

# Städtische Monumente der Endlichkeit

Autor(en): **Forster, Kurt W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **52 (1995)**

Heft 1: **Catastrophes = Katastrophen**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169444>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Städtische Monumente der Endlichkeit

VON KURT W. FORSTER

*Eins und unendlich,  
Vernichtet,  
Ichten.*

Paul Celan<sup>1</sup>

Unsere westliche Tradition verbindet den Anfang der Schöpfung über einen stufenweisen Abstieg mit ihrem unausweichlichen Ende in der Apokalypse. Die gewaltige Macht des Schöpfers kehrt am Ende als Vernichtung wieder, der majestätischen Ruhe des Anfangs antwortet die Peripetie des Endes. Nur die Seelen, verdammt zu endloser Qual oder erlöst in ewiger Seligkeit, entgehen der Auslöschung, während Raum und Zeit, Himmel und Erde sich schliessen. Die Schöpfung ist also von Anfang an der Auftakt zu einer Geschichte, zu einer Folge von Ereignissen, die uns dem Untergang entgegenführen.

Als zeitliche Welt hat die menschliche Geschichte in der selbstbewussten Zeitlichkeit des Menschen ihren Massstab. Jeder Schrecken, jedes Unglück und jede Zerstörung markieren lediglich kleine Schritte auf dem langen Marsch durch die Endlichkeit. Das Ende des Ganzen ist so gewiss wie der Tod des Einzelnen. Von beidem gibt es kein Entrinnen, nur zeitlich Überlebende, die den Gang der Dinge bezeugen und tradieren. So überzeugt war noch Johannes Kepler von der Bestimmung der Welt, dass er der Erde unter den Planeten die Töne *fa, mi, fa<sup>2</sup>* zuordnete und ihre Bedeutung allegorisch als «*famis, miseria, famis*» entschlüsselte.

Dieser Zyklus von Schöpfung und Zerstörung vollzieht sich an den Städten exemplarisch und metaphorisch: Exemplarisch, indem die Stadt als geschichtlicher Ort par excellence für die Geschehnisse der Menschheit einsteht; metaphorisch, indem sie in sich Werden und Untergehen als die



Abb. 1 Die zerbombte Stadt Berlin. 1945.

Chiffre ihres eigentlichen Lebens beinhaltet. Die Städte sind immerfort dabei sich aufzulösen und sich zu erneuern, sie zeugen sich fort eine aus der andern, und sie zerstören einander gegenseitig (Abb.1). Sie schreiben ihre Geschichte also nicht nur in Analogie zur Schöpfung selber, obzwar sie auch das tun, in ihrem Haushalt spielen sich vielmehr die Prozesse von Schöpfung und Zerstörung *gleichzeitig* ab.



Abb. 2 Die Auflösung der Städte, von Bruno Taut, 1920.

Damit deutet die Geschichte der Städte vielleicht auf ein ganz anderes Bild des Universums hin, als es die eben angesprochene Schöpfungslehre darstellt, nämlich auf die Spekulationen der neueren Kosmologie. Die Astrophysiker erwägen die Entstehung des Universums in überraschenden Begriffen. Statt majestätischer Schöpfungsakte, die in gemessener Folge eine Welt im Zustand vollkommener Harmonie entwerfen, stellen sie sich den Anfang der Dinge als gigantische Katastrophe vor. Statt einer Schöpfung, die von Unglück zu Unglück ihrem endlichen Untergang entgegensteilt, um in Qual und Zerstörung ausgelöscht zu werden, begann das Universum katastrophisch und treibt nun in seinen eigenen Nachwehen dahin. Alle Elemente, ja, die Atome und ihre Partikel lösten sich in jenem *big bang* auf, bevor sie sich als die Bausteine unseres Universums konsti-

tuieren konnten. Reduziert sich also in der gegenwärtigen Astrophysik der bedeutendste Teil der Schöpfungsgeschichte auf jene vom Nobelpreisträger Steven Weinberg<sup>3</sup> dargestellte Dramaturgie des Demiurgen, so bleibe fraglich, wie er meint, wieviel von seinem Anfang heute noch im Universum erkennbar geblieben sei.

Hatte sich die theologische Vision des Endes aller Dinge in einem Paroxysmus von Furcht und Schrecken aufgelöst – und damit allen Begriffen entzogen –, so schreibt Weinberg, dass «das Universum nur eine sehr beschränkte Erinnerung an seinen anfänglichen Zustand bewahre.»<sup>4</sup> Und wie uns das Wissen über das Ende der Schöpfung fehlt, gesteht Weinberg zu, «dass wir in der Tat nicht wissen, ob das Universum zu einer bestimmten Zeit der Vergangenheit begonnen hat. Andrei Linde und andere Kosmologen haben neulich plausible Theorien entwickelt, die unser gegenwärtig expandierendes Universum als kleine Blase eines unermesslich alten Mega-Universums beschreiben, innerhalb dessen ewig solche Blasen auftauchen und neue hervorbringen.»<sup>5</sup> In den vexierenden Gedankengängen der Astrophysiker, unseren eigentlichen Propheten universeller Zeitlichkeit, sind also Anfang und Ende ebenso geheimnisvoll verschleiert wie eh und je. Doch die Andeutung, dass dabei ein zyklischer Zeitlauf im Spiel sein könnte, erweckt sogleich Anklänge an die mythische Vorstellung eines kontinuierlichen Beginns und Untergehens, wie wir es für unser Thema der Städte bereits angetönt haben.

Obwohl die Zeiträume, die unsere Geschichte der Städte wie diejenigen des Universums bestimmen, scharfer Konturen ermangeln, möchte ich mit einem Thema beginnen, das sich mit der historischen Rolle der Städte innigst verbunden hat: Städte sind immer auch Stätten der Erinnerung an die Zivilisation und ihr Schicksal, nicht bloss Orte ihres Lebens und Untergehens. Dafür kennen wir die Formel ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET. Selbst als leblose Ruinen ihrer vergangenen Existenz zeugen Städte davon, was sie einst waren. Doch wiederum bedarf es nicht der physischen Zerstörung, damit die «Auflösung der Städte» – so der Titel von Bruno Tauts Buch aus dem Jahre 1920 – ins Bewusstsein zu treten vermag, brachte doch das dramatischste Kapitel ihres Wachstums, die Metropolis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, aus sich selber das Bild ihrer Auflösung hervor (Abb. 2).

Wenn das Diktum von den Ruinen als Zeugen der einstigen Grösse besonders in der italienischen Renaissance seinen Anspruch auf eben diese vergangene Grösse anmeldete, so überrascht es vielleicht nicht, dass aus dem Norden angereiste Besucher Italiens sich oft mehr von der Zerstörung als von der Erinnerung überwältigt fühlten. So hielt Montaigne 1581 während seines Rombesuches fest, dass die Ruinen das Grab der Vergangenheit seien, also eher Zeugen ihrer Zerstörung als ihrer vormaligen Grösse.<sup>6</sup>

Rom war und blieb für Jahrhunderte bestimmt der geeignete Ort für solche Reflektionen, leitet die Stadt doch ihre Entstehung aus der Zerstörung einer anderen, eben Trojas, her. Trotz ihrer Rolle als Sukzessorstadt, die anderswohin

rettet, was am ursprünglichen Ort vernichtet worden ist, wird die Zerstörung auch Rom wieder ereilen. Nachdem es einmal ein neues Troja in Rom gegeben hat, steht auch dem Weiterspringen der Stadt als Idee und Ideal an andere Orte nichts mehr im Wege. Mit den Klumpen trojanischer Erde, die Aeneas aus seiner Heimatstadt gerettet und am Tiber wieder dem Erdboden zurückgegeben hatte, vollzog er einen Akt der Wiedegründung, der sich wiederholen und immer wieder Anspruch darauf erheben wird, an einem neuen Ort das wiederherzustellen, was Rom einst gewesen war.

