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

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2004)

Heft: 13

Artikel: Der Mythos der Toten Stadt : literarische, künstlerische und denkmalpflegerische Konzepte im Umgang mit städtischem Verschwinden

Autor: Noell, Matthias

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-919177

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.01.2026

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

Matthias Noell

Der Mythos der Toten Stadt

Literarische, künstlerische und denkmalpflegerische Konzepte im Umgang mit städtischem Verschwinden

„Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)."

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1861

„Cependant, Bruges s'en va, elle aussi."

Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique!*, 1864

„Aigues-Mortes est une pierre tombale, un granit inusable qui ne laisse songer qu'à la mort perpétuelle."

Maurice Barrès, *Le Jardin de Bérénice*, 1891

„La ville est fière, et douce, et grande par la mort."[1]

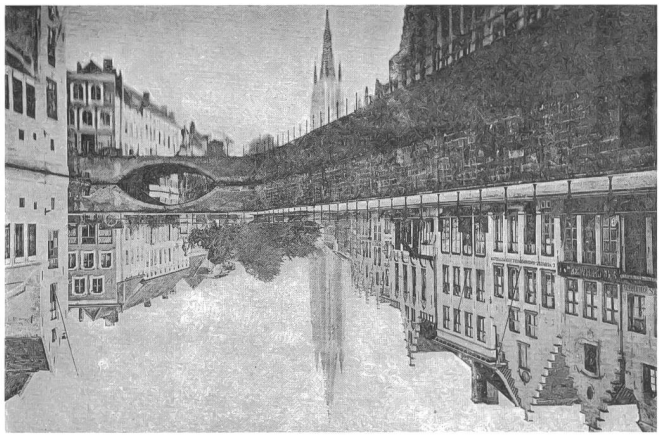
Émile Verhaeren, *Toute la Flandre*, 1908

Schrumpfende, sterbende, verschwundene, verlassene und tote Städte sind kein modernes Phänomen. Atlantis, Troja, Karthago oder Babylon, um nur diese wenigen Beispiele der Antike zu nennen, faszinierten die Menschen nicht nur wegen ihres angeblichen oder realen ehemaligen Reichtums, sondern vor allem durch ihren Untergang und die damit verbundenen apokalyptischen Ängste.

Im 19. Jahrhundert änderte sich jedoch die Wertung dieses städtischen Ablebens. In der Folge der Französischen Revolution mit ihren massiven Zerstörungen an Bauten und deren Ausstattungen, parallel zur fortschreitenden Industrialisierung mit noch einschneidenderen Verlusten in Städten und Landschaften entstand jenes Interesse an städtischer Geschichte und ihrer Architektur, das die Grundlage unseres heutigen denkmalpflegerischen und manchmal auch entwerferischen Verständnisses bildet.

Hinzu kam – massgeblich hervorgerufen durch das folgenschwere Erdbeben von Lissabon in der Mitte des 18. Jahrhunderts – die Ahnung, dass die Naturgewalten wohl auf absehbare Zeit nicht zu beherrschen sein würden, der Mensch ihnen trotz aller Erkenntnisse weiterhin hilflos ausgeliefert sein würde. Die Resultate dieser Naturkatastrophen, zerstörte und unbewohnbar

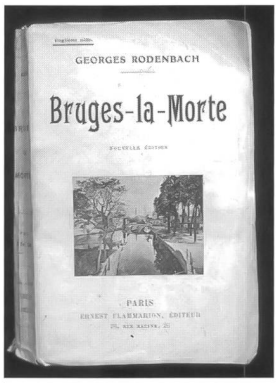
1 Charles Baudelaire, „Le cygne [1861]", in: *Les Fleurs du Mal. LXXXIX.*, in: *Œuvres complètes*, Claude Pichois (Hrsg.), Paris, Gallimard, 1975, Bd. 1, S. 85-86
siehe auch: Charles Baudelaire, „Promenade à Bruges", in: *[Pauvre Belgique!]. XXXII,* 1864, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 952-953
siehe auch: Maurice Barrès, *Le Jardin de Bérénice*, Paris, 1891, zit. nach der Ausgabe Paris, Plon, 1927, S. 84
siehe auch: Émile Verhaeren, „Aujourd'hui", in: *Toute la Flandre*, Bd. 1., *Les héros*, Paris, 1908, in: *Œuvres*, Bd. 8, Genf, Slatkine Reprints, 1977, S. 247-252, vgl. den komment. Anhang in: Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Hg. Christian Berg/François Duyckaerts, Brüssel, Actes Sud/Labor, 1986, S. 146, dort auch die folgenden Zitate von Wordsworth, Longfellow und Baudelaire, S. 139-140



