



Hans Dieter Schaal

Ruinen. Reflexionen über Gewalt, Chaos und Vergänglichkeit

Ruins. Reflexions about Violence, Chaos and Transience

272 pp. with 125 illus., 233x284,5 mm, hard-cover, German/English

ISBN 978-3-936681-46-8

Euro 79.00, sfr 125.00, £ 69.00, US\$ 109.00, \$A 119.00

Chaos and anarchy represent the opposite pole to an ordered life. Nothing works any more, everything is devastated, everything is falling apart. City walls, buildings that once afforded protection, have fallen victim to the excesses of armed conflict.

Infernal threats, ambushes, fiery rain and other catastrophes were described even in the Bible. Pillaging and plunder were part of everyday life in the Middle Ages. Cruel deeds familiar from the Bible, or those described by other people or experienced personally, inspired painters in the transitional period from the Middle Ages to the Renaissance, and were picked out as a central theme in their pictures.

In the 18th century it became fashionable to build artificial ruins in parks and landscape gardens. Ruins became an image of human inadequacy in the attempt to come to terms with nature. The landscape painters of the time used ruin motifs in order to suggest the mysterious magic of pain, the sadness of beauty, to viewers.

In the first half of the last century the world had to endure two wars that costs millions of people their lives and reduced many cities to rubble. Countless ruins remained. Few of them have survived. Overgrown with grass, ivy and Virginia creeper they now tower up out of the landscape like many others from various epochs – bearing witness to those who see them of the vanity of human endeavour, of transience, of death; filling them with horror, but at the same time exuding a feeling of gloom and sadness, of melancholy.

In this book, the author delivers a detailed assessment of ruins as a phenomenon in architecture, landscape design, fine art, film and the media. The result is an extraordinarily intense contribution to the theme of transience.

Hans Dieter Schaal is a trained architect living in Attenweiler near Ulm and in Berlin. He works not only in his original profession, but also as a garden architect, as an exhibition and stage designer and as a writer. His exhibition designs and stage sets are among the best of their kind in our days. Edition Axel Menges has already published several books written by Hans Dieter Schaal – *Learning from Hollywood. Architecture and Film/Architektur und Film* (1996 and 2010), *Global Museum* (2007) and *Stadttagbücher* (2010) as well as two books about his own work as an exhibition and stage designer – *Hans Dieter Schaal. In-Between: Exhibition Architecture/Ausstellungsarchitektur* (1999) and *Hans Dieter Schaal. Stage Architecture/Bühnenarchitektur* (2002).

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Buchzentrum AG
Industriestraße Ost 10
CH-4614 Hägendorf
tel. +41-062 209 26 26
fax +41-062 209 26 27
kundendienst@buchzentrum.ch

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

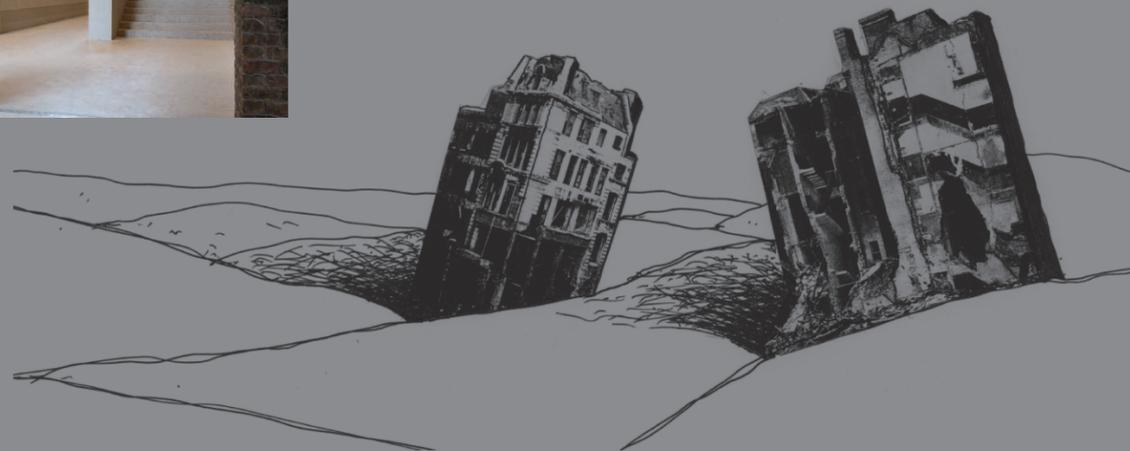
National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

Hans Dieter Schaal

Ruinen · Ruins

**Reflexionen über Gewalt, Chaos
und Vergänglichkeit**

**Reflexions about Violence, Chaos
and Transience**



Hans Dieter Schaal

Ruinen · Ruins

Menges

»Kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sind sicher, alles ist in einer unsichtbaren, aber niemals ruhenden Wandlung begriffen, im Unfesten liegt mehr von der Zukunft als im Festen, und die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist.« (Robert Musil)

Schon in der *Bibel* werden infernalische Bedrohungen, Überfälle, Feuerregen und andere Katastrophen beschrieben. Brandschatzung und Plünderungen gehörten im Mittelalter zum Alltag. Grausamkeiten, die man aus der *Bibel* kannte, von anderen vernahm oder am eigenen Leibe erfahren hatte, bewegten die Maler in der Übergangszeit zwischen Mittelalter und Renaissance und wurden in ihren Gemälden thematisiert.

Im 18. Jahrhundert kam es in Mode, künstliche Ruinen in Parks und Landschaften zu errichten. Die Ruine wurde zum Abbild der menschlichen Unzulänglichkeit in der Auseinandersetzung mit der Natur. Die Landschaftsmaler der Zeit verwendeten Ruinenmotive, um dem Betrachter den geheimnisvollen Zauber des Schmerzes, das traurig Schöne nahezubringen.

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hatte die Welt zwei Kriege zu verkraften, die Millionen Menschen das Leben kosteten und viele Städte in Schutt und Asche legten. Übrig blieben unzählige Ruinen. Inzwischen gibt es nur noch wenige davon. Von Gras, Efeu und wildem Wein überwuchert, ragen sie nun in die Landschaft hinein, wie die vielen anderen längst vergangener Epochen – Zeitzeugen, die den Betrachter an die Vergänglichkeit menschlichen Wirkens, an die Vergänglichkeit, den Tod gemahnen und ihn mit Schauder erfüllen.

Der Autor liefert in diesem Buch eine detaillierte Betrachtung des Phänomens Ruine in der Architektur, der Landschaftsgestaltung, der bildenden Kunst, des Films und der Medien. Entstanden ist ein außergewöhnlich intensiver Beitrag zum Thema Vergänglichkeit.

Hans Dieter Schaal ist ausgebildeter Architekt und lebt in Attenweiler bei Ulm und in Berlin. Er ist nicht nur in seinem angestammten Beruf tätig, sondern auch als Gartenarchitekt, Ausstellungsgestalter, Bühnenbildner und Textautor. Seine Ausstellungsgestaltungen und Bühnenentwürfe gehören zum Besten, was auf diesem Gebiet zur Zeit geboten wird. Die Edition Axel Menges hat bereits einige von Hans Dieter Schaal verfaßte Bücher veröffentlicht – *Learning from Hollywood. Architecture and Film / Architektur und Film* (1996 und 2010), *Global Museum* (2007) und *Stadttagebücher* (2010) sowie zwei Bücher über seine eigene Arbeit als Ausstellungsgestalter und Bühnenbildner – *Hans Dieter Schaal. In-Between: Exhibition Architecture / Ausstellungsarchitektur* (1999) and *Hans Dieter Schaal. Stage Architecture / Bühnenarchitektur* (2002).

»No thing, no I, no form, no principle is certain, it is all in the process of invisible but never ceasing transformation; there is more of the future in the unstable than in the stable, and the present is nothing but a hypothesis that no one has gotten past yet.« (Robert Musil)

Infernal threats, ambushes, fiery rain and other catastrophes were described even in the *Bible*. Pillaging and plunder were part of everyday life in the Middle Ages. Cruel deeds familiar from the *Bible*, or those described by other people or experienced personally, inspired painters in the transitional period from the Middle Ages to the Renaissance, and were picked out as a central subject in their pictures.

In the 18th century it became fashionable to build artificial ruins in parks and landscape gardens. Ruins became an image of human inadequacy in the attempt to come to terms with nature. The landscape painters of the time used ruin motifs in order to suggest the mysterious magic of pain, the sadness of beauty, to viewers.

In the first half of the last century the world had to endure two wars that costs millions of people their lives and reduced many cities to rubble. Countless ruins remained. Few of them have survived. Overgrown with grass, ivy and Virginia creeper they now tower up out of the landscape like many others from various epochs – bearing witness to those who see them of the vanity of human endeavour, of transience, of death, and filling them with horror.

In this book, the author delivers a detailed assessment of ruins as a phenomenon in architecture, landscape design, fine art, film and the media. The result is an extraordinarily intense contribution to the theme of transience.

Hans Dieter Schaal is a trained architect living in Attenweiler near Ulm and in Berlin. He works not only in his original profession, but also as a garden architect, as an exhibition and stage designer and as a writer. His exhibition designs and stage sets are among the best of their kind in our days. Edition Axel Menges has already published several books written by Hans Dieter Schaal – *Learning from Hollywood. Architecture and Film / Architektur und Film* (1996 and 2010), *Global Museum* (2007) and *Stadttagebücher* (2010) as well as two books about his own work as an exhibition and stage designer – *Hans Dieter Schaal. In-Between: Exhibition Architecture / Ausstellungsarchitektur* (1999) and *Hans Dieter Schaal. Stage Architecture / Bühnenarchitektur* (2002).

079.00 Euro ISBN 978-3-936681-46-8 1 0 9 0 0
125.00 sfr
069.00 £
109.00 US\$
119.00 \$A 9 783936 681468

Hans Dieter Schaal

Ruinen

*Reflexionen über Gewalt, Chaos
und Vergänglichkeit*

Ruins

*Reflexions about Violence, Chaos
and Transience*

Edition Axel Menges

Besonders danken möchte ich meiner Frau Verena sowie Rikola-Gunnar Lüttgenau und Torben Giese für die Mithilfe an diesem Buch.

My special thanks go to my wife Verena as well as to Rikola-Gunnar Lüttgenau and Torben Giese for their help on this book.

© 2011 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 978-3-936681-46-8

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.
All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Druck und Bindearbeiten/Printing and binding:
Graspo CZ, a. s., Zlín, Tschechische Republik/
Czech Republic

Projektleitung/Project management: Dorothea Duwe
Translation into English: Ilze Müller, Michael Robinson
Lektorat/Editing: Verena Schaal, Nora Krehl-von Mühlendahl, Jürgen Banse
Design: Axel Menges
Layout: Helga Danz

6	Vorwort
12	1. Ruinen ... Ruinen
24	2. Antike Ruinen
44	3. »Zurück zur Natur«
50	4. Romantische Ruinen
68	5. Ruinen und Untergänge in der romantischen Malerei, Dichtung und Musik
90	6. Untergangsphantasien
110	7. Katastrophenzeiten
118	8. Ruinen des Todes und des Grauens
124	9. Ruinen der Täterbauten
134	10. Vom Verschwinden der Ruinen
156	11. DDR-Ruinen
162	12. Ruinen und Untergänge im Film
178	13. Zur Psychologie der Ruinen
186	14. Mediale Ruinen
202	15. Vandalismus
212	16. Industriebrachen und Fabrikrüinen
218	17. Stadtuntergänge heute
228	18. Ruinen und Auslöschungen in der Kunst, Architektur und Literatur heute
258	19. Ruinen, Fragmente, Untergänge, Katastrophen und Apokalypsen als Weltanschauung
270	Bibliographie
272	Photonachweis

7	Preface
13	1. Ruins ... Ruins
25	2. The ruins of antiquity
45	3. »Back to nature«
51	4. Romantic ruins
69	5. Ruins and scenes of destruction in Romantic painting, literature and music
91	6. Fantasies of destruction
111	7. Times of catastrophe
119	8. Ruins of death and horror
125	9. Ruins of perpetrator buildings
135	10. How ruins vanish
157	11. GDR ruins
163	12. Ruins and scenes of destruction in film
179	13. On the psychology of ruins
187	14. Media ruins
203	15. Vandalism
213	16. Industrial wastelands and factory ruins
219	17. Dying cities today
229	18. Ruins and extinctions in art, architecture and literature today
259	19. Ruins, fragments, scenes of destruction, catastrophes and apocalypses as a Weltanschauung
271	Bibliography
272	Photo credits

Vorwort

Denken wir über den Begriff »Ruine« nach, fallen uns Themen ein, die mit Zerstörung, Verwüstung, Zusammenbruch, Krieg, Attentat, Erdbeben, Ende, Resignation, Krise (Ölkrise, Stahlkrise, Börsenkrise, Bankenkrise), Scheitern, Bankrott und Krankheit zu tun haben ... Ruine ... ruinieren ... Ruin ... ruinös ... ruinenartig ... Ruinengrundstück ...

Primär wird der Begriff »Ruine« im Bereich der Architektur verwendet. Ist ein Gebäude zerfallen oder zerstört und steht nur noch mit wenigen Mauern vor uns, nennen wir das Gebilde eine Ruine. In diesem Zustand ist es für den Gebrauch – das Schutzsuchen und Bewohnen – nicht mehr verwendbar. Ein wertloses Denkmal, das nur dazu in der Lage ist, Erinnerungen zu wecken.

Für einen Architekten, dessen Aufgabe es sein sollte, aufrecht und stolz dastehende Häuser zu entwerfen und zu bauen, stellt die Ruine eine Provokation dar, eine Verneinung seiner Absichten. Er, der vom Stützen und Tragen, vom Schweben und von geordneten, trockenen Innenräumen träumt, muß jetzt sehen, daß Dachbalken kreuz und quer durch Kellerdächer gestürzt sind, daß kein Fußboden mehr begehbar ist und Treppenhäuser nur noch wie sinnlose, gerippte Formen an Wandfragmenten hängen, unbetretbar für Auf- und Abstiege. Die einstigen Besitzer und Bewohner sind verschwunden, Wind und Wetter dringen bis ins Innerste vor, und die Natur erobert sich den ihr einst genommenen Raum zurück. Erste Baumtriebe sprießen aus Ziegelbergen und Betonrümmern, die sich im Keller aufgetürmt haben. Vögel und Fledermäuse fliegen, auf der Suche nach Futter und Nistplätzen, durch Fensterhöhlen. Steht eine Ruine über Jahre ungenutzt in der Landschaft oder in der Stadt, dann gewöhnt man sich an ihren Anblick, sie verliert ihren provokativen Charakter, der negative Aspekt des Sterbens, Verwesens und des Todes verschwindet langsam. Gelassen und ruhig fügt sie sich, ihrer Aufgabe als Klimahülle und Schutzraum enthoben, in den Naturkreislauf ein. Irgendwann wird sie von Gras, Efeu, wildem Wein und Brombeersträuchern überwuchert sein. Die meisten berühmten architektonischen Kulturzeugnisse der Welt ragen nur als zerfallene und zerfallende Objekte in unsere Gegenwart hinein: die Pyramiden von Gizeh, die Tempel von Karnak und Luxor, die Ruinen auf dem Machu Picchu, in Angkor Wat, Borobudur und Gandhara, in Jerusalem und Petra, in Babylon und Ur, in Troja, Pergamon und Ephesos, in Knossos, Mykene, Pompeji, Epidauros, Delphi und Karthago, die Ruinen der Akropolis in Athen und des Forum Romanum in Rom. Warum viele Kulturen, Städte und Religionen untergegangen sind, darüber rätseln Fachwissenschaftler und phantasievoll spekulierende Laien bis heute. Waren es Klimakatastrophen, selbstverursachte – etwa Raubbau an der Natur – oder fremdverschuldete Vulkanausbrüche oder Meteoriteneinschläge, waren es Hungerkatastrophen, Epidemien, Kriege und Niederlagen oder Machtkämpfe innerhalb der eigenen Herrscherfamilien? Führten zu großer Luxus, Verweichlichung, Dekadenz, mangelnde Verteidigung, übertriebene Ausbeutung unterworfenen Sklaven, Geldspekulation zum Untergang?

Archäologen und Reiseführer versuchen, uns die Reste zu erklären, ihre Geschichte zu erzählen und das einstige Aussehen der Städte zu rekonstruieren. Das eigentliche Ruinensein wird dabei oft ignoriert und kaum bewertet. In Wirklichkeit gleicht jeder Besuch einer archäologischen Fundstätte dem Besuch auf einem Friedhof.

Oft sind reale Gräber, die in der Nähe der untergegangenen Städte und Tempel entdeckt werden, die Hauptfundstätten von wertvollem Kulturgut. Neben Skeletten tauchen Vasen, Schmuck, Kleidungsstücke, Waffen und manchmal auch schriftliche Nachrichten im Tageslicht auf. Der Glaube an das Jenseits und an ein Leben nach dem Tode brachte die einstigen Erdenbewohner auf die Idee, diese Zeitkapseln mit ihren Flaschenpostnachrichten anzulegen. Viele Kulturen allerdings, wie die der Indianer und der Kelten, kannten keine Schrift. So sind heutige Archäologen darauf angewiesen, die gefundenen Objekte als stumme Indizien zu betrachten und zu deuten. Restauratoren versuchen später in Labors, die ursprüngliche Zusammensetzung des Trümmer-Puzzles aufzuspüren und zu rekonstruieren. Nur widerwillig und selten lassen sie den Ruinenzustand der Objekte auf sich beruhen und geben sich mit der rätselhaften Wirkung von Zeitablagerungen und Zerstörungen zufrieden.

Jede Geschichtserzählung ist eine fiktive Rekonstruktion. Verfllossene Zeit und gelebtes Leben bleiben ein für allemal verschwunden und zeichnen sich – wenn überhaupt – nur in dürftigen Spuren ab. Die Idee, aus Höhlenzeichnungen den Bewußtseinszustand einstiger Steinzeitmenschen und gar deren Lebensabläufe zu rekonstruieren, scheint illusionär. Alle einst belebten Landschaften bergen Spuren und Ruinen menschlicher Zivilisation in sich. Auch eine der evolutionären Urformen unserer Spezies fanden Forscher im afrikanischen Savannenboden. Der Sand

Preface

When we think about the word »ruin«, the ideas that occur to us have to do with destruction, devastation, collapse, war, assassination, earthquakes, endings, resignation, crises (oil crisis, steel crisis, stock exchange crisis, bank crisis), failure, bankruptcy and illness ... Ruin ... to ruin ... ruination ... ruinous ... ruin-like ...

The expression »ruin« is used primarily in the sphere of architecture. When a building is dilapidated or destroyed and only a few walls still remain standing, we call the structure a »ruin«. In this condition it is no longer fit for use – shelter and human habitation. A worthless monument, capable only of bringing back memories.