Als Federico Barocci 1581 auf seinem Tafelbild die *Flucht des Aeneas* aus dem brennenden Troja darstellte, schloss er ein ganz neues Element mit ins Bild, das in Baroccis Zeitalter bereits auf das zweite Rom hinwies. So wie das erste Rom seine Entstehung dem Ende Trojas verdankte, so entstand aus der Asche des antiken das christliche Rom. Der Rundtempel, der so prominent ins Bild tritt, ist nichts anderes als Bramantes Martyrium für den heiligen Petrus auf dem Gianicolo. Wiederum ist es eine Grube in der Erde, aber diesmal nicht mit Klumpen fremder Erde, sondern durch das Kreuz geheiligt, an dem der Apostel und Vertreter (*vicarius*) Christi zum Grundstein (*petrus*) eines neuen Roms wurde. Der sogenannte Tempietto Bramantes ist zugleich Martyrium des Neugründers einer christlichen Ära Roms und Monument der Zerstörung seiner heidnischen Vorzeit. Seine vertikale Achse verbindet Himmel und Erde, die sich als Sandboden in der Krypta und als Gebäudekuppel abbilden. Wäre der Plan, wie ihn Serlios Holzschnitt<sup>7</sup> übermittelt, ausgeführt worden, so hätte eine weitere Dimension Gestalt angenommen (Abb.3). Der Tempietto wäre vollends zum neuen *Mundus*, zum Nabel der christlichen Stadt geworden. Weit ab vom antiken Forum – wo der *Mundus* der Romulusstadt vermutet wurde –, vor der Stadt und damit ihr entgegengesetzt, liegt der legendäre Ort des Martyriums: Er bezeichnet den Angelpunkt zu einem städtischen Gegenentwurf, gehört er doch zugleich den Anfängen des kaiserlichen Weltreichs an, in welchem das prophezeitliche Ende erwartet wird, und am Ende der Apostelzeit.

Ob als Zufallswerk der Zeit oder in militärischer Absicht, Zerstörung hinterlässt Orte, die wir als Relikte eines früheren Zustands, mithin als sein Fehlen, empfinden. Ruinen lassen mehr vermuten als sie darstellen. Das Fehlende ist zunächst unbestimmbar und ambivalent. Ruinen bilden Inseln in der Zeit, die sowohl aus der Vergangenheit wie aus der Zukunft herausragen. Ihre Vereinzelnung ruft nach imaginärer Ergänzung, nach Anbindung an die Vergangenheit oder Konjektur über die Zukunft. Piranesis Rekonstruktionen des antiken Rom graben nicht nur in der Vergangenheit, sondern dringen ebenso in die noch unsichtbare Zukunft vor. Trotz seines archäologischen Anspruchs greift etwa Piranesis Rekonstruktion des Campo Marzio viel eher den Metropolen des 19. Jahrhunderts mit ihren Bahnhöfen, Ausstellungshallen und Avenuen vor, als dass sie ein Bild der antiken Stadt wiederherstellte. Dieser flagrante Widerspruch in Piranesis ganzem Unternehmen trägt Züge der Neuzeit. Piranesis Optik verrät einen neuen Sinn für die an-

schauliche, auf spontane Erfahrung ausgerichtete Topographie der Stadt, wie man sie erst dank den städtischen Durchbrüchen und Modernisierungen der Neuzeit erleben konnte. Dabei wurden dann, beispielhaft in Haussmanns Paris, systematische Zerstörungen vorgenommen, absichtliche und präzise Eingriffe in den Stadtkörper, als setzte man Abbé Laugiers Bild wörtlich in Wirklichkeit um: nämlich die Auffassung, dass das Weichbild der Stadt einem Wald, einem Dickicht und Wildwuchs gleichkomme, in welchem erst Schneiden und Avenuen eine Übersicht schaffen können.<sup>8</sup> Das heisst wohl, dass die Stadt im 18. Jahrhundert

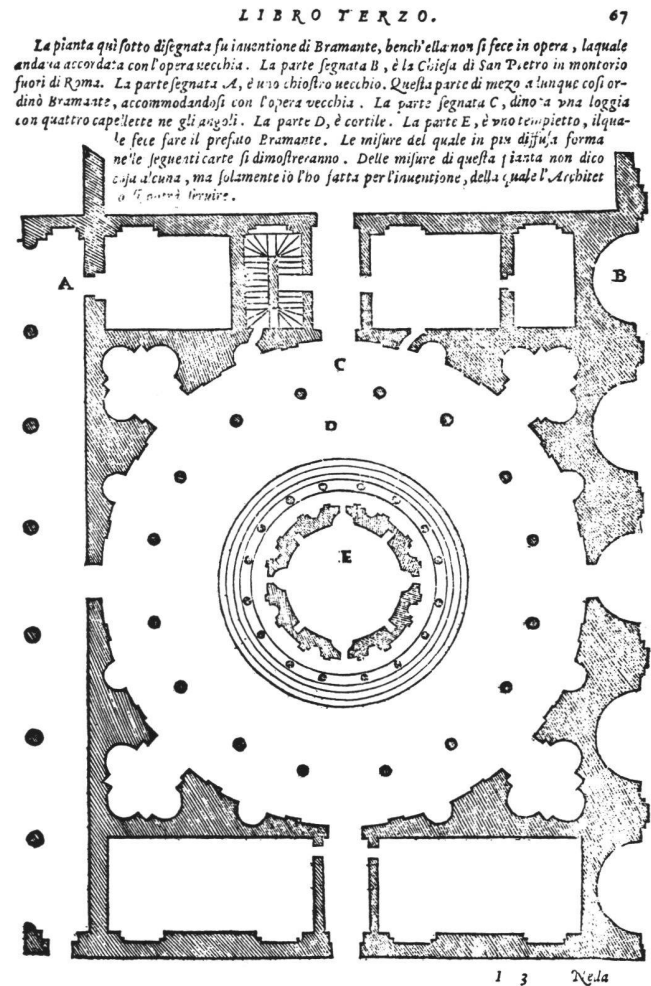


Abb. 3. Der Tempietto Bramantes in San Pietro in Montorio, Holzschnitt von Sebastiano Serlio, in Serlios «Terzo libro (delle antichità)», 1540.

den Eindruck der rohen Natur zu erwecken begann, der man nur mit Kunstgriffen, mit Subtraktionen und Einschnitten, Herr zu werden vermochte.