Le Quai du Rosaire, aus: Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, 1899

gewordene Städte, wurden den noch jungen Wissenschaften wie der Archäologie zur Gewissheit, als sie seit 1748 die Stadt Pompeji ausgruben und unter der erhärteten Ascheschicht eine verhältnismässig gut konservierte Stadt zum Vorschein kam. Die tote Stadt Pompeji war also – aus wissenschaftlicher und denkmalpflegerischer Sicht – ein echter Glücksfall, denn tote, abgedeckte Städte sind keiner Veränderung ausgesetzt. Sie können durch Forschung und Interpretation mit ihrem ehemaligen historischen Kontext verbunden werden. Als funktionslos gewordenes Artefakt aber kann die historisierte Stadt im Sinne Diderots auch Gegenstand ästhetischer Betrachtung werden. Über den Umweg der Ruine wird die Stadt zum Kunstwerk.

Die Faszination an der stillen und verlassenen, aber erhaltenen Stadt kommt mit der wachsenden Mittelalterbegeisterung auch in zahlreichen romantischen Texten zum Ausdruck, vor allem die flämische Stadt Brügge wird in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Metapher für die konservierte, stille Geschichte. William Wordsworth fand den Geist der vergangenen Zeit Brügges enthalten in den ehrwürdigen Baudenkmälern wie Reliquien in ihren Schreinen (*Memorials of a Tour on the Continent, 1822*). Der über der Stadt liegende Friede sei vollkommener als selbst in der Wüste, dem Inbegriff der toten Landschaft. „Silence, silence everywhere", verspürte auch Henry Wadsworth Longfellow in Brügge und Charles Baudelaire empfand – durchaus nicht nur negativ konnotiert – Brügge als Phantomstadt, mumifiziert und nach Tod und Mittelalter riechend.



Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Titelbild, 1892 (2. Auflage 1899)

Bruges-la-Morte – Geburt der Toten Stadt

Im Jahr 1892 erschien der Roman *Bruges-la-Morte* von Georges Rodenbach, in dem die Geschichte des Witwers Hugues Viane erzählt wird, der sich nach dem Tod seiner geliebten Frau in die Stadt Brügge zurückzieht: „Er hatte sie wegen ihrer Schwermut ausgewählt [...]. Seiner toten Frau sollte eine Tote Stadt entsprechen." Viane lebte allein in einem Haus am Quai du Rosaire in Brügge. Auf ausgedehnten Spaziergängen in der verlassenen Stadt, an den vereinsamten Kanälen und in den menschenleeren Kirchenbezirken suchte er „Analogien zu seiner übergrossen Trauer"[2].

Georges Rodenbach verursachte im *Fin-de-Siècle* eine regelrechte Mode der „Toten Stadt" mit seinem Roman. Reihenweise fielen die unfreiwillig

2 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1892, im folgenden zit. nach der kommentierten Ausgabe, Paris, Flammarion, 1998, S. 66 und S. 54

Via Stabiana, Pompeji, Foto, 1995

verarmten und verlassenen Städte der Suche nach der „Toten Stadt" zum Opfer. Neben Brügge waren natürlich Venedig, aber auch Toledo, Ravenna, Volterra, Gent oder Ostende beliebte Orte für „das Dekadenzbewusstsein und die Faszination durch den Todesgedanken"[3]. Der Mythos – der Romantitel *Bruges-la-Morte* und die Bezeichnung „Tote Stadt" dürfte von Aigues-Mortes inspiriert sein, einer von salzigen, toten Lagunen (*Aigues-Mortes*) gesäumten südfranzösischen Hafenstadt – hielt über Jahrzehnte unvermindert an. Stefan Zweig, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Gabriele d'Annunzio, Marino Maretti, Maurice Barrès oder Henry Miller beschrieben „Tote Städte" und noch Marguerite Duras schwärmte von der wunderbaren Ödnis von Paris.