For an architect, whose task should be the designing and building of upright, proud houses, a ruin represents a provocation, a negation of his intentions. The architect, who dreams of buttresses and pillars, of suspension and ordered, dry interiors, is now forced to see roof beams that have collapsed crisscross through basement roofs, floors you can't walk on anymore and stairwells that merely hang like meaningless ribbed shapes from fragments of wall that no one may climb up or down. The original owners and inhabitants have vanished, wind and weather are free to enter into the innermost rooms, and nature recaptures the space that was once taken from it. The first young trees sprout from bricks and concrete rubble that have piled up in the basement. Birds and bats, in search of food and nesting places, fly through unglazed windows. If a ruin stands unused in the landscape or in the city for years, people get used to the sight, it loses its provocative character; the negative aspect of dying, decay and death slowly vanishes. Calmly and peacefully, relieved of its task as protection from the climate and as shelter, it adjusts to the cycles of nature. At some point it will become overgrown with grass, ivy, Virginia creepers and blackberry vines. Most of the famous architectural cultural monuments of the world protrude into our present only as decaying or decayed objects: the pyramids of Gizeh, the temples of Karnak and Luxor, the ruins on Machu Picchu, in Angkor Wat, Borobodur and Gandhara, the ruins in Jerusalem and Petra, in Babylon and Ur, the ruins in Troy, Pergamon and Ephesus, the ruins in Knossos, Mycenae, Pompeii, Epidauros, Delphi and Carthage, the ruins of the Acropolis in Athens and the Forum Romanum in Rome. Why did many cultures, cities and religions perish? Experts and wildly speculating laymen are still puzzling over this question. Was it due to climatic disasters, caused by the people themselves – overexploitation of nature perhaps – or other reasons – volcanic eruptions or the impacts of meteorites, was it catastrophes caused by hunger or disease, wars and defeats or power struggles within local ruling families? Was the downfall caused by excessive luxury, emasculation, decadence, lack of adequate defense, overexploitation of subjugated slaves or financial speculation?

Archeologists and tour guides try to explain the remains to us, tell their story and reconstruct what the cities once looked like. The actual fact that these are ruins is often ignored in the process and hardly evaluated. In reality every visit to an archeological site is like a visit to a cemetery.

Often real graves that are excavated near the lost cities and temples are the principal places where valuable cultural treasures are found. Not only skeletons, but vases, jewelry, clothing, weapons and sometimes written documents as well are unearthed. The belief in the hereafter and in a life after death gave people in former times the idea of creating these time capsules with their messages for posterity. To be sure, many cultures, such as those of the American Indians and the Celts, had no writing. Thus archeologists today have to rely on the found objects as silent evidence. Restorers in labs later attempt to piece together the ruin fragments into the original jigsaw puzzle. Only reluctantly and rarely they leave the ruined objects alone and are satisfied with the mysterious effect of the sediments of time and the destruction it wreaks.

Every historical narrative is a fictitious reconstruction. Time, once gone, and life, once lived, are lost for ever, leaving only scanty traces – if any. The idea of reconstructing the state of consciousness, let alone the lives, of Stone Age people from cave drawings seems illusionary. All landscapes that were once inhabited contain vestiges and ruins of human civilization. One of the evolutionary prototypes of our species was also found in the earth, in the African savanna, by research scientists. The sand had buried »Lucy« beneath it. This loving name was given to her by the two men who found her, Donald Johanson and Tom Gray, when, in 1974, they came upon the skeleton of the creature that was the link between apes and human beings. So it was there, in Africa, in the Ethiopian Afar Desert, north of Addis Ababa, that the crucial evolutionary step took place; ever since, we have walked upright and looked ahead at what the future has in store for us.

But let us zoom even further back and look down from a fictitious spaceship at our planet circling freely in the cosmos. This planet, too, is really a ruin, although it is overgrown by vibrant

hatte »Lucy« unter sich begraben. Diesen liebevollen Namen gaben ihr die beiden Finder Donald Johanson und Tom Gray, als sie 1974 auf das Skelett des zwischen Affen und Menschen vermittelnden Wesens stießen. Dort also, in Afrika, in der äthiopischen Afar-Wüste, nördlich von Addis Abeba, geschah vielleicht der entscheidende, evolutionäre Schritt; seither gehen wir aufrecht und schauen, was die Zukunft für uns bereithält.

Doch zoomen wir noch weiter zurück und blicken aus einem fiktiven Raumschiff auf unsere frei im Weltall kreisende Erdkugel. Auch sie ist in Wirklichkeit eine Ruine, obwohl sie von der Natur lebendig überwuchert und von Menschen und Tieren bevölkert wird. Alle aus den Meeren herausragenden Erdmassen und Gebirge wuchsen einst bei monumentalen Verschiebe- und Eruptionsvorgängen aus dem Erdmantel hervor (in der *Bibel* als »Schöpfung« beschrieben), aber seit ihrer Erstarrung zu Fels kennen sie nur ein Ziel, und das lautet: Zerfall zu Steinbrocken, zu Kies und schließlich zu Sand. Wind und Wetter arbeiten jede Minute an dieser Zersetzung. Vielleicht wird die Erde eines Tages, nach dem Ende der menschlichen Zivilisationen und dem Verschwinden der Atmosphäre, aussehen wie die Mondruine: leer und tot, zerschossen von Meteoriten. Eine kugelförmige Kraterwüste, die einsam und schweigend durch das Weltall kreist. Gemessen an den Jahrmillionen vor und nach uns, an dem unendlich großen Raum um uns, wird die menschliche Zivilisation auf der Erdkugel nur eine Episode gewesen sein, geprägt von Evolution, Kriegen, Tod und unzähligen Ruinen.

Zunächst jedoch gibt es uns Menschen noch, und mit all den technischen Erfindungen der letzten hundert Jahre kann man sagen, daß keine Zeit besser in der Lage war, das eigene Leben und die eigene Kultur auf Dauer zu konservieren. Der uralte Menschheitstraum, Bilder der Realität und damit des gelebten Lebens als Photos und Filme dauerhaft und jederzeit abrufbar aufzuzeichnen, stellt heute kein Problem mehr dar. Nahezu jeder Mensch auf der Erde hat Zugriff auf diese Techniken. Das Archiv expandiert mit unglaublicher Geschwindigkeit und platzt aus allen Nähten. Theoretisch läßt sich heute jede Stunde eines Menschenlebens in Originalzeit dokumentieren, vorausgesetzt eine Kamera läuft immer mit. Zweite und dritte mediale Parallelwelten sind denkbar und existieren bereits. Damit scheint es eine Möglichkeit zu geben, den Tod mit seiner Endgültigkeit medial zu überlisten und der Vergänglichkeit entgegenzuarbeiten. Bei genauer Betrachtung bleibt das Projekt absurd, weil niemand in Zukunft die Datenmengen je anschauen kann. Also würden hier monumentale Medienarchive heranwachsen (oder sie wachsen bereits), die hoffentlich ihr eigenes Zerstörungsprogramm in sich tragen und so im Laufe der Zeit zu monumentalen Parallelwelt-Ruinen zerfallen.

Ich werde im folgenden näher auf verschiedene Ruinenarten, Ruinen- und Untergangsgeschichten aus der Mythologie, der Geschichte und der Gegenwart eingehen. Da jedes intakte Gebäude auch eine potentielle Ruine darstellt (oder in sich trägt, wie wir Menschen alle den Tod in uns tragen), stellt dies ein fast unendlich ausuferndes Thema dar. Deshalb beschränke ich mich auf Bilder und Ruinen, die mir besonders wichtig erscheinen. Dabei werden echte Ruinen genauso berücksichtigt wie unecht-künstliche, gemalte, beschriebene, fotografierte, fiktionale und mediale.

Natürlich hat jede Zeit und jede Gesellschaft ihr eigenes, sehr spezielles Verhältnis zum Phänomen »Ruine«. Romantische Zeiten interessieren sich mehr dafür als nüchtern-funktionale. Während des Zweiten Weltkriegs wurde den meisten betroffenen Menschen jede vielleicht vorhandene Liebe zu Ruinen ausgetrieben. Am Ende mußten die Ausgebombten in städtischen Ruinenlandschaften leben, die alles bisher Gekannte an Totalität und Grausamkeit übertrafen.

Nach dem Krieg begann die Zeit des Wiederaufbaus und damit der Ruinenauslöschung. Manche Historiker sprechen davon, daß in dieser Zeit noch mehr alte Gebäude durch Abriß zerstört worden seien als während des gesamten Krieges. Irgendwann in den 1970er Jahren waren fast alle Kriegsspuren verschwunden, und der architektonische Funktionalismus beherrschte die nüchtern-modern gewordenen Städte. Jetzt begannen die Bewohner, sich darüber klarzuwerden, daß diese neue, kahle Umgebung nicht ihren Vorstellungen von Romantik und Wärme entsprach. Alexander Mitscherlich nannte es *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*.

Viele Menschen wurden von nostalgischen Gedanken befallen und sehnten sich nach alten, maderoden Städten, nach dem malerischen Charme italienischer, griechischer oder spanischer Häuser und Gassen. Man begann temporär, den eigenen städtischen Umgebungen zu entfliehen und die Traumorte tatsächlich aufzusuchen. Der Tourismus lief auf Hochtouren. Erst mit der aufkommenden Postmoderne, Ende der 1970er Jahre, begannen sich zeitgenössische Architekten mit diesen Phänomenen zu beschäftigen. Malerische und historisierende Entwürfe galten nun als avantgardistisch.

Manche neu entstandenen Gebäude spielten jetzt mit längst untergegangenen Motiven, wie Sockel, Giebel, Säulen oder skulpturalem Bauschmuck. Der englische Architekt James Stirling er-

1. Öffnung mit scheinbar aus der Garagenwand der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart, 1984, von James Stirling herausgefallenen Steinquadern.

1. Opening with stone blocks that appear to have fallen out of the garage wall of James Stirling's Neue Staatsgalerie in Stuttgart, 1984.



vegetation and populated by human beings and animals. All the masses of earth and mountain ranges that project from the oceans once rose from the mantle of the earth when monumental shifts and eruptions took place (described as »creation« in the *Bible*), but ever since they solidified to rock, they have had only one goal: to disintegrate into boulders, gravel and finally sand. Wind and weather perform this task of erosion around the clock. Perhaps one day, after human civilizations have come to an end and the atmosphere disappears, the Earth will look like the lunar ruin, empty and dead, riddled with meteorites. A spherical desert full of craters, revolving lonely and silent through the universe. Measured in terms of the millions of years before and after us, and of the boundless space around us, human civilization on Planet Earth will have been just an episode, marked by evolution, wars, death and countless ruins.

But for the time being we humans still exist, and with all the technical inventions of the past hundred years one might say that no period in history was better able to preserve its own life and culture permanently. The age-old dream of the human race – recording images of reality and of the lives we live as photographs and films, long-lasting and accessible at all times – is not a problem anymore. Almost everyone on the planet has access to these technologies. The archive keeps expanding with incredible speed and is bursting at the seams. In theory every hour of a human life can be documented in real time, provided there is a camera rolling at all times. A second and third media parallel universe is conceivable and already exists. Thus there seems to be a possibility of outwitting death and its finality by means of the media, and of counteracting transience. On closer examination the project remains absurd, because no one in the future will ever be able to look at the vast amounts of data. That means monumental media archives would be accumulated (or are already accumulating) that hopefully have their own built-in program and will thus disintegrate into monumental parallel world ruins over time.

In this book, I will discuss in more detail various types of ruins, stories of ruins and destruction taken from myths, history and the present. Since every intact building also represents a potential ruin (or carries ruin within it just as we human beings all carry death within us), this topic is almost inexhaustible. That is why I will restrict myself to images and ruins that seem especially important to me. I shall consider not only actual ruins but also artificial, painted, described, photographed, fictional, and media ruins.

Of course every period and every society has its own very special relationship to the phenomenon of ruins. Romantic periods are more interested in it than sober and practical ones. During the Second World War, most people who were affected lost whatever love for ruins they had had. At the end, those whose homes had been bombed were forced to live amid the ruins of their cities in circumstances more overwhelming and cruel than anything they had ever known.

After the war, a time of reconstruction began, and thus the erasure of ruins. Some historians speak of the fact that during this period even more old buildings were razed than had been de-

laubte sich zuweilen skurril-romantische Ruinenscherze; so ließ er in seiner berühmten Stuttgarter Staatsgalerie die Steine einer Öffnung im Sockelgeschoß aus der Fassung purzeln, ganz so, als hätte sich eben ein ganz kleines Erdbeben ereignet. Wahrscheinlich wollte er darauf verweisen, daß trotz aller Geschichtsbezüge die Zeiten klassisch-vollendeter Architekturordnungen vorüber sind.

Im Jahr 2009, nach der Eröffnung des Neuen Museums in Berlin, der allerletzten großen rekonstruierten Kriegsruine in Deutschland, flammte überraschend eine neue Ruinediskussion auf. Nach anfänglicher Skepsis war die Begeisterung von Kritikern und Besuchern über den Stüler-Chipperfield-Bau so überwältigend positiv, daß man fast von einer neuen Ruineneuphorie sprechen konnte. Diese neu aufbrechende Nostalgie, die wahrscheinlich immer noch in einer tiefen Ablehnung vieler Menschen gegenüber der modernen Architektur wurzelt, ist vielleicht tatsächlich der Beginn einer neuen »Ruinromantik«, wie sie der konservative Schriftsteller Martin Mosebach in einem Gespräch mit der *Süddeutschen Zeitung* am 13. Januar 2010 konstatierte.

Neben dieser konservativ gestimmten, bildungsbürgerlichen Gesellschaftsschicht hat sich in den letzten Jahrzehnten eine immer stärker werdende Bewegung von »grün« motivierten Menschen entwickelt, die ausschließlich in der ökologischen Wende das Heil der Architektur, ja der ganzen Welt zu finden glauben. Ihr Grundgefühl wird von einer tiefen Skepsis gegenüber der technischen Zivilisation, der rabiaten Ausbeutung aller Bodenschätze und der kapitalistischen Gier bestimmt. Wahrscheinlich würden Kritiker aus diesem Umfeld im Motiv der Ruine ein lächerliches Symbol der Dekadenz und des überflüssigen Gartenschmucks erkennen. Ihr Ruinenbild wird von dem Katastrophenszenario in Tschernobyl geprägt, jenem Wrack eines Atomkraftwerks, das heute mit einem dicken Betonmantel umhüllt ist, immer noch strahlt und zu einer tödlichen Gefährdung der Natur geworden ist.

stroyed during the war. At one point in the 1970s almost all traces of the war had disappeared, and architectural functionalism predominated in the cities, which had become sober and modern. Now the inhabitants began to realize that this new, bleak environment was not in keeping with their ideas of romanticism and warmth. Mitscherlich called it *Die Unwirtlichkeit unserer Städte (The Inhospitability of Our Cities)*.

Many people were filled with nostalgia and longed for the old, ailing cities, the picturesque charm of Italian, Greek or Spanish houses and alleyways. People began to seek temporary escape from their own urban environments and to actually travel to the places they dreamed of. It was the heyday of tourism. Not until the rise of Postmodernism in the late 1970s did contemporary architects begin to consider these phenomena. Picturesque and historicist designs were considered to be avant-garde.

A number of recently constructed buildings now toyed with long-defunct motifs such as plinths, gables, columns or sculptural architectural decoration. The British architect James Stirling occasionally indulged in scurrilous romantic jokes that involved ruins; thus, in his famous Stuttgart Staatsgalerie, he had stones tumbling from an opening frame in the basement floor of the building, exactly as if there had just been a tiny earthquake. No doubt he wanted to point out that in spite of all the historical references the days of classically perfect orders of architecture are over.

In 2009, after the opening of the Neues Museum in Berlin, the very last large reconstructed wartime ruin in Germany, a new discussion of ruins surprisingly flared up. After initial skepticism, the enthusiasm of critics and visitors about the Stüler-Chipperfield building was so overpoweringly positive that one could almost speak of a new ruin craze. This new outbreak of nostalgia, which is probably rooted in the fact that many people still profoundly reject modern architecture, is perhaps in fact the beginning of a new »romanticism of ruins«, as the conservative writer Martin Mosebach observed in an interview with *Süddeutsche Zeitung* on 13 January 2010.

In addition to this conservative, educated middle-class social stratum, the last decades have seen the rise of an ever growing »green« movement that believes the salvation of architecture – indeed, of the whole world – is only possible if there is an ecological about-face. Basically, they feel deep pessimism in the face of technological civilization, the ruthless exploitation of all resources and capitalist greed. Probably critics who share these views would consider the motif of the ruin to be a ridiculous symbol of decadence, like a surfeit of garden ornaments. Their idea of a ruin has been shaped by the catastrophe of Chernobyl, that wreck of a nuclear power plant which today is sheathed with a thick sarcophagus, still emits radiation, and has come to pose a deadly risk to the natural world.

1. Ruinen ... Ruinen

Seit Menschen Städte bauen, gehören Stadtuntergänge durch Erdbeben, Überschwemmungen, Stürme, Brände, Überfälle und Kriege zum Gang der Geschichte. Aber es gibt auch Gebäude, die aus anderen Ursachen – wie mangelnde statische Kenntnisse, schlechte Gründungen, überzogene Größenverhältnisse oder Sprachverwirrung – einstürzten und zu Ruinen verfielen.

Den Archetyp einer solchen Architekturkatastrophe verkörpert der »Turmbau zu Babel«. Die *Bibel* berichtet vom Hochmut der Bauherren und Handwerker. Sie wollten eine Turmstadt bauen, die bis an die Wolken reicht. Allerdings war weder der schlechte Boden noch das Baumaterial der Grund dafür, daß der Bau aufgegeben werden mußte, sondern jene berühmte »Sprachverwirrung«, die der erzürnte Gott unter die Handwerker brachte. Die *Bibel* erzählt die Geschichte in wenigen Abschnitten: »Die Menschen hatten die gleiche Sprache und gebrauchten die gleichen Worte. Als sie von Osten aufbrachen, fanden sie eine Ebene im Land Schinar und siedelten sich dort an. Sie sagten zueinander: Auf, formen wir Lehmziegel und brennen wir sie zu Backsteinen. So dienten ihnen gebrannte Ziegel als Steine und Erdpech als Mörtel. Dann sagten sie: Auf, bauen wir uns eine Stadt und einen Turm mit einer Spitze bis zum Himmel und machen uns damit einen Namen, dann werden wir uns nicht über die ganze Erde zerstreuen.

Da stieg der Herr herab, um sich Stadt und Turm anzusehen, die die Menschenkinder bauten. Er sprach: Seht nur, ein Volk sind sie und eine Sprache haben sie alle. Und das ist erst der Anfang ihres Tuns. Jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen. Auf, steigen wir hinab und verwirren wir dort ihre Sprache, so daß keiner mehr die Sprache des andern versteht,

Der Herr zerstreute sie von dort aus über die ganze Erde und sie hörten auf, an der Stadt zu bauen. Darum nannte man die Stadt Babel (Wirrsal), denn dort hat der Herr die Sprache aller Welt verwirrt, und von dort aus hat er die Menschen über die ganze Erde zerstreut.« (Gen. 11:5–8)

Eine merkwürdige Geschichte, die zunächst harmlos erscheint, bei genauer Betrachtung jedoch vielschichtig schillert. Da ist ein Nomadenvolk, das sich zur Seßhaftigkeit entschließt und eine Stadt aus Ziegeln bauen will. In der Mitte der Anlage soll sich ein Turm erheben, der alles bisher Gebaute in den Schatten stellt. Hier, an diesem Punkt, schreckt Gott auf, empfindet den Vorgang als überheblich. Hybris, denkt er, treibt die Menschen an, sie wollen mich, Gott, herausfordern, provozieren und mir Konkurrenz machen. Wie ein eitler Künstler-Architekt reagiert der Schöpfer beleidigt, steigt aus seinem Himmel herab und schreitet ein. Als Strafe wäre ein Erdbeben angemessen, er jedoch entscheidet sich für die Sprachverwirrung. Eine originelle Lösung mit großer Tragweite, bis heute (wenn man die Geschichte für Wahrheit hält). Anstatt das Gebäude zu zerstören, sorgt er dafür, daß sich die Menschen untereinander nicht mehr verstehen, keine Gemeinsamkeiten, keine gemeinsame Kultur mehr haben, in Streit geraten und auseinandergehen müssen. Den Turmbau überlassen sie Wind, Wetter und zukünftigen Plünderern. Am Anfang des Endes steht demnach eine Sprachen- und Wortruine, ihr folgt die Bauruine erst viel später.

