



Abbildung 1: Rodenbachs Grab auf dem Cimetière Père Lachaise in Paris, Detail, (Fotografie M. Noell 2005)

## SCHÖNHEIT DER STILLE VERSUS WIEDERBELEBUNG DER STADT

---

GEORGES RODENBACHS ROMANE *BRUGES-LA-MORTE*  
UND *LE CARILLONNEUR* IM SPANNUNGSFELD VON  
STADTPLANUNG UND DENKMALPFLEGE

«Seigneur, donnez-moi donc cet espoir de revivre, dans la mélancolique éternité du livre»  
Albert Giraud, Grabinschrift für G. Rodenbach

### «COÏNCIDENCES DU DEDANS DANS DEHORS»

Hugues Viane lebt allein in einem Haus am Quai du Rosaire in Brügge. Nach dem Tod seiner Frau zog er dorthin und verlässt seither das Haus nur, um sich auf ausgedehnten nachmittäglichen Spaziergängen in der, analog zu seinem Seelenzustand, verlassenen Stadt der Trauer hinzugeben.<sup>1</sup> «C'est pour sa tristesse même qu'il l'avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre. [...] À l'épouse morte devait correspondre une ville morte.»<sup>2</sup> An einem dieser düsteren und grauen Nachmittage kommt ihm aus dem Regen eine Doppelgängerin seiner verstorbenen Frau entgegen. Nach der inneren Analogie zwischen seinem Schmerz um die Tote und der Wahrnehmung der toten Stadt ist es jetzt die äussere, direkte bildliche Analogie zwischen einer Toten und einer Lebendigen, die Viane beherrscht.<sup>3</sup> Erst mit dem Mord an der Doppelgängerin, die mittlerweile zu seiner Geliebten geworden war, kann Viane den Unterschied zwischen den beiden Frauen, zwischen Original und Abbild, restlos beseitigen.<sup>4</sup> Seine gequälte Seele und die tote Stadt Brügge vermischen sich erneut.

Brügge wird vom flämischen Schriftsteller Georges Rodenbach zur Hauptdarstellerin, zur «personnage essentielle» seines 1892 erschienenen Romans *Bruges-la-Morte* ernannt (Abb. 2).<sup>5</sup> Gegen Ende des 9. Jahrhunderts rund um eine Burg der Grafen von Flandern am Flüsschen Reye gegründet, wuchs die Stadt seit dem 13. Jahrhundert sehr rasch. Ihr lebenswichtiger Hafen war in einer das Land tief einschneidenden Bucht, dem Zwyn, angelegt und ermöglichte Brügges Aufstieg zu einer der wichtigsten Handelsstädte nördlich der Alpen. Ende des 14. Jahrhunderts verlandete der Zwyn, wodurch die Stadt

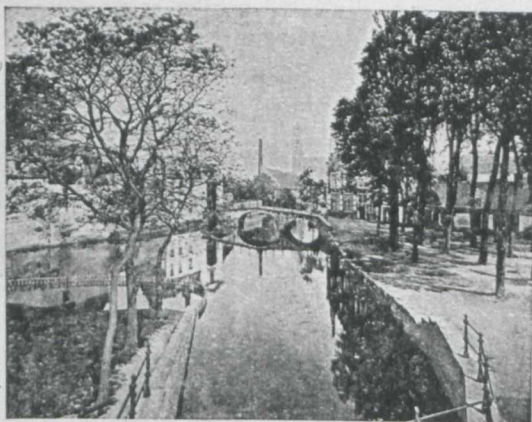
Abbildung 2: Bruges-la-Morte, Umschlag der 2. Auflage 1899

Vingtième mille.

GEORGES RODENBACH

# Bruges-la-Morte

NOUVELLE ÉDITION



PARIS

ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR

26, RUE RACINE, 26

ihrer wirtschaftlichen Grundlage beraubt wurde. Die Wirtschaftskrise nach der grossen Pest und politische Entscheidungen im späten 15. Jahrhundert taten ihr Übriges, und in der Folge ersetzte Antwerpen Brügge in seiner Funktion als Handelszentrum. Aus dem internationalen, florierenden Brügge wurde eine abgelegene, unbedeutende Provinzstadt, die sich in ihrem baulichen Bestand während 400 Jahren kaum veränderte und deshalb zu Beginn des 19. Jahrhunderts vereinzelt Reisende und Künstler zunächst aus England, dann auch aus Frankreich anzog.<sup>6</sup> «On marche dans elle comme dans un souvenir», sollte diese Faszination der stehen gebliebenen, lesbaren Geschichte Georges Rodenbach später beschreiben.<sup>7</sup>

Diese menschenleere «Phantomstadt» Brügge (Charles Baudelaire)<sup>8</sup> liess Georges Rodenbach im Jahr 1892 zu seiner Protagonistin aufsteigen und löste damit eine regelrechte Welle der Begeisterung für die flämische Stadt aus. Die Erstausgabe des Romans beinhaltete 35 ganzseitige Fotografien Brügges und arbeitete somit nicht nur mit der fiktiven Realität, sondern auch mit der fotografischen, also authentischen Realität der Stadt. In der Geschichte des damals noch jungen illustrierten Romans nimmt *Bruges-la-Morte* daher eine besondere Stellung ein.<sup>9</sup> Die Abbildungen werden zu einem konstitutiven Element des Romans. Sie illustrieren nicht mehr einzelne Szenen des Geschehens, sondern bilden mit dem Text eine neue Einheit. Die Analogie zwischen dem inneren Seelenzustand von Hugues Viane und dem äusseren Bild der Stadt wird dem Leser zwar bereits im Vorwort, später auch mehrfach im Text nahe gelegt, erreicht aber erst in den Fotografien ihren Höhepunkt. Durch die Fotografien Brügges sehen wir in die Seele des Protagonisten (Abb. 3).<sup>10</sup>

