



Technische Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung
Dekanat

Eingel. 24. Nov. 2006

DISSERTATION

Stadtmetaphern.

Camillo Sittes Bild der Stadt im Architekturdiskurs

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin der technischen Wissenschaften unter der Leitung von

O.Univ.Prof. Dipl.-Ing. Dr.phil. Kari Juhani Jormakka

E259/4 – Institut für Architekturwissenschaften, Abteilung Architekturtheorie

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Dipl.-Ing. Sonja Hnilica

E9327477

Margaretenstr. 149/34, 1050 Wien, Österreich

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sj Hnilica'.

Wien, im Juli 2006

Diese Discertation haben begutachtet:

Two handwritten signatures in black ink, positioned above two horizontal dotted lines, indicating the examiners.

Stadtmetaphern – Camillo Sittes Bild der Stadt im Architekturdiskurs

Abstract

Die vorliegende Untersuchung fußt auf einer umfassenden Lektüre der städtebaulichen Schriften von Camillo Sitte, dessen in 15 Sprachen übersetztes Hauptwerk *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen* (1889) den bedeutendsten frühen Versuch darstellt, das Phänomen Stadt in den krisenhaften Umwälzungen durch die Industrialisierung neu zu denken. Um die Komplexität der Stadt zu begreifen, beschreibt Sitte die Stadt gleichzeitig als ein Kunstwerk, Haus, Organismus, Frau, Landschaft oder Bühne. Solche Metaphern können durchaus eine wissenschaftlichen Modellen ähnliche Rolle einnehmen, weil über metaphorische Beziehungen Ähnlichkeiten hergestellt werden, die unsere Erfahrungswelt strukturieren und damit Wirklichkeiten konstruieren.

In dieser Arbeit werden die Stadtmetaphern Sittes mit einer interaktiven, auf der Arbeit von Max Black, George Lakoff und Mark Johnson basierenden Modell analysiert, um Rückschlüsse auf die dem jeweiligen Text zugrunde liegenden Paradigmen (im Sinne von Thomas S. Kuhn), ihr Potential, Implikationen und Grenzen ziehen zu können. Im Hauptteil der Arbeit werden die herausgefilterten Metaphern zunächst in Bedeutungsfelder gegliedert und mit denen weiterer maßgeblicher Autoren kontrastiert. So werden die jeweils relevanten Traditionen, Bedeutungsverschiebungen und Interpretationskollisionen herausgearbeitet.

Von der bereits in der Antike geprägten Metapher der Stadt als großes Haus leitete Sitte die äußerst einflussreiche Metapher des Platzes als Zimmer ab, die er auch morphologisch interpretierte: ein Zimmer müsse geschlossen sein. Die Haus-Metapher zielt andererseits auch auf funktionale Aspekte wie die analog einer Familie organisierte Stadtgemeinschaft, wobei in der Metapher politische und soziale Strukturen mit räumlichen überlagert werden. Dies birgt aber auch die Gefahr, soziale Hierarchien zu verschleiern. Da der öffentliche Raum, der seit der Antike als paradigmatischer Ort öffentlicher Meinungsbildung gilt, seine kommunikative Funktion größtenteils an die Medien verloren hat, wie bereits Sitte bemerkte, haben Autoren am Ende des 20. Jahrhunderts das Ende der Stadt als solcher vorausgesagt (Vilem Flusser u.a.).

Eine ebenfalls sehr traditionsreiche Metapher ist die der Stadt als Organismus. Aus den modernen Naturwissenschaften entlehnte Konzepte haben diese Metapher zu einem Paradigma des funktionalistischen Städtebaus gemacht. Sie steht seither für die perfekte ökonomische Organisation der einzelnen Teile und die Übereinstimmung von Funktion und Form (F. L. Wright, Le Corbusier u.a.), auch wenn diese Auffassung in den Lehndisziplinen längst überholt ist. Im 20. Jahrhundert wurde diese Interpretation durch neuere aus der Biologie transferierte Konzepte ergänzt, die die Stadt als „Zellhaufen“ interpretierten; hierin treffen sich nationalsozialistische Planer mit den Architekten des CIAM. Im Rahmen dieser Metapher interpretierte Sitte das Straßensystem einer Stadt als geschlossenen Blutkreislauf, die heute so produktive Metapher des Netzes hingegen lehnte er ab. Die Organismus-Metapher betont daneben auch den Prozess des „Wachstums“, die der Stadt innewohnende Eigendynamik. Stadtplanung kann in dieser Auffassung als Kampf gegen ein übermächtiges Monster erscheinen (Baron Haussmann u.a.), wobei die Organismusmetapher dann negativ besetzt ist. Insgesamt erscheinen vor allem die neueren aus der Organismus-Metapher abgeleiteten Planungskonzepte zum überwiegenden Teil problematisch.

Eine gebräuchliche Personifizierung, die auch Sitte verwendete, ist die der Stadt als Frau. Die verschiedenen in zahlreichen Mythen transportierten Frauentypen decken dabei unterschiedliche Aspekte ab. Es kann damit eine gewisse Passivität, aber auch Mütterlichkeit assoziiert werden. Besonders relevant sind erotische Komponenten, die vor allem das Selbstbild von (männlichen) Planern, Regenten oder Eroberern und deren Macht- oder Ohnmachtverhältnis zur Stadt charakterisieren. Diese Mythen haben jedoch insgesamt als negativ zu bezeichnende Auswirkung auf das Leben der realen Frauen in der Stadt. Camillo Sitte konzeptualisierte die Stadt darüber hinaus als Natur, wobei er diese Metapher in zwei Richtungen gleichzeitig als ideales Vorbild und als Gefahr auslegte. Einerseits steht die der Kultur dichotomisch entgegengesetzte, bedrohliche Wildnis für Unstrukturiertheit der großen Städte, den Verlust des menschlichen Maßstabs und nicht mehr kontrollierbare Situationen. Diese bis heute gebräuchliche Auslegung (Sitte, Le Corbusier) hat in der jüngsten Zeit interessante Reformulierungen erfahren, die neue Möglichkeiten des planerischen Umgangs mit großen Agglomerationen eröffnen (Rem Koolhaas, Thomas Sieverts). Dagegen kann die Metapher der Stadt als Landschaft in der Tradition der Romantik in

Richtung malerischer Kompositionen oder auch zur Gartenstadt weisen. Die Interpretation dieser Metapher ist so vielschichtig wie das Verhältnis der Städte zur sogenannten „freien Natur“, sie changiert zwischen Antagonismus und Ideal. Denn wird Natur mit der „menschlichen Natur“ schlechthin identifiziert, so eröffnet das abermals eine ganze Kette von Interpretationen, in denen Kunst und Natur schließlich in Eins fallen.

Die Metapher der Stadt als Technik lieferte Sitte lediglich eine Negativ-Folie, gegen die er sich abgrenzte. Das „Mechanische“ deutete er als von außen willkürlich aufgeprägte, dem organischen Zusammenhang fremde, „leblose“ Form. Die Architekten der Moderne dagegen interpretierten die Maschinen-Metapher genau gegenteilig – analog zur Organismus-Metapher. Für sie bedeutete die Maschine effiziente Organisation und technischen Fortschritt und Perfektion (Otto Wagner, Le Corbusier u.a.). Genau dieser Glaube an Fortschritt und Wissenschaftlichkeit ist es, der heute an der Maschinen-Metapher kritisiert wird.

Sitte kritisierte die Uniformität der industriellen Massenprodukte als banal und setzte dagegen die Metapher der Stadt als Bühne. Das Konzept des bühnenbildgleichen Stadtraums betonte einerseits die Wahrnehmung räumlicher Situationen durch den Betrachter. Gerade die Kulissenhaftigkeit der historistischen Architektur wurde andererseits von den Protagonisten der Moderne bekämpft (Adolf Loos, Otto Wagner u.a.). In der Postmoderne wurde im Zuge des *performative turn* das Konzept abermals umgewertet (Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour, Koolhaas u.a.) und im positiven Sinne als Inszenierung gedeutet. Gänzlich andere und durchaus problematische Assoziationen weckt die Interpretation des Architekten als Regisseur, der eine passive Bewohnerschaft heimlich nach seinem Willen lenkt. Dagegen kann die Bühnenmetapher auch gerade die Aktivität der BewohnerInnen betonen. Sitte inspirierte die Metapher dazu, den Stadtraum als Bühne der Städter zu choreographieren, mit seiner Wertschätzung der Illusionswirkung von Architektur erweist er sich als Lieferant wichtiger Konzepte der Postmoderne.

Die Stadt als Geschichte aufzufassen, legt einen völlig anderen Umgang mit ihrer baulichen Substanz nahe. In der extremsten Auslegung wurde, unter selektiver Rezeption von Ideen aus der Soziologie und Psychoanalyse, die bauliche Struktur einer Stadt als Gedächtnis interpretiert, wie bei den Theorien von Aldo Rossi. Sitte hat hier interessante Anregungen geliefert, die teilweise im Widerspruch zu seinen Überlegungen zur Inszenierung stehen.

In der Metapher der Stadt als Kunst operiert Sitte mit einem sehr traditionellen Kunstwerksbegriff, der kaum sinnvoll auf die moderne Großstadt als Ganzes bezogen werden kann. Doch unterstreicht er mit dieser Metapher wirkungsvoll den Anspruch von Architekten, an der Gestaltung zumindest von Teilen der Stadt mitzuwirken. Seine Auffassung der Stadt als Bild erweist sich als äußerst produktiv, das „Malerische“ als Kompositionsprinzip wird bis heute zu recht mit seinem Städtebau-Buch assoziiert. Fragen der Rezeption dieses Stadt-Bildes beziehungsweise das angestrebte Publikum werden hierdurch aufgeworfen, Sitte kann als Vorläufer der touristischen Inszenierung gedeutet werden. Weniger würde ich dagegen das von Sitte angestrebte „Kunstwerk Stadt“ im Sinne eines Gesamtkunstwerks interpretieren, obwohl Sitte dieses Wort selbst oft verwendet und Wagner über die Maßen schätzte.

In der Diskussion dieser verschiedenen Bedeutungsfelder werden verschiedene Funktionsweisen von metaphorischen Prozessen deutlich. In Zeiten der Krise können als Ausweg über Metaphern Modelle aus anderen, erfolgreicherer Disziplinen in den eigenen Fachdiskurs transferiert werden. In anderen Fällen werden traditionsreiche Metaphern neu gedeutet und wirken dann als Motoren für Paradigmenwechsel. Auslöser dafür können Paradigmenwechsel in der Lehndisziplin sein. Die zahlreichen Aspekte der Stadt können nur über unterschiedliche Metaphern gefasst werden, die nicht immer konsistent sein müssen. Zuletzt können sich metaphorische und „buchstäbliche“ Bedeutungen überlagern, und Metaphern lassen per Definition auch immer die Möglichkeit offen, aus den Bildern auszubrechen.

So bleibt am Schluss festzustellen, dass über die Bedeutungsanalyse der Stadtmaphern zentrale Fragen des urbanistischen Diskurses erfasst werden können. Es lassen sich zentrale Traditionen und Kontroversen um die Stadt entlang der verwendeten Metaphern und deren vielfältigen Auslegungen nachzeichnen. Über die Metaphern konnten so Schlüsse auf den Argumentationen zugrunde liegende Paradigmen gegeben werden. Wie gezeigt wurde, bergen Metaphern ein beeindruckendes kreatives Potential, das es in Architektur und Städtebau auch weiterhin zu nutzen gilt.

Inhalt

Abstract	2
Inhalt	4
1. Einleitung	6
2. Theoretische Grundlagen und methodischer Zugang	9
2.1 Architektur und Sprache	9
2.2 Theorien über Metaphern	11
2.3 Generische Kraft von Metaphern	15
2.4 Forschungsstand zu Camillo Sitte	23
2.6 Forschungszugang und Methodisches	28
3. Die Stadt als Haus	31
3.1 Haus	31
4. Die Stadt als Lebewesen	46
4.1 Organismus	47
4.2 Monster	67
5. Die Stadt als Person	73
5.1 Frau	73
5.2 Charakter	79
5.3 Stadtkleid	83
6. Die Stadt als Natur	87
6.1 Wildnis	87
6.2 Landschaft	94
6.3 Garten	99
6.4 Die menschliche Natur	100
7. Die Stadt als Technik	104
7.1 Maschine	104
7.2 Raster	113
8. Die Stadt als Bühne	119
8.1 Bühnenbild	119
8.2 Regisseure	121
8.3 Kulissen	123
8.3 Inszenierung	126
9. Die Stadt als Geschichte	134
9.1 Monument	134
9.2 Sprache	142
10. Die Stadt als Kunst	148
10.1 Kunstwerk	148

10.2 Musik	151
10.3 Malerei	159
10.4 Publikum	167
10.5 Künstler	173
10.6 Gesamtkunstwerk	175
11. Schlussbetrachtung	180
12. Abbildungsteil	188
13. Bibliographie	217
14. Abbildungsverzeichnis	236
Curriculum Vitae	239

1. Einleitung

Camillo Sitte schreibt in seinem Artikel „Über die Kunst der Städtebauens“ 1891, die „Stadt ist eben wahrhaft ein Stück lebendiger Natur, wie Berg und Wald, wo die lieben Thierlein alle ihre erbgewesenen Nester haben; sie ist ein Stück Geschichte, wie ein alter Dom, dessen Mauern, Denksteine, Statuen und Bilder den Beschauer zurückversetzen in längst entschwundene Zeiten; sie ist ein großes Familienhaus, das als liebes, treu gehütetes Vermächtniß von Generation zu Generation sich vererbt hat.“¹ Die Wahrnehmung der Stadt ist seit jeher in auffallender Weise von metaphorischen Bildern geprägt. Wir sprechen vom Großstadtdschungel, der Hure Babylon, dem gefräßigen Stadtmonster, der Stadtmaschine, der Stadt als steingewordener Geschichte oder dem Gesamtkunstwerk Stadt und bebildern ihre Einzelteile als Verkehrsadern, Festungsgürtel, grüne Lungen, Straßenschluchten, Häusermeer, maierische Stadtkulisse, Wohnmaschine oder Mietskasernen. August Endell nennt die Großstadt ein „Märchen, bunter, farbiger, vielgestaltiger als irgendeines, das je ein Dichter erzählte“ und eine „Mutter, die täglich überreich verschwenderisch ihre Kinder mit immer neuem Glück überschüttet.“² Bei Le Corbusier oszilliert die Stadt zwischen „Arbeitswerkzeug“ und „BESTIE“.³

Schon in dieser kleinen Auswahl wird die außerordentliche Bandbreite an Metaphern deutlich, die Architekten für die Stadt verwenden. Städte waren und sind als Phänomene so komplex, dass wir sie nur schwer denken können. Im urbanistischen Diskurs, der sich mit Städten und deren Errichtung wesentlich beschäftigt, ist die Suche nach einer adäquaten Beschreibung der Stadt inhärent. Die Frage nach dem explizit „städtischen“ Charakter großer Agglomerationen beschäftigt die Disziplin seit ihrer Entstehung und muss von allen Akteuren immer neu beantwortet werden. Endgültige Antworten auf die Frage „Was ist die Stadt?“ und daraus folgend „Wie ist gute städtische Architektur beschaffen?“ sind nicht in Sicht. Die kontinuierliche Interpretationsarbeit findet ihren Ausdruck nicht nur im Gebauten, sondern auch in immer neuen sprachlichen Bildern.

In der vorliegenden Arbeit werden zunächst die städtebaulichen Schriften von Camillo Sitte (1843–1903) auf ihre Metaphern für die Stadt hin untersucht. Diese kontrastiere ich mit Schriften weiterer maßgeblicher Autoren. Ich gehe dabei davon aus, dass metaphorische Wendungen dazu verwendet werden, neuartige, unaussprechliche, sehr abstrakte oder zu komplexe Sachverhalte zu strukturieren. Sitte greift in seinen Schriften zahlreiche Metaphern auf, die heute zum Teil so gängig sind, dass wir sie gar nicht mehr wahrnehmen, und verhilft diesen zu neuem Leben, indem er bisher wenig beachtete Aspekte dieser Metaphern hervorhebt, um aus diesen dann morphologische Besonderheiten für die Stadt abzuleiten. Wie ich zeigen werde, prägten und prägen Metaphern bis heute den Diskurs über Stadt. Camillo Sittes Schaffenszeit fällt in eine sehr interessante Phase. Die rasant wachsenden neuen Großstädte widersetzten sich der traditionellen Wahrnehmung und Beschreibung. Die alten festgefügt

¹ Sitte, Camillo: „Die Kunst des Städtebauens.“ In: *NWT*, 5. März 1891.

² Endell, August: „Die Schönheit der Großen Stadt“, in: Ders. *Vom Sehen. Texte 1896–1925*. Hg. Von Helge David. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser 1995 (Erstveröffentlichung Stuttgart 1908), S. 163–208, hier S. 171f.

³ Le Corbusier: *Städtebau*. Übersetzt und hg. von Hans Hildebrandt. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1979 (Erstveröffentlichung 1925), S. VII, 134.

Traditionen hatten keine Gültigkeit mehr. Es mussten in der Literatur über die Stadt in allen Disziplinen, ob Philosophie, Kunst, Wissenschaft oder eben Architektur, völlig neue Wege gesucht werden. Der Städtebau wurde von Architektenseite in Kooperation mit und Abgrenzung zu den Ingenieursdisziplinen der Stadt- und Verkehrsplanung neu gegründet. Sitte kommt das Verdienst zu, in seinem Buch *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* von 1889 die Bestrebungen des neuen Fachs erstmals formuliert zu haben.⁴ Auch gründete er gemeinsam mit Theodor Goecke die erste deutschsprachige Fachzeitschrift, *Der Städtebau*, deren Erscheinen 1904 er allerdings nicht mehr erlebte. Die neuen „Städtebauer“, von ihrer Ausbildung und ihrem Zugang her Architekten, zielten auf die bauliche Gestaltung des urbanen Raums. Innerhalb des Felds der Stadtplanung konkurrierten sie mit den „technischeren“ Zugängen von Seiten der Verkehrsplanung, aber auch mit dem Lager der Bodenspekulanten und der Politik. In einem sehr hart umkämpften Feld musste sich die neue Disziplin erst etablieren, man stand unter hohem Rechtfertigungsdruck und musste auf sehr divergente Fachtraditionen zurückgreifen.

Situationen des Umbruchs und der Krise geben, wie Thomas Kuhn gezeigt hat, einen guten Nährboden für neue Metaphernschöpfungen ab, indem Methoden und Modelle aus anderen, erfolgreicher Disziplinen in die eigene transferiert werden.⁵ In der Krisensituation des Städtebaus nach dem Zweiten Weltkrieg, der den Glauben in die großen Erzählungen und Utopien der Moderne nachhaltig erschüttert hatte, wurden beispielsweise Modelle und Methoden aus der Biologie und der Linguistik in die eigene übertragen, um diese zu kritisieren. Diese Übertragung funktionierte teilweise über Metaphern. Entlehnungen gestatteten es, Gedanken oder Ahnungen zu formulieren, die in den spezifischen Fachsprachen noch nicht benannt werden konnten; sie wirkten andererseits über den Verweis auf anerkanntere Disziplinen selbst als Argumente.⁶

Dass die Metaphern für die Stadt und auch die daraus abgeleiteten Bedeutungen oder Eigenschaften sich fortwährend wandelten und noch wandeln und häufig von Widersprüchen geradezu strotzen, wie ich zeigen werde, tut ihrer Wirksamkeit keinen Abbruch, sondern verstärkt im Gegenteil ihre Bedeutsamkeit. Der urbanistische Diskurs erhielt entscheidene Impulse nicht nur durch die Einführung neuer, sondern oftmals durch die Umwertung oder Neuinterpretation bereits bestehender Metaphern. Für die Debatte zentrale Metaphern, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, sind: die Stadt als großes Haus, als Organismus, als Person, als Natur oder Landschaft, als Bühne, als Technik oder Maschine, als Geschichte und als Kunst(werk). Ich werde dafür argumentieren, dass Metaphern nicht nur zur Beschreibung des komplexen Phänomens Stadt dienen, sondern –explizit oder implizit – alle Planungskonzepte strukturieren und dabei Motor für Paradigmenwechsel im Sinne Kuhns sein können. Metaphern bestimmen, wie ich zeigen werde, welche Probleme formuliert und welche möglichen Lösungen

⁴ Vgl. Wurzer, Rudolf: „Camillo Sittes Hauptwerk: ‚Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen‘.“ In: *Alte Stadt*, Bd. 19, Nr. 1, 1992, S. 1–15, hier S. 4f.

⁵ Kuhn, Thomas: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Erstveröffentlichung 1962).

⁶ Vgl. auch Malfroy, Silvain: „Eine Einführung in die Terminologie“ In: Ders. (Hg.): *Die morphologische Betrachtungsweise von Stadt und Territorium*. Zürich: ETH Zürich 1986, S. 13–260, hier S. 81, 123.

bestimmen, wie ich zeigen werde, welche Probleme formuliert und welche möglichen Lösungen überhaupt gedacht werden können. Deswegen lohnt es sich, dem Phänomen der Metapher nachzugehen, und ihre nicht immer offen zutage liegenden Wirkungsweisen zu erforschen. Einerseits bergen unkritisch verwendete Metaphern die Gefahr, unerwünschte oder einengende Vorannahmen zu reproduzieren. Andererseits können sie in kreativen Prozessen eine Eigendynamik entfalten, die es gezielt und reflektiert zu nutzen gilt.