Zu allen Zeiten faszinierte Künstler diese (wahre oder erfundene) Hybris-Geschichte. Am berühmtesten wurde das Gemälde von Pieter Bruegel d. Ä. aus dem Jahr 1563, das heute im Wiener Kunsthistorischen Museum hängt. Der Turm sieht darauf aus wie ein riesiger, halbfertiger Termitenbau, der an das Kolosseum denken läßt. Kein Wunder, denn der Künstler hatte zehn Jahre zuvor Rom besucht. Den möglichen, späteren Einsturzvorgang haben zwei andere Künstler, die beiden Niederländer Maerten van Heemskerck und Cornelis Anthonizoon, ebenfalls Mitte des 16. Jahrhunderts, in Kupferstichen dargestellt. Werner Hofmann schreibt darüber in *Zauber der Medusa*: »Das Urbild menschlicher Hybris und Vermessenheit ist der Turm zu Babel – sein Einsturz steht für das rechte Maß, auf das der Mensch von Gott zurückverwiesen wird. Fasziniert nicht nur vom allegorischen Tiefsinn der Genesis-Erzählung, sondern vor allem auch von den Motiven des Stürzens, der Trümmer und Ruinen, traf sich die Darstellung des frevelhaften Bauwerks mit den Grunddispositionen des Manierismus. Diese Darstellung des zerstörten (von Cornelis Anthonizoon) geht jener des (noch) intakten Turmes durch Pieter Bruegel zeitlich voraus und spricht aus, was der spätere Meister nur andeuten wird.«

Heute wissen wir, daß es diesen Turmbau tatsächlich gegeben hat. Babylon liegt 80 km südlich von Bagdad am alten Euphratlauf. Von der ehemaligen Stadt haben sich nur zahlreiche mächtige Lehmschutthügel erhalten. Einer davon beinhaltet die Reste des ehemaligen Turmes. Nur ein Teil des Ruinenfeldes ist ausgegraben.

Auch andere antike Stadt- und Gebäudezerstörungen kennen wir nur aus Erzählungen. Homer berichtet in der *Ilias* vom Untergang Trojas. Heinrich Schliemann fand den Ruinenberg im 19.

1. Ruins ... Ruins

Ever since human beings began building cities, the destruction of cities by earthquakes, floods, storms, fire, invasions and wars has been part of the course of history. But there are also buildings that have collapsed and fallen into disrepair for other reasons – a lack of knowledge of statics, poor foundations, excessive proportions or a confusion of tongues.

The archetype of such an architectural catastrophe is embodied by the »Tower of Babel«. The *Bible* tells us of the arrogance of the builders and workmen. They wanted to build a tower city that would reach the clouds. To be sure, neither the poor soil nor the building materials were the reason that the building had to be abandoned. The reason was that famous »confusion of tongues« that an angry God caused among the workmen. The *Bible* tells the story in a few short chapters: »Now the whole world had one language and a common speech. As men moved eastward, they found a plain in Shinar and settled there.

They said to each other, Come, let’s make bricks and bake them thoroughly. They used brick instead of stone, and tar for mortar. Then they said, Come, let us build ourselves a city, with a tower that reaches to the heavens, so that we may make a name for ourselves and not be scattered over the face of the whole earth.

But the Lord came down to see the city and the tower that the men were building. The Lord said, If as one people speaking the same language they have begun to do this, then nothing they plan to do will be impossible for them. Come, let us go down and confuse their language so they will not understand each other.

So the Lord scattered them from there over all the earth, and they stopped building the city. That is why it was called Babel – because there the Lord confused the language of the whole world. From there the Lord scattered them over the face of the whole earth.« (Genesis 11:5–8)

A remarkable story that initially appears to be harmless, but on closer examination can be interpreted in a number of ways. Here is a nomadic tribe that decides to become sedentary and build a town out of bricks. In the center there is to be a tower that overshadows everything ever built up to then. Here, at this point, God is startled, feeling that their plan is arrogant. The men are driven by hubris, he thinks, they are trying to challenge me, God, they want to provoke me and compete with me. The Creator is insulted, reacts like a vain artist-architect, descends from his Heaven and intervenes. An earthquake would be a fit punishment, but he opts for the confusion of language. An original solution with vast implications, to this day (if we consider this story to be true). Instead of the building collapsing he makes sure that people no longer understand each other, have nothing in common, no common culture anymore, that they begin to argue and have to disperse. They abandon the tower to wind, weather and future looters. Accordingly the beginning of the end is marked by the ruin of language and words, followed only much later by the ruined building.

Artists through the ages have been fascinated by this (true or invented) story of hubris. One of its most famous depictions is the painting by Pieter Bruegel the Elder, dated 1563, which today hangs in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Here, the tower looks like a gigantic, half-finished termites’ nest that reminds one of the Colosseum. No wonder, for the artist had visited Rome ten years previously. Two other artists, the Dutchmen Maerten van Heemskerck and Cornelis Anthonizoon, have depicted the possible later collapse of the tower in copperplate etchings, also in the middle of the 16th century. Werner Hofmann, in *Zauber der Medusa*, comments: »The archetype of human hubris and presumption is the Tower of Babel – its collapse represents the right balance of which God reminds the human race. Fascinated not only by the allegorical profundity of the story in Genesis, but also particularly by the motifs of collapse, of rubble and ruins, this depiction of the blasphemous structure coincided with the basic inclinations of mannerism ... This representation of the ruined tower (by Cornelis Anthonizoon) predates that of the (still) intact tower by Pieter Bruegel and expresses what the later master will merely suggest.«

Today we know that this tower was actually built. Babylon is 80 kilometers south of Baghdad near the former course of the Euphrates River. Of the former city, only a large number of huge piles of clay rubble remain. One of them contains the remnants of the original tower. As of this date, the entire field of ruins has been only partially excavated.

There were other cities and buildings destroyed in antiquity that we know about only from stories. Homer in his *Iliad* tells of the fall of Troy. Heinrich Schliemann found the hill of ruins in the 19th century, excavated the remnants of the walls beginning in 1870 and thus proved that the mythical story was rooted in truth.

Jahrhundert, grub die Mauerreste von 1870 an aus und bewies damit, daß die mythische Geschichte wahre Wurzeln besaß.

In der *Bibel* wird im Buch »Josuah« der israelitische Angriff auf die Stadt Jericho beschrieben, wobei die Soldaten eine eigenartige Eroberungstechnik anwendeten: Sie umkreisten in stummer Prozession die stark bewachte Stadtmauer an sechs aufeinanderfolgenden Tagen, ohne sie zu berühren, am siebten Tag bliesen sie, gemäß einer göttlichen Anweisung, in ihre Hörner und brachten damit die gewaltigen Mauern zum Einsturz. Über Sodom und Gomorrha ließ der alttestamentarische strafende Gott besonders viel Unheil niedergehen. Ihm war zu Ohren gekommen, daß diese beiden am Südufer des Toten Meeres gelegenen Städte Horte der Unzucht und der menschlichen Verkommenheit geworden seien. Er schickte zwei Engel aus, um die Anschuldigungen zu überprüfen. Schnell wurde klar, daß die Realität noch viel schlimmer war als vermutet. Die Stadtbewohner schreckten nicht davor zurück, von Lot, in dessen Haus die verkleideten Engel als Gäste aufgenommen worden waren, deren Herausgabe zu fordern: Sie wollten vergewaltigt über sie herfallen. In beiden Städten herrschte hemmungslose sexuelle Zügellosigkeit. Homosexualität und Sodomie gehörten zum Alltag. Bevor Gott Sodom und Gomorrha durch einen alles zerstörenden Feuerregen auslöschte, ließ er Lot mit seiner Frau und den beiden Töchtern fliehen. Unterwegs drehte sich die Ehefrau entgegen dem Verbot um, schaute auf die brennenden Städte und erstarrte daraufhin zur Salzsäule. Lot ließ sich in einer Höhle nieder und zeugte mit seinen Töchtern zwei Söhne, Moab und Ben-Ammi.

Die legendär-berühmten Stadtauslöschungen von Ninive, Persepolis, Babylon, Jerusalem (mehrmals), später auch von Karthago sind uns aus verschiedenen antiken Texten bekannt. Kaiser Nero gab im Jahr 64 n.Chr., nachdem er seine Mutter und seine Gattin Octavia umgebracht hatte, den Befehl, die Stadt Rom anzuzünden. Um von sich als Brandstifter abzulenken, lastete er das Feuer den Christen an und ließ sie verfolgen. Vier Jahre später mußte er aus Rom fliehen und beging mit 31 Jahren Selbstmord.

Gebäudeeinstürze, die auf Erdbeben, Architektenfehler oder falsche Baugrundanalysen zurückzuführen sind, kamen in allen Jahrhunderten vor. Legendar ist der Einsturz des Leuchtturms von Alexandria bei einem Erdbeben im 14. Jahrhundert. Bis zu diesem Zeitpunkt war der Turm, den der Architekt Sostratos von Knidos entworfen hatte, neben den Pyramiden von Gizeh, mit seinen fast 140 Metern das höchste Gebäude der Welt. Er war bald nach seiner Errichtung, im 3. Jahrhundert v. Chr., in die antike Liste der Weltwunder aufgenommen worden.

Auch der teilweise Einsturz der Hagia-Sophia-Kuppel in Byzanz-Konstantinopel prägte sich tief in das Menschheitsgedächtnis ein. Die größte bis dahin errichtete christliche Kirche der Welt wurde zwischen 532 und 537 nach Christi Geburt, also in unglaublich kurzer Zeit, erbaut. Der Entwurf stammte von den beiden Architekten Anthemios von Tralleis und Isidoros von Milet. Wahrscheinlich war das zu schnelle Bauen, bei dem nicht auf gründliches Trocknen der Mörtelschichten geachtet wurde, der Grund dafür, daß die gewaltige Kuppel im Jahr 558 zum ersten Mal einstürzte. Nach dem Wiederaufbau kam es bei Erdbeben im 10. und 14. Jahrhundert zu erneuten Einstürzen. Vor allem die Kuppel war, bezogen auf die bautechnischen Möglichkeiten der Zeit, zu groß dimensioniert.

Tragisch verlief auch der Fall von Andreas Schlüter, der 1694 durch Kurfürst Friedrich III., den späteren König Friedrich I. von Preußen, als Bildhauer nach Berlin berufen wurde. Nachdem er über 100 skulpturale Schlußsteine für das Zeughaus angefertigt hatte, ernannte ihn der König



In the *Bible*, in the book of Joshua, there is a description of the Israelite attack on the city of Jericho, during which the soldiers used a peculiar conquest technique: In silent procession, they circled the heavily guarded city wall on six successive days without touching it; on the seventh day, following divine instructions, they blew their horns, causing the mighty walls to collapse. The punishing God of the Old Testament brought down an especially huge calamity on Sodom and Gomorrah. It had come to his attention that the two cities, located on the southern shore of the Dead Sea, had become breeding grounds of fornication and human depravity. He sent out two angels in order to check the truth of the suspicions. Quickly it became clear that the reality was even worse than had been thought. The townspeople had no qualms about demanding that Lot, in whose house the disguised angels had been welcomed as guests, hand them over: They wanted to rape them. In both cities sexual licentiousness ran rampant. Homosexuality and sodomy were daily practices. Before God obliterated Sodom and Gomorrah with a rain of fire that destroyed everything, he told Lot and his wife and two daughters to flee. On the way, the wife turned around, disregarding the prohibition, looked at the burning cities and turned into a pillar of salt. Lot settled in a cave and fathered two sons on his daughters – Moab and Ben-Ammi.

We are familiar, from various ancient texts, with the legendary obliteration of Nineveh, Persepolis, Babylon, Jerusalem (repeatedly) and later of Carthage. In 64 C.E., Emperor Nero, having killed his mother and his wife Octavia, gave the order to set fire to the city of Rome. In order to divert suspicion from himself as the arsonist, he blamed the fire on the Christians and instigated their persecution. Four years later, he had to flee from Rome, and committed suicide at the age of 31.

Collapsed buildings due to earthquakes, the fault of architects or mistaken analyses of the building site, have been a common occurrence in all centuries. Legendary was the collapse of the Alexandria lighthouse during an earthquake in the 14th century. Up to that time, the 140-meter tower, designed by the architect Sostratos of Cnidus, was, beside the Pyramids of Giza, the tallest building in the world. Soon after it was built in the third century B.C.E., it was included in the list of the Seven Wonders of the Ancient World.

The partial collapse of the cupola of the Hagia Sophia in Byzantium-Constantinople also left a deep impression on human memory. The largest Christian church in the world erected up to that time was built between 532 and 537 C.E., i.e., in an incredibly short time. It was designed by the two architects Anthemius of Tralles and Isidorus of Miletus. Probably the fact that it had been built too fast and that no attention was paid to making sure the mortar dried thoroughly were the reasons that the mighty cupola collapsed for the first time, in 558. After it was rebuilt, there were new

2. Hans Dieter Schaal, Die Zerstörung des Turms zu Babel, 2010, Collage, nach Maerten van Heemskerck.

3. Pieter Bruegel der Ältere, *Der Turmbau zu Babel*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Wien.

2. Hans Dieter Schaal, Destruction of the Tower of Babel, 2010, collage, after Maerten van Heemskerck.

3. Pieter Bruegel the Elder, *The Tower of Babel*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

zum Schloßbaudirektor als Nachfolger von Johann Arnold Nering. Da ihm jedoch konstruktive Grundkenntnisse fehlten, stieß er mit dem 1702 entworfenen Münzturmprojekt an seine Grenzen. Der Bau stürzte teilweise ein und mußte schließlich vollständig abgerissen werden. Schlüter verlor alle seine Ämter, verließ Berlin unehrenhaft und starb 1714 in Sankt Petersburg. Einen Turm als Ruine konnte sich der König nicht vorstellen, denn dies entsprach nicht dem Stil der Zeit.

Die ersten gemalten Ruinendarstellungen der Kunstgeschichte tauchen im Zusammenhang mit Szenen der Geburt Christi auf. Warum viele Maler aus dem armseligen Stall in Bethlehem oft Palast- und Burgruinen mit Scheunenbauten machten, bleibt rätselhaft. Eine pittoreske Mode, die mit der Realität im römisch besetzten Palästina wenig zu tun hatte. Aber wer fragt schon nach Realität im Zusammenhang mit den Traumgebilden von Religionen, außerdem war keiner der mittelalterlichen Maler selbst im Nahen Osten gewesen. Sehr gepflegt und aufgeräumt sehen sie aus, die Geburtszenen bei Rogier van der Weyden, Sandro Botticelli, Vittore Carpaccio, Domenico Ghirlandaio, Giovanni Bellini, Andrea del Sarto, Tintoretto und Albrecht Dürer.

Andere Maler in der Übergangszeit zwischen Mittelalter und Renaissance interessierten sich zunehmend für die grausamen Untergangs- und Ruinaspekte der Bibeltexthe. Die Qualen der Heiligen, der Turmbau zu Babel und die brennenden Apokalypsenreiter der Offenbarung kamen in Mode. Viele Menschen waren geradezu besessen von der Idee des bevorstehenden Weltuntergangs (ein Zeitgefühl, das dem heutigen sehr nahe kommt!).

Einen ersten künstlerischen Höhepunkt stellt die *Versuchung des heiligen Antonius* dar, die Matthias Grünewald, der eigentlich Mathis Neithart hieß, auf dem zweiten Verwandlungsflügel des »Isenheimer Altars« zwischen 1512 und 1516 dargestellt hat.

Riesige, halb-menschliche Vogelwesen bedrohen den armen Heiligen mit Holzkeulen, ein Drache beißt in seine rechte Hand, ein pestbeulenübersäter, nackter Mönch mit aufgeblähtem Bauch und Schwimmhäuten zwischen den Zehen krümmt sich vor Schmerzen am vorderen linken Bildrand, Tiermenschendämonen fletschen die Zähne und fuchteln mit Knochen durch die Luft. Ein tierköpfiger Teufel zerrt den am Boden liegenden Heiligen an seinen langen weißen, Haaren, ein anderer tritt ihm mit seinem Krallenfuß auf die wehrlose, nur von einer Mönchskutte bekleidete Brust.

Im Hintergrund des Bildes ist ein Haus – Scheune oder Berghütte? – dargestellt, das gerade von kleineren Kobolden in seine Einzelteile zerlegt wird. Kein Balken ruht mehr auf seinem angestammten Platz, und die Trümmer des Daches türmen sich in einem wilden Haufen am Boden des Ruineninnenraums. Selbst die Natur befindet sich in Auflösung, und die Äste, die von rechts in den Bildraum eindringen, scheinen am Kampf gegen den Heiligen teilzunehmen. Die Welt ist aus den Fugen geraten. Aus ihrem tiefsten Inneren quellen unheilvolle, grausame Mächte hervor. Ein Alptraum von surrealer Gewalt.

Allerdings würde ich diese Kampf- und Ruinenszene, die der Legende nach eigentlich in der ägyptischen Wüste spielen müßte, wo der Einsiedler Antonius lebte, nicht als »Versuchung« bezeichnen, sondern als »Bedrohung«. Quälen, Zerstören und Auslöschen aller Harmonie scheint das Ziel der teuflischen Mißgeburten zu sein. Oder empfindet der Heilige gar Lust an diesem Überfall, weil er insgeheim einer sadomasochistischen Sekte angehört? Vielleicht sind derartige Wahnvorstellungen auch nur Ausgeburten der kochend-heißen Wüstenluft? Erleidet Antonius in Wirklichkeit gerade einen Hitzschlag und brauchte nur Wasser, um wieder zu klarem Bewußtsein zurückzukehren? Warum dieser Heilige, der als Vater des Mönchtums gilt, später zum Schutzheiligen der Haustiere erklärt wurde, bleibt unklar.

Jede Zeit produziert ihre Ruinen. Kriege, Naturkatastrophen und Unglücke sorgen für Nachschub. Raub, Überfall, Brandschatzung und gewaltsamer Tod gehörten im Mittelalter zum Alltag, vor allem für Menschen, die außerhalb der Städte lebten. Einsame Landgüter und kleine, ungeschützte Dörfer waren beliebte Plünderungsziele für ausgehungerte, marodierende Soldatentrupps. Vorratsspeicher wurden geleert, Frauen vergewaltigt, Kinder und Männer ermordet. Im Vollrausch zündeten die brutalen Räuber alle Gebäude an und erfreuten sich aus der Ferne an ihrem Zerstörungswerk. Da an Munition gespart wurde, es noch kein Dynamit und keine Bomben gab, diente das Feuer als häufigste Zerstörungsart von Häusern, Dörfern und Städten.

Kein anderer Künstler stellte apokalyptische Landschaften mit brennenden Gebäuden, Ruinen und aufgewühlten Menschenansammlungen, die den absurdesten Tätigkeiten nachgehen, drastischer und bildmächtiger dar als der niederländische Maler Hieronymus Bosch. In allen drei großen Triptychen, die er zwischen 1480 und 1516, seinem Todesjahr, gemalt hat, gleichen sich die Katastrophen und menschlichen Qualen: im *Heuwagen*, im *Garten der Lüste* (beide Madrid, Museo del Prado) und im *Weltgericht* (Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Künste). Plötzlich



4. Albrecht Dürer, *Die Geburt Christi*, 1504, Kupferstichkabinett, Berlin.

5. Mathias Grünewald, Isenheimer Altar, um 1516, geöffneter Zustand, rechter Altarflügel: *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Musée d'Unterlinden, Colmar.

