Tarkowskij's] Filme überhaupt 'Sinn' in klassischer sinntheoretischer Absicht erzeugen wollen. [...] Denn in der Tat ist die symbolische oder metaphorische Relation zwischen Signifikant und Signifikat bei Tarkowskij weitgehend suspendiert.“

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Ebd., S. 225.

<sup>181</sup> Schon beim Film „Solaris“ von 1972 benutzte Tarkowskij einen Science-Fiction-Roman als Grundlage; in diesem Fall das gleichnamige Buch von Stanislaw Lem aus dem Jahr 1961.

schöpft und abstrakte Kategorien wie die des 'immer' und 'überall' verkörpert“<sup>182</sup>.

Diese Losgelöstheit von einem spezifischen geografischen und historischen Kontext verneint nicht die Assoziationen, sondern nur ihre Fixierung auf bestimmte real existierende Ereignisse. Aus diesem Grund mahnt die Journalistin Felicitas Allardt-Nostitz in ihrem Text „Spuren der deutschen Romantik in den Filmen Andrej Tarkowskijs“, dass es sich derjenige, der in „Stalker“ eine politische Parabel sähe, trotz der darin enthaltenen metaphorischen Hinweise auf triste Zustände in der Heimat des Regisseurs nicht zu leicht machen sollte.<sup>183</sup> Bezüge gäbe es genügend. Allein mit der Zone, um die sich der ganze Film dreht, würden sich nach Slavoj Žižek, der sich in einem Essay mit dem Titel „The Thing from Inner Space“ mit Jacques Lacan im Gepäck „Stalker“ genähert hat, für einen ehemaligen Sowjetbürger mindestens fünf Assoziationen verbinden.<sup>184</sup> Doch diese Bezüge, fährt Žižek fort, die Antwort auf die Frage nach der wahren Bedeutung geben würden, sind nicht prioritär:

*The point, of course, is that the question 'So which is the true meaning of the Zone?' is false and misleading; the very indeterminacy of what lies beyond the Limit is primary, and different positive contents fill in this preceding gap.*<sup>185</sup>

Die Funktion der Zone in „Stalker“ kann mit der Funktion von Tarkowskijs Filmen verglichen werden. „Die Zone bedeutet nichts, aber sie zeigt etwas“<sup>186</sup>, hat Böhme geschrieben, und genau das Gleiche könnte in Bezug auf Tarkowskijs Abfolge filmischer Tableaus, aus denen sich „Stalker“ konstituiert, gesagt werden. So wie die Zone nach Žižek als „void“<sup>187</sup> (Hohlraum oder leerer Raum) von der Realität ausgegrenzt ist, ohne mit einer bestimmten Bedeutung besetzt zu sein, ist auch das Kunstprodukt Film von der Realität abgehoben und im Falle von „Stalker“ ohne eindeutige Sinnproduktion. In dieser Unbestimmtheit liegt das Potential für Projektionen sowohl der Figuren im Film als auch der Betrachter.

---

<sup>182</sup> Das Zitat ist aus einem Text Turowskajas entnommen, den sie 1962 nach der Sichtung des ersten abendfüllenden Films von Tarkowskijs, „Iwans Kindheit“, geschrieben hat, und der in ungekürzter Fassung in der von Felicitas Allardt-Nostitz herausgegebenen Publikation zu Andrej Tarkowskijs abgedruckt ist. Siehe Turowskaja 1981, S. 83.

<sup>183</sup> Felicitas Allardt-Nostitz, „Spuren der deutschen Romantik in den Filmen Andrej Tarkowskijs“, in: Allardt-Nostitz 1981, S. 101–148, hier S. 132–133. Andrej Tarkowskijs wurde am 4.4.1932 im in Zentralrussland gelegenen Zawrashje, im Jurjewetzker Gebiet des Bezirks Iwanowo an der Wolga geboren. Er arbeitete nach Abschluss seines Studiums von 1960 bis 1983 an der staatlichen Filmhochschule WGIK in Moskau. 1983 ging er nach Rom und kehrte zeitlebens nicht mehr in die Sowjetunion zurück. Er starb 1986 in Paris an einem Krebsleiden. „Stalker“ war der letzte Film, den er in der Sowjetunion gedreht hatte.

<sup>184</sup> Slavoj Žižek, „The Thing from Inner Space“, in *Mainview*, September 1999. Zitiert nach [www.lacan.com/zizekthing.htm](http://www.lacan.com/zizekthing.htm) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008): „For a citizen of the defunct Soviet Union, the notion of a forbidden Zone gives rise to (at least) five associations: Zone is (1) Gulag, i. e. a separated prison territory; (2) a territory poisoned or otherwise rendered uninhabitable by some technological (biochemical, nuclear ...) catastrophe, like Chernobyl; (3) the secluded domain in which the nomenklatura lives; (4) foreign territory to which access is prohibited (like the enclosed West Berlin in the midst of the GDR); (5) a territory where a meteorite struck (like Tunguska in Siberia).“

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Böhme 1988, S. 347.

<sup>187</sup> Žižek 1999, o. S.

In dieser Hinsicht kann auch Tarkowskij's Wahl einer Ruinenlandschaft als Kulisse betrachtet werden. Die Ruine konstituiert sich in einem Zwischenstatus von Formaflösung und noch sichtbarer Form. Zudem ist sie geprägt von einer semantischen Offenheit und einer funktionalen Undeterminiertheit. Sie zeigt sich als „stumme Zeichensprache der Geschichte“<sup>188</sup>, die erst in der Rezeption eine Stimme bekommt. Die ruinöse Ästhetik des Filmbilds und der Materialität, die darin zum Ausdruck kommt, lässt den Film zu einem sinnlichen Erlebnis werden. Dadurch wird der Betrachter nicht nur mit dem Verfall konfrontiert, vielmehr werden die Bruchstücke zu Material für die schöpferische Reflexion des Betrachters.

---

<sup>188</sup> Böhme 1989, S. 287.

## 4. Palais de Tokyo

### Site de création contemporaine

#### Ein Palast für die Weltausstellung 1937

Heute steht das Palais de Tokyo auf dem Programm. Ich befinde mich bereits auf der Place de la Concorde und folge von da dem Cours la Reine. Die ersten monumentalen Relikte der Weltausstellungen von Paris tauchen auf: das Petit Palais gefolgt vom Grand Palais und die ebenfalls für die Weltausstellung von 1900 konstruierte Pont Alexandre III; auf der anderen Seite ragt weiter westlich der Eiffelturm in den Himmel (Weltausstellung von 1889). Ich gelange an die Place de l'Alma, von wo aus der Cours als Avenue de New York weiterführt. Die Bezeichnung dieser im Jahre 1572 entstandenen Strasse ist nur die letzte einer Reihe von Überschreibungen, die auf politische, meist militärische, Ereignisse verweisen. Sie verwandeln die horizontale Strasse in ihrer Vertikale in einen Zeitstrahl. Bis 1918 hiess die Strasse Quai Debilly; dann wurde sie umgetauft auf Avenue de Tokio<sup>189</sup>, und nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt sie den Namen Avenue de New York.

Quai Debilly, Avenue de Tokio, Avenue de New York – die Namen wechselten einander ab, ohne dass dies an der Oberfläche sichtbar wäre. Die Verweise auf bestimmte politische Ereignisse können an Ort und Stelle nicht gelesen werden. Ich gehe ein Stück weiter und zu meiner Rechten taucht ein Gebäude auf, das sogleich ein Exempel für das Gegenteil statuiert: das für die Weltausstellung von 1937 erbaute städtische und staatliche Zwillingmuseum für moderne Kunst. (Abb. 47) Hier ist die Bildlegende klar und eindeutig: Die Mischung aus französischer Akademie und monumentaler Architektur der 30er Jahre sitzt dem Gebäude noch heute in den Knochen. Die zwei Flügel der monumentalen Gebäudeanlage umschliessen eine riesige Plattform mit einem Bassin, an dessen Rändern sich vier Musen räkeln.<sup>190</sup> Eine zweiarmige Treppenanlage führt von diesem Vorplatz auf das Eingangsniveau. Wie auf einem Podest erheben sich dort symmetrisch zueinander positioniert die beiden Gebäude. Sie waren als Zwillingmuseum konzipiert und zu Beginn auch in der geplanten Funktion genutzt worden: der westliche Flügel für ein staatliches und der östliche Teil für ein städtisches Kunstmuseum. Die beiden Baukörper sind an den nördlichen Fassaden durch einen Säulengang von gleicher Gebäudehöhe miteinander verbunden und formen eine geschlossene Anlage. Die südliche Säulenreihe zieht sich weiter an den inneren Fassaden der beiden Flügel entlang und bildet ein Peristyl um einen nach Süden offenen Hof.

Die Säulen sind die letzten Bauglieder in der betont vertikalen, hierarchischen Strukturierung der Anlage. Von meinem Standpunkt aus, am untersten Ende des dreistufigen Komplexes, ist die Hierarchie besonders wirksam. Dass sich das Innere dieses grossdimensionierten

---

<sup>189</sup> Die Schreibweise Tokio anstatt Tokyo war anfangs des 20. Jahrhunderts üblich.

<sup>190</sup> Die Statuen sind von verschiedenen französischen Bildhauern geschaffen: Die direkt an der linken und rechten unteren Ecke des Bassins platzierten Musen sind von Léon-Ernest Drivier (1878–1951); die Muse unten links nicht direkt am Bassin ist von Louis Dejean (1872–1954); die Muse rechts unten nicht direkt am Bassin ist von Auguste Guénot (1882–1966).

Bauwerks als Ruine zeigen soll, ist noch schwerer vorstellbar als bei den „Bouffes“. Hier handelt es sich um einen öffentlichen, repräsentativen Bau, der sich zudem an die französische Palastarchitektur anlehnt. Die Kunsthistoriker Bruno Foucart und Jean-Baptiste Minnaert beschreiben die Korrespondenzen in der vom Institut Français d'Architecture und den Paris-Musées herausgegebenen Publikation zum 50-jährigen Jubiläum der Weltausstellung: „Ses élévations, la colonnade prévue donnaient à ces musées séparés une unité palatiale qui ne pouvait que faire songer à la réussite, si française, donc si aimable, du Trianon.“<sup>191</sup>

Aus der Anlehnung an die Palastarchitektur versteht sich auch das befremdende Gefühl, das mich am Fuss dieser Anlage beschleicht. Die monumentalen Proportionen und die klassizistische Formensprache der Architektur sowie die französische Künstlerschau, die im skulpturalen Programm auf dem Vorplatz und in den Reliefs an den Fassaden unternommen wurde, wirken heute seltsam platt. Ich stimme mit Wolfgang Friebe überein, der in Bezug auf dieses Gebäude eine ähnliche Gefühlslage beschreibt: „Seine 'klassizistischen' Formen erregen in uns heute mehr denn je Befremden und das peinliche Gefühl des Unwahren, Unzeitgemässen, Künstlichen.“<sup>192</sup> Nach Franco Borsi, Professor für Architekturgeschichte, symbolisiert die monumentale klassizistische Formensprache des Palais de Chaillot und der Museen für moderne Kunst das französische Hochbürgertum, das an der Weltausstellung von 1937 die letzte Gelegenheit bekam, sich noch einmal in Szene zu setzen:

*[...] il [der Stil der dreissiger Jahre in Frankreich] symbolise pour la dernière fois et très précisément tout ce que représente la haute bourgeoisie, à travers un classicisme qui veut être avant tout une touche de classe.*<sup>193</sup>

Exponenten einer modernen Architektur wie Le Corbusier oder Robert Mallet-Stevens, die sich unter den Konkurrenten befanden, hatten mit ihren Eingaben keine Chance. Die Architektengruppe, bestehend aus Jean-Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard und Marcel Dastugue, gewann den Wettbewerb.<sup>194</sup>

Ich steige die erste Treppe hoch zum Bassin. Die Musen scheinen auch heute noch zu inspirieren, wenn auch nicht das gehobene Bürgertum: Der ganze Körper der einen Muse ist „tätowiert“ mit Grafittis, in der Hand hält sie eine Bierflasche. (Abb. 48) Skater haben dem Palais de Tokyo den Namen „le dôme“ gegeben; auf dem Videoportal „Youtube“ lässt sich ihre Aneignung und Bearbeitung des Orts mittels ihrer Skateboards auf zahlreichen Videos

---

<sup>191</sup> Bruno Foucart / Jean-Baptiste Minnaert, „Les Musées d'Art Moderne“, in: Institut Français d'Architecture / Paris-Musées (Hg.), *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Kat. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris: Institut d'Architecture / Paris-Musées, 1987, S. 106–132, hier S. 112. Die Autoren wiederholen diesen Bezug an anderen Stellen: „On offrait ainsi à Paris, comme accordéoné, un ensemble à la versaillaise comprenant cour de marbre, escaliers à cent marches, grand parterre, grand canal.“ (Ebd.) Und: „Le décor sculpté de la cour-jardin suggère que nous sommes bien dans le parc d'un palais classique.“ (Ebd., S. 118)

<sup>192</sup> Wolfgang Friebe, „Paris 1937“, in: ders., *Architektur der Weltausstellungen*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1983, S. 152–162, hier S. 152.

<sup>193</sup> Franco Borsi, *L'Ordre Monumental: Europe 1929–1939*, Paris: Hazan, 1986, S. 139.

<sup>194</sup> Laut Bruno Foucart und Jean-Baptiste Minnaert wurden 128 Projekte von über 300 Architekten eingegeben. Eine Jury bestehend aus 51 Mitgliedern beurteilte die Projekte. Siehe Foucart/Minnaert 1987, S. 106–132.

betrachten.<sup>195</sup> Die gehobene Klasse scheint sich aufs Dach des Westflügels verzogen zu haben. Dort thront seit November 2007 das aus einem Raum bestehende Viersternhotel „Hotel Everland“, das vom Schweizer Künstlerduo L/B (Sabina Lang und Daniel Baumann) für die Schweizer Landesausstellung expo02 in Betrieb genommen worden war.<sup>196</sup> Bis im Dezember 2008 wird es jeweils ein bis zwei Personen für eine Nacht beherbergen. (Abb. 49) „Hôtel Everland‘ répond également aux normes les plus exigeantes en vigueur dans les véritables hôtels“, versprechen die Informationen auf der Website des Palais de Tokyo.<sup>197</sup> Die exklusive Lage und die luxuriöse Aussicht auf den Eiffelturm indes trägt: Tagsüber werden die Hotelgäste zum Ausstellungsobjekt, indem sie den Blicken der Museumsbesucher ausgesetzt werden. Die Besucher dürfen zwar nicht ins Zimmer hinein, können das Innere jedoch durch die grosszügigen Glasfenster und -türen inspizieren.

Der privilegierte Blick vom Dach des Palais de Tokyo untergräbt die Kontrollposition der Figur, die im Zentrum des Hofes, in der Mittelachse der Anlage, auf der Mauer der obersten Plattform platziert ist. Dort thront die ursprünglich feuervergoldete Bronzeskulptur „La Génie de la France“<sup>198</sup>, die für die Weltausstellung 1937 aufs Podest gehoben wurde, um Frankreichs Vorherrschaft in den Schönen Künsten zu repräsentieren. (Abb. 50) Diese Überlegenheit wurde mit traditioneller, der offiziellen Linie der École des Beaux-Arts folgenden Kunst gefeiert. Um an der Weltausstellung ein Panorama des französischen Könnens zu bieten, wurden im Hof in klassischer Manier Figuren unterschiedlicher französischer Bildhauer versammelt, die nach Modellen der antiken griechischen Mythologie gefertigt waren.<sup>199</sup> „Il est significatif que les thèmes mythologiques réunissant les muses et les éléments ne concernent pas directement les arts plastiques,“<sup>200</sup> heben Foucart und Minnaert hervor und weisen darauf hin, dass lediglich an den beiden Bronzetüren, den Eingängen zu den Museen, Reliefs angebracht seien, welche sich an den bildenden Künsten anlehnen. Der ursprünglich geplante Gott der Künste, Apollon,<sup>201</sup> wich schlussendlich dem nicht explizit auf die Künste verweisenden „Genie Frankreichs“ von Émile-Antoine Bourdelle.

Die Gründe für diese Programmänderung sind mir nicht bekannt, fügen sich jedoch ins Bild der Planungsentwicklung der Weltausstellung ein. Diese fiel in eine Zeit, in der die Wirtschaft weltweit in der Krise steckte und in Europa die Nationen ideologisch aufrüsteten. Die Ausstellung entwickelte sich in der rund fünfjährigen Vorbereitungsphase von einer traditionellen Präsentation kultureller Bräuche, handwerklicher und industrieller Produkte zu

---

<sup>195</sup> Siehe [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>196</sup> Nach der expo02 reiste das „Hotel Everland“ 2006 weiter auf das Dach der Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig und 2007 zum Palais de Tokyo. Für Infos siehe die Website des Künstlerduos: [www.langbaumann.com](http://www.langbaumann.com) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008)

<sup>197</sup> [www.palaisdetokyo.com/#/fo3/high/programme/home.inc.php](http://www.palaisdetokyo.com/#/fo3/high/programme/home.inc.php) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008). Weiter ist dort zu lesen, dass das Personal vom benachbarten Hôtel Sezz gestellt wird, einem „hôtel de grand qualité“.

<sup>198</sup> Die Statue wurde vom französischen Bildhauer Émile-Antoine Bourdelle (1861–1929) im Jahre 1925 geschaffen.

<sup>199</sup> Ursprünglich standen auf zwölf Steinsockeln, je fünf entlang der östlichen und westlichen Seite des Bassins und zwei vor dem südlichen Ende des östlichen Flügels, verschiedene Statuen.

<sup>200</sup> Foucart/Minnaert 1987, S. 118.

<sup>201</sup> Ursprünglich war ein Standbild des Apollon geplant, geschaffen von dem Bildhauer Charles Despiau.

einem „Schaufenster für nationalistische Propaganda“<sup>202</sup>. Die Historikerin Shanny Peer fasst die Entwicklung wie folgt zusammen:

*The collective, synthetic nature of these exhibits expressed the nationalist mood of the 1930s and echoed the totalitarian character of the dominant regimes. The display of national products had given way to the reification of nations on display in 1937.*<sup>203</sup>

Die Schau gestaltete sich zunehmend als ein nationales und internationales Kräfteressen.<sup>204</sup> Umso beschämender war die Situation für den Gastgeber Frankreich, als zur bereits um einen Monat verzögerten Eröffnung der Ausstellung ein grosser Teil der französischen Bauten noch immer nicht fertig gestellt war:

*What the inaugural party christened a month late, on May 24, was not a completed project but a work in progress: [...] only two of the French pavilions opened on time. Public attendance was discouraged until mid-June. Even then, many French pavilions still remained hidden behind scaffolding, [...] If most buildings were inaugurated by mid-July, some of them, such as the theatre in the new Palais de Chaillot, would be finished only after the fair gates closed in mid-November.*<sup>205</sup>

Peers Beschreibung der Weltausstellung als „work in progress“ ist geradezu ironisch, sollte die Ausstellung doch die Stärke und Einheit Frankreichs demonstrieren. Während die Monumentalbauten der Sowjetunion und Deutschlands bereits um die Wette glänzten, präsentierte sich Frankreich noch grösstenteils als Baustelle.<sup>206</sup> (Abb. 51)

## Die Ruine als Ende einer Identitätssuche

*Weltausstellungen – und die Pariser gehört nicht einmal zu denen allererster Grösse – betrachtet man am besten als eine Art Hochwasser, Erdbeben oder sonst ein Naturereignis, das man als Faktum hinnehmen muss, ohne nach seiner Wünschbarkeit zu fragen.*<sup>207</sup>

---

<sup>202</sup> Shanny Peer, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair* (SUNY Series in National Identities) Albany: State of Univ. of New York Press, 1998, S. 7: „A showcase for nationalist propaganda and publicity.“

<sup>203</sup> Peer 1998, S. 47.

<sup>204</sup> Frankreich wollte nicht hinter den anderen teilnehmenden Nationen zurückbleiben, und so vergrösserten sich die Ausstellungsfläche und die finanziellen Ausgaben kontinuierlich. Die Ausstellungsfläche vervierfachte sich und die ursprünglich veranschlagten 300 Millionen Francs vervielfachten sich zu Ausgaben von erst 900 Millionen Francs und schlussendlich 1.5 Billionen Francs.

<sup>205</sup> Peer 1998, S. 40–41.

<sup>206</sup> Grund dafür waren unter anderem die vielen Wechsel in Frankreichs Regierung. Während der Planungszeit der Ausstellung wechselten sich links- und rechtspolitische Gruppen in kurzen Abständen ab. Dementsprechend war auch die Konzeption der Ausstellung einem Wechselbad ausgesetzt, was eine zielgerichtete Planung verunmöglichte.

<sup>207</sup> E. F. Burckhardt, „Paris 1937“, in: *Das Werk. Architektur, Freie Kunst, Angewandte Kunst*, Nr. 11, 24. Jg. (November 1937), S. 337–351, hier S. 337.

So beginnt E. F. Burckhardt seine polemische Berichterstattung zur Weltausstellung in Paris im 11. Heft der Schweizer Zeitschrift *Das Werk* von 1937. Zum guten Glück, würde er wohl sagen, verzieht sich das Unwetter wieder, da Weltausstellungen temporäre Ereignisse sind. Wenn das Wasser versickert oder verdunstet, löst sich auch der grösste Teil der Bauten in Luft auf, ausser einigen wenigen hartnäckigen Gebäuden, die ihr Existenzrecht über die Ausstellung hinaus verlängern und weiterhin „hingenommen“ werden müssen. Ende November 1937 blieben unter anderem das monumentale Palais de Chaillot, das Musée National des Arts et Traditions Populaires (ATP) und die Zwillingismuseen, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris und Palais de Tokyo, zurück.

Der Umgang vor allem mit dem westlichen Flügel, dem Palais de Tokyo, gebärdet sich seither schwierig. Ein Projekt, das im anonymen Wettbewerb unter dem Titel „Clarté“<sup>208</sup> eingegeben worden war, sprach zwar eine klare Formensprache, doch schien das der institutionellen Nutzung wenig zu helfen. Sind Weltausstellungen Bühnen für die Zurschaustellung der nationalen Identität, zeigt sich die Geschichte dieses Gebäudes geradezu ironisch als verzweifelte Suche *nach* einer Identität.<sup>209</sup> Als der Bau in die Planung der Weltausstellung integriert und 1934 ein Architekturwettbewerb ausgeschrieben wurde, war die Funktion wie bereits gesagt klar definiert. In zwei getrennten Gebäuden sollten ein städtisches (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris) und ein staatliches Museum (Musée Nationale d'Art Moderne) untergebracht werden. Ersteres wurde 1937 im östlichen Flügel installiert, offiziell aber erst 1961 eröffnet.<sup>210</sup> Im westlichen Flügel logierte im Erdgeschoss ab 1937 der Fonds Nationale d'Art Contemporain<sup>211</sup>. Das Musée national d'Art moderne wurde 1942 eröffnet, bedingt durch den Zweiten Weltkrieg aber erst 1947 offiziell eingeweiht.<sup>212</sup> Seither hat das Gebäude verschiedensten Unternehmungen Obdach geboten. Arbeitet man sich durch die Zahlen, Namen und Sammlungen, die mit dem Zwillingismuseum verbunden sind, erhält man den Eindruck, dass das Gebäude vielen Bewohnern hauptsächlich als Durchgangsstation nützlich gewesen war. Die meisten Mieter zogen wieder aus, um in eigens für sie errichteten Bauten oder in Gebäuden kleineren Formats dem unübersichtlichen Riesen zu entfliehen.