Danksagungen

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Kari Jormakka, Abteilung Architekturtheorie des Instituts für Architekturwissenschaften der TU Wien, der mich in allen Phasen der Entstehung dieser Arbeit mit großer Fachkenntnis und Engagement betreut, beraten und unterstützt hat. Desweiteren danke Prof. Klaus Semsroth, der mir die Arbeit an meiner Dissertation im Rahmen einer Stelle als Projektassistentin des vom FWF finanzierten Projekts der Camillo Sitte Gesamtausgabe am Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen ermöglicht hat. Den MitarbeiterInnen der Edition und der Betreuerin des Sitte Nachlasses am Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen Roswitha Lacina danke ich für zahlreiche Hinweise und neue Sichtweisen auf Camillo Sitte. Für Literaturhinweise und Hilfe bei der Beschaffung danke ich: Ruth Hanisch, Wolfgang Sonne, Bernhard Langer, Kristian Faschingeder, Erich Raith, Ebru Simsek und Volker Gessendorfer. Für Hinweise und Korrekturen zum Text in unterschiedlichen Stadien danke ich neben den bereits genannten: Dörte Kuhlmann, Jürgen Lenk, Gareth Griffith, Anke Philipp, meinem Bruder Simon, meiner Schwägerin Irmtraud und meiner Mutter Brigitte Hnilica. Für motivierende Gespräche, Zuspruch in Zeiten der Verzweiflung und organisatorische und strategische Ratschläge danke ich Bente Knoll, den Teilnehmerinnen und Trainerinnen des Seminars der Universität Graz in Semriach im Sommer 2005, Tosca Wendt, Brigitte Ratzer, und vielen anderen FreundInnen und KollegInnen. Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern und meinem Freund Wolfgang Nuk.

2. Theoretische Grundlagen und methodischer Zugang

2.1 Architektur und Sprache

Warren Chalk von Archigram soll in einem Interview einmal gesagt haben, er lese keine Bücher, als Architekten schaue nur die Bilder an. Man könnte die Ansicht vertreten, es lohne sich nicht, als Architektin über Metaphern nachzudenken, weil sie sozusagen in zweifacher Weise von der „wirklichen“ Architektur entfernt seien, der geschriebene Text wäre dabei die erste, die Sprachfigur die zweite Stufe der Verfremdung. Welche Bedeutung können Wörter für die Architektur haben? Das Thema mag zunächst von peripherer Wichtigkeit scheinen, wenn die Metapher als bloßes rhetorisches Ornament verstanden wird, das Texte ausschmückt, die von Architektur und Urbanismus erzählen.

Dagegen spricht in zahlreichen Gebieten ein in den letzten 50 Jahren geradezu maßlos gesteigertes Interesse an Metaphern, das sich kaum auf rhetorische Spitzfindigkeiten gründen kann. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts erschienen pro Jahr rund 780 Veröffentlichungen zu Metaphern in den Gebieten Philosophie, Sprach- und Literaturwissenschaften, Semiotik, Psychologie und Psychoanalyse, Anthropologie, Religionswissenschaften sowie Kognitionswissenschaften.⁷ Bereits Ende der siebziger Jahre wurde die Situation mit der ironischen Bemerkung kommentiert, dass „bei gleichbleibender Wachstumsrate von Metapherntheorien die Anzahl der Metaphernforscher die der Weltbevölkerung eines Tages überschreiten könnte.“⁸ Auf die Architekturbranche trifft dies nur mit Einschränkungen zu. Nur ein Beispiel: Der Avery-Index, der alle Artikel in internationalen Architektur-Fachzeitschriften indiziert, liefert auf die Abfrage „metaphor“ hin rund 150 Treffer. Von diesen beschäftigt sich ein beträchtlicher Anteil aber nicht ernsthaft mit Metaphern, sondern führt bloß das Wort im Titel. Der überwiegende Teil dieser AutorInnen verwendet einen Metaphernbegriff, der nicht mehr als State of the Art gelten kann. Zuletzt bleiben lediglich einige wenige Artikel und Bücher, die auch für diese Untersuchung von Interesse sind. Wo liegen die Gründe für diese bemerkenswerte Vernachlässigung der Metapher durch die bauende und über Gebautes schreibende Zunft?

Adrien Forty konstatiert in *Words and Buildings*, die Architekten der Moderne hätten die Meinung aufgebracht, dass das Medium Schrift nichts Substantielles über Architektur aussagen könne.⁹ Es dominiere die Ansicht, jede Kunstgattung wirke auf spezifische Sinne; die Architektur sei ausschließlich über das Sehen, Bewegen und den Tastsinn erfahrbar. Das einzig taugliche Mittel zur Beschreibung von Architektur sei daher die Zeichnung oder das Modell.

Forty schildert allerdings auch, dass erst seit der Renaissance die Zeichnung überhaupt als das Hauptmedium in der Architektur angesehen wird. Zu allen Zeiten gab es auch Praktiker, die das Sprechen und Schreiben über Architektur als notwendigen Teil des Architekturwerkes betrachteten, nicht nur als

⁷ Cacciari, Cristina / Glucksberg, Sam: „Understanding Figurative Language.“ In: Gernsbacher, Morton Ann (Hg.): *Handbook of psycholinguistics*. San Diego: Acad. Press 1994, S. 447.

⁸ Debatin, Bernhard: *Die Rationalität der Metapher: eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*. Berlin/New York: De Gruyter 1995, S. 1.

⁹ Forty, Adrian: *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture*. London: Thames & Hudson 2000, S. 11ff. Vgl auch: Confurius, Gerrit: „Editorial.“ In: *Daidalos* 64: *Rhetorik*, 1997, S. 10–11.

Mittel zur Vermittlung oder der (nachträglichen, vom eigentlichen Werk abgelösten) Kritik.¹⁰ (Abb. 1) Der wortgewaltige Adolf Loos erklärte in gewohnt provokanter Weise, es sei für ihn nicht notwendig, seine Entwürfe zu zeichnen, denn gute Architektur könne auch geschrieben werden. Man könne den Parthenon schreiben.¹¹

Walter Gropius konnte überhaupt nicht selbst zeichnen und bezahlte Kollegen dafür, dass sie seine Entwürfe zu Papier brachten.¹² Viele Architekten und Städtebauer sind gleichermaßen für ihr geschriebenes, wie für ihr gebautes Werk bekannt, Le Corbusier beispielsweise hätte ohne sein schriftliches Werk niemals einen so nachhaltigen Eindruck hinterlassen.¹³ Und der zur Zeit wohl weltweit bekannteste Urbanist Rem Koolhaas hat seine Karriere als Journalist begonnen und dann erst gebaut. Auf die Frage, was sein Beruf sei, antwortete er einmal in einem Interview: „Eigentlich, denke ich, Schriftsteller. Als Schriftsteller oder als Architekt glaube ich, mit Wörtern und Konzepten zu arbeiten; dass das Ganze auf eine Manipulation von Konzepten und Wörtern zurückgeht.“¹⁴

Jeffrey Kipnis behauptet, dass ein theoretischer Artikel genauso Architektur sei, wie ein Gebäude Teil des Architekturdiskurses.¹⁵ Wenn Schreiben ein inhärenter Bestandteil der Architekturproduktion ist, so kommt einer Interpretation schriftlicher Äußerungen über Architektur eine ganz andere Bedeutung zu. Abgesehen davon kann auch die Interpretation eines Werkes als Teil des Kunstwerks gesehen werden, das seine Bedeutungstiefe und -facetten erst mit der Zeit durch seine zahllosen Interpretationen erhält.¹⁶ Es geht mir in dieser Arbeit aber nicht um eine Interpretation der Interpretation, sondern um eine Analyse der Produktionsweise von Architektur und der impliziten Vorannahmen für planerische Entscheidungen. Forty definiert fünf Gebiete, in denen Sprache als Medium der Architekturdarstellung gegenüber der Zeichnung neue Möglichkeiten eröffne: 1. Sprache erlaube Unschärfen, Nuancen und Doppeldeutigkeiten, wie im Medium der Zeichnung höchstens der Skizze innewohnen können. 2. Sprache bezeichne Unterschiede, während eine Zeichnung zuallererst sich selbst repräsentiert. 3. Sprache, unterschieden in Objektsprache und Metasprache, könne gleichzeitig präzise sein und zusätzliche, andere

¹⁰ Forty 2000, S. 29ff.

¹¹ Loos, Adolf „Von der Sparsamkeit.“ In: Ders.: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1995 (Erstveröffentlichung 1924), S. 177–183, S. 177.

¹² In einem Brief an seine Mutter vom 21. Oktober 1907 schreibt der 24-jährige Gropius von seiner vollkommenen Unfähigkeit, auch das simpelste Ding zu Papier zu bringen. Er könne keine gerade Linie zeichnen. Es sei ihm eine physische Unmöglichkeit, denn er bekomme sofort einen Krampf, wenn er einen Bleistift in die Hand nehme. Isaacs, Reginald: *Gropius. An illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*. Boston u.a.: Bulfinch 1992 (Erstveröffentlichung 1983), S. 23.

¹³ Zu Le Corbusiers Schreibstil siehe: Journel, Guillemette Morel: „Le Corbusiers Binäre Figuren.“ In: *Daidalos* 64: *Rhetorik*, 1997, S. 24–29. H. Allen Brooks weist darauf hin, dass Le Corbusier Probleme mit dem Schreiben hatte und seinen bekannt abgehackten Stil aus dieser Notlage heraus entwickelte. Brooks, H. Allen: „Jeanneret and Sitte: Le Corbusiers earliest ideas on urban design“, in: Searing, Helen (Hg.): *In search of modern architecture. A tribute to Henry-Russell Hitchcock* (= The Architectural History Foundation MIT Press series 6). New York, Cambridge/Mass., London: Architectural History Foundation 1982, S. 278–297.

¹⁴ Rem Koolhaas in einem Interview mit Hubertus Siegert am 16. März 1999 in Koolhaas' Büro im Office for Metropolitan Architecture (OMA) in Rotterdam.

¹⁵ Kipnis, Jeffrey: „Drawing a Conclusion.“ In: *Perspecta* 22: *Paradigms of Architecture*. New York: Rizzoli, 1986, S. 97ff. Nach Jormakka, Kari: *Constructing Architecture. Notes on Theory and Criticism in Architecture and the Arts*. (= Datutop 15). Tampere: Ars Magna 1991, S. 91f., FN. 153.

¹⁶ Bonta, Juan Pablo: *Architecture and its interpretation. A Study of expressive systems in architecture*. London: Lund Humphries 1979.

Bedeutungen transportieren. 4. Sprache werde in einem linearen (d.i. auch zeitlichen) Verlauf gesprochen und geschrieben, während Zeichnungen alles gleichzeitig zeigen. 5. Für das Verständnis eines Texts gelten andere (Fach-) Konventionen als für das „Lesen“ einer Architekturzeichnung.¹⁷ Seine Behauptung, Zeichnungen erlaubten keine Unschärfen erscheint mir genauso fragwürdig, wie diejenige, Zeichnungen repräsentierten nur sich selbst und transportierten keine weiteren Bedeutungen. Jeder, der schon einmal eine Wettbewerbspräsentation gezeichnet hat, wird wohl mit mir übereinstimmen, dass Zeichnungen keineswegs „neutral“ sind, sondern sehr wohl „Geschichten erzählen“ können. Forty hat jedoch überzeugend gezeigt, wie die Worte so verachtende Architektur der Moderne auf ganz bestimmten Schlüsselworten fußt. Thomas Markus betont darüber hinaus die verschiedenen Ebenen, auf denen Sprache für das Verständnis von Architektur bedeutsam ist: „Language is at the core of making, using and understanding buildings.“¹⁸ Nicht nur der Entwurf und die Interpretation eines Architekturwerks im Kontext eines künstlerischen Diskurses passiert im Medium Sprache, bzw. Schrift, auch der Gebrauch, die alltägliche Wahrnehmung, ja unser gesamtes Denken über Architektur wird über Sprache und damit über sprachliche Bilder beeinflusst.

Im Folgenden werde ich also zunächst einige philosophische Überlegungen zum Verhältnis von Denken, Wirklichkeit und Sprache schildern und dabei speziell auf die Bedeutung von Metaphern in diesem Zusammenhang eingehen. Ich werde dafür argumentieren, dass Metaphern die Funktion von Modelle oder Paradigmen übernehmen können, um die Architekten ihre Welt konstruieren. Auf diese Weise strukturieren Metaphern sowohl Formulierung der Probleme, als auch deren mögliche Lösungen. Ich werde zeigen, wie die Metaphern für die Stadt, die im städtebaulichen bzw. architektonischen Diskurs geprägt werden, Architektur produzieren.

2.2 Theorien über Metaphern

Die Metapher gilt als klassisches Stilmittel der Rhetorik. Der Ausdruck „Metapher“ geht etymologisch zurück auf das griechische *metaphorá*, zusammengesetzt aus *metá* („über“) und *phérein* („tragen“). Alle Metaphern gründen sich auf der (nicht immer ausgesprochenen) Grundstruktur: „Dies ist das.“ Damit wird gleichzeitig eine zweite Feststellung getroffen: „Dies ist das nicht.“ Eine metaphorische Übertragung liegt also nur dann vor, wenn gleichzeitig bewusst ist, dass Bildspender und Bildempfänger nicht gleich sind.¹⁹ (Wobei sich diese Frage auch nicht immer eindeutig beantworten lässt, aber dazu später mehr.) Die Definitionen dessen, was überhaupt als Metapher zu verstehen ist, sind zahlreich. Besonders schwierig abzugrenzen ist die Metapher gegen die Nebenbegriffe Allegorie, Simile, Symbol, Bild und Vergleich. Es ist auch schwer, die kleinste oder größtmögliche Figur festzulegen, die als Metapher gelten kann. Möglich ist je nach Definition (fast) alles: von Wortteilen und bildlichen

¹⁷ Forty 2000, S. 37ff.

¹⁸ Markus, Thomas A.: *Buildings and Power*. London, New York: Routledge 1993, S. 4.

¹⁹ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: „Metapher.“ In: Fachgruppe Literaturwissenschaft. Ruhr Universität Bochum (Hg.): *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Im Netz unter: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/basislexikon/texte/metapher/> (Mai 2005). Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenoek & Ruprecht 1982, S. 21.

Vorstellungen über Sätze bis hin zu einer ganzen Erzählung oder ganzen Vorstellungskomplexen. Auch hinsichtlich ihres Innovationsgrades sind Metaphern schwierig einzugrenzen. Manche Metaphern sind so konventionalisiert, dass sie gar nicht mehr als solche wahrgenommen werden (z.B. „Tischbein“ oder „Motorhaube“) und somit aus den neueren Metapherdefinitionen schon wieder herausfallen, da sie ihre Metaphorizität verloren haben; das sind sogenannte „lexikalisierte“ oder „tote“ Metaphern. Andere wieder sind so unkonventionell, dass sie deswegen kaum als Metaphern gelesen werden können, in der Lyrik beispielsweise ist der Bildempfänger oft gar nicht eindeutig zu bestimmen. Wobei es in der Lyrik oft gar nicht mehr um eine scharfe Unterscheidung geht, es kann hier zu einer Vermischung von Bildspender und -empfänger kommen.²⁰

Max Black hat, in einer Weiterentwicklung der Gedanken von Ivor Armstrong Richards, alle Metaphertheorien grundsätzlich in zwei Modelle eingeteilt, die er als „Substitutionstheorie“ und „Interaktionstheorie“ bezeichnet.²¹ Sie unterscheiden sich hinsichtlich ihres grundsätzlichen Verständnisses von Sprache und deren Bezug zu einer „Wirklichkeit“. Am ältesten und im Alltagsgebrauch immer noch am weitesten verbreitet sind Substitutionsmodelle, denen zufolge die Metapher einen „eigentlichen“ oder „wörtlichen“ Ausdruck durch einen anderen ersetzt (substituiert). Demgegenüber betonen Interaktionsmodelle, dass eine Metapher eben gerade nicht durch einen „eigentlichen“ Ausdruck ersetzt werden kann, es sei denn um den Preis eines Verlusts an Bedeutung. Wir bringen beim Gebrauch einer Metapher zwei unterschiedliche Vorstellungen in einen gegenseitigen, aktiven Zusammenhang.²² Zwischen einer Metapher und ihrem Kontext besteht semantische Inkongruenz. Ein wechselseitiger Interpretationsprozess muss einsetzen (deswegen: „Interaktion“).²³

Substitution

Nach der Definition von Aristoteles ist die Metapher die Ersetzung des „eigentlichen“ durch einen metaphorisch „uneigentlichen“ Ausdruck nach dem Kriterium der Entsprechung beziehungsweise der Ähnlichkeit.²⁴ Aristoteles stellte fest, dass metaphorische Wendungen semantische Leerstellen im sogenannten „eigentlichen“ Wortschatz füllen können.²⁵ Zwischen dem eigentlichen und dem fremden Wort besteht eine Ähnlichkeit oder Analogie. Eine Form der Substitutionstheorie ist die, ebenfalls bereits von Aristoteles vertretene Ansicht, die Metapher sei ein verkürzter Vergleich, da dabei davon ausgegangen wird, dass der metaphorische Ausdruck ohne Bedeutungsverlust durch den Vergleich ersetzt werden könne.²⁶

²⁰ Vgl. Schmitz-Emans <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/basislexikon/texte/metapher/> (Mai 2005).

²¹ Black, Max: „Die Metapher.“ In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1954), S. 55–79, hier S. 61ff.

²² Richards, Ivor Armstrong: „Die Metapher.“ In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1931), S. 31–54, hier S. 34.

²³ Ebd., S. 43.

²⁴ Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, Kap. 21, 1457b7ff.

²⁵ Ebd., Kap. 21, 1457b.

²⁶ Black, „Die Metapher“, 1996, S. 66. Aristoteles: *Rhetorik*. Übersetzt und hg. von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 2003, S. 155ff.

Die Unterscheidung zwischen „eigentlichem“ und „uneigentlichem“ Ausdruck setzt ein klassisches Verständnis von Sprache voraus, in dem man davon ausgeht, dass die Sprache die Welt abbildet. Worte sind so etwas wie Abbilder und beziehen sich direkt auf gegenständliche Dinge. Wird nun ein solches sprachliches Abbild von einem unabhängig davon bereits vorher existierenden Ding nachträglich quasi gelöst und auf ein anderes übertragen, so liegt ein sozusagen „deplatzierter“ Ausdruck, eine Metapher vor.

Diese Konzeption von Sprache ist die Voraussetzung für die Idee, dass eine Aussage wahr ist, wenn sich die Dinge so verhalten, wenn eine Aussage mit den Dingen/der Welt korrespondiert. Hieraus folgt die traditionelle Zuordnung der Metapher in das Reich der Rhetorik und der literarischen Produktion.

Philosophie und die exakten Wissenschaften, die ja bekanntlich nach Wahrheit streben, sollten sich lieber „direkter“ Ausdrücke bedienen.

Kritiker an der Metapher, und diese sind zahlreich, gehen in der Regel von diesem Substitutionsmodell aus. Während Aristoteles der Metapher grundsätzlich positiv gegenüber stand, weil sie in der poetischen Sprache angenehme Empfindungen hervorrufe,²⁷ hatte sein Lehrer Platon die gesamte Rhetorik mit Argwohn betrachtet. Er verbannte die Dichtung aus seiner Utopie *Politeia*, weil sie keine Wahrheit an sich geben könne, sondern sich von dieser in dreifacher Nachahmung entferne. Sie schüre nur die Emotionen, lenke ab, und mache blind für die wirkliche Wahrheit.²⁸ Diese „Uneigentlichkeit“ der Metapher machte sie auch den mittelalterlichen Theologen verdächtig. Thomas von Aquin kritisierte jegliche Tropen (d.i. bildhaftes Sprechen) als nicht zuverlässig und uneindeutig; tropischen Reden sei grundsätzlich keine Beweisführung zu entnehmen.²⁹ Thomas von Aquin reagierte damit auf die von Augustinus geprägte Exegese, die davon ausging, dass alles was in der Bibel stehe, göttlich inspiriert sei und also wahr sein müsse. Scheinbar absurde oder einander widersprechende Textstellen wurden als Allegorien oder Gleichnisse gedeutet, über die Gott zu den Menschen spreche.

Thomas Hobbes hielt die Metapher für irreführend und absurd, wer nach der Wahrheit suche, dürfe sich solcher Ausdrücke nicht bedienen: „Metaphern dagegen und unsinnige zweideutige Wörter gleichen den *ignes fatui* [den Irrlichtern]. Wenn man sich von ihnen leiten lässt, wandelt man zwischen lauter Unsinn und endet bei Streit, Aufruhr und Ungehorsam.“³⁰ Georg Friedrich Wilhelm Hegel betrachteten die Metapher als entbehrliches Ornament, das eigentlich eher störe: „Die Metapher aber ist immer eine Unterbrechung des Vorstellungsganges und eine stete Zerstreuung, da sie Bilder erweckt und zueinanderstellt, welche nicht unmittelbar zur Sache und zur Bedeutung gehören und daher ebenso sehr auch von derselben fort zu Verwandtem und Fremdartigem herüberziehen.“³¹ Interessanterweise hindert

²⁷ Aristoteles, *Rhetorik*, 1410b.

²⁸ Platon: *Der Staat*. Übersetzt von Rudolf Rufner. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1991 (Original um 370 v. Chr.), 10. Buch, 595a–607c, S.424ff.

²⁹ Thomas von Aquin: *Expositio Super Boethius ... Q.2*, a.3 ad 5. Vgl. Schmitz-Emans, Monika: „Metapher.“ <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/basislexikon/texte/metapher/> (Mai 2005).

³⁰ Hobbes, Thomas: *Leviathan*. Reinbeck/Hamburg: Rohwolt 1965 (Erstveröffentlichung 1651), Teil 1, Kap. V, S. 36.