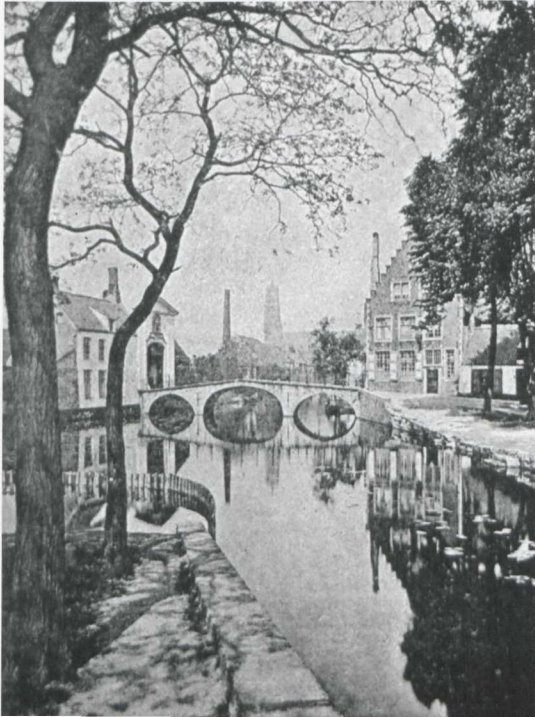


Abbildung 3:

Brücke, Kanal und Beginenhof,  
Abbildung aus *Bruges-la-Morte*

Die nahezu menschenleeren Fotografien wurden nicht eigens für den Roman angefertigt, sondern von den bekannten Bildagenturen Lévy und Neurdein Frères übernommen und teilweise für die Publikation beschnitten.<sup>11</sup> Sie waren zur Zeit der Entstehung des Romans bereits um die zehn Jahre alt und zeigten kein aktuelles Bild der Stadt.<sup>12</sup> Die Motive selbst waren vor allem als Postkarten gedruckt und vertrieben worden und insofern für die Leser nicht weiter überraschend. Neuartig war jedoch die Analogie zwischen der Innenansicht eines Melancholikers und der Ansicht einer menschenleeren, toten Stadt.<sup>13</sup> Rodenbach war dies sehr wohl bewusst, denn er schrieb in seinem Vorwort, es sei wichtig, die Bilder von Brügge in den Roman aufzunehmen, weil die Stadt an der Handlung wesentlichen Anteil habe. Der Leser solle selbst «der Präsenz und dem Einfluss der Stadt unterliegen» und den «Schatten der hohen Türme auf dem Text verspüren».<sup>14</sup> Aber auch Rodenbachs Zeitgenossen – so könnte man Léon Daudet jedenfalls interpretieren – nahmen diesen Vorrang der durch die Fotografien gestützten Analogiebildung vor der Stadtbeschreibung wahr: «Il n'y a plus de descriptions mais des états d'esprit, des coïncidences du dedans dans dehors.»<sup>15</sup>

Meistens wurden die Abbildungen trotzdem in unmittelbarer Verbindung zum Text platziert, sodass der Leser die Fotografien der Stadt mit den Romanorten verbindet und nun seinerseits der Stille der Stadt erliegt. Rodenbach berichtet von den schwachen, nahezu einheitlichen Farbtönen der Architektur der Stadt; das beständige Grau der «toten Stadt» entspricht dem Grau der illustrierenden Fotografien. In den wenigen Monaten zwischen der Erstveröffentlichung im Feuilleton des *Figaro* und der Drucklegung der endgültigen, um zwei Kapitel, die insbesondere melancholische Stadtbeschreibungen<sup>16</sup> enthalten, erweiterten Fassung, scheint auch die Entscheidung zu einer Bebilderung durch Fotografien gefallen zu sein.

Jenseits der einzelnen Übereinstimmung und Zuordnung von Textstellen und Fotografien folgt auch die gesamte Anordnung und Verteilung der Abbildungen einem weiteren Leitgedanken des Romans. Schon auf der ersten Seite des Romans erfährt der Leser, dass Hugues Viane jeden Nachmittag, genauer gegen Ende des Nachmittags, das Haus verliess, um in der Stadt spazieren zu gehen, und folgt ihm anhand der Fotografien.<sup>17</sup> Auf diesen Spaziergängen lernt man so Vianes eingeschränkte Sicht Brügges kennen, wobei sich der Betrachter häufig denselben Gebäuden nähert und sich wieder von ihnen entfernt. Allein der Palais du Franc ist achtmal aus derselben Richtung, aber aus verschiedener Entfernung zu sehen, der Belfried der Tuchhalle erscheint auf dreizehn Aufnahmen. Der Spaziergang durch die Stadt wird zum eigentlichen Grundmuster des Romans, das sowohl textlich als auch visuell rhythmisch wiederholt wird und somit dem ständigen und undurchdringlichen Grau entspricht. Die Stadt Brügge ist nicht nur Hauptdarstellerin des Romans, sie prägt nicht nur dessen Stimmung, sondern auch seinen Aufbau.

Es sind die fotografischen Abbilder der realen Stadtform in ihrer Symbolfunktion, die den entscheidenden Unterschied von Rodenbachs *Bruges-la-Morte* zu älteren Stadtromanen ausmachen. Die Fotografien von realen Orten unterlegen die Fiktionalität der Erzählung mit authentischer Atmosphäre<sup>18</sup>, vor allem aber zeigen die Schwarz-Weiss-Fotografien in

*Bruges-la-Morte*, durch Brügge hindurch, Vianes psychische Innenwelt. Die Stadt wird zum Abbild der Seele, wofür Georges Rodenbach ganz bewusst das Medium Fotografie als Metapher für den Tod instrumentalisierte.<sup>19</sup> Hugues Vianes Bild von Brügge ist ein Konstrukt seines Empfindens und seiner Unfähigkeit, die Zeit voranschreiten zu lassen. Es ähnelt so der abbildenden und konservierenden Fotografie. Beide halten das Abgebildete nur scheinbar am Leben.