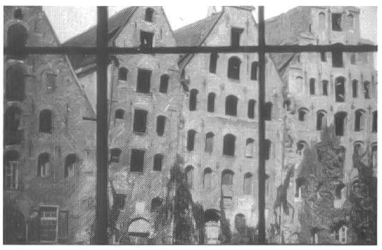
Doch auch in anderen Bereichen hinterliess das tote Brügge Spuren. In Deutschland entzündete sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts am Heidelberger Schloss eine Debatte um die Grundlagen der Denkmalpflege, die erstmals zu einer Konservierung eines ruinösen Zustandes des Denkmals führte. In der Folge entstanden in den Jahren zwischen 1900 und 1914 die massgeblichen Texte zur Theorie der modernen Denkmalpflege. Alois Riegl propagierte 1903 in seinem Artikel *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* den „Alterswert" als konstitutives Merkmal eines Denkmals. Seine Formulierung, was diesen Alterswert ausmache und wie das Denkmal zu ihm stehe, ähnelt den Beweggründen Hugues Vianes für seinen Umzug nach Brügge. Der Alterswert, so Riegl, schätze „in jedem Denkmal ohne Ausnahme [...] lediglich die subjektive Stimmungswirkung." Das Denkmal sei „nur mehr ein unvermeidliches sinnfälliges Substrat, um in seinem Beschauer jene Stimmungswirkung hervorzubringen, die in modernen Menschen die Vorstellung des gesetzlichen Kreislaufes vom Werden und Vergehen, dem Auftauchen des Einzelnen aus dem Allgemeinen und seines naturnotwendigen allmählichen Wiederaufgehens im Allgemeinen erzeugt"[4].

Diese Rieglsche Stimmungswirkung, die dieser explizit von der Vorbildung des Betrachters abkoppelte, finden wir auch in Marcel Prousts ironischer Beschreibung in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* wieder, denn die Protagonistin Rachel reist jedes Jahr an Allerseelen, am *jour des morts* nach Brügge, um sich dort in Anlehnung an *Bruges-la-Morte* ihren poetischen Untergangsgefühlen zu widmen. Wir begegnen in Rodenbachs Protagonisten nicht nur dem Stadtneurotiker des *Fin-de-Siècle*, sondern auch einem modernen Menschen, der gemäss der Theorie Riegls den Alterswert goutiert und sich dem ewigen Werden und Vergehen hingibt.[5]

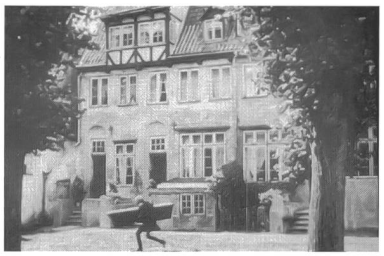
3 Hans Hinterhäuser, *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*, München, 1977, S. 73
4 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, 1903, in: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg, 1929, S. 150
5 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 3, Guermantes, in: *Frankfurter Ausgabe*, Luzius Keller (Hrsg.), *Werke II*, Bd. 3, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996, S. 171

Parallelen zur Stadtdarstellung in *Bruges-la-Morte* lassen sich auch in Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Nosferatu* von 1921/1922 feststellen, der in realen Städten wie Lübeck, Rostock und Wismar gedreht wurde. Während Henrik Galeens Drehbuch sich auf Bram Strokers Roman *Dracula* (1897) bezieht, entsprechen die städtischen Impressionen Murnaus dem Roman Rodenbachs. Nosferatu, der ein „recht schönes, ödes Haus" wünscht, wird schliesslich in einer halb verfallenen mittelalterlichen Speicherzeile glücklich. Von dort aus betrachtet er, hierin nicht zufällig E.T.A. Hoffmanns Theodor (*Das Öde Haus*) gleichend, das holde Antlitz von Ellen und sieht seinem nahen Ende bei Morgengrauen entgegen. Wie bei Rodenbach ist die Stadt nicht reine Illustration, sondern bekommt eine eigene, zentrale Rolle zugewiesen. Ihre Wirkung ist integraler Bestandteil des Films und seiner Stimmung. Wie bei Rodenbach beteiligen sich auch bei Murnau die Orte am Geschehen, die vereinsamten Strassen Wisborgs und Brügges korrelieren mit der Vereinsamung des Individuums, es wird eine Analogie von Stadt und Mensch und damit ein Leben der Stadt postuliert. Unter direktem Bezug auf Rodenbach schrieb Hippolyte Fierens-Gevaert 1901 in *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*: „Les artistes ont raison. La ville est un être vivant."[6]