Gezielte Zerstörung und partieller Ersatz – beides genau kalkulierte Eingriffe – kennzeichnen auch heute die Methode der Stadtzerstörung und Erneuerung: seien es die raffinierten Sprengungen, die ganze Gebäude in sich zusammenfallen lassen, während rundum alles weiter seiner Wege geht, sei es das «surgical bombing», das in Bagdad einzelne Gebäude ins elektronische Visier genommen hat. An der lebendigen Stadt kann man fast alles ersetzen, bis, Stück für Stück, der historische Stadtkörper und die Prothese kaum noch voneinander zu unterscheiden sind. Selbst auf alltäglicher Ebene hat sich unser Blick längst daran gewöhnt,

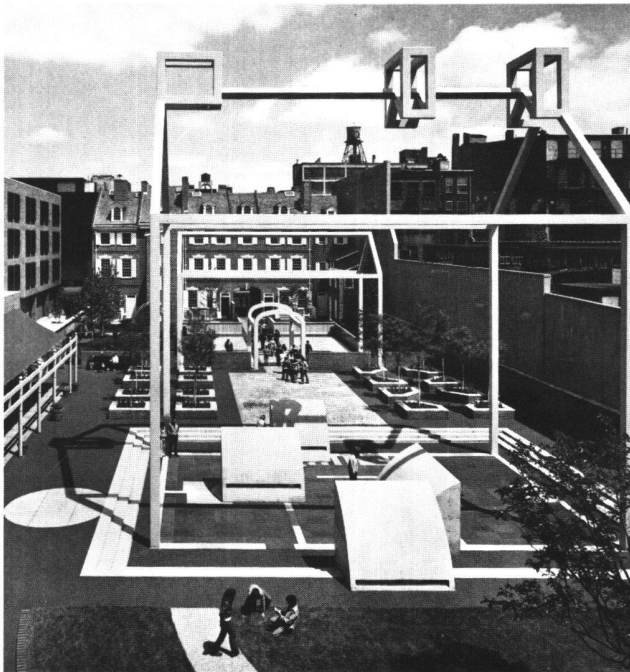


Abb. 4 Franklin Court, von Robert Venturi. Philadelphia 1976.

dass die wohlhaltenst aussehenden Gebäude in den meisten Fällen jene historischen Monumente sind, deren unablässige Wiederherstellung und Unterhalt dazu geführt hat, dass kaum noch Spuren ihres wahren Alters an ihnen zu entdecken bleiben.<sup>9</sup> Wenn es derart gelungen ist, die brandneue Erscheinung zum Bild der Geschichte umzuwerten, erstaunt es nicht mehr, dass auch geisterhaft abwesende Gebäude ebenso wirkungsvoll an das Verlorene gemahnen können als sichtbare. Der philadelphische Architekt Robert Venturi hat z.B. über den kargen Spuren von Benjamin Franklins ehemaliger Stadtresidenz lediglich die Umrisse ihrer Silhouette, als wäre es bloss ein Baugerüst, mit Stahlprofilen nachgezeichnet, während Öffnungen und Lucken im Boden einen Einblick in die Keller und

Latrinenaflüsse einer längst zerstörten Behausung gewähren (Abb. 4). Mitten in einem dicht bebauten Quartier von Philadelphia trifft man also auf die geisterhaften Umrisse einer lokalen Vergangenheit, die dennoch kaum anderen Monumenten hintansteht. Das Verlorene im Gegenwärtigen gerade dadurch anzudeuten, dass man es als Verlorenes erkennbar macht, gehört zweifellos zu den überzeugenderen Mitteln der Erinnerung, der Mahnung an ein Zerstörtes.

Nun, der rätselhafte Austausch, der Vergangenes und Gegenwärtiges im Leben der Städte miteinander verbindet, führt uns zu widersprüchlichen Erfahrungen, etwa, wenn wir uns Rechenschaft geben, dass viele Erinnerungsstücke gerade deswegen dem Zahn der Zeit ausgeliefert sind, weil wir sie freigelegt haben. Solange die antiken Monumente Roms halb eingemauert, halb zugeschüttet waren, konnte man sie zwar nur bruchstückhaft erkennen, aber in demselben Masse wie sie verborgen waren, blieben sie auch geschützt. Waren sie erst einmal freigelegt und wieder aufgerichtet, erkennt man ihre Fragilität und ist dann, wie vor einigen Jahren in Rom, dazu gezwungen, sie zum Schutz zu umhüllen. Und was wird in Zukunft anderes übrig bleiben, als sich zu entscheiden, ob man die Monumente permanent einschalen, um sie zu erhalten, oder permanent dem Unbill der Umstände aussetzen und dadurch der Zerstörung preisgeben soll? Im einen wie im anderen Falle tritt das Verhältnis von Dauer und Auslöschung, von Erinnerung und Verlust in ein beklemmendes Stadium. Sollen wir ein Forum Romanum aus lauter Schutzzelten betreten, in denen wir die alternden Relikte der Vergangenheit in einem Leichenschauhaus besichtigen, oder sollen wir sie ihrem Schicksal als Ruinen überlassen und uns an das Fatum schlechthin gemahnen lassen? (Abb. 5) Die Antwort der Geschichtsphilosophen wird auf sich warten lassen, derweil der Verkehrsverein energische Massnahmen ergreift!

Auch die traditionellen Mittel der Darstellung von Stadtgründungen und Erneuerungen haben in der Neuzeit ein beachtliches Mass an Wandlungsfähigkeit bewiesen: Liess etwa Vespasiano Gonzaga eine antike Säule aus Rom nach seiner um 1560 neugegründeten Herzogstadt Sabbioneta schaffen, um sie im Kreuzungspunkt der Hauptstrassen zu errichten, so tat er das zugleich in der allgemeinsten und persönlichsten Absicht: Sabbioneta sollte in seiner generellen Abkunft von Rom legitimiert, und Vespasiano, der mütterlicherseits aus dem römischen Adel der Colonna stammte, auch persönlich als Stadtgründer symbolisiert werden.<sup>10</sup>

Wenn die babylonische Zerstörung zum Fatum der Städte überhaupt gehört, dann gelten Brände, Erdbeben, Bombardemente oder langsamer Zerfall gleichsam als Ratenzahlungen auf das Schicksal. Monumente, die daran gemahnen, sind vornehmlich die gleichen, die auch zur Erinnerung an Gründungen errichtet wurden. Auch hier treffen Anfang und Ende in bildlicher Entsprechung wieder aufeinander. Francesco Calvo installierte in seiner 1527 publizierten Rekonstruktion des antiken Rom eine Säule über dem Nabel der Stadt, deren Vorbild Vespasiano gewiss

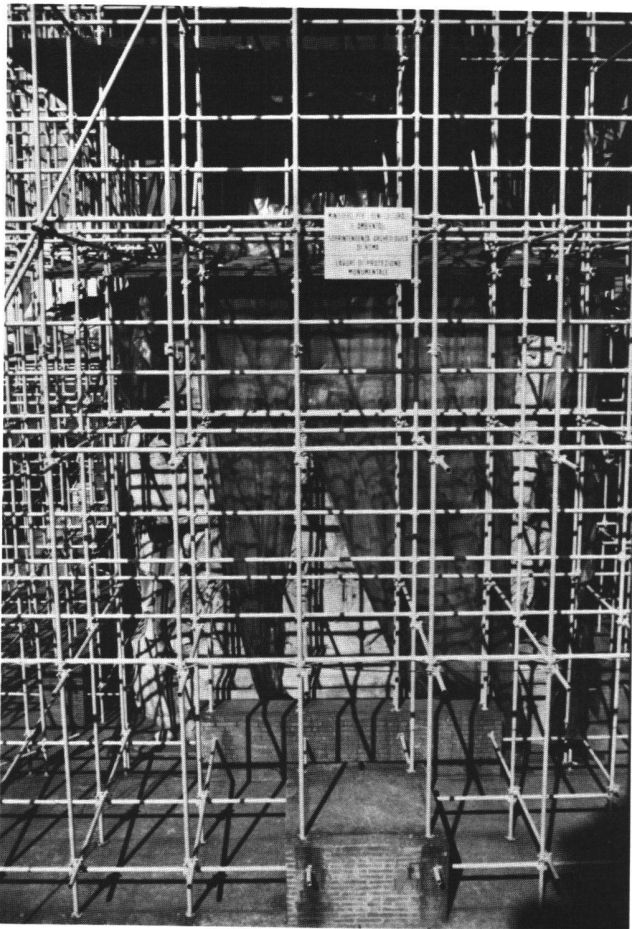


Abb. 5 Eingerüstete Trajanssäule in Rom. Aufnahme von 1977.