4. Albrecht Dürer, *Birth of Christ*, 1504, Kupferstichkabinett, Berlin.

5. Mathias Grünewald, Isenheimer Altar, c. 1516, open state, *The Temptation of Saint Anthony*, right outer panel, Musée d'Unterlinden, Colmar.

collapses during earthquakes in the 10th and 14th century. The dimensions of the cupola in particular were too large, considering the structural engineering capabilities at the time.

Another tragic case was that of Andreas Schlüter, who was invited to come to Berlin to work as court sculptor in 1694 by the Elector Frederick III, later King Frederick I of Prussia. After Schlüter had created over 100 sculptured keystones for the armory, the king appointed him surveyor general of works as the successor of Johann Arnold Nering. But since he lacked a basic knowledge of construction, he reached his limits with the water tower of the Berlin Mint, which he designed in 1702. The structure partially collapsed and finally had to be razed completely. Schlüter lost all his positions, left Berlin in disgrace and died in 1714 in Saint Petersburg. The king could not imagine a tower as a ruin. This was not exactly in the style of the times.

The first painted representations of ruins in art history appear in connection with scenes of the birth of Christ. It is still a mystery why many painters often turned the wretched stable of Bethlehem into the ruins of palaces and castles with attached barns. It was a painterly fashion that had little to do with the reality that might have existed under Roman occupation in Palestine. But who wants reality when it comes to the phantasms of religions? Besides, none of the medieval painters



schlägt die Idylle in eine bürgerkriegsähnliche Hölle um. Spielen wird zu Jagen, Reden zu Zerstören, Gehen zu Quälen, Liebe wird zu Haß, Sex zu Mord, gemütliches Kochen zu Kannibalismus, Trinken zu Folter, und die liebevolle Familie verwandelt sich in eine brutale Terrorzelle. Das allgemeine Abschlagen greift um sich wie ein Krankheitsbazillus. Alle Menschen wirken wie verhext, von grausamen Dämonen beherrscht. Ein Bauer durchschneidet dem andern die Kehle, drei Mönche sind in eine wilde, tödlich ernste Keilerei verwickelt, ein weiterer Bauer wird von einem Wagenrad überrollt, ein Paar liebt sich in aller Öffentlichkeit, Männer reiten sodomistisch auf Riesenfischen und erdolchen nebenbei ihre Kameraden. Liebespaare haben sich in Fruchtblasen zurückgezogen, andere in Muscheln oder übergroße Küchengeräte. Einzelne Gequälte versuchen sich in Wurzelhohlräumen oder Rieseneiern zu verstecken. Aber es gibt kein Entkommen. Alle Lebenslust ist in Perversion umgeschlagen.

Männer braten Frauen über dem offenen Feuer, Fischmenschen vergewaltigen madonnengleiche Mädchen auf Tischen und Bänken, Pflanzen und Blüten blähen sich zu gigantischen, fleischfressenden Ungeheuern auf, dazwischen spielen Kinder ihre kleinen, sadistischen Spiele. Kein Gebäude, das nicht längst zur Ruine verbrannt wäre, keine Wolke, die nicht Tod und Verderben in sich trüge. Selbst Regen und Sonnenstrahlen haben einen verheerenden Einfluß. Krieg ist zum Alltag geworden. Jeder fällt über jeden her. Liebe, Sexualität, Mord und Kannibalismus sind nicht

6. Hieronymus Bosch, *Das Jüngste Gericht*, zwischen 1480 und 1518, Mitteltafel des Triptychons, Gemäldegalerie der Akademie der Künste, Wien.
7. Hieronymus Bosch, *Das Jüngste Gericht*, Bildausschnitt.

6. Hieronymus Bosch, *The Last Judgement*, between 1480 and 1518, centre panel of the triptych, Gemäldegalerie der Akademie der Künste, Vienna.
7. Hieronymus Bosch, *The Last Judgement*, picture detail.

had ever been in the Middle East themselves. They look very well-kept and tidy – the birth scenes in the work of Rogier van der Weyden, Sandro Botticelli, Vittore Carpaccio, Domenico Ghirlandaio, Giovanni Bellini, Andrea del Sarto, Tintoretto and Albrecht Dürer.

Other painters during the transition period from the Middle Ages to the Renaissance were increasingly interested in the dreadful aspects of destruction and ruins found in biblical texts. The torture of saints, the »Tower of Babel« and the burning Horsemen of the Apocalypse in the Book of Revelation came into fashion. Many people were virtually obsessed with the idea of the imminent end of the world (a feeling of the times that comes very close to ours!). A first artistic high point is the *Temptation of Saint Anthony*, painted by Mathias Grünewald, whose actual name was Mathis Neithart, on the wing of the second view of the »Isenheim Altarpiece« between 1512 and 1516.

Gigantic half-human, birdlike creatures menace the poor saint with cudgels, a dragon bites his right hand, a naked monk covered with plague spots, his belly bloated and webs between his toes, writhes with pain in the left forefront of the painting, demons in human and animal shape gnash their teeth and brandish bones. An animal-headed devil drags the saint along the ground by his long white hair, another kicks his defenseless chest, clad only in a monk's habit, with his taloned foot.

In the background of the picture there is a house – a barn or a mountain hut – that is in the process of being dismantled by smaller goblins. Not one beam is still in its original place, and the debris of the roof are piled up in wild disarray on the floor of the ruined interior. Even nature is disrupted, and the branches that are thrust into the frame of the painting from the right seem to be part of the fight against the saint. The world is out of joint. From its deepest bowels, sinister, dreadful forces surge forth. A nightmare of surreal proportions.

To be sure I would not describe this scene of struggle and ruins, which according to legend should actually take place in the Egyptian desert where the hermit Anthony lived, as a »temptation«, but as »menace«. Torture, destruction and the extinction of all harmony seems to be the aim of the diabolical fiends. Or could it be that the saint feels pleasure at being attacked this way because he secretly belongs to a sadomasochistic sect? Perhaps this kind of delusions are merely monstrous creations of the burning desert air? Is Anthony in reality suffering from heat stroke, and simply needs water to return to clear consciousness? It remains unclear why this saint, who is considered to be the father of monasticism, was later declared the patron saint of domestic animals.

Every period produces its ruins. Wars, natural catastrophes and disasters bring more scenes of destruction in their wake. In the Middle Ages, robbery, attacks, arson and violent death were part of daily life, especially for people who lived outside the towns. Starved, marauding troops of soldiers preferred to plunder isolated country estates and small, unprotected villages. Storerooms were emptied, women raped, children and men murdered. In a drunken frenzy the brutal robbers set fire to all the buildings and enjoyed the destruction from afar. To save on ammunition, and since dynamite and bombs had not yet been invented, fire was the most frequent method for destroying houses, villages and towns.

No other artist has depicted apocalyptic landscapes with burning buildings, ruins and turbulent gatherings of people going about the absurdest tasks more graphically and powerfully than the Dutch painter Hieronymus Bosch. In all three of the large triptychs he painted between 1480 and 1516, the year of his death, catastrophes and human torment are similar: in the *Haywain*, in the *Garden of Earthly Delights* (both in Madrid, Museo del Prado) and in *The Last Judgement* (Vienna, Painting Gallery of the Akademie der bildenden Künste). Suddenly, the idyll turns into an inferno that resembles a civil war. Games turn into hunts, talking into destruction, walking into tormenting, love into hate, sex into murder, leisurely cooking into cannibalism, drinking into torture, and a loving family is transformed into a brutal terrorist cell. Indiscriminate butchery spread like a pathogenic bacillus. All the people seem to be bewitched, possessed by horrifying demons. A peasant slits another's throat, three monks are engaged in a wild, deadly brawl, another peasant is being crushed by a cartwheel, a couple makes love in public, men sodomize giant fish, stabbing their companions all the while. Lovers have taken refuge in fruit bubbles, others in seashells or oversized kitchen utensils. Some of those who are being tortured are trying to hide in the hollow cavities of roots or huge eggs. But there is no escape. All delight has suddenly changed to perversion.

Men are roasting women over an open fire, human fish rape Madonna-like young girls on tables and benches, plants and blossoms swell to become gigantic flesh-eating monsters, while among them children play their little sadistic games. Not a building has been left unburned to a



mehr voneinander zu unterscheiden. Erdolchte liegen neben Fressenden und Saufenden. Pfeile stecken in Aftern und Geschlechtsteilen, Schlangen treiben ihr obszönes Spiel. Kein Maß stimmt mehr. Pflanzen, Dosen und Teller sind zu hausgroßen Ungeheuern angewachsen, Menschen zu Ameisen geschrumpft. Im Hintergrund brennen alle Häuser. Ruine steht neben Ruine, schwarzgebrannt, ausgelöscht. Ein rotes Flammenmeer erhellt den nächtlichen Horizont.

Daß über der untergehenden Welt ein winziger Christus in einer Wolkengloriole schwebt, sieht fast aus wie Hohn. Niemand nimmt ihn zur Kenntnis. Man hat ihn vergessen, genauso wie die in lange Trompeten blasenden Engel. Es sind die letzten Momente der Menschheit. Man hat Kriege, Plünderung, Pest und Cholera überstanden, man hat betrogen, gestohlen, gefressen, gehurt und gemordet, und jetzt trifft die Strafe Gottes ein. Offenbarung. Jüngster Tag. Die letzten Siegel sind geöffnet. Apokalypse.

Im Gegensatz zur griechisch-römischen Mythologie, die ihre Anhänger nicht mit einem infernalischen Ende bedrohte, gehört es beim Christentum zum Prinzip, das Diesseits als Jammertal zu beschreiben und das Jenseits als Paradies. Allerdings kann nur derjenige ins himmlische Jerusalem eintreten, der gottgefällig gelebt hat, alle anderen Menschen sind zum Schmoren in der Hölle verdammt.

So gesehen, war und ist das Christentum – auch bei Hieronymus Bosch – eine erzieherische Religion, die ihre Anhänger durch Abschreckungsbilder dazu zwingen will, böse Taten zu unterlassen. Es gibt, nach Meinung der christlichen Kirche, nur diesen einen Weg, nur diese eine Religion. Wer nicht an den christlichen Gott glaubt und die Zehn Gebote nicht befolgt, wird auf dem Scheiterhaufen enden wie einst die Ketzler Savonarola oder Jan Hus. Die Inquisition übersah keinen Sünder.

Ein Grund mehr, die gesamte Menschheit zu missionieren. Somit überrascht es nicht, daß das Christentum die meisten Anhänger aller Weltreligionen besitzt und damit die anderen Weltreligionen, heute vor allem den Islam, zu terroristischen Gegenschlägen provoziert. Sahen die apokalyptischen Bilder der brennenden und einstürzenden Twin Towers in Manhattan nicht aus wie von Hieronymus Bosch gemalt? In unserer Zeit haben sich die Engel in todbringende Flugzeuge verwandelt, gefüllt mit unschuldigen Männern, Frauen und Kindern.

Unzählige Kriege und Gefährdungen mußten die Gemälde von Matthias Grünewald und Hieronymus Bosch überstehen. Heute hängen sie friedlich, unzerstört und sicher in ihren angestammten Klöstern und Museen. Ein Wunder, das nicht allen Kunstwerken beschieden war. Viele wurden selbst zu Ruinen, als Zielscheiben benutzt, verbrannten bei Luftangriffen, wurden als Kriegsbeute entführt oder als entartet zerstört. Eine Bildruine, die mich bereits als Schüler in Ulm sehr beeindruckt hat, findet sich im Ulmer Münster. Sie stammt aus der Zeit des Bildersturms, zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Am Kopfende des rechten Seitenschiffs hatte Hans Multscher, neben Jörg Syrlin der berühmteste Ulmer Bildhauer des 15. Jahrhunderts, einen Altar aus Sandstein in die Wand eingelassen, der – wie eine Inschrift besagt – 1433 vollendet wurde. Nach seinem Stifter wurde sie *Karg-Nische* benannt. Bilderstürmende Bauern zerschlugen die Figuren – wahrscheinlich eine Marienanbetungsszene mit der Stifterfamilie im Vordergrund – mit Sensen und Äxten fast genau 100 Jahre später, am 21. Juni 1531. Heute ist nur noch die Ruine des einstigen Altars zu sehen. Bei genauer Betrachtung lassen sich die einzelnen Beiliebe an den Flügelresten der Engel und am goldenen Hintergrundtuch erkennen. Der leere Altar wurde über die Jahrhunderte in seiner Verletzung als versteinerte Wunde belassen, niemand versuchte, die Figuren zu rekonstruieren. Ein Zustand, wie er in Kirchen nicht oft anzutreffen ist.

Auch der Hauptaltar im zentralen Chorraum des Ulmer Münsters ist jenen Bildersturmeiferern zum Opfer gefallen. Von ihm fehlt bis heute jede Spur. Wahrscheinlich wurde er als Brennholz verfeuert. Niemand hat versucht, ihn zu rekonstruieren. An seiner Stelle steht heute ein armselig kleines Ersatzobjekt. Erstaunlich bleibt, daß Jörg Syrlins Chorgestühl der Bilderzerstörungswut entgangen ist, obwohl die Figuren und Möbel bestimmt gut gebrannt hätten. Weshalb war das so? Vielleicht erkannten sich die »christlichen Vandalen« in den erstaunlich realistischen Porträts wieder, die über den seitlichen Lehnen thronen.

Seit der Neuentdeckung des antiken Rom im 16. Jahrhundert gehört die Ruine zum normalen Requisit vieler Landschaftsgemälde und Gartengestaltungen. Die Künstler strebten mit der Anwesenheit verfallener Gemäuer eine Atmosphäre der Zeitoffenheit und der Vergänglichkeit an. Geschichte hat sich ereignet und Spuren hinterlassen. Jede Landschaft ist Lebens- und Totenraum zugleich. Wir gehen auf den Gräbern der Gestorbenen.

Auch in Garten- und Parkanlagen der Renaissance begegnen wir zunehmend dem Motiv der Ruine. Eine der berühmtesten, später allerdings wieder vergessenen »künstlichen Ruinen« steht im »Sacro Bosco von Bomarzo«, den der einstige Diplomat und Kriegsherr Fürst Vicino Orsini

8. Hans Multscher, Reste seines von Bilderstürmern am 21. Juni 1531 zerstörten Karg-Altars im Ulmer Münster.

8. Hans Multscher, remnants of the Karg altar in the Ulm Münster. The altar was damaged by iconoclasts on 21 June 1531.



ruin, not a cloud that does not bear death and corruption within it. Even rain and sunshine have a devastating influence. War has become an everyday occurrence. Everyone falls upon everyone else. It is impossible to tell love, sexuality, murder and cannibalism apart. People who have been stabbed to death lie next to people who are stuffing their faces and getting blind drunk. Arrows protrude from anuses and private parts, snakes play their obscene games. Every measurement is out of kilter. Plants, knives, jars and plates have grown as tall as houses, while people have shrunk to the size of ants. In the background all the houses are burning. One ruin after another stands scorched and black, extinguished. A red ocean of flames lights up the nocturnal horizon.

The fact that above this dying world a tiny Christ figure soars in a halo of clouds almost looks like mockery. No one takes notice of him. He has been forgotten, like the angels who are blowing long trumpets. These are the last moments of the human race. People have survived wars, pillage, pestilence and cholera, they have cheated, stolen, stuffed themselves, whored and murdered, and now God's punishment is at hand. Revelation. Last Judgment. The last seals are opened. Apokalypse.

In contrast to Greco-Roman mythology, whose adherents were not threatened with an infernal end, it is a basic tenet of Christianity that the here and now is described as a vale of tears and the hereafter is portrayed as paradise. Though of course only those who have lived lives that are pleasing to God can enter the New Jerusalem, while all others are condemned to roast in hell.

Seen from this perspective Christianity has always been a pedagogical religion – and that goes for Hieronymus Bosch as well. Christianity tries to force its adherents by means of deterrent images to desist from doing evil. In the opinion of the Christian church there is only this one path, this one religion. Those who do not believe in the Christian God and do not obey the Ten Commandments will end up at the stake, as the heretics Savonarola or Jan Hus did once. The Inquisition did not overlook a single sinner.

One more reason to proselytize the entire human race. No wonder Jesus and his Christianity have more adherents than any world religion, and thus provoke the other world religions – today primarily Islam – to terrorist reprisals. Did not the apocalyptic images of the burning and collapsing Twin Towers in Manhattan look as though they had been painted by Hieronymus Bosch? In our times, the angels have been transformed into death-dealing planes, filled with innocent men, women and children.

The paintings of Matthias Grünewald and Hieronymus Bosch had to survive countless wars and dangers. Today they hang peacefully, undestroyed and secure, in their accustomed monasteries and museums. It's a miracle that was not granted to all works of art. Many became ruins themselves, were used as targets, were burned in air raids, were carried off as booty in war or destroyed as degenerate. A ruined sculpture that impressed me profoundly even as a schoolboy



9. Blick auf das Schiefe Haus im Sacro Bosco von Bomarzo, den Fürst Vicino Orsini im Verlauf des 16. Jahrhunderts bei Viterbo anlegen ließ.

9. View of the Crooked House in the Garden of Bomarzo, created by Prince Vicino Orsini near Viterbo in the 16th century.

zwischen 1547 und 1580 bei Viterbo anlegen ließ. Im Gegensatz zu den meisten anderen Parks seiner Zeit breitet sich Orsinis grünes Traumreich nicht in der Ebene, sondern in einem wilden Bergwald unterhalb seines Schlosses aus. Es scheint so, als hätte er folgende Verse aus Dantes *Göttlicher Komödie* zum Ausgangspunkt seiner inszenierten Naturerzählung genommen:

»Wohl in der Mitte unseres Lebensweges
geriet ich tief in einen dunklen Wald,
so daß vom graden Pfade ich verirrte.
Oh, schwer wird's mir, zu sagen, wie er war,
der wilde Wald, so finster und so rauh;
Angst faßt aufs neue mich, wenn ich dran denke;
So schmerzlich, daß der Tod kaum bitter ist.
Doch, um vom Guten, das ich fand zu reden,
will ich von andrem, das ich sah, erzählen. «
(I. Gesang, Vers 1 bis 7)

Und dieses »andre« bestand aus steinernen Ungeheuern, kämpfenden Riesen, Nymphen, Schlangen, verführerischen Nixen und vor allem: Ruinen. Gleich am Eingang steht jenes berühmte, ruinös-schiefe Haus, das aussieht, als hätte es gerade ein Erdbeben überstanden. Jeder Eintretende muß es durchschreiten. Er soll erschreckt und verunsichert werden. Es gibt Mächte, unsichtbare Naturkräfte, kosmische und mythologische Beziehungsnetze, die er nicht sieht und nur erahnen kann. Kein Wunder, daß sich im 20. Jahrhundert vor allem der »Metaphysiker« Giorgio de Chirico auf diesen Park berief und sogar behauptete, als erster den »Sacro Bosco von Bomarzo« entdeckt zu haben.