³¹ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über Ästhetik*, 2 Bde. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1965, Teil 2, Kap. 3, Abschnitt B, 3a, S. 395.

die Geringschätzung von Metaphern als Verschleierung der Wahrheit, unernste Spielerei oder gar Lüge deren Kritiker nicht unbedingt daran, selbst in solchen zu schwelgen. Samuel Parker, Bischof von Oxford, resümierte 1666 seine Metaphernskepsis folgendermaßen: „All die philosophischen Theorien, die nur in metaphorischen Begriffen ausgedrückt sind, stellen keine echten Wahrheiten dar, sondern nichts als Produkte der Imagination, die (wie Puppen) in ein paar glitzernde inhaltsleere Worte gekleidet sind. (...) So kriechen ihre lüsternen und ausschweifenden Phantasien in das Bett der Vernunft, beschmutzen es nicht nur durch Unkeuschheit und außereheliche Umarmungen, sondern schwängern den Verstand mit nichts als Wertlosigkeiten und abenteuerlichen Hirngespinnsten, statt richtige Begriffe und Vorstellungen von Dingen zu schaffen.“³²

Interaktion

Eine andere Art von Kritik beschäftigt sich nicht mit dem Problem der mangelnden „Direktheit“ oder „Wahrheit“ der Metapher, sondern mit der Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen „eigentlichem“ und „uneigentlichem“ Ausdruck. Bereits seit dem englischen Empirismus und Kant wurde darüber diskutiert, dass man, um den Wahrheitsgrad einer Aussage zu ermitteln, nicht auf sprachunabhängige Sachverhalte rekurren kann, um sie mit der Aussage auf ihre Korrespondenz hin zu vergleichen. Denn um zwei Dinge zu vergleichen, muss man sie versprachlichen; es ist also prinzipiell unmöglich, zu überprüfen, ob eine sprachliche Aussage mit einem nicht-sprachlichen Sachverhalt deckungsgleich ist. Erkenntnis reduziert sich auf ein prinzipiell unabschließbares Spiel der Repräsentationen. Wenn aber zwischen „eigentlichem“ und „uneigentlichem“ Rede nicht mehr unterschieden werden kann, ist ein rhetorisches – oder literarisches – Sprechen unvermeidlich.

Friedrich Nietzsches Sprachkritik war hier wegweisend. Nietzsche behauptete: „Erkennen ist nur ein Arbeiten in den beliebtesten Metaphern.“³³ In seinem Essay „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ von 1873 erklärt er, dass alles Wissen sich auf Operationen gründe, die wir als rhetorisch bezeichnen. In einer berühmten Passage folgert er: „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, geschmückt wurden, und die nach einem langen Gebrauch einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“³⁴ Er versteht damit die Sprache als ursprünglich metaphorisch, allerdings in einem sehr eigenwilligen Sinne. (Eine „Metapher“ ist nach Nietzsche die Übertragung eines Nervenreizes in ein Bild, eine weitere die vom Bild in den sprachlichen Laut.) Wichtig ist hier jedoch Nietzsches These, dass jede

³² Parker, Samuel: *Free and Impartial Censure of the Platonick Philosophie*. Hg. von Ken Robinson. New York: AMS Press 1985 (Erstveröffentlichung 1666). Zitiert in: Lakoff / Johnson 2004, S. 219.

³³ Nietzsche, Friedrich: *Werke*. Musarionausgabe in 23 Bden, Bd. 6: Philosophenbuch. Unzeitgemäße Betrachtungen : erstes und zweites Stück. München: Musarion Verlag 1922, S. 57.

³⁴ Nietzsche, Friedrich: „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (1873), in: Ders., *KSA (Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.)*, Bd. 1. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montenari. Berlin, New York: dtv/de Gruyter 1988, S. 873–890, hier S. 880.

Wirklichkeit sprachlich vermittelt und als solche immer bereits überformt ist. Neue Metaphern hielten die Sprache lebendig, Sprachbildung sei zugleich „Welt“-Bildung und Metaphernbildung damit ein grundlegender, vitaler Impuls.

In der Philosophie des 20. Jahrhunderts hat der *linguistic turn* die Wertschätzung der Metapher stark befördert. Verschiedene Autoren schreiben der Metapher schöpferische Kraft zu. Wenn die „Wirklichkeit“ selbst metaphorisch verfasst ist, gibt es nur eine Möglichkeit, sich der „Macht der Metapher“ zu entziehen: das reflektierte Bekenntnis zum Metaphorischen, die Vervielfältigung der Interpretationen und Perspektive, das Spiel der Interpretationen.³⁵ Daher können alle postmodernen Ansätze, die die Konstruiertheit von Wirklichkeit betonen, zu den sogenannten „Interaktionstheorien“ gezählt werden. Ob ein Ausdruck als metaphorisch anzusehen ist, hängt davon ab, ob ein Ausdruck Bilder evozieren kann, es geht um Bedeutungen, weniger um Grammatik oder Syntax.³⁶ Interpretiert werden kann eine Metapher also nur in ihrem jeweiligen Kontext.

Max Black ist der Auffassung, es sei ein methodischer Fehler, nach eindeutigen Kennzeichen für das Vorliegen einer Metapher zu suchen. Ein Wort könne simultan sowohl wörtlich, als auch metaphorisch sein, oder verschiedene Metaphern unterstützen und damit viele Bedeutungen in einer verschmelzen. Ein einfaches Beispiel: Der Ausspruch „Boys will be boys.“ ist gleichzeitig eine Tautologie und eine Metapher. Diese Vieldeutigkeit ist nach Black eine notwendige Nebenerscheinung der Beziehungsvielfalt der Metapher.³⁷

2.3 Generische Kraft von Metaphern

Ähnlichkeit

Max Black hat darauf hingewiesen, dass Metaphern nicht vorhandene „Ähnlichkeiten“ abbilden, sondern diese überhaupt erst herstellen, indem sie verschiedene Dinge zueinander in Beziehung setzen.³⁸ Die Interpretation der Metapher „homo hominem lupus“ hängt sowohl von den Bedeutungen ab, die ich Menschen, als auch von denen, die ich Wölfen zuschreibe. Durch die Metapher werden einige Aspekte beider Konzepte betont, andere unterdrückt. Die Metapher organisiert so unsere Ansichten sowohl über Menschen, als auch über Wölfe.³⁹ Im Spiel sind hier sowohl sozial und kulturell geprägte Alltagsbedeutungen, als auch spezielle Bedeutungen, die ich mit den beiden Konzepten verbinde. Über Metaphern können neuartige Implikationszusammenhänge eingeführt werden.⁴⁰ Metaphern können deshalb kraftvoller als Vergleiche sein, ihre Hervorbringung und Interpretation verlangt Anstrengung, da sie den Gebrauch von Begriffen verändern. Wie bereits Aristoteles schreibt Black deshalb der Metapher

³⁵ Schmitz-Emans <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/basislexikon/texte/metapher/> (Mai 2005).

³⁶ Black, „Die Metapher“, 1996, S. 60.

³⁷ Black, Max: „Mehr über die Metapher.“ In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1979), S. 379–413, hier S. 395.

³⁸ Black, „Die Metapher“, 1996, S. 68.

³⁹ Ebd., S. 71f.

⁴⁰ Black, „Mehr über die Metapher“, 1996, S. 393.

die Fähigkeit zu, neues Wissen hervorzubringen.⁴¹ Metaphern seien nicht „wahr“ oder „falsch“. Jedoch könnten Metaphern Einsichten in ihre jeweiligen Bezugssysteme vermitteln und auf diese Weise eine tiefere Einsicht darüber hervorbringen, wie die Dinge „in Wirklichkeit seien“.⁴²

Sam Glucksberg und Boaz Keysar argumentieren sogar, dass Menschen, wenn sie Metaphern benutzen, ganz „eigentlich“ das sagen, was sie meinen.⁴³ Metaphern seien keine impliziten Vergleiche, sondern Bestätigungen von Kategorisierungen. Man könne Vergleiche dadurch stärken, dass man sie als Metaphern ausdrücke, umgekehrt funktioniere diese Verstärkung jedoch nicht. (Die Aussage „John ist nicht *wie* ein Baum, er *ist* ein Baum.“ wirkt verstärkend, „John *ist* kein Baum, er ist *wie* ein Baum.“ ist dagegen eine Abschwächung.) Metaphern seien also stärker als Similes. Ähnlichkeiten zwischen zwei Begriffen würden normalerweise so hergestellt, dass die spezifischste Kategorie ausgewählt werde, die beide umfasse. (Man würde auf die Frage „Wie ähneln sich Orangen und Bananen?“ eher nicht antworten: „Beide sind Lebewesen.“, sondern „Beide sind exotische Früchte.“) Über die Metapher „Zigaretten sind Zeitbomben“ werden „Zigaretten“ mit der Referenzkategorie „Zeitbomben“ und der gemeinsamen Oberkategorie „tödliche Dinge“ in Beziehung gesetzt. Dadurch verändert sich nicht nur das Konzept von Zigaretten, auch die Oberkategorie kann durch die Aufnahme eines neuen Dings verändert werden (Beispielsweise hat sich die Kategorie „Maschinen“ durch die Aufnahme von „Computern“ verändert, man könne Maschinen seither ein „Gedächtnis“ oder „Intelligenz“ zuschreiben. Damit sind Maschinen nicht mehr nur durch mechnisches Reproduzieren charakterisiert, sie können eigenen Entscheidungen teffen.). Metaphern seien letztendlich Statements über die Einordnung in Referenzgruppen und würden auch als solche verstanden. Metaphern könnten fallweise sogar als Vergleiche ausgedrückt werden, und würden dennoch als Kategorienstatements interpretiert. Erst die Verbindung, die durch die Metapher hergestellt werde, induziere die Ähnlichkeit.⁴⁴

Erfahrung

Nelson Goodman hat die Bedeutung von Metaphern und Metaphernfeldern für den Prozess der Strukturierung und Interpretation der Erfahrungswelt betont. Aus dieser Perspektive erscheint die Metapher als wichtiges Instrument zur ökonomischen Orientierung in der Komplexität der Dinge: „Jede Art von gewöhnlichem oder speziellem Diskurs ist von Metaphern durchsetzt, und es würde uns sehr schwer fallen, irgendwo eine rein wörtliche Passage zu finden. In diesem letzten, durchaus prosaischen Satz zähle ich fünf sichere oder mögliche – wenn auch ermüdete – Metaphern. Dieser unablässige Gebrauch von Metaphern hat seinen Grund nicht nur in der Liebe zur literarischen Farbigkeit, sondern auch in dem dringenden Bedürfnis nach Ökonomie. Wenn wir nicht in der Lage wären, Schemata ohne Schwierigkeiten zu übertragen, um neue Gruppierungen vorzunehmen oder neue Anordnungen zu bewirken, dann müssten wir uns selbst mit einer nicht zu bewältigenden Anzahl verschiedener Schemata

⁴¹ Ebd., S. 405.

⁴² Ebd., S. 411f.

⁴³ Glucksberg, Sam / Keysar, Boaz: „How metaphors work.“ In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (2. erweiterte Auflage), S. 401–424.

⁴⁴ Ebd., S. 423.

belasten, und zwar entweder dadurch, dass wir ein ungeheures Vokabular elementarer Begriffe übernehmen, oder dadurch, dass wir zusammengesetzte in ungeheurer Anzahl ausarbeiten müssten.“⁴⁵

George Lakoff und Mark Johnson behaupten, dass Metaphern nur sekundär eine sprachliche Angelegenheit seien, vielmehr werde zuerst unser gesamtes Denken und Handeln von Metaphern strukturiert.⁴⁶ Sie gehen davon aus, dass viele unserer Aktivitäten ihrem Wesen nach metaphorisch sind – beispielsweise beruhen die Ausdrücke „mit der *Zeit haushalten*“ oder „ein Argument *abschmettern*“ auf den metaphorischen Konzepten „Zeit ist Geld“ und „Argumentieren ist Krieg“. Die für diese Aktivitäten charakteristischen metaphorischen Konzepte strukturierten unsere gegenwärtige Realität. „Wir klassifizieren Erfahrungen nach erfahrenen *Gestalten*, die wir in unserem Konzeptsystem haben. Dabei müssen wir unterscheiden zwischen: (1) der Erfahrung an sich und wie wir sie strukturieren und (2) den Konzepten, die wir anwenden, um die Erfahrung zu strukturieren, d.h. den vieldimensionalen *Gestalten* wie Unterhaltung und Argumentation. (...) Jede einzelne Dimension weist eine bestimmte Korrelation zwischen dem Konzept Unterhaltung und den Aspekten der konkreten Aktivität des Unterhaltens auf. (...) Dadurch, dass wir unsere Erfahrungen in dieser Weise konzeptualisieren, greifen wir die „wichtigen“ Aspekte einer Erfahrung heraus. Und dadurch (...) können wir die Erfahrung kategorisieren, verstehen und sie erinnern.“⁴⁷

Bestimmte Konzepte oder Gestalten seien fast vollständig metaphorisch strukturiert; Lakoff/Johnson nennen hier das Konzept „Liebe“. „Liebe“ könne als „Reise“, als „Patient“, als „Verrücktheit“, als „Krieg“, als „Physik“, etc. aufgefasst werden. (Ich möchte anfügen, dass das Konzept „Stadt“ ein mindestens ebenso gutes Beispiel wäre.) Diese metaphorischen Strukturierungen seien aber alle partiell, denn sonst wären ja beide Konzepte identisch, und es würde nicht nur eines vom anderen Konzept her verstanden werden.⁴⁸ Wenn ein Konzept nach mehr als einer Metapher strukturiert ist, dann passen die verschiedenen metaphorischen Strukturierungen im allgemeinen kohärent zusammen.⁴⁹ Kohärenz entstehe durch Überschneidung metaphorischer Ableitungen, hier können Metaphern sich auch mischen. „Wenn Metaphern zwar kohärent, aber nicht deckungsgleich sind, dürfen wir nicht erwarten, dass sie konsistente Bilder erzeugen.“⁵⁰

Nach Lakoff/Johnson bilden wir viele Metaphern in Bezug zu unserer physischen Erfahrung, zum menschlichen Körper (oben–unten, vorne–hinten, links–rechts, innen–außen). Üblicherweise konzeptualisieren wir das nicht Physische in Begriffen des Physischen.⁵¹ Wenn Dinge keine Einzelgebilde sind, keine scharfen Grenzen haben (auch dafür ist die Stadt ein gutes Beispiel), dann

⁴⁵ Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973 (Erstveröffentlichung 1968), S. 89f.

⁴⁶ Lakoff, George / Johnson, Mark: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Übersetzt von Astrid Hildenbrand. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag 2004 (4. Auflage. Erstveröffentlichung Chicago 1980), S. 177.

⁴⁷ Ebd., S. 100.

⁴⁸ Ebd., S. 21.

⁴⁹ Ebd., S. 102.

⁵⁰ Ebd., S. 111.

⁵¹ Ebd., S. 22, 73.

kategorisieren wir sie so, als ob sie diese scharfen Eigenschaften besäßen. Wir müssen Phänomene als Entitäten mit scharfen Oberflächen imaginieren, damit wir mit unseren Erfahrungen umgehen und bestimmte Ziele erreichen können. Handlungen würden metaphorisch als Objekte konzeptualisiert, Tätigkeiten als Substanzen und Zustände als Gefäße.⁵² Trotz dieser phänomenologischen Komponente seien Metaphern aber kulturell und biographisch bedingt und damit veränderbar. „Neue Metaphern haben die Kraft, neue Realitäten zu schaffen. Dieser Prozess kann an dem Punkt beginnen, an dem wir anfangen, unsere Erfahrungen von einer Metapher her zu begreifen, und er greift tiefer in unsere Realität ein, sobald wir von einer Metapher her zu handeln beginnen. Wenn wir in unser Konzeptsystem eine neue Metapher aufnehmen, dann verändern sich dadurch das Konzeptsystem wie auch die Wahrnehmungen und Handlungen, die dieses System hervorbringt.“⁵³ Meine Herangehensweise an eine Argumentation wird sich beispielsweise grundlegend ändern, wenn ich diese nicht als „Krieg“, sondern als „Tanz“ auffasse. Ebenso wird sich meine planerische Strategie unterscheiden, je nachdem ob ich eine Stadt als „gigantische Maschine“ oder als „fragiles Kunstwerk“ betrachte. Metaphern können Erfahrungen strukturieren und dadurch Wahrheiten schaffen. Von einer Metapher geleitetes Handeln passt zu der entsprechenden Metapher, wodurch diese wiederum in ihrer Fähigkeit gestärkt wird, unsere Erfahrungen kohärent zu machen. In dieser Hinsicht kann eine Metapher zu einer selbst erfüllenden Prophezeiung werden.⁵⁴

Kreativ angewandte Metaphern bergen also ein enormes produktives Potential. Nelson Goodman schreibt dazu: „Metaphorische Wirksamkeit erfordert eine Verbindung von Neuigkeit mit Angemessenheit, eine Kombination des Ungewöhnlichen mit dem Offensichtlichen. Eine gute Metapher befriedigt durch ihren Überraschungseffekt. Eine Metapher ist dann am durchschlagendsten, wenn das transferierte Schema eine neue und bemerkenswerte Organisation anstatt die bloße Reetikettierung einer alten bewirkt.“⁵⁵

Donald Schön untersucht die Rolle von Metaphern im kreativen Prozess. Er zeigt auf, wie stark die Wahl der Leitmetapher das Problem an sich bestimmt. Jede Metapher konstruiert ihre eigene Erzählung in einem Prozess von *naming* und *framing*, also Benennung und Referenzrahmen, in der die Lösungsmöglichkeiten schon vorgegeben seien.⁵⁶ Schön zeigt, wie eine Restrukturierung des metaphorischen *framings* zu vorher undenkbaren Lösungen oder Erfindungen führen kann: Dilemmas können sich plötzlich auflösen, ganz neue Zugänge werden möglich. Durch neue Metaphern kann also ein Paradigmenwechsel herbeigeführt werden.

Modelle

In seinem epochalen Buch *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* beschreibt Thomas S. Kuhn die Geschichte des (wissenschaftlichen) Denkens als in „Paradigmen“ organisiert, deren gemeinsames

⁵² Ebd., S. 35–36, 41.

⁵³ Ebd., S. 167–168.

⁵⁴ Ebd., S. 179.

⁵⁵ Goodman 1973, S. 89.

⁵⁶ Schön, Donald A.: „Generative Metaphor: A perspective on problem-setting in social policy.“ In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (Erstveröffentlichung 1979), S. 137–163, hier S. 143ff..

Moment die implizite Metaphorik eines Paradigmas ist, auf die sich die Praxis stillschweigend verlässt.⁵⁷ Im Gegensatz zu Karl Popper behauptet Kuhn, dass Paradigmen nicht falsifiziert werden können. Ein Paradigma wird erst dann aufgegeben, wenn es durch ein anderes ersetzt werden kann. In frühen Phasen einer Wissenschaft, bevor noch ein Paradigma entstanden ist, gibt es noch keine Übereinkunft über die richtigen Methoden und Definitionen. Komplizierte theoretische Begründungen, oft im weltauschaulichen Bereich, müssen aufgestellt werden, um individuelle Vorgehensweisen zu rechtfertigen. Unterschiedliche, widerstreitende Schulen würden gegründet. Das sei die Zeit, in der Bücher und Abhandlungen verfasst würden, die über lange Zeit Gültigkeit behielten.⁵⁸ Ist einmal ein Paradigma gefunden, kann sich das Fachgebiet formieren. Es beginnt die Phase der „normalen Wissenschaft“, in der Fakten gesammelt und die bestehenden Leitideen, die Kuhn als „Paradigmen“ bezeichnet, verfeinert und ausgearbeitet werden. Ein Paradigma ist nicht nur als Summe der theoretischen Annahmen zu verstehen, es wirkt sich auf tieferen Ebenen aus: ein Paradigma betrifft selbst die Wahrnehmung der Wissenschaftler. Aufgrund der kognitiven Dimension von Paradigmen vergleicht Kuhn Paradigmenwechsel mit Gestaltwechseln.⁵⁹ Diese kennzeichnet ein plötzlicher Wechsel von einem zu einem anderen Perzept. „Normale Wissenschaft“ ist nach Kuhn Rätsellösen, die zu lösenden Rätsel werden durch das Paradigma vorgegeben. Häufen sich bei dieser Arbeit Schwierigkeiten und Widersprüche, so nehmen Konflikte und Grundsatzdiskussionen zu, Krisen entstehen. Erst wenn über einen längeren Zeitraum hinweg an zentralen Stellen Probleme aufgetreten sind oder Entdeckungen gemacht worden sind, die sich nicht vor dem Hintergrund des Paradigmas einordnen lassen, beginnt die Phase der außerordentlichen Wissenschaft. In ihr wird auch wieder über die Grundlagen selbst diskutiert, was unter Umständen zu einem Paradigmenwechsel führt. Menschen, die solche Revolutionen auslösen, seien oft entweder sehr jung oder kämen aus Randgebieten oder anderen Disziplinen und seien dadurch weniger den herrschenden Sichtweisen verbunden.⁶⁰

Der polnische Mediziner Ludwig Fleck, aus dessen Werk Kuhn einige zentrale Gedanken Theorien bezog, hatte schon früher die Bedeutung von Worten betont, die in theoretischen, wissenschaftlichen Formulierungen gebraucht werden. Laut Fleck werden die Worte zu Schlagworten und ändern damit ihren denksocialen Wert. Sie erwörben quasi magische Kraft, durch ihre bloße Gegenwart wirkten sie bis in die Tiefe der wissenschaftlichen Forschung.⁶¹ Je nach ihren theoretischen Vorannahmen sähen Mediziner ganz unterschiedliche Dinge und übersähen andere, weil sie nicht in ihren Denkstil passten. Ein voraussetzungsloses Beobachten gibt es für Fleck nicht. Fleck thematisierte so bereits über 25 Jahre

⁵⁷ Kuhn 1976.

⁵⁸ Ebd., S. 28, 31, 34.

⁵⁹ Ebd., S. 98.

⁶⁰ Ebd., S. 103.