Abb. 6 Das «Monument» in London, von Christopher Wren, vollendet 1677. Zustand 1981, umgeben von Baulücken, Abriss- und Neubauten.

zur Aufstellung eines ähnlichen Gründungsmonuments in Sabbioneta veranlasst hatte. Aber auch an einer anderen Stelle finden wir eine Säule als Monument, ein Ort, der als solcher bekannt ist und selbst einer Haltestelle der Untergrundbahn ihren Namen lieh: die Station «Monument» der Londoner U-Bahn bringt den Reisenden vor ein eigenartiges stadthistorisches Objekt (Abb. 6). Man steht vor einem massiven Sockel, auf dem sich eine kanellierte Säule erhebt, deren Kapitell eine kleine Aussichtsplattform trägt.<sup>11</sup> Den Sockel ziert eine ausführliche lateinische Inschrift in grossen Lettern, die mit folgenden Worten beginnt: «Im Jahr 1666 nach Christi, am 4. September, mitten in der Nacht, brach, 202 Fuss von der Stelle dieser Säule entfernt, ein Feuer aus; die Höhe der Säule entspricht dieser Distanz.»<sup>12</sup> Dieser faktischen Feststellung, auf die wir noch zurückkommen müssen, folgt die Mahnung auf dem Fusse, dass das Monument «uns stets an den endlichen Untergang der Welt durch das Feuer erinnern soll. Die Katastrophe nahm einen rasanten Verlauf. Eine kurze Zeit nur schied die wohlhabendste Stadt von einem Nichts.»

Das «Great Fire of London» verursachte 1666 ein Ausmass der Zerstörung, das sich vielleicht nur mit dem Erdbeben von Lissabon und mit den Kriegsverwüstungen grosser Städte in unserem Jahrhundert vergleichen lässt. Doch eben diese Vernichtung der Stadt, insbesondere ihres Herdstücks, der City, war es auch, was andererseits ihre völlige Umgestaltung ermöglichte. Wie kaum andere Bauten ihrer Zeit, verliehen Christopher Wrens Kathedrale von Sankt Paul und Dutzende seiner Parochialkirchen dem neuen London seine Signatur, obwohl die grossen städtebaulichen Pläne, die der Architekt vorgelegt hatte, nicht die Grundlage des Wiederaufbaus bildeten. Zum eigentlichen *Signum* des neuen London aber wurde eine Säule: Zur Erinnerung an den Act of Parliament von 1667 ziert sie eine Medaille, und 1677 stand sie baulich vollendet inmitten des Wiederaufbaugesbiets (Abb. 7).

Im Prägebild der Medaille nimmt die monumentale Säule nicht nur die Mitte eines Platzes ein, sie bezeichnet auch den Nabel der Stadt. Errichtet am Schnittpunkt der Hauptverkehrswege durch die City, deren Nord-Süd-Achse gera-

deweils auf die London Bridge hinführte, nahm das neue Monument seinen Platz ein und erreichte eine Höhe von 202 Fuss. So weit so gut, denn genauso hatte Calvo 1527 in seiner Darstellung Roms den *mundus* mit einer Säule besetzt, und Vespasiano Gonzaga nach der Jahrhundertmitte eine römische Säule im Zentrum seiner neuen Stadt Sabbioneta errichtet. Dass es sich auch in London um eine *instauratio*, eine Wiedererrichtung der Stadt handelte, geht nicht nur aus der Wahl dieses Stadtstiftungssymbols hervor,



Abb. 7 Erinnerungsmedaille an den Brand von London und die Errichtung des «Monument», 18. Jahrhundert. London, British Museum.

eindrückliche Mittel kamen zur Anwendung, um das neue London mit dem eben erst zerstörten in Verbindung zu setzen: Laut einer Inschrift sind Standort und Höhe der Säule *allein* von ihrer Relation zum Ausbruch des Feuers bestimmt. Ihr Standort ist genau 202 Fuss von jener Küche entfernt, in welcher das Feuer ausbrach, und dieses «Intervall» – wie es die lateinische Inschrift bezeichnet – zwischen den beiden Orten wurde in die Vertikale gehoben, um die Höhe der Säule zu bestimmen. Diese «Gleichung» von Länge und Höhe überträgt den Zusammenhang zwischen dem Ort der Zerstörung und dem Ort ihrer Erinnerung in einen quantitativen Bereich. Zahlen halten hier etwas fest, was sich in den Dimensionen der Geschichte ereignet hat und wieder ereignen wird, denn das Monument ist ja nicht bloss eine Erinnerung, sondern auch, laut seiner Inschrift, eine Mahnung «an die endgültige Zerstörung der Welt durch das Feuer».

Bramante hatte in der Krypta seines Tempietto den Sandboden Roms freigelegt und eine Kuppel als Abbild des Himmelszeltes darüber gespannt. So verband er wie durch eine Klammer die alte Erinnerung an die Anfänge der heidnischen Stadt und ihren *mundus* mit der Aussicht auf die ewige Himmelsstadt. Auch Wren öffnete eine ähnliche Klammer inmitten der erneuerten Stadt, allerdings ohne sie zu schliessen. Sein Monument hält zugleich die Erinnerung an die überstandene Katastrophe, als auch die Mahnung an die kommende Wacht. Mit den Worten Arno Borsts kann man die «Weltgeschichte der Stadt [...] mit gutem Grund als

Geschichte überstandener Zusammenbrüche»<sup>13</sup> auffassen. Damit aber diese weitgespannten Bezüge sich nicht im Leeren verloren, dafür sorgte Wren mit ganz präzisen Vorstellungen. Zwei Dinge halfen diesen Bedeutungen auf den Sprung: Statt das neue London einzig dem vergangenen und untergegangenen gegenüberzustellen, mahnt die Inschrift die Lebenden an den kommenden Weltenbrand. Doch die Anschaulichkeit der Worte ist beschränkt, und so beabsichtigte Wren, ihnen auf ganz ungewöhnliche Weise Nachdruck zu geben. Unter Mitarbeit von Hooke entwarf er nicht nur eine feuerspeiende Urne für die Spitze des Monuments, er wollte auch auf dem Säulenschaft Bronzeblenden befestigen, so dass sich im Tageslicht wie bei nächtlicher Beleuchtung das Monument in eine eigentliche Flammensäule verwandelt hätte. Die Bronzebleche selbst hätten ihren eigentlichen Charakter erst durch den Prozess der Feuervergoldung erhalten; dank ihrer grossen Zahl und der beweglichen Befestigung hätten sie auf den zufälligsten Windstoss und Lichtwechsel, auf jeden Beleuchtungsumschlag angesprochen – und wo wäre das wechselhafte Wetter und das plötzliche Aufleuchten und Erlöschen des Sonnenlichts günstiger für eine solche optische Sensation als in England?