In den Gemälden der nachfolgenden Generationen tauchen Ruinen und antike Tempelfragmente nur noch als selbstverständliche, die Melancholie evozierende Zitate auf; bei den Franzosen Nicolas Poussin, François de Nomé (genannt Monsù Desiderio), Claude Lorrain und Hubert Robert, den Italienern Annibale Carracci, Salvatore Rosa, Giovanni Paolo Pannini, den Niederländern Joachim Patinir, Hercules Seghers, Jacob van Ruisdael und Rembrandt van Rijn. Erst die Maler des 19. und 20. Jahrhunderts knüpfen wieder an die Grausamkeiten und Brutalitäten Matthias Grünewalds und Hieronymus Boschs an. Bei Francisco Goya und Pablo Picasso lösen sich nicht nur Häuser in Ruinen auf, sondern auch Menschen. Zerfetzte Körper, zerstückelte Gesichter und abgeschlagene Gliedmaßen durchziehen ihre Bilder wie eine grausam-blutige Spur. Die kriegerischen Auseinandersetzungen waren brutaler, totaler und globaler geworden. Immer mehr unschuldige Zivilisten kamen in den Bombenhageln um.

in Ulm is located in the Ulm Cathedral. It dates back to the time of the iconoclasts at the beginning of the 16th century. At the head of the right aisle Hans Multscher, the most famous Ulm sculptor in the 15th century besides Jörg Syrlin, had let a sandstone altar into the wall, which, as an inscription states, was completed in 1433. It was called *Karg-Nische* [Karg Alcove] after its donor. Iconoclastic peasants smashed the figures – probably a Veneration of the Virgin Mary scene with the donor family in the foreground – with scythes and axes almost exactly 100 years later, on 21 June 1531. Today only the ruin of the former altar still remains. On closer scrutiny the individual hatchet marks can still be recognized on what remains of the angels' wings and the gold cloth of the background. The empty altar was left as a petrified wound through the centuries – no one tried to reconstruct the figures, a state of affairs not often found in churches.

The main altar in the central choir of Ulm Minster also fell victim to the fanatical iconoclasts. There is no trace of it to this day. It was probably burned as firewood. No one has attempted to reconstruct it. In its place today there is a pitifully small substitute object. What is amazing is that Jörg Syrlin's choir stalls escaped the rage of the iconoclasts, although the figures and furnishings would certainly have burned well. Why was this? Perhaps the »Christian vandals« recognized themselves in the amazingly realistic portraits that are enthroned above the side arm rests.

Since the rediscovery of ancient Rome in the 16th century, ruins have been part of the normal requisite of many landscape paintings and garden designs. By including dilapidated walls the artists strove for an atmosphere of openness to the times and transience. History has taken place and has left traces. Every landscape is a space of both life and death. We are walking on the graves of those who died.

In the gardens and parks of the Renaissance we increasingly encounter the motif of the »ruin«. One of the most famous »artificial ruins« (though one that was later forgotten again) stands in the »Sacro Bosco of Bomarzo«, which the former diplomat and commander Prince Vicino Orsini had laid out between 1547 and 1580 near Viterbo. In contrast to most of the other parks of the period, Orsini's green dream realm does not lie in the plain but in a wild mountain forest below his castle. It seems as if he had taken the following verses from Dante's *Divine Comedy* as the point of departure of his staged nature narrative:

»Midway upon the journey of our life
I found myself within a forest dark,
For the straightforward pathway had been lost.
Ah me! how hard a thing it is to say
What was this forest savage, rough, and stern,
Which in the very thought renews the fear.
So bitter is it, death is little more;
But of the good to treat, which there I found,
Speak will I of the other things I saw there.«
(Inferno: Canto I, verses 1 to 7, translated by Henry Wadsworth Longfellow)

And these »other things« were stone monsters, fighting giants, nymphs, serpents, seductive water sprites and above all: ruins. At the very entrance stands that famous, ruinously crooked house that looks as if it had just survived an earthquake. All those who enter must walk through it. The intention is that they should be frightened and confused. There are forces, invisible natural forces, cosmic and mythological networks of connection that they cannot see and can only surmise. No wonder that in the 20th century it was primarily the »metaphysician« Giorgio de Chirico who referred to this park and even claimed that he was the first person to have discovered the »Sacro Bosco of Bomarzo«.

In the paintings of subsequent generations, ruins and fragments of ancient temples appear only as self-evident quotations that evoke melancholy. Instances are the works of the French artists Nicolas Poussin, François de Nomé (aka Monsù Desiderio), Claude Lorrain and Hubert Robert, the Italians Annibale Carracci, Salvatore Rosa, Giovanni Paolo Pannini, the Dutchmen Joachim Patinir, Hercules Seghers, Jacob van Ruisdael and Rembrandt van Rijn. Not till the 19th and the 20th centuries do painters again go back to the atrocities and brutality of the work of Matthias Grünewald and Hieronymus Bosch. In the paintings of Francisco Goya and Pablo Picasso it is not only the houses that disintegrate into ruins, but the people as well. Bodies torn into shreds, fragments of faces and cut-off limbs run through their paintings like a dreadful trail of blood. The military conflicts had become more brutal, more total and more global. More and more innocent civilians were killed in the hail of bombs.

2. Antike Ruinen

Johann Joachim Winckelmann und Giovanni Battista Piranesi, Rom und Pompeji

Im Frühjahr 1506 wurde in den Ruinen des »Goldenen Hauses« von Nero, nordöstlich des Kolosseums (nach anderen Berichten in einem Weinberg bei Santa Maria Maggiore), die antike, marmorne Figurengruppe des *Laokoon* im Boden gefunden. Bei ihrer Ausgrabung und Bergung war Michelangelo anwesend. Auf seine Empfehlung hin kaufte Papst Julius II. das Werk für 500 Scudi und ließ es im Vatikan aufstellen. Von einem Moment zum andern stieg die *Laokoon-Gruppe* zum berühmtesten und stilbildendsten Werk der Renaissance auf. Allerdings war die Gruppe, wie alle antiken Skulpturen und Architekturen, nicht vollständig erhalten. Über 1000 Jahre hatte sie zwischen Steinen, Bauschutt und Müll in der römischen Erde gelegen. Einige Teile – Arme, Hände, Glieder, auch ein Schlangenkopf – fehlten. Den rechten Arm des Trojanischen Priesters fanden Archäologen erst bei Ausgrabungen im Jahr 1904. Die rechten, erhobenen Arme der beiden Söhne blieben verschwunden.

Da der Papst ein vollkommenes Kunstwerk sehen wollte, ließ er die fehlenden Teile von zeitgenössischen Bildhauern ergänzen. Er ertrug das Ruinöse, Fragmentarische nicht. Es widersprach seinem Schönheitsempfinden. Diese Einstellung teilten mit ihm fast alle nachfolgenden Kunstgenießer bis ins 19. Jahrhundert hinein. Überhaupt bleibt es erstaunlich, daß der Papst, das Oberhaupt aller katholischen Christen, eine derartig heidnische Figurengruppe in seiner Umgebung aufstellen ließ. Aber die Antikenbewunderung hatte inzwischen so um sich gegriffen, daß auch er nicht mehr vor eindeutig unchristlichen Kunstwerken zurückschreckte. Immerhin waren hier drei nackte Männer im Todeskampf dargestellt, ein Vater und seine beiden halbwüchsigen Söhne. Bis heute ist die Interpretation der Szene umstritten.

Es gibt auch eine moralische Interpretation: Der Priester habe die Trojaner – ähnlich wie die gleichgesinnte Cassandra – vor dem Hereinziehen des hölzernen Pferdes gewarnt, aber die Göttin, die wollte, daß Troja untergeht, habe zwei Giftschlangen (aus dem Meer?) geschickt, um die Laokoon-Sippe auszulöschen. Nach der unmoralischen Interpretation, die natürlich den aufgeklärten, das Frivole bevorzugenden Renaissancedeutern besser ins Konzept paßte, habe der Priester eine junge Frau hinter dem Altar seines Tempels verführt, und die Göttin habe ihn für seine Frevelei mit dem Tode bestrafen wollen.

Heutige Kunsthistoriker neigen übrigens zur zweiten Variante und sind sich darüber einig, daß es sich bei der *Laokoon-Gruppe*, im Gegensatz zu vielen anderen Funden aus römischer Zeit, um ein echtes griechisches Kunstwerk aus hellenistischer Zeit handelt, das Kaiser Nero wahrscheinlich persönlich bei Bildhauern aus Rhodos bestellt hatte.

Michelangelo war von dem neuen Fund restlos begeistert und fühlte sich in seiner Ästhetik und seinem Kunstwillen bestätigt. Er, der schroffe, zur Tragödie neigende Kämpfer, konnte auch mit ruinösen Werken leben. Sein Ziel war nicht immer das perfekt vollendete Kunstwerk, wie er es in jungen Jahren mit dem *David* in Florenz realisiert hatte. Später erklärte er auch seine vier lebensgroßen, ihre Carrara-Marmorblöcke nie ganz aufgebenden, für die Boboli-Gärten geplanten Sklaven für vollendet. Das »Non-finito« als Ideal und Haltung gegenüber Auftraggeber und Welt der Bewunderer erhielt bei Michelangelo eine geradezu existentielle Bedeutung (ähnlich wie bei seinem Zeitgenossen Leonardo da Vinci). Nach seiner Meinung überschreitet das Vollendete eine Grenze, hinter der eine Zone des Unmenschlichen, vielleicht Göttlichen oder auch Tödlichen beginnt.

Nicht nur die *Laokoon-Gruppe* war Fragment, sondern auch der ähnlich euphorisch bewunderte, ebenfalls in römischer Erde gefundene *Apollo von Belvedere*. Ihm, dem Gott des Lichts, der Dichtung, der Musik und der Jugend, der Heilkunde und der Weissagung, ihm, dem strafenden Bogenschützen und Helfer im Kampf, fehlen die linke Hand und der rechte Unterarm. Als besonders schöner Gott, Sohn des Zeus und der Leto, hätte er bei seinen zahlreichen Liebesabenteuern mit Frauen und Männern, handlos manches Problem gehabt. In Wirklichkeit ist uns sein Marmorbild als grausam verstümmelte Schönheit überliefert worden. Wer hat ihm wohl die beiden Hände abgeschlagen? Vielleicht ist er irgendwann vom Sockel gestürzt worden, und seine fehlenden Glieder liegen noch heute einsam irgendwo in der römischen Erde. Begeisterte Bewunderer wie Johann Joachim Winckelmann, Johann Wolfgang von Goethe oder Rainer Maria Rilke standen tief beeindruckt vor so viel (lädiertes) Vollkommenheit. Goethe allerdings schreckte später zurück und fragte 1771 in einem Brief an Herder: »Apollo vom Belvedere, warum zeigst du dich uns in deiner Nacktheit, daß wir uns der unsrigen schämen müssen?«

Erst in der Zeit um 1800 änderte sich die allgemeine Einstellung gegenüber Körperruinen und Torsi. Fürst Pückler-Muskau schrieb in dieser Zeit beim Anblick der kopflosen Venus von Medici:

2. The ruins of antiquity

Johann Joachim Winckelmann and Giovanni Battista Piranesi, Rome and Pompeii

In the spring of 1506 the ancient marble figure group of the »Laocoön« was discovered in the ground in the ruins of the »Golden House« of Nero, northeast of the Colosseum (according to other reports, it was in a vineyard near Santa Maria Maggiore). Michelangelo was present at the excavation and salvage. On his recommendation Pope Julius II bought the work for 500 scudi and had it placed in the Vatican. From one moment to the next, the *Laocoön Group* became the most famous and stylistically most influential work of the Renaissance. It is true that the group, like all ancient sculptures and architectural monuments, was not perfectly preserved. It had lain for over a thousand years among rocks, construction rubble and garbage in the Roman soil. Some parts – arms, hands, limbs, as well as the head of a snake – were missing. Archeologists did not excavate the Trojan priest’s right arm until 1904. The two sons’ raised right arms were never found.

Since the pope wanted to see a perfect work of art, he had the missing parts replaced by contemporary sculptors. He could not bear the ruinous, the fragmentary. It went against his sense of beauty. This was a view shared by almost all subsequent art lovers, until well into the 19th century. Anyway, it is still amazing that the pope, the head of all the Catholic Christians, had a pagan group of figures like this placed in his surroundings. But the admiration of antiquities had in the meantime proliferated to such an extent that even he no longer shied away from clearly non-Christian works of art. At any rate the sculpture represented the death throes of three naked men, a father and his two young sons. To this day the interpretation of the scene is controversial.

There is a moral interpretation: The priest, so the story went, had warned the Trojans – as had the like-minded Cassandra – not to bring the wooden horse inside, but the goddess, who wanted Troy to be destroyed, had sent two poisonous serpents (from the sea?) to wipe out the Laocoön clan. According to the nonmoral interpretation, which naturally fit in better with the ideas of the enlightened Renaissance interpreters, who preferred frivolous things, the priest had seduced a young woman behind the altar of his temple, and the goddess had wanted to punish him with death for his blasphemy.

Present-day art historians, by the way, tend to subscribe to the second variant and are in agreement that the *Laocoön Group*, unlike many other finds from Roman times, is a genuine Greek work of art from the Hellenistic period that Emperor Nero probably personally commissioned from sculptors from Rhodes.

Michelangelo was thrilled by the new find and felt that it confirmed his aesthetics and his artistic intentions. He, the brusque fighter who had a tendency toward tragedy, was also able to live with ruinous works. His objective was not always the perfected work of art, the kind he had created in his youth with his *David* in Florence. His four life-size slaves, intended for the Boboli Gardens, never quite emerged from their Carrara marble blocks, though later he declared that they too were completed. The »non-finito« as an ideal and stance in the face of the patron and the world of admirers was to have an almost existential meaning in Michelangelo’s work (as it did in the work of his contemporary Leonardo da Vinci). According to him that which is perfect crosses a boundary behind which begins a zone of the inhuman, perhaps of the divine or even the deadly.

It was not only the *Laocoön Group* that was a fragment, but the *Apollo Belvedere* as well – also passionately admired, and also found in Roman earth. Apollo, the god of light, poetry, music and youth, of medicine and prophecy, the avenging archer and helper in battle, is missing a left hand and a right lower arm. As an especially handsome god, the son of Zeus and Leto, he would have had quite a few problems without a hand in his numerous amorous adventures with women and men. In reality his marble statue has come down to us as cruelly mutilated beauty. I wonder who knocked off both his hands? Maybe at some point he was toppled from the pedestal, and his missing limbs still lie lonely somewhere in the Roman earth. Enthusiastic admirers such as Johann Joachim Winckelmann, Johann Wolfgang von Goethe or Rainer Maria Rilke stood deeply impressed in front of so much (damaged) perfection. True, Goethe later had second thoughts, wondering in a 1771 letter to Herder: »Apollo of Belvedere, why do you show yourself to us in your nakedness, so that we have to be ashamed of ours?«

The general attitude toward ruined statues and torsos did not change until around 1800. In this period Prince Pückler-Muskau wrote at the sight of the headless Venus de Medici: »The mere body of the Venus Medici without a head, hands and feet makes more of an impression on me, as I have to confess to my shame, than the whole figure has ever been able to instill in me, at

»Ein bloßer Körper der Venus von Medici ohne Kopf, Hände und Füße macht, wie ich zu meiner Schande gestehen muß, mehr Eindruck auf mich, als je die ganze Figur mir hat einflößen können, in so fern man nämlich von Abgüssen auf das Original schließen kann. Da ich kein Kunstsachverständiger bin, wage ich nicht den Grund erklären zu wollen, der mein Gefühl bestimmte; kam es daher, daß dieser Teil wirklich einen höheren Kunstwert hat, oder machte das einzelne Schöne, daß ich seine Vortrefflichkeit besser auffassen konnte als beim Ganzen?«

Rainer Maria Rilke, durch seinen Aufenthalt bei Rodin zum Torso-Anhänger bekehrt, trieb seine Empfindungen in dem Gedicht *Archaischer Torso Apollos* zu einem existentiellen Endpunkt, der in der berühmten ethischen Forderung endet: »Du mußt dein Leben ändern.« Die übergroße Schönheit erschien ihm als Wand, die den Weg versperrt.

»Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,
uns zu zerstören.
Ein jeder Engel ist schrecklich.«
So dichtet er in seinen *Duineser Elegien*.

Als Johann Joachim Winckelmann, der 1717 in Stendal geborene Schusterssohn, 1755 zum ersten Mal nach Rom kam, war er überwältigt. Natürlich verkörperten auch für ihn die *Laokoon-Gruppe* und der *Apollo von Belvedere* Höhepunkte künstlerischen Ausdrucks.

Mitte August 1757 formuliert er an Heinrich Wilhelm Muzell, genannt Baron Stosch, folgenden schwärmerischen, uns allerdings etwas lächerlich erscheinenden Bericht: »Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind ... Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling wie in den glücklichen Elysien bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre und spielet mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder ... Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt.«

Und im Juli 1756 schreibt Winckelmann, der davon träumt, sich ganz in Rom niederzulassen, an Hieronymus Dietrich Berendis: »Ich glaube, ich bin nach Rom gekommen, denjenigen, die Rom nach mir sehen werden, die Augen ein wenig zu öffnen: ich rede nur von Künstlern: denn alle Kavaliere kommen als Narren und gehen als Esel wieder weg; dieses Geschlecht verdient nicht, daß man sie unterrichte und lehre. Einer gewissen Nation ist Rom gar unerträglich. Ein Franzose ist unverbesserlich: das Altertum und er widersprechen einander. Es ärgert mich, daß ich aus Gefälligkeit einigen neuern Künstlern gewisse Vorzüge eingeräumt. Die Neuern sind Esel gegen die Alten, von denen wir gleichwohl das Allerschönste nicht haben, und Bernini ist der größte Esel unter den Neuern, die Franzosen ausgenommen; denen man die Ehre in dieser Art lassen muß. Ich sage Dir eine Regel: bewundere niemals die Arbeit eines neuern Bildhauers; Du würdest erstaunen, wenn Du das Beste der modernité, welches gewiß in Rom ist, gegen das Mittelmäßige von den Alten hältst.«

Im Jahr 1763 ist es dann endlich soweit. Winckelmann wird Oberaufseher der römischen Altertümer und verfügt jetzt über genügend finanzielle Mittel, ganz in Rom zu leben. Er ist inzwischen eine bekannte Persönlichkeit geworden, und viele Besucher wünschen, von ihm durch die antiken Trümmerlandschaften und die päpstlichen Sammlungen geführt zu werden. Nachdem er seine mehrbändige *Geschichte der Kunst des Altertums* geschrieben und veröffentlicht hatte, galt er als der bedeutendste Altertumskenner seiner Zeit. Heutige Archäologen und Kunstgeschichtler sehen in ihm den Begründer ihrer Fächer. Zum ersten Mal faßte ein Gelehrter die Kunst als entwicklungsgeschichtliches Phänomen auf, in dessen Verlauf sich ästhetische Werte und Ausdrucksmöglichkeiten von Generation zu Generation verfeinerten und verbesserten. Allerdings stellte er die griechische Kunst weit über die seiner Meinung nach epigonale römische Kunst. Das Ziel seiner Kunstbetrachtungen sah er darin, die Zeitgenossen – vor allem die Künstler und Architekten unter ihnen – auf klassische Ideale einzustimmen und sie von übertriebenen barocken Ideen (eben Bernini!) abzubringen. Er wollte, daß die klassische Antike mit ihren Werken zum absoluten Vorbild für alle Künstler der Welt werde. Der Klassizismus mit dem von ihm formulierten (und oft strapazierten) Ideal der »edlen Einfalt und stillen Größe« war geboren.