Die Erstausgabe von *Bruges-la-Morte* beinhaltete 35 ganzseitige Fotografien der Stadt Brügge und arbeitete somit nicht nur mit der fiktiven Realität der Stadt im Roman, sondern auch mit der fotografischen, also authentischen Realität der Stadt. Es sind die fotografischen Abbilder der realen Stadtform in ihrer Symbolfunktion, die den entscheidenden Unterschied von Rodenbachs *Bruges-la-Morte* zu älteren Stadtromanen ausmachen und auch darin Vorbild für *Nosferatu* waren. Hugues Vianes Bild von Brügge, in dem er sich treiben lässt wie in seiner eigenen Schwermut, ist ein Konstrukt seines Empfindens und seiner Unfähigkeit, die Zeit voranschreiten zu lassen. Es ähnelt so der abbildenden und konservierenden Fotografie. Beide Bilder halten das Abgebildete nur scheinbar am Leben. Rodenbach zeigt uns in den Stadtfotografien zwar die Stadt, er meint damit aber den Seelenzustand seines Protagonisten. Fortan ist es für den Leser unmöglich, etwas anderes in den Fotos zu sehen als Projektionen innerer Leere. Der „Dämon der Analogie", so Rodenbach, bewirke ein gegenseitiges Eindringen von Gegenstand, also Stadt, und Seele. Roland Barthes formulierte daher ganz im Sinne Rodenbachs, als er resümierte: „Avec la photographie, nous entrons dans la Mort plate".[7]



Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens,* Filmszene, 1921/22



Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens,* Filmszene, 1921/22

6 Arnold Loy, Michael Farin, Hans Schmid, *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, München, Belleville, 2000
siehe auch: Hippolyte Fierens-Gevaert, *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*, Paris, 1901, S. V

7 Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, S. 193
siehe auch: Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, 1980, S. 145 "Avec la photographie, nous entrons dans la Mort plate."
siehe auch: Hubertus von Amelunxen, „Zwischen Wahrheit und Fiktion. Photographische Buchillustration in Frankreich im XIX. Jahrhundert", In: *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, Nr. 9, 1984, S. 13-24

Alberto Burri, *Cretto*, Luftbild, 1985-89

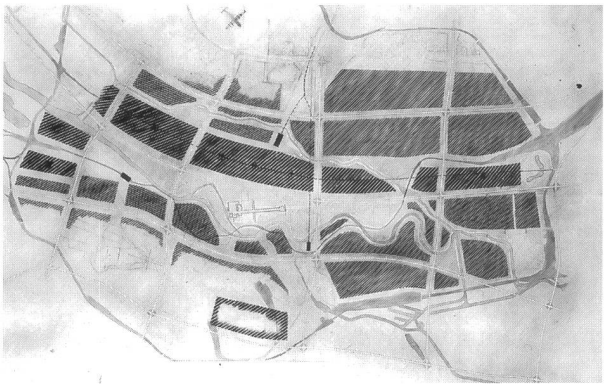
Wiederbelebung und endgültiger Tod

In einer „poetischen Reportage" hatte Rodenbach schon 1888 von verlassenen, toten Häusern, von der Grabesstimmung der Stadt, von einer fast menschlichen Schwermut, die über der Architektur der Stadt liege, in der man nicht zu sprechen wage, berichtet. Allmählich verblassten, so Rodenbach, sogar die Inschriften der Grabmale, der Tod vertreibe selbst den Tod. Nach der Veröffentlichung seines Romans schrieb ihm 1894 der belgische König Leopold II.: „Je sais que vous êtes l'auteur d'un très beau livre, Bruges-la-Morte. Eh bien, soyez tranquille, ce ne sera pas longtemps Bruges-la-Morte: nous allons mettre des tramways et de la vie là-dedans." Daraufhin beschrieb Rodenbach im *Figaro* die Veränderung des öffentlichen Lebens der Stadt in der unmittelbaren Folge seines Romans und machte so auf den Unterschied zwischen dem literarischen Brügge und der realen Stadt aufmerksam: „Hélas! nous avons rencontrés, en cette saison d'été, une Bruges changée, presque animée, avec du monde dans les rues, de la musique dans ses kiosques. Bruges n'étaient plus elle."[8] Rodenbach bedauerte, dass Architekten und Stadtplaner in dem in *Bruges-la-Morte* beschriebenen Brügge keinen zu konservierenden Zustand und keine künstlerische Qualität erkannten. Anknüpfend an Baudelaire – auch Brügge werde sterben – diagnostizierte Rodenbach den Tod der „Toten Stadt".