Was Christopher Wren für das London Monument im Sinne hatte, war nichts Geringeres als eine anschauliche Metapher, deren visuelle Wirkung in vollkommener Analogie zu ihrer Bedeutung tritt. In einem Wort, hätte das Monument die von ihm beabsichtigte Gestalt erhalten, so stünde es dauernd in Flammen. Damit beleuchtet es auch den veränderten Stellenwert, den die optisch-physischen Sensationen als Gedanken über das herkömmliche Symbol errungen hatten.

London blieb nicht die einzige Stadt, die ein Raub der Flammen wurde. Eine andere aufstrebende Metropole, das junge Chicago, wo man gar nicht schnell genug bauen konnte, so dass es noch weitgehend aus hölzernen Wohnhäusern und backsteinernen Lagerhäusern bestand, fiel 1871 in einem mehrtägigen spektakulären Feuer in Schutt und Asche. Die Stadt feierte ihre Wiederauferstehung 22 Jahre später als Ort der Columbia World Exhibition, die eine bis dahin nie gesehene weisse Stadt hervorzauberte.<sup>14</sup> Hervorgezaubert, weil es sich um eine gigantische Attrappe handelte, die nur für die Dauer der Ausstellung erstellt worden und also ebenfalls dem Untergang geweiht war.

Die Columbia Exhibition war als ganzes ein grosser Wurf gewesen, aber auch die einzelnen Ausstellungshallen bargen Dinge von ausserordentlichem Interesse. So erhob sich in der Halle der Elektrizität ein modernes Monument: Gleichsam als Demonstrationsobjekt der ungeahnten Möglichkeiten, die die Elektrizität für die moderne Zivilisation eröffnen sollte, war dort im Zentrum der kreuzförmigen Halle eine mächtige Säule errichtet worden.<sup>15</sup> Bestückt mit Tausenden von Glühlampen, konnte ein Feuerwerk von farbigem Licht entfacht werden, das in zahlreichen Ausstellungsreportagen als Sensation gefeiert wurde. So hatte die Industrie die Wissenschaft in ihren Dienst genommen und das gefährliche Feuer gebändigt. Wie ein knatterndes

Feuerwerk beeindruckt es gerade durch die Erscheinung der Gefahr und beglückt doch durch die Harmlosigkeit des Schauspiels. Eine Feuersäule inmitten der Stadt, aber nur zur Unterhaltung der Besucher, nicht zum Schrecken der Einwohner!

Einer der Besucher dieser Ausstellung war der Wiener Architekt Adolf Loos. Ein halbes Jahrhundert nach dem Brand von Chicago reichte er beim Wettbewerb für einen neuen Geschäftssitz der «Chicago Tribune» ein ebenso bemerkenswertes wie rätselhaftes Projekt ein. Nicht nur unter den zahlreichen Entwürfen für diesen Wolkenkratzer, auch im Werk des Architekten selber nimmt es sich eigentümlich aus, denn Loos wählte als Gebäudeform eine hohe dorische Säule auf einem elfstöckigen Sockel.<sup>16</sup> Man hat dem Projekt in der Folge allerhand widersprüchliche Bedeutungen zugeschrieben, es entweder als verkappt reaktionäres Werk oder als dadaistische Geste gedeutet, aber niemals auf seine unmittelbare Bestimmung und seinen Zusammenhang mit Monumenten zum Schicksal der Stadt in Verbindung gebracht.<sup>17</sup> Aber gerade um ein solches handelt es sich, wenn man in Betracht zieht, dass es an einer kritischen Stelle in der Stadtopographie, nämlich beim Einfluss des Chicago River, liegt und als Sitz einer Zeitung in der aufkommenden Ära der Medien durchaus eine Hauptrolle beanspruchen darf. Statt die Idee von Loos als Verrücktheit auszuklammern, sollten wir das «Chicago Tribune Tower»-Projekt als das erkennen, was es sein wollte: ein Monument auf die *instauratio* Chicagos, mit dem der Architekt – lebenslang tief anglophil eingestellt und mit London und Chicago wohlvertraut – nach seinen eigenen Worten beabsichtigte, «etwas zu bauen, das, ob man es nun in Abbildung oder in Wirklichkeit sieht, einen unauslöschlichen Eindruck auf jede Person macht, die es betrachtet, und das im Geist aller Intellektuellen mit der Stadt Chicago verbunden sein wird, wie Sankt Peter mit Rom, der schiefe Turm mit Pisa verbunden ist.» Loos beabsichtigte nichts weniger, als Chicago das Monument zu geben, das es nicht besass (und noch heute nicht besitzt). Der rätselhaft archaische Zug dieses Bauwerks erklärt sich aus seinem Zusammenhang mit der Neugründung Chicagos, dem Wiederaufstehen nach dem Stadtbrand, und dem Wunsch, ein Bild in die Zukunft zu projizieren, das Ursprung und Modernität miteinander verbindet, indem es aus dem Monument zugleich «das schönste und einzigartigste Geschäftsgebäude der Welt» gemacht hätte.

Wenn die weltgeschichtliche Prophezie aus dem Chicagoer Projekt beinahe verschwunden zu sein scheint, so kehrt sie einigermassen deutlich in einem anderen, ebenfalls nicht ausgeführten Projekt für eine schwer zerstörte Stadt wieder: In Peter D. Eisenmans Entwurf zu einem Bezirk am ehemaligen Checkpoint Charlie in Berlin, das er, als «Museum of Artificial Excavation» betitelt; 1980 zum Berliner IBA-Wettbewerb [Internationale Bauausstellung Berlin] eingereicht hatte (Abb.8). Zu diesem Zeitpunkt stand nicht nur die Berliner Mauer, die die Stadt scheinbar dauerhaft und gründlich teilte, die *ganze Welt* war in zwei Lager gespalten. Was Eisenman hart an der politischen

Grenze und umstanden von Baufragmenten und Kriegsrüinen auf diesem Flecken Stadtgrund beschäftigte, war die Unsichtbarkeit des Vergangenen und die Unabsehbarkeit des Künftigen. Der Ort schien geeignet, aus der Lage Berlins zugleich eine Einsicht in die Geschehnisse der Stadt und eine Aussicht auf die Welt zu gewinnen.

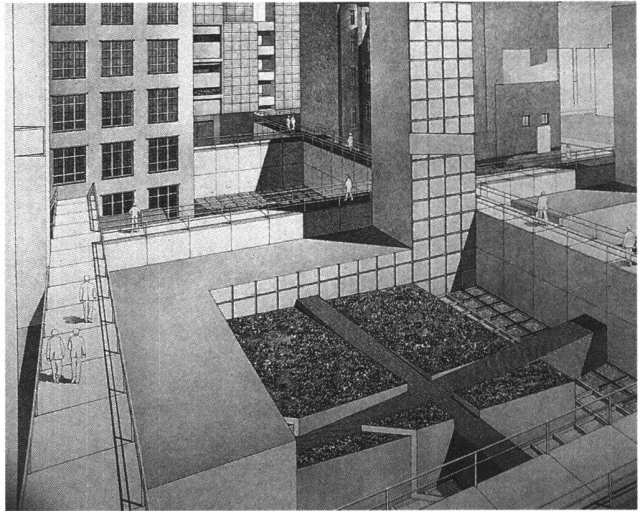


Abb. 8 Projekt des «Museum of Artificial Excavation» an der Ecke Friedrichstrasse/Kochstrasse, von Peter Eisenman. Berlin. 1980.