« LES VILLES MORTES SONT LES BASILIQUES DU SILENCE »<sup>20</sup>

Der Beweggrund für Hugues Viane, nach Brügge zu ziehen, war, wie eingangs zitiert, die Entsprechung der «toten Stadt» mit seiner toten Frau.<sup>21</sup> Der titelgebende Beiname von Brügge leitet sich aus dieser Analogie ab: «C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise en tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer.»<sup>22</sup> Die Faszination der toten Stadt Brügge aber war für Rodenbach an ihre architektonischen Monumente und daher an die denkmalpflegerische Erhaltung des einzelnen Gebäudes wie des Gesamtbildes gebunden. Alois Riegl propagierte in seinem Artikel «Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung» von 1903 den «Alterswert» als konstitutives Merkmal eines Denkmals. Seine Formulierung, was diesen Alterswert ausmache und wie das Denkmal zu ihm stehe, ähnelt den Beweggründen Hugues Vianes für seinen Umzug nach Brügge. Der Alterswert, so Riegl, schätze «in

Abbildung 4: Brügge, Minnewater, Abbildung aus *Bruges-la-Morte*



jedem Denkmal ohne Ausnahme [...] lediglich die subjektive Stimmungswirkung». Das Denkmal sei «nur mehr ein unvermeidliches sinnfälliges Substrat, um in seinem Beschauer jene Stimmungswirkung hervorzubringen, die in modernen Menschen die Vorstellung des gesetzlichen Kreislaufes vom Werden und Vergehen, dem Auftauchen des Einzelnen aus dem Allgemeinen und seines naturnotwendigen allmählichen Wiederaufgehens im Allgemeinen erzeugt».<sup>23</sup>

Wir begegnen in Rodenbachs Protagonisten nicht nur dem Stadtneurotiker des Fin de Siècle, sondern auch einem modernen Menschen, der gemäss der Theorie Riegls den Alterswert goutierte – noch bevor dieser ihn postulierte – und sich dem Werden und Vergehen hingab. Die Stadt Brügge als architektonisches Denkmal ist das «Substrat», das diese Stimmungswirkung in Viane hervorruft und das Individuum im Ganzen aufgehen lässt (Abb. 4).<sup>24</sup>

Georges Rodenbach verursachte mit seinem Roman eine regelrechte «literarische Brügge- und Tote-Stadt-Mode».<sup>25</sup> Der treffsicher ausgewählte Titel dürfte massgeblich zu diesem durchschlagenden Erfolg beigetragen haben, vereinigt er doch das Bild der realen Stadt Brügge mit ihrer Personifizierung des Todes. So spricht Hugues Viane in der letzten Szene des Romans, nachdem er die Doppelgängerin seiner verstorbenen Frau erdrosselt hat, in die Stille der Stadt, die nur vom Glockengeläut anlässlich der Prozession zur Kapelle des Heiligen Blutes durchbrochen wird, beständig die Worte: «Morte ... morte ... Bruges-la-Morte ... ».<sup>26</sup> Der Titel, den Georges Rodenbach als Begriff schon 1891 in *Le Règne du silence* vorprägte, ist von realen Städtenamen inspiriert, von denen Aigues-Mortes sicherlich der naheliegendste ist.<sup>27</sup> Aigues-Mortes, eine Hafenstadt des 13. Jahrhunderts, die von Ludwig dem Heiligen angelegt wurde, erhielt ihren Namen aufgrund ihrer an der Küste der Camargue tief in das Land einschneidenden Lagunen, die die Stadt mit den toten, salzigen Gewässern umsäumen. Bereits ein Jahr vor Erscheinen von Rodenbachs Roman *Bruges-la-Morte* wurde Aigues-Mortes von dem Autor, Abgeordneten und Denkmalpfleger Maurice Barrès in seinem Roman *Le Jardin de Bérénice* thematisiert, und zwar ebenfalls unter der Verwendung des Motivs der Stadt als Grab und der Verschmelzung einer Person mit der Stadt, ihren Materialien und ihrer Grundstimmung. «Aigues-Mortes est une pierre tombale, un granit inusable qui ne laisse songer qu'à la mort perpétuelle. [...] Tu te mêles à Aigues-Mortes; tes sensations, tu les a répandues sur toutes les pierres, sur cette lande desséchée ...»<sup>28</sup>

Aigues-Mortes konnte, sozusagen als «natürliche tote Stadt», nach einigen Jahrhunderten provinzieller Abgeschiedenheit, in dieser Blütezeit der «toten Städte» eine höhere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, die sich nicht nur in Lyrik und Prosa niederschlug. So widmet Albert Erich Brinckmanns in seinem 1920 erschienenem Buch *Städtebaukunst*, der ersten übergreifenden und bebilderten Städtebaugeschichte Europas, dieser Stadt mit ihrer Stadtbefestigung unverhältnismässig breiten Raum. Brinckmann, der Camillo Sitte und seine Zeitgenossen als «malerische Stadtplaner» und «Romaniker» auf Abwegen kritisierte<sup>29</sup>, schien dieser Widerspruch bewusst gewesen zu sein, denn er beschrieb die Qualität der Stadtbefestigung von Aigues-Mortes mit einem seltsamen, nur aus dem

Kontext der ‹toten Städte› erklärlichen Ausruf: «Bei Aigues-Mortes ist alles aus einem Guss, und trotzdem, welch Leben!»<sup>30</sup>

Der Topos der ‹toten Städte› wirkt sich aber auch Jahrzehnte später noch deutlich in der Fachliteratur aus. Augustin Fliche, Professor an der Universität von Montpellier, verfasste 1934 für die von Eugène Lefèvre-Pontalis gegründete und inzwischen von Marcel Aubert herausgegebene Reihe der *Petites Monographies des Grandes Édifices de la France* den Doppelband zu Aigues-Mortes und St.-Gilles, in dem der ansonsten nüchterne Sprachstil für kurze Zeit in eine melancholisch-schwermütige Schiefelage gerät. Wir lesen dort, die Stadt sei inmitten ihrer Seen entschlafen, die von glorreichen Zeiten zeugenden Türme der Stadt würden sich jedoch noch immer aus den Wüsten und Sümpfen abheben und eine schwermütige und melancholische Note auf die düstere Landschaft werfen. Schliesslich, und hier vermischt Fliche Rodenbach und Riegl endgültig, lade selbst die stille und in sich versunkene Natur dazu ein, die Erinnerung an die Geschichte wachzurufen.<sup>31</sup>

#### « LA MORT ELLE-MÊME EST EFFACÉE PAR LA MORT »

1894 schrieb der belgische König Leopold II. aufmunternd an Rodenbach: «Je sais que vous êtes l'auteur d'un très beau livre, Bruges-la-Morte. Eh bien, soyez tranquille, ce ne sera pas longtemps Bruges-la-Morte: nous allons mettre des tramways et de la vie là-dedans.»<sup>32</sup> Alles andere als beruhigt, beschrieb Rodenbach noch im selben Jahr im *Figaro* die Veränderung des öffentlichen Lebens der Stadt in der unmittelbaren Folge seines Romans und machte so auf den Unterschied zwischen dem literarischen Brügge und der realen Stadt aufmerksam: «Hélas! nous avons rencontrés, en cette saison d'été, une Bruges changée, presque animée, avec du monde dans les rues, de la musique dans ses kiosques. Bruges n'était plus elle.»<sup>33</sup>