⁶¹ Fleck, Ludwig: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999 (Erstveröffentlichung 1935), S. 59.

vor Kuhn die Rolle der Wissenschaftsgemeinschaft, des Denkkollektivs bei der wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion.⁶²

Max Black vermutete bereits, dass „jede Metapher (...) die Spitze eines untergetauchten Modells“ sei.⁶³ Auch Thomas S. Kuhn äußerte einige Jahre nach dem Erscheinen seines Hauptwerks die Vermutung, dass Metaphern analoge Funktionen zu wissenschaftlichen Modellen innerhalb wissenschaftlicher Revolutionen übernehmen können, da beide interaktive, Ähnlichkeiten erzeugende Prozesse in Gang setzen.⁶⁴ Modelle wie Metaphern haben die wichtige Rolle, die Wissenschaft mit der Welt zu verbinden. Sie seien deswegen nicht beständig, denn Theoriewechsel seien davon begleitet, dass einige der relevanten Metaphern wechseln und mit ihnen die entsprechenden Teile im Netzwerk der Ähnlichkeiten, die sie mit der Welt verbinde. Diese Metaphern seien keine rhetorischen Phänomene, sondern kognitive. Die Veränderungen, die die Metaphernwechsel in den Referenzgruppen auslösten, sei zentral für die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen (als z.B. die Erde nach Kopernikus zu den Planeten gezählt wurde, veränderte das die Auffassung von Planeten fundamental).

Diese zuletzt referierten, sehr weit gefassten interaktiven und gestalttheoretischen Definitionen von Metaphern und ihrer Funktionsweisen möchte ich meiner Untersuchung zugrunde legen. Mich interessiert die unsere Erfahrung strukturierende und Bedeutungen erzeugende Metapher, die als „Spitze des Eisbergs“ (wie von Black angedeutet) auf tiefer liegende Modelle und damit auf Paradigmen hinweist. Über Metaphern sollen hier wesentliche Bedeutungen entziffert werden, die einerseits etwas über die Stadt aussagen können, andererseits möglicherweise aber noch mehr über die Vorannahmen ihrer Urheber, beziehungsweise über den Architekturdiskurs selbst.

Metaphern und architektonischer Entwurf

Viele der von Kuhn beschriebenen Strukturen lassen sich, wie ich im Folgenden zeigen werde, im von Architekten geführten urbanistischen Diskurs auffinden, obwohl dieser, das soll hier betont werden, kein rein wissenschaftlicher ist. Anders als derzeit die Naturwissenschaften kann der urbanistische Diskurs nach wie vor als multiparadigmatisch charakterisiert werden. Das bedeutet, dass sich die zu einer Zeit vorherrschenden Auffassungen nicht einem Paradigma unterordnen lassen, wie es Kuhn für die Geistes- und Sozialwissenschaften beschrieben hat, liegen im urbanistischen Diskurs verschiedene Schulen miteinander im Streit über die sinnvollsten Interpretationen.

Daniel Wieczorek charakterisierte die Texte von Stadtbautheoretikern generell als „Zwitter“ zwischen den Diskursfiguren von Utopie und Wissenschaft. Die Stadt werde zuerst wissenschaftlich beschrieben, von Ildefonso Cerda beispielsweise als Organismus in der Terminologie der Medizin und der Biologie, dann gehe der Autor in eine Kritik über, indem er der zeitgenössischen, als mangelhaft qualifizierten Stadt eine vollkommene Bauweise der Zukunft gegenüberstelle, die eine Umkehrung der bestehenden

⁶² Felt, Ulrike / Nowotny, Helga / Taschwer, Klaus: *Wissenschaftsforschung. Eine Einführung*. Frankfurt/M.: Campus 1995, S. 127.

⁶³ Black, „Mehr über die Metapher“, 1996, S. 396.

⁶⁴ Kuhn, Thomas: „Metaphor in Science.“ In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (Erstveröffentlichung 1979), S. 409–419, hier S. 538ff.

Norm sei.⁶⁵ Ich würde den Architekturdiskurs über die Stadt als Überlagerung wesentlich zahlreicherer Diskursformationen beschreiben, nicht nur von (Natur-)Wissenschaft und Utopie, sondern von Ästhetik, Politik, Ökonomie, Ökologie, Religion und Technik, um nur einige zu nennen. Mehrere bahnbrechende Stadtbautheoretiker waren überdies keine Architekten: Robert Owen war Unternehmer, Patrick Geddes Biologe, Charles Fourier Ladengehilfe, Ebenezer Howard Autodidakt und Stenograph im englischen Parlament. Camillo Sitte fügt sich in dieses Bild, er praktizierte zwar auch als Architekt, verdiente seinen Lebensunterhalt aber als Schuldirektor.

Es ist eine Sache, Metaphern neu zu prägen und in den Diskurs einzubringen, aber eine ganz andere, diesen Vorgang auch zu thematisieren und auf eine Metaebene zu reflektieren. Letzteres findet sich weitaus seltener. Um den derzeitigen Stand der Debatte zur Bedeutung von Metaphern im architektonischen Entwurf kurz zusammenzufassen, möchte ich im Folgenden auf einige Autoren hinweisen, die diese Thematik bereits diskutiert haben und hier bislang noch nicht erwähnt wurden: Peter Collins gliederte das Kapitel über Funktionalismus in seinem Buch *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950* 1965 in vier Kapitel mit den Titeln „The Biological Analogy“, „The Mechanical Analogy“, „The Gastronomic Analogy“ und „The Linguistic Analogy“. Er beschreibt darin sehr präzise die Übertragung verschiedener Prinzipien aus anderen Disziplinen in die Architektur, verwendet jedoch noch nicht den Terminus „Metapher“ dafür.⁶⁶

Charles Jencks's bringt in *The New Paradigm in Architecture* einige Abbildungen zu visuellen Metaphern in der Architektur.⁶⁷ (Abb. 2) Virgil C. Aldrichs hatte bereits 1931 die Ansicht formuliert, dass die Funktionsweise sprachlicher Metaphern auf visuelle Metaphern übertragen werden könne.⁶⁸ Den Vorgang kann man dabei als das Sehen von „etwas“ als „eines“ und zugleich als „anderes“ beschreiben, so wie es in der von Ludwig Wittgenstein angeführten Zeichnung geschieht, das sowohl als Entenkopf, als auch als Hasenkopf gedeutet werden kann. Nach Wittgenstein führt das „Sehen als“ die Alternative eines anderen Sehens mit sich. Das „als“ steht für die Bewusstheit der Deutbarkeit des Gegenstands. Das „Sehen als“ ändert in der Folge die Begriffsverwendung.⁶⁹ Aldrichs Befund, dass diese Metapher nicht notwendig sprachlich sein muss, sondern auch bildhaft oder plastisch sein kann, erweitert den Metaphernbegriff entscheidend.⁷⁰ Obwohl ich dieser Einschätzung grundsätzlich folgen würde, sind visuelle Metaphern

⁶⁵ Wiczorek, Daniel: „Camillo Sittes ‚Städtebau‘ in neuer Sicht“, in: *Berichte zur Raumforschung und Raumplanung* 3–5. Bd. 33., 1989. Wien, New York: Springer Verlag 1989, S. 35–45, hier S. 35.

⁶⁶ Collins, Peter: *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*. London: Montreal & Kingston 1998 (Erstveröffentlichung 1965).

⁶⁷ Jencks, Charles: *The New Paradigm in Architecture*. New Haven, London: Yale University Press 2002.

⁶⁸ Aldrich, Virgil C.: „Visuelle Metapher.“ Übersetzt von Eva Klopsch. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1931), (Erstveröffentlichung 1968), S. 142–162.

⁶⁹ Wittgenstein, Ludwig: „Philosophische Untersuchungen.“ In: Ders.: *Tractatus Logico-philosophicus*. (= Werkausgabe Bd. 1). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 518ff.

⁷⁰ Einige Sprachphilosophen haben die Metapher schon früher geschätzt, weil sie die bildhafte Ausdrucksweise als ursprünglicher ansahen, als die begrifflich-abstrakte und diese Ursprünglichkeit positiv sahen. Vorreiter war hier Giambattista Vico, seine Gedanken wurden von Johann Georg Hamann und Johann Gottfried Herder fortgeführt, die die bildliche, bzw. die sinnliche Qualität der Sprache betonten. Die Auffassung, metaphorisches Sprechen sei bildhaft wird ihrerseits wieder kritisch betrachtet. Dass die Metapher „vor Augen stellt“ (Aristoteles), könne

nicht vorrangiger Gegenstand dieser Untersuchung, die sich, wie bereits ausgeführt, auf Texte konzentriert.

Donald Watson kritisierte 1984, dass die meisten bauökologischen und klimatechnischen Maßnahmen erst nachträglich als Adjustierungen am bereits fertigen Entwurf gedacht würden. Das resultiere aus der klassischen Trennung der Architektur in *utilitas*, *firmitas* und *venustas*. Wir könnten den Entwurf nur über den Referenzrahmen der Metapher des „Bauwerks als Kunstobjekt“ denken, neben der die des „Bauwerks als soziales Werkzeug“ und des „Bauwerks als wissenschaftliches Produkt“ unverbunden stünden. Innerhalb jedes Referenzrahmens, der jeweils seine eigenen Darstellungskonventionen habe, könne nur über bestimmte Fragen nachgedacht werden. Watson schlägt deshalb neue Metaphern vor, die das Design energieeffizienter Gebäude inspirieren könnten: das Gebäude als „natürlicher Lichtstreuer“, „Wärmetauscher“, „Mikroklimaerzeuger“, „integriertes biologisches System“ oder „funktionaler Bestandteil seiner Umwelt“.⁷¹

Richard Coyne, Adrian Snodgrass und David Martin haben 1996 eine empirische Studie zur Rolle von Metaphern im architektonischen Entwurfsprozess vorgelegt, die sie an der Universität Sydney mit Studierenden durchgeführt haben. Sie formulieren die These, dass über Design gar nicht anders als metaphorisch gesprochen und auch gedacht werden kann. Sie beschreiben Design als „generating action within a play of metaphors“.⁷² Als „objektiv“ bezeichnete Entwurfsmethoden können deswegen als objektiv erscheinen, weil die Metaphern, auf denen sie beruhen, im Diskurs hegemonial gesetzt oder zumindest privilegiert sind, also als Paradigma erscheinen. Ihr metaphorischer Gehalt werde schlicht nicht mehr wahrgenommen. Alle in einer Gegenbewegung als „subjektiv“ behauptete Designzugänge seien im Endeffekt auch nur eine spezielle Spielart des „objektiven“ Zugangs.⁷³ In diesem Entwerfen als Spiel der Metaphern machen sie zwei wesentliche Phasen aus, in denen diese Metaphern Dynamik generieren können: erstens innerhalb der ersten Entwurfsskizzen und zweitens innerhalb Kommunikation zwischen den am Entwurf Beteiligten. Die Metaphern, die in den ersten Skizzen geprägt werden, definieren das Entwurfsinteresse, wobei sowohl positive, als auch negative Metaphern, gegen die es sich abzugrenzen gilt, im Spiel sein können. Drei Prozesse, die sie beschreiben, erscheinen für diese Untersuchung als wesentlich: Erstens den *clash of metaphors* bei dem zwei Entwerfer dasselbe Ding als unterschiedliche Dinge sehen (z.B. die Stadt als Monster und als Kunstwerk), zweitens den *clash of interpretations*, bei dem dieselbe Metapher unterschiedlich interpretiert wird (z.B. die Bühne als beglückende Inszenierung oder als gemeine Täuschung), und drittens die Spielräume, die sich daraus ergeben, dass das Ding eben *nicht* das ist, als das es gesehen wird. (Ich kann z.B. die Stadt als

ebenfalls wieder als Metapher verstanden werden, da damit nicht unbedingt ein visueller Eindruck gemeint sein muss.

⁷¹ Watson, Donald: „Model, metaphor and paradigm.“ In: *Journal of architectural education*, Bd. 37, Nr. 3/4, 1984, S. 4–9.

⁷² Coyne, Richard / Snodgrass, Adrian / Martin, David: „Metaphors in the design studio.“ In: *Journal of architectural education*, Bd. 48, Nr. 2, 1995, S. 113–125, hier S. 114.

⁷³ Coyne / Snodgrass / Martin 1995, S. 113f. Siehe auch: Coyne, Richard: „Multimedia in the design studio: a metaphorical analysis.“ In: *Environment and planning B, planning & design*, Bd. 23, Nr. 3, 1996, S. 255–277.

Organismus sehen und einen Park als dessen Lunge. Doch ich weiß, dass die Stadt trotzdem nicht ersticken wird, wenn ich die Lunge wegschneide.⁷⁴)

Niraj Verma bleibt dagegen 1993 in seinem Versuch, aktuelle Theorien der Metapher auf das architektonische Entwerfen umzulegen, hinter seinen Referenzen zurück. Er geht von latenten Ähnlichkeiten aus, die vor der Metapher schon da seien und empfiehlt diese Ähnlichkeiten zu entdecken und für den kreativen Entwurfsprozess zu nutzen. Er argumentiert, dass dieses Denken der menschlichen Denkweise entspreche, quasi ein „natürlicherer Weg“ sei. Seine Wortwahl, besonders der Rückgriff auf die „Natur“ ist gerade im Zusammenhang mit Metaphern suspekt, ich werde diese Argumentationsweise, bezogen auf den Städtebau, später noch ausführlicher kritisieren.⁷⁵ Khaled Saleh Pascha widmet seine Dissertation von 2004 einer historischen Untersuchung der Metapher der Architektur als „gefrorene Musik“, ohne dabei jedoch auf neuere linguistische Theorien einzugehen.⁷⁶

Die Bedeutung von Metaphern speziell für den Städtebau thematisieren explizit beispielsweise Silvain Malfroy (1986) und – in aller Kürze – Nan Ellin (1996).⁷⁷ Eine größere Zahl von Autorinnen und Autoren geht im Rahmen von Untersuchungen zu anderen Themen nebenbei auch auf die Bedeutung von Metaphern ein. Eine Auflistung aller Hinweise, die ich aufgefunden habe, beispielsweise von Werner Durth und Nils Gutschow zur Organismusmetapher oder von Helene Weigel zur Stadt als Frau, würde hier zuviel an Inhalten vorwegnehmen. Sie werden an den entsprechenden Stellen im Hauptteil zitiert. Eine umfassende Untersuchung zu Stadtmetaphern in urbanistischen Diskurs unter Einbezug aktueller Theorien zur Metapher steht bislang noch aus. Diese Forschungslücke soll mit dieser Arbeit ein Stück weit geschlossen werden.

2.4 Forschungsstand zu Camillo Sitte

Die Basis für die vorliegende Arbeit bildet eine vollständige Lektüre der Schriften Camillo Sittes. Der Wiener Städtebauteoretiker (1843–1903) zählt zu jenen Architekten, die praktisch ausschließlich für ihr schriftliches Werk bekannt sind. Und hier wieder kennt man nur sein schmales Buch *Der Städtebau nach*

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 121. Coyne, Snodgrass und Martin schlagen hier folgende didaktische Methoden vor, um während des Entwurfsprozesses implizite Metaphern zu reflektieren: Eine wichtige Rolle nimmt in Designstudios traditionell die Präsentation von Ideenskizzen und Arbeitsmodellen ein, an denen die Ausgangsidee des Entwurfs noch deutlich sichtbar ist. In einem alternativen Szenario präsentiert ausnahmsweise nicht der/die Studierende selbst ihren/seinen Entwurf, sondern einE KollegIn, der/dem das Konzept vorher von der/dem Autoren/in erklärt wurde. Da der/die Präsentierende größere Distanz zum Projekt hat, wird er/sie die von den Autoren oft nur implizit angedeuteten Metaphern stärker hervortreten lassen. In einem anderen Szenario erklärt die Gruppe der KollegInnen dem/der AutorIn anhand der Skizzen und Modelle den eigenen Entwurf. Dadurch wird die Vorstellung von der Intention des Autors herausgefordert und der Stellenwert von Interpretation deutlich. Romantische Metaphern können kurzfristig gebrochen werden, und den Studierenden können sich neue Einsichten in ihre eigenen Projekte eröffnen. Ebd., S. 122.

⁷⁵ Verma, Niraj: „Metaphor and analogy as elements of a theory of similarity for planning.“ In: *JPER (Journal of planning education and research)*, Bd. 13, Nr. 1, 1993, S. 13–25.

⁷⁶ Saleh Pascha, Khaled: „*Gefrorene Musik*“. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*. Dissertation TU Berlin 2004. Download: edocs.tu-berlin.de/diss/2004/salehpascha_khaled.pdf (April 2005)

⁷⁷ Malfroy 1986; Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. New York: Princeton Architectural Press 1999 (Erstveröffentlichung 1996), S. 267–271.

seinen künstlerischen Grundsätzen.⁷⁸ Bereits wenige Wochen nach seinem Erscheinen im Mai 1889 war das in kleiner Auflage erschienene Buch vergriffen, ein Zeichen dafür, das niemand einen derart durchschlagenden Erfolg des Werkes erwartet hatte. Bereits im Juni des selben Jahres wurde es ein zweites Mal aufgelegt.⁷⁹ Bis heute erschien es in 12 Auflagen auf deutsch und wurde in 15 Sprachen übersetzt.⁸⁰ Interessant an den Übersetzungen ist, dass diese kontinuierlich erschienen, ja man kann sogar sagen, dass ab den frühen 1980er Jahren ein neuer Boom an Übersetzungen und Neuübertragungen zu verzeichnen ist. Offensichtlich können auch 100 Jahre später gerade viele Praktiker mit Sittes Grundsätzen nach wie vor etwas anfangen, das Interesse scheint nicht rein historischer Natur zu sein. Sittes *Der Städtebau* kann damit als weltweit bekanntes und über 100 Jahre hin von Theoretikern wie Praktikern kontinuierlich rezipiertes Standardwerk bezeichnet werden. Dabei scheiden und schieden sich an Camillo Sitte von Anfang an bis heute die Geister.

Sittes Theorien wurden zunächst einerseits euphorisch empfangen, andererseits attackiert (hier ist vor allem Sittes Wiener Gegenspieler und Intimfeind Otto Wagner zu nennen). Carl Schorske und Ákos Moravánszky haben Sitte als Protagonisten eines ästhetischen Traditionalismus als Gegenposition zu seinem Kontrahenten Otto Wagner charakterisiert.⁸¹ Kari Jormakka hat jüngst diesen allgemein akzeptierten Antagonismus von Sittes und Otto Wagners Auffassung über die Gestaltung des Stadtraums zumindest in Teilen als übertrieben dargestellt.⁸²

Sittes Städtebauprinzipien wurden postum von Werner Hegemann 1922 zur Grundlage der einflussreichen amerikanischen Entwurfslehre *The American Vitruvius* genommen, die die Sitte-

⁷⁸ Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. In: Ders.: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 3. Hg. Von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins. Wien: Böhlau 2003 (Reprint der Erstveröffentlichung von 1889).

⁷⁹ Vgl. Reining, Hermann: „Erläuterungen zu den Auflagen und Übersetzungen von Camillo Sittes Buch ‚Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘.“ In: Rudolf Wurzer (Hg.): *Camillo Sitte: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Nachdruck der 3. Auflage, Wien 1901 und des Originalmanuskriptes aus dem Jahre 1889*. (= Schriftenreihe des Institutes für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung, Technische Hochschule Wien, Band 19) Wien, New York: Springer Verlag 1972, o. S. Eine sehr ausführliche Darstellung aller Auflagen und Übersetzungen bis 1986, besonders solcher, die Camillo Sitte oder seine Söhne noch selbst begleitet haben, findet sich bei Collins, George R. / Collins, Christiane Crasemann: *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*. New York: Rizzoli 1986 (Erstveröffentlichung 1965), Kapitel „The Successive Editions and Translations of the Book“, S. 71–90.

⁸⁰ Zu den Auflagen und Übersetzungen siehe: CSG, Bd. 3, S. 251–255. In der dortigen Auflistung fehlen allerdings zwei Übersetzungen. Folgende Übersetzungen sind mir bis dato bekannt: französisch (1902, 1918, Neuübersetzung 1980, 1984, 1990), russisch (1925, Neuübersetzung 1993), spanisch (1926, 1980), amerikanisch (1945, Neuübersetzung 1965, 1980), italienisch (1953, Neuübersetzung 1901, 1982, 1990, 1997), serbisch (1967), schwedisch (1982), japanisch (1983), niederländisch (1991), griechisch (1992), rumänisch (1992), tschechisch (1995), slowenisch (1997), portugiesisch und finnisch (2001). Eine türkische Übersetzung ist angekündigt.

⁸¹ Vgl. Wagner, Otto: *Die Baukunst unserer Zeit*. Wien: Löcker 1979 (Erstveröffentlichung 1895). Wagner, Otto: *Moderne Architektur*. Wien: Schroll 1896. Carl Schorske und Ákos Moravánszky widmen Camillo Sitte und seinem Kontrahenten Otto Wagner jeweils ein Kapitel: Schorske, Carl E.: „Die Ringstraße, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt.“ In: Ders.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Übersetzt von Horst Günther. München: Piper 1994 (Erstveröffentlichung 1980), S. 23–110; Moravánszky, Ákos: „Die Geburt der modernen Großstadt“, in: Ders.: *Die Architektur der Donaumonarchie*. Berlin: Ernst & Sohn 1988, S. 23–36.

⁸² Jormakka, Kari: „Introduction.“ In: Ders. (Hg.): *From Camillo Sitte to today. The Art of the City (= Datutop 27)*, Tampere 2006, S. 6–14, hier S. 8ff.

Rezeption in den USA entscheidend prägte.⁸³ Die avangardistische Moderne reagierte jedoch mit programmatischer Ablehnung. Die Protagonisten der Avantgarde empfanden den Vermittler zwischen Tradition und Moderne als zu rückwärtsgewandt. Sigfried Giedion beschrieb ihn als „eine Art Troubadour, der mit seinen mittelalterlichen Liedern das Getöse der modernen Industrie übertönen wollte.“⁸⁴ Le Corbusiers Schriften sind Sitte gegenüber in ihrer Ablehnung besonders heftig, H. Allen Brooks hat allerdings gezeigt, dass Le Corbusiers Hohn gegen Camillo Sittes „Eselspfad“ eher als persönliche Katharsis gelesen werden muss: Le Corbusier, damals noch Charles-Edouard Jeanneret, hatte in jungen Jahren ein 135 Seiten starkes Manuskript mit dem Titel *La Construction des villes* (1910) verfasst, für dessen Hauptthesen Camillo Sitte und Karl Henrici Vorbilder waren, ein paar Jahre später entwarf er sogar einen (nicht realisierten) Plan für ein Cottage-Viertel mit malerisch gekurvten Straßen für seine Heimatstadt La Chaux-de-Fonds (1914). Zehn Jahre und einen Umzug nach Paris später hatte sich seine Auffassung radikal ins Gegenteil gewendet.⁸⁵ Daher geben gerade Le Corbusiers Schriften ein besonders interessantes Vergleichsmaterial ab (sie nehmen in dieser Arbeit eine vergleichsweise prominenten Raum ein, einerseits aufgrund der biographischen und inhaltlichen Verknüpfung, andererseits, weil Le Corbusier mit seinen Visionen dem Städtebau in Europa seinen Siegel aufgedrückt hat, wie kaum ein anderer).