---

<sup>208</sup> Vgl. den geschichtlichen Abriss auf der Website des Musée d'Art moderne de la Ville de Paris: [www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page\\_id=6450](http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=6450) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>209</sup> Unter Identität verstehe ich ein lesbares Profil des Gebäudes.

<sup>210</sup> Die Sammlung der Stadt Paris basiert auf den Beständen des ehemaligen Museums Petit Palais und auf Schenkungen von Emanuele Sarmiento, Mathilde Amos und Ambroise Vollard. Anlässlich der Weltausstellung in Paris wurde der Bestand mit Werken von Matisse, Delaunay, Derain, Léger und Vuillard erweitert.

<sup>211</sup> Seit 1991 ist die Institution in der Défense situiert.

<sup>212</sup> Das Musée national d'Art moderne geht auf das 1818 in den Galerien des Palais du Luxembourg eröffnete Musée des artistes vivants zurück. 1868 wurde die Sammlung aufgeteilt: Ein Teil ging in die ehemalige Orangerie in den Tuileries-Gärten; ein weiterer Teil in das ehemalige Ballspielhaus Jeu de Paume in Nachbarschaft zur Orangerie; der dritte Teil kam in ein neu errichtetes Gebäude, dem Musée du Luxembourg im Jardin du Luxembourg. Da auch das Musée du Luxembourg zu klein für die Sammlung wurde, plante man das Palais de Tokyo so, dass es die ganze Sammlung übernehmen konnte. Bevor es jedoch dazu kam, wurden sämtliche Werke während des Zweiten Weltkriegs in sicheren Depots untergebracht. Nach dem Ende des Krieges unternahm Frankreich eine Neuaufteilung der staatlichen Sammlung. Werke des 19. Jahrhunderts (bis etwa 1890) kamen ins neu gegründete Jeu de Paume (Musée de l'impressionisme), das 1986 schloss und dessen Werke in der Folge ins Musée d'Orsay überführt wurden; Werke des 20. Jahrhunderts kamen ins Musée Nationale d'Art Moderne.



Bruno Foucart und Jean-Baptiste Minnaert sehen die Schwierigkeit, dem Gebäude eine Identität zu verleihen, in der problematischen Ausgangslage begründet:

*La fortune critique du Palais de Tokyo n'a certes jamais été très brillante. Contestés dès le résultat du concours, poursuivis par la fureur des modernes et de le Corbusier, très mal aimés par leurs utilisateurs successifs, les deux musées d'Art moderne, de l'Etat et de la Ville de Paris, ne sont jamais vraiment arrivés à assumer leur rôle.<sup>213</sup>*

Dass das Museum seine Rolle nicht übernehmen konnte, rührte den beiden Autoren zufolge daher, dass nur die Architektur, nicht aber die museografischen Einrichtungen fertig gestellt worden seien. Das Museum hätte daher seine Funktionalität gar nie unter Beweis stellen können:

*Dans la précipitation habituelle les musées purent être inaugurés à temps le 24 mai 1937. Restait le problème des finitions, des aménagements muséographiques qui furent poursuivis jusqu'en 1939 et au-delà, jamais véritablement achevés. Là est sans doute la principale cause de la relative mauvaise réputation [...]<sup>214</sup>*

Dazu kommt, dass die Zwillingsarchitektur der beiden Museen die Lesbarkeit der einzelnen Institutionen erschwert.

Konnte sich das Musée d'Art moderne de la Ville de Paris eine Identität erarbeiten, zerfiel diejenige des Palais de Tokyo vollends, als 1977 das Musée Nationale d'Art Modern ins neu gebaute Centre Georges Pompidou übersiedelte. Zurück blieben sehr unterschiedliche Sammlungen, die teils in der „Atmosphäre eines traditionellen Museums“<sup>215</sup> bleiben wollten oder bereits für andere Museen bestimmt waren.<sup>216</sup> Ab 1984 logierte das „Centre National de la Photographie“<sup>217</sup> bis 2004 vorübergehend im Palais de Tokyo. Etwa zeitgleich, von 1986 bis 1995, beherbergte es eine Ausbildungsstätte für Bild- und Tontechniker, die „Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son“ (FEMIS), bevor auch dieser Mieter in ein neues Gebäude umzog. Zuletzt war das damals von Pontus Hultén geleitete „Institut des Hautes Études en Arts Plastique“ (IHEAP) noch während zweier Jahre, 1988 bis 1990, zu Gast; danach schief der westliche Flügel für viele Jahre ein.

---

<sup>213</sup> Foucart/Minnaert 1987, S. 107.

<sup>214</sup> Ebd., S. 115–116.

<sup>215</sup> Zitiert von der Website des Palais de Tokyo, [www.palaisdetokyo.com/fr/espaces/histo/histo.htm](http://www.palaisdetokyo.com/fr/espaces/histo/histo.htm) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>216</sup> Zurück blieben Gemälde aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die später ans Musée d'Orsay gingen, Werke von Pablo Picasso, die für das Picasso-Museum in Paris bestimmt waren, Sammlungen von Henri Laurens, Georges Rouault, Dunoyer de Segonzac, die als Schenkungen ans Musée national d'Art moderne übergegangen waren.

<sup>217</sup> Das Centre national de la photographie gehört heute zusammen mit der Galerie nationale du Jeu de Paume und dem Patrimoine photographique zum Jeu de Paume, das 2004 aus der Fusion dieser drei Institutionen entstand. Es logiert im Hôtel Salomon de Rothschild, in dem es zusätzlich eigene Ausstellungsräume zur Verfügung hat.

Zu dieser Zeit war bereits ein Projekt lanciert, mit dem man das Gebäude aus seiner Lethargie zu befreien suchte. Das Projekt zielte auf ein „Maison de l'image et du son“<sup>218</sup>, eine grosse kinematographische Institution, welche die Cinémathèque française und ihr Musée du cinéma, die Bibliothèque du film und die FEMIS unter einem Dach vereinen sollte.<sup>219</sup> 1987<sup>220</sup> wurde ein Architekturwettbewerb ausgeschrieben, aus dem 1988 der französische Architekt Franck Hammoutène als Gewinner hervorging. Fünf Jahre später wurden die Bauarbeiten eröffnet und die damaligen Nutzer des Palais de Tokyo ausgelagert. Im Mai des Folgejahres begannen die Abbrucharbeiten im Innern des Gebäudes. Die Eröffnung war auf den Herbst 1996 geplant, doch die Arbeiten verzögerten sich aufgrund Unstimmigkeiten zwischen den Beteiligten. Ein neues Schema für das Projekt folgte dem nächsten. 1997 fand ein Wechsel im Kulturministerium statt und die neue Ministerin Catherine Trautmann fror die Bauarbeiten im Februar 1998 kurzerhand ein. Das Projekt eines „Maison de l'image et du son“ im Palais de Tokyo war begraben und man machte sich auf die Suche nach einem anderen Ort für die Realisierung.

Die Abbrucharbeiten im Innern des Palais de Tokyo waren zu diesem Zeitpunkt bereits so weit fortgeschritten, dass das Gebäude aus Sicherheitsgründen nicht mehr genutzt werden konnte. Es war gänzlich entkernt und zeigte sich quasi wieder im Rohbau.<sup>221</sup> Die zwölf Millionen Francs, die in die Abbrucharbeiten investiert worden waren, hatten lediglich dazu geführt, dass das Gebäude nicht mehr benutzt werden konnte. Hatten die diversen Nutzungen die Identität des Gebäudes fragmentiert, so war nach dem Scheitern des letzten Projekts nun auch die Bausubstanz in seinem Inneren zerrüttet.

Nach zwei Jahren, 1999, wurde erneut Luft geholt, um das brachliegende Gebäude zu beleben. Trautmann kündigte die Errichtung eines Orts für zeitgenössische Kunst an, mit dem die Reanimierung des Palais de Tokyo endlich gelingen sollte. Inzwischen waren die Mittel um einiges geringer als noch beim Projekt für ein „Maison de l'image et du son“. Lediglich drei Millionen Euro wurden für den Umbau von 5500 m<sup>2</sup> budgetiert. Geld für einen Architekturwettbewerb war nicht vorhanden. Nicht einmal der Studienauftrag, der Ende 1999 an drei Architekturbüros vergeben wurde, konnte mehr angemessen bezahlt werden, wie der

---

<sup>218</sup> In der langen Projektphase wechselte das ursprünglich betitelte „Maison de l'image“ auf „Palais des arts et de l'image“, dann auf „Palais du Cinéma“ und schliesslich auf „Maison de l'image et du son“.

<sup>219</sup> Die Geschichte dieses Projekts ist in einem Bericht von Serge Toubiana, dem Direktor der Cinémathèque française, nachzulesen, den dieser im Januar 2003 dem damaligen Kulturminister Jean-Jacques Aillagon vorgelegt hatte. Internetquelle: [www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/toubiana/toubiana.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/toubiana/toubiana.pdf) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008). Eine weitere Quelle bildete der 2004 in der 43. Nummer der Zeitschrift *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* publizierte Artikel „Musée du cinéma: Esprit es-tu là?“ von François Albera; Internetquelle: [1895.revues.org/document1602.html](http://1895.revues.org/document1602.html) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>220</sup> Laut Albera existierte bereits seit dem Jahr 1951 ein Projekt für ein „Musée du cinéma“ im Palais de Tokyo; siehe Albera 2004, o. S.

<sup>221</sup> Die Fassade blieb unberührt, da das Gebäude 1991 in die Liste der historischen Gebäude aufgenommen wurde. Vgl. Toubiana 2003, S. 66: „En 1991, le Palais de Tokyo fait l'objet d'une procédure de classement au titre des Monuments historique.“

Architekt, Kritiker und Dozent an der École d'architecture de la ville et des territoires in Marne-la-Vallée, Valéry Didelon, in seinem Text zum Palais de Tokyo erwähnt.<sup>222</sup>

Auf diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass der Vorschlag des Architektenduos Anne Lacaton und Jean-Philippe Vassal gewählt wurde – ein Büro, das auch mit kostengünstigen Arbeiten bekannt geworden war. Für die Architekten schien das limitierte Budget geradezu als Herausforderung zu wirken. So meinte Jean-Philippe Vassal in einem Gespräch mit dem Architekten und Autoren Patrice Goulet:

*It was a very limited budget, then, but knowing what we were capable of doing, we worked on 8,000 m<sup>2</sup>. Namely, even if the budget was very limited for 5,500 m<sup>2</sup>, we thought it necessary to try and go further.<sup>223</sup>*

Weiter zu gehen bedeutete in der Praxis, so wenig wie möglich zu machen.<sup>224</sup> Dies war schwieriger als es sich anhört. Die Sicherheit war, wie bereits gesagt, zum Zeitpunkt, als die Bauarbeiten abgebrochen wurden, in Bezug auf die offiziellen Sicherheitsnormen nicht gewährleistet. Lacaton und Vassals Arbeit bestand zu einem grossen Teil darin, die zuständigen Behörden vom Gegenteil zu überzeugen. Didelon, der selbst Architekt ist, sieht die Hauptleistung der Architekten genau darin, dass sie es erreicht haben, nichts an der Gebäudestruktur des Palais de Tokyo zu verändern und trotzdem die Sicherheitsnormen zu erfüllen: „[...] Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal ont réussi dans l'ensemble la mise aux normes sans altérer l'espace qu'ils avaient trouvé : ils se sont battus pour ne rien faire.“<sup>225</sup> Sie konnten der für den Brandschutz benötigten Versiegelung der Gebäudestruktur entgehen, indem sie verschiedene Verbrennungstests vor Ort durchführten,<sup>226</sup> und sie verhinderten das Anbringen von Geländern vor den riesigen Fenstern. Einzig die Vergrösserung der Säulen konnte aufgrund des Brandschutzes nicht verhindert werden.

Das Budget setzten Lacaton und Vassal für die technische Funktionsfähigkeit des Gebäudes ein. Ihre „Architektur“ bestand in der Bewahrung des Status quo, das heisst der entkernten Gebäudehülle. Dies brachte Till Briegleb in seiner Berichterstattung zum neuen Palais de Tokyo zur Aussage: „[...] das Palais de Tokyo ist nüchtern betrachtet eine bespielte

---

<sup>222</sup> Valérie Didelon, „L'économie de l'architecture. À propos de la rénovation du Palais de Tokyo“, in: *Les Visiteur. Ville, Territoire, Paysage et Architecture*, No. 9 (automne 2002), Paris: Société Française des Architectes, 2002, S. 6–19. Zu den eingeladenen Architekturbüros gehörten Lacaton und Vassal, Patrick Bouchain und Stéphane Maupin; vgl. Didelon 2002, S. 19, Fussnote 6.

<sup>223</sup> Patrice Goulet, „Dos conversaciones con Patrice Goulet. Conversación 1 / Two Conversations with Patrice Goulet. Conversation 1“, in: Gustavo Gili (Hg.), *Lacaton & Vassal*, (2G Books), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, S. 130–143, hier S. 131.

<sup>224</sup> Bereits bei einem Auftrag für die Neugestaltung des Place Léon Aucoc in Bordeaux 1996 beschränkten sich Lacaton und Vassal auf wenige Unterhaltsarbeiten. Bei diesem Projekt waren nicht die knappen Budgetvorgaben Grund für die Beschränkung, sondern die Unnötigkeit des Vorhabens. Vgl. Lacaton und Vassal auf ihrer Website [www.lacatonvassal.com](http://www.lacatonvassal.com): „The square is already beautiful. As a project we've proposed doing nothing apart from some simple and rapid maintenance works [...].“ (Die Website wurde am 26.10.2008 zuletzt konsultiert.)

<sup>225</sup> Didelon 2002, S. 11.

<sup>226</sup> Aufgrund dieser Tests entwickelten sie eine Klassifikation von Kunstwerken, die je nach Entzündungsrisiko ausgestellt oder nicht ausgestellt werden dürfen.

Ruine.<sup>227</sup> Die innerlich zerrüttete Identität wurde mit der Transformation des Gebäudes in einen Ort für zeitgenössische Kunst nicht repariert, sondern zementiert.

Ich befinde mich immer noch auf dem Niveau des Bassins, während ich mir die schwierige Geschichte dieses Baus und insbesondere diejenige des linken Flügels vor Augen führe. (Abb. 52) Ihr ist vermutlich mit der Einrichtung der „Site de création contemporaine“<sup>228</sup> noch kein Ende gesetzt. Bereits letztes Jahr, 2007, wurde anlässlich des dreissigjährigen Bestehens des Gebäudes von Jacques Chirac informiert, dass seine internationalen Expansionspläne für das Centre Georges Pompidou auch auf das lokale Palais de Tokyo übergreifen könnten.<sup>229</sup> Die noch immer ungenutzten 13000 m<sup>2</sup> der insgesamt 20600 m<sup>2</sup> grossen Fläche – die „Site“ nimmt nur einen Drittel der Gesamtfläche ein – sollen demnach bis 2009 erschlossen werden, um darin einen weiteren Standort des Centre Georges Pompidou einzurichten. 8000 m<sup>2</sup> sollen allein im Untergeschoss für die Installierung von drei Kinosälen verwendet werden.

Ich schaue auf den Boden und entdecke Dachluken, die mir eventuell einen Blick in den Bauch des Gebäudes erlauben. Unter einer Wasserschicht in der ein weggeworfener Plastikbecher schwimmt, lässt sich jedoch nicht viel erkennen. (Abb. 53) Eine mit gelbem Klebeband zusammengeflackte Plastikscheibe ist unter dem abschliessenden Glas angebracht. Sie trübt die Sicht, und nur schemenhaft erkenne ich darunter einen Haufen Kartonschachteln, der sich scheinbar ungeordnet in dem Raum auftürmt. Ich muss an „Stalker“ denken und frage mich, ob mich im Innern des Palais de Tokyo eine ähnliche Ruinenlandschaft erwartet wie im imaginären Erzählraum von „Stalker“.

### **„Le Jardin Sauvage“ und ein Platz in Marokko: Versuche der Ruinierung**

Ich entscheide mich, nicht der offiziellen Erschliessung der Anlage zu folgen und gehe zurück, die Treppen hinab auf die Avenue du New York, von wo ich in die nächste Seitenstrasse einbiege. Vor mir bauen sich abweisende, glatte, nahezu fensterlose Mauern auf, die mir zu verstehen geben, dass ich mich nicht auf dem intendierten Zugangsweg zu diesem Gebäude befinde. Der Bau wird hier zur unbezwingbaren Festung. Die Architektur verliert ihre majestätische Geste und zeigt ihr abweisendes, verschlossenes Gesicht. Nur am oberen Ende der Fassade zeigt sich ein Fensterband, das den Blick in die „Ruine“ gewähren würde.

Umso irritierender ist der am Fuss des Gebäudesockels angelegte „private“ Garten. Hinter einem Gitter, in einem mit kurzen Rundhölzern fein säuberlich abgesteckten Beet, gedeihen verschiedene Kräuter, ziehen sich an gewellten Stangen Bohnenstauden hoch und blühen rote Geranien. Eine kleine Hütte aus weiss gestrichenen Latten sitzt mitten im Beet und verstrahlt die biedere Gemütlichkeit eines Schrebergartens. (Abb. 54) Auf einem an der Mauer des Palais de Tokyo angebrachten Schild lese ich „Le Jardin aux habitants du Palais de Tokyo“. (Abb.

---

<sup>227</sup> Till Briegleb, „Luxus der armen Dinge“, in: *art-magazine*, Nr. 7, 2007; siehe [www.art-magazin.de/architektur/549.html](http://www.art-magazin.de/architektur/549.html) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>228</sup> Die „Site de création contemporaine“ wird in der Folge mit „Site“ abgekürzt.

<sup>229</sup> Marc Zitzmann, „Centre Pompidou im Palais de Tokyo“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 29, 5.2.2007, S. 24: „Chirac empfahl, auch über Projekte in Afrika, Indien, Russland und Südamerika nachzudenken.“ Wie der Stand der Dinge unter der neuen Regierung von Nicolas Sarkozy aussieht, ist mir nicht bekannt.

55) Ein paar Schritte weiter entdecke ich in den diversen Beeten eingeschlagene Tafeln, die den jeweiligen „Gärtner“ benennen. Es handelt sich um eine künstlerische Intervention, wie ein weiteres Schild mit der Aufschrift „Palais de Toyko / Module hors-les murs“ verrät – ein erstes Anzeichen der Bewohner der „Site de création contemporaine“.<sup>230</sup> (Abb. 56) Die „Site“ hat aufgrund der geschlossenen Architektur wenige Möglichkeiten, sich bereits im Aussenraum zu zeigen. Die Intervention auf dem schmalen Band Erde, das zwischen der Fassade und der Strasse zum Grund des Palais de Tokyo gehört, hebt die Unbezwingbarkeit des Baus geradezu hervor. Ich lese es als ein verschwindend kleiner Versuch der Bewohner, das Palais zu demokratisieren und seine palastähnlichen Strukturen zu „ruinieren“.

Mit dem Blumenbeet ist der Bau jedoch schwer aufzubrechen. Am Ende der Fassade treffe ich auf eine weitere Intervention. Es handelt sich um ein vom französischen Ministerium für Kultur und Kommunikation veranschlagtes Projekt im Rahmen des „Renovationsprogramms“ für das Palais de Tokyo, innerhalb dessen auch die „Site de création contemporaine“ entstanden ist. Bei dieser Intervention ist man rigoros vorgegangen; dieser Eindruck wird jedenfalls von einem Schild erweckt, das am Absperrgitter befestigt ist. Wie ich lese, stehe ich an der Grenze zu „Le Jardin Sauvage du Palais de Tokyo“. (Abb. 57 und 58) Zwischen einer Backsteinmauer, dem Tunnel der Métro und der nördlichen Fassade des Palais du Tokyo klafft ein ungefähr fünf Meter breiter Einschnitt. In diesen Graben führt vom unteren Ende der Treppe siebzig Zentimeter über dem Boden ein aus Holzbrettern konstruierter Weg, der aufgrund eines Eisengitters, das auf Höhe der Ecke des Gebäudes angebracht ist, nicht vollständig abgescritten werden kann. Hinter dem trennenden Gitter vernehme ich lautes Vogelgezwitscher. Doch auf den zweiten Blick gebärdet sich alles zahmer also angenommen. Vor den Backsteinwänden sind Drahtseile gespannt, an denen Pflanzen hochgezogen werden; Sprinkleranlagen sind montiert, die im Sommer die Pflanzen bewässern. Kein wild wucherndes, undurchschaubares Dickicht wird hier vom Gitter im Zaum gehalten. Für die Eröffnung des Orts für zeitgenössische Kunst im Januar 2002 schufen ein Team aus Architekten und Landschaftsarchitekten, bestehend aus Marc Pouzol, Laurent Dugua und Véronique Faucheur vom Berliner „atelier le balto“<sup>231</sup>, innerhalb von zwei Wochen einen Garten, der die bis anhin brachliegende Zone „ausräumen“ und mit „neuem Leben füllen“ sollte.<sup>232</sup> (Abb. 59) Da waren also keine Guerilla-Gärtner in einer Nacht- und Nebelaktion am Werk, um in öffentlichem Gelände ihre Samen zu streuen; die Natur hat sich auch nicht aus eigener Kraft des Orts bemächtigt und seine Rückeroberung begonnen. Die „Ruinierung“ der starren architektonischen Struktur wird nur auf dem Schild suggeriert.

---

<sup>230</sup> Die „Modules“ betreffen einen Tätigkeitsbereich der „Site de création contemporaine“. Sie umfassen spezielle Projekte, unter anderem künstlerische Interventionen im Aussenbereich. Siehe die Website [www.palaisdetokyo.com/#/fo3/high/programme/projets\\_som.php](http://www.palaisdetokyo.com/#/fo3/high/programme/projets_som.php) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>231</sup> Das Atelier wurde im Jahr 2001 von Marc Pouzol und Laurent Dugua gegründet und hat diverse Gärten realisiert. Für das Projekt „Le Jardin Sauvage du Palais de Tokyo“ arbeiteten Pouzol und Dugua mit Remue Méninges, Pré-Carré, Rouge Cerise und Jardins Secrets zusammen.

<sup>232</sup> So wird die Aufgabe in der Publikation *Fieldwork* beschrieben, in der das Projekt dokumentiert ist. Vgl. LAE, Fondation Landscape Architecture Europe (Hg.), *Fieldwork*, Gollion: Infolio éditions, 2006, S. 206–209, hier S. 207: „À l'occasion de l'ouverture du Centre d'Art Contemporain dans le Palais de Tokyo à Paris, la courette en contrebas, délabrée et insignifiante, située entre l'avenue et le bâtiment, devait être débarrassée et remplie d'une nouvelle vie [...]“

Ich steige die breite Treppe hoch, die steil nach oben zur Avenue du Président-Wilson führt und erblicke zwei Metallpasserellen, die über den Graben gelegt sind und das Gebäude mit der Strasse verbinden. (Abb. 60) Sie erinnern an Passerellen, wie sie in der Schifffahrt verwendet werden, um die Leute an beziehungsweise von Bord zu befördern. Obwohl sie fest installiert sind, wirken sie provisorisch und beweglich, als könnten sie jeden Moment eingezogen werden, um dem Palais de Tokyo die Abfahrt zu ermöglichen.