Der Roman *Bruges-la-Morte* entstand zeitlich parallel zu einer neuen Fachdisziplin, die seit den 1880er-Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen hatte, der Städtebauauforschung mit ihren beiden Teilbereichen, der Städtebautheorie und der Städtebaugeschichtsschreibung. Das gewachsene Interesse an der Geschichte der Stadt zeigte sich nicht nur in zahlreichen Büchern oder Städtefotoalben, sondern auch in der Tagespresse. So lud der Herausgeber des *Figaro*, Francis Magnard, dem Rodenbach vier Jahre später den Roman *Bruges-la-Morte* widmen sollte, den belgischen Schriftsteller ein, in der Rubrik «Autour du monde» eine «poetische Reportage» über die flämischen Städte zu schreiben.<sup>34</sup> Der Text über Brügge erschien am 16. Juni 1888. Viele der Grundmotive aus *Bruges-la-Morte*, der melancholisch-düstere Grundton oder die zahlreichen Todesmetaphern, sind bereits in dieser Stadtreportage enthalten. Rodenbach berichtet von verlassenen, toten Häusern, von der Grabesstimmung der Stadt, von einer fast menschlichen Schwermut, die über der Architektur der Stadt liege, in der man nicht zu sprechen wage. In der Kathedrale verblassten allmählich sogar die Inschriften der Grabmale: «La mort elle-même est effacée par la mort!»<sup>35</sup> Rodenbach schwärmt von der Langsamkeit der Stadt, von alten Fassaden, von Überraschungen und vom Unvorhergesehenen und, schliesslich, von «niemals geraden Strassen».<sup>36</sup> Angesichts



der Beschreibungen dieser «künstlerischen Seite» Brügges mit seinen gekrümmten Strassen fällt es nicht schwer, eine Parallele zu Rodenbachs Zeitgenossen Camillo Sitte zu ziehen. Am 7. Mai 1889, also ein knappes Jahr später, schrieb dieser das Vorwort zu seinem kurz darauf erscheinenden Hauptwerk: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Auf der ersten Seite seiner Einleitung schreibt Sitte: «Zu verweilen! – Könnten wir das öfter wieder an diesem oder jenem Platz, an dessen Schönheit man sich nicht sattsehen kann; gewiss, wir würden manche schwere Stunde leichteren Herzens tragen und, neu gestärkt, den ewigen Kampf des Lebens weiterführen.»<sup>37</sup>

Die Gemeinsamkeiten der beiden Stadttex te im sprachlichen Ausdruck und in der transportierten Stimmung gehen mit einem gemeinsamen Interesse an malerischen, unregelmässigen und historisch gewachsenen Stadtsituationen gewachsener europäischer Städte einher. In der deutschsprachigen Originalausgabe von Sittes Buch wird die Stadt Brügge jedoch nur einmal kurz genannt.<sup>38</sup> Brügge war vor dem Erscheinen von *Bruges-la-Morte* nur wenigen Reisenden aus eigener Anschauung bekannt und gab daher kein gutes Referenzbeispiel ab. Mit dem Erscheinen von Rodenbachs Roman hatte sich der Bekanntheitsgrad Brügges besonders im französischen Sprachraum jedoch erheblich gesteigert. Charles Buls, Brüsseler Bürgermeister und führender belgischer Denkmalpflegetheoretiker, urteilte im Jahr 1900:

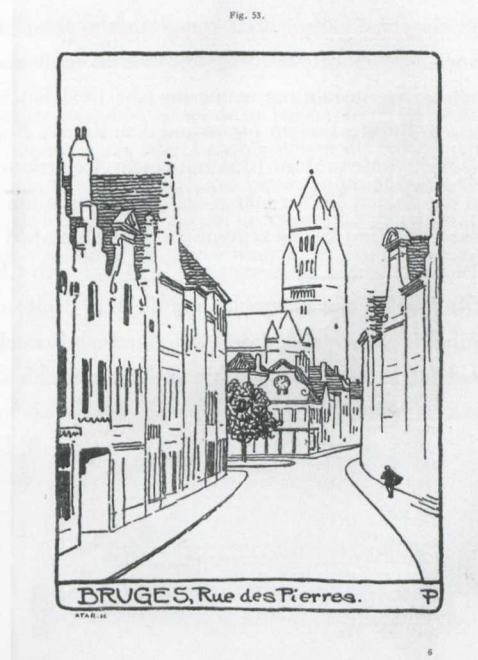
«S'il est une ville en Belgique qui ait droit au respect des artistes et des archéologues, c'est Bruges. Elle constitue un ensemble incomparable, que l'on vient admirer des quatre coins de l'Europe; elle est moins une cité qu'un lieu d'exception merveilleusement situé pour la rêverie; elle devrait être maintenue jalousement dans l'entièreté de son charme nostalgique.»<sup>39</sup>



Abbildung 5:  
Brügge, Steenstraat (Rue des Pierres),  
Abbildung aus *Bruges-la-Morte*

In der dreizehn Jahre nach Sittes deutschsprachiger Erstausgabe erscheinenden französischen Übersetzung von Camille Martin, *L'art de bâtir des villes*, spiegelt sich dieser neue Stellenwert Brügges wider.<sup>40</sup> Der Schweizer verfasste ein neues Kapitel «Des rues», das Sittes Kapitel «Motivenarmut» ersetzte und in dem ein erheblicher Anteil Beispielen aus Brügge gewidmet ist.<sup>41</sup> Zudem zeugen vier Abbildungen vom Stellenwert, den Camille Martin Brügge zubilligte. Die Abbildung 53, eine der Zeichnungen, die Friedrich Pützer für diese Ausgabe angefertigt hatte, zeigt die Rue des Pierres, die auf die Kathedrale zuführt. Vorbild für diese Zeichnung war sehr wahrscheinlich eine Fotografie, die aus den Bildarchiven von Lévy und Neurdein aus Paris stammte und die, vielleicht in einer Variante, schon