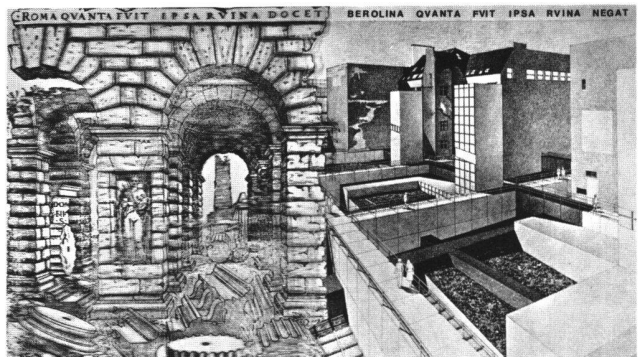


Abb. 9 Collage für Eisenmans «Museum of Artificial Excavation», von Kurt W. Forster, 1983.

Ich vereinfache die Sache erheblich, wenn ich das Projekt nur in einigen wenigen Zügen skizziere, aber ich glaube, dass es sich auch so durchaus erfassen lässt.<sup>19</sup> Sein Bauplatz auf einem Stadtcarré an der Ecke Kochstrasse/Friedrichstrasse gehört zur Erweiterung Berlins aus dem Zeitalter der frühen Aufklärung. Ihr rationaler Raster bändigt die



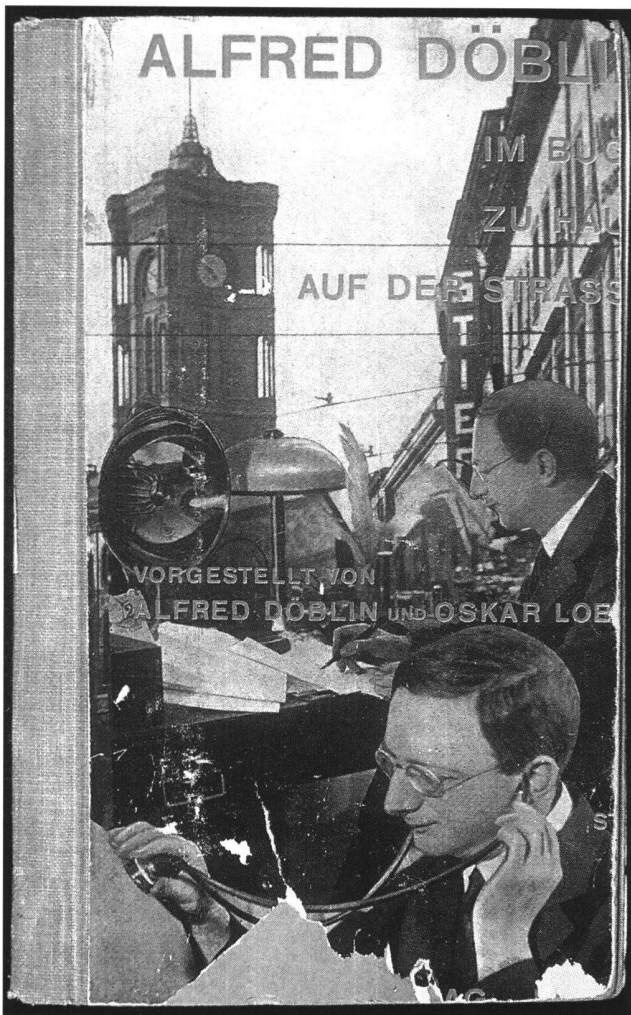


Abb. 10 Schutzumschlag zu Alfred Döblins «Im Buch – Zu Haus – Auf der Strasse». Berlin 1928.

Vielzahl der einzelnen Grundstücke, auf denen unterschiedliche Häuser uniformer Erscheinung errichtet werden sollten. Von diesem Kapitel Berliner Geschichte waren bloss noch Ruinen übrig geblieben, der Rest lag in Fundamenten begraben. Und auch vom Zusammenhang dieser Neustadt blieb kaum mehr viel übrig, hatte doch die Mauer und der Checkpoint eine für viele unüberwindliche Grenze gesetzt. Das Eisenmansche Projekt machte nun in verschiedener Hinsicht doppelte Annahmen, d.h., es setzte voraus, dass es schon seit je zwei Seiten, zwei Aspekte ein und derselben Sache gibt: Es stellte dem Strassengeviert der Friedrichstadt die geographisch genaue Nord-Süd- und Ost-West-Richtung der Merkatorlinien gegenüber – die in einer leichten Abweichung von 3.3 Grad zu den Strassenachsen verlaufen –, und es setzte die Höhe der Mauer, 3,3 m, dem

alten Strassenniveau entgegen. In der Gestaltung des Projekts begegnet man nun diesen Ebenen und Relationen in solcher Weise, dass der märkische Sandgrund der Stadt zum Teil fiktive Fundamente freigibt, während man von angehobenen Gehwegen, die sich genau auf der Höhe der Mauer halten, Ein- und Ausblicke auf die Umgebung gewinnt. Man bewegte sich somit auf einer Ebene, eben über der Oberkante der trennenden Mauer, die symbolisch überwunden und zur gemeinsamen Stadtebene gemacht würde. Obwohl das Verbindende imaginär bleiben musste, boten sich die Merkatorwege als Rampen an, die, über die Trennung der Stadt hinweg, Einblicke in ihre Unter- und Hintergründe eröffneten. Verschiebungen im Gelände bezeichnen die beinahe geologischen Kräfte, die die Stadt aus ihrer Identität mit sich selbst gerissen und permanent aus dem Lot gebracht haben. Die Stadt der Toten und die unsichtbare Stadt der Zukunft wären als «Verwerfungen» ihrer selbst zutage getreten und damit zum Museum geworden, zum Monument Berlins als einem seiner Zerstörungen.

Diese Zerstörungen hatten nicht nur ein ungeahntes Ausmass erreicht, von dem sich der heutige Besucher der Stadt kaum mehr eine Vorstellung zu machen vermag, sie waren in erster Linie die Zerstörung der Stadt als Ort der Zivilisation. In dem Masse als Berlin Hauptstadt des nazistischen Reiches war, wurde es zur Todeszentrale, zur Ursache der Vernichtung, einer Vernichtung, die jedes und alles – *Eins und Unendlich* – gleichermaßen betraf, bis die Stadt selber das Schicksal ereilte, das ihr Führer den Städten der Feinde angedroht hatte, nämlich sie «auszuradiieren». Diese Auslöschung blieb weder Metapher noch leere Drohung. In der Tat liegt unter dem heutigen Berlin eine immer noch «ausradierte Stadt», man sieht nur immer weniger von ihr, weil das neue Berlin auf dem Ort des alten errichtet wurde und weiter errichtet wird. Man könnte auch sagen, dass Berlin auf seinem eigenen Grabe stehe. Es vereinigt in sich die Metropole mit der Nekropole. Dass daher aus seinen Grufden, Rissen und Ruinen gelegentlich der Gestank des Todes dringt, ist unvermeidlich.<sup>20</sup>

In einer Publikation widmete ich vor einem Jahrzehnt Eisenman eine Collage, in der das Titelblatt von Serlios «Terzo Libro» – mit der eingangs zitierten Inschrift ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET – einer Darstellung von Eisenmans Berlin-Projekt gegenübergestellt wird und die Inschrift trägt: BEROLINA QVANTA FVIT IPSA RVINA NEGAT (Abb. 9). Glaubte Serlio noch, aus den Kenntnissen der antiken Stadt und ihrer Architektur die Hoffnung auf deren Wiederkehr in neuem Gewande schöpfen zu können, so eröffnet sich uns heute in Berlin keine solche Aussicht. Die Stadt mag in der Tat dabei sein, der grösste Bauplatz Europas zu werden, doch was sie einmal war, das «verneinen» ihre Ruinen selbst nach dem Wiederaufbau.