Die Stege waren der einzige Eingriff, den Lacaton und Vassal im Aussenbereich vorgenommen haben. Sie bildeten den Versuch, das monumentale Gebäude offener und einladender zu gestalten wie die Architekten in ihrem Projektbeschrieb stichwortartig ausführen:

*To create porosity: to hear the rain, to see the light and the sunshine come in, see the city, to increase the number of entrances so as to be more open and more welcoming. [...] Resting against the building, they [footbridges] manage to attenuate the monumentality of the place, [...].*<sup>233</sup>

Porösität und Offenheit sind Begriffe, die ich mit einer Ruine in Verbindung bringen würde, nicht aber mit dem Palais de Tokyo. Die Erhöhung der Eingänge und die provisorisch wirkenden Stege haben die Monumentalität nur wenig gemindert. Insgesamt lässt sich an diesem Gebäude schwerlich rütteln. Im Vokabular der Architekten zeigt sich jedoch der Versuch, die Grundprinzipien ihrer Architektur auch in die Renovation des Palais de Tokyo einzubringen. Zu diesen Prinzipien gehören eben die Porösität, die Durchlässigkeit von Raum, die Wechselwirkung von Innen- und Aussenraum. Das semitransparente Polycarbonat, das in Gewächshäusern eingesetzt wird, ist Bestandteil ihres architektonischen Entwurfs geworden. Es dient ihnen dazu, die Grenze zwischen Innen- und Aussenraum fliessend zu gestalten.<sup>234</sup> Dass die Mauern des Palais de Tokyo nur schwer zu durchbrechen sind, mussten sich auch Lacaton und Vassal bewusst geworden sein. Sie wichen auf die konzeptuelle Ebene aus, um Durchlässigkeit wenigstens auf einer geistigen Ebene zu erzeugen. So benutzten sie den öffentlichen Platz *Djemaa-el-Fnaa* in Marrakesch, Marokko, als Referenz, um einerseits ihr Konzept für die Nutzung der „Site“ zu veranschaulichen, aber auch um die physischen Grenzen des Raums symbolisch aufzuheben:

*To us, the Place Djemaa-el Fnaa in Marrakech, which we've proposed as a reference, seemed to perfectly represent this idea of a place of passage and of meeting, of spatial freedom and usage. It's a vast square, a ground surface without demarcations, without street furniture, without constraints, an open space, empty at night, teeming by day, which indefinitely renews itself and metamorphoses according to people's movements.*<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Gili 2007, S. 101.

<sup>234</sup> Vgl. Ilka und Andreas Ruby, „Arquitectura naif. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal / Naïve Architecture. Notes on the Work of Lacaton & Vassal“, in: *ebd.*, S. 11–23, hier S. 19: „This dissolution of the boundaries of the site by means of a fusion, in our perception, of the architectural space and landscape can, in principle, be observed in almost every Lacaton & Vassal project.“

<sup>235</sup> Gili 2007, S. 101. Der Text findet sich auch auf der Website von Lacaton und Vassal: [www.lacaton-vassal.com](http://www.lacaton-vassal.com).

Lacaton und Vassal stülpten mit der Evokation eines öffentlichen Platzes das Innere des Raums nach aussen und umgingen dadurch die geschlossene Fassade.

Die Eingriffe der „Site“ und der Architekten, die mir auf meinen Rundgang um das Gebäude begegnet sind, erscheinen mir als Versuche, die Monumentalität des Gebäudes zu „ruinieren“, das heisst aufzubrechen und die steinerne Hülle zu durchdringen. Der „Jardin Sauvage“ der „Site“ stellt der klaren geometrischen Form zumindest in Worten die unbändige, chaotische Kraft der Natur gegenüber. Lacaton und Vassal griffen auf einen Platz in Marokko zurück, um die strengen Formen mit dem unkontrollierten Treiben einer Menschenmenge auf einem öffentlichen Platz zu verbinden.

## La ruine, c'est chic! (Teil 1)

Ich gehe weiter und gelange zum Eingangsbereich der beiden Museen. Hier muss man sich entscheiden, ob man sich auf die Seite des Musée d'Art moderne de la Ville de Paris oder auf die Seite des Palais de Tokyo schlägt. Auf dem Vorplatz herrscht emsiges Treiben. Vor dem Eingang der „Site“ stapeln sich zwischen Abfallmulden grosse Säcke, gefüllt mit zerknülltem Zeitungspapier und anderem Material, das von Arbeitern auf kleinen Baggern entsorgt wird. (Abb. 61) Wo Abfall ist, muss auch „création“ stattfinden oder stattgefunden haben, und so bahne ich mir einen Weg in Richtung Eingang. Links der Bronzetür sind silberne Buchstaben angebracht, die sich zu „PALAIS DE TOKYO /“ verbinden. Der Schrägstrich ist offensichtlich ein Verweis auf das Internet sowie auf „Site“ im Sinne von Gelände. Ich stocke kurz, da ich an den Zeitungsartikel denken muss, in dem mitgeteilt wurde, dass sich das zukünftige „Centre Jeune Création“<sup>236</sup> als ein französisches Pendant unter anderem zum New Yorker Alternative Museum verstehe.<sup>237</sup> Das in den 70er Jahren gegründete Museum existierte ab dem Jahr 2000 nur noch im Internet. Auf seiner Homepage steht vorbeugend: „Please note that this is an internet-based museum. There is no physical space to visit.“<sup>238</sup>

Ich betrete den Eingang und es empfängt mich ein Raum, der zwar physisch ist, auf den ersten Blick jedoch undefinierbar bleibt. Ich teile Didelons ersten Eindruck vom Innern des Palais de Tokyo, den er wie folgt beschreibt:

*En un instant, on oublie le palais austère situé entre Alma et Iéna, pour se retrouver dans quelque chose de visiblement très grand dont on distingue mal les contours. On sait ce qu'on a perdu sans savoir encore ce qu'on a trouvé.*<sup>239</sup>

Vor mir breitet sich ein hoher Raum aus unverputztem Beton aus; den Decken entlang ziehen sich Kabel und Leitungen, die üblicherweise unter einer Verkleidung versteckt sind. An manchen Stellen hängen die Kabel gar lose von der Decke. Die Backsteinwände liegen grösstenteils offen. Um abbröckelndes Material aufzufangen, sind stellenweise grüne engma-

---

<sup>236</sup> Der ursprüngliche Name der „Site de création contemporaine“ lautete „Centre Jeune Création“.

<sup>237</sup> Marc Zitzmann, „Centre Jeune Création / Ein Ort für Gegenwartskunst in Paris“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.7.1999, S. 21.

<sup>238</sup> [www.alternativemuseum.org](http://www.alternativemuseum.org).

<sup>239</sup> Didelon 2002, S. 7.

schige Netze unter die Decke gehängt. (Abb. 62–64) Die rohe unverputzte Struktur erweckt den Eindruck eines brachliegenden Gebäudes. Die Schwächung des monumentalen Charakters, wie es Lacaton und Vassal im Aussenbereich mithilfe der Stege und der Erhöhung der Zahl der Eingänge versucht haben, ist ihnen am eindrücklichsten mit der Bewahrung der entkernten Gebäudehülle geglückt.

In dieser Hülle hat sich die „Site“ eingerichtet. Die Kasse und der Informationsschalter campieren im Imbisswagen; der Bücherladen und die Museumsboutique sind mit Maschendraht eingezäunt; das Restaurant wird durch transparenten und blauen Wellplastik abgetrennt. Die Materialien fügen sich in das Baustellenvokabular ein, das diesen Raum charakterisiert. (Abb 65–67) Die Raumeinrichtung erscheint zunächst improvisiert, so wie auch die „zufällige Form“ der ruinösen Beschaffenheit. Doch im Wissen darum, dass man sich mitten in Paris befindet und dazu in einer Institution, die vom französischen Staat initiiert worden ist und zu einem Teil auch von ihm finanziert wird, verwandelt sich die „Site“ in eine künstliche Brache. Nichts scheint mehr zufällig zu sein. Auch Didelon schreibt: „Rien n'est en fait ici laissé au hasard; et c'est la manière dont la précarité du lieu est savamment entretenue qui trahit la sophistication du Palais de Tokyo nouvelle version.“<sup>240</sup> Ähnlich der Brache im Aussenbereich, die unter dem Etikett „Le Jardin Sauvage“ kultiviert wurde, erscheint es dem brachliegenden Innenraum ergangen zu sein: Die Ruine des staatlichen Gebäudes wurde zum kultivierten, sophisticated Ausstellungsraum, indem sie mit zeitgenössischer Kunst bepflanzt wurde.

So wie der Name „Jardin Sauvage“ die Assoziation einer wilden Natur evoziert, schafft auch die Titelgebung der Institution künstliche Bezüge: So spielt sie mit „site“ auf den amerikanischen Künstler Robert Smithson an, der die „site“ folgendermassen definiert:

*Der Ort [site] ist in gewisser Hinsicht die physische, rohe Realität – die Erde oder der Boden, den wir tatsächlich nicht wahrnehmen, wenn wir uns in einem geschlossenen Raum oder einem Atelier oder so was aufhalten [...].*<sup>241</sup>

Die „physische, rohe Realität“ korrespondiert dabei – zumindest an der Oberfläche – mit den Kriterien, durch die sich Smithsons „sites“ auszeichnen,<sup>242</sup> doch hat sie im Grunde nichts damit zu tun. Smithson entwickelte eine Dialektik zwischen der „Realität“, der „site“, und ihrer Repräsentation im Museum, das er als „non-site“ bezeichnete. Die Bezeichnung des Palais de Tokyo als „site“ scheint höchstens darauf hinzuweisen, dass sich die Institution nicht in dieser Funktion wahrnehmen will. Anstelle einer musealen Institution, in der Kunst ausgestellt und reflektiert wird, erhebt sie den Anspruch, ein Ort der künstlerischen Kreation selbst zu sein: ein Künstleratelier.

---

<sup>240</sup> Didelon 2002, S. 9–10.

<sup>241</sup> Robert Smithson zitiert nach Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München: Verlag Silke Schreiber, 2003, S. 296.

<sup>242</sup> Philip Ursprung fasst diese Kriterien zusammen: „Am liebsten waren ihm Orte, die entweder zerfallen oder noch nicht fertig waren, das heisst, die entweder auf die Zukunft oder die Vergangenheit hinweisen. Dies erklärt seine Faszination für Industrieruinen, Baustellen und Naturdenkmäler [...].“ (Ebd., S. 297)



Ich bewege mich zur Imbissbude, die sich als Informationsschalter entpuppt. Von dessen Bewohner erfahre ich, dass das Museum heute nur für die Presse geöffnet habe. Am Abend sei jedoch eine Vernissage, an welcher der Ausstellungskatalog gratis zu ergattern sei. Ich verlasse das Gebäude und beschliesse, am Abend wieder zu kommen.

### **Intermezzo: „La Danse Sauvage“**

Das Palais de Tokyo ist nicht nur bei Vernissagen bis um Mitternacht geöffnet, sondern täglich, ausser Montag, ab zwölf Uhr mittags. Das Gefühl, bis tief in die Nacht Zeit zu haben, um die Ausstellung zu besuchen, hat wahrscheinlich dazu geführt, dass ich zu spät komme. Der Rundgang durch die Ausstellung ist bei meiner Ankunft bereits dem Tanz auf dem Vorplatz zwischen der Site de création und dem Musée d'Art moderne de la Ville de Paris gewichen. Der Hof ist mit zahlreichen farbigen Lämpchen erleuchtet, die so gar nicht zu dieser Architektur passen wollen. Ebenso fremd scheint die elektronische Zigeunermusik, die DJ Olga und Dr Schnaps à la „Gypsy Sound System“ ihren kreisenden Scheiben entlocken. DJ Olga übt sich gerade im Limbo-Dancing, während sie die Rotweinflasche ansetzt; die Menschenschar tanzt ausgelassen und ist vermutlich dankbar um die klare Geometrie der Architektur, die sie vor dem totalen Verlust des Gleichgewichts bewahrt.

Mir kommt eine Nachtaufnahme des Gebäudes von der Weltausstellung 1937 in den Sinn: Die Aufnahme zeigt eine Reihe von lediglich als schwarze Silhouetten erkennbare Menschen, die von der unteren Plattform hinter dem Bassin zum hell erleuchteten Gebäude hochschauen. (Abb. 68) Protagonist der Darbietung war die Statue von Bourdelle, die im Lichtstrahl geradezu weiss erschien und sich vom dunkeln Hintergrund dramatisch abhob. Weitere Statisten waren die grossen Flachreliefs, die im Scheinwerferlicht an Plastizität gewannen und mehr Aufmerksamkeit erzeugten als im ausgeglichenen Tageslicht. Die Kulisse bildete die Architektur, insbesondere die Säulen, auf denen das Licht ein Schattenspiel erzeugte und ihre geometrische Reihung inszenierte. Heute Abend ist die ehemalige Bühne nicht mehr von den Statuen und Reliefs erfüllt. „La Génie de la France“ schaut ins Leere, während sich hinter ihrem Rücken das Publikum in Szene setzt. Ich sehe zwar nirgends ein Schild, aber ich frage mich, ob die tanzende Menschenmenge nicht Teil einer Performance sein könnte, einem weiteren Projekt im Rahmen des vom französischen Ministerium für Kultur und Kommunikation verordneten „Renovationsprogramms“: „La Danse Sauvage“.

### **La ruine, c'est chic! (Teil 2)**

Punkt zwölf Uhr mittags finde ich mich wieder vor dem Palais de Tokyo ein. Auf dem Vorplatz leuchten jetzt rot die Tische, die zum Café des Musée d'Art moderne de la Ville de Paris gehören, doch links und rechts des Eingangs der „Site“ stehen halb leer getrunkene Champagnerflaschen und Plastikbecher mit inzwischen wohl temperierten Bierresten, die von der vergangenen Nacht zeugen. Erneut trete ich durch die schwere Bronzetür, passiere den Wohnwagen und gelange endlich in den Ausstellungsbereich. Mit Bedauern muss ich feststellen, dass die aktuelle Ausstellung den Blick auf den Raum des Palais de Tokyo verdeckt. Das gläserne Giebeldach, das bei Bedarf verdunkelt werden kann – ein Verschattungssystem, das die Architekten laut einem Artikel in der Zeitschrift *Archithese* aus dem Gewächshaus

übernommen haben – ist verdunkelt.<sup>243</sup> Abgedeckt sind auch die grossen Fenster an den seitlichen Wänden; die Treppe in den auf einem höheren Niveau gelegenen Raum ist geschlossen. Zudem sind für diese Ausstellung Wände eingebaut worden. Das Ruinöse ist nichtsdestotrotz gegenwärtig. Auch in den eingebauten Ausstellungsräumen ist das Mauerwerk hauptsächlich unverputzt, Kabel und Leitungen liegen offen.

Ich schaue mir Abbildungen des Raums im unbebauten Zustand an, um ihn mit der jetzigen Situation zu vergleichen. (Abb. 69 und 70) Auf den Fotografien kann man das Volumen des riesigen Raums erahnen, das nur an einer Stelle durch eine Längswand geteilt wird. Die Ausstellungshalle ist von Licht, das durch das gläserne Dach und die Fenster einströmt, hell erleuchtet. Die Qualität des Rohbaus, in den das Gebäude durch das Projekt des „Maison de l'image et du son“ quasi „zurückgebaut“ worden war, lässt sich gut erkennen. Ich erinnere mich an eine Fotografie in der Zeitschrift *Das Werk* von 1937, der ich im Lauf meiner Recherchen begegnet war. Sie zeigte den deutschen Pavillon der Weltausstellung von 1937 als Baustelle. (Abb. 71) In der Bildlegende hiess es: „Der deutsche Pavillon als Skelettbau. Er wirkte vor seiner Verkleidung mit Steinplatten bei weitem grosszügiger, luftiger, eleganter.“<sup>244</sup> Der Autor erkannte im Rohbau eine Modernität, die im fertigen Bau verloren ging. Nachdem das Skelett unter einer Verkleidung aus Muschelkalk verschwunden war, bezeichnete er den Bau als „leer“, „protzig“ und „überholt“.<sup>245</sup> Es scheint, als ob dieser Autor ungefähr sechzig Jahre später erhört worden wäre und einem Bau aus der Weltausstellung – zwar nicht dem deutschen Pavillon, dafür dem in seinen monumentalen Proportionen jedoch vergleichbaren Palais de Tokyo – diese „Grosszügigkeit“ und „Luftigkeit“ zurückgegeben wurde. Die grossdimensionierten und gut mit Tageslicht ausgeleuchteten Räume, die nach der Entfernung der Wände und der abgesenkten Decken zum Vorschein kamen, faszinierten auch Lacaton und Vassal, als sie den Ort erstmals besichtigten:

*A visit to the location enabled one to discover a building and some surprising spaces, brought to light by the demolition work. The very graceful concrete structure from 1937 appeared naked, with a raw, industrial, modern look. Behind the monumental facades, the interior of the building resembled a magnificent industrial wasteland.*<sup>246</sup>

Die Bewunderung der anmutigen („graceful“) Betonkonstruktion von Lacaton und Vassal muss natürlich unter anderen Vorzeichen gelesen werden, als diejenige des Autors in den 30er Jahren. Zwar schätzen auch Lacaton und Vassal die Modernität, die in der entkleideten Architektur zur Geltung kommt, doch verbinden sie diese mit einem „prächtigen industriellen

---

<sup>243</sup> Siehe *Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur*, Nr. 2 (2005) Sulgen: Niggli-Verlag, 2005, S. 23.

<sup>244</sup> Peter Meyer, „Paris 1937“, in: *Das Werk. Architektur, Freie Kunst, Angewandte Kunst*, Nr. 11, Jg. 24 (November 1937) Zürich: Gebr. Fretz AG, 1937, S. 337–349, hier S. 343.

<sup>245</sup> Ebd., S. 343: „Die Architektur ist leer und protzig, sie steht stilistisch ungefähr auf der Stufe von 1906 – auf der Stilstufe jener Jahre, in denen nach Ueberwindung des Jugendstils unter Führung von Peter Behrens eine spezifische Art Neuklassizismus gepflegt wurde, unter starker Verwendung abstrakt-geometrischer Formen, die man gerade als Gegensatz zu bewegtem Schnörkelwerk der vorangegangenen Jahren schätzte.“

66 <sup>246</sup> Lacaton und Vassal zitiert nach Gili 2007, S. 101.

Ödland“ („magnificent industrial wasteland“). Mit „industrial look“ assoziieren sie, wie ich vermute, die beeindruckenden räumlichen Dimensionen des Baus und die rohe, unverputzte Betonstruktur. „Industrial wasteland“ bezeichnet im Grunde jedoch nicht ein industrielles Gebäude, sondern Land, das durch seine industrielle Nutzung unbrauchbar geworden, verödet und vielleicht sogar verseucht ist. Es stellt sich die Frage, ob in der Beschreibung des „Ödlands“ als „prächtig“ eine neuartige Ruinenimagination anklingt, die der Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen mit „post-industrieller Ruinenromantik“ bezeichnet:

*Zu fragen wäre, ob es sich bei diesem Ruinenwert von Produktionsanlagen um eine Schwundstufe eines älteren Paradigmas oder um eine genuin post-industrielle Ruinenromantik handelt. Zerbombte Städte, Topographien des Terrors und verlassene, heruntergekommene Industrielandschaften [...] lassen jedenfalls Schönheit und Erhabenheit als Merkmale der traditionellen Ruinenimagination vermissen.<sup>247</sup>*

Auch die in eine Ruine verkehrte Baustelle der „Site“ lässt diese Merkmale vermissen. Und trotzdem hat sie die Architekten zu der Wahl von Begriffen wie „anmutig“ oder „prächtig“ veranlasst. Ihre Beschreibung bleibt jedoch eine Assoziation. Das Palais de Tokyo ist nie eine Fabrik, sondern immer ein Museum gewesen.

Dennoch kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich die „Site“ in die Geschichte von brachliegenden Industriegebäuden einklinken will und zwar insbesondere in jenen Abschnitt der Geschichte, als kulturelle Initiativen die Brachen zu revitalisieren begannen. Die Bezeichnung der Institution als „Site de création contemporaine“ verweist explizit auf das Künstleratelier – und Künstlerateliers stehen am Beginn der Umnutzung von Brachen. Es war im New York der 40er Jahre, als Künstler anfangen, leer stehende Fabrikräume als Ateliers zu nutzen.<sup>248</sup> Seither hat die Umnutzung eine rasante Entwicklung erfahren. Das Modell des Künstlerlofts wurde von Galerien und schliesslich auch von privaten und öffentlichen Ausstellungshallen übernommen. In den ausgehenden 70er Jahren wurden, wie Philip Ursprung schreibt, die Umnutzung ehemaliger Fabrik- und Lagerräume als Ausstellungshallen zum neuen Paradigma.<sup>249</sup>

Als die „Site“ eröffnet wurde, war das Potential solcher Brachen bereits von kommerziellen Life-Style-Unternehmen entdeckt und ausgelotet worden. Wenn die Architekturkritiker Ilka und Andreas Ruby das Palais de Tokyo mit dem in New York situierten „Meatpacking

---

<sup>247</sup> Andreas Huyssen, „Zur Authentizität von Ruinen: Zerfallsprodukte der Moderne“, in: Susanne Knaller / Harro Müller (Hg), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 232–248.

<sup>248</sup> Ab Mitte der 40er Jahre richteten sich in New York die ersten Künstler in günstigen, leer stehenden Fabrikgebäuden und Lagerhallen ein. Ende der 50er Jahre war diese Wohn- und Arbeitsform bei den Künstlern bereits zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Vgl. dazu Ursprung 2003, S. 107–116.

<sup>249</sup> Ebd., S. 108.

District”<sup>250</sup> vergleichen, ziehen sie ein Beispiel heran, bei dem die Kommerzialisierung bereits stattgefunden hat. Der ehemalige von der Fleischindustrie geprägte Bezirk hatte die Stadien von der subversiven Inbesitznahme durch unterschiedliche Gruppen bis zur vollständigen Kommerzialisierung und Bevölkerung durch Neureiche bereits durchlaufen. Kürte Jon Steinberg den Bezirk 2004 im *New York Magazine* zu „New York's most fashionable neighborhood”<sup>251</sup>, ist drei Jahre später in der Einschätzung eines anderen Journalisten „die Gegend für die wirklich coolen New Yorker [...] längst [zu] eine[r] Horrorshow aus Möchtegern-Stars, schlecht gekleideten Neureichen [...] verkommen“<sup>252</sup>.

Die Anknüpfung der „Site“, einer kulturellen Institution, an diese Geschichte ist auf diesem Hintergrund tatsächlich ein „Experiment auf abgeernteten Feldern“, wie Heinz Peter Schwerfel seinen Artikel zum neu eröffneten Palais de Tokyo betitelt. Zudem ist es fraglich, ob einer staatlichen Institution, auch wenn sie privatwirtschaftlich unterstützt wird, der Duft von Rost und altem Öl zusteht – vor allem, wenn dieses Parfum auch noch künstlich hergestellt wurde. Denn der beschriebene Kontext wird in der „Site“ lediglich beschwört, ohne dass sie darin zu verorten wäre. Die Ästhetisierung der Branche, beziehungsweise der Baustelle, funktioniert nur dadurch, dass die Öffentlichkeit aufgrund der Kommerzialisierung von (tatsächlichen) Fabrikräumen auf deren „Schönheit“ konditioniert worden ist. Die Restbestände von Schweiss in der Atmosphäre ehemaliger Fabrikräume sind inzwischen bereits zum Parfum destilliert worden und werden im Flacon verkauft. Die „Site“ musste sich nur noch mit diesem Kontext „besprühen“.