In Deutschland wurde Sitte in unterschiedlichen Kreisen geschätzt, entschiedene Nachfolger fand er im deutschnationalen Lager und in der Heimatschutzbewegung (z.B. Karl Henrici), die seinen malerischen Städtebau als Grundlage für ihr Konzept der deutschen an mittelalterlichen Strukturen orientierten Kleinstadt adaptierten.⁸⁶ Die Planungsgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit ordnete Sitte aufgrund dieser Rezeptionsgeschichte den Vorläufern des Nationalsozialismus zu.⁸⁷ Ambivalenz kennzeichnet auch

⁸³ Hegemann, Werner / Peets, Elbert: *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Civic Art*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1988 (Erstveröffentlichung New York: Princeton Architectural Press 1922). Zur Sitte Rezeption in den USA siehe Collins, Christiane C.: „Sitte: Übertragung und Verbreitung über den Atlantik. Die frühen Boten: Raymond Unwin, John Nolen und Werner Hegemann.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 129–148.

⁸⁴ Giedion, Siegfried: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich, München: Artemis 1976 (Erstveröffentlichung Cambridge/MA: Harvard Univ. Press 1941), S. 464f.

⁸⁵ Brooks 1982, S. 278–297. Zu Le Corbusiers Sitte-Rezeption siehe auch: Moos, Stanislaus von: „Le Corbusier, the monument and the metropolis.“ In: *Columbia documents of architecture and theory: D*, Bd. 3, 1993, S. 115–137. Vidler, Anthony: „Stadtängste und Städtebau.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 257–274.

⁸⁶ Lilley, K.D.: „Modern visions of the medieval city: competing conceptions of urbanism in European civic design.“ In: *Environment and planning B, planning & design*, Bd. 26, Nr. 3, 1999, S. 427–446; Sonne, Wolfgang: „Politische Konnotationen des malerischen Städtebaus.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 63–89.

⁸⁷ Vgl. Fehl, Gerhard: „C. Sitte als Volkserzieher. Anmerkungen zum deterministischen Denken in der Stadtbaukunst des 19. Jahrhunderts.“ In: Ders. / J. Rodriguez-Lores: *Städtebau um die Jahrhundertwende: Materialien zur Entstehung der Disziplin Städtebau*. Köln: Deutscher Gemeindeverlag / Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1980, S. 173–221; Fehl, Gerhard: „Stadtbaukunst contra Stadtplanung, zur Auseinandersetzung Camillo Sittes mit Richard Baumeister.“ In: *Stadtbauwelt* 65, Heft 12, 28. März 1980, S. 451–461; Wiederveröffentlicht in: Fehl, Gerhard: *Kleinstadt, Steildach, Volksgemeinschaft. Zum reaktionären Modernismus in Bau- und Stadtbaukunst*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1995. Karin Wilhelm weist darauf hin, dass diese Interpretation Sittes ebenso vereinfachend, wie falsch ist. Karin Wilhelm weist darauf hin, dass diese Interpretation Sittes ebenso vereinfachend wie falsch ist. Wilhelm, Karin: „Zur Architekturtheorie der Wiener

die weitere Rezeptionsgeschichte von Sittes Städtebauschrift. Im Laufe der 1970er Jahre, als mehr und mehr Kritik am modernistischen Städtebau aufkam, wurden auch Sitte'sche Ideen wieder aufgegriffen, nicht immer unter Nennung des Namens. Im deutschsprachigen Raum berief sich vor allem Rob Krier explizit auf Sitte als Vorbild.⁸⁸

Auf historiographischem Gebiet hat die jüngere Forschungsgeschichte Sitte einen Platz als führender Städtebautheoretiker zuerkannt. George Collins und Christine C. Collins legten 1965 und in Neubearbeitung 1986 eine akribisch kommentierte, mit einem ausführlichen historischen und biographischen Essay versehene Neuübersetzung ins Amerikanische vor.⁸⁹ Françoise Choay feierte Sitte als Begründer der Stadtmorphologie.⁹⁰ Daniel Wieczorek, der auch eine Neuübersetzung ins Französische vornahm, stellte Sitte den Kontext einer Ideengeschichte der Städtebaus und untersuchte die seiner Argumentation zugrunde liegenden Diskursmuster.⁹¹ Gabriele Reiterer gelang es in ihrer Dissertation leider nur ansatzweise, den Einfluss von Sittes naturwissenschaftlichen Studien, besonders der Wahrnehmungstheorien, auf sein *Städtebau*-Buch nachzuzeichnen.⁹² Karin Wilhelm publizierte mehrere fundierte Studien über Sittes städtebauliche Schriften im Licht der Kulturtheorie, ordnete sein Schaffen in die Wiener Debatte des Fin-de-Siècle ein und gab jüngst einen kommentierten Reader mit einer Auswahl von Sittes städtebaulichen Schriften heraus. Sie liest Sitte als kulturkritischen Kommentatoren gegen eine rücksichtslos liberalisierte Städtebaupraxis.⁹³

Aktuelle Positionen zu Camillo Sitte wurden im Rahmen des „Camillo Sitte Symposiums“ im November 2003 an der TU Wien artikuliert, veranstaltet vom Institut für Architekturtheorie und dem Institut für Städtebau.⁹⁴ Besonders hervorgehoben wurde hier von mehreren Seiten Sittes Antizipation touristischer Inszenierungen des urbanen Lebens sowie seine Ideen zu Fragen der Stadtidentität und Ästhetik. Zwei

Moderne“, in: Acham, Karl (Hg.): *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Band 5: *Sprache, Literatur und Kunst*. Wien: Passagen 2003, S. 445–469.

⁸⁸ Krier, Rob: *Stadtraum in Theorie und Praxis*. Stuttgart: Karl Krämer 1975.

⁸⁹ Collins / Collins 1986.

⁹⁰ Choay, Françoise: *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Le Seuil 1980; Choay, Françoise: *Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte und Theorie der Baudenkmale*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1997 (Erstveröffentlichung Paris 1992).

⁹¹ Daniel Wieczorecks Arbeit über Camillo Sitte ist nur auf französisch und italienisch erschienen, in deutscher Übersetzung erschien nur ein kurzer Artikel. Wieczorek, Daniel: *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*. Brüssel, Liège: Architecture + Recherches 1981; Wieczorek 1989.

⁹² Reiterer, Gabriele: *AugenSinn. Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes ‚Städtebau‘*. Salzburg: Anton Pustet 2003.

⁹³ Wilhelm, Karin / Jessen-Klingenberg, Detlef (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*. Basel u.a.: Birkhäuser 2006. Wilhelm, Karin: „Städtebauphysik als Kulturtheorie – Camillo Sittes ‚Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘“, in: Musner, Lutz / Wunberg, Gotthart / Lutter, Christina (Hg.): *Cultural turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2001, S. 89–109; Wilhelm, Karin: „Zur Architekturtheorie der Wiener Moderne“, in: Acham, Karl (Hg.): *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*, Bd 5: *Sprache, Literatur und Kunst*. Wien: Passagen 2003, S. 445–469.

⁹⁴ Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005. Mit Beiträgen von: Kari Jormakka, Michael Mönninger, Ákos Moravánszky, Wolfgang Sonne, Bernhard Langer, Stanford Anderson, Christiane C. Collins, Riitta Nikula, Mario Schwarz, Sonja Hnilica, Ruth Hanisch, Gabriele Reiterer, Heleni Porfyriou; Jormakka, Kari (Hg.): *From Camillo Sitte to today. The Art of the City (= Datutop 27)*, Tampere 2006. Mit Beiträgen von: Stanford Anderson, Christiane C. Collins, Kari Jormakka, Sonja Hnilica, Dörte Kuhlmann, Bernhard Langer, Ákos Moravánszky, Riitta Nikula, Nina Rokaschowsky, Wolfgang Sonne, Anthony Vidler.

weitere internationale Kongresse zu Camillo Sitte haben sich vor allem mit der Rezeptiongeschichte Camillo Sittes in verschiedenen Kulturkreisen beschäftigt, einer Anfang der 1990er Jahre in Venedig,⁹⁵ der andere „Camillo Sitte and the circulation of ideas on urban aesthetics. Europe and Latin America: 1880–1930“ im Oktober 2004 in Bauru/Brasilien.⁹⁶

Auch biographische Arbeiten zu Sitte liegen inzwischen in gutem Umfang von unterschiedlichen AutorInnen vor.⁹⁷ Sitte war, wie bereits erwähnt, im Brotberuf Schuldirektor der k.k. Staatsgewerbeschule zunächst in Salzburg, dann in Wien, und betrieb sein Architekturatelier nur nebenberuflich. In seinem Nachlass, der sich durch Schenkung von Maria Sitte, der Frau von Sittes Sohn Siegfried, seit 1962 am Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen der TU Wien befindet, und der seit 1972 von Roswitha Lacina betreut wird, finden sich – neben den rund sechzig Schriften über Architektur und Städtebau, fünfundzwanzig Architekturentwürfen und siebzehn städtebaulichen Entwürfen und Gutachten – rund sechzig Schriften über Musik, Malerei, Kunstgeschichte und Kunstgewerbe, neunzehn Schriften zu Fachdidaktik sowie zahlreiche Briefe.⁹⁸ Die erste systematische Aufarbeitung dieser Bereiche nahm Michael Mönninger in seiner Dissertation vor.⁹⁹ Derzeit werden die nachgelassenen Schriften gemeinsam mit seinen Architekturentwürfen und städtebaulichen Projekten im Rahmen eines zunächst vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank und seit 2004 vom FWF finanzierten Forschungsprojekts am Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen der TU Wien in einer sechsbändigen kommentierten kritischen Gesamtausgabe ediert. Meines Zeichens für die wissenschaftliche Redaktion und Projektabwicklung zuständig, habe ich während der letzten drei Jahre umfassenden Einblick in das gesamte vorliegende Material bekommen.¹⁰⁰ Für die vorliegende Arbeit

⁹⁵ Publiziert als: Zucconi, Guido (Hg.): *Camillo Sitte e i suoi Interpreti*. Mailand: FrancoAngeli 1992. Mit Beiträgen von: Armand Brulhard, Donatella Calabi, Alain Charre, Christiane C. Collins, Catherine Cooke, Víctor Pérez Escolano, Gerhard Fehl, Stefan Fisch, Vincenzo Fontana, Hartmut Frank, Jean-Pierre Gaudin, Oliver Karnau, Peter Klaniczay, Björn Linn, Giorgio Piccinato, Alessandro Piccinelli, Heleni Porfyriou, Marcel Smets, Anthony Sutcliffe, Mark Swenarton, Petr Ulrich, Rudolf Wurzer, Guido Zucconi.

⁹⁶ Ein Dokumentationsband ist in Arbeit.

⁹⁷ Wurzer, Rudolf: „Camillo Sitte. Leben, Werk und Stellung.“ In: Ders. (Hg.): *Camillo Sitte: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Nachdruck der 3. Auflage, Wien 1901 und des Originalmanuskriptes aus dem Jahre 1889. (= Schriftenreihe des Institutes für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung, Technische Hochschule Wien, Bd. 19) Wien, New York: Springer Verlag 1972, S. IX–XX; Wurzer, Rudolf: „Camillo Sitte.“ In: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.): *Handwörterbuch der Raumforschung und Raumplanung*. Bd. 3. Hannover: Gebrüder Jäneke Verlag 1970, S. 2944–2951; Wurzer, Rudolf: „Franz, Camillo und Siegfried Sitte. Ein langer Weg von der Architektur zur Stadtplanung.“ In: Ders. (Hg.): *Berichte zur Raumforschung und Raumplanung* 33/3–5, Wien 1989, S. 9–32; Collins / Collins 1986; Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1998. In Vorbereitung (dieser Artikel stützt sich auf Recherchen zur Biographie Sittes, die Roswitha Lacina vorgenommen hat): Mönninger, Michael: „Camillo Sitte. Leben und Werk“, CSG, Bd.1; Wilhelm, Karin: „Ordnungsmuster der Stadt. Camillo Sitte und der moderne Städtebaudiskurs.“ In: Dies. / Jessen-Klingenberg, Detlef (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*. Basel u.a.: Birkhäuser 2006, S. 15–95.

⁹⁸ Vgl. Lacina, Roswitha: *Katalog des Nachlasswerkes der Architekten Franz Sitte, Camillo Sitte, Siegfried Sitte*. 2 Bde. Hg. von Rudolf Wurzer. Institut für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung der Technischen Universität. Wien 1979.

⁹⁹ Mönninger 1998.

¹⁰⁰ *Camillo Sitte Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Klaus Semsroth, Michael Mönninger und Christiane C. Collins, 6 Bde. Bisher ist nur Bd. 3 erschienen. Einige der Kommentare liegen der Autorin aber bereits vor. Aufgrund von Copyrightauflagen durch die Projektleitung werden diese Kommentare hier nicht zitiert. Selbstverständlich werden in dieser Arbeit auch keine Forschungsergebnisse daraus vorweggenommen.

wurden von mir sämtliche nachgelassenen Schriften ausgewertet, wobei aufgrund der Themenstellung der überwiegende Teil des zitierten Materials dem Themenbereich Architektur und Städtebau entstammt. Nur fallweise erwiesen sich Sittes Schriften aus den anderen Fachgebieten für diese Untersuchung als relevant.

2.6 Forschungszugang und Methodisches

Diese Untersuchung gilt nicht einer stilistischen oder literarischen Analyse von Sittes Schriften und fokussiert auch nicht auf Sitte als Autor. Biographische Forschungen liegen zur Genüge vor. Vielmehr möchte ich über die metaphorischen Formationen die Paradigmen in Sittes Texten und denen seiner Kollegen freilegen. Dabei interessieren mich vor allem deren architektonische Implikationen, die planerischen oder architektonischen Probleme, die sie konstituieren, und die Möglichkeiten, die sie undenkbar machen und dadurch ausschließen, die Lösungen, die sie nahe legen und die Kriterien, die sie enthalten um diese Lösungen zu bewerten. In der oben angeführten Forschungsliteratur zu Camillo Sitte wird auf Metaphern in der Regel höchstens cursorisch eingegangen, obwohl einige zentrale Metaphern, wie der Platz als Zimmer oder die Stadt als Kunstwerk regelmäßig erwähnt werden. Ich habe zunächst aus dem umfangreichen Textkorpus metaphorische Wendungen herausgefiltert, diese dann thematisch gruppiert und auf die Hauptmetaphern zurückgeführt: die Stadt als Haus, Organismus, Person, Natur, Technik, Bühne, Geschichte und Kunst. Von diesem Hauptmetaphern sind weitere Metaphern abgeleitet und bilden deren Unterkapitel (Die Stadt als Frau behandle ich als Ableitung der Stadt als Person, die Stadt als Landschaft als Ableitung der Stadt als Natur, und die Stadt als Denkmal als Ableitung der Stadt als Geschichte etc.). Die relevantesten dieser Metaphern diskutiere ich im folgenden jeweils einzeln. Obwohl die Schriften Sittes das Zentrum und den Schwerpunkt der Analyse bilden, werde ich – mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen – jeweils auch ältere und jüngere Autoren diskutieren, um das Potential der einzelnen Metaphern zu artikulieren. Es stellte sich im Laufe meiner Recherchen heraus, dass je nach Thema andere Schwerpunkte zu setzen waren. Die Maschinenmetapher beispielsweise ist konstituierend für die Moderne, während die Bühnenmetapher eine zentrale Rolle in der Postmoderne einnimmt. Wieder andere, wie beispielsweise die Organismusmetapher, überdauern seit der Antike praktisch durch alle Epochen hinweg. (Was nicht bedeuten soll, dass die Maschinen- oder die Bühnenmetapher nicht ebenfalls schon lange vor den hier besonders herausgearbeiteten Perioden geprägt worden wären.) Jedes einzelne Thema flächendeckend abhandeln zu wollen, wäre vermessen und hätte den Rahmen dieser Arbeit bei weitem gesprengt. Ich werde mich stattdessen auf Aspekte konzentrieren, die bei Sitte relevant und auch heute noch bedeutsam sind. Zu einigen Metaphernfeldern habe ich bereits Spezialuntersuchungen, die sich allerdings selten direkt auf Sitte beziehen, vorgefunden und einbezogen.

Mönninger, Michael: „Leben und Werk Camillo Sittes.“ (CSG, Bd. 1.); Ders.: „Camillo Sitte als Kunstkritiker.“ (Ebd.); Ders.: „Sitte und Wagner.“ (Ebd.); Hanisch, Ruth / Sonne, Wolfgang: „Die Welt der kleinen Dinge‘. Camillo Sittes Schriften zum Kunstgewerbe.“ (Ebd.); Schwarz, Mario: „Camillo Sittes Schriften zur Architektur.“ (CSG, Bd. 2); Hanisch, Ruth / Sonne, Wolfgang: „Mit der eigenthümlichen Beweglichkeit seines Geistes‘. Camillo Sittes Schriften zur Pädagogik.“ (CSG, Bd. 4.)

Diese fokussieren meist auf Architektur allgemein, dennoch sind sie für die hier gewählte Thematik aufschlussreich.

Die vorliegende Arbeit ist in meinem Verständnis eine Untersuchung nicht des Werks einiger Einzelautoren und deren etwaigen Intentionen, sondern von Diskursformationen. Michel Foucault hat in die *Ordnung der Dinge* postuliert, dass ein Diskurs – als die Summe sprachlicher Aussagen zu einem bestimmten Thema – das Wahrnehmen, Denken und Handeln von Individuen steuert. Die Möglichkeiten des Diskurses, und damit des Sagbaren, werden immer von Doktrinen, Methoden, Verboten und Ritualen eingegrenzt. Die zugehörigen Diskursformen bilden diese Regeln und Grenzen ab und konstituieren sich gleichzeitig.¹⁰¹ Die machtvolle Produktion und Formation von Wissen findet innerhalb spezialisierter Diskurstypen statt. Diese diskursiven Formationen sind untereinander durch Beziehungen verbunden, die die Übertragung von Methoden, Begriffen oder Techniken gestatten.¹⁰² Foucault versteht dabei die Wissensordnung nicht als Abbild einer außenstehenden Wirklichkeit, sondern schreibt sie der Materialität der Diskurse selbst zu, also den Aussage- und Zeichensequenzen, die in diskursiven Praktiken entstehen und durch deren Wiederholung die Wirklichkeit konstituiert wird.¹⁰³ Der Foucault'sche Diskursbegriff und die Methode der Diskursanalyse hat inzwischen zahlreiche Modifizierungen, Weiterentwicklungen und Ausdifferenzierungen erfahren, die aber für die vorliegende Untersuchung nicht von spezieller Bedeutung sind.¹⁰⁴ Metaphern können unter diesem Blickwinkel als Mittel oder Ausdruck der Überschneidung einzelner Diskursstränge oder Spezialdiskurse gesehen werden, die einen Austausch von Werten, Methoden, Interpretationen und Bedeutungen initiieren.

Um städtebauliche Metaphern für die Stadt zu analysieren, reicht es also nicht aus, ausschließlich städtebauliche Literatur heranzuziehen. Dennoch, das sei ausdrücklich betont, liegt der Fokus dieser Arbeit auf der Wahrnehmung von Stadt innerhalb des Architekturdiskurses. Als Architektin lege ich mein Hauptaugenmerk auf Äußerungen von Architekten und Städtebauern, nicht auf andere Stadtplanungsdisziplinen. Trotzdem ist es notwendig, in andere Disziplinen auszugreifen. Im vorigen Kapitel habe ich dargelegt, dass Metaphern dazu dienen, Modelle, Methoden und Anschauungsweisen von einer Leitdisziplin in eine andere, in der Krise befindliche zu transferieren. Zahlreiche Fachleute haben in unterschiedlichen Disziplinen darum gekämpft, die rasanten Veränderungen der modernen Großstadt, dieses neuartige und für viele verstörende Phänomen, zu erfassen, nicht nur Städtebauer und Architekten, sondern auch Literaten, Soziologen, Psychologen, bildende Künstler, Mediziner, Ökonomen, Politiker und viele mehr. In diesem Sinne haben auch die Literatur (in die Untersuchung einbezogen wurden beispielsweise Pariser Großstadttromane, sowie literarische Werke des Wiener Fin-de-Siècle), das Kino (oft haben Kinofilme urbane Entwicklungen antizipiert, man denke beispielsweise an „Metropolis“)

¹⁰¹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974 (Erstveröffentlichung 1966); Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt/M.: Fischer 1998 (Erstveröffentlichung 1972).

¹⁰² Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M. Suhrkamp 1981 (Erstveröffentlichung 1973), S. 225ff.

¹⁰³ Vgl. Keller, Reiner u.a.: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd.1: *Theorien und Methoden*. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 12.

¹⁰⁴ Einen Überblick bietet z.B. Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg: DISS 2001 (3. Auflage), S. 120ff.

und unterschiedliche Wissenschaften als Lehndisziplinen einen entscheidenden Einfluss darauf, wie Architekten die Stadt begreifen.