An Berlin manifestiert sich auf diese Weise ein Zustand, welcher die moderne Grossstadt allerorten überschattet. Es erstaunt nicht, dass ein gründlicher Kenner der Metropolis, Alfred Döblin, 1928 auf dem Umschlag einer Schrift sowohl in seiner Eigenschaft als Arzt wie als Schriftsteller erschien.

Berlin steht durch Fritz Langs Film sprichwörtlich für «Metropolis» und stellvertretend für die Geschicke der modernen Grossstadt überhaupt, mit der Döblin sich, gemäss dem Buchtitel, «im Buch, zu Haus, auf der Strasse» befasste.<sup>21</sup> Als Bewohner der Grossstadt sind ihm alle drei Sphären – Wort, Wohnung, und Gemeinschaft – getrennt und doch verbunden. Der Autor des säkularen Romans «Berlin Alexanderplatz» examiniert als Arzt seine Patienten und untersucht als Schriftsteller das Phänomen Stadt (Abb. 10). Seine Instrumente sind je verschieden, aber seine Untersuchungen setzen sie miteinander in Parallele: Die Wärmelampe dient dem Körper, die Tischlampe dem Autor; das Stethoskop des Arztes horcht in die Tiefe und die Feder des

Schriftstellers stellt die Diagnose: «Die Stadt ist krank». Ob sich Grossstädte überhaupt und stets im Zustand der Krankheit befinden, oder ob sie nur periodisch von Krisen erschüttert werden, das beantworten zu können, würde bedeuten, dass wir ihr Schicksal kennen. Was wir aus der langen Katastrophengeschichte der Stadt ableiten können, ist, dass die Städte im Einklang mit den Grundtönen der Welt – nach Kepler, «famis, miseria, famis» – die wahren Protagonisten der Zerstörung sind.<sup>22</sup> Jede Stadt scheint belagert, bedrückt von ihrer Vergangenheit und bedroht von ihrer Zukunft, auf Messers Schneide, ja, am Ende vielleicht, nach Bert Brecht, bestimmt dazu, dass von ihr «bleiben wird, der durch sie hindurch ging, der Wind.»

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> PAUL CELAN, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M. 1986, Band 2, S. 107. Das Zitat entstammt dem Gedicht «Einmal», dem letzten aus dem Band *Atemwende* von 1967.
- <sup>2</sup> JOHANNES KEPLER, *Harmonice mundi*, 1619, Lib. v, caput vi. Hrsg. von Max Caspar, München 1940, S. 322: «Tellus canit MI FA MI ut vel es syllaba conjicas, in hoc nostro domicilio MIseriam FAmem obtinere.»
- <sup>3</sup> STEVEN WEINBERG, *The First Three Minutes. A Modern View of the Origin of the Universe*, New York (1977, 1988) 1993.
- <sup>4</sup> STEVEN WEINBERG (vgl. Anm. 3), S. 57: «the universe preserves only a very limited memory of its initial conditions.» (Dieses und die folgenden Zitate in eigener Übertragung)
- <sup>5</sup> STEVEN WEINBERG, *Dreams of a Final Theory*, New York 1992, S. 174.
- <sup>6</sup> MICHEL DE MONTAIGNE, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, éd. par FRANÇOIS RIGOLLOT, Paris 1992, S. 100: «ceux qui disaient qu'on y voyait au moins les ruines de Rome en disaient trop; car les ruines d'une si épouvantable machine rapporteraient plus d'honneur et de révérence à sa mémoire; ce n'était rien que son sépulcre. Le monde, ennemi de sa longue domination, avait premièrement brisé et fracassé toutes les pièces de ce corps admirable; et, parcequ'encore tout mort, renversé et défiguré, il lui faisait horreur, il en avait enseveli la ruine même.»
- <sup>7</sup> SEBASTIANO SERLIO, *Terzo Libro (delle antichità)*, 1540. Unter die hervorragendsten Beispiele der antik-römischen Architektur nahm Serlio auch Bauentwürfe von Bramante und Raffael auf.
- <sup>8</sup> ABBÉ LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, Den Haag 1765, S. 313: «Le plan de Paris a été fait au hasard & sans dessein, aussi est-il défectueux dans tous les points. C'est une grande forêt pleine de routes & de sentiers, tracés sans méthode & contradictoirement à toutes les vues de commodité & d'arrangement.»
- <sup>9</sup> Besondere Beachtung verdient Alois Riegls Definition des «Alterswerts» als dem kardinalen Aspekt historischer Artefakte; vgl. dazu meinen Essay *Monument/Memory and the Mortality of Architecture*, als Einleitung zu meiner englischen Übersetzung von Riegls Aufsatz «Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung» (1903), in: *Oppositions* 25, 1982, S. 2–19.
- <sup>10</sup> KURT W. FORSTER, *From Rocca to Civitas*, in: *L'Arte* 2, 1969, S. 5–40; in revidierter Fassung in: *FMR* 6, 30, 1988, S. 99–120.
- <sup>11</sup> KERRY DOWNES, *Christopher Wren*, London 1971, S. 99–101. – Siehe auch *Sir Christopher Wren*. Bicentennial Memorial Volume, Royal Institute of British Architects, London 1923. Die Inschrift auf der Nordseite des Sockels beginnt wie folgt: ANNO CHRISTI MDCLXVI NONAS SEPTEMBR ESS HINC IN ORIENTEM PEDVM CCII INTERVALLO QVAE EST HVIVSCE COLVMNAE ALTI TVDO ERVPIT DE MEDIA NOCTE INCENDIVM.
- <sup>12</sup> Für dieses und die weiteren Beispiele von «Monumenten der Zerstörung» vergleiche meinen Aufsatz *Monuments to the City*, in: *The Harvard Architecture Review* 4, 1984, S. 107–121.
- <sup>13</sup> ARNO BORST, *Das Erdbeben von 1348. Ein historischer Beitrag zur Katastrophenforschung*, in: *Historische Zeitschrift* 23, 1981, S. 529–569, bes. S. 554. Diese weitausgreifende Studie behandelt in paradigmatischer Weise ein zentrales Ereignis der europäischen Geschichte von der quellenkritischen Rekonstruktion bis zu seiner in die Gegenwart reichenden mentalitätshistorischen Ausstrahlungen.
- <sup>14</sup> Siehe die Kapitel «The Big Dream», und «The Make-Believe City», in: THOMAS S. HINES, *Burnham of Chicago*, New York 1974, S. 73–124.
- <sup>15</sup> BENJAMIN C. TRUMAN, *History of the World's Fair, being a complete and authentic description of the Columbian Exposition from its inception*, Philadelphia 1893, S. 360.
- <sup>16</sup> Vgl. BURKHARDT RUKSCHICO/ROLAND SCHACHTEL, *Adolf Loos, Leben und Werk*, Salzburg/Wien 1982, S. 562ff.
- <sup>17</sup> Vgl. die gängigen Einschätzungen bei BURKHARDT RUKSCHICO/ROLAND SCHACHTEL (vgl. Anm. 16) und bei BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *Adolf Loos: Theory and Works*, New York 1982, S. 173ff.
- <sup>18</sup> Zitat aus dem Projektbeschrieb, den Loos privat drucken liess; wiedergegeben in: BURKHARDT RUKSCHICO/ROLAND SCHACHTEL (vgl. Anm. 16), S. 562.
- <sup>19</sup> Siehe die neuerliche Gesamtdarstellung im Katalog der Ausstellung *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*, hrsg. von JEAN-FRANÇOIS BÉDARD, Canadian Centre for Architecture, Montreal/New York 1994, in dem auch mein Aufsatz von 1981 abgedruckt ist (S. 19–26).
- <sup>20</sup> Die sog. «Topographie des Terrors», unweit des Martin-Gropius-Baus, wo Gefängniskeller der Gestapo auf dem Gelände