In der Bewahrung des ruinösen Zustands gibt die „Site“ nicht nur vor, etwas zu sein, was sie nicht ist. Sie lenkt zudem von dem gescheiterten Renovationsprojekt ab, das den Bau als „Ruine“ zurückliess. Dieses Scheitern wurde mit der Renovation von Lacaton und Vassal paradoxerweise vertuscht, indem es offengelegt wurde. Der ruinöse Raum, der dem Besucher das Scheitern unmissverständlich vor Augen führen würde, wurde durch die Bespielung mit zeitgenössischer Kunst ästhetisiert. Diese Ästhetisierung hat zur Folge, dass der Raum nicht mehr historisch gelesen wird. Dabei würde die „Ruine“ zumindest auf einen Abschnitt der

---

<sup>250</sup> Der offiziell Gansevoort Market genannte Bereich ist ein Bezirk in Nachbarschaft zu Manhattan, der um 1900 ein Ort der Fleischindustrie mit ungefähr 250 Schlachthöfen sowie Fleischverarbeitungs- und -verpackungsbetrieben war. Seit den 90er Jahren wurde der Bezirk von teuren Restaurants, Mode- und Designläden bevölkert, so dass die „Umnutzer“ der frühen Stunde aufgrund der gestiegenen Mietpreise bereits wieder abziehen mussten. Von den ursprünglichen Fleischbetrieben waren 2003 noch 35 Betriebe vor Ort, die trotz der Verwandlung in einen neureichen, trendy Bezirk weiterhin ihr Fleisch produzierten. Vgl. Will Yandik, „The Meat Market. Developers eye New York City's meatpacking district with lean and hungry looks“, 8.8.2001, [www.preservationnation.org/magazine/2001/story-of-the-week/the-meat-market.html](http://www.preservationnation.org/magazine/2001/story-of-the-week/the-meat-market.html) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>251</sup> Siehe Jon Steinbergs Artikel „Meatpacking District. Walking Tour“, in: *New York Magazine*, 18.8.2004: „Not so long ago, the trendiest thing worn in the Meatpacking District was a blood-stained apron. Now, Gansevoort Market (as the district is officially known) is New York's most fashionable neighborhood, chock full of hip restaurants, exclusive clubs, and paycheck-draining boutiques.“ Internetquelle: [nymag.com/visitorsguide/neighborhoods/meatpacking.htm](http://nymag.com/visitorsguide/neighborhoods/meatpacking.htm) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>252</sup> Zitiert aus „Manhattans Meatpacking District: Flank Steaks, iPods & ‘Zorg’“; Eintrag des Journalisten Herbert Bauernebel vom 10.12.2007 in seinem Blog in der Kategorie „Neulich in New York“ [blog.oe24.at/newyork/2007/12/10/manhattans-meatpacking-district-flank-steaks-ipods-zorg/](http://blog.oe24.at/newyork/2007/12/10/manhattans-meatpacking-district-flank-steaks-ipods-zorg/) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

Geschichte des Baus verweisen. Es ist vielsagend, dass sich im Buchladen der „Site“ nichts findet, das über die Geschichte Auskunft geben würde. Auch im Buch des ersten Leiters der „Site“, Nicolas Bourriaud, das zur Eröffnung herausgegeben wurde, verweist kein einziger Hinweis auf die Architektur und die Geschichte des Palais de Tokyo.<sup>253</sup> In der Ruine des Palais de Tokyo zeigt sich weder eine memoriale Funktion in Bezug auf den ursprünglichen Bau, noch erweckt sie grosse, erhabene Gefühle. Durch die Einrichtung der „Site“ in der zur Ruine verkehrten Baustelle, versprüht die Ruine vielmehr das künstliche Flair von Geschichte.

---

<sup>253</sup> Nicolas Bourriaud und Jérôme Sans haben die „Site“ zusammen geleitet. Seit Februar 2006 ist Marc-Olivier Wahler neuer Leiter. Angaben zum Buch von Bourriaud: Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Collection documents sur l'art) Dijon: les presses du réel, 2002.

## 5. Guerrilla-Stores

### Ruinöse Düfte und Kleider

Ich verlasse das Palais de Tokyo und beschliesse, die Zeit, die mir bis zur Abfahrt meines Zuges zurück nach Zürich bleibt, flanierend zu verbringen. Einmal mehr nehme ich die Strassen unter meine Füsse und bewege mich wieder in Richtung Tuilerien-Gärten. Von dort steuere ich gegen Norden und lande auf der Rue Sainte-Honoré. Schaufenster um Schaufenster arbeite ich mich die Strasse entlang. Links von mir taucht die Place Vendôme auf, und ich drehe eine Runde auf dem von edlen Boutiquen gesäumten Platz. Über ein Quersträsschen gelange ich zu dem kleineren Place du Marché Saint-Honoré.

Mein Blick wird von einer pinkfarbenen Glasscheibe angezogen. Es handelt sich um das Haus Nummer 23, wie an der prominent gesetzten Hausnummer leicht ablesbar ist. (Abb. 72) Über die alte, steinerne Fassade des Gebäudes sind zwei grosse in Metallschienen gefasste Doppelscheiben gesetzt, die auf den Innenseiten mit einem pinkfarbenen Laminat versehen sind. Der graubraune Ton des Steins, der durch das Glas durchscheint, gibt dem Pink eine rostige Nuance. Die Scheiben werden zum Filter zwischen der künstlichen, rosanen Wolke im Innern und der schmutzigen Strasse draussen. Das Laminat ist im unteren Bereich der Scheiben fast opak und verdünnt sich gegen oben, bis das Glas farblos wird. Amanda Leveté, die zusammen mit Jan Kaplicky das Architekturbüro Future Systems führt, das für den Umbau der Nummer 23 beauftragt worden war, beschrieb die getönten Scheiben als „simple veil“<sup>254</sup>. Durch den „Schleier“ werfe ich einen Blick ins Innere des Gebäudes. (Abb. 73) Dort erkenne ich weisse Einbauten – wobei sie durch das Glas rosa zu sein scheinen –, die horizontale und diagonale Einschnitte aufweisen. In den horizontalen Einschnitten sind Fläschchen aufgereiht. Ein kleiner unscheinbarer Schriftzug auf der einen Glasscheibe benennt die Bewohner der Wolke: „Comme des Garçons Parfums“.

Ich betrete den Raum und nehme die Flacons genauer unter die Lupe. Sofort stechen die ausgefallenen Produktnamen ins Auge: „Washing Drying in the Wind“, „Pure Air of High Mountains“, „Sand Dunes“ etc. Die poetischen Namen lassen Erinnerungen an Düfte oder an andere körperliche Empfindungen, die man mit den evozierten Bildern assoziiert, hochsteigen. Es scheint im Konzept von Christian Astuguevieille<sup>255</sup>, dem Kreativdirektor im Bereich Parfüm des Modelabels Comme des Garçons, zu liegen, nicht nur einen Duft, sondern auch ein Gefühl oder eine Geschichte zu verkaufen. Wie der Journalist Guido Mingels schrieb, wurde die erste Herrennote von Comme des Garçons, „Eau de Parfum CdG“<sup>256</sup>, dem deutschen Parfümeur Mark Buxton mit den Worten in Auftrag gegeben, er solle ein Parfüm

---

<sup>254</sup> Zitiert nach Deyan Sudjic, *Future Systems*, London: Phaidon Press Limited, 2006, S. 297.

<sup>255</sup> Christian Astuguevieille, geboren 1946 in Paris, lebt und arbeitet in Paris. Neben seiner Arbeit als Parfümeur bei Comme des Garçons ist er Möbeldesigner und Künstler, der vor allem Installationen kreiert, die mit allen Sinnen wahrgenommen werden können.

<sup>256</sup> Das „Eau de Parfum CdG“ kam 1994 auf den Markt. Seither hat Comme des Garçons kontinuierlich neue Parfüms hervorgebracht.

kreieren, das wie ein grosses schwarzes Schwimmbad mit schwarzem Wasser bei Nacht riechen sollte:<sup>257</sup>

*Astuguevieille verlangte von den Parfümeuren, sie sollten sich vorstellen, nackt in diesem warmen schwarzen Bad zu schwimmen, und dass sie, wenn sie das Wasser verließen, an nichts anderes mehr denken könnten, als wieder darin einzutauchen.*<sup>258</sup>

Was für Düfte bei solchen Vorstellungen entstehen, ist schwer einzuschätzen und im Grunde auch zweitrangig. In erster Linie ist es eine Verkaufsstrategie, die das Wasserchen in der Flasche zur Projektionsfläche von Gefühlen, Erinnerungen und Geschichten werden lässt und es dadurch symbolisch auflädt.

Ich widme mich den nächsten Parfüms in der Reihe. Sie gehören zur „Synthetic“-Serie, die 2006 auf den Markt kam. Die Fläschchen sind keine edlen Flacons, sondern bestehen aus Plexiglasröhrchen mit eingelagertem Plastikbeutel, in dem sich künstlich hergestellte Düfte mit den Namen „Dry Clean“, „Garage“, „Skai“, „Soda“ und „Tar“ verbergen. Garagenduft und Teer verpackt in schickes Industriedesign – meine Beschreibung der zu Parfüm destillierten Fabrikatmosphäre des Palais de Tokyo scheint doch tatsächlich zu existieren. Hier, im Parfümladen im 1er Arrondissement von Paris wird der Schmutz der Garage oder der Baustelle nicht als Bild – wie im Palais de Tokyo – sondern als Duft verkauft. Der Laden selbst ist in klinisch sauberen Design gestaltet. Die Wände sind weiss, die Formen nicht zerbröckelt, sondern geometrisch vollkommen, und die Oberflächen der im Raum verteilten roten Kuben glänzen. Die Düfte werden im Plexiglasröhrchen unter Verschluss gehalten, bis sie auf der Haut von Käufern in den Raum hinausgetragen werden.

„Es bleibt natürlich die Frage“, schrieb Mingels, „warum man sich das antun soll. Weshalb nach Asphalt riechen, wenn es schon die Baustelle tut?“<sup>259</sup> Mit „Tar“ parfümiert sich nur derjenige – so stelle ich mir jedenfalls vor –, der sich Platz in der Menschenmenge verschaffen oder mit einer Baustelle verwechselt werden möchte. Die Zwiesprache, die ich vor dem Flacon „Sand Dunes“ mit mir gehalten habe, ob ich mir vorstellen könnte, als Sanddüne meine Spur im Raum zu hinterlassen, hat sich im Fall von „Garage“ oder „Tar“ erübrigt. Trotzdem könnte sich Mingels Frage natürlich auch in Bezug auf herkömmliche Düfte von Blumen oder Hölzern stellen. Astuguevieille versteht die Kreation solch unkonventioneller Düfte denn auch darin, mit den Tabus in der Parfümindustrie zu brechen.<sup>260</sup> Seiner Meinung nach entspricht die heutige Realität nicht den Düften, die von der Parfümindustrie produziert werden:

*Blumen und Früchte, Wiesen und Wälder, Holz und Wasser, das Parfüm als Elixier der Natur. Wir leben aber schon lange nicht mehr mit der Natur. Wir sind Stadtmenschen. Wir arbeiten an Computern. Und ich habe mir schlicht die Frage gestellt: Wie können wir unsere heutige Realität olfaktorisch wiedergeben? Wie bringen wir die Gegenwart in den Flakon?*<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> Guido Mingels, „Die Herren der Düfte“, in: *Der Tagesspiegel*, 18.9.2008, S. 3.

<sup>258</sup> Ebd.

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> Ebd.

<sup>261</sup> Ebd.

Ich hege meine Zweifel, dass die Gegenwart olfaktorisch wiedergegeben wird, indem man sich mit „Burnt Rubber“<sup>262</sup> oder mit „Odeur 53“ besprüht, einem Parfüm, das nach Fotokopierer riecht. Mit diesen unkonventionellen Düften verteidigt Comme des Garçons jedoch einmal mehr seinen Ruf als Avantgarde-Label, den es in den fünfundreissig Jahren seines Bestehens erworben hat. Diesen Ruf verdankt es der Japanerin Rei Kawakubo, die das Label 1973 gegründet hat und noch heute alle Fäden des inzwischen internationalen Unternehmens in der Hand hält.<sup>263</sup> 1981 hatte sie ihren ersten fulminanten Auftritt in Paris, Hochburg der Haute Couture, bei dem sie den „Verfall in die Mode brachte“, wie es die Journalistin Katrin Kruse ausdrückte.<sup>264</sup> Die Models, die im Intercontinental Hotel Kawakubos Prêt-à-porter-Kollektion über den Laufsteg trugen, waren ungeschminkt und zerzaust; das Schwarz, die bestimmende Farbe jener Kollektion, war verblichen oder angegraut. Zu Berühmtheit gelangte insbesondere ein durchlöcherter Pullover, der, so Kruse, „wie von Motten zerfressen war“<sup>265</sup>. (Abb. 74) Kruse beschrieb die ambivalenten Reaktionen der Kritiker. Die einen bezeichneten die Kleider abschätzig als „post-atomaren Fetzen- und Löcherlook“<sup>266</sup> während es andere faszinierte, dass die Kleider auftraten, „als seien sie schon lange in der Welt“<sup>267</sup>. Nach dem Direktor des Design Museum in London, Deyan Sudjic, der ein Buch über Comme des Garçons veröffentlicht hat, wurde der Pullover von Vielen als Angriff auf die Dekadenz westlicher Mode interpretiert.<sup>268</sup> Der Autor selber verstand ihn jedoch vielmehr als Kommentar auf die Perfektion industriell gefertigter Produkte:

*Kawakubo's 'lace' knitwear [...] can also be read as a provocative commentary on ideas of how to signify opulence and perfection in an industrial age. Traditionally luxury in fashion has been denoted by elaborated workmanship and the use of costly materials. But today what were formerly the signs of fine workmanship and hence of superior worth [...] can be achieved faultlessly and easily by machine. Yet the very perfection of a machine-made product can eliminate the sense of touch of a maker's hand that is also an important part of giving a garment its distinctive character.*<sup>269</sup>

Seiner Argumentation zufolge präsentierte Kawakubo eine neue Form des Luxus, der sich in dem künstlich geschaffenen Makel zeigte. Der „touch of a maker's hand“ stellte Kawaku-

---

<sup>262</sup> „Burnt Rubber“ ist der Name eines Parfüms von Comme des Garçons.

<sup>263</sup> Rei Kawakubo hat selber nicht Mode, sondern „Fine Art“ an der Keio University in Tokyo studiert. Nach dem Studium arbeitete sie als Stylistin in der Werbeabteilung des Chemiekonzerns Asahi Kasei, Japans grösstem Acrylfaser-Produzenten. 1967 fing sie an, selber Kleider zu entwerfen. Den Namen Comme des Garçons verwendete Kawakubo bereits 1969; die offizielle Gründung des Labels erfolgte jedoch erst 1973. Zur Geschichte von Comme des Garçons und Rei Kawakubo siehe Deyan Sudjic, *Rei Kawakubo and Comme des Garçons*, (blueprint monographs) London: Forth Estate and Wordsearch Publishing, 1990.

<sup>264</sup> Siehe Katrin Kruse, „Vergänglich wie die Flegeljahre“, in: *Die Zeit*, 04/2006, o. S., Internetquelle: [www.zeit.de/leben/mode/mode-9-comme-des-garcons](http://www.zeit.de/leben/mode/mode-9-comme-des-garcons) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>265</sup> Ebd.

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> Siehe Sudjic 1990, S. 79–80.

<sup>269</sup> Ebd., S. 80.



bo indirekt her: Sie manipulierte die Maschine, indem sie eine Schraube lockerte, was die wie zufällig gesetzten Löcher ergab. Mit diesem Kunstgriff konnte sie in grösseren Mengen produzieren, als das mit Handarbeit möglich gewesen wäre, und trotzdem das Flair von Handarbeit hervorrufen.<sup>270</sup> Die gemeinhin mit hoher Qualität verbundene Handarbeit kippt im Falle des Pullovers allerdings ins Grotteske, erinnert dieser doch eher an ein zerlumptes altes Kleidungsstück als an ein liebevoll gefertigtes Produkt. Kawakubo überzeichnete den für Handarbeit charakteristischen „Makel“ der mangelnden Exaktheit und ästhetisierte ihn damit.

In der Prêt-à-porter-Kollektion für den Frühling/Sommer 1997, die Kawakubo im Herbst 1996 auf die Laufstege brachte, waren es nicht durchlöchernte Kleider aus verblichenen Farben, sondern deformierte Körper, welche die Gemüter bewegten. In den Stoff der Kleider waren an verschiedenen Stellen Schaumstoffpolster eingearbeitet, welche nicht die Silhouette des Körpers betonte, sondern diesem ein neuartiges, verformtes Aussehen gaben. Kawakubo sprach von Kleidern als Körpern.<sup>271</sup> (Abb. 75) Den Models wuchsen Buckel auf den Rücken, so dass, wie die Journalistin Anja Seeliger berichtet, die französischen Zeitungen bestürzt gewesen seien und gefürchtet hätten, Kawakubo wolle die Frauen in Quasimodos verwandeln.<sup>272</sup>

Die Kollektionen von 1981 und 1997 sowie die „Anti-Parfüms“<sup>273</sup> aus dem Jahr 2006 provozierten, da sie mit dem Hässlichen und dem Zerfall kokettierten. Indem Kawakubo Kleider, die nach konventionellen Kriterien als hässlich bezeichnet würden, in die luxuriöse Welt der Haute Couture einführte, eröffnete sie den Blick auf eine neue Ästhetik, die sich nicht im zeitlosen Glanz und Glamour, sondern im Verfall zeigte.

Wieder muss ich an das Palais de Tokyo und seine ruinöse „Kleidung“ beziehungsweise „Verkleidung“ denken. Was bedeutet es, wenn ein teilweise staatliches Museum ein Kleid trägt, das mit dem Zerfall, mit dem Ruinösen spielt? Die Mode ist sich ihrer Vergänglichkeit bewusst, denn sie wechselt schnell und lässt die geschmacklichen Strömungen von heute schnell veralten. Im Wissen darum ist Comme des Garçons Kollektion von 1997 so konzipiert, dass die deformierenden Schaumstoffpolster aus dem Stoff entfernt werden können und zeitlos elegante Kleider zurücklassen. Das Museum jedoch kann sich nicht schnell eine neue Garderobe zulegen; dafür ist die Architektur und der organisatorische Apparat zu langsam. Die Gefahr besteht, dass das modische Kleid des Museums selbst museal wird. Die Frage bleibt offen, wie sich das mit dem Verständnis der Institution als Ort für zeitgenössische Kunst verträgt.

---

<sup>270</sup> Vgl. dazu Rei Kawakubo: „I like when something is not perfect. Handweaving is the best way to achieve this, but since this isn't always possible, we loosen a screw on the machines here and there so they can't do exactly as they are supposed to.“ (Sudijc 1990, S. 80)

<sup>271</sup> Vgl. Rei Kawakubo: „After extensive searching and thinking out for new ideas, just before time ran out, I realised that the clothes could be the body and the body could be the clothes.“ Zitiert nach Sanae Shimizu / NHK (Japan Broadcasting Corporation), *Unlimited: Comme des Garçons*, Tokyo: Heibonsha Limited, 2005, o.S..

<sup>272</sup> Anja Seeliger, „Narziss im Gelehrtenseminar“, in: *Der Spiegel*, Nr. 21, 18.5.1998, S. 94.

<sup>273</sup> Als Anti-Parfüms bezeichnete Christian Astuguevieille diejenigen Parfüms von Comme des Garçons mit unkonventionellen Duftnoten. Siehe Cathy Boom / Nina Trippel, „Comme des Garçons. Expect the Unexpected“, in: *stylemag online*, 9.6.2008, o. S., Internetquelle: [www.stylemag-online.net/2008/06/09/comme-des-garcons-expect-the-unexpected/](http://www.stylemag-online.net/2008/06/09/comme-des-garcons-expect-the-unexpected/) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

## Luxusmode im ruinösen Raum

Ich wende mich von den Fläschchen ab und schaue mich weiter im Raum um. Kawakubo gehörte zu den ersten in der Welt der Mode, die in Zusammenarbeit mit Architekten Geschäfte gestaltete, um dem Label durch die Architektur ein Image zu verschaffen. Seit ihren Anfängen als Designerin arbeitet sie mit dem japanischen Architekten Takao Kawasaki zusammen. Mit ihm entwarf sie 1976 ihren ersten Laden in Tokyo. Die Wände waren ganz mit weissen Kacheln verkleidet und nur wenige ausgewählte Kleidungsstücke wurden in dem klinischen Ambiente präsentiert. Diesem Laden folgten nach Sudijcs Bericht einige Geschäfte, in denen Kawakubo bereits mit der Ästhetik des Unfertigen beziehungsweise des Ruinösen spielte – eine Ästhetik, die sie wie geschildert 1981 auch in die Mode einbrachte. Kawakubo und Kawasaki setzten unbehandelten Mörtel ein, der im Trocknungsprozess riss und so die Wand mit feinen Rissen überzog.<sup>274</sup> Der Laden von Future Systems, in dem ich mich befinde, entspricht hingegen eher den glänzenden Oberflächen, wie sie sich im Ladendesign durchgesetzt haben. 1998 hat Kawakubo gleich drei Läden – inklusive dem Parfümladen – mit dem Architekturbüro Future Systems realisiert. Der eine Laden ist ein neugebauter Flagshipstore in Tokyo und der andere war einer der ersten luxuriösen Läden, die sich im bereits im Zusammenhang mit dem Palais de Tokyo erwähnten Meatpacking District eingerichtet hatte.<sup>275</sup> Bei der New Yorker Filiale war das Innere nicht nur durch einen Schleier verhüllt, sondern wurde durch die alte Backsteinmauer ganz verdeckt. Nichts deutete von aussen auf den Laden von Comme des Garçons hin. Über einen silbernen Tunnel aus Aluminium gelangte man ins Innere, in dem sich ein weiss gestrichener Verkaufsraum ausdehnte.

Ich nehme mir eine Zeitschrift, die auf einem der roten Kuben aufliegt. Es ist eine Architekturzeitschrift, in der ein Bericht zu einem Laden von Comme des Garçons erschienen ist.<sup>276</sup> In diesem Laden wendet Comme des Garçons das bereits in den ruinösen Kleidern und Düften geltende Konzept des Verfalls auch im Shopdesign an. Die Bilder zeigen heruntergekommene Räume, in denen Kleider und Accessoires des Labels zum Verkauf angeboten werden. Das ruinöse Ambiente verhält sich geradezu antithetisch zum polierten Ladendesign, in dem ich mich befinde. Die Wände sind verwittert, teilweise ist das Mauerwerk unverputzt, die Verkleidungen der Rohre zerbrochen. Die Einrichtung besteht aus hellgelb gestrichenen Möbeln, die angeblich alle auf dem Flohmarkt eingekauft wurden.<sup>277</sup> Die Ware wird auf diesem Mobiliar präsentiert, hängt an Rohren, an einfachen, in die Wände geschlagenen Haken oder ist auf Kartonschachteln ausgelegt, in denen die Kleider geliefert worden sind. (Abb. 77-79) Die ganze Einrichtung wirkt provisorisch. Die Präsentationsform der Kleider scheint darauf ausgerichtet zu sein, dass die Ware in kurzer Zeit verpackt werden kann, wie bei den Schwarzhändlern, die auf den Strassen ihre gefälschte Ware feilbieten.