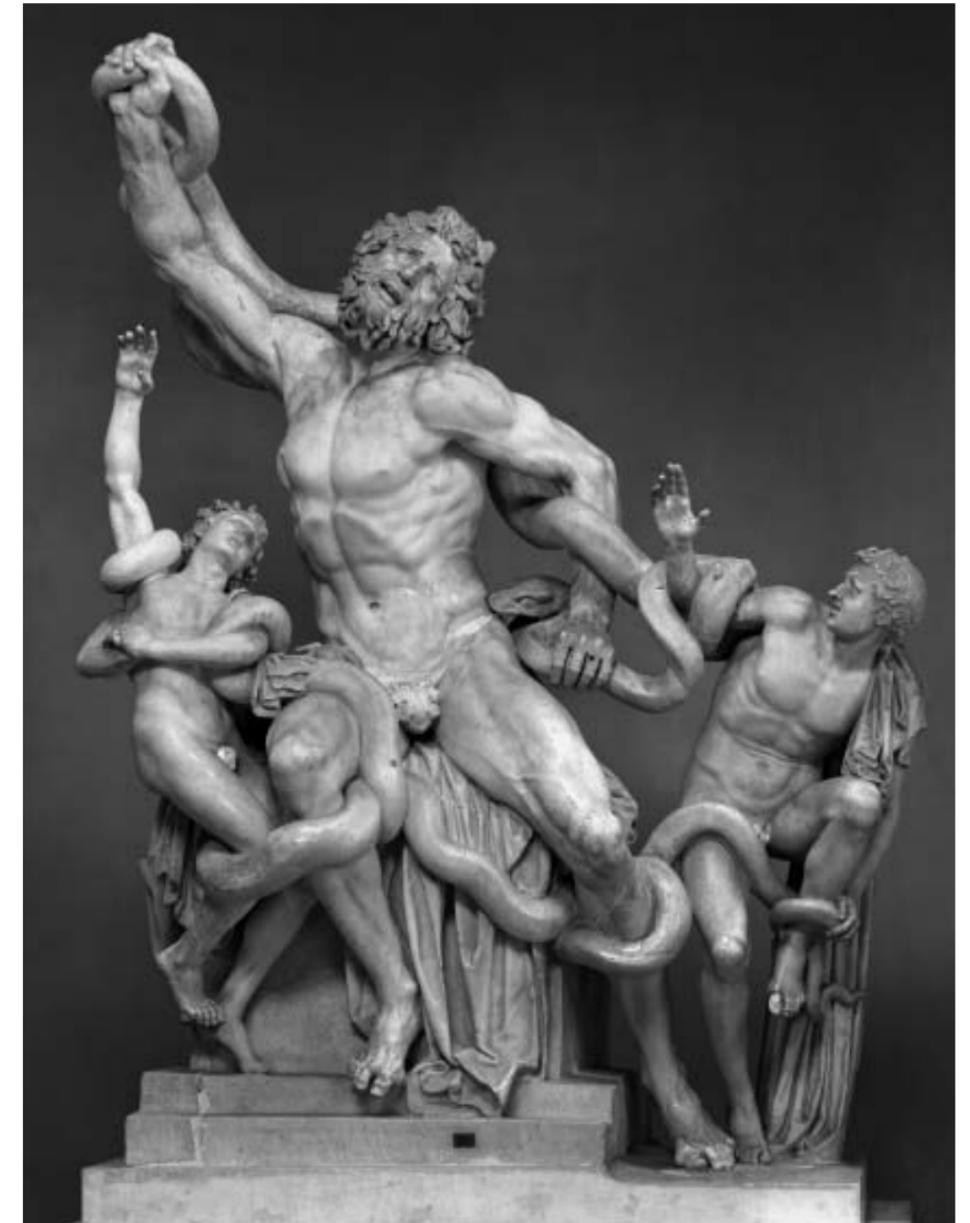
Später entzündeten sich am Thema »Laokoon« weiterhin heiße Diskussionen. Nicht nur Winckelmann, sondern auch Lessing, Goethe und Schiller verfaßten über die legendäre Figurengrup-

10. *Laokoon-Gruppe*, Museo Pio-Clementino, Rom, ruinöser Zustand.

11. *Laokoon-Gruppe*, Museo Pio-Clementino, Rom, restaurierter Zustand.

10. *Laocoön Group*, Museo Pio-Clementino, Rome, ruinous state.

11. *Laocoön Group*, Museo Pio-Clementino, Rome, restored state.



least in so far as it is possible to judge the original from casts. Since I am no art expert, I will not venture to explain the reason for my emotion; was it because this fragment really has a higher artistic value, or did the beauty of the separate part make it possible for me better to understand its excellence than would have been the case with the whole?«

Rainer Maria Rilke, converted by his stay with Rodin to be a Torso fan, escalated his feelings in the poem *Archaischer Torso Apollos* [*Archaic Torso of Apollo*] to an existential conclusion that ends with the famous ethical demand »You must change your life.« To Rilke, the Torso's enormous beauty seemed a wall blocking the way. In his *Duino Elegies* he writes:

»For beauty is nothing but the beginning of terror, which we are still just able to endure,
and we are so awed because it serenely disdains to annihilate us.
Every angel is terrifying.«

When Johann Joachim Winckelmann, a cobbler's son born in 1717 in Stendal, first came to Rome in 1756, he was overwhelmed. Naturally, for him, too, the *Laocoön Group* and the *Apollo Belvedere* embodied high points of artistic expression.



Höhle, künstliche Ruine, fragmentierter Fernblick, davor ein aus Holzlatten gebautes, von Weinblättern umranktes Laubenfernrohr – eine unübertreffliche Komposition, die uns Besuchern bildhaft deutlich macht, daß ein wirkliches Arkadien, ein Paradies nur als fernes Panoramagemälde existieren und nie wirklich betreten werden kann. Ein wunderbarer Ort, um über Traum, Wirklichkeit, Ruinen, künstliche und gewachsene Natur nachzudenken. Grenzüberschreitungen begleiten die Kunst- und Architekturgeschichte von Anfang an. Transzendenz gehörte zu allen Zeiten zur Magie von Gebäuden, Bildern und Skulpturen. Entweder wurden sie durch Weg- und Rauminszenierungen, durch symbolische oder erzählerische Ergänzungen, durch religiöse Überhöhungen oder durch illusionistische Zaubertricks erreicht. Das gilt für die pompejanischen Wandmalereien, die Blicke in eine fiktive Gartenumgebung suggerierten, genauso wie für fast alle Gemälde mit christlicher Ikonographie. Natürlich liebte besonders die Barock- und Rokokozeit das Aufplatzen der realen Raumhülle. Dahinter erschienen gemalte Schäferszenen, schwebende Engel und nackte Putten, fremde Erdteile mit wilden, bisher unbekanntem Tieren. Die alptraumhaften Nachtseiten dieser zweiten Welt wurden erst später, nach der Französischen Revolution, in der Zeit der radikalen Romantik, entdeckt.

Im Schloßgarten findet sich ein weiteres Meisterwerk von Pigage, die »Römische Ruine«, die er zwischen 1779 und 1780 nach Vorlagen Piranesis geplant und errichtet hat. Grobes Natursteinmauerwerk verleiht der Fassade ein wildes Aussehen, wie wir es von Grabtürmen an der Via Appia Antica – dem Grab der Cecilia Metella etwa – und vom Kolosseum her kennen. Zwei große, übereinanderstehende Bogenöffnungen reißen die Fassade auf und geben den Blick in ihre nicht allzu tiefen Innereien frei. Hier rinnt Wasser über die Steine und färbt sie dunkelnaß. Hinter einer innen liegenden Brücke sammelt sich das Wasser und fällt als schmales Rinnsal in den See, der sich als perfekte Spiegelfläche vor der Ruine ausbreitet. Die Fassade endet in der Höhe abrupt und dachlos – wie es sich für eine Ruine gehört. Ein kleines Giebel-Belvedere krönt den Bau. Daß sich links und rechts der »Römischen Ruine« die Bogenreste eines fiktiven Aquädukts anschließen, deutet auf eine ehemalige wassertechnische Funktion hin. Aber sie könnten auch Täuschung oder romantische Maskierung sein. Das Geheimnis bleibt bestehen.

Im Inneren der Ruine kann man als Besucher hochsteigen und aus dem Giebelaufbau in die Ferne schauen. Dabei wird man ein weiteres Aquäduktfragment entdecken, das sich aus dem Rücken der Ruine löst und hinaus in die falsche römische Campagna flieht. Ringsum wiegen sich Pappeln im Wind wie Zypressen.

Auch im Park von Schloß Biebrich bei Wiesbaden war Friedrich Ludwig von Sckell eine Zeitlang tätig. Eine Tafel in der Nähe des Eingangsbereichs informiert über die Parkgeschichte und die Ruine »Moosburg«. »1804 erwirbt Fürst Friedrich August, ab 1806 Herzog von Nassau, die Ruine »Moosburg«. Er läßt die Überreste einer mittelalterlichen Burg in eine romantische Wohnburg umbauen. Seit 1817 plant Ludwig von Sckell den gesamten Biebricher Park um und integriert dabei

29. Nicolas de Pigage, Römische Ruine, Schloßpark von Schwetzingen, zwischen 1779 und 1780.
30. Die Moosburg, künstliche Ruine, Schloßpark von Biebrich bei Wiesbaden.

29. Nicolas de Pigage, Roman Ruin, Schwetzingen palace garden, between 1779 and 1780.
30. The Moosburg, artificial ruin, Biebrich palace garden near Wiesbaden.

longer in demand as far as Sckell was concerned. An elongated grassy hollow that extends from the distant Biebrich Palace to the ruin is the last remnant of a former garden parterre axis. Sckell has modified its severity and transformed it into gentle, natural beauty with irregular planted borders. If we approach the castle by walking along the grassy hollow in the direction of the Rhine, the park loses its slightly wild appearance after a while; the meadows on both sides of the path have just been mowed and the shrubbery too becomes more sparse. In front of the castle white tents are visible through the trees on the opposite side: Elegant horse show grounds have been installed there; there seems to be a show today.

Like the palaces of Mainz and Mannheim, the palace itself cannot be called a showpiece. Actually it is only worthy of note because it is situated directly on the Rhine River. In the old days visitors could come here by boat. A fine romantic idea.

In contrast with the Biebrich palace grounds, »Peacock Island« or »Pfaueninsel«, once called »Rabbit Island«, in Berlin, is an old acquaintance of mine. I've been admiring the famous artificial ruin on the island for decades.

The special and characteristic feature of this ruin structure, which actually consists of nothing but a quadratic cube with broken-off battlements, is the two overly high round towers that rise at the south corners of the house, which are turned toward the water and thus the town of Potsdam, and look like the heads of two giraffes. While the tower on the left ends in an overhanging round balcony with battlements, the tower on the right is one story higher than the other. At the very top, above the clock, a small semicircular cupola that looks like a cap completes the soaring building. A cast-iron, filigree bridge spans the space between the two towers. Its lower structure is reminiscent of a pointed Gothic arch. Through the space between this pointed arch and the broken-off battlements lower down one can see the tops of the trees that grow behind the building. At the point where the central entrance gate should be located in the main façade, an artist has painted a view of an Arcadian landscape, just as though there was a gate here for people to pass through.

Judging by the style quoted here this is supposed to be a dilapidated Roman country house – or so the island guidebook explains –, but what I recognize looks more like an English fortress ruin, painted white, with later additions, such as an alpine lookout bridge and a small observatory. At any rate I find the cheery rococo brightness of the building confusing: It seems so remote from gloomy moonlit romanticism and black melancholy. The collage of buildings, reminiscent of stage scenery, theatrically ambiguous, is bewildering. Indeed, it gets even more bewildering when one enters the inner rooms. Here too various styles and dream journeys are quoted. One room is painted to look like a bamboo hut. It was the lure of the South Seas. Two decades before the Pfaueninsel (Peacock Island) ruin was built, the island of Tahiti had been discovered in the South Seas, and travelers who returned gave enthusiastic reports of a pristine tropic paradise.



die barocken Anlagen in sein Konzept. Ab 1846 führt der Wiesbadener Gartendirektor Carl Friedrich Thelemann zahlreiche Neupflanzungen durch.«

Die Burgruine ist so klein und verspielt wie eine Liliputanlage, geschrumpfter oder nie ganz entfalteter Traum. Ruinenverpuppung. Vielleicht wäre sie als malerischer Kindergarten im Grünen gut geeignet. Reale Ritter in Rüstungen kämen mir hier vor wie versprengte Don-Quichote-Narren der berühmten Mainzer Fastnacht. Die sanfte, frisch gemähte Wiesenmulde, die das Gemäuer umgibt, soll wohl einen ausgetrockneten Burgweiher andeuten. Der wirkliche See, den Sckell geplant hat, liegt 20 Meter von den kahlen, efeulosen Burgmauern entfernt.

Von der Seeseite aus betrachtet, wirkt die Ruine am besten. So hat sich Sckell das romantische Bild wahrscheinlich vorgestellt. Die Burgmauern sehen jetzt aus, als wären sie halb in der Erde oder in den See eingesunken, ganz wie auf den Gemälden Jakob von Ruisdaels, die Sckell als Vorbilder dienten. Piranesi war bei ihm nicht mehr gefragt. Eine langgezogene Wiesenmulde, die sich vom in der Ferne liegenden Biebricher Schloß bis zur Ruine erstreckt, ist der letzte Rest einer früheren Garten-Parterre-Achse. Sckell hat ihr die Strenge genommen und sie in eine sanfte Naturschönheit mit bewegter Randbepflanzung verwandelt. Nähert man sich dem Schloß entlang der Wiesenmulde in Richtung Rhein, verliert der Park nach einiger Zeit seine leichte Verkommenheit; die Wiesen links und rechts sind frisch gemäht, und auch die Buschvegetation wird spärlicher. Vor dem Schloß sind durch die Bäume auf der gegenüberliegenden Seite weiße Zelte zu erkennen, dort drüben wurde ein vornehmer Reitturnierplatz eingerichtet, der auch heute noch in Betrieb zu sein scheint.

Das Schloß selbst kann man, ähnlich dem Mainzer und dem Mannheimer Schloß, nicht als Prunkstück bezeichnen. Eigentlich ist es nur wegen seiner Lage direkt am Rhein bemerkenswert. Früher konnten hier Schiffe an- und ablegen. Eine schöne, romantische Vorstellung.

Im Gegensatz zum Schloßpark von Biebrich gehört die »Pfaueninsel«, früher »Kaninchenwerder« genannt, in Berlin zu meinen »alten Bekannten«. Die berühmte künstliche Ruine auf der Insel bewundere ich schon seit Jahrzehnten.

Das Besondere und Charakteristische dieses Ruinenbaus, der eigentlich nur aus einem quadratischen Kubus mit abgebrochenen Zinnen besteht, sind die beiden überhohen Rundtürme, die sich an den südlichen, dem Wasser und damit der Stadt Potsdam zugewendeten Hausecken in die Höhe recken und aussehen wie zwei Giraffenhäse. Während der linke Turm mit einem runden, ringsum auskragenden Zinnenbalkon endet, überragt ihn der rechte Turm um ein Geschoß. Ganz oben, über der Uhr, beendet eine kleine halbrunde Kuppel, die aussieht wie eine Mütze, das Aufstreben der Architektur. Zwischen den beiden Türmen spannt sich eine gusseiserne, filigrane Brücke. Ihre Unterkonstruktion ist so geformt, daß sie an einen gotischen Spitzbogen erinnert. Durch den Hohlraum zwischen diesem Spitzbogen und den tieferliegenden, abgebrochenen Zinnen sieht man auf die hinter dem Gebäude stehenden Baumkronen. Dort, wo sich in der Hauptfassade das zentrale Eingangstor befinden müßte, hat ein Künstler den Blick in eine arkadische Landschaft aufgemalt, ganz so, als befände sich hier ein Tordurchgang.

Bei dem hier zitierten Stil soll es sich – gemäß dem Erläuterungstext im Inselführer – um ein verfallenes römisches Landhaus handeln, ich erkenne darin aber eher eine weiß angestrichene englische Burgruine mit späteren Zutaten, einer hochalpinen Aussichtsbrücke etwa und einem kleinen Observatorium. In jedem Fall irritiert die heitere Rokokohelligkeit des Baus, die weit entfernt scheint von düsterer Mondromantik und schwarzer Melancholie. Die kulissenhafte, theatralische Uneindeutigkeit der Baucollage bleibt verwirrend, ja sie steigert sich noch, wenn man die Innenräume betritt. Auch hier werden verschiedene Stile und Traumreisen zitiert. Ein Raum ist als Bambushütte ausgemalt. Die Südsee lockte. Zwei Jahrzehnte vor dem Bau der Pfaueninsel-Ruine war die Insel Tahiti in der Südsee entdeckt worden, und zurückgekehrte Reisende berichteten begeistert von dem unberührten Tropenparadies.

Die schilfumgürtete Insel war einst Ausflugs- und Jagdrevier König Friedrich Wilhelms II. Hier traf er sich als junger Kronprinz heimlich mit seiner lebenslangen Geliebten und späteren Mätresse Wilhelmine Encke, der Tochter eines Hoftrompeters und Gastwirts. Die damals erst 13jährige wurde zwei Jahre später Mutter. In den Jahren danach gebar sie dem König – jetzt zur Gräfin von Lichtenau geadelt – noch vier weitere Kinder. Sie war es auch, die ab 1794 die Planungen der Pfaueninsel mit ihren Gebäuden und künstlichen Ruinen maßgeblich beeinflusste. Nachdem der König 1797 gestorben war, fiel seine Geliebte am Hof in Ungnade und wurde sogar wegen »unrechtmäßiger Bereicherung« angeklagt. Trotz Freispruchs mußte sie ihr Leben in der Verbannung beenden.

Friedrich Wilhelm III., dessen Frau – die im Volk überaus beliebte Königin Luise – früh an Typhus starb, ließ die Insel von Peter Joseph Lenné zum Mustergut umbauen. Karl Friedrich

31. Blick auf die Moosburg über einen See hinweg, den Ludwig von Sckell in den Jahren nach 1817 geplant hat und anlegen ließ.

31. View of the Moosburg (moss castle) across a lake planned and designed by Ludwig von Sckell after 1817.



Girded by reeds, the island was once the hunting preserve of King Friedrich Wilhelm II, where he also went on outings. Here, as a young crown prince, he had secret assignments with his life-long sweetheart and later mistress Wilhelmine Encke, the daughter of a court trumpeter and innkeeper. Thirteen years old at the time, she became a mother two years later. In the years that followed – now raised to the nobility as the Countess of Lichtenau – she bore the king four more children. As of 1794 it was also she who substantially influenced the planning of the Pfaueninsel with its buildings and artificial ruins. After the king died in 1797, his mistress fell out of favor at court and was even accused of »unlawful enrichment«. Although she was acquitted, she had to live the rest of her life in banishment.

Friedrich Wilhelm III, whose wife – Queen Luise, who was extremely well liked by the people – died early of typhoid, had the island converted to a model estate by Joseph Peter Lenné. Karl Friedrich Schinkel expanded the Kavaliershaus (or gentleman's house) and designed a glass palm house, which was burned to the ground in May 1880.

It was this king who, inspired by a visit to the »Jardin des Plantes« in Paris, began to get interested in unusual plants and animals. He introduced peacocks, kangaroos, buffaloes, monkeys, llamas, lions, bears, reindeer and exotic birds, and had Lenné set up a menagerie on the island. In 1832 the menagerie administration listed 847 animals. A special attraction for visitors were a couple of South Seas natives who were settled on the island and lived there for years. Toward the middle of the 19th century, under the heir to the throne Friedrich Wilhelm IV, the royal house lost interest in this private zoo, and in 1842 all the animals were presented to the newly founded first public zoo of Germany in Berlin. This marked the beginning of hard times for the island. No one was interested in it anymore, but at the same time people did not want to let it fall into total disrepair. Thanks to minimal upkeep, the responsible authorities saved the former paradise over the years. A bed of reeds that became thicker and wider made access to the island, even for yachtsmen and fishermen, almost impossible.