Einen Befund kann ich nach dieser „Lesereise“ ohne Zögern aussprechen. Städtebauliteratur ohne Stadtmaphern gibt es nicht. Jorge Louis Borges schreibt in seinem Essay „Die Sphäre Pascals“: „Vielleicht ist die Universalgeschichte die Geschichte von ein paar wenigen Maphern.“¹⁰⁵ Und er schließt mit den Worten: „Vielleicht ist die Universalgeschichte die Geschichte der *unterschiedlichen Betonung* von ein paar wenigen Maphern. [Hervorhebung S.H.]“¹⁰⁶ Es wäre vermessen, im Rahmen einer Dissertation die Geschichte des Städtebaus als eine Geschichte von Maphern (oder deren unterschiedlichen Betonung) komplett neu schreiben zu wollen. Doch bin ich überzeugt, dass es möglich und aufschlussreich wäre. Vielleicht ist diese Arbeit ein Anfang.

¹⁰⁵ Borges, Jorge Luis: „Die Sphäre Pascals.“ In: Ders.: *Essays 1952–1979*. (= *Gesammelte Schriften*. Bd. 5/II). Übersetzt von Karl August Horst, Curt Meyer-Clason, Gisbert Haefs. München, Wien: Hanser 1981, S. 10.

¹⁰⁶ Ebd., S. 14.

3. Die Stadt als Haus

Dass Sitte Stadtplätze mit Zimmern verglich, ist eine seiner bekanntesten und meistzitierten Analogien überhaupt: „[E]s verhält sich mit einem Platze geradeso, wie mit einem Zimmer. Zu einem Zimmer gehört nicht mit Nothwendigkeit, dass es auch möblirt sei. Es gibt auch leerstehende, unmöblirte Zimmer. Aber ein Zimmer, in dem eine Wand fehlt, ist kein Zimmer; es muss geschlossen sein.“¹⁰⁷ Sitte widmete der Geschlossenheit von Plätzen ein volles Kapitel in *Der Städtebau*. Man könnte nun einwenden, einen Platz ein Zimmer zu nennen, müsse nicht notwendigerweise beinhalten, dass die ganze Stadt metaphorisch als Haus aufgefasst wird. Ich werde im Folgenden aber zeigen, dass die Hausmetapher für Sittes Konzept der Stadt zentral ist, und es sich bei der Zimmermetapher um eine Ableitung handelt. Die Metapher der Stadt als Haus betont verschiedene Aspekte, sowohl der Stadtgemeinschaft und ihrer inneren Organisation, als auch der Morphologie städtischer Räume, wie ich zeigen werde. Auch die direkte Umkehrung der metaphorischen Verbindung, das Haus als Stadt, war für den Architekturdiskurs produktiv und hatte wiederum Auswirkung auf das Verständnis des städtischen Raums, weshalb auch diese Umkehrung hier diskutiert wird. Zuletzt werde ich kurz auf soziale Hierarchien, politische Ideologien und technische Revolutionen eingehen, die über die Konzeption von „Öffentlichkeit“ und „Familie“ für die Hausmetapher relevant werden und die Vorstellung vom öffentlichen Raum verändern müssen.

3.1 Haus

Zimmer

Es ist möglich, dass als Innenräume geplante bauliche Strukturen tatsächlich zu Plätzen werden. Beim Dom in Siena wurden die Bauarbeiten am Hauptschiff im 14. Jahrhundert aufgegeben. Wände, Portal und ein Seitenschiff des nicht fertiggestellten Hauptschiffes zu den Fassaden eines Platzes, während das Querschiff zum Hauptschiff umfunktioniert wurde. (Abb. 3) Sitte bildete in seinem Buch vier Kirchplätze aus Siena ab, den Domplatz, der doch ein Beleg par Excellenz sein sollte, erwähnte er jedoch nicht.¹⁰⁸ Camillo Sitte wendete sich mit seiner Metapher zunächst gegen die gründerzeitliche Praxis, zwischen den meist streng geometrischen Bauvolumina übriggebliebene Restfläche als Plätze auszugestalten: „ein blos unverbauter Fleck [ist] noch kein Stadtplatz.“¹⁰⁹ Sitte nutzte die Zimmer-Metapher, um zu artikulieren, dass ein städtischer Platz als Positivform aufgefasst werden solle, der aus der Häusermasse herausgeschnitten wird, und nicht als Restflächen oder Zwickel zwischen den Baukörpern.¹¹⁰ Sitte betonte, dass in früheren Zeiten Architekten, die Bauwerke auf unregelmäßigen Parzellen errichteten, es

¹⁰⁷ Sitte, Camillo: „Über alte und neue Städteanlagen mit Bezug auf Plätze und Monument-Aufstellung in Wien.“ Vortrag des Herrn Regierungsrathes Camillo Sitte, gehalten in der Wochenversammlung am 26. Jänner 1889 (nach dem Stenogramme). In: *Wochenschrift des Österr. Ingenieur- u. Architektenvereines*, 14. Jg, Nr. 33/34, 1889, S. 261–263, 269–274.

¹⁰⁸ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 58.

¹⁰⁹ Ebd., S. 35.

¹¹⁰ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 92.

verstanden hätten, durch unterschiedliche Mauerstärken oder geschickte Einpassung kleiner Nebenräume in die Zwickel diese Unregelmäßigkeiten im Inneren der Wohnräume nicht spürbar werden zu lassen.

„Die Alten haben das Winklige und Dreieckige verbaut und haben als Platz, weil er für sie Festsaal und Zimmer war, das möglichst wirkungsvollste Format herausgeschnitten.“¹¹¹

Bei Herman Sörgel (der ab 1927 das Atlantropa-Projekt entwickelte, um durch Absenkung des Mittelmeeres einen neuen Großkontinent zu schaffen) findet sich eine eng an Sittes Ideen angelehnte Beschreibung der Stadt als Haus, in der Sörgel die Idee, die Sitte angedeutet hatte, noch expliziter macht.

In *Architektur-Ästhetik. Theorie der Baukunst* von 1921 benennt Sörgel als wichtiges Gestaltungskriterium städtischer Räume die „Konkavität“: „Die Forderung, dass die Architektur *Räume unter freiem Himmel* schaffe, wird tatsächlich gelöst (...). Der Platz oder die Straße als ‚Raum‘ schließen sich unter diesem Gesichtspunkt an die umgebenden Bauten, wie ein Zimmer an das andere an. So spricht man denn von Platz, ‚räumen‘ und Straßen, ‚räumen‘. Gerade im Hohlraumvolumen, nicht im materiellen Körperkubus, besteht das eigentliche architektonische Kunstwerk. (...) Im *Altertum* sind Markt sowohl wie Theater, Wohnhaus so wie Hypäthraltempel alle oben offen, ähnlich wie die nischenförmige Umstellung und Gestaltung eines zentralen Hofraumes. (...) Was für das Einzelhaus das Atrium ist, wird für die Stadt der Hauptraum, nämlich Versammlungsort, Festplatz, Markt, usw.“¹¹²

Indem Sitte die Perspektive des Städters als „Verbraucher und Empfänger“ einnimmt, der sich durch das „Gebäude Stadt“ wie durch eine Flucht von Zimmern bewegt, werden die Bauwerke zu Wänden. Die von ihm wahrgenommene Stadt ist das Negativ derjenigen Stadt, die Architekten und Ingenieure normalerweise sehen, nämlich der von den Bauten übriggelassene Raum.¹¹³ Das ist ein klassischer Gestaltwechsel, die Figur wird zum Grund und umgekehrt, vergleichbar mit dem Umspringen des bekannten Bildes von der Vase, die aus den Profilen zweier sich küssender menschlicher Gesichter zusammengesetzt ist.¹¹⁴

Sitte kritisiert den Städtebau seiner Zeit dafür, dass er das Verhältnis zwischen verbauter und leerer Grundfläche umgedreht habe.¹¹⁵ Die Perspektive, die Sitte hier einnimmt, wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen. Colin Rowe und Fred Koetter haben in ihrem Buch *Collage City* 1978 den Wechsel vom umschlossenen Stadtraum der alten Stadt zum Städtebau der Moderne mit seinen frei auf weiten Flächen verteilten Baukörpern als Umkehrung von Figur und Grund interpretiert. Als Beispiel dafür zeigen sie unter anderem einen Schwarzplan von Le Corbusiers Plan *Voisin* für Paris von 1922, der beide Arten des öffentlichen Raums in einem Plan vereint. (Abb. 4)

¹¹¹ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

¹¹² Sörgel, Herman: *Architektur-Ästhetik. Theorie der Baukunst*. Berlin: Brinckmann 1998 (Reprint der 3. erw. Auflage 1921). Auszugsweise abgedruckt in Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München, Berlin, London New York: Prestel 2002, S. 385–389, hier S. 386f. Das hier zitierte Werk von 1921 ist eine Überarbeitung seiner bereits 1918 publizierten *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*.

¹¹³ Vgl. Wiczorek 1989, S. 35.

¹¹⁴ Rowe, Colin / Koetter, Fred: *Collage City*. Basel u.a.: Birkhäuser 1984 (Erstveröffentlichung 1978), S. 88f.

¹¹⁵ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 93.

Sitte begann in der Folge aus der Zimmermetapher konkrete Kriterien für die Gestaltung von Plätzen zu generieren. Eine angemessene Möblierung sei wünschenswert, wenn auch nicht unbedingt notwendig.

Am Schlimmsten sei es, wenn man diesen Platz-Zimmern die Wände wegnehme, „ein Zimmer, in dem eine Wand fehlt, ist kein Zimmer; es muss geschlossen sein.“¹¹⁶ In seinem Entwurf für die Umgestaltung der Ringstraße in *Der Städtebau* führt Sitte tatsächlich regelrechte Wände rund um alle Plätze. (Abb. 5)

Verschiedene AutorInnen haben übrigens darauf hingewiesen, dass Sitte als erster Architekt das Motiv der durch einfassende Wände geschlossenen Raumes als Kur gegen die neuartige „Stadtkrankheit“ der Agoraphobie empfohlen habe.¹¹⁷ Interessant ist hier die Überschneidung von öffentlichen und privaten Motiven, da Agoraphobie sich in der Regel nur auf öffentliche (Stadt-)räume bezieht; Agoraphobie galt als typische „Ehefrauenkrankheit“, die erwachsene, meist gut situierte bürgerliche Frauen erst nach der Hochzeit befiel, also genau diejenigen Frauen, denen der Aufenthalt im öffentlichen Raum als unschicklich galt. Esther da Costa Meyer bezeichnet daher Agoraphobie als Krankheit, in denen die Kranken ihre Ängst metaphorisch auf räumliche Codes übertragen.¹¹⁸

Schon in der oben zitierten kurzen Passage von Sitte mischen sich weitere Interpretationsebenen in die Metapher. Ein baulich durch Wände eingefasster Raum ist nicht dasselbe, wie ein visuell geschlossener Raum, denn ein geschlossener Eindruck kann ja bereits durch wesentlich schwächere architektonische Mittel als Wände entstehen. Sitte beschreibt denn auch unterschiedliche Stadien der physischen und visuellen Geschlossenheit. Dabei bildet das antike Forum die paradigmatische Form. Mitunter bezeichnet Sitte das antike Forum überhaupt als Saal ohne Decke, bzw. Atrium: „[D]as Forum der Römer und Griechen ist ja eigentlich nach unseren Begriffen gar kein Platz gewesen, sondern ein Saal. Wenn wir uns z.B. das Forum zu Pompeji vergegenwärtigen, wo ringsherum öffentliche Bauten aufgestellt waren, wo aber nur ein einziger, der Tempel des Jupiter herausblickte, während alle übrigen Gebäude mit zweistöckigen Säulengalerien zum Herumgehen überzogen sind, und uns diesen Einblick vorstellen, so müssen wir sagen, dass das ganze am ehesten einem modernen Concertsaale ohne Decke gleicht. Ein solcher Saal ohne Decke im Gegensatz zu unseren modernen Räumen ist auch das antike Theater und auch das antike Haus mit seinem Atrium gewesen. Und wir wissen, dass auch die alten Tempel hypetral gebaut wurden, so dass der freie Himmel hereinsah. Ein solcher hypetraler Festsaal war das Forum.“¹¹⁹ Das ist nun doch eine sehr weitgehende Gleichsetzung, schließlich haben ein Atrium oder ein Amphitheater deutlich andere, klar definierte Funktionen, Proportionen, Größe und Lage in einem

¹¹⁶ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

¹¹⁷ Meyer, Esther da Costa: „La donna è mobile.“ In: *Assemblage*, Nr. 28, 1995, S. 6–15. McDonough, Thomas F.: „Die Architektur der Agoraphobie.“ In: *Der Architekt*, Nr. 7, 1999, S. 29–34. Vidler 2005, S. 257–274.

¹¹⁸ Vgl. Meyer 1995, S. 11. Sigmund Freud hatte unterstellt, Agoraphobie entstehe dadurch, dass Frauen die heimliche sexuelle Phantasie hegten, sich auf der Straße zu prostituieren. Freud, Sigmund: „Die Architektur der Hysterie (und andere Notizen).“ In: Ders.: *Briefe an Wilhelm Fließ 1897–1904*. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt/M.: Fischer 1986, S. 265. In jedem Falle scheint aber der Konnex zwischen Phobie und Verbot, und deren Übertragung auf den Raum plausibel. Bis heute stellt der öffentliche Raum für Frauen eine Quelle der Verunsicherung da.

¹¹⁹ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

Bauwerk als ein Forum. Die Zimmermetapher speist sich sehr stark aus der Vermischung von Funktion und architektonischer Form. Trotz dieser Unterschiede ist die Metapher unbestreitbar produktiv. In seiner Gleichsetzung folgerichtig findet Sitte nicht nur die Funktion des Forums klar definiert, sondern auch dessen architektonische Definition, beispielsweise des Zugangs auf das Forum durch Portale (d.i. „Türen“): „Auf der einen Seite des Forums zu Pompeji münden drei Strassen gar nicht; sie gehen sackförmig aus. Sämmtliche anderen Strassen sind vergittert, und die zwei Hauptstrassen sind mit Triumphbögen abgeschlossen, so dass man durch eine abgeschlossene Portalöffnung den festlichen Platz betreten konnte.“¹²⁰ In den nachfolgenden Epochen sieht Sitte dieses Motiv in metaphorischer Form erhalten als lediglich visuelle Geschlossenheit durch die perspektivische Verdeckung der einmündenden Straßen: „Dieser Begriff der Geschlossenheit der Plätze verflüchtigt sich immer mehr, je näher wir unserer Zeit entgegenschreiten. In den mittelalterlichen und Renaissancestädten ist diese Geschlossenheit der Plätze noch als ein tüchtiges Motiv der Wirkung behandelt worden, wo die Strassen so eigenthümlich und klug geführt wurden, dass der Blick des Beschauers nirgends durch Spalten hinausstreifen kann. Der Platz ist also immer scheinbar geschlossen.“¹²¹ Sitte vergleicht die Straßeneinschnitte in den Platzwänden mit Fugen, die von Tischlern traditionell durch Schlagleisten visuell kaschiert würden.¹²²

Auf einen ganz anderen Diskurs bezieht sich die von Sitte mit diesen Varianten der Geschlossenheit in einem Atemzug genannte „geschlossene künstlerische Einheit“. Diese Formulierung zielt auf die Definition eines Kunstwerks als in sich abgeschlossener Organismus hin, die im Kapitel über die Stadt als Kunstwerk noch behandelt werden wird. Hier sei vorerst nur vorweggenommen, dass die klassischen Kunstwerksdefinitionen durchaus auch den Aspekt visueller Geschlossenheit beinhalten. Nach Aristoteles ist eine Bedingung der Schönheit, dass das ganze Ding mit einem Blick erfasst werden kann, deshalb können zu kleine oder zu große Dinge nicht als schön erlebt werden.¹²³ In dieser Eigenschaft überkreuzen sich also die Metapher des Platzes als Kunstwerk und des Platzes als Zimmer.

Nun müssen diese Plätze, auch Zimmer noch eingerichtet oder möbliert werden: Sitte empfiehlt für Reichenberg die künstlerische Ausgestaltung eines Platzes im Stadtzentrum: „die sogenannte gute Stube des Bauernhauses, der Salon der bürgerlichen Wohnung [sind] nie gänzlich schmucklos“ sondern vereinen alles, „was an Bildern, an Familienerbstücken etc., an Denkwürdigem und Schönerem man besitzt“, dasselbe gelte für „alles künstlerisch Monumentale einer Stadt: Denkmäler, Brunnen, Colonnaden, Prunkporten etc.“¹²⁴ Zu diesem „Hausrath des Städtebaues“ zählen für Sitte desweiteren Arkaden, Feldherrenhalle, Siegesthor, Propyläen, Ruhmeshalle, Kolossalstatuen und Obelisken.¹²⁵ (Wobei er sich der Tatsache bewusst ist, dass Bauwerke eben doch Immobilien sind: „Könnte man die

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 38. Dies ist nebenbei bemerkt ein weiteres Detail, wo Sitte das Handwerk als Vorbild für den Städtebau heranzieht. Er verfasste für seine Staatsgewerbeschule auch Unterrichtswerke für Möbelbau.

¹²³ Aristoteles, *Poetik*, 1451a l.

¹²⁴ Sitte, Camillo: „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“. Reichenberg: Im Verlage des Stadtrathes 1901. Sign.SN. 211-66, S. 28.

¹²⁵ Sitte, Camillo: „Ferstel, Hansen, Schmidt.“ In: *NWT*, 30. Januar 1892.

Gebäude und Monumente einer Stadt so nach Belieben herumschieben, wie die Möbel und Bilder einer Wohnung, hei!, welche Lust!“¹²⁶)

Für die Aufstellung dieser „Möbel“ leitet Sitte seine Grundsätze ebenfalls aus der Zimmer-Metapher ab: „Die Mittel zur Erzielung des freien Ausblickes über die auf einen Platz angehäuften Monumente, Brunnen und Gebäude sind bei den alten Meistern noch einfacher. Sie lassen sich alle in die einzige Regel zusammenfassen: einfach alles (Monumente und Bauwerke) wie in einem wohleingerichteten Zimmer an den Wänden herum aufzustellen.“¹²⁷ Die Platzmitte sei nämlich, entgegen der zu Sittes Zeiten üblichen Aufstellung aller Denkmäler in der geometrischen Mitte des Platzes oder wenigstens in einer wichtigen Symmetrieachse, für die Akteure freizuhalten: „Sämtliche Monumente und Statuen stehen am Rande des Forums, und die Mitte des Platzes ist leer. – Die Mitte des Platzes gehörte nicht den Statuen, sondern den Gladiatoren und Volksversammlungen.“¹²⁸ Hier wird einmal mehr die Übertragung der metaphorischen Funktion auf die architektonische Form deutlich.

Polis

In *Der Städtebau* findet sich die Analogie: „das Forum ist für die ganze Stadt dasselbe, was für ein einzelnes Familienhaus das Atrium ist, der wohleingerichtete und gleichsam reich möblierte Hauptsaal.“¹²⁹ Oder in etwas anderen Worten: „Die Alten bildeten ihre Plätze in geschlossener Form aus, gleichsam als hypetrale Versammlungssäle des Volkes (...) Die Alten liebten kleine Plätze, die sie durch eine Fülle von Statuen und Monumenten aller Art wie Hauptsäle von Wohnhäusern schmückten.“¹³⁰ Sittes Zimmer-Metapher ist also tatsächlich eine Ableitung des Konzepts der Stadt als Haus. Diese Analogie zwischen Stadt und Haus hat in der Architekturtheorie eine lange Tradition. Zwei Deutungen sind möglich: einerseits die hermetische Idee einer Korrespondenz zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos. In diesem Falle würde die Metapher nichts anderes bedeuten, als dass sich große Strukturen in den kleinen wiederholen. Dieses Verständnis von Stadt ist durchaus häufig geäußert worden. In diesem Falle müsste das Haus nicht unbedingt ein Privathaus sein, sondern jede Art von Gebäude könnte zu Analogien Anlass geben. Colin Rowe und Fred Koetter bieten eine – von ihnen sehr positiv konnotierte – Lesart der Stadt als Museum, diese Thematik wird im Kapitel über die Stadt als Geschichte abgehandelt. Andrea Palladio definiert in seinen *Vier Büchern* noch konkreter, dass „die Stadt gewissermaßen nichts anderes ist als ein großes Haus und – dementsprechend – ein Haus eine kleine Stadt ist.“¹³¹ Schon Alberti hatte aber festgestellt, dass „der Staat, nach einem Grundsatz der Philosophen, ein großes Haus ist,

¹²⁶ Sitte, Camillo: „Stadterweiterung und Fremdenverkehr“, in: *NWT*, 11. Oktober 1891.

¹²⁷ „Camillo Sitte über moderne Städtebauten.“ In: *Mährisches Tagblatt* (Olmütz), 5./6. November 1889.

¹²⁸ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

¹²⁹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 10.

¹³⁰ Sitte, Camillo: „Über die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal.“ In: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* 3, März 1889, S. 18–20.