Dabei handelt es sich nicht um einen Schwarzmarkt, sondern um ein Ladenkonzept, das gerne mit subversiven Strategien kokettiert. Das Konzept nennt sich Guerrilla-Store.

---

<sup>274</sup> Sudijc 1990, S. 114.

<sup>275</sup> Die Läden, die Future Systems für Comme des Garçons gestaltet hat, sind in der von Deyan Sudijc herausgegebenen Monografie zu Future Systems abgebildet; siehe Sudijc 2006, S. 64–76.

<sup>276</sup> *Baumeister. Zeitschrift für Architektur*, 1. Jg., Nr. 12, Dezember 2004, S. 46–50.

<sup>277</sup> Vgl. Katrin Voermanek, „Christian Weinecke. Comme des Garçons, Berlin“, in: *ebd.*, Der Architekt Christian Weinecke war für die Einrichtung des ersten Guerrilla-Stores verantwortlich.

Kawakubo hat es zusammen mit ihrem Partner Adrian Joffe entwickelt und 2004 in Berlin zum ersten Mal umgesetzt. Das Prinzip lehnt sich an die Hausbesetzungen an, bei denen leer stehende Wohnräume in Besitz genommen werden, ohne eine Bewilligung oder einen Vertrag dafür zu haben. Zwar sind die Guerrilla-Stores von Comme des Garçons legal, doch haben sie das Prinzip der Zwischennutzung den Hausbesetzungen abgeschaut.<sup>278</sup> So werden die Läden in unbenutzten Gebäuden eröffnet und bestehen über die Zeitdauer von höchstens einem Jahr, bis sie, unabhängig davon wie erfolgreich sie waren, wieder geschlossen werden. Auch die Terminologie und Ästhetik lehnt sich an die Hausbesetzerszene an. Das Logo besteht aus einem roten, rechteckigen Feld mit dem Schriftzug COMME des GARÇONS, über dem in einer Handschrift wie aus der Spraydose GUERRILLA STORE geschrieben steht. Die Eröffnung eines neuen Shops wird auf den Flyern und Plakaten, die neben der offiziellen Website der Guerrilla-Stores und der Mundpropaganda das wichtigste Verbreitungsorgan bilden, mit „Occupation starts“ angekündigt. Auf der Website sind die aktuellen Läden aufgelistet. Verschwindet einer, wird er mit einem roten DISAPPEARED-Schriftzug abgestempelt.<sup>279</sup>

Die zweite subversive Strategie, die Comme des Garçons in den Guerrilla-Stores anwendet, ist die der „Guerrilla-Kriegsführung“. Der Begriff Guerilla stammt ursprünglich aus dem Militär und ist seit den spanischen Befreiungskämpfen von 1808 bis 1814 gegen die französische Besetzung unter Napoleon I. in Gebrauch gekommen. Er bezeichnet die Taktik einer irregulären Kriegsführung, die aus Überfällen, Sabotageakten oder Überraschungsangriffen von Kämpfern besteht, welche nicht zu einer organisierten Armee gehören.<sup>280</sup> Obwohl die Plakate der Guerrilla-Stores gespickt sind mit militärischen Schlagworten wie „Propaganda Camp“, „Popular Occupation“, „Alliance“, „Independent Base“, „Radical Supplement“ oder „Revolution“ bezieht sich diese Terminologie nicht auf tatsächliche kriegerische Auseinandersetzungen, sondern auf eine Marketingstrategie, die vor fünfundzwanzig Jahren unter dem Namen „Guerrilla Marketing“ Einzug gehalten hat. Damals, 1983, veröffentlichte der amerikanische Marketingexperte Jay Conrad Levinson ein Buch mit dem Titel *The Guerrilla Marketing Handbook*, mit dem er das Guerrilla-Marketing bekannt machte. Inzwischen ist das Buch in unzählige Sprachen übersetzt und immer wieder neu aufgelegt worden.<sup>281</sup> Levinson beschreibt darin die Guerillamethode als Alternative zum konventionellen strategischen Marketing, mit der sich auch kleine Firmen und Selbständige ohne grosse finanzielle Mittel erfolgreich auf dem Schlachtfeld des Marktes schlagen könnten. Die Grundformel lautet, mit einem möglichst geringen Einsatz von Mitteln eine grösstmögliche Wirkung zu erzielen.

---

<sup>278</sup> Der Guerrilla-Store, der 2006 in Basel eröffnet wurde, entsprach tatsächlich einer Hausbesetzung. Anscheinend gab es für den Keller, in dem sich der Store eingenistet hatte, keinen Mietvertrag. Vgl. Friedrich von Borries, „Zwischennutzung als neoliberale Raumvermarktung“, in: *Archithese*, 6/2007, S. 54–57, hier S. 57.

<sup>279</sup> Siehe [www.guerrilla-store.com](http://www.guerrilla-store.com) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>280</sup> Geprägt hat die Guerillamethode in jüngerer Zeit Ernesto Guevara de la Serna. Che Guevara hat verschiedene Schriften zur Guerillamethode, zur revolutionären Strategie und zur Figur des Guerilleros verfasst, die 1968 von Horst Kurnitzky in einem Sammelband auf deutsch publiziert worden sind; siehe Ernesto Che Guevara, *Guerilla-Theorie und Methode*, hg. von Horst Kurnitzky (Rotbuch 9) Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1968.

<sup>281</sup> Laut den Angaben auf der Website von Jay Conrad Levinson sind es insgesamt 35 Bücher, die nach der Ersterscheinung zum Guerrilla-Marketing 1984 erschienen sind. Diese seien in 41 Sprachen übersetzt und 14 Millionen Mal weltweit verkauft worden: [www.gmarketing.com](http://www.gmarketing.com) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

Comme des Garçons setzen die Guerillamethode mit den Guerrilla-Stores sehr geschickt ein, wie der Architekt Friedrich von Borries in seinem Text „Zwischennutzung als neoliberale Raumvermarktung“ dargelegt hat.<sup>282</sup> Dadurch, dass Comme des Garçons bestehenden Raum zu billigen Mieten zwischennutzen und mit Mobiliar vom Flohmarkt ausstatten, werden die Kosten für die Infrastruktur minimal gehalten. Für die Einrichtung des ersten Guerrilla-Stores in Berlin wurden lediglich 3000 Euro investiert.<sup>283</sup> Der Clou besteht jedoch nicht nur in der Zwischennutzung, sondern auch darin, dass Comme des Garçons die Idee für neue Läden und deren Betreuung anderen überlässt. Vom Label unabhängige Personen können sich mit einer Idee bei Comme des Garçons bewerben. Als Vorgaben haben Comme des Garçons lediglich fünf Regeln aufgestellt:

1. *The guerrilla store will last no more than one year in any given location.*
2. *The concept for interior design will be largely equal to the existing space.*
3. *The location will be chosen according to its atmosphere, historical connection, geographical situation away from established commercial areas or some other interesting feature.*
4. *The merchandise will be a mix of all seasons, new and old, clothing and accessories, existing or specially created, from COMME des GARÇONS' brands and eventually other brands as well.*
5. *The partners will take responsibility for the lease and COMME des GARÇONS will support the store with the merchandise on a sale or return basis.*<sup>284</sup>

Wird der Vorschlag eines Bewerbers angenommen, erhält er Kleider auf Kommission. Das ökonomische Risiko tragen die Betreiber. Dafür haben sie relativ freie Hand in der Einrichtung der Läden. Comme des Garçons wiederum profitieren davon, dass sie Kleider aus älteren Kollektionen verkaufen können und dies ohne grossen Aufwand und Kapitaleinsatz, da die Läden nicht neu gebaut werden müssen und fast keine Werbekosten anfallen. Zudem profitieren sie von der Ortskundigkeit der Shopbetreiber, die Kenntnis über die lokale Szene mitbringen und die verborgenen Winkel mit Potential für geeignete Verkaufsorte kennen. Die Betreiber werden zu „Stalkern“, die geeignete „Wunschzimmer“ in Zonen ausfindig machen, die bisher für kommerzielle Läden Tabu waren.

Ich lege die Zeitschriften beiseite, bewege mich in Richtung Ausgang und werfe beim Hinausgehen noch einmal einen Blick auf ein paar Flacons. Da springt mir das Wort Guerilla ins Auge: „Guerrilla 1“ ist der Name auf dem Parfümfläschchen, das 2006 auf den Markt gekommen ist, vermutlich als Hommage an Guerrilla-Stores. Testen ist leider nicht erlaubt. Als Duftnoten werden Birne, Safran und Nelken (top notes), Champaca-Blume, Schwarzer Pfeffer (middle notes) und Vetivergras, Zedernholz und Moschus (base notes) angegeben. Ich muss mich mit den Bewertungen dieses Parfüms, die auf einer Internetseite von verschiedenen

---

<sup>282</sup> von Borries 2007.

<sup>283</sup> Die Angaben zu den Kosten unterscheiden sich je nach Quelle. Friedrich von Borries gibt 3000 Euro an, Katrin Voermanek spricht von 2500 Euro; siehe von Borris 2007, S. 55 und Voermanek 2004, S. 50.

76 <sup>284</sup> Die Regeln sind auf jeder Pressemitteilung eines neu eröffneten Shops abgedruckt.

Usern ausgestellt und diskutiert worden waren, begnügen.<sup>285</sup> Dort schrieb ein männlicher User unter dem Pseudonym „foetidus“:

*The opening accord is interesting – interesting and disgusting. To me it smells like a butcher's shop – that raw meat and disinfecting gleaner combining to form an aroma that, while it is expected in a butcher shop, is disgusting on the skin.*<sup>286</sup>

Ein anderer Blogger bestätigte den Geruch einer Metzgerei, attestierte dem Duft jedoch eine „metallic coolness“, die er als Accessoire zu einem schwarzen Outfit nicht zu verachten fände.<sup>287</sup> Und „ga97“, männlich, meinte sogar: “I always receive loads of compliments when I wear this!!!!”<sup>288</sup> Ich versuche mir nicht vorzustellen, was “ga27” für Freunde hat – erst recht nicht, nachdem ich den Eintrag von „Vibert“ gelesen habe:

*The drydown is extremely rapid, so that after an hour Guerrilla 1 becomes a skin scent, albeit a fairly compelling one. The burning vinyl and dry spices hold on over woods, vetiver, and a distinctly dirty musk, leaving my skin smelling as if I'd just been working hard outdoors in an urban environment, with a faint odor of burning garbage clinging to me.*<sup>289</sup>

Für dieses Parfüm scheinen Gerüche verschiedener Orte, an denen bereits Guerrilla-Stores existiert haben, destilliert worden zu sein: der Geruch der ehemaligen Metzgerei in Köln,<sup>290</sup> die Vermischung von Wind, Schmutz und Schweiß der harten Arbeit im Industriehafen von Reykjavík und der grüne Müllcontainer, an dem man vorbei muss, um zum Guerrilla-Store in Los Angeles zu gelangen. (Abb. 80 und 81) Die Rauheit der Industrie, der Schmutz und Staub von Orten aus dem Untergrund sitzt gebändigt in der Flasche im kommerziellen Herzen von Paris.<sup>291</sup> In dieser Umgebung erscheint das „Guerrilla“-Fläschchen wie ein gefangener Kämpfer.

## Die Ruine als authentische Verkaufskulisse

Ich verlasse den Laden und spaziere weiter. Ich betrachte die Läden, die Leute, die mit Einkaufstaschen bepackt an mir vorbeieilen und denke über die Guerrilla-Stores nach. Glaubt man den Berichten, entstand die Idee für das Ladenkonzept in Berlin Mitte, genauer gesagt

---

<sup>285</sup> Siehe [www.basenotes.net/ID26125351.html](http://www.basenotes.net/ID26125351.html) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>286</sup> Der Eintrag ist auf den 8.3.2008 datiert.

<sup>287</sup> Der Eintrag ohne Namensangabe ist auf den 20.12.2007 datiert: “It does have the metallic coolness of a butchery which was the aim of this scent. [...] It's a nice accessory for a black outfit.”

<sup>288</sup> Der Eintrag ist auf den 13.12.2007 datiert.

<sup>289</sup> Der Eintrag ist auf den 2.5.2007 datiert.

<sup>290</sup> Im Guerrilla-Store in Köln fand den auch der „Perfume Launch“ von „Guerrilla 1“ und „Guerrilla 2“ statt. Es wurde eine „Parfümbar“ aufgebaut, wo die Fläschchen neben bekömmlicheren Barge-tränken auf Eis serviert wurden.

<sup>291</sup> Der Parfümladen von Comme des Garçons erstreckt sich von der Place du Marché Saint-Honoré bis zur Place Vendôme, auf welcher Seite sich das Büro von Comme des Garçons befindet.

in der Nudelbar des Monsieur Vuong in der Nähe des Hackeschen Marktes.<sup>292</sup> Angeblich waren Kawakubo und Joffe fasziniert von der „authentischen Atmosphäre“<sup>293</sup> des Restaurants und von Berlin Mitte überhaupt. Was diese Atmosphäre für sie insbesondere auszeichnete, wird nicht genauer beschrieben. Ein einziger Hinweis findet sich in dem Bericht von Kruse: Es soll die „Beiläufigkeit, mit der dieser Ort funktionierte“<sup>294</sup> gewesen sein, die Kawakubo derart fasziniert haben soll. Daraus habe sich die Idee entwickelt, Geschäfte mit ebensolchen Atmosphären zu schaffen.<sup>295</sup>

Führt man sich die Bilder der Guerrilla-Stores vor Augen, die es seit Berlin 2004 gegeben hat,<sup>296</sup> gewinnt man den Eindruck, Comme des Garçons würden diese authentische Atmosphäre mit ruinösen, im Sinne von gebrauchten Räumen assoziieren. In Regel Nummer zwei koppeln sie den Begriff Atmosphäre an die historische Verbindung des Orts, ohne zu spezifizieren, was mit historischer Verbindung gemeint ist. Die Guerilleros finden diese historische Verbindung anscheinend am häufigsten im abgeblätternen Verputz – oder aber Comme des Garçons akzeptiert hauptsächlich diese Vorschläge. Beim ersten Laden in Berlin ging die historische Verbindung noch über den abgeblätternen Verputz hinaus. Das Haus, in dessen Keller der Laden eingerichtet wurde, war das ehemalige Wohnhaus von Bertold Brecht. Darin war die Brecht-Buchhandlung eingerichtet, bevor sie 2003 aufgrund steigender Mieten schliessen musste. In den Guerrilla-Stores, die seither entstanden sind, ist die historische Verbindung im Grunde die, dass Spuren vergangenen Lebens sichtbar sind, unabhängig davon, ob der Ort historisch relevant ist. Auffallend ist, dass häufig Orte ausgewählt werden, die mit der Industrie oder einem handwerklichen Betrieb in Verbindung standen. So fungierte neben den bereits erwähnten ehemaligen Schlachtereien in Köln und dem alten Industriehafen in Reykjavík, (Abb. 81) eine ausrangierte Druckerei in Basel oder eine ehemalige Schuhcremfabrik als Kulisse für einen Guerrilla-Store. (Abb. 82–83)

Die Assoziation eines ruinösen Raums mit dem Authentischen beziehungsweise mit einer „authentischen Atmosphäre“, wie sie in den Guerrilla-Stores zum Ausdruck kommt, ist nach Andreas Huyssen, Professor für Germanistik und Komparative Literaturwissenschaft an der Columbia University, eine typische Konstellation der Moderne.<sup>297</sup> Als „authentische

---

<sup>292</sup> Siehe Katrin Kruse, „Vorübergehend hip“, in: *NZZ am Sonntag*, Nr. 21, 22.5.2005, S. 98, und Cathy Horyn, „A Store Made for Right Now: You Shop Until It's Dropped“, in: *The New York Times*, 17.2.2004, [query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C06E1DD143DF934A25751C0A9629C8B63](http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C06E1DD143DF934A25751C0A9629C8B63) (zuletzt konsultiert am 26.10.2008).

<sup>293</sup> Kruse 2005, S. 98.

<sup>294</sup> Ebd.

<sup>295</sup> Vgl. Horyn 2004: „Mr. Joffe said that when he and Ms. Kawakubo visited Berlin last summer, they were impressed by the authentic-looking atmosphere of the Mitte district, especially at Monsieur Vuong, a Vietnamese noodle bar that draws a mix of old and young people, and at Elterhaus, a boutique run by a group of artists [...]“

<sup>296</sup> Ich bin in meinen Recherchen auf knapp zwanzig Guerrilla-Stores gestossen: Im Entstehungsjahr 2004 gab es insgesamt vier Läden, zwei in Berlin, einen in Barcelona und einen in Singapur. 2005 folgten Läden in Kopenhagen, Köln, Reykjavík; 2006 einer in Basel; 2007 noch einmal in Basel (beide während der Art Basel), Beirut, Athen, Krakau und Hong Kong sowie 2008 Singapur, Düsseldorf und Los Angeles, CA. In Helsinki und Ljubljana soll es auch Stores gegeben haben, wovon mir das Jahr nicht bekannt ist.

<sup>297</sup> Andreas Huyssen, „Zur Authentizität von Ruinen: Zerfallsprodukte der Moderne“, in: Susanne Knaller / Harro Müller (Hg), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 232–248.

Ruine“ bezeichnet Huyssen die Verbindung von Authentizität und einer emphatischen Ruinenimagination seit der Aufklärung.<sup>298</sup> Wie er darlegt, ist die Geschichte der Moderne seit den Stadtansichten und Kerkerfantasien von Giovanni Battista Piranesi geprägt von einer Trümmerimagination, in der über den Verfall Authentizität, das heisst Wahrheitsgehalte hergestellt werden. Der Begriff der Authentizität sowie die materiell vorhandenen klassischen Ruinen sind, wie Huyssen darlegt, im 20. Jahrhundert jedoch historisch geworden. Zum einen gibt es keine „authentischen Ruinen“ mehr, das heisst Ruinen, die durch langsames Altern entstanden sind.<sup>299</sup> Zum andern ist die Authentizität durch die neuen Reproduktionstechniken verschwunden, wie Benjamin anhand des Verlusts der Aura beschrieben hat.<sup>300</sup> Je mehr nun die Authentizität von Bildern, Texten oder Bauten durch Reproduktionen, Übersetzungen, Restaurationen etc. schwindet, desto mehr steigert sich Huyssen zufolge der Wert von Authentizität in der Massenkultur:

*Je mehr das Authentische [...] infolge der Strukturen der Medien- und Konsumgesellschaft an Glaubwürdigkeit eingebüsst hat, desto stärker ist die Sehnsucht nach Authentizität in unserer Kultur gewachsen. Das Phantasma der 'Authentizität' wird zum Gütesiegel der erfolgreichen Vermarktung von Produkten, Lebensstilen und Subjektivitäten, verdeckt dabei jedoch nur ihr eigenes Hinscheiden.*<sup>301</sup>

Dieser „romantischen Sehnsucht“<sup>302</sup> nach Authentizität bedienen sich meiner Meinung nach auch die Guerrilla-Stores von Comme des Garçons. Indem die Läden in ruinösen Räumen eingerichtet sind, verströmen sie die Atmosphäre von Authentizität. Diese ist, wie Huyssen festgestellt hat, im Falle der Guerrilla-Stores tatsächlich zur Marketingstrategie geworden.<sup>303</sup> Die Atmosphäre des ruinösen Raums versieht die Produkte mit dem Flair von Authentizität und verschafft ihnen dadurch eine künstliche Wertsteigerung. Dass die Läden versteckt und abseits der kommerziellen Gebiete der Stadt situiert sind, und dass Ware angeboten wird, die in anderen Läden von Comme des Garçons nicht mehr erhältlich ist, steigert den authentischen Charakter zusätzlich.

Wenn nicht genügend Patina vorhanden ist, wird ab und zu auch ein wenig nachgeholfen – auch wenn Comme des Garçons sich in ihren Regeln dagegen aussprechen. So hat zum Beispiel, wie in einem Artikel in der *Los Angeles Times* berichtet wird, „Tak“, der Betreiber

---

<sup>298</sup> Huyssen 2006, S. 232. Huyssen untersucht die Verbindung von Authentizität und Ruine anhand von Giovanni Battista Piranesis Stadtansichten Roms und seinen Kerkerfantasien („Carceri d'invenzione“), Walter Benjamins Allegorie-Konzeption sowie anhand diversen künstlerischen Praktiken wie der Collage oder Montage.

<sup>299</sup> Ruinen gibt es heute nur noch solche, die durch Krieg oder andere zerstörerische Eingriffe des Menschen entstanden sind, nicht aber mehr durch langsames Altern. Wie bereits im Kapitel zum Palais de Tokyo angetönt, lässt Huyssen die Frage im Raum stehen, ob es eine genuin post-industrielle Ruinenromantik in Bezug auf heruntergekommene Industrielandschaften und zerbombte Städte gibt; vgl. ebd. S. 131–233. Dass keine Ruinen mehr durch langsames Altern entstehen können, schreibt er den verwendeten Baumaterialien, der Restauration und dem Abbruch zu.

<sup>300</sup> Benjamin (1963) 1970.

<sup>301</sup> Ebd., S. 235.

<sup>302</sup> Ebd.

<sup>303</sup> Ebd. S. 232.

des Guerrilla-Stores in Los Angeles der ruinösen Struktur eigenhändig hergestellt oder wenigstens deutlich nachgeholfen: „All four-foot-tall walls of the small, one-room store are tiled in white bathroom tiles (6,500 in total), which Tak strategically hand-cracked to create an aged effect.“<sup>304</sup> Ob der Kulisse durch Eingriffe nachgeholfen wird, spielt im Grunde jedoch keine Rolle. Denn es geht nicht um eine spezifische Verknüpfung mit einem historischen Ereignis, das an diesen Orten stattgefunden hat, sondern um die Atmosphäre von Geschichte. Der ruinöse Raum eignet sich dafür, da er sich aus der repräsentativen Geschlossenheit eines intakten Baus gelöst hat. Dadurch, dass vom ursprünglichen Nutzungszweck abgewichen wird, sowie durch die Formaullösung der Architektur wird der Raum zu Material, das neu verwendet werden kann. Die Umwelt wird zur Requisitenkammer, derer man sich für jede neue Aufführung, beziehungsweise Einrichtung, eines Guerrilla-Stores bedienen kann. Die „historische Verbindung“, auf welche die ruinösen Räume verweisen, ist zur austauschbaren Kulisse geworden.



## 6. Schlussbetrachtung

Die Betrachtung der für diese Arbeit ausgewählten Ruinen hat gezeigt, wie unterschiedlich Ruinen genutzt werden können. Das Spektrum reicht von der Kulisse für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst über die Theater- und Filmkulisse bis zur Verkaufskulisse für Mode. All diesen Nutzungen ist eigen, dass der ästhetische Gehalt der Ruine gegenüber ihrem geschichtlichen Kontext dominiert. Die Zeichenhaftigkeit von Ruinen scheint seit ihrer Ästhetisierung im späten 18. Jahrhundert zurückgedrängt worden zu sein. Ihre Bedeutung stellt sich nicht mehr primär über ihren Verweis auf die Repräsentation und Funktion des intakten Baus her. Vielmehr hat sie sich auf die individuelle ästhetische Erfahrung des Betrachters verlagert. Durch die Dominanz der ästhetischen Wirkungskraft gegenüber dem geschichtlichen Gehalt wird die Ruine nicht von einer Bedeutung besetzt, sondern erhält sie erst in der spezifischen Verwendung als Kulisse. Daher erschliesst sich die Bedeutung der Ruine weniger über das Bild als über die Atmosphäre im Sinne Gernot Böhmes, die sich aus der Ruine und den übrigen Bestandteilen der Szenerie zusammensetzt.