1897, fünf Jahre nach dem Erscheinen von *Bruges-la-Morte*, und nur drei Jahre nach dem ihn sicherlich beunruhigenden Brief des Königs publizierte Rodenbach einen zweiten Roman über Brügge. *Le Carillonneur* (Der Glöckner) thematisiert die stadtplanerische Debatte um den Hafenneubau von Brügge und postuliert ein zweites, denkmalpflegerisch-symbolistisches Konzept für die Zukunft und Schönheit der Stadt Brügge. 1907 wurde schliesslich der neue Hafen Zeebrugge eröffnet, und der Geograph Jean Brunhes in *La Géographie humaine* – den Romantitel zitierend – schrieb, *Bruges-la-Morte* sei durch die neue Infrastruktur „wiederbelebt" worden.[9] Während für den Wissenschaftler Brunhes und sicher auch für Leopold II. die Stadt Brügge zu neuem Leben erwacht war, war sie für den Romancier Georges Rodenbach aus demselben Grund gestorben. Ähnlich wie Rodenbach argumentierte der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Georg Dehio in seinem berühmt gewordenen Aufsatz über das Heidelberger Schloss von 1901: Jeder Wiederaufbau im Sinne der Denkmalerhaltung sei ein Trugbild, Resultat sei am Ende immer nur das endgültige Verschwinden des Denkmals. So schrieb der Maler Fernand Khnopff 1899 an einen Freund, er traue sich nicht, in seine Heimatstadt Brügge

8 König Leopold zit. nach: *Fernand Khnopff (1858-1921)*, Ausstellungskatalog, Königl.-Belg. Kunstmuseen, Brüssel, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 230
siehe auch: Rodenbach zit. nach: Pierre Maes: *Georges Rodenbach 1855-1898*, Brüssel, 1952, S. 275

9 Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, Paris, 1897
siehe auch: Jean Brunhes, *La Géographie humaine*, 3. Aufl., Paris, 1925, (1. Aufl. Paris 1910/11), Bd. 1, S. 262, Anm. 1



Hans Scharoun, Wils Ebert u.a., *Kollektivplan für den Wiederaufbau Berlins*, Lageplan, 1946

zurückzukehren, weil man sie zerstört haben könnte. Stattdessen benutzte er für eine ganze Serie von Bildern von Brügge nachweislich die menschenleeren Fotografien aus Rodenbachs Roman *Bruges-la-Morte*. Der Romanprotagonist von *Le Carillonneur*, der junge Architekt und Denkmalpfleger Joris Borluut, erhängt sich am Schluss des Romans im Inneren der grossen Glocke des Doms von Brügge und verschwindet mit seiner geliebten Stadt. Georges Rodenbach selbst starb nur ein Jahr später, im Jahr 1898.

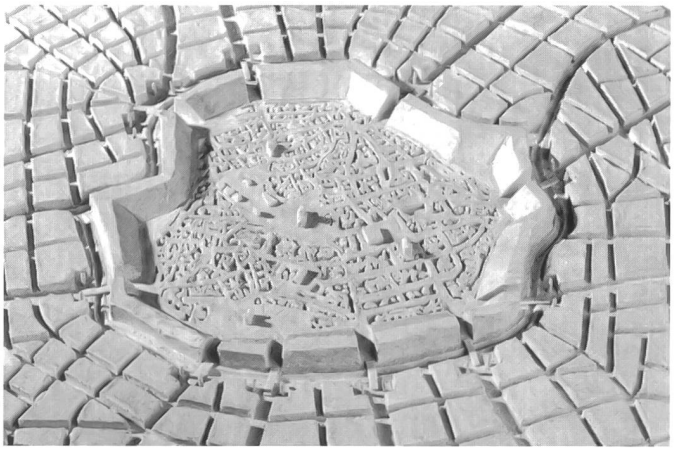
Grablegung der Toten Stadt – Vergessen und Erinnerung

Johannes Overbeck vermutete 1856 in seinem Buch *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, dass die verschüttete Stadt sich in einigen Teilen wie dem Amphitheater immer durch die Ascheschicht hätte durchdrücken müssen, Existenz und Lage der Stadt also durch die Jahrhunderte bekannt gewesen sein müssten.[10] Sigmund Freud, der das Buch Overbecks besass, thematisierte in einem Vortrag 1898 die Analogie zwischen der toten Stadt und der verschütteten Psyche des Menschen, deren Vergangenheit es auszugraben und zu entdecken gelte. Wir finden hier Rodenbachs Analogie zwischen der Stadt Brügge und dem Schmerz der Vergangenheit in ihrer wissenschaftlichen Form wieder.