¹³¹ Palladio, Andrea: *Die Vier Bücher zur Architektur*. Übersetzt von Andreas Beyer und Ulrich Schütte. Basel: Birkhäuser 2001. II, Kap. 12, S. 163.

und ein Haus hinwiederum ein kleiner Staat ist.“¹³² Wer sind nun die Philosophen, die Alberti erwähnt? Bei Aristoteles folgte die Analogie zwischen Stadt und Haus aus der Analogie zwischen der Polis und dem Haushalt als soziale Einheiten.¹³³

Dies wäre dann ein klassischer Fall metaphorischer Übertragung, nämlich von einer sozialen oder politischen Struktur (Familie und Staat) auf den gebauten Raum (Haus und Stadt). Sittes Metapher der Stadt als großes „Familienhaus, das als liebes, treu gehütetes Vermächtniß von Generation zu Generation sich vererbt hat“ steht ganz in dieser Tradition.¹³⁴ Sie verspricht, eine Gemeinschaft der Stadtbürger zu kreieren. In dieser Gemeinschaft der Städter kommt den öffentlichen Räumen, den „Versammlungssälen“ besondere Bedeutung zu. Der öffentliche Raum ist in der europäischen Tradition in idealer Weise gedacht als ein freier, offener Raum, in dem durch Begegnungen und freie Rede jene Grundhaltungen und -regeln sich ausbilden, auf denen unsere Demokratie ruht. Paradigmatisches Vorbild dafür ist die Agora von Athen. Der öffentliche Platz in seiner architektonischen Form wird hier zur räumlichen Voraussetzung für politische Debatte und gleichzeitig zum Symbol für Demokratie. Karin Wilhelm kommt zu dem Schluss, dass Sitte den gefassten Platz mit seinen morphologischen Charakteristika wie Arkaden und eingebundenen Bauwerken als Raumzeichen der Gemeinschaft, ja als räumliche Symbolik des Gemeinnsinns sehe.¹³⁵

Wenn Sitte bemängelt, dass sich nicht nur die künstlerische Ausgestaltung des städtischen öffentlichen Raums im Niedergang befinde, sondern auch seine Nutzung als Ort des öffentlichen Lebens nicht mehr gegeben sei, so argumentiert er damit gegen seine eigene Metapher: „Wir können es nicht ändern, dass der Verkehr aus hygienischen und anderen Rücksichten sich von den Marktplätzen in die Markthallen zurückzieht. Wir können es nicht ändern, dass nicht mehr unsere Mägde, schön geschürzt, mit ihren Kübeln zum Marktbrunnen schreiten, vielmehr in jeder Küche bereits die Wasserleitung functionirt. Wir können es nicht ändern, dass unsere Kunstwerke in die Museen wandern, und Zinshauskasernen bis in das fünfte Stockwerk emporragen.“¹³⁶ Es werde nicht mehr auf der Agora diskutiert, wie seinerzeit bei den alten Griechen. Die städtischen Plätze haben damit ihre Funktion als Versammlungssäle der Gemeinschaft der Stadtbürger verloren. Die öffentliche Debatte habe sich in die Printmedien verlagert, stellt Sitte fest: „In unserem öffentlichen Leben hat sich aber Vieles unwiderruflich geändert, was manchen alten Bauformen ihre einstige Bedeutung entzieht, und daran lässt sich eben nichts ändern. Wir können es nicht ändern, dass das gesammte öffentliche Leben heute in den Tagesblättern besprochen wird, statt wie einst im alten Rom oder in Griechenland von öffentlichen Vorlesern und Ausrufem in den

¹³² Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übersetzt von Max Theuer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, I, Kap. 9, S. 47.

¹³³ Aristoteles kritisierte Platon, der zwischen einem großen *oikos* und einer kleinen *polis* keinen Unterschied gemacht hatte. Er legt eine Stufenfolge der Gemeinschaften fest, vom Haus über das Dorf zur Polis. Aristoteles: *Politik*. Übersetzt von Franz F. Schwarz. Stuttgart: Reclam 1998, I 2 1252b 10–20 und II 2 12561a 15–25.

¹³⁴ Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

¹³⁵ Wilhelm 2001, S. 98. Robert Breuer setzte 1911 ebenfalls architektonische Form und politisches System in Beziehung, nutzte dies aber als Ansatzpunkt für seine Kritik und interpretierte den geschlossenen Platz als „architektonische Form des verschlossenen Bürgertums.“ Breuer, Robert: „Der Städtebau als architektonisches Problem.“ In: *Kunstgewerbeblatt*, Bd. 22/11, 1911, S. 201–213, hier S. 202.

¹³⁶ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

Thermen und Säulenhallen auf öffentlichen Plätzen erörtert zu werden.“¹³⁷ Auch Sitte selbst schrieb regelmäßig im Feuilleton großer Tageszeitungen (speziell dem deutsch-liberalen *Neuen Wiener Tagblatt*¹³⁸) und in diversen Fachzeitschriften, die er einmal als „Sprechsaal“¹³⁹ bezeichnete, um sich an der Debatte über den Wiener Stadtumbau zu beteiligen. Er setzte also selbst auf das Medium, das dem öffentlichen Raum der Stadt seine wichtigste Funktion genommen hatte.¹⁴⁰

Schon 1831 hatte Victor Hugo den Gedanken formuliert, dass die Erfindung der Druckerpresse die Architektur zerstöre, das neue Medium das alte ablöse: „Dieses wird jenes töten. Das Buch wird das Gebäude töten.“¹⁴¹ 1840 argumentierte John Stuart Mill, dass die technischen Fortschritte in der Kommunikation es ermöglichten, die politische Erfahrung der Athenischen Demokratie neu zu schaffen: „the newspapers and the railroads are solving the problem of bringing the democracy of England to vote, like that of Athens, simultaneously in one agora.“¹⁴² Die technischen Erfindungen des 19. Jahrhunderts machten es möglich, dass Sprecher und Hörer (oder Schreiber und Leser) nicht mehr zur selben Zeit im selben physischen Raum anwesend sein mussten, eine Entwicklung, die sich selbstverständlich im Laufe des 20. Jahrhunderts durch die neuen Technologien des Internets und der Telekommunikation noch potenziert hat.¹⁴³

Theoretiker wie Vilém Flusser oder Paul Virillio verteten die These, dass Städte als Kulturphänomene bestimmten Funktionen dienen sollten, die inzwischen nicht mehr benötigt werden. Damit zeichne sich ab, dass die althergebrachte Stadt verschwinden werde. Flusser schreibt: „Die Kommunikationsrevolution reißt die Stadtmauern ein, ihre Kanäle durchlöchern die Dächer, ihre Kabel überdecken die öffentlichen Räume und lassen sie verschwinden. Die elektromagnetischen virtuellen Räume und Zeiten wehen durch die Gegend, um die städtische Zeit hinwegzublasen und den städtischen Raum abzuräumen.“¹⁴⁴

Flusser bezeichnete die traditionelle Vorstellung von städtischen Räumen in einem Vortrag 1989 als „Bild“, wobei mit „Bild“ ausdrücklich solche bildlichen Vorstellungen, er nennt es Modelle, meint, die

¹³⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 112–113.

¹³⁸ Das *Neue Wiener Tagblatt*, in dem auch Kronprinz Rudolf bis zu seinem Freitod im Jahre 1889 mitunter unter Pseudonym veröffentlichte, wurde unter der Führung von Moritz Szepe neben der *Neuen Freien Presse* zum führenden fortschrittlichen Presseorgan der Monarchie. Der Kontakt Sittes lief über seinen Schulfreund Viktor Schembera, unter dessen Namen auch einige Artikel von Sitte über Gottfried Semper erschienen. Siehe dazu Wilhelm 2006, S. 69.

¹³⁹ Sitte, Camillo: „Unser gewerbliches Unterrichtswesen.“ In: *NWT*, 30. Juli 1899.

¹⁴⁰ Das Feuilleton und verwandte kleine Textgattungen waren die typischen literarischen Formen, in denen der Umbau Wiens diskutiert und kommentiert wurde, der Großstadtroman, wie er zur gleichen Zeit in der Metropole Paris hervorgebracht wurde, war in Wien zu dieser Zeit noch nicht präsent. Rapp, Christian / Rapp-Wimberger, Nadia: „Großbaustelle Paris. Der Stadtumbau als politisches Projekt“, in: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 62–70, hier S. 69.

¹⁴¹ Hugo, Victor: *Der Glöckner von Notre-Dame*. Übersetzt von Else von Schorn. Leipzig: Insel 2001 (Erstveröffentlichung 1831), S. 229.

¹⁴² Mill, John Stuart: „De Tocqueville on Democracy in America [II].“ In: Ders.: *Collected Works of John Stuart Mill*, Bd. 18: *Essays on Politics and Society*. Hg. von John M. Robson. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press 1977, S. 165.

¹⁴³ Siehe dazu Jormakka, Kari: „Mein Dinner mit Arendt.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 206–231, S. 226.

¹⁴⁴ Flusser, Vilém: „Raum und Zeit aus städtischer Sicht.“ In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurt/M., New York: Campus 1991, S. 19–24, hier S. 22.

für die Bildung von Paradigmen notwendig sind. „Das Bild, das wir uns gewöhnlich von der Stadt machen, sieht ungefähr so aus: Häuser, wirtschaftliche Privaträume, umgeben von einem Marktplatz, einem politischen öffentlichen Raum, und darüber, auf einem Hügel, steht ein Tempel, ein theoretischer Sakralraum.“¹⁴⁵ Jeder Raumtyp stehe also für eine gesellschaftliche Funktion oder Sphäre. Man könne diese drei Raumtypen nun auf unterschiedliche Art koppeln, entweder diene die Ökonomie der Politik und diese wiederum der Theorie (griechische Antike, siehe dazu den Abschnitt Familie), oder die Ökonomie und die Theorie der Politik (Renaissance), oder die Politik und die Theorie der Ökonomie (Gegenwart). Flusser liest also die Stadt mit ihren Räumen selbst als Metaphern für Wertesysteme und soziale und politische Beziehungen. Er fährt fort: „Sehen wir uns dieses Bild einmal an. Es ist nicht mehr zu gebrauchen. Die drei Stadträume greifen jetzt wie *Fuzzy sets* ineinander. Der öffentliche Raum dringt in den privaten dank Kabel (im Falle des Fernsehens). Der Privatraum dringt in den öffentlichen dank Apparaten (wie Autos). Es gibt in der Stadt nichts tatsächlich Öffentliches und nichts tatsächlich Privates mehr. (...) Das hergebrachte Stadtbild mit seinen drei Räumen kann ad acta gelegt werden. (...) Wir sind jedoch denk- und einbildungsfaul und klammern uns an alte Bilder.“ Das alte Stadtbild fuße zudem auf einem veralteten Menschenbild. In der traditionellen Stadt kamen Individuen zusammen, doch es gebe auch keine Individuen mehr. Der Mensch müsse stattdessen als eine dichte Streuung von Teilchen angesehen werden. „...es nützt nichts,“ folgert Flusser, „wir müssen in den sauren Apfel der Stadt als Feldkrümmung beißen.“ Diese neue Metapher sei immateriell, geographisch nicht mehr lokalisierbar, doch nur auf den ersten Blick verwirrend. Die „neuen Städte“ sind in diesem Bild „Wellentäler“ in Netzen zwischenmenschlicher Beziehungen.

Erstaunlicherweise ist – trotz annähernd ähnlicher Diagnose – Sittes Schlussfolgerung nicht die, dass die alte Metapher der Stadt als Haus für die neuen Großstädte nicht mehr passend sei und neue gefunden werden müssen. Nein, er vertritt die Ansicht, dass mit allen Mitteln der Kunst versucht werden soll, wenigstens Teile dieser alten Funktionen des öffentlichen Raums zu bewahren oder sogar weitgehend funktionslos gewordene architektonische Formen weiterhin zu verwenden, um die verlorenen Funktionen wenigstens metaphorisch fortleben zu lassen. Er weigert sich, für die gewandelten Funktionen des öffentlichen Raums neue Gestaltungsprinzipien zu proklamieren, wie es beispielsweise sein Kontrahent Otto Wagner tat, der wie viele andere nach ihm die schnelle Fortbewegung in den neuen Verkehrsmitteln zum neuen Leitbild erkor – und damit die gerade Straße. Sitte hält an den Plätzen als Bedeutungsträger fest: „man wird sich wohl kaum auf die Dauer der Ansicht verschließen können, daß *Monumentalplätze* eine Nothwendigkeit sind, deren Mangel sich um so empfindlicher fühlbar macht, je mehr Monumente noch untergebracht werden sollen. Solche Monumentalplätze müssen zielbewußt angestrebt und geschaffen werden in den verbauten Stadttheilen mit Anlehnung an das bereits Vorhandene, in neuen

¹⁴⁵ Flusser, Vilém: „Die Stadt als Wellental und Bilderflut.“ In: *absolute Vilém Flusser*. Hg. von Nils Röllner und Silvia Wagnermaier. Freiburg: Orange-Press 2003 (Erstveröffentlichung 1990), S. 182–187, hier S. 182ff. Alle folgenden Zitate ebd.

Stadtteilen durch rechtzeitige Berücksichtigung im Verbauungsplan.“¹⁴⁶ Sitte hoffte, durch die alten stadträumlichen Gestalten auch die zugehörigen Werte zu transportieren und in diesem Sinne die Stadtbewohner durch die künstlerische Gestaltung ihrer Umgebung erziehen zu können. „Man sollte meinen, dass gerade bei Städteanlagen die Kunst voll und ganz am Platze sei, denn dieses Kunstwerk ist es vor Allem, das bildend auf die grosse Menge der Bevölkerung täglich und stündlich einwirkt.“¹⁴⁷ Sitte bezieht sich auf die von Friedrich Schiller formulierte Idee der Erziehung durch Kunst, wenn er weiters schreibt: „Wenn wir auf unseren öffentlichen Plätzen in unserer grossen weiten Stadt die Schönheit missen können, die Kunst vermissen können dort, wo die Begeisterung für die eigene Heimat erzogen werden, wo schon in die Jugend der Keim gelegt werden soll, stolz auf unsere Vaterstadt zu sein, die so herrlich ist, wie keine zweite, dann begreife ich nicht, warum andere Kunstwerke, Theater, Concerte u.s.w. noch einen Sinn haben können.“¹⁴⁸

Eine Bestätigung könnte Sittes Strategie vielleicht in der Einschätzung von Arthur C. Danto finden, der architektonischen Räumen metaphorische Kraft zuschreibt, das Leben ihrer Benutzer zu verändern. Als Beispiel nennt er die Architekten der Columbia University McKim, Mead und White (1894–98), die den Campus konzipiert hätten als „architectural reenactment of a Renaissance reenactment of a dreamt classical city, believed to be real“¹⁴⁹ (anstatt beispielsweise die Implikation eines mittelalterlichen Klosters zu wecken, das die Studierenden zu Mönchen in Klausur stilisiert hätte). McKim, Mead und White hätten statt dessen die Studierenden und Lehrenden zum Emblem der Stadt gemacht, offen für ökonomische, politische und künstlerische Belange der Welt. Ihre Architektur sei ein Paradigma für den Erfolg einer symbolischen Transformation ihrer Benutzer, da die Nutzung eines Bauwerks dessen Metapher bestätige, so wie das Lesen das Schreiben vervollständige. Als die Studenten 1968 in politischer Entrüstung auf der Lower Plaza zusammenströmten, spielten sie sozusagen den Tumult auf der Piazza, die Triebkraft politischen Umbruchs in der Renaissance. Der imaginative Gehalt ihrer Handlungen sei den Akteuren vielleicht damals nicht bewusst gewesen, doch sei ihr theatralischer Aufstand in der ganzen Welt wiederholt worden. Die Formen von 1968 seien also, so Danto, letztendlich McKim, Mead und White zu verdanken. Abgesehen davon, dass dieses Beispiel auch die Metapher der Stadt als Bühne enthält, erscheint diese Interpretation doch sehr weitgehend. Trotzdem ist zu konstatieren, dass die 68er Bewegung sicherlich den öffentlichen Raum wieder als Ort für politische Debatte ins Spiel gebracht hat. Heute sehen wir eine neue Generation agieren; die Antiglobalisierungsbewegung hat den Methoden der 68er zu neuem Leben verholfen. Sitte seinerseits dachte den öffentlichen Raum nicht als Ort, in dem sich soziale Unruhen kristallisieren, so wie beispielsweise Baron Haussmann, dessen Plan für Paris mit seinen breiten Boulevards Barrikaden, wie sie während der Revolution von 1848 errichtet

¹⁴⁶ Sitte, Camillo: „So geht's nicht!“ In: *NWT*, 21. März 1891.

¹⁴⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 120.

¹⁴⁸ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

¹⁴⁹ Danto, Arthur C.: „Building metaphors.“ In: Bucholtz, Jeffery / Monk, Daniel Bertrand (Hg.): *Beyond style*. New York: Columbia University 1984 (= *Precis Bd.*), S. 99–101, hier S. 99.

wurden, in Zukunft unmöglich machen sollte. Sitte trachtete danach, mit seinem künstlerischen Städtebau den sozialen Frieden zu erhalten, indem er zwischen den verschiedenen Interessen vermitteln könne.¹⁵⁰

Differenzierte Funktionen

Die Metapher dient auch als Argument für eine funktionale Gliederung des Stadtraums. Alle wichtigen Monumente sollen auf den Plätzen im Zentrum versammelt werden, so wie auch jede Privatwohnung einen repräsentativen Salon benötigt. „Im Interesse öffentlicher monumentaler Kunstpflege wäre es an der Zeit, daß man für große städtische Gemeinwesen die Ausgestaltung künstlerischer Plätze endlich auch als eine öffentliche Nothwendigkeit erkennen möchte; ebenso wie Niemand die repräsentative Nothwendigkeit eines Salons als Bestandtheil jeder besseren Privatwohnung bestreiten dürfte.“¹⁵¹ Die zentralen Plätze einer Stadt seien „gleichsam die Festsäle, die Empfangssalons der Stadt.“¹⁵²

Später griff Sitte auf das Bild der Stadt als Haus nochmals zurück und baute es weiter aus, indem er spezifische Funktionen einzelner Teile des Hauses und einer Stadt analogisiert. Im Mittelalter bildete, so Sitte, das Stadttor in der Stadtmauer noch ein deutliches „Entréemotiv“, das jeder Besucher der Stadt passieren musste.¹⁵³ Dieses Ankommen in der Stadt habe sich mit der Industrialisierung verändert, da die meisten Menschen mit den neuen Verkehrsmitteln in einer Stadt ankämen. Also sei neuerdings der Bahnhofsvorplatz, „für die ganze Stadt dann dasselbe, was für das Einzelhaus oder den Palast das Vestibule ist.“¹⁵⁴ Mehrfach bezeichnet Sitte diesen Bahnhofplatz als „Eintrittsplatz“¹⁵⁵. Die prächtige Straße vom Bahnhofplatz ins Stadtzentrum entspreche somit dem Treppenhaus, und der Übergang von dieser zum Hauptplatz müsse ähnlich inszeniert werden, wie der Eingang in den Salon vom Gang des Hauses her. Sitte nutzt den Vergleich mit einer (gutbürgerlichen oder herrschaftlichen) Wohnung auch, um eine funktionale Zuweisung an öffentliche Räume zu argumentieren, indem er eine Trennung von repräsentativen und dienenden öffentlichen Räumen vorschlägt. „Eine gute Idee in diesem Sinne war es bei uns daher, neben der Ringstraße als Repräsentanzstraße eine Lastenstraße anzulegen; geradeso, wie man in großen Gebäuden Haupttreppen und Dienstreppen nebeneinander unterscheidet; geradeso, wie man in vornehmeren Haushaltungen zwischen Salon und Arbeitszimmern, Luxusmajolika und Gebrauchsporzellan unterscheidet u.s.w.“¹⁵⁶ Die Metapher dient hier also dazu, Differenzierungen vorzunehmen und trotzdem einen formalen und funktionalen Gesamtzusammenhang des Stadtraums im Auge zu behalten.

Einen andern Aspekt derselben Metapher hebt Sitte hervor, wenn er den Planungsprozess eines Hauses und einer Stadt vergleicht: „Man bedenke doch, dass der Bau einer ganzen Stadt im Wesentlichen dem

¹⁵⁰ Sitte, Camillo: Brief an Alfred Lichtwark, 1. September 1903, Hamburger Kunsthalle, Direktorenarchiv. Abgedruckt in: Wilhelm / Jessen-Klingenberg, Detlef (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen.* Basel u.a.: Birkhäuser 2006, S. 150–153, hier S. 150.

¹⁵¹ Sitte, „So geht’s nicht!“, 1891.

¹⁵² Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 28.

¹⁵³ Sitte, Camillo: „Station Wien.“ In: *NWT*, 25. Oktober 1891.

¹⁵⁴ Sitte, „Station Wien“, 1891.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Sitte, Camillo: „Das Wien der Zukunft. Zur Ausstellung der Regulierungsprojekte.“ In: *NWT*, 6./8./14./31. März 1894.

Baue eines einzelnen Gebäudes ähnlich ist. Für den Bau eines Rathhauses z. B. genügt es ja durchaus nicht, bloß einige Haupttaxen, Höfe oder Hauptstiegen allein vorher in Aussicht zu nehmen und alles Übrige der lieben Zukunft anheimzustellen. Auf solcher Basis kann Niemand zu bauen anfangen; man muss über das Zukünftige schon vorher eines Entschlusses fähig sein. Einen Stadtplan in ähnlicher Weise ohne Programm zu verlangen, wäre gerade so, als ob Jemand seinem Architekten sagte: ‚Hier habe ich einen Bauplatz und hier 500.000 fl., bauen Sie mir dafür etwas.‘ Wenn dann auf alle Fragen des Architekten, ob der Bau ein Zinshaus oder eine Fabrik oder eine Villa etc. werden soll, vom Bauherrn stets mit ‚nein‘ geantwortet wird, dann kann überhaupt nicht zu bauen angefangen werden.“¹⁵⁷ Sitte kritisiert hiermit die gängige Praxis, neutrale Parzellen auszuweisen, ohne vorher zu wissen, welche Bauwerke vor allem solche mit öffentlicher Nutzung, dort später errichtet werden sollen. In diesem Zusammenhang bezeichnet er sogar Bauwerke als Möbel einer Stadt-Wohnung: „Die Blocktheilung des Lageplanes hängt ebenso von den Bautraktiefen und den wichtigsten Ausmaßen der zu bauenden Wohnhaustypen in Bezug auf Fensteraxen, Entfernung und Fensterzahl und somit Gassenfront-Länge etc. ab, wie ein guter Wohnungsgrundriss von der Größe, Zahl und Aufstellung der Möbel abhängt.“¹⁵⁸ Die hier von Sitte angesprochene Problematik des Verhältnisses vom Architekten zur schwer fassbaren Planungsaufgabe Stadt wird im Kapitel über die Stadt als Kunstwerk noch ausführlich diskutiert werden.