Die Atmosphäre kann nur in der direkten Erfahrung erfasst werden. Aus diesem Grund untersuchte ich die ausgewählten Ruinen nicht am Schreibtisch, sondern wählte die Methode des Flaneurs à la Walter Benjamin und begab mich selbst an den Schauplatz der Inszenierung. Auch wenn der vorliegende Text in den Worten des französischen Philosophen Michael de Certeau „in einem eigenen Raum, auf der [Papier-]Seite“ nachträglich konstruiert worden ist,<sup>305</sup> prägt ihn doch die flexible Struktur, die durch das Flanieren entstanden ist. Die Betrachtung des Gegenstands beschränkt sich demnach nicht auf seine Beschreibung; vielmehr beginnt sie bereits im Umkreis der zu untersuchenden Objekte. Auch nähert sich der Flanierende dem Gegenstand nicht unbedingt auf dem schnellsten und direktesten Weg durch den Haupteingang. Auf diesen „Umwegen“ fließt bereits alles, was sich an die Oberfläche drängt, in die Wahrnehmung ein. Besonders ausgeprägt war dies beim Besuch des Palais de Tokyo der Fall. Durch die flanierende Herangehensweise setzt sich das Bild des Gegenstands wie ein Mosaik zusammen. Was für die Beurteilung des Gegenstands bereichernd und entscheidend sein kann, gereicht hingegen manchmal zum Nachteil der fundierten Auseinandersetzung mit den einzelnen Mosaiksteinen. Hierzu bräuchte es vermehrt Tiefenbohrungen, die im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht vorgenommen werden konnten.

Ausgehend von drei Ruinen in den 50er Jahren, dem Palazzo Reale in Mailand (1953), dem Fridericianum (1955) und der Orangerie (1959) in Kassel, wurden je zwei Ruinen-Beispiele aus den 70er Jahren, das Théâtre des Bouffes du Nord (1974) und der Film „Stalker“ (1979), und aus der aktuellen Gegenwart, die „Site de création contemporaine“ im Palais de Tokyo (2002) sowie Guerrilla-Stores des Modelabels Comme des Garçons (ab 2004), untersucht. In allen Beispielen ist die „Spannung zwischen ästhetischer Erfahrung und Geschichtszeichen“<sup>306</sup> prägend. Die paradoxe Verbindung von der Abwesenheit der Geschichte und der physisch präsenten Materialität, welche die Abwesenheit bezeugt, macht die Faszination der Ruine

---

<sup>305</sup> Michael de Certeau, *Kunst des Handelns*, übersetzt von Ronald Voullié (Internationaler Merve Diskurs, 140) Berlin: Merve Verlag, 1988, hier S. 245.

<sup>306</sup> Assmann/Gomille/Rippl 2002, S. 11.

aus. Dadurch, dass die Ruine nicht mit einer spezifischen Bedeutung besetzt ist, kann sie für diverse Zwecke instrumentalisiert werden.

Ihre Verwendung als Kulisse ist in allen Beispielen denn auch unterschiedlich motiviert. Im Falle der „documenta I“ ist es in den Worten Kimpels die „Rationalisierung eines Mangels“<sup>307</sup>. Die wirtschaftliche Abseitslage und die starke Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg erforderten es, aus der Not eine Tugend zu machen. Mit der Inszenierung der Ruine des Fridericianums und der Orangerie sollten die „Ruinen der Stadt“ überwunden und der Anschluss an den wirtschaftlichen Aufschwung gefunden werden. Um diesen Aufschwung bereits in der Ruine zu evozieren, betrieb Arnold Bode in der Ruine des Fridericianums an der „documenta I“ eine – wie es Kimpel formuliert hat – „kalkulierte Vorzeigästhetik des schieren Materials“<sup>308</sup>. Die Materialität der Ruine ergänzte er durch den Einsatz von einfachen Baumaterialien, die er für die provisorische Herrichtung des Fridericianums verwendete. Mit der bewussten Zurschaustellung von Materialien erreichte er nicht nur eine Ästhetisierung der Ruine, sondern auch eine Umdeutung der Ruine in eine Baustelle.

Die Verwendung des ruinösen Raums des Théâtre des Bouffes du Nord durch Peter Brook knapp zwanzig Jahre später erfolgte nicht aus ökonomischer Notwendigkeit, sondern ist die Konsequenz einer künstlerischen Überzeugung des Theatermakers. In der Ruine der „Bouffes“ fand Brook die räumlichen Voraussetzungen, um seine Vorstellungen eines unmittelbaren Theaters umzusetzen. Die Atmosphäre des ruinösen Raums wird zur sinnlichen Erfahrung. Der Verweis auf das vergangene Leben des ruinösen Raums wird nicht als Verlust, sondern als Reichtum wahrgenommen. Peter Brook schöpft für seine Theaterinszenierungen einerseits aus der Sinnlichkeit der Materialität und andererseits aus der Poesie, die der vom Leben gezeichnete Raum ausstrahlt. Brooks Auszug aus dem traditionellen bildungsbürgerlichen Theater ist jedoch nicht nur eine persönliche Initiative. Sie ist auf dem Hintergrund einer allgemeinen Bewegung der Zeit zu sehen, in der sich das Aktionsfeld (nicht nur) des Theaters von den herkömmlichen Räumen in neues Territorium ausdehnt. Durch die fortgeschrittene Deindustrialisierung in den 70er Jahren und den daraus entstandenen riesigen Brachflächen ganzer Industriequartiere, war genügend „Terrain vague“<sup>309</sup> vorhanden, die von „Raumpionieren“, wie ich Peter Brook einen nennen würde, für kulturelle Zwecke neu genutzt wurden.

Im Film „Stalker“ von Andrei Tarkowskij wird solch deindustrialisiertes Gebiet, das von der Natur zum Teil bereits wieder zurückerobert worden ist, als Industrieruinenlandschaft inszeniert. Die Ruinenlandschaft wird zum „Schauplatz, in den sinnlich die Geschichte sich verzogen hat“<sup>310</sup>, wie es Walter Benjamin in Bezug auf die Ruine als Allegorie der Geschichte ausgedrückt hat. In den Ruinen, die in „Stalker“ vom Verschwinden der industriellen Ära zeugen, zeigt sich der „unaufhaltsame Verfall der Geschichte“<sup>311</sup>. Dieser Verfall wird auch in der Bildsprache Tarkowskij sichtbar. Der melancholische Blick seiner Kamera lässt die Einstellungen in ihre einzelnen Bildelemente zerfallen. Gleichzeitig wird die ruinöse Kulisse je-

---

<sup>307</sup> Kimpel 1997, S. 295.

<sup>308</sup> Ebd.

<sup>309</sup> Solà-Morales Rubio 1995, S. 118 –123.

<sup>310</sup> Benjamin (1928) 1978, S. 155.

<sup>311</sup> Ebd.

doch in einer hoch ästhetisierten Bildsprache gezeigt. Der Betrachter wird mit einer sinnlichen Materialität konfrontiert, die – obwohl nur auf der Leinwand visuell vorhanden – in seiner Vorstellung nahezu physisch erfahren wird. Die Verwendung der Ruine wird zum poetischen Verfahren, das die Ruinenlandschaft zum Reflexionsraum für den Betrachter werden lässt.

In der „Site de création contemporaine“ im Palais de Tokyo, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts eröffnet wurde, verdankt sich die Verwendung der Ruine als Kulisse weder einem poetischen Verfahren wie in „Stalker“ noch ist sie Ergebnis einer raumpionierhaften Tat wie bei den „Bouffes“. Hier gründet die ruinöse Kulisse ganz einfach in einem gescheiterten Renovationsprojekt. Die ästhetische Aufwertung, welche die Ruine in der Geschichte der letzten fünfzig Jahre durch die Benutzung ruinöser, brachliegender Räume als Künstleratelier und später als Galerie- und Museumsraum erfahren hat, macht sich die „Site“ zu Nutze. Sie klinkt sich mit der Bezeichnung „Site de création contemporaine“ und mit der Bewahrung und Ästhetisierung der Baustelle in diesen Kontext ein. Dabei wird die Ruine zur Verkleidung, die das Flair eines Künstlerateliers oder anderer kulturell umgenutzter, ruinöser Räume verströmen soll. In diesem Beispiel wird besonders deutlich, wie die Geschichte, auf die Ruinen verweisen, umgeschrieben werden kann.

Im Jahre 2004 schliesslich wird die einstige kulturelle Strategie der Umnutzung brachliegender, ruinöser Räume zur Marketingstrategie eines Ladenkonzepts des Modelabels Comme des Garçons: den so genannten Guerrilla-Stores. Die Läden richten sich für die Dauer von höchstens einem Jahr in einem ungenutzten Raum ein, der sich in den meisten Fällen dadurch auszeichnet, dass er ruinös ist. Durch dieses Marketing-Konzept werden die kapitalistischen Hohlräume, welche brachliegende Räume darstellen, gefüllt, und die ruinösen Kulissen für die Wertsteigerung der darin verkauften Produkte sowie für die Inszenierung des Käuferlebnisses benutzt. Die Guerrilla-Stores sind die einzigen Räume, die ich nicht vor Ort untersucht habe. Dies hat zum einen praktische Gründe, da der aktuelle Laden in Los Angeles situiert ist. Zum anderen hat sich in der Untersuchung der Läden gezeigt, dass die physische Erfahrung dieser Orte nicht zwingend ist, um die Bedeutung der ruinösen Räume zu erfassen. Anders als bei den vorangegangenen Beispielen wechseln auch die Orte immer wieder. Die Ruine ist nicht mehr in einem bestimmten Kontext, der durch den Standort vorgegeben wird, verhaftet. Sie wird als Ereignis fortlaufend perpetuiert. Die historische Verbindung, welche ruinösen Räumen immanent ist, ist dabei zur austauschbaren Kulisse geworden.

Die skizzierte Entwicklungslinie von der Inszenierung der Ruine aus ökonomischer Notwendigkeit im Fall von Kassel über ihre Bespielung als kulturelle Strategie bei Brook, ihre Ästhetik als künstlerisches Verfahren bei Tarkowskij bis zu ihrer kommerziellen Ausbeutung in Bezug auf die Guerrilla-Stores in der aktuellen Gegenwart weist auf die Verknüpfung der Ruine mit ihrem zeitgeschichtlichen Kontext hin. Wie Paul Zucker einleitend zu seinem Buch *The Fascination of Decay. Ruins: Relic-Symbol-Ornament* festhält, offenbart sich in der Wahrnehmung und im Umgang mit Ruinen der jeweilige Zeitgeist („the prevalent concepts of [the] time: the ‘Zeitgeist’“).<sup>312</sup> In der vorliegenden Arbeit konnte dieser zeitgeschichtliche Kontext nicht detailliert eingebracht werden, doch eröffnen sich diesbezüglich Perspektiven für spezifischere Betrachtungen.

---

<sup>312</sup> Paul Zucker, *Fascination of Decay. Ruins: Relic – Symbol – Ornament*, Ridgewood, New Jersey: The Gregg Press, 1968, S. 2.



## 7. Bibliografie

### Allgemein

Arendt 2006: Hannah Arendt, „Walter Benjamin“, in: Detlev Schöttker / Erdmut Wizisla (Hg.), *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2006, S. 47–97 (Essay von 1968/71).

Assmann/Gomille/Rippl 2002: dies. / Monika Gomille / Gabriele Rippl (Hg.), *Ruinenbilder*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Benjamin 2006: Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ (Hannah-Arendt-Manuskript) in: Detlev Schöttker / Erdmut Wizisla (Hg.), *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2006, S. 101–119 (Manuskript von 1940).

Benjamin 1982: ders., *Gesammelte Schriften*, Band VI, Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1982.

Benjamin (1928) 1978: ders., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1978 (zuerst 1928).

Benjamin (1963) 1970: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970 (zuerst 1963).

Böhme 2006: Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Böhme 2002: ders., „Atmosphären als Gegenstand der Architektur“, in: Philip Ursprung (Hg.), *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte*, Montréal, Québec/Baden: Canadian Centre for Architecture / Lars Müller Publishers, 2002, S. 410–417.

Böhme 1995: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995.

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

Böhringer 1982: Hannes Böhringer, „Die Ruine in der Posthistoire“, in: *Merkur*, Nr. 36, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, S. 367–375.

Burke (1757) 1989: Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Werner Strube (Hg.), übersetzt von Friedrich Bassenge, 2. Aufl., Hamburg: Felix Meiner Verlag (Original: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757).

Dällenbach/Nibbrig 1984: Lucien Dällenbach / Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1984.

Deleuze/Guattari (1980) 2005: Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Günther Rösch (Hg.), übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, 6. Aufl., Berlin: Merve Verlag, 2005 (Original: *Mille plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980).

Diderot 1967: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, 2 Bde., Friedrich Bassenge (Hg.), übersetzt von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Berlin-Ost: Aufbau-Verlag, 1967.

Diederichsen 2004: Diederich Diederichsen, „Brachenmusik – Detroit, Bronx, Manchester. Unbezahlbare Romantik und Investitionen in postindustriellen Idyllen“, in: Philipp Oswalt (Hg.), *Schrumpfende Städte. Internationale Untersuchung*, Bd. 1, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 324–331.

Hirschfeld (1780) 1985: Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bände in zwei Bänden, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1985 (zuerst 1780).

Huyssen 2006: Andreas Huyssen, „Zur Authentizität von Ruinen: Zerfallsprodukte der Moderne“, in: Susanne Knaller / Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 232–248.

Oswalt 2004: Philipp Oswalt, *Schrumpfende Städte. Internationale Untersuchung*, Bd. 1, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Oswalt 2005: ders., *Schrumpfende Städte. Handlungskonzepte*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005.

Raulet 1996: Gérard Raulet, „Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne“, in: Norbert Bolz / Willem van Reijen (Hg.), *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1996, S. 179–214.

Ruskin (1849) 1994: John Ruskin, *Die sieben Leuchter der Baukunst* (Faksimile-Ausgabe) Wolfgang Kemp (Hg.), übersetzt von Wilhelm Schoelermann, Dortmund: Harenberg Kommunikation, 1994 (Original: *The Seven Lamps of Architecture*, London: Smith, Elder & Co., 1849).

Simmel (1923) 1986: Georg Simmel, „Die Ruine“, in: ders., *Philosophische Kultur. Über die Abenteuer, die Geschlechter und die Krisen der Moderne. Gesammelte Essays*, Berlin: Wagenbach, 1986 (zuerst 1923), S. 118–125.

Solà-Morales Rubio 1995: Ignasi de Solà-Morales Rubio, „Terrain Vague“, in: Cynthia C. Davidson (Hg.), *Anyplace*, New York: Anyone Corporation/Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 1995, S. 118–123.

Steinhauser 2000: Monika Steinhauser, „Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen. Architektur und Ruinenbilder zwischen Geschichte und Erinnerung“, in: Hans-Rudolf Meier (Hg.), *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege* (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 21) Zürich: vdf, Hochschulverlag an der ETH Zürich, 2000, S. 99–112.

Stierle 1984: Karlheinz Stierle, „Walter Benjamin: Der innehaltende Leser“, in: Lucien Dällenbach / Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1984, S. 337–348.

Ursprung 2003: Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening*. Robert Smithson und die Land Art, München: Verlag Silke Schreiber, 2003.

Zanker 1999: Paul Zanker, „Ruine – Vom Baumaterial zur Erzeugung starker Gefühle / Die römischen Ruinen und ihre Betrachter“ (überarbeitete Version eines Vortrags, den der Autor bei der Entgegennahme des Reuchlin-Preises der Stadt Pforzheim gehalten hat) abgedruckt in: *Neue Zürcher Zeitung. Literatur und Kunst*, 4.12.1999, S. 85.

Zucker 1968: Paul Zucker, *Fascination of Decay. Ruins: Relic – Symbol – Ornament*, Ridge-wood, New Jersey: The Gregg Press, 1968.

### **Palazzo Reale: Picasso-Ausstellung, 1953**

Dannecker 1954: Hermann Dannecker, „Die grosse Picasso-Ausstellung in Mailand – Picassos Werk als Symbol einer erschütterten Welt“, in: *Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, 9. Jg., Heft 3, 1954, S. 329–331.

Kübler 1954: Arnold Kübler (Hg.), *Du. Schweizerische Monatsschrift*, 14. Jg., Nr. 7, Juli 1954 (insbesondere: „Stark und zwiespältig‘. Eine Umfrage bei Schweizer Besuchern der Picasso-Ausstellung in Mailand“, S. 36–43).

Mattirolo 1998: Anna Mattirolo, „1953: Le Mostre di Roma e Milano“, in: *Picasso 1937–1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1998, S.154–178.

Russoli 1953: Franco Russoli (Hg.), *Pablo Picasso*, Kat. Palazzo Reale, Milano: Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, 1953.

### **„documenta I“, 1955, und „documenta II“, 1959**

Documenta I 1955: *documenta. Kunst des 20. Jahrhunderts* (15. Juli bis 18. September 1955) Kat. „documenta I“, 2. Aufl., München: Prestel-Verlag, 1955.

Documenta II 1959: *II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung* (11. Juli bis 11. Oktober 1959), Kat. „documenta II“, Köln: Verlag M. DuMont Schaubert, 1959.

Georgsdorf 2007: Heiner Georgsdorf (Hg.), *Arnold Bode. Schriften und Gespräche* (ars publica – Schriftenreihe des Instituts für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin, Bd. 1) Berlin: B&S Siebenhaar Verlag, 2007.

Grasskamp 1982: ders., „Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?“, in: ders., *Kunstforum International, Mythos Documenta. Ein Bilderbuch zur Kunstgeschichte*, Bd. 49, Nr. 3, April / Mai 1982, S. 15–22.

Kimpel 1982: Harald Kimpel, „Warum gerade Kassel? Zur Etablierung des documenta-Mythos“, in: *ebd.*, S. 23–32.

Kimpel/Stengel 1995: ders. / Karin Stengel, *Documenta 1955. Erste Internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion* (Schriftenreihe des documenta-Archivs, Bd. 3) Bremen: Edition Temmen, 1995.

Kimpel 1997: ders., *Documenta: Mythos und Wirklichkeit* (Schriftenreihe des documenta-Archivs, Bd. 5) Köln: DuMont, 1997.

## **Théâtre des Bouffes du Nord, Paris**

Banu/Dolan/Kueppers 1984: Georges Banu / Jill Dolan / Brigitte Kueppers, „Landscape Painting with Variations in French Scenography“, in: *The Drama Review*, Vol. 28, No. 2, summer 1984, S. 32–46.

Bradby/Delgado 2002: David Bradby / Maria M. Delgado (Hg.), *The Paris Jigsaw. Internationalism and the City's Stages*, Manchester: Manchester University Press, 2002.

Brook 1997: Peter Brook, *Vergessen Sie Shakespeare* (Zeichen 1) Berlin: Alexander Verlag, 1997.

Brook 1998: ders., *Threads of Time. Recollections* (A Cornelia and Michael Bessie Book) Washington, D. C.: Counterpoint, 1998.

Brook (1968) 1996: ders., *The Empty Space*, New York: Touchstone, 1996 (zuerst 1968).

Fiebach/Schramm 1983: Joachim Fiebach / Helmar Schramm (Hg.), *Kreativität und Dialog. Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1983.

Schechner 1994: Richard Schechner, *Environmental Theater. An Expanded New Edition including „Six Axioms For Environmental Theater“* (The Applause Acting Series) New York / London: Applause Books 1994.

Todd/Lecat 2003: Andrew Todd / Jean-Guy Lecat, *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*, New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Schechner/La Bardonnie/Jouanneau/Banu/Husemoller 1986: Richard Schechner / Mathilde La Bardonnie / Joël Jouanneau / Georges Banu / Anna Husemoller, „Talking with Peter Brook“, in: *The Drama Review*, Vol. 30, No. 1, spring 1986, S. 54–71.



## Weitere Quellen

Gespräch mit Peter Brook am 1.7.2008 im Hotel Storchen in Zürich (untranskribiertes Interview).

Brook 2001: Simon Brook, *Brook by Brook. Portrait Intime / Brook by Brook. An Intimate Portrait*, ARTE France – Agat Films & Cie, Dérieves, Carré Noir, Dum Dum, (DVD).

### „Stalker“

Allardt-Nostitz 1981: Felicitas Allardt-Nostitz (Hg.), *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie, Poesie als Film*, Bonn: Keil Verlag, 1981.

Böhme 1988: Hartmut Böhme, „Ruinen-Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij“, in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 334–379.

Fischer 2003: Ralf Michael Fischer, „Filmanalyse“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 10/2003, Köln: Deubner, 2003, S. 27–40.

Gianvito 2006: John Gianvito (Hg.), *Andrej Tarkovsky. Interviews* (Conversations with Filmmaker Series) Mississippi: University Press, 2006.

Heydolph 2004: Claudia Heydolph, *Der Blick auf das lebende Bild. F. W. Murnaus 'Der letzte Mann' und die Herkunft der Bilderzählung* (Kieler Kunsthistorische Studien N. F., Bd. 5) Kiel: Verlag Ludwig, 2004.

Kerscher 2000: Gottfried Kerscher, „Poesie und Filmzeit oder: Filmzeit – Echtzeit – Nullzeit: Der Schleier der Zeit und die Montage des Inneren Monologs“, in: *Kunstforum International*, Bd. 151, Juli – September 2000, S. 160–172.

Mulvey (1975) 2003: Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 16, 3, autumn 1975, S. 6–18; dies., „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Band II 1940–1991, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, S. 1186–1194.

Schmid 1983: Eva M. J. Schmid, „Nostalgia / Melancholia. Ein interpretatorischer Versuch zum Verständnis von Andrej Tarkowskij's sechstem Film“, in: Hans Günther Pflaum (Hg.), *Jahrbuch Film 83/84. Berichte / Kritiken / Daten*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1983, S. 142–159.

Strugatzki (1972) 1981: Arkadi und Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand, Utopische Erzählung*, übersetzt von Aljonna Möckel, mit einem Nachwort von Stanislaw Lem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1981 (Originalausgabe 1972).

Tarkowskij (1984) 1985: Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, übersetzt von Hans-Joachim Schlegel, Berlin/Frankfurt a. M.: Ullstein, 1985 (Originalausgabe 1984).

Turowskaja 1981: Maja Josifowna Turowskaja, „Film als Poesie – Poesie als Film“, in: Felicitas Allardt-Nostitz (Hg.), *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*, Bonn: Keil Verlag, 1981, S. 11–98.

Zizek 1999: Slavoj Zizek, „The Thing from Inner Space“, in: *Mainview*, September 1999; Internetquelle, zuletzt konsultiert am 26.10.2008: [www.lacan.com/zizekthing.htm](http://www.lacan.com/zizekthing.htm)

## Weitere Quellen

Tarkowskij (1979) 2007: *Stalker* (DVD), deutsche Bearbeitung DEFA-Studio, Berlin: Icestorm Distribution (Original: Moskau: MOSFILM, 1979).