Im Jahr 1968 zerstörte ein Erdbeben den Ort Gibellina auf Sizilien. Der Ort wurde nach der Katastrophe aufgegeben. Man entschloss sich, ein modernes, neues Gibellina – Gibellina Nuova – 20 Kilometer entfernt zu errichten. Der Künstler Alberto Burri übertrug 1981 sein ursprünglich am Bild entwickeltes künstlerisches Konzept der *Cretti* (Risse) auf das tote Gibellina und schlug vor, den Ort mit einer dicken Betonschicht zu versiegeln und damit zu konservieren. Die Spuren der Geschichte des Ortes drücken sich seit der Ausführung in der Betondecke in Form des Strassenrasters durch. Die Lesbarkeit dieses modernen Pompeji entsteht durch seine endgültige Zudeckung. Der *Cretto* (1985-89) thematisiert Leben und Tod der Stadt Gibellina, sagt jedoch nichts weiter, als dass es eine Vergangenheit an diesem Ort gegeben hat.

Interessanterweise ähnelt die Struktur des *Cretto* dem von Hans Scharoun, Wils Ebert und anderen entworfenen *Kollektivplan* für den Wiederaufbau von Berlin (1946), auch wenn es den Autoren hier nicht um die Lesbarkeit von Geschichte in der Stadtform ging, sondern im Gegenteil um deren Tilgung nach der Katastrophe des Nationalsozialismus. „Insofern", schrieb Scharoun,

10 Johannes Overbeck, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, Leipzig, 1856
siehe auch: Siegmund Freud, *Zur Ätiologie der Hysterie*, 1896. Zur Verbindung Overbeck-Freud vgl.: Christfried Tögel, *Berggasse - Pompeji und zurück. Sigmund Freuds Reisen in die Vergangenheit*, Tübingen, 1989
siehe auch: http://www.freud-biographik.de, Stand 2.9.2004



Luigi Snozzi, *Utopie für die Stadt Braunschweig*, Modell, 1979

„sind auch diese städtebaulichen Elemente Teile eines Ganzen, durch das und in dem sie wie in einem Kunstwerk lebendig werden sollen". Die Stadt kann, so muss man Scharoun wohl verstehen, nur in der Form eines Kunstwerkes zu neuem Leben gelangen. Das alte Berlin des Nationalsozialismus ist ein totes Berlin und wird unter dem *Kollektivplan* begraben, der nicht die Geschichte nachzeichnet, sondern Natur und Landschaft, vorgeschichtliche und daher unpolitische Topographie.[11]

Konsequenter noch thematisierte Luigi Snozzi die Erinnerung in der ruinösen Stadtform am Beispiel von Braunschweig. Sein Entwurf für den Wiederaufbau der Stadt nach der Zerstörung von 1944, den er im Kontext eines Seminars an der Architekturfakultät in Braunschweig 1979 skizzierte, säubert die zerstörte Altstadt von allen Trümmern und benutzt diese zur Errichtung eines enormen Schuttwalls auf dem Areal der ehemaligen Stadtmauer. Die neue Stadt wäre ausserhalb dieser Umgrenzung entstanden, die „Tote Stadt" hingegen wäre ein Mahnmal des 2. Weltkrieges geworden, das man vom Wall aus hätte betrachten können. Das Braunschweig der Trümmer, Ruinen und Spuren – die Stadt des Nationalsozialismus – wäre in seinen Parzellen- und Strassenstrukturen sowie Fundamenten lesbar geblieben, durch neue Stadttore aber mit der lebendigen Stadt verbunden gewesen.