Abbildung 6: Brügge, Rue des Pierres, Illustration von Friedrich Pützer für Camillo Sitte, *L'Esthétique des villes*, 1902



für *Bruges-la-Morte* verwendet worden war (Abb. 5 u. 6). Dies spricht einerseits für die Stellung der beiden Bildagenturen auf dem Markt, möglicherweise zeigt es aber auch die Wirkung des Rodenbach'schen Romans, seiner Stimmungsbilder und der dazu gehörigen fotografischen Abbildungen. Wenn Camille Martin im Vorwort zur französischen Ausgabe von Camillo Sitte schliesslich den modernen Städten vorwirft, sie seien zwar organisiert, aber seelenlos, so erscheint darin auch die wissenschaftliche Kehrseite von Rodenbachs symbolistischer Aussage, jeder (Alt-)Stadt entspreche ein Seelenzustand.<sup>42</sup>

In den Jahren nach dem Erscheinen von Rodenbachs *Bruges-la-Morte* veränderten sich die Darstellungskonventionen in der Städtefotografie. Während auf Postkartenfotografien vermehrt städtisches Leben mit abgelichtet wurde, stand in städtebauhistorischen Büchern die menschenleere Darstellung von Städten zunehmend im Vordergrund. Camillo Sitte

verwendete fotografische Darstellungen noch sehr zögerlich, erst in der nach seinem Tod herausgegebenen vierten Auflage des *Städtebaus* von 1908 wurden weitere hinzugefügt. In den Büchern von Brinckmann sind sie bereits essenzieller Bestandteil der Buchkonzeption geworden. Schliesslich förderte das gewachsene Interesse der Denkmalpflege am städtischen Ensemble und seiner landschaftlichen Einbettung Darstellungsformen, die denen in Rodenbachs Roman zumindest ähneln und manchmal sogar dessen Stimmungswerte transportieren.

Mit seinem Roman hatte Rodenbach ungewollt die Aufmerksamkeit der Stadtplaner und Architekten auf Brügge gelenkt, die in dem in *Bruges-la-Morte* beschriebenen Brügge keinen zu konservierenden Zustand und keine künstlerische Qualität erkannten, sondern im Gegenteil einen Aufruf zum Handeln. Schon im Jahr 1877 hatte die Debatte über einen neuen Hafen von Brügge begonnen, der den wirtschaftlichen Aufschwung befördern sollte. Die Ausführung wurde im Jahr 1891 beschlossen, zeitlich zwischen Rodenbachs erstem Brügge-Text im *Figaro* und dem Roman *Bruges-la-Morte*. Das Projekt *Bruges-Port-de-Mer* wurde im Juni 1894 mit einem Architekturwettbewerb gestartet. Zudem wurden in den frühen 1890er-Jahren die Bemühungen um die Restaurierung der Stadt und ihrer Bauten forciert, die im zeittypischen Spannungsfeld von Restaurierung und Konservierung debattiert wurde. Spätestens seit 1894 war auch Charles Buls in die Debatte involviert.<sup>43</sup> Die Objekte und Ensembles, um die es in den Denkmalpflegediskussionen ging, wie die Porte des Baudets, sind dieselben, die auch Rodenbach in seinem Roman abbildete und dadurch in ihrem über die Jahrhunderte gewachsenen Zustand grösseren Kreisen bekannt machte (Abb. 7 u. 8).<sup>44</sup>

Abbildung 7: Brügge, Eselspforte, Abbildung aus *Bruges-la-Morte*



1897, fünf Jahre nach dem Erscheinen von *Bruges-la-Morte*, publizierte Rodenbach einen zweiten Roman über Brügge. *Le Carillonneur* (Der Glöckner) war in mehrfacher Hinsicht ein Folgeprojekt von *Bruges-la-Morte*, eine Reaktion auf *Bruges-Port-de-Mer* und auch eine Antwort auf den Brief Leopolds II. Der Roman thematisiert die stadtplanerische Debatte um den Hafenneubau von Brügge und postuliert ein zweites, denkmalpflegerisch-symbolistisches Konzept für die Zukunft der Stadt. Der junge Architekt und Denkmalpfleger Joris Bourluut kämpft darin um die Erhaltung und Restaurierung der Stadt Brügge und ihre Wiedergeburt als Ort der schönen Künste. Bourluuts visionäres «Bruges-Porte-de-l'Art» steht gegen das reale *Bruges-Port-de-Mer*. Vier Jahre nach Charles Buls wegweisendem Buch *Esthétique des villes* diktierte Rodenbach seinem Protagonisten in die Feder: «L'esthétique des villes est essentielle.»<sup>45</sup> Rodenbachs Credo ist ein ungewöhnlich deutliches literarisches Bekenntnis zur Konservierung der Architektur der Stadt mit ihren Altersspuren:

«Travail délicat aussi, car le danger est double: celui de ne pas restaurer, de perdre ainsi de précieux vestiges qui sont les blasons d'une ville, l'anoblissement du présent par le passé: et celui de trop restaurer, rajeunir, remplacer pierre par pierre, au point que la demeure et le monument n'aient plus rien de leur séculaire survie, ne soient plus qu'un simulacre, une copie trompeuse, le masque de cire, substitué, d'une momie, au lieu de son authentique visage, maquillé par les siècles.»<sup>46</sup>

Sein Bekenntnis ist hierin dem vier Jahre jüngeren Aufruf Georg Dehios zur Erhaltung der Ruine des Ottheinrichbaus des Heidelberger Schlosses mit allen Spuren des Erlebten vergleichbar. Jeder Wiederaufbau im Sinne der Denkmalerhaltung, so Dehio zum Heidelberger Schloss, sei ein Trugbild, Resultat sei am Ende immer nur das endgültige Verschwinden des Denkmals. Daher plädierte Dehio vehement für das ruinöse «Echte» mit seinem «Stimmungsakkord» und wendete sich gegen die Imitation der «tote[n] akademische[n] Abstraktion».<sup>47</sup> Zehn Jahre später, 1907, wurde schliesslich der neue Hafen Zeebrugge eröffnet und der Geograf Jean Brunhes schrieb – unter deutlichem Bezug auf Rodenbach – in seinem Hauptwerk *La Géographie humaine*, das «tote Brügge» sei durch die neue Infrastruktur wiederbelebt worden.<sup>48</sup> Für Rodenbach lag die Schönheit der Stadt Brügge in ihrer totengleichen Schönheit, nun hingegen war sie endgültig «zum Tode verurteilt». Der Kampf um die geliebte Stadt Brügge – «la guerre pour l'art et l'idéal, pour la beauté de la ville» – war verloren und der Architekt und Denkmalpfleger Joris Bourluut erhängt sich am Schluss von *Le Carillonneur* im Inneren der grossen Glocke des Belfrieds.<sup>49</sup>