## Palais de Tokyo, Site de création contemporaine, Paris

Albera 2004: François Albera, „Musée du cinéma: Esprit es-tu là?“, in: *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, No. 43, 2004; Internetquelle, zuletzt konsultiert am 26.10.2008: [1895.revues.org/document1602.html](http://1895.revues.org/document1602.html)

AzW 2003: Architekturzentrum Wien (Hg.), *Lacaton & Vassal. Jenseits der Form* (Hintergrund) Juni 2003, Publikation zur Ausstellung (26.6.–13.10.2003) Wien: Architekturzentrum Wien, 2003.

Bernoulli 1937: Hans Bernoulli, „Paris 1937“, in: *Das Werk. Architektur, Freie Kunst, Angewandte Kunst*, Jg. 24, Nr. 12, Dezember 1937, S. 366–373.

Borsi 1986: Franco Borsi, *L'Ordre Monumental: Europe 1929–1939*, Paris: Hazan, 1986.

Briegleb 2007: Till Briegleb, „Luxus der armen Dinge“, in: *art-magazin*, Nr. 7, 2007; Internetquelle, zuletzt konsultiert am 26.10.2008: [www.art-magazin.de/architektur/549.html](http://www.art-magazin.de/architektur/549.html)

Burckhardt 1937: E. F. Burckhardt, „Die Expo bei Nacht“, in: *Das Werk. Architektur, Freie Kunst, Angewandte Kunst*, Jg. 24, Nr. 12, Dezember 1937, S. 349–352.

Didelon 2002: Valéry Didelon, „L'économie de l'architecture“, in: *Les Visiteur. Ville, Territoire, Paysage et Architecture*, No. 9, automne 2002, S. 6–19.

Foucart/Minnaert 1987: Bruno Foucart / Jean-François Pinchon, „Les Musées d'Art Moderne“, in: *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Kat. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris: Institut Français d'Architecture/Paris-Musées, 1987, S. 106–132.

Friebe 1983: Wolfgang Friebe, „Paris 1937“, in: ders., *Architektur der Weltausstellungen*, Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 1983, S. 152–162.

FSAI 2005: Verband freierwerbender Schweizer Architekten (FSAI) (Hg.), *Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur*, Nr. 2, 2005, Brush-up, Umbau, Renovation, Sulgen: Niggli-Verlag, 2005.

Gorsky-Frères 1987: Gorsky-Frères, *Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne, Paris 1937, Album Officiel*, Faksimile des offiziellen Albums von 1937, Colombes: J. Chaplain-Editions, 1987.

Habers 1937a: Guido Habers, „Streifzug durch die Pariser Weltausstellung 1937“, in: *Der Baumeister. Zeitschrift für Architektur*, Jg. 35, Heft 9, September 1937, S. 269–278.

Habers 1937b: ders., „Ausstellungshaus für Neuzeitliche Kunst in Paris“, in: *ebd.*, S. 347–352.

Jodidio 2002: Philip Jodidio, „Lacaton & Vassal“, in: ders., *Architecture NOW! Architektur heute, L'architecture d'aujourd'hui*, 2. Bd., Köln: Taschen, 2002, S. 334–339.

LAE 2006: Fondation Landscape Architecture Europe (Hg.), „atelier le balto, Paris (F), Le Jardin sauvage“, in: ders., *Fieldwork. L'architecture du paysage en Europe*, Gollion: Infolio éditions, 2006, S. 206–209.

Meyer 1937: Peter Meyer, „Paris 1937“, in: *Das Werk. Architektur, Freie Kunst, Angewandte Kunst*, Jg. 24, Nr. 11, November 1937, S. 337–349.

Peer 1998: Shanny Peer, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair* (SUNY Series in National Identities) Albany: State of Univ. of New York Press, 1998.

Gili 2007: Gustavo Gili (Hg.), *Lacaton & Vassal* (2G Books) (Wiederabdruck von „Lacaton & Vassal“, in: *2G. Revista internacional de arquitectura*, Nr. 21, 2002) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Goulet 2007a: Patrice Goulet, „Dos conversaciones con Patrice Goulet. Conversación 1 / Two Conversations with Patrice Goulet. Conversation 1“, in: *ebd.*, S. 130–143.

Goulet 2007b: ders., „Dos conversaciones con Patrice Goulet. Conversación 2 / Two Conversations with Patrice Goulet. Conversation 2“, in: *ebd.*, S. 144–155.

Ruby 2007a: Ilka & Andreas Ruby, „Espacio extra, extra grande. Sobre la obra reciente de Lacaton & Vassal / Extra Space, Extra Large. On the Recent Work of Lacaton & Vassal“, in: *ebd.*, S. 6–10.

Ruby 2007b: dies., „Arquitectura naif. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal / Naïve Architecture. Notes on the Work of Lacaton & Vassal“, in: *ebd.*, S. 11–23.

Ruby/Sachs/Ursprung 2003: Ruby, Ilka & Andreas / Angeli Sachs / Philip Ursprung, *Minimal Architecture*, München/Berlin/London/New York: Prestel, 2003, S. 140–147.

Salazar 2001: Jaime Salazar (Hg.), *Verb Processing* (architecture boogazine), Nr. 1, Oktober 2001, S. 274–286.

Schwerfel 2002: Heinz Peter Schwerfel, „Experimente auf abgeernteten Feldern“, in: *Die Zeit*, Juni 2002; Internetquelle, zuletzt konsultiert am 26.10.2008: [www.zeit.de/2002/06/Experimente\\_auf\\_abgeernteten\\_Feldern](http://www.zeit.de/2002/06/Experimente_auf_abgeernteten_Feldern)

Steiner 2006: Dietmar Steiner, „Ein Haus vor der Architektur. Dietmar Steiner über das Palais de Tokyo, Paris“, in: Jürgen Tietz (Hg.), *Was ist gute Architektur? 21 Antworten*, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2006, S. 16–21.

Toubiana 2003: Serge Toubiana, *Tout la mémoire du monde, Mission de Réflexion sur le Patrimoine Cinématographique en France*, Rapport présenté à Monsieur Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication, 27.1.2003; Internetquelle, zuletzt konsultiert am 26.10.2008: [www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/toubiana/toubiana.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/toubiana/toubiana.pdf)

Zitzmann 2007: Marc Zitzmann, „Centre Pompidou im Palais de Tokyo“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 29, 5.2.2007, S. 24.

Zitzmann 1999: ders., „Centre Jeune Création / Ein Ort für Gegenwartskunst in Paris“, in: *ebd.*, 26.7.1999, S. 21.

## **Guerrilla-Stores, Comme des Garçons**

Boom/Trippel 2008: Cathy Boom / Nina Trippel, „Comme des Garçons. Expect the Unexpected“, in: *stylemag online*, 9.6.2008; Internetquelle, zuletzt konsultiert am 26.10.2008: [www.stylemag-online.net/2008/06/09/comme-des-garcons-expect-the-unexpected/](http://www.stylemag-online.net/2008/06/09/comme-des-garcons-expect-the-unexpected/)

Horyn 2004: Cathy Horyn, „A Store Made for Right Now: You Shop Until It's Dropped“, in: *The New York Times*, 17.2.2004; Internetquelle, zuletzt konsultiert am 26.10.2008: [query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C06E1DD143DF934A25751C0A9629C8B63](http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C06E1DD143DF934A25751C0A9629C8B63)

Kruse 2005: Katrin Kruse, „Vorübergehend hip“, in: *NZZ am Sonntag*, Nr. 21, 22.5.2005, S. 98.

Kruse 2006: dies., „Vergänglich wie die Flegeljahre“, in: *Die Zeit*, 04/2006; Internetquelle, zuletzt konsultiert am 26.10.2008: [www.zeit.de/leben/mode/mode-9-comme-des-garcons](http://www.zeit.de/leben/mode/mode-9-comme-des-garcons)

Levinson (1989) 1990: Jay Conrad Levinson, *Guerilla Marketing. Offensives Werben und Verkaufen für kleinere Unternehmen*, übersetzt von Volkhard Matyssek, 2. Aufl., München: Wilhelm Heyne Verlag, 1990 (Original: ders., *Guerilla Marketing*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1989).

Mingels 2008: Guido Mingels, „Die Herren der Düfte“, in: *Der Tagesspiegel*, 18.9.2008, S. 3.

Shimizu/NHK 2005: Sanae Shimizu / NHK (Japan Broadcasting Corporation), *Unlimited: Comme des Garçons*, Tokyo: Heibonsha Limited, 2005.

Sudjic 1990: Deyan Sudjic, *Rei Kawakubo and Comme des Garçons*, (blueprint monographs) London: Forth Estate and Wordsearch Publishing, 1990.

Sudjic 1998: ders., *Comme des Garçons*, übersetzt von Caroline Gutberlet, mit einem Text von France Grand, München/Paris/London: Schirmer Mosel, 1998.

von Borries 2007: Friedrich von Borries, „Zwischennutzung als liberale Raumvermarktung“, in: *Archithese*, Nr. 6, 2007, S. 55–57.

Voermanek 2004: Katrin Voermanek, „Christian Weinecke. Comme des Garçons, Berlin“, in: *Baumeister. Zeitschrift für Architektur*, 1. Jg., Nr. 12, Dez. 2004, S.46–50.

# 8. Bildnachweis

## 1. Kapitel:

- Abb. 01 Kübler 1954, S. 39–40
- Abb. 02 Kimpel 1982, S. 26/27
- Abb. 03 Kimpel 1982, S. 28
- Abb. 04 Grasskamp 1982, S. 44
- Abb. 05 Grasskamp 1982, S. 45
- Abb. 06 Grasskamp 1982, S. 37
- Abb. 07 Grasskamp 1982, S. 43
- Abb. 08 Grasskamp 1982, S. 29
- Abb. 09 Grasskamp 1982, S. 60

## 2. Kapitel: Théâtre des Bouffes du Nord

- Abb. 10 Charis Arnold
- Abb. 11 Charis Arnold
- Abb. 12 Charis Arnold
- Abb. 13 Charis Arnold
- Abb. 14 Charis Arnold
- Abb. 15 Meret Arnold
- Abb. 16 Todd/Lecat 2003, S. 3
- Abb. 17 Charis Arnold
- Abb. 18 Charis Arnold
- Abb. 19 Todd/Lecat 2003, S. 7
- Abb. 20 Todd/Lecat 2003, S. 4
- Abb. 21 Charis Arnold
- Abb. 22 Todd/Lecat 2003, S. 20
- Abb. 23 Todd/Lecat 2003, S. 14
- Abb. 24 Todd/Lecat 2003, S. 19
- Abb. 25 Banu/Dolan/Kueppers 1984, S. 39

## 3. Kapitel: Stalker

- Abb. 26 [www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/ThePosters/stalker/Stalker.html](http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/ThePosters/stalker/Stalker.html)
- Abb. 27 Tarkowskij (1979) 2007, Filmstill, Vorspann, 2:30
- Abb. 28 Tarkowskij (1979) 2007, Filmstill, 01. Einstellung, 4:20
- Abb. 29 Tarkowskij (1979) 2007, Filmstill, 02. Einstellung, 4:34
- Abb. 30 Tarkowskij (1979) 2007, Filmstill, 16. Einstellung, 22:03
- Abb. 31 Tarkowskij (1979) 2007, Filmstill, 21. Einstellung, 24:43
- Abb. 32 Tarkowskij (1979) 2007, Filmstill, 40. Einstellung, 36:38
- Abb. 33 Tarkowskij (1979) 2007, Filmstill, 68. Einstellung, 1:06: 45
- Abb. 34–45 Tarkowskij (1979) 2007, Filmstills, 89. Einstellung, 1:20:58–1:23:25

#### 4. Kapitel: Palais de Tokyo

- Abb. 47 Meret Arnold  
Abb. 48 Charis Arnold  
Abb. 49 [www.everland.ch](http://www.everland.ch)  
Abb. 50 Charis Arnold  
Abb. 51 [www.palaisdetokyo.com/fr/espaces/histo/histo.htm](http://www.palaisdetokyo.com/fr/espaces/histo/histo.htm)  
Abb. 52 Charis Arnold  
Abb. 53 Charis Arnold  
Abb. 54 Meret Arnold  
Abb. 55 Meret Arnold  
Abb. 56 Charis Arnold  
Abb. 57 Meret Arnold  
Abb. 58 Charis Arnold  
Abb. 59 LAE 2006, S. 207  
Abb. 60 Charis Arnold  
Abb. 61 Charis Arnold  
Abb. 62 Meret Arnold  
Abb. 63 Meret Arnold  
Abb. 64 Charis Arnold  
Abb. 65 Charis Arnold  
Abb. 66 Meret Arnold  
Abb. 67 Charis Arnold  
Abb. 68 [www.exposeeum.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa\\_id=13&lang=2&s\\_typ=3](http://www.exposeeum.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=13&lang=2&s_typ=3)  
Abb. 69 Gili 2007, S. 102  
Abb. 70 Gili 2007, S. 105  
Abb. 71 Meyer 1937, S. 343.

#### 5. Kapitel: Guerilla-Stores, Comme des Garçons

- Abb. 72 [archiguide.free.fr/PH/FRA/Par/P01ComGarconsKaKaFuSy.jpg](http://archiguide.free.fr/PH/FRA/Par/P01ComGarconsKaKaFuSy.jpg)  
Abb. 73 Sudjic 2006, S. 168  
Abb. 74 Sudjic 1990, S. 92  
Abb. 75 Shimizu/NHK 2005, o. S.  
Abb. 76 Voermanek 2004, S. 50  
Abb. 77 Voermanek 2004, S. 47  
Abb. 78 Voermanek 2004, S. 49  
Abb. 79 [hypebeast.com/2008/03/comme-des-garcons-los-angeles-guerilla-store/](http://hypebeast.com/2008/03/comme-des-garcons-los-angeles-guerilla-store/)  
Abb. 80 von Borries 2007, S. 57  
Abb. 81 [flickr.com/photos/blogsorbeta/415675142/](http://flickr.com/photos/blogsorbeta/415675142/)  
Abb. 82 [flickr.com/photos/blogsorbeta/415675137/](http://flickr.com/photos/blogsorbeta/415675137/)





# 9. Abbildungen

1. Kapitel: Die Ruine als Kulisse



Abb. 01 „La Guerra“ von Pablo Picasso im Karyatiden-Saal des Palazzo Reale,  
Mailand, 1953

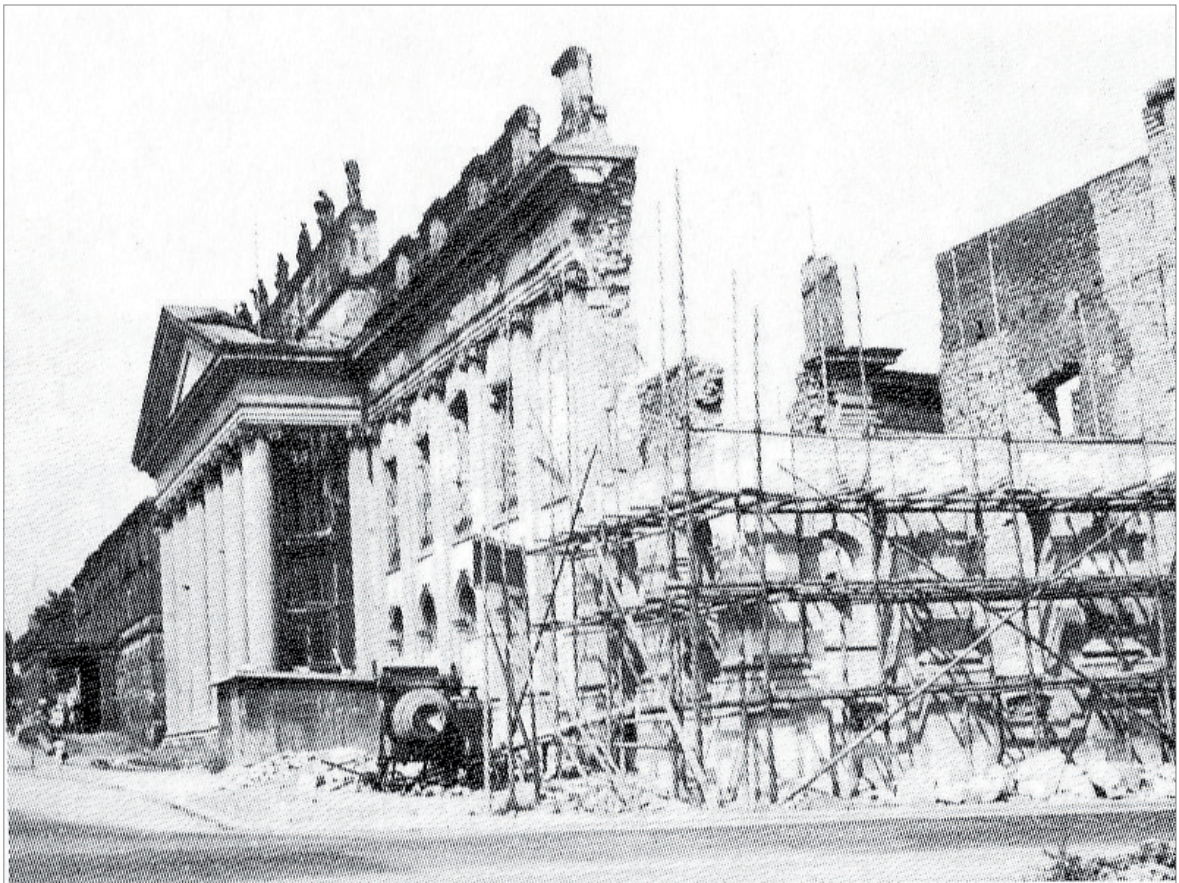


Abb. 02 Der Friedrichsplatz in Kassel nach dem Krieg, 1949

Abb. 03 Wiederaufbau des Fridericianum, Kassel



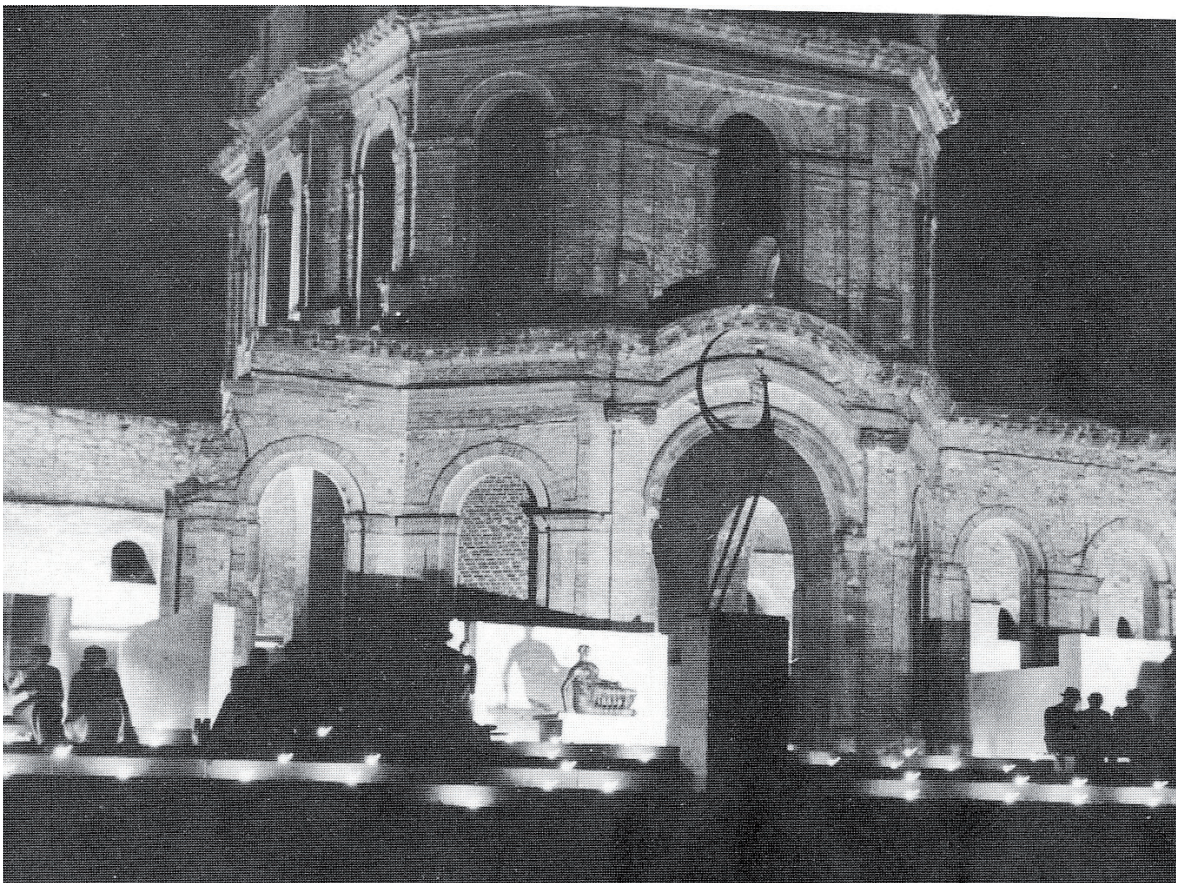


Abb. 08 Die Orangerie, Kassel, 1945

Abb. 09 Skulpturenausstellung an der „documenta II“, 1959, vor der Ruine der Orangerie am Abend der Eröffnung

## 2. Kapitel: Théâtre des Bouffes du Nord



Abb. 10 Lebensmittelladen an einer Strasse im Umkreis der „Bouffes“



Abb. 11 Gruppe von Männern in einer Strasse im Umkreis der „Bouffes“

Abb. 12 Mit Bollywood-Plakaten tapezierte Glasscheibe in einer Strasse im Umkreis der „Bouffes“





Abb. 13 Kreuzung Boulevard de la Chapelle und Rue du Faubourg Saint Denis mit Blick Richtung Norden auf die Rue du Faubourg Saint Denis; Aussenansicht der „Bouffes“

Abb. 14 Eingangsbereich der „Bouffes“ von aussen



Abb. 15 Fotografie aus der Zeit, als das Theater Théâtre Molière hiess (1914–1945);  
die Fotografie befindet sich im Entrée des Theaters