During fighting in World War II the Pfaueninsel was never hit by bombs. In the last days of the war, however, there was danger of devastation again. Though the situation was hopeless – the Red Army had already penetrated into the inner city – Adolf Hitler sent two small squads of soldiers from the Führer's bunker to the Pfaueninsel with his testament. There, it was to be given to the crew of a plane that was supposed to land by night on the Havel River. Of course, the action

Schinkel erweiterte das Kavaliershaus und entwarf ein gläsernes Palmenhaus, das im Mai 1880 durch einen Brand völlig zerstört wurde. Dieser König war es auch, der sich, angeregt durch einen Besuch des Jardin des Plantes in Paris, begann, für fremdartige Pflanzen und Tiere zu interessieren. Er führte Pfauen, Känguruhs, Büffel, Affen, Lamas, Löwen, Bären, Rentiere und exotische Vögel ein und ließ von Lenné auf der Insel eine Menagerie einrichten. 1832 zählte eine Liste der Menagerieverwaltung 847 Tiere auf. Eine besondere Attraktion für die Besucher stellte das Eingeborenenpaar aus der Südsee dar, das auf der Pfaueninsel angesiedelt worden war und dort über Jahre wohnte.

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts, unter dem Thronfolger Friedrich Wilhelm IV., erlosch das Interesse des Königshauses an diesem Privatzoo, und 1842 wurden alle Tiere dem neu gegründeten, ersten öffentlichen Zoo Deutschlands in Berlin übergeben. Danach begann eine schwierige Zeit für die Insel. Niemand interessierte sich mehr für sie, aber ganz verfallen lassen wollte man sie auch nicht. Mit minimaler Pflege retteten die zuständigen Behörden das einstige Paradies über die Jahre. Ein immer dichter und breiter werdender Schilfgürtel machte das Betreten, selbst für Segler unmöglich.

Während der Kampfhandlungen im Zweiten Weltkrieg blieb die Pfaueninsel von Bombentreffern verschont. In den letzten Kriegstagen jedoch drohte die Gefahr der Verwüstung ein weiteres Mal. Trotz der aussichtslosen Lage, die Rote Armee war schon bis in die Innenstadt vorgedrungen, schickte Adolf Hitler zwei kleine Soldatentrupps aus dem Führerbunker mit seinem Testament auf die Pfaueninsel, wo es von einer Flugzeugbesatzung entgegenezunehmen war, die nachts auf der Havel landen sollte. Natürlich mißglückte die Aktion, weil das zur Landung ansetzende Flugzeug so stark beschossen wurde, daß es durchstarten mußte. So blieb es still auf der Insel, während ringsum die letzten Stadtverteidigungskämpfe geführt wurden. Nach dem Krieg wurde die Pfaueninsel, die zum Westsektor der Stadt gehörte, langsam wieder belebt und als Wochenendausflugsziel von den Berlinern neu entdeckt. Wenige Meter vom Ufer entfernt, zog sich die schwerbewachte und bewaffnete Grenze der DDR hin. Unweit südlich, direkt bei den königlichen Bauten Schinkels, überspannte die legendäre Glienicker Brücke die Havel. Für die meisten Westbürger war an dieser Stelle die Berliner Stadtwelt zu Ende, finstere Volkspolizisten beobachteten die Ankommenden mißtrauisch und ängstlich. Mehrmals im Jahr fanden hier gespenstische Gefangenaustausche zwischen West- und Ostbehörden statt. Es war die Zeit der Freikäufe: Westpolitiker konnten Gefangene, die wegen politischer Vergehen (oft Fluchtversuche) in DDR-Gefängnissen einsaßen, mit viel Geld freikaufen. Der kommunistische Staat verhielt sich wie ein mafiöser Piratenstaat und erpreßte mit diesen Gefangenen den in seinen Augen zu Unrecht steinreichen Westen. Das Geschäft florierte, und oft berichtete die Tagesschau in Live-Übertragungen von den Austauschaktionen.

Dazu passend, fanden in den 1960er Jahren auf der Insel Dreharbeiten zu einigen Edgar-Wallace-Filmen statt: *Die Tür mit den sieben Schlössern* (1961), *Neues vom Hexer* (1965), *Der Hund von Blackwood Castle* (1967/68) und *Im Banne des Unheimlichen* (1968).

Heute gehört die Pfaueninsel, ebenso wie die Bauten von Schinkel in Glienicke und Sanssouci, die Parkanlagen von Lenné und Fürst Pückler-Muskau zum Weltkulturerbe der Unesco. Die Hauptbedrohung des einmaligen Bau- und Parkbestands geht jetzt nicht mehr von Besuchern aus, sondern von der übermächtig angewachsenen Berliner Population der Wildschweine. Inzwischen wurde sogar ein versteckter Elektrozaun rings um die Pfaueninsel angelegt, um die nächtlichen Angriffe der erstaunlich gut schwimmenden Borstentiere vom Wasser aus abzuwehren. Einmal auf der Insel angekommen, würden die Wildschweine in wenigen Nachtschichten den gesamten, gut gepflegten Parkbestand umpflügen und vernichten.

32. Die berühmte künstliche, malerisch-romantische Ruine auf der Berliner Pfaueninsel, errichtet als Liebesnest für König Wilhelm II. um das Jahr 1794.

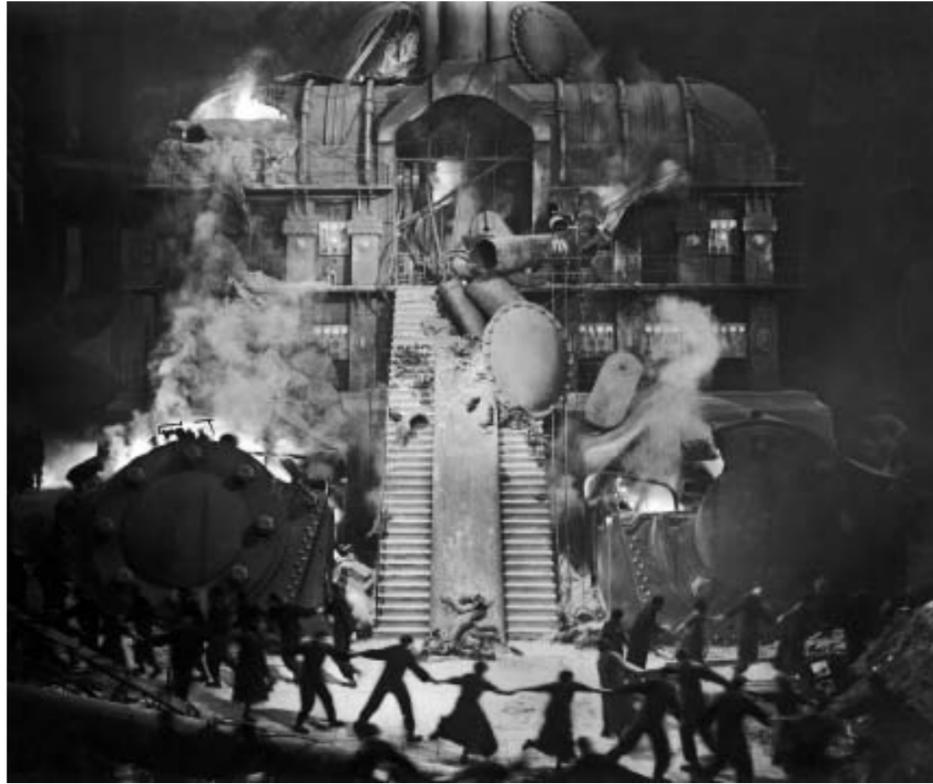
32. The well-known artificial picturesque and romantic ruin on the Pfaueninsel in Berlin, erected as a love-nest for King Wilhelm II c. 1794.



failed, because as it started to land the plane was shelled so badly that it had to pull up again. Thus the island remained quiet as the last battles in defense of the city were fought all around it. After the war the Pfaueninsel, which was part of the Western sector of the city, slowly came to life again and Berliners rediscovered it as a weekend excursion destination once more. A few meters from the riverbank was the heavily guarded and armed border of the GDR. A short distance south, right by Schinkel's royal buildings, the legendary Glienicke Bridge spanned the Havel River. For most Westerners the city of Berlin ended at this point; somber People's Police observed the arrivals full of mistrust and apprehension. Several times a year ghostly exchanges of prisoners took place here between West and East German authorities. It was a time when, for a great deal of money, West German politicians were able to buy the freedom of prisoners who sat in GDR jails because of political offenses (often attempts to escape). The Communist state acted like a Mafia-like pirate state and with these prisoners extorted the West, which in their eyes was stinking rich for all the wrong reasons. Business was booming, and often the TV newscast broadcasted reports of the exchanges live.

Along the same lines, a number of Edgar Wallace films were shot on the island in the 1960s: *The Door with Seven Locks* (1961), *Again the Ringer* (1965), *The Monster of Blackwood Castle* (1967/68) and *The Hands of Power* (1968).

Today the Pfaueninsel as well as the buildings of Schinkel in Glienicke and Sanssouci, and the parks of Lenné and Prince Pückler-Muskau are part of the World Cultural Heritage of the UNESCO. Now the main danger that threatens the unique buildings and park no longer comes from the visitors, but from the Berlin population of wild pigs, which has grown extremely numerous. In the meantime authorities have even installed a hidden electric fence around the Pfaueninsel, to ward off the nocturnal sallies of the pigs, which are amazingly good swimmers. Once on the island, the wild pigs would plow up and destroy the entire well-kept park in a few night shifts.



Der Gruselaspekt von alten Herrenhäusern und Hausruinen spielte in Hollywoodfilmen, in Verbindung mit menschlichen Tragödien, immer eine große Rolle. Das gilt für *Rebecca* und *Psycho* von Alfred Hitchcock genauso wie für *Citizen Kane* von Orson Welles und *Sunset Boulevard* von Billy Wilder. Die Architekturen bilden gemauerte, unveränderbare, atmosphärisch dichte Klammern um das Geschehen. Manchmal beschränken sie sich auf passives Dastehen, dann wieder greifen sie in das Leben der Protagonisten ein, verwandeln sich in wahre Horrorklammern, düstere Vergangenheitsruinen, Fallen des Verfolgungswahns oder Gefängnisse der eigenen Angst. In diesem Zusammenhang sind natürlich Horror-, Katastrophen- und Kriegsfilm besonders interessant.

Der Film *Der dritte Mann* des englischen Regisseurs Carol Reed entstand in der Zeit von 1948/49. Nachdem Reed beschlossen hatte, im kriegszerstörten Wien einen Film zu drehen, reiste er zusammen mit Graham Greene, der das Drehbuch schreiben sollte, 1948 in die besetzte österreichische Hauptstadt. Da sie Engländer waren, konnten sich die beiden problemlos im vornehmen, unzerstörten Hotel Sacher einquartieren, das ausschließlich britischen Staatsangehörigen und Militärs vorbehalten war. Gemeinsam durchstreiften sie wochenlang die in Sektoren aufgeteilte, halbzerstörte Stadt, studierten kaputte Straßen, Gassen und marode Gebäude, besuchten dunkle Kneipen und versteckte Schwarzmärkte. Noch wußten sie nicht, wovon der Film genau handeln sollte. Eines Tages entdeckten sie einen Zugang in das unterirdische Kanalsystem. Hier glaubte Graham Greene, das ideale Szenario für eine spannende Schlußsequenz gefunden zu haben. In den Tagen danach dachte er sich die Geschichte eines skrupellosen Penicillinschleppers aus, der in Kauf nahm, daß sein verdünntes Medikament Kinder verstümmeln und töten würde. Carol Reed war begeistert. Gemeinsam suchten sie die geeigneten Locations, kein Problem in der riesigen Ruinenstadt Wien.

Ein halbes Jahr später kam Reed mit seiner Film-Crew wieder und begann im harten Schwarzweiß des amerikanisch-französischen Film noir, gemischt mit expressionistischen Anklängen, die Handlung an Originalschauplätzen zu inszenieren.

Im Zentrum steht eine alte Männerfreundschaft. Holly Martins, ein ziemlich ungebildeter amerikanischer Trivialschriftsteller (Joseph Cotten) will seinen alten Kumpel Harry Lime (Orson Welles) in Wien besuchen. Als er ankommt, wird ihm mitgeteilt, daß Lime am Tag zuvor bei einem Autounfall ums Leben gekommen sei. Martins kommt die Geschichte so unglaubwürdig vor, daß er alle Zeugen des angeblichen Unfalls nach und nach aufsucht und befragt. So begegnet er auch der ehemaligen Geliebten seines Freundes. Zwischen den beiden entsteht eine Beinahe-Liebesge-

68. Szenenbild aus dem Film *Metropolis*, 1926, von Fritz Lang. Tanz der Arbeiter vor der zerstörten großen Maschine. In Thea von Harbous Drehbuch lautet die Szenenanweisung:

»Alle Maschinen stillgelegt, zerstört, tot.

Die Masse von Männern und Weibern, mit improvisierten Fackeln ausgestattet, tanzt einen wüsten Tanz um die toten Maschinen, sich an den Händen haltend, in durcheinanderwirbelnden Kettenkreisen.«

69. Szenenbild aus Carol Reeds Film *Der dritte Mann*, 1949. Der Film wurde in der kriegszerstörten, von den Siegermächten besetzten Stadt Wien gedreht.

68. Scene from Fritz Lang's film *Metropolis*, 1926. Workers dance around the wrecked big machine. The stage direction in Thea von Harbou's screenplay says:

»Every machine shut down, wrecked, dead.

The mass of men and women equipped with improvised torches, dances desolately around the dead machines, holding hands, in a confusion of linked circles.«

69. Scene from Carol Reed's film *The Third Man*, 1949. The film was shot in Vienna, which had been badly damaged during the war and was occupied by the Allies.

Boulevard. The buildings form brick-and-mortar, unchangeable, atmospherically dense brackets around events. Sometimes they merely stand there passively, and then again they intervene in the lives of the protagonists, are transformed into true labyrinths of horror, gloomy ruins of the past, traps of paranoia or prisons of their own fear. In this context, of course, horror, catastrophe and war movies are of particular interest.

The film *The Third Man* by British film director Carol Reed was made in 1948/49. In 1948, after Reed had decided to shoot a film in Vienna, a city devastated by the war, he traveled to the occupied Austrian capital together with Graham Greene, who was to write the script. Since they were British, the two were easily able to find accommodation in the elegant, still intact Hotel Sacher, which was reserved exclusively for British nationals and military. Together they roamed for weeks through the half-destroyed city, which was divided into sectors, studied damaged streets, lanes and ramshackle buildings, visited dark pubs and hidden black markets. At this point they did not know exactly what the film would be about. One day they discovered an entrance to the subterranean canal system. Here Graham Greene believed he had found the ideal setting for an exciting final sequence. In the days that followed he made up the story of an unscrupulous profiteer who sold penicillin while realizing that his diluted medication would maim and kill children. Carol Reed was thrilled. Together they looked for the appropriate locations – not a problem in the huge ruined city of Vienna.

Half a year later Reed returned with his film crew and, in the harsh black-and-white of the American-French film noir, with echoes of expressionism, began to direct the action at original locations.

Central to the film is an old friendship between two men. Holly Martins, a rather uncultured American pulp Western writer (Joseph Cotten) wants to visit his old buddy Harry Lime (Orson Welles) in Vienna. Upon arrival he is told that Lime was killed by a truck the day before. The story seems so implausible to Martins that, one by one, he finds and questions all the witnesses of the alleged accident. Thus he also meets his friend's former girlfriend. A quasi love affair develops between the two. Roughly halfway through the film Martins realizes that his suspicions are correct and his friend is actually still alive. In order to go underground and to continue his cynical black marketeer activity, Harry Lime simply had his own funeral staged. The meeting between the two culminates in a Ferris wheel ride in the Prater amusement park. Lime, who turns out to be a vicious criminal, would be happy to push his old friend out of the cabin to his death. But the murder does not take place. Through his stubborn investigation Holly Martins has betrayed his old friend, and the chief of the British military police, Calloway (Trevor Howard), can now hunt him di-



schichte. Etwa in der Mitte des Films erkennt Martins, daß seine Vermutungen stimmen und sein Freund tatsächlich noch lebt. Um abzutauchen und im Untergrund weiter seine zynische Schieber-tätigkeit ausüben zu können, hat Harry Lime die eigene Beerdigung inszenieren lassen. Die Be-gegnung zwischen den beiden gipfelt in einer Riesenradfahrt im Prater. Am liebsten würde Lime, der sich als bössartiger Verbrecher entpuppt, seinen alten Freund aus der Kabine in den Tod stoßen. Aber der Mord findet nicht statt. Durch seine hartnäckige Recherche hat Holly Martins seinen alten Freund verraten, und der Chef der britischen Militärpolizei Calloway (Trevor Howard) kann ihn ab jetzt gezielt jagen. Der Schluß-Countdown spielt – wie von Graham Greene geplant – im Wiener Kanalsystem. Am Ende wird Harry Lime von einer Polizeikugel getroffen und stirbt beim Versuch, einen verschlossenen Kanaldeckel zu öffnen.

Während des ganzen Films lernen wir Wien von einer Seite kennen, wie wir sie bisher nicht einmal erahnten. Eine düstere, bedrohliche, vom Krieg verwüstete Stadt. Daß in diesen Haus-resten auch noch die Gespenster aus alten Vorkriegszeiten leben – die korrupten, geldgierigen und verlogen-charmanten Mitkämpfer Harry Limes, großartig dargestellt von Ernst Deutsch, Erich Ponto, Siegfried Breuer und Paul Hörbiger – erhöht die Gefährlichkeit dieser so walzerseiligen Metropole. Und dann ist da noch jene geniale Musik, die Anton Karas für den Film komponiert hat. Eine Zithermelodie, die leitmotivisch immer wieder zu hören ist. In ihrer verspielten Harmlosig-



70. Berliner Ruinenlandschaften in Wolfgang Staudtes Film *Die Mörder sind unter uns*, 1946.
71. Hildegard Knef am zersplitterten Fenster in *Die Mörder sind unter uns*.

70. A ruined Berlin landscape in the film *The Murderers are Among Us*, 1946, by Wolfgang Staudte.
71. Hildegard Knef by the shattered window in *The Murderers are Among Us*.



rectly. The final countdown takes place – as Graham Greene had planned – in Vienna's sewer system. In the end Harry Lime is hit by a police bullet and dies trying to open a closed sewer grating.

Throughout the film we see a side of Vienna that we had not even suspected existed: a gloomy, menacing city, devastated by war. The perilousness of this metropolis, blissed-out on waltzes though it is, is heightened by the fact that these building remnants also still house the ghosts of the prewar period – Harry Lime's corrupt, greedy and hypocritically charming accomplices, magnificently portrayed by Ernst Deutsch, Erich Ponto, Siegfried Breuer and Paul Hörbiger. And then there is the inspired music that Anton Karas composed for the film: a zither melody that provides a recurrent leitmotif. Playfully harmless, it undermines the gloomy plot like the gentle, enticing echo of chirping cicadas, turning more and more perfidious and sometimes cynically malicious – the euphoria of a Viennese tavern as a danse macabre. Only the unforgettable, catchy theme of *Doctor Zhivago* came even close to this.

In his 1946 film *Die Mörder sind unter uns* (*The Murderers Are among Us*) Wolfgang Staudte shows Berlin's postwar ruins. People lead makeshift lives, they emerge behind mountains of bricks, descend into the valleys between what is left of the houses and walk around as though they were in a completely normal, everyday city. The film tells the stories of several people brought together by chance. One is a physician, Dr. Mertens, living on the verge of insanity. He cannot deal with the memories of his war experiences, keeps having violent nightmares and has turned into a cynical, emotionally cold alcoholic. And there is a woman (Hildegard Knef) who returns from a concentration camp where she suffered for years as a prisoner, only to find this physician in her former, half devastated apartment. At first the two fight each other. But she is gentle and maternal, and finally succeeds in bringing calm and hope into the life of a man who has almost foundered.