des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais zufällig freigelegt wurden und jetzt in einen musealen Bezirk umgewandelt werden sollen, stellt lediglich eine jener zahlreichen Örtlichkeiten dar, die mit der Ausübung vernichtender Gewalt verbunden waren. Solche Orte inmitten der lebendigen Stadt schaffen gleichsam Zugang zu einer Stadt der Toten.

<sup>21</sup> ALFRED DÖBLIN/OSKAR LOERKE, *Alfred Döblin. Im Buch – Zu Haus – Auf der Strasse*, Berlin 1928. Vgl. auch den Text, den ich mit Daniel Libeskind zu diesem Thema verfasst habe, in: DANIEL LIBESKIND, *Radix-Matrix*. Museum für Gestaltung, Zürich/München/New York 1994, S. 146.

<sup>22</sup> In einer Zeit, da Städte im Balkan und im Kaukasus unter zerstörerischem Artilleriebeschuss liegen, Mexiko City in einem nicht mehr demographisch erfassbaren Masse wächst, die Bevölkerung Zürichs erheblich abgenommen hat, in einem Jahrzehnt, das die Rekonstruktion Berlins als Hauptstadt und das selektive Präzisionsbombardement Bagdads auf den Bildschirmen verfolgt, muss das Thema der Zerstörung und Erneuerung von Städten gemischte Gefühle hervorrufen.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–6, 8–10: Autor.

Abb. 7: British Museum, London.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Seit ihren Anfängen sind Städte nicht nur Zentren der Zivilisation, sondern auch Ziel der Zerstörung und Opfer von Katastrophen. Die gegenwärtigen Belagerungen und Zermalmungen von Städten im Balkan und Kaukasus gemahnen unvermindert an die Hinfälligkeit städtischer Kultur. Aber selbst als Ruinen wirken Städte noch auf ihre Nachfahren: Das Diktum ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET hat über die Jahrhunderte die Form mannigfaltiger Denkmale angenommen. Unter diesen Stadtdenkmälern verdienen die Säulenmonumente (Sabbioneta, London, Chicago) besondere Beachtung. Als Reichshauptstadt und Zentrale der Kriegsmaschinerie wurde Berlin selber zum Ort gigantischer Kriegsverwüstungen. Nach Jahrzehnten politischer Spaltung demonstriert die Stadt heute (Wieder-)Herstellung im Eiltempo und Grossformat, getrieben von einem Furor des Wachstums ohne Gedächtnis. Peter Eisenmans nur teilweise verwirklichtes Projekt am ehemaligen Checkpoint Charlie hätte, wäre man seinen tieferen Absichten gerecht geworden, der Geschichte seines Ortes ein einmaliges Denkmal gesetzt. An ihm wäre der simultane Prozess der Zerstörung und Erneuerung, der das Schicksal der Stadt überhaupt bestimmt, anschaulich geworden.

#### RIASSUNTO

Sin dai loro inizi, le città non si limitano a essere solamente centri di civilizzazione ma furono anche obiettivi da distruggere e vittime di catastrofi. Gli assedi e le distruzioni di città a cui stiamo assistendo nei Balcani e nel Caucaso ricordano incessantemente la caducità della cultura cittadina. Ma le città producono il loro effetto sulle generazioni a venire anche in quanto rovine: il detto ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET si è materializzato attraverso i secoli in monumenti dalle molteplici forme. Tra questi monumenti cittadini meritano particolare attenzione i monumenti a forma di colonna (Sabbioneta, Londra, Chicago). In quanto capitale del Reich e centro dell'apparato bellico, Berlino stessa cadde vittima delle spaventose distruzioni della guerra. Dopo decenni di divisione politica, la città sta dando prova di una veloce (ri)costruzione in grande stile spinta dal furore di una crescita priva di memoria. Il progetto parzialmente realizzato di Peter Eisenman, previsto sul luogo dell'allora Checkpoint Charlie, sarebbe sfociato in un unico monumento in ricordo della storia del posto. Il processo simultaneo della distruzione e della ricostruzione, che dopotutto determina il destino della città, sarebbe così stato reso visibile.

#### RÉSUMÉ

Depuis les origines, les villes n'étaient pas seulement des centres de civilisation mais aussi des buts de destruction et des victimes de catastrophes. Les occupations actuelles et les écrasements de villes dans les Balkans et le massif du Caucase rappellent sans cesse la caducité de la culture urbaine. Mais même les villes en ruines exercent encore leur influence sur la postérité: la sentence ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET a revêtu la forme de nombreux monuments au cours des siècles passés. Parmi ces monuments urbains, les bâtiments à colonnes (Sabbioneta, Londres, Chicago) méritent une attention spéciale. En tant que capitale du Reich et centrale de la machinerie de guerre, la ville de Berlin elle-même est devenue un lieu de dévastations gigantesques. Après des décennies de partage politique, la ville manifeste aujourd'hui une (re)construction hâtive en grand format, poussée par la fureur de la croissance sans mémoire. Le projet de Peter Eisenman réalisé que partiellement près de l'ancien Checkpoint Charlie aurait pu devenir un monument unique en mémoire de l'histoire du lieu si on avait respecté ses intentions profondes. Il aurait pu mettre en évidence le processus simultané de la destruction et du renouvellement qui détermine le destin de la ville.

#### SUMMARY

Cities are centers of civilization and, as such, they are also targets of destruction and vulnerable to catastrophe. The present siege and annihilation of cities in the Balkans and the Caucasus demonstrates the undiminishing frailty of urban culture. But even cities in ruins have an effect on those who come after. Over the centuries, the dictum ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET has been embodied in the shape of many different monuments. Among these urban monuments, columns (Sabbioneta, London, Chicago) deserve special attention. Being the capital of the Reich and the headquarters of the war machine, Berlin inevitably suffered immense devastation. After decades of division, the city is teeming with (re)construction and rampant growth at an unprecedented pace and scale. Had one done justice to its deeper intentions, Peter Eisenman's only partially executed project for Checkpoint Charlie would have become a unique memorial to the history of this site. It would have exemplified the simultaneous processes of destruction and renewal, which determine the fate of cities.