106 Abb. 16 Frühere Aussenansicht der „Bouffes“ (Datum unbekannt)



Abb. 17 Schild an der Fassade der „Bouffes“

Abb. 18 Deckenansicht im Café der „Bouffes“

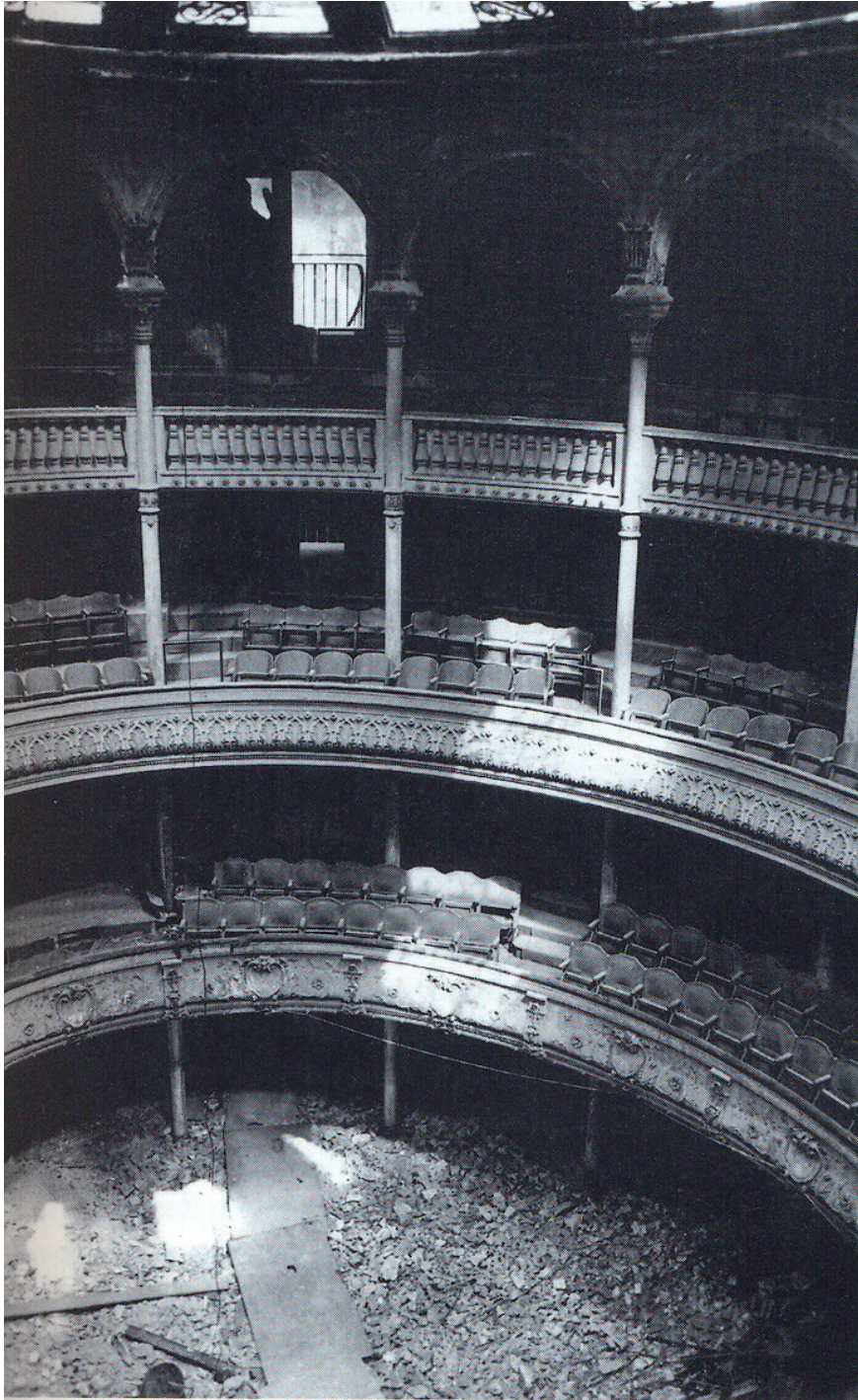
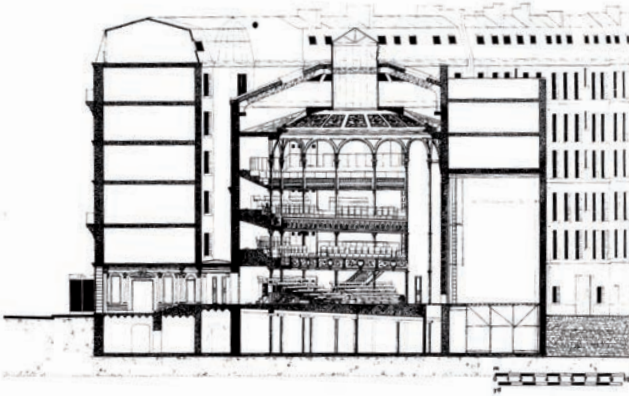
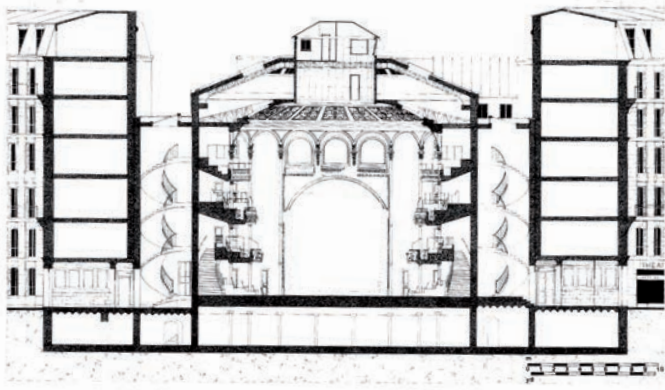


Abb. 19 Innenansicht der „Bouffes“ zum Zeitpunkt der Entdeckung durch Peter Brook und Micheline Rozan im Jahr 1974



Abb. 20 Innenansicht der „Bouffes“

Abb. 21 Innenansicht der „Bouffes“



Reconstitution of the plan of the theatre at the end of the 19th century

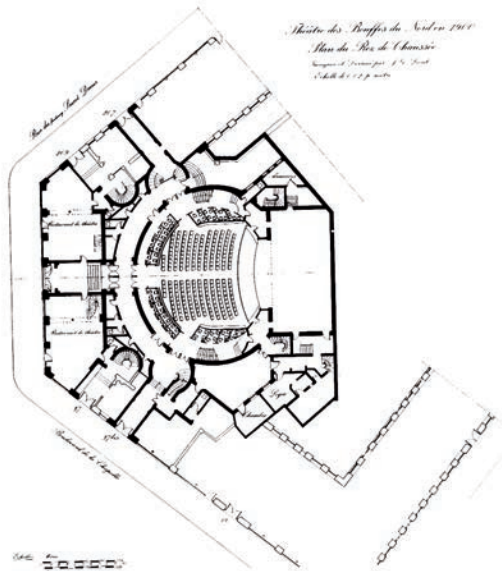


Abb. 22 Schnitt der „Bouffes“

110 Abb. 23 Wiederherstellung eines Grundrisses der „Bouffes“ Ende des 19. Jh.

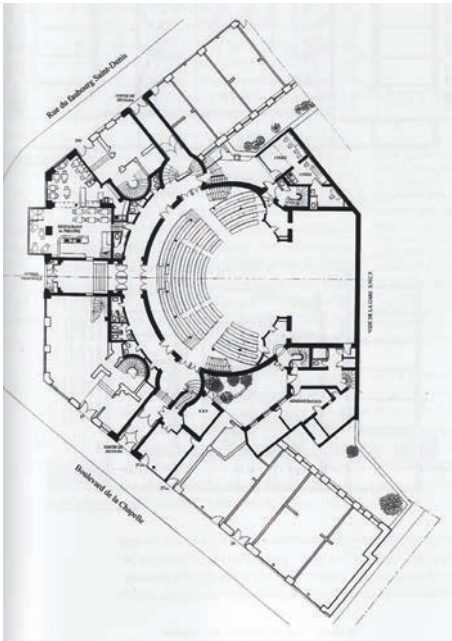


Abb. 24 Grundriss der „Bouffes“

Abb. 25 Eröffnung der „Bouffes“ 1974 mit einer Inszenierung von „Timon of Athens“ von Shakespeare

### 3. Kapitel: „Stalker“





Abb. 26 Französisches Filmplakat von „Stalker“

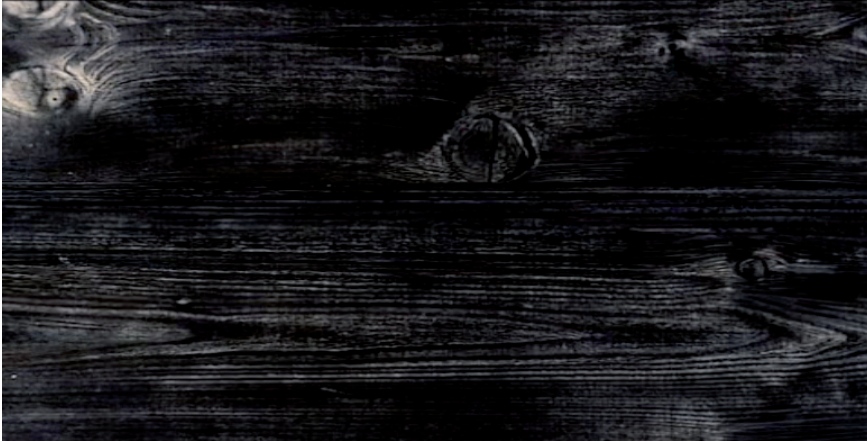


Abb. 27 Holz, Einstellung des Vorspanns

Abb. 28 Blick in das Wohnzimmer vom Stalker

114 Abb. 29 Blick auf das Nachttischchen neben dem Bett vom Stalker und seiner Familie



Abb. 30 Überwachtes Gebiet an der Grenze zur Zone

Abb. 31 Überwachtes Gebiet an der Grenze zur Zone



Abb. 32 Erste Sicht auf die Zone

116 Abb. 33 Blick auf einen mit Schaum bedeckten Fluss



Abb. 34-45 Trümmer vergangener Zeiten



#### 4. Kapitel: Palais de Tokyo. Site de création contemporaine



Abb. 47 Aussenansicht von Süden des Palais de Tokyo

120 Abb. 48 „Adaptierte“ Muse auf dem Vorplatz des Palais de Tokyo





Abb. 49 Postkarte des „Hotel Everland“ auf dem Dach des Palais de Tokyo

Abb. 50 „La Génie de la France“ von Émile-Antoine Bourdelle

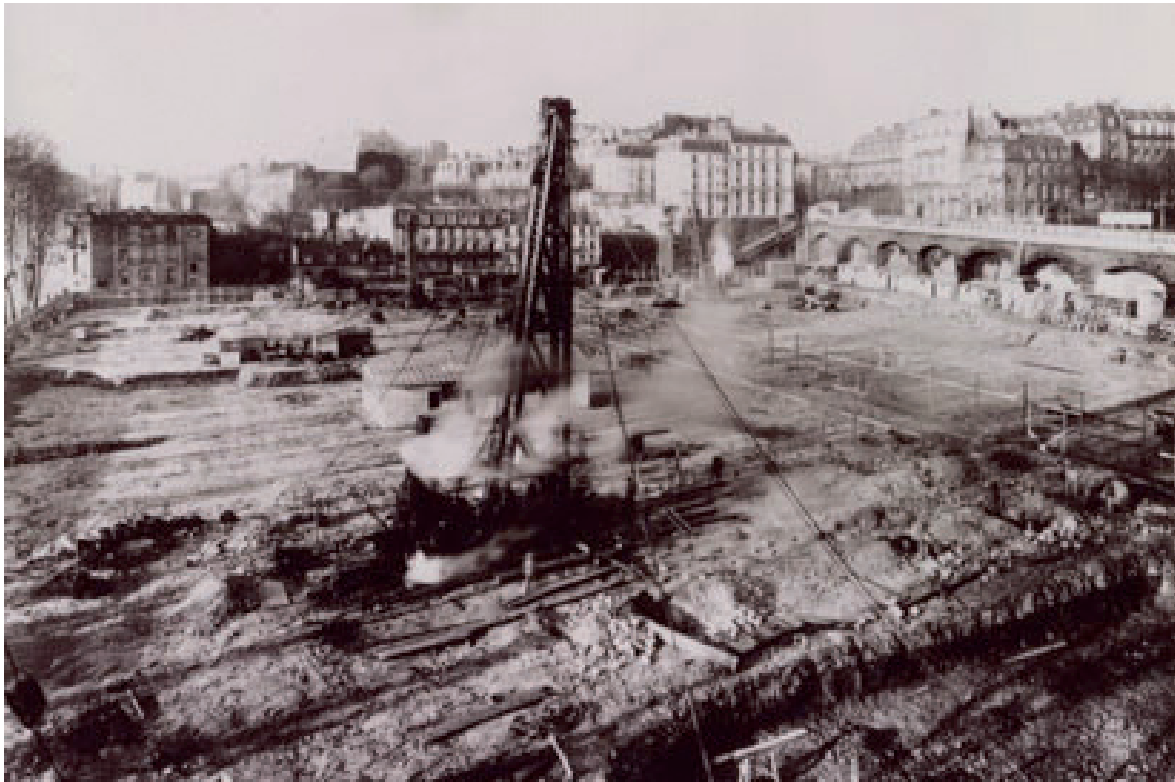


Abb. 51 Baustelle des Palais de Tokyo, 1936

Abb. 52 Zwei Musen und ich vor dem Palais de Tokyo

122 Abb. 53 Dachluke auf dem Vorplatz des Palais de Tokyo



Abb. 54 Gartenbeete entlang der westlichen Fassade des Palais de Tokyo

Abb. 55 „Le jardin aux habitants de Palais de Tokyo“

Abb. 56 „Palais de Tokyo / Module hors-les-murs“



Abb. 57 „Le jardin sauvage du Palais de Tokyo“

Abb. 58 Ansicht des „Jardin sauvage“ von der Treppe aus

Abb. 59 Brache zwischen dem Palais de Tokyo und der Avenue du Président-Wilson, bevor sie zum „Jardin sauvage“ wurde



Abb. 60 Ansicht des Palais de Tokyo von Norden

Abb. 61 Abfallberge vor dem Eingangsbereich des Palais de Tokyo



Abb. 62 Deckenansicht im Palais de Tokyo

Abb. 63 Deckenansicht im Palais de Tokyo

126 Abb. 64 Detailaufnahme des Eingangsbereichs im Palais de Tokyo

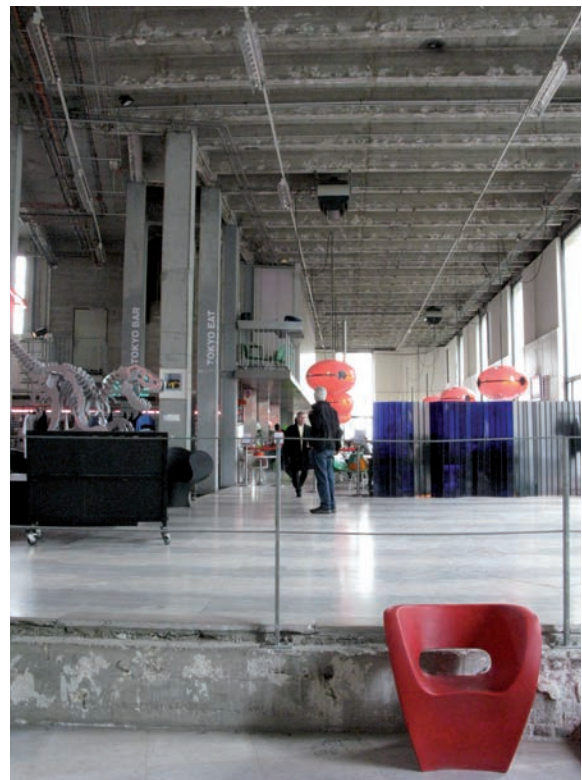


Abb. 65 Buchladen im Palais de Toyko

Abb. 66 Die Imbissbude als Informationsschalter im Palais de Tokyo

Abb. 67 Blick vom Eingang zum Restaurant im Palais de Tokyo



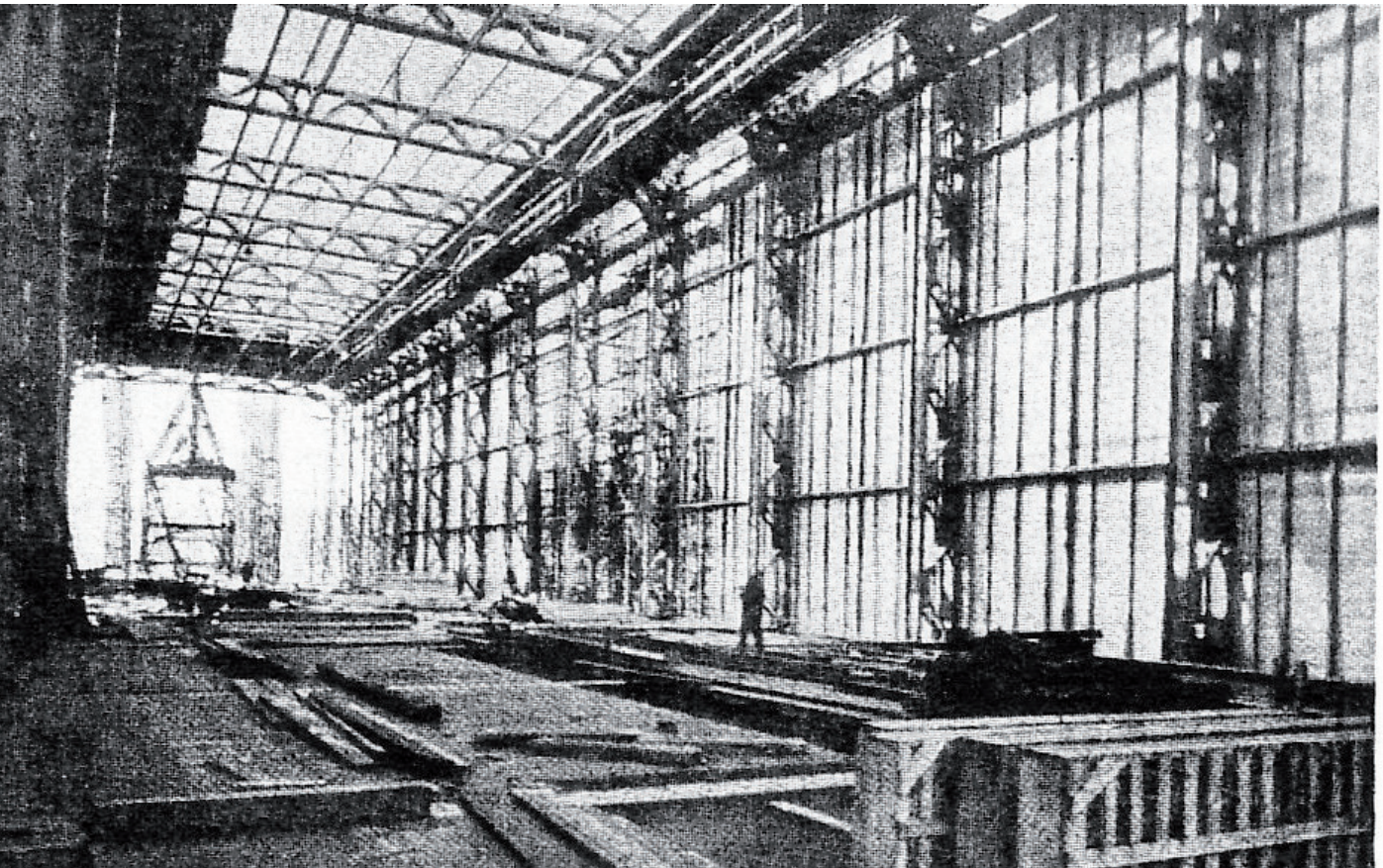
Abb. 68 Nachtaufnahme des beleuchteten Palais de Tokyo von Süden an der Weltausstellung 1937





Abb. 69 Aufnahme der Eröffnungsausstellung 2001; Blick vom Eingang in den abgerundeten Flügel mit Glasdach

Abb. 70 Aufnahme der Eröffnungsausstellung 2001; Blick in die westlichen Nischen



## 5. Kapitel: Guerrilla-Stores



Abb. 72 – 73 Parfümladen von Comme des Garçons an der 23 place du marché saint honoré, Architektur von Future Systems, 1998

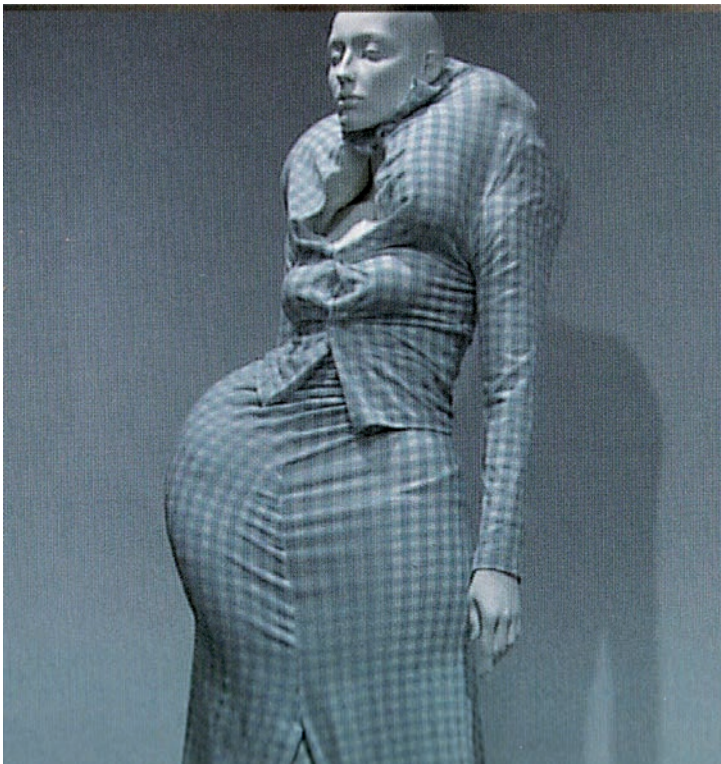
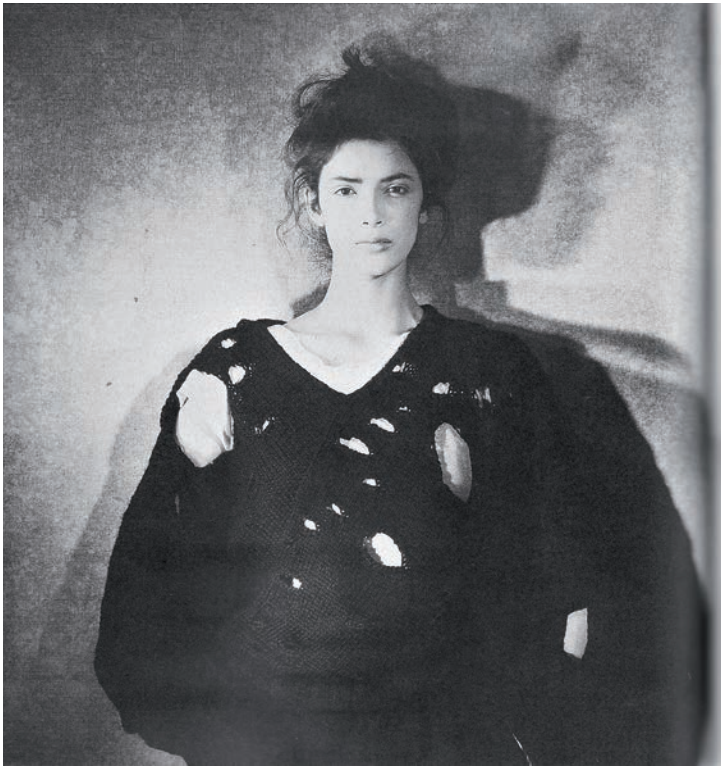


Abb. 74 Pullover aus der Kollektion von 1981 von Comme des Garçons

Abb. 75 Kleid aus der Kollektion Frühling/Sommer 1997 von Comme des Garçons



Abb. 76 Innenansichten des ersten Guerrilla-Store in Berlin, 2004

Abb. 77 Innenansichten des ersten Guerrilla-Store in Berlin, 2004



Abb. 79 Eingang zum Guerrilla-Store in Los Angeles, 2008

Abb. 80 Blick aus dem Guerrilla-Store in Reykjavík, 2005–2006, auf den Hafen



Abb. 81 Aussenansicht des noch leeren Guerrilla-Stores in Krakau, 2007

136 Abb. 82 Innenansicht des noch leeren Guerrilla-Stores in Krakau, 2007