Particularly moving is the secondary plot, the story of an old optician who lives in the ground floor apartment of the same house and longs for his son's return from the war, but dies before the first sign of life arrives in the form of a letter from America. And there is also the story of the physician's former captain, who, during the war, cold-bloodedly ordered a massacre of Polish civilians. Now, soon after the capitulation, he is once more successful as a manufacturer. At the end the physician wants to shoot him: In his opinion the man, because of his unscrupulous opportunism, shares the blame for the disaster of war. However, Hildegard Knef's character prevents the act and saves the doctor from despair and hopelessness. His hard shell of cynicism breaks down as he bursts into tears, and he confesses his love to her.

Originally Staudte actually wanted the film to end with the manufacturer's murder, but the Soviet cultural officer – the film was made in the DEFA studios of Babelsberg – demanded a different ending. Vigilante justice was not in demand. Now the film ends with a vehement accusation



und Vermutungen überwiegen. Im Schweben zwischen den möglichen Bedeutungsebenen stellen wir vielleicht fest, daß unser Leben auf Sand gebaut ist, unser Ich-Verständnis und unsere Weltinterpretationen attrappenhaft, hochstaplerisch, hohl, unsolide und provisorisch sind. Wir lügen uns die Welt zurecht, wir spielen uns selbst und den anderen Menschen ein Welt- und Ichverständnis vor, das in keiner Weise der Realität entspricht. Oder wir sagen mit Nietzsche: Dieser falsche Schein ist die Realität, zumindestens: eine wesentliche Facette davon. Das Gemälde wird in jedem Fall zum Gleichnis menschlicher Hilflosigkeit. Unsere Blicke streifen die Dinge der Welt, unsere Ohren hören mögliche Sätze der Erklärung, unsere Körper halten sich zwischen anderen Körpern auf, wir bleiben Fremde und verstehen überhaupt nichts, unsere Wahrnehmung bleibt ein Stochern im Ungewissen. Als größte Illusion erweisen sich klassische Architekturen, Städte, Plätze und Skulpturen. Bei aller Perfektion und angeblicher Harmonie, die durch Symmetriesysteme suggeriert wird, stecken auch in ihnen nur lächerliche Baugerüste, die das rasende Chaos hinter der so ruhig scheinenden Wirklichkeit zu verbergen suchen. Fremden Mächten ausgesetzt, bleibt unser Gehirn eine wuchernde, hormon- und gefühlsgesteuerte Illusionsmaschine, unsere Ichs kopfunter im Weltall hängende, vom grellen Licht der Sonne beschienene Fleischsäcke, die, kaum geboren, zum Tode verurteilt sind. Die kommenden Katastrophen werden nicht mehr so bühnenbildhaft dekoriert und museal-harmlos aussehen. Uns erwarten Untergänge und Ruinenlandschaften ganz anderer Art. Am Ende werden verkohlte, blutgetränkte Scherben und Körperteile über alle Plätze zerstreut sein. Was einmal Gehirn oder Herz war, wird zum Aschefleck unter Milliarden anderer Ascheflecken geworden sein. Bomben werden kein Erbarmen kennen, feuer-speiend und strahlenverseuchend werden sie über Häuser, Dächer, Denkmäler, Museen und Menschen herfallen, auf Plätzen, in Dachstühlen, Räumen und Kellern explodieren, Städte und alles Leben endgültig auslöschen.

In den drei altarartigen Gemälden von Otto Dix *Der Krieg* (Triptychon, 1929/30) ist es bereits soweit. Die Katastrophe des Ersten Weltkriegs hat stattgefunden. Zerstörung, Tod und verbrannte Ruinenlandschaften überwiegen. Ob man es als zynische Blasphemie oder als stures Beharren auf klassischen Werten ansehen muß, daß Otto Dix seine Bilder komponierte und malte wie Matthias Grünewald, bleibt eine offene Frage. Der Bezug auf eines der berühmtesten Altarbilder des ausgehenden Mittelalters – den »Isenheimer Altar« – könnte auch als Anklage gegen die christliche Religion verstanden werden. Hier, in diesem bisher brutalsten aller Kriege, war von göttlicher Zuversicht nichts mehr zu spüren. Die Mitte, das Kreuz mit dem toten Christus, ist jetzt leer, ganz im Sinne Nietzsches und seines Postulats: »Gott ist tot!« In langen Skizzenreihen, die Otto Dix in den Schützengräben zwischen verletzten, schreienden und sterbenden Kameraden notiert hat, bereitete er sich auf den Gemäldekomplex vor.

Die linke Tafel zeigt schwerbewaffnete Soldaten, die in den Krieg ziehen. In Anspielung auf Caspar David Friedrich umwabern Bodennebel die martialischen Rückengestalten. Diese *Wanderer über dem Nebelmeer* suchen keine romantischen Naturerlebnisse, sie bringen Tod und

100. Otto Dix, *Der Krieg*, dreiteiliges Altargemälde, 1932, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
101. Hans Dieter Schaal, Präsentation des Großstadt-Triptychons von Otto Dix, 1927/28, bei der Jubiläumsausstellung zu seinem 100. Geburtstag 1991 im Stuttgarter Kunstgebäude, Galerie der Stadt Stuttgart. Die künstliche, schwarze Ruine als Bildhintergrund war damals heftig umstritten.

100. Otto Dix, *War*, tripartite altarpiece, 1932, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
101. Hans Dieter Schaal, presentation of the city triptych by Otto Dix, 1927/28, at the exhibition for his 100th anniversary in the Stuttgarter Kunstgebäude, Galerie der Stadt Stuttgart. The black artificial ruin was highly controversial at the time.

of Tragedy from the Spirit of Music) The art historian Wieland Schmied describes the facts of the case in his book *Giorgio de Chirico: Die beunruhigenden Musen* as follows: »De Chirico paints the world as appearance, as a dream, as a vision ... The fact that the space of the picture is structured like a stage serves this purpose especially well. ... De Chirico paints the world as appearance against a background of the void in such a way that the effect is neither banal nor meaningless. Rather – and this is exactly what Nietzsche meant – because this is obviously a world of appearances it represents all questions, all riddles, all secrets that it poses for us; in other words, the appearance of art suggests the mystery of reality in a way that can be achieved by nothing but this very appearance.« Be that as it may: In spite of the friendly sunlight that falls into the space of the picture from the right forefront and causes the sculpture and the fragments of houses to cast hard shadows on the square, it is the emptiness that is particularly disquieting. The dark building that blocks one's view into the distance on the left feels black and menacing like a charred castle, a crematorium. Instead of a chimney or a classical pediment figure, a thin antenna – or is it a lightning rod, a hypodermic pointed at the sky? – pokes its metal finger into the glowing evening clouds. If the bright, sunlit houses and the small figure in the background of the picture are as dead and hollow as they appear to be, then the painting could also be interpreted as a message from the hereafter that is behind Caspar David Friedrich's *Sea of Ice* and Böcklin's *Isle of the Dead*. The departed have gone to their »eternal« rest in the houses and will not reappear until the »Day of Judgment« (if at all).

What remains is uneasiness about the mysteriousness of the scene. We cannot really decipher the ruin hieroglyphs, we do not understand the message exactly: Forebodings and conjectures predominate. As we vacillate between possible levels of meaning, we realize, perhaps, that our lives are built on sand, our self-understanding and our interpretations of the world are sham, fraudulent, hollow, unreliable and makeshift. We create a world of lies, we act out for ourselves and others a sham understanding of the world and of ourselves that in no way corresponds to reality. Or, with Nietzsche, we say: This false appearance is reality, or at least an essential facet of it. In any case, the painting becomes a simile of human helplessness. Our eyes glance fleetingly at the things of this world, our ears hear possible explanations, our bodies live among other bodies, we remain strangers and understand nothing at all, our perception is merely a fumbling around in uncertainty. Classical architectural objects, cities, squares and sculptures prove to be the greatest illusion of all. They may be perfect and allegedly harmonious, as symmetrical systems suggest, but inside them, too, there is only laughable scaffolding that tries to conceal the raging chaos behind a seemingly peaceable reality. Exposed to alien forces, our brain is still a teeming illusion machine controlled by hormones and emotions. Our egos are bags of flesh suspended in the cosmos, lit by the glaring light of the sun – condemned to die no sooner than we were born. The catastrophes that are yet to come will not look like stage sets, harmless, like something in a museum. The destructions and ruin landscapes that await us will be very different. In the end the square will be strewn with charred, blood-soaked shards and body parts. What was once a brain or a heart will no longer be recognizable, a smudge of ashes among billions of such smudges. Bombs have no pity, they spew their fire and contaminate houses, rooftops, monuments, museums and people with their radiation, explode on squares, in attics, living rooms and basements, efface cities and all life forever.

In the three altarlike paintings of Otto Dix, *War* (triptych, 1929/30), this future has already arrived. The catastrophe of World War I has taken place. Destruction, death and burned ruin landscapes now prevail. It is still an open question whether we should regard it as cynical blasphemy or stubborn insistence on classical values that Otto Dix composed and painted his pictures like Matthias Grünewald. The reference to one of the most famous altarpieces of the late Middle Ages – the »Isenheim Altar« – could also be understood as an accusation of the Christian religion. Here, in a war that was the most brutal ever to have taken place so far, there was no longer a trace of divine providence. The center – the cross with the dead Christ – is empty now. As Nietzsche postulated, »God is dead!« In long series of sketches that Otto Dix jotted down in the trenches surrounded by wounded, screaming and dying comrades, he was preparing to paint the triptych.

The left panel shows heavily armed soldiers going off to war. In an allusion to Caspar David Friedrich, ground mists waft around the backs of the martial figures. These *Wanderers above the Mists* are not in search of romantic experiences in nature, they bring death and disaster upon the world or are themselves ripped to shreds by grenade splinters. On the right altar wing we can recognize the painter, rescuing a wounded comrade from the burning war zone like a good Samaritan. Under the altar the dead lie in their graves. The large, square central picture depicts the actual fighting. When we look at it closely, however, we realize that the battle is over. There are



Verderben über die Welt oder werden selbst von Granatsplittern zerfetzt. Auf dem rechten Altarflügel ist der Maler zu erkennen, der wie ein barmherziger Samariter einen verletzten Kameraden aus der brennenden Kriegszone rettet. Unter dem Altar liegen die Toten in ihren Gräbern. Auf dem großen, quadratischen Zentralbild ist das eigentliche Kriegsgeschehen dargestellt. Bei genauem Hinsehen allerdings stellen wir fest, daß die Schlacht schon vorüber ist. Es gibt nur noch blutig-zerfetzte Menschenleiber, verkohlte Baumstämme, Hausfragmente und im Hintergrund eine Bombentrichterlandschaft mit Ruinen. Daß auch hier der romantische Nebel zwischen den gestürzten Balken, einsamen Kaminfingern und Baumstammresten wabert, muß als falsch und zynisch bezeichnet werden. Grausame Ruinenschönheiten, herrlich wie am ersten oder letzten Tag. Auch der einsame Wanderer Caspar David Friedrichs taucht wieder auf, jetzt scheint er zu rasten, in eine lausige Decke gehüllt, den Kopf mit einem Stahlhelm geschützt und das Gesicht durch eine Gasmasken unkenntlich gemacht. Ist er der letzte Überlebende, oder verbirgt sich hinter der Tarnung ein Toter? Dort, wo bei Grünewald das Kreuz aufragt, herrscht bei Otto Dix die Leere vor. Vielleicht ist das dünne Stahlskelett, das mit einem aufgespießten, völlig zerfetzten Soldaten von links in den Bildraum hineinragt, ein Kreuzigungsstatue.

Wie viele seiner Zeitgenossen hatte sich Otto Dix 1914 begeistert als Freiwilliger zum Militärdienst gemeldet. Damals war er 23 Jahre alt. Entsetzt über seine Kriegserlebnisse, kehrte er von den Fronten in Frankreich, Polen und Rußland nach Deutschland zurück und begann in den 1920er Jahren, seine Kunst zu entwickeln. Erst zehn Jahre nach Kriegsende glaubte er, soweit zu sein und nahm das »Kriegstriptychon« in Angriff. Seine ästhetische Mischung aus »Neuer Sachlichkeit« und »Altmeisterlichkeit« machten ihn berühmt. 1927 wurde er zum Professor an der Kunstakademie in Dresden ernannt. Bereits 1933, kurz nach der Machtübernahme der Nazis, verlor er das Amt jedoch wieder. Sein Werk wurde als »entartet, wehrkraftzerstörend und pornographisch« diffamiert angesehen. Von nun an mußten Soldaten wieder zu Helden aufgebaut werden, und deprimierend-destruktive Blicke auf Schlachtfelder waren verpönt. 250 seiner Arbeiten verschwanden aus den deutschen Museen. Dix zog sich deprimiert nach Hemmenhofen am Bodensee zurück und »emigrierte« in die Landschaftsmalerei. Er starb zwar hochgeehrt als Klassiker der Moderne 1969 in Singen am Hohentwiel, aber in Wirklichkeit konnte er mit seinen veröhnlich-harmlosen Bildern der Nachkriegszeit nicht mehr an die Erfolge der 1920er Jahre anknüpfen.

Pablo Picasso wollte sich im Sommer 1937 eigentlich mit seinem geliebten Thema »Maler und Modell« befassen. Er war von der offiziellen republikanischen Regierung Spaniens um einen bildnerischen Beitrag zum spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung gebeten worden und hatte, entgegen seiner Angewohnheit, Auftragsarbeiten abzulehnen, zugesagt. Da geschah in Spanien etwas Ungeheuerliches. Seit einem Jahr herrschte Bürgerkrieg: Unter der Führung General Francos kämpften Faschisten gegen Republikaner. Der erste Luftangriff faschistischer Bomber – mit Unterstützung der deutschen Luftwaffe (die berühmt-berüchtigte Formation »Condor«) – traf die kleine, wehrlose, in der Nähe von Bilbao gelegene baskische Stadt Guernica so schwer, daß sie völlig zerstört wurde. Entsetzt reagierte die ganze Welt auf das Massaker an der unschuldigen Zivilbevölkerung. Sofort änderte Picasso seine Pläne und schuf in einem wahren Arbeitsrausch das größte und eindrucksvollste Antikriegsbild des 20. Jahrhunderts. Monate später hing das fertige Gemälde, das wie eine schreiende Anklage gegen den Faschismus und den totalen Krieg wirkte, im spanischen Pavillon. Nicht weit davon entfernt, standen sich, direkt an der Seine, Albert Speers klassizistisch-stolz aufragender deutscher und der ähnlich herrschsüchtige sowjetische Pavillon gegenüber.

In einem poetisch-expressiven Text beschrieb Picasso seine Gefühle und Absichten: »... Schreie der Kinder, Schreie der Frauen, Schreie der Vögel, Schreie der Blumen, Schreie der Bäume und der Steine, Schreie der Ziegelsteine, der Möbel, der Betten, der Stühle, der Vorhänge, der Töpfe, der Katzen und des Papiers, Schreie der Gerüche, die nacheinander greifen, Schreie des Rauchs, der in die Schulter sticht, Schreie, die in dem großen Kessel schmoren, und des Regens von Vögeln, die das Meer überschwemmen ...«

Dargestellt wird auf dem riesigen Gemälde – es ist 350 x 780 cm groß – der Moment des Bombeneinschlags in ein Haus. Alle Menschen, Tiere, Möbel, Lampen und Wände stürzen durcheinander, brüllen mit weit geöffneten Mündern und Mäulern stumme Schreie in den Raum und werden im nächsten Moment verletzt oder tot in sich zusammenbrechen. Eine grelle Blitzlichtsituation, für alle überraschend, unverständlich und schmerzhaft. Durch Picassos Linien werden Körper, Gesichter, Gliedmaßen und Gegenstände zerteilt, verstümmelt. Abgeschlagene Köpfe, Arme, Hände und Füße liegen am Boden. Blutiges Schlachthaus. Ende. Ein Mann umklammert im Tod sein abgebrochenes Schwert. Diese Waffe hat nichts genützt gegen die Angreifer aus dem Him-



102. Albert Speer, Deutscher Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937. Ihm gegenüber stand, in aggressiver Konfrontation, der sowjetische Pavillon, mit dem monumentalen Bronze-Paar *Arbeiter und Kolchosbäuerin* von Vera Muchina auf dem Dach.
103. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

102. Albert Speer, German Pavilion on Paris World Fair, 1937. Confronting it aggressively opposite was the USSR Pavilion with the monumental bronze sculpture group *Worker and Kolkhos Farmgirl* by Vera Muchina on the roof.
103. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

only bloody, torn human bodies, charred tree trunks, fragments of houses and in the background a landscape dotted with bomb craters and ruins. Here, too, the romantic mist wafts between the collapsed rafters, the pointing fingers of solitary chimneys, and remains of tree trunks, a fact we cannot help describing as false and cynical. The cruel beauty of ruins, as glorious as on the first or last day of creation. Caspar David Friedrich's lonely wanderer reappears as well. Now he seems to be resting, wrapped in a lousy blanket, his head protected by a steel helmet, his face made unrecognizable by a gas mask. Is he the last survivor, or does the camouflage conceal a dead man? Where the cross looms in Grünewald's picture, there is emptiness in Otto Dix's work. Perhaps the thin steel skeleton that leans into the picture from the left with the lacerated body of a soldier impaled on it is an allusion to the crucifixion.

Like many of his contemporaries Otto Dix had enthusiastically enlisted in the military as a volunteer in 1914. He was 23 at the time. Horrified by his war experiences he returned to Germany from the front lines in France, Poland and Russia, and began developing his art in the 1920s. Only ten years after the end of the war he believed he was ready to tackle the »War Triptych«. His aesthetic mixture of »New Functionalism« and the »style of the old masters« made him famous. In 1927 he was appointed professor at the Dresden Academy of Fine Arts. As early as 1933, shortly after the Nazis took power, he lost his position again. His work was defamed for undermining military morale and being »degenerate and pornographic«. From now on soldiers had to be built up into heroes again, and depressing, destructive battlefield scenes were frowned upon. 250 of his works disappeared from German museums. Depressed, Dix retired to Hemmenhofen near Lake Constance and »emigrated« into landscape painting. It is true that he died highly honored as a modern classic in 1969 in Singen am Hohentwiel, but in reality he was no longer able to build on the successes of the 1920s with his placatory, innocuous postwar paintings.

In the summer of 1937 Pablo Picasso actually intended to work on a favorite theme, »artist and model«. He had been asked by the official republican government of Spain to contribute an artwork for the Spanish pavilion at the Paris World Fair and, contrary to his habit of refusing commissioned work, had agreed. Then something monstrous happened in Spain. For a year, Spain had been embroiled in a civil war: Under the leadership of General Franco, fascists had been fighting republicans. The first air raid by fascist bombers – with the support of the German air force (the famous-notorious »Condor« formation) – hit the small, defenseless Basque town of Guernica near Bilbao so severely that it was completely destroyed. The world reacted to the massacre of the innocent civilian population with horror. Picasso immediately changed his plans and in a veritable frenzy of work created the largest and most impressive antiwar picture of the 20th century. Months later the finished painting, a glaring accusation against fascism and total war, was hanging in the Spanish pavilion. Not far away, directly by the Seine, Albert Speer's classicis-