Schon die zweite Auflage des Romans *Bruges-la-Morte* wurde – gegenläufig zu allen wissenschaftlichen Publikationen zum Thema Städtebau – nur noch mit der Hälfte, mit 17 fotografischen Abbildungen versehen. Alle folgenden Ausgaben bis zu der annähernd vollständigen Neuauflage von 1998 verzichteten gänzlich auf Fotografien Brügges, da diese eine paradoxe Situation hervorriefen. Denn sie berichteten, noch vor ihrer eigentlichen Aufgabe der Illustration innerer Seelenzustände, vom Verlust der «toten Stadt» Brügge, von ihrem doppelten Tod.<sup>50</sup>

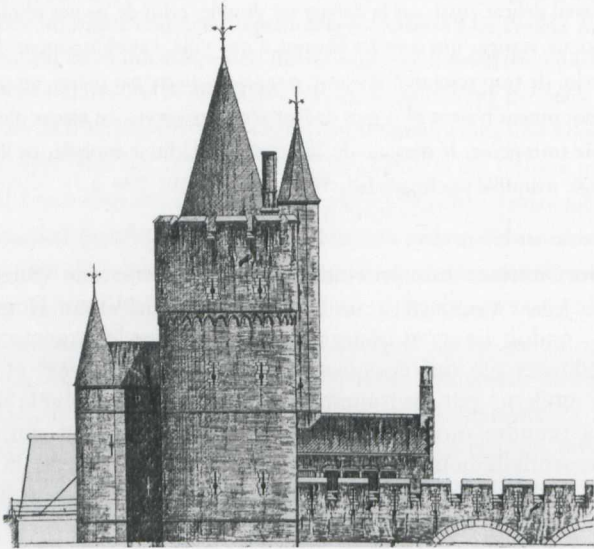
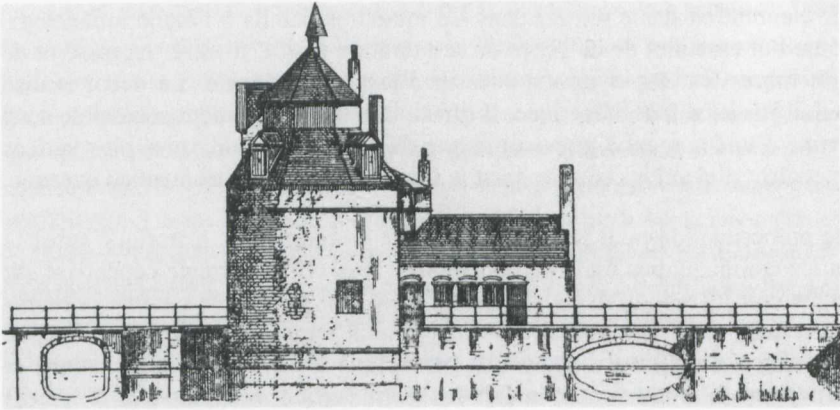


Abbildung 8: Aufmass der Eselspforte und Restaurierungsentwurf von Ch. de Wulf, 1902

- <sup>1</sup> Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* [Paris 1892]. Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris: Flammarion, 1998, S. 65.
- <sup>2</sup> Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 66.
- <sup>3</sup> Zum «démon de l'analogie» vgl. z.B. die Textstelle in Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 102. Das Thema der Analogie einer ersten toten Frau und einer zweiten Lebendigen ist bei Edgar Allan Poe (*Ligeia*, 1838) vorgeprägt. Vgl. hierzu Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München: Kunstmann, 1994, S. 476–485.
- <sup>4</sup> Zu Motiv und Deutung der weiblichen Leiche, die hier auch in ihrer Gleichsetzung zur Stadt Brügge nicht näher untersucht werden soll, vgl. Bronfen 1994 (wie Anm. 3), zu Rodenbach insbes. S. 466–500; dies. (Hg.): *Die schöne Leiche. Texte von Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Arthur Schnitzler und anderen*, München: Goldmann, 1992.
- <sup>5</sup> Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 49: «Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.» Vgl. ausserdem ebd., S. 193: «Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui répond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air.»
- <sup>6</sup> William Wordsworth erhob in seinen 1822 erschienenen *Memorials on a Tour on the Continent* die Stille Brügges über die der Wüste. Zit. in: Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* [Paris 1892]. Texte établi d'après l'édition originale de 1892. Choix de variantes par Christian Berg. Préface de François Duycckaert. Lecture de Christian Berg, Brüssel: Labor, 1986, S. 139.
- <sup>7</sup> Georges Rodenbach, *Le Carillonneur* [Paris 1897], Brüssel: Passé Présent, 1987, S. 22.
- <sup>8</sup> «Ville fantôme, ville momie, à peu près conservée. Cela sent la mort, le Moyen Âge; Venise, en noir, les spectres routiniers et les tombeaux. – Grand Béguinage; carillons. Quelque monuments. Une œuvre attribuée à Michel-Ange. Cependant, Bruges s'en va, elle aussi.» Charles Baudelaire: «Promenade à Bruges [1864], zit. nach ders.: *Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1975, Bd. 2, S. 952f. (= [Pauvre Belgique] XXXII).
- <sup>9</sup> Die Erfindung der Autotypie machte seit etwa 1880 die Integration von fotografischen Vorlagen in den Druckvorgang möglich. Die wesentlichen technischen Neuerungen wurden durch Poitevin um 1875, durch Petit 1878 (= similligravure) und durch Meisenbach 1881 entwickelt. In schneller Folge erschienen zahlreiche illustrierte Romane. Häufig waren es theatralisch nachgestellte Momentaufnahmen, die als klassische Illustrationen gelten können und dem Text keine neue Ebene hinzufügten. Sie sollten zwar eine authentische Realität in den Roman hineinbringen, konnten diesen Anspruch aber natürlich nicht einlösen.
- <sup>10</sup> «Der Blick auf die Stadt Brügge als Entsprechung des inneren Zustandes des Romanprotagonisten Hugues Viane wird dem Leser photographisch dargelegt. Keine der Photographien ist untertitelt; es obliegt dem Leser, die Korrespondenzen zwischen Bild und Text zu erstellen. [...] Die Photographien scheinen über die reine Reproduktion der Bauwerke und Kanäle Brügges hinauszugehen – sie werden zu photographischen Entwürfen seelischer Konstrukte, Projektionen innerer Leere.» Hubert von Amelunxen, «Zwischen Wahrheit und Fiktion. Photographische Buchillustration in Frankreich im XIX. Jahrhundert», in: *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium* 9 (1984), H. 34, S. 13–24, S. 20. – Vgl. ausserdem: Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart: Metzler, 1987.
- <sup>11</sup> Vgl. Paul Edwards, «The photograph in Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte* (1892)», in: *Journal for European Studies. Literature and ideas from the renaissance to the present* 30 (2000), H. 117 (Sonderheft Photography and Literature: an Anglo-French symposium), S. 71–89; ders., «Note sur les négatifs», in: Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 315–319.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 318.
- <sup>13</sup> Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 182: «Ah! toujours ce gris des rues de Bruges! Hugues sentait son âme de plus en plus sous cette influence grise. Il subissait la contagion de ce silence épars, de ce vide sans passants – à peine quelque vieilles, en mante noir, la tête sous le capuchon, qui, pareilles à des ombres, s'en revenaient d'avoir été allumer un cierge à la chapelle du Saint-Sang.»
- <sup>14</sup> Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), Avertissement: «C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous lirons subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur la texte.»
- <sup>15</sup> Léon Daudet, Brief an Georges Rodenbach, in: Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 291.
- <sup>16</sup> Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 129f.: «Mélancholie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de Toussaint! Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel! Car partout les façades, au long des rues, se nuancent à l'infini: les unes sont d'un badigeon vert pâle ou de briques fanées rejointoyées de blanc; mais, tout à côté, d'autres sont noires, fusains sévères, eaux-fortes brûlées dont les encre y remédient, compensent les tons voisins un peu clairs; et, de l'ensemble, c'est quand même du gris qui émane, flotte, se propage au fil des murs alignés comme des quais. Le chant des cloches aussi s'imaginerait plutôt noir; or, ouaté, fondu dans l'espace [...]»
- <sup>17</sup> Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 51: «Hugues Viane se disposa à sortir, comme il en avait l'habitude quotidienne à la fin des après-midi.»; ebd., S. 54: «Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers.»
- <sup>18</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980, S. 120: «Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. [...] Ça a été.» Vgl. auch Amelunxen 1984 (wie Anm. 10), S. 21f.
- <sup>19</sup> Unter anderem ist dies an der sich auf die Technik der Fotografie beziehenden Wortwahl festzustellen. Vgl. z.B. Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 130: «Il y a là, par un

- miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise.» Vgl. hierzu Edwards 2000 (wie Anm. 1), S. 77.
- <sup>20</sup> Rodenbach 1897/1987 (wie Anm. 7), S. 36. Das Motiv der ›toten Stadt‹ ist typisch für das Fin de Siècle. Als wichtige Vorläufer sind zu nennen: die Gedichte *Bruges* von W. Wordsworth (1822), *Carillon* und *The Belfry of Bruges* von H. W. Longfellow (1845) oder *Bruges* von C. Baudelaire (1864). Erst Baudelaire aber thematisiert explizit die Analogie von Tod und der Stadt Brügge. Vgl. die zahlreichen Textbeispiele im Anhang von Rodenbach 1892/1986 (wie Anm. 6), S. 139ff. Venedig, Toledo, Ravenna, Volterra, Gent und Ostende waren neben Brügge beliebte Sujets für derartige Stimmungsbeschreibungen. Für Hans Hinterhäuser, der in einer Studie über die Literatur des Fin de Siècle auch eine Liste mit ›toten Städten‹ zusammenstellte, gewinnen zwei Grundbefindlichkeiten in diesem Sujet Gestalt: «das Dekadenzbewusstsein und die Faszination durch den Todesgedanken». Hans Hinterhäuser, *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*, München: Fink, 1977, S. 73f.; vgl. auch Matthias Noell: «Der Mythos der Toten Stadt. Literarische, künstlerische und denkmalpflegerische Konzepte im Umgang mit städtischem Verschwinden», in: *Trans* 13 (2004), S. 74–81 (= transify, Weiterbauen unter veränderten Voraussetzungen).
- <sup>21</sup> Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 65f.: «À l'épouse morte devait correspondre une ville morte.»
- <sup>22</sup> Ebd., S. 69f.
- <sup>23</sup> Alois Riegl, «Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung» [1903], in: ders.: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien: Filser, 1929, S. 144–193, hier S. 157 u. S. 150.
- <sup>24</sup> Christian Berg, «Lecture», in: Rodenbach 1892/1986 (wie Anm. 6), S. 134, wies auf den Begriff der ›Einführung‹ im Zusammenhang mit Rodenbach hin. Rodenbachs sich angleichende Farben und Materialien der Stadt Brügge (vgl. Anm. 13) stellen eine Analogie zu Riegls «naturnotwendigem allmählichen Wiederaufgehen im Allgemeinen» dar.
- <sup>25</sup> Hinterhäuser 1977, S. 69. Stefan Zweig, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Gabriele d'Annunzio, Marino Maretti oder Henry Miller schrieben über das ›tote Brügge‹ oder die ›tote Stadt‹. André Breton verwies in ironischer Brechung auf Claude Monets Gemälde von Pourville, aber natürlich auch auf Rodenbach: «[...] Pourville morte et désillusionnante comme aucune ville de France [...]» Vgl. André Breton, *Nadja* [1928]. Édition entièrement revue par l'auteur, Paris: Gallimard, 1963, S. 143. Marguerite Duras bewunderte die Ödnis von Paris und auch bei Bogdan Bogdanovic, *Die Stadt und der Tod. Essays*, Salzburg/Klagenfurt 1993, scheint eine Reflexion des Fin de Siècle durchzuschimmern. Nicht zuletzt können wir in der Stadtdarstellung in Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1921/22) einen Reflex auf Bruges-la-Morte sehen. Murnau studierte zwischen 1907 und 1911 auch Philologie und war für Geschichte des französischen Romans, Romantische Lyrik in Frankreich und Geschichte der französischen Lyrik in Berlin und Heidelberg eingeschrieben – er könnte aber auch über diverse Bühnenfassungen Kenntnis des literarischen Stoffes erhalten haben. Rodenbachs 1897 entstandene Bühnenfassung von Bruges-la-Morte unter dem Titel *Le Mirage* wurde von Siegfried Trebitsch auf Deutsch übersetzt
- (*Die Stille Stadt*) und 1903 erstmals in Berlin aufgeführt. 1920 wurde diese Übersetzung schliesslich zur Grundlage für Erich Wolfgang Korngolts Oper *Die tote Stadt*, die 1920 in Köln und Hamburg gleichzeitig uraufgeführt wurde.
- <sup>26</sup> Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 273.
- <sup>27</sup> Georges Rodenbach: «Le Règne du silence», in: ders.: *Œuvres*, Bd. I, Genf: Slatkine Reprints, 1978. Vgl. z.B. Kapitel «Paysage des villes», S. 224.
- <sup>28</sup> Maurice Barrès, *Le Jardin de Bérénice* [1891], Paris: Plon, 1927, S. 84.
- <sup>29</sup> A. E. Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Potsdam 1920, 2. Aufl. 1925, S. 109. Hier zit. nach Rudolf Wurzer, «Camillo Sittes Hauptwerk ›Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‹», in: *Die alte Stadt*, 19 (1992), H. 1, S. 1–15, hier S. 8.
- <sup>30</sup> Albert Erich Brinckmann, *Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele*, Berlin-Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1920, S. 23. Brinckmann war bekannt, dass die Befestigungsanlage von Aigues-Mortes ein Produkt der Restaurierungen von Louzier aus den 1890er-Jahren war.
- <sup>31</sup> Augustin Fliche, *Aigues-Mortes et Saint-Gilles*, Paris: Laurens, 1934, S. 12: «L'histoire du port d'Aigues-Mortes depuis sa création est celle d'une décadence continue que quelques rois ont vainement cherché à enrayer; l'action des phénomènes naturels a été plus forte que celle des hommes. [...] Endormie au milieu de ses étangs, Aigues-Mortes a du moins gardé sa physionomie médiévale. Les vingt tours ou tourelles, construites au temps de Philippe le Hardi et de Philippe le Bel, émergent toujours, blanches et nues, des déserts et des marécages, reflet attardé d'un passé glorieux. Elles jettent une note grave et mélancolique dans un paysage déjà austère par lui-même, tout à la fois triste et ensoleillé, où les sables alternent avec les étangs aux eaux dormantes, où seuls quelques tamaris et de rares pins d'Alep viennent animer une végétation languissante, où la nature, silencieuse et recueillie, semble inviter, elles aussi, à l'évocation historique.»
- <sup>32</sup> Zit. nach: *Fernand Khnopff (1858–1921)*, Ausst.-Kat. Königl.-Belg. Kunstmuseum, Brüssel/Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 230.
- <sup>33</sup> Zit. nach Pierre Maes, *Georges Rodenbach 1855–1898*, Gembloux: Duculot, 1952, S. 275.
- <sup>34</sup> Dossier documentaire, in: Rodenbach 1892/1998 (wie Anm. 1), S. 305–310.
- <sup>35</sup> Ebd., S. 307.
- <sup>36</sup> Ebd.: «Douceur de cheminer à présent dans la ville léthargique, à travers des songes et des souvenirs, au long des rues jamais droites, toujours capricieuses, ménageant, à chaque pas de la lente flânerie, une surprise et un imprévu. Oh! les façades anciennes et rares, avec des bouquets sculptés qui se fanent, des cartouches où des satyres se débattent dans l'effritement de la pierre, des têtes de femmes dont la pluie et la poussière ont défléuri la bouche. Partout des ornements, un caprice, un symbole, un emblème, des armoiries ou des enseignes que le temps a patinés comme avec la cendre des années!»
- <sup>37</sup> Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien: Graeser, 1889 (Reprint der 4. Aufl. 1909), S. 1.
- <sup>38</sup> Ebd., S. 44.