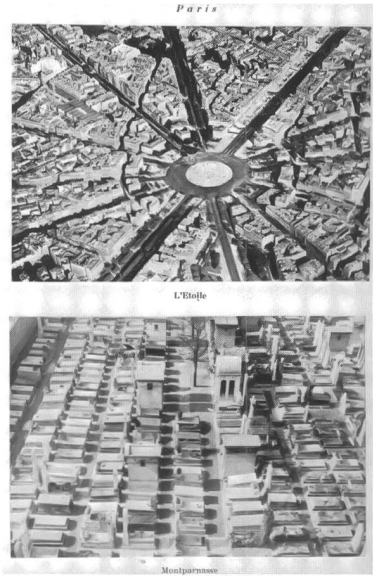
„Daß Altes auch alt erscheinen soll mit allen Spuren des Erlebten, und wären es Runzeln, Risse und Wunden, ist ein psychologisch tief begründetes Verlangen", schrieb Georg Dehio anlässlich der Heidelberger Schloss-Debatte und wies damit auch den Weg zu den genannten künstlerische Positionen, jenseits denkmalpflegerischer Debatten um Restaurierung und Konservierung.[12]

Die Stadt der Lebenden und die Stadt der Toten

Seinen utopischen Erinnerungsort benannte Luigi Snozzi als *Die alte Stadt als Stadt der Toten. Die Leere Stadt (Das neue Pompeji)*. In allen genannten Positionen, seien sie künstlerischer oder historischer, ästhetischer oder wissenschaftlicher Art, ist das Leitmotiv die Trennung zweier Bereiche: der

11 Maria Grazia Tolomeo (Hg.), *Burri 1915-1995. Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Rom, 1997 siehe auch: Peter Pfankuch (Hrsg.), *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Berlin, 1975, S. 156

12 Peter Disch (Hrsg.), *Luigi Snozzi. L'opera completa*, Bd. 1, Lugano, 2003, S. 154-155 siehe auch: Georg Dehio, *Kunsthistorische Aufsätze*, München und Berlin, 1914, S. 261



Max Ernst, *L'Etoile, Montparnasse*, Fotocollage, Paris, 1922

Stadt der Toten und der Stadt der Lebenden. Selbst wenn Hugues Viane in *Bruges-la-Morte* versucht, die verstorbene Frau in einer Doppelgängerin wiederzufinden, nähert sich diese erst durch ihren eigenen Tod der ersten Frau endgültig an.[13]

Eine Durchdringung der beiden Bereiche scheint nicht möglich, oder wenn, nur in der Form der Ironie. Max Ernst publizierte 1922 in der Brüsseler Zeitschrift *Variétés* eine Reihe von Collagen, darunter *Paris. L'Etoile - Montparnasse*. Diese beiden, auf einer Seite publizierten Bilder von Paris zeigen die Place de l'Etoile und darunter eine Ansicht des Friedhofes von Montparnasse. Beide sind aus der damals noch nicht alltäglichen Vogelperspektive aufgenommen und bilden lediglich einen Ausschnitt ab. Die Stadt der Lebenden an der Place de l'Etoile ist über der Stadt der Toten, dem Friedhof, errichtet. In einem weissen Fleck in der Mitte des Haussmannschen Platzes, aus der der Arc de Triomphe durch Retusche entfernt wurde, kann, einem Kanaldeckel ähnlich, eine Verbindung zur Stadt der Toten vermutet werden. „La Mort balaie en un grand trou / La ville entière au cimetière."[14] Der Triumph eines politischen Lagers, so scheint die Botschaft von Max Ernst zu lauten, ist angesichts der Ergebnisse des Ersten Weltkrieges nicht möglich. Im Gegenteil, schon zu Lebzeiten muss der Mensch in der gerasterten Stadt, in gruftähnlichen Wohnungskisten leben und noch nach dem Tod entgeht er diesem Schicksal nicht. Stadtplaner und Architekten haben auch hier bereits für das „naturnotwendige allmähliche Wiederaufgehen im Allgemeinen" (Alois Riegl) gesorgt.

13 Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übers. von Thomas Lindquist, München, Kunstmann, 1994

14 Émile Verhaeren, „La Mort", in: *Les Villes tentaculaires*, Paris, 1895, in: *Œuvres*, Bd. 1, Genf, Slatkine Reprints, 1977, S. 187
siehe auch: Werner Spies, *Max Ernst. Collagen: Inventar und Widerspruch*, Köln, 1988

Matthias Noell ist Kunsthistoriker und Assistent am Lehrstuhl für Geschichte des Städtebau an der ETH Zürich.