- <sup>39</sup> Karl [Charles] Buls, «La rue Saint-Jacques à Bruges», in: *La Fédération artistique*, 5. August 1900, hier zit. nach Marcel Smets, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, Liège: Mardaga, 1995, S. 205.
- <sup>40</sup> Camillo Sitte, *L'art de bâtir des villes. Notes et réflexions d'un architecte traduites et complétées par Camille Martin*, Paris/Genf: Atar, 1902, 2. Auflage 1918.
- <sup>41</sup> Camille Martin (1877–1928), Genfer Architekt, Kunsthistoriker, Urbanist und Publizist, Präsident der Société suisse des monuments historiques 1916–1922, Direktor des Bureau genevois du plan d'extension 1920–1928.
- <sup>42</sup> Camille Martin, «Avant-Propos», in: Sitte 1918, S. 6: «Elles sont des corps plus ou moins bien organisés, mais des corps sans âme.»; vgl. hierzu die Textstelle aus *Bruges-la-Morte* in Anm. 5.
- <sup>43</sup> Vgl. vor allem Smets 1995 (wie Anm. 39), hier S. 18.
- <sup>44</sup> Vgl. das Projekt für die Porte des Baudets von 1902 (Ch. de Wulf). Abgebild. in: Ebd., S. 204.
- <sup>45</sup> Rodenbach 1897/1987 (wie Anm. 7), S. 242; Charles Buls, *Esthétique des villes*, Brüssel: Bruylant-Cristophe, 1893.
- <sup>46</sup> Rodenbach 1897/1987 (wie Anm. 7), S. 49. Vgl. Georg Dehio, «Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden» [1901], in: ders.: *Kunsthistorische Aufsätze*, München/Berlin: Oldenbourg, 1914, S. 250–261.
- <sup>47</sup> Ebd., S. 261.
- <sup>48</sup> Jean Brunhes, *La Géographie humaine*, 3. Aufl., 3 Bde., Paris: Alcan, 1925 (1. Aufl. in einem Band 1910/11), Bd. 1, S. 262, Anm. 1: «Bruges-la-Morte est «ressuscitée» comme port de mer depuis la création du canal maritime de 10 kilomètres et l'ouverture du port de Zeebrugge en 1907.»
- <sup>49</sup> Rodenbach 1897/1987 (wie Anm. 7), S. 306, 259 u. 268.
- <sup>50</sup> Barthes 1980 (wie Anm. 18), S. 150: «[...] la photographie me dit la mort au futur.» Damit berichteten die Fotografien im Sinne Victor Hugos vom Tod der Architektur durch das Buch: «Ceci tuera cela».