Das Haus als Stadt

Zwei Jahrzehnte nach Sitte nahm Josef Frank (der über Alberti dissertierte) die andere Hälfte der klassischen Formulierung auf und interpretierte das Haus als Straße. „Ein gute organisiertes Haus ist wie eine Stadt anzulegen mit Straßen und Wegen, die zwangsläufig zu Plätzen führen, welche vom Verkehr ausgeschaltet sind, so dass man auf ihnen ausruhen kann. (...) Es ist sehr wichtig, dass dieser Weg ohne auffallende Mittel, ohne dekorativ-plakatartige Mittel vorgezeichnet wird, so dass der Besucher nie auf den Gedanken kommen kann, dass er geführt wird. Ein gutes Haus gleicht jenen schönen alten Städten, in denen sich der Fremde sofort auskennt und, ohne danach zu fragen, Rathaus und Marktplatz findet.“¹⁵⁹ Viele Architekten bezeichneten in der Folge Innenräume als „Piazza“ oder „innere Straße“ So zum Beispiel Alvar Aalto, der den zentralen Raum seines Geschäftshauses Rautatalo (Helsinki, 1951–55) als „italienische Piazza“ für das in Finnland notorisch schlechte Wetter bezeichnete, oder Le Corbusier, dessen Unité von „Straßen“ erschlossen wird.

Um ein aktuelleres Beispiel zu nennen, die 2003 fertiggestellte Niederländische Botschaft in Berlin von Rem Koolhaas ist als „kleine Stadt“ um eine 200 Meter lange mäandrierende „Binnenstraße“

¹⁵⁷ Sitte, Camillo: „Das Wien der Zukunft.“ Festrede, gehalten am 4. Jänner 1891 im Wissenschaftlichen Club aus Anlass der Creierung von Gross-Wien. In: *Monatsblätter des Wissenschaftlichen Club*. Außerordentliche Beilage zu Nr. 4. Wien, 15. Januar 1891.

¹⁵⁸ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 5.

¹⁵⁹ Frank, Josef: „Das Haus als Weg und Platz“, in: *Der Baumeister*, Bd. 29. München: Callwey 1931. S. 316–323, hier 318f.

konzipiert.¹⁶⁰ Koolhaas hat sein Konzept des Gebäudes als Stadt schon 1978 in *Delirious New York* entwickelt: Er beschreibt die frühen Wolkenkratzer New Yorks als neue Prototypen urbanen Bauens: „Wenn die 39 Etagen des Equitable [von E.R. Graham, 1915] eine „Stadt für sich“ bilden, dann ist das 100stöckige Bauwerk [das eine Gruppe von Planern unter Theodore Starrett ab 1911 plante] eine eigenständige Metropole (...) Allein schon seine Größe wird das normale Lebensgefüge sprengen. (...) Die Reise nach oben wird alle 20 Stockwerke durch öffentliche Plazas unterbrochen, die zur Abgrenzung der verschiedenen funktionalen Bereiche dienen: Gewerbe im untersten Viertel, Büros im zweiten, Wohnungen im dritten und ein Hotel im vierten. Der 20. Stock ist ein Markt, der 40. eine Ansammlung von Theatern, der 60. ein „Einkaufsviertel“, der gesamte 80. ein Hotel und der 100. ein „Vergnügungspark mit Dachgarten und Schwimmbad“.“¹⁶¹ Koolhaas zeigt weiters einen bereits 1909 gezeichneten Cartoon, der einen Wolkenkratzer mit 84 Ebenen als utopisches Instrument zur unbegrenzten Gewinnung von Neuland entwirft.¹⁶² (Abb. 6) Von der Idee her nichts anderes ist eigentlich auch Le Corbusiers Unité, die man als eine Art senkrecht gestellte Einfamilienhaussiedlung sehen könnte. (Abb. 7 und 8) Eine wesentlich direktere Umsetzung ist der niederländische Pavillon auf der EXPO 2000 in Hannover von MVRDV in dem verschiedene Landschaften übereinander gestapelt sind. (Abb. 9) Koolhaas hat in seinem oben zitierten „retroaktiven Manifest“ *Delirious New York* bereits alle wesentlichen Eigenschaften formuliert, die er später unter dem sehr bekannt gewordenen Label *Bigness* subsumieren sollte: „Von nun an will jedes neue *Gebäude der mutierten Art* eine „Stadt in der Stadt“ sein. Dieser halsstarrige Ehrgeiz verwandelt die Metropole in eine Ansammlung architektonischer Stadtstaaten, die sich potentiell bekriegen.“¹⁶³ Die Frage die sich hier aufdrängt, ist, welche Rolle dann für den ehemaligen städtischen (Außen-)Raum übrigbleibt, wenn die einzelnen Bauwerke dessen Funktionen in ihr Inneres aufgenommen haben. Auch das formuliert Koolhaas bereits 1978: „Jetzt ist Manhattan eine stille metropolitane Prärie, aus der bloß noch die in sich geschlossenen Universen der Berge herausragen.“¹⁶⁴ Wenn die Stadt keine städtischen Funktionen mehr übernimmt, so wie Atlanta, das Koolhaas als Landschaft beschreibt, dann übernehmen Innenräume deren Funktion. Das Atrium in John Portmans Atlanta Marriott beschreibt Koolhaas als „ersatz downtown [Hervorhebung und Deutsch i.O.]“.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Vgl. Schwartz, Claudia: „Eine glänzende Botschaft an Berlin“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 20. November 2003: „Die Stadt im Haus: [...] Im Gebäudeinnern setzt sie [die Straße] sich als Gang fort, der sich vom Foyer bis aufs Dach schlängelt. Dieser inszeniert als Lebensader der Botschaft eine Art Strassenleben: Räume, Menschen, Innen- und Aussenwelt, Aussichten und Einblicke, alles ist über die eine, zweihundert Meter lange Binnenstrasse miteinander verbunden.“

¹⁶¹ Koolhaas, Rem: *Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan*. Übersetzt von Fritz Schneider. Aachen: Arch+ Verlag 1999 (Erstveröffentlichung 1978), S. 86.

¹⁶² „Theorem von 1909“ in: *Life*, Oktober 1909, abgedruckt in: Koolhaas 1999, S. 80.

¹⁶³ Koolhaas 1999, S. 85.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Koolhaas, Rem: „Atlanta“ in: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S. M. L. XL*. Rotterdam: 101 Publishers 1995, S. 833–859, S. 843.

Familie

In eine ganz andere Richtung zielen sozialreformerische und utopische Konzepte wie die *Familistière* nach Charles Fourier, begonnen in Frankreich 1859, bei denen es schwer fällt zu entscheiden, ob es sich hier metaphorisch gesehen um eine Stadt im Haus oder ein Haus als Stadt handelt. (Vgl. Abb. 10) Andere Beispiele sind Robert Owens *New Harmony* oder die Lebensgemeinschaften der Shaker in den USA.¹⁶⁶ In diesen sozialen Experimenten wurden Arbeiten wie Hauswirtschaft und Kindererziehung, die traditionell innerhalb eines wie auch immer gearteten Familienverbands organisiert sind, von der ganzen Kommune übernommen, was sich auch in Architektur spiegelt. Charles Fourier hatte sein, zunächst *Phalanstère* benanntes, Projekt sehr detailliert entwickelt. Die ideale, den menschlichen Leidenschaften entsprechende Größe der Kommune legte er mit 1620 Personen fest, die gemeinsam 250 Hektar Land bewirtschaften und in einem großen gemeinsamen Gebäude wohnen sollten (das von seiner Anlage her große Ähnlichkeiten mit dem Schloss Versailles aufweist). Sein Modell übte große Faszination aus, in verschiedenen Ländern wurden rund 50 Projekte in Angriff genommen, Jean Baptiste Godin, ein Fabrikant aus Guise, baute schließlich eine etwas bescheidenere adaptierte Variante für seine Arbeiter, in der jedoch die Familien jeweils beieinander wohnten und nicht nach Altersgruppen getrennt wie im Originalentwurf, weshalb sie *Familistière* genannt wurde. Ab 1880 wurde das Projekt gemeinsam mit der zugehörigen Fabrik in einer Kooperative verwaltet. Robert Owen, englischer Fabrikant entwarf für seine Siedlung *New Harmony* einen Plan, nach dem sich eine Gemeinschaft von etwa 1200 Personen in einer quadratischen Siedlung als selbstversorgende Einheit organisieren sollte. Die Wohnungen von Eltern mit Kleinkindern waren von denen der Kinder und Jugendlichen getrennt, hinzu kamen zahlreiche Gemeinschaftseinrichtungen, Produktionsstätten und Freizeitanlagen. Nachdem er sein Projekt in England nicht in dieser Form realisieren konnte, erwarb er 1825 ein Grundstück in Indiana. Sein *Village of Unity* scheiterte jedoch schon nach wenigen Jahren an den örtlichen Gegebenheiten.¹⁶⁷ Obwohl die hier geschilderten und viele ähnliche Versuche letztendlich alle aufgegeben wurden, wurde in ihnen doch Ideale formuliert, an dem sich Konzepte gemeinschaftlicher Organisation bis heute abarbeiten, von den Versuchen zur kooperativen Hauswirtschaft des späten 19. Jahrhunderts,¹⁶⁸ über sozialistische Experimente zur Vergesellschaftung der Hauswirtschaft, über die Landkommunen der 68er-Generation und die Hausbesetzer der 1980er Jahre bis zu wesentlich gemäßigeren Versuchen zu Nachbarschaftsinitiativen etc. von planerischer Seite her.

Metaphern, die eine Stadt- oder Dorfgemeinschaft als Familie titulieren haben immer ein gewisses totalitäres Moment, das auch den eben geschilderten sozialreformerischen Utopien anhaftet.

Familienmetaphern wurden von der anderen politischen Seite gerne verwendet, um politische Ambitionen zur Herstellung einer „Volksgemeinschaft“ oder ähnliches zu legitimieren. Im Nationalsozialismus

¹⁶⁶ Vgl. Hayden, Dolores: *The Grand Domestic Revolution*. Cambridge/MA: MIT Press 2000 (Erstveröffentlichung 1981).

¹⁶⁷ Vgl. Benevolo, Leonardo: *Die Geschichte der Stadt*. Frankfurt u.a.: Campus 2000 (Erstveröffentlichung 1975), S. 804ff. Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*. München: Beck 1995 (4. Auflage), S. 372f.

¹⁶⁸ Vgl. Hayden 2000.

beispielsweise war diese Argumentation sehr beliebt, ich werde darauf in Zusammenhang mit der Organismusmetapher näher eingehen. Auch berufen sich derartige Argumentationen oft auf eine „natürliche“ Hierarchie und Aufgabenteilung innerhalb der Familie, die dann genutzt wird, um gesellschaftliche Unterschiede (*gender*, *class* und *race*) als naturgegeben darzustellen und den eigenen Machtanspruch als „Oberhaupt“ dieser Familie zu untermauern. Diese Strategie zeigt sich schon bei Aristoteles, der die naturgegebene Hierarchie zwischen dem Familienvater und Gatten und seiner Frau beziehungsweise den Kindern, und zwischen Herr und Sklaven zur Grundlage der Familie wie der Gesellschaft erklärte.¹⁶⁹

Die Schwierigkeiten, die sich bei der Einordnung von Projekten wie der *Familistière* zum Terminus „Stadt“ oder „Haus“ ergeben, zeigen, wie sehr das Konzept von Stadt auf der Teilung in öffentliche und private Sphäre gründet. Diese ist wiederum untrennbar mit der traditionellen geschlechtlichen Arbeitsteilung in den produktiven, öffentlichen, den Männern zugeordneten Bereich und die reproduktive, private, den Frauen zugeordnete häusliche Sphäre verbunden. Das Konzept von Öffentlichkeit ist als Teil einer Dichotomie konstruiert, es braucht seinen ihm untergeordneten Gegenpart, das Private, wie schon Hannah Arendt betont hat. Sie hat auch hervorgehoben, dass die Trennung in Öffentlich und Privat im wesentlichen von den Tätigkeiten herrührte, die dort ausgeübt wurden.¹⁷⁰ In der griechischen Antike war der *oikos* der Ort der Arbeit, der von den Notwendigkeiten des biologischen Überlebens, von Unfreiheit und Hierarchie geprägt ist. Dies war der Lebensbereich von Sklaven und Frauen, über die der Hausherr herrschte. Der Ort der Freiheit, des Handelns, der politischen Debatte unter Gleichen war die *agora*. Nach Arendt offenbaren Menschen ihre spezifische Identität durch die Handlung des Sprechens in der Öffentlichkeit. Die *agora* sei die paradigmatische Übersetzung dieser politischen Öffentlichkeit unter Gleichen. Erst dieses Sprechen mache den Menschen wirklich zum Menschen. Im Privaten leben bedeute damit, „in einem Zustand leben, in dem man bestimmter, wesentlicher menschlicher Dinge beraubt ist.“¹⁷¹ Die beiden Sphären werden also durch soziales und politisches Handeln aktiv hergestellt und sind nicht etwa an sich durch die Räume vorgegeben, Gesetze, Mythen und soziale Normen spielen wohl eine genauso wichtige Rolle zur Herstellung dieser hierarchischen Trennung. Die Geschichte dieser Zuschreibungen und Einordnungen kann in direkter Linie bis in die bürgerliche Tradition fortgeschrieben werden. Die Einschränkungen, die sich für Frauen daraus zwangsläufig ergaben und immer noch ergeben, sind seit den 1970er Jahren von zahlreichen Theoretikerinnen und Architektinnen wie Kerstin Dörhöfer, Ulla Terlinden, Ruth Becker, Marianne Rodenstein, um nur einige wichtige Vorreiterinnen aus dem

¹⁶⁹ „[S]o steht es dem Vater und Gatten zu, über das Weib wie über die Kinder zu herrschen, und zwar über beide als freie.“ Aristoteles, *Politik*, I 12 1259 a 37f; „Wer von Natur nicht sein, sondern eines anderen, aber ein Mensch ist, der ist ein Sklave von Natur.“ Ebd. I 4, 1254 a 14. Im Unterschied zu Platon vertritt Aristoteles die Ansicht: „Der Sklave hat das Vermögen zu überlegen überhaupt nicht, das Weibliche hat es zwar, aber ohne die erforderliche Entschiedenheit.“ Ebd. I 13, 1260 a 11f.

¹⁷⁰ Arendt, Hannah: *Vita Activa. Oder vom tätigen Leben*. München: Piper 1998 (Erstveröffentlichung 1958), S. 33ff, S. 47.

¹⁷¹ Ebd., S. 33ff., 78, 300f.

deutschsprachigen Raum zu nennen, herausgearbeitet worden.¹⁷² Heute existieren zahlreiche Ausschlussmechanismen von Frauen aus dem öffentlichen Raum fort, sie sind allerdings etwas subtiler geworden, subsummiert wird dieses Feld heute unter dem fragwürdigen Schlagwort „Angsträume“.¹⁷³ In der neueren Zeit werden die Arbeiten zu dieser Thematik nahezu unüberschaubar zahlreich, in den *Malestream* des Urbanismus haben sie bislang jedoch viel zu wenig Eingang gefunden. Ich werde darauf später noch fallweise eingehen. Der Begriff von Öffentlichkeit mit Berufung auf die Antike, wie ihn Sitte verwendet, der immer wieder von der Agora spricht und auch davon, dass die öffentlichen Plätze ihre Bedeutung verloren hätten, seit sich die politische Debatte in den Tageszeitungen abspiele, und wie er in der Debatte um die Stadt bis heute immer wieder verwendet wird, rekurriert auf eine Öffentlichkeit *bürgerlicher Männer*. Die Metapher der Stadt als Haus hat also nicht zu vernachlässigende politische Implikationen, unhinterfragt kann sie die klassischen griechischen Hierarchien zwischen öffentlich und privat, zwischen *polis* und *oikos* reproduzieren, und zwischen den einzelnen Mitgliedern des *oikos*: Mann-Frau, Herr-Sklave. Eva Keuls hat die Praktiken des Ausschlusses von Frauen aus dem öffentlichen Leben im alten Athen detailliert beschrieben. Unter anderem zählen dazu: Vorenthalt eines eigenen Namens, Redeverbote, Rechtlosigkeit, Vorenthalt von Bildung, Ausgehverbote, Kleidungs Vorschriften, etc.¹⁷⁴

Über die Betonung der gemeinschaftlichen Qualität, wie sie mit der Metapher der Familie verbunden ist, werden diese Hierarchien mitunter verschleiert. Unsere Auffassung von Öffentlichkeit und Privatheit hat sich, vor allem bedingt durch die modernen Kommunikationsmittel völlig verändert. So bedeutet Privatsphäre heute im Alltagsverständnis idealerweise einen von der sozialen Kontrolle abgeschirmten Rückzug, der als Bereich der persönlichen Freiheit erfahren wird. Der öffentliche Stadtraum hat damit weite Teile seiner Funktion als Kommunikationsraum eingebüßt. Es ist diskussionswürdig, was mit dem Begriff des öffentlichen Raums eigentlich noch gemeint sein kann. Diese Tatsache wird von der überwiegenden Mehrheit von den Theoretikern des Urbanen, die heute eine Rückkehr zur sorgfältigeren Gliederung der Stadt in öffentliche, halböffentliche und private Räume fordern, gerne übergangen.

¹⁷² Ich möchte hier nur einige herausragende Vertreterinnen in dieser Debatte exemplarisch nennen, z.B.: Dörhöfer, Kerstin / Terlinden, Ulla: *Verortungen. Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen*. Basel: Birkhäuser 1998. Becker, Ruth: „Frauenforschung in der Raumplanung – Versuch einer Standortbestimmung.“ In: Metz-Göckel, Siegrid / Wetterer, Angelika (Hg.): *Vorausdenken Querdenken Nachdenken. Texte für Ayla Neusel*. Frankfurt/M.: Campus 1996, S. 151ff. Rodenstein, Marianne: *Wege zur Nicht-sexistischen Stadt*. Freiburg: Kore 1994. Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienarbeit.“ In: Conze, Werner (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit*. Stuttgart: Enke 1976. Siehe dazu auch: Hnilica, Sonja: „Eine Frage der Generation. Interviews mit Kerstin Dörhöfer, Christiane Erlemann, Myra Warhaftig und Ulla Terlinden.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 102–137.

¹⁷³ Zur Geschichte siehe: Wilson, Elizabeth: *Begegnung mit der Sphinx. Stadtleben, Chaos und Frauen*. Übersetzt von Lore Ditzen. Basel: Birkhäuser 1993 (Erstveröffentlichung 1991); Zur politischen Fragwürdigkeit des Begriffs „Angsträume“, der das Problem ausschließlich bei den Opfern verortet, siehe Becker 1996.

¹⁷⁴ Keuls, Eva: *The Reign of the Phallus. Sexual politics in Ancient Athens*. Berkeley u.a.: University of California Press 1993.

4. Die Stadt als Lebewesen

Sitte verwendete häufig die Metapher der „Verkehrsader“. An einer Stelle führte er dazu aus: „Mit dem Verkehre einer großen Stadt verhält es sich nämlich genau so wie mit der Blutzirkulation im lebenden Körper; Alles strebt von außen zum Herzen und von diesem wieder zurück nach außen.“¹⁷⁵ Die Lebewesenmetaphern ist vielleicht die komplexeste und bedeutsamste für den Städtebau überhaupt. Von der Antike bis heute ist sie mit den unterschiedlichsten Bedeutungen aufgeladen worden. Über diese Metapher allein ließen sich problemlos Bände füllen. Im 20. Jahrhundert ist die Biologie gar zu einer Art Leitdisziplin für den Städtebau geworden. In der Organismusmetapher überkreuzen sich so unterschiedliche Absichten und Strömungen wie die Gartenstadtbewegung, Futurismus, CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), nationalsozialistische Planungen, New Urbanism und die Ökobewegung, ganz zu schweigen von der Bedeutung der Organismusmetapher beispielsweise in den Idealstädten der Renaissance. Selbstverständlich hängt die Organismusmetapher vom jeweiligen Naturbegriff ab. Die Ansatzpunkte reichen hier von der antiken Idee der Kunst als Nachahmung der Natur über anthropomorphe Proportionen und Symmetrie, Rassenlehre und unterschiedliche quasireligiöse Auffassungen, bis zu von den Entwicklungen der Naturwissenschaften und der Medizin inspirierten Zugänge und Techniken.

Camillo Sitte, Ildefonso Cerda, Patrick Geddes, Frank Lloyd Wright, Raymond Unwin, Le Corbusier, Lewis Mumford, Hugo Häring und Ludwig Hilberseimer (Mumford und Geddes übrigens ausgebildete Biologen!), und viele andere haben in Begriffen der Organismusmetapher Probleme formuliert. Mithilfe der Metapher wird es zum Beispiel möglich, wie Silvain Malfroy bereits darstellte, Abhängigkeitsbeziehungen zwischen verschiedenen Maßstabebenen zu diskutieren. Wie sind die Bezüge zwischen den Teilen (den Gebäuden) und dem Ganzen (der Stadt) und von der Stadt zum Umland? Die Metapher impliziert außerdem eine wie auch immer geartete Ordnung. Läßt sich eine der Stadt innewohnende Organisation beschreiben? Ein Organismus bleibt in sich stabil und kann sich trotzdem im Laufe der Zeit wandeln. Bewahren Stadt und Territorium in ihrer („genetischen“) Struktur die Spuren ihres Bildungsprozesses und enthalten sie einen Plan ihres kommenden Wachstums? Die Metapher ermöglicht die Eingliederung der menschlichen Ebene in die Ordnung der Natur. Welche Rolle kommt dem Menschen in einer ihren eigenen Gesetzen gehorchenden Umwelt zu?¹⁷⁶ Eine Überidentifikation birgt allerdings die große Gefahr, die Stadt zu „naturalisieren“, ihr ein effektives Leben zuzuschreiben, das sie verlieren könnte, ihren Gesundheitszustand zu diagnostizieren, das Verzeichnis ihrer Krankheit zu erstellen, und all dies mit dem mehr oder weniger beabsichtigten Ziel, sie zu personalisieren, ihr einen tyrannischen Willen zuzuschreiben, kurz, alles zu verschleiern, was eigentlich im Bereich der politischen Entscheidung liegt.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

¹⁷⁶ Vgl. Malfroy, Silvain: „Eine Einführung in die Terminologie“ In: Ders. (Hg.): *Die morphologische Betrachtungsweise von Stadt und Territorium*. Zürich: ETH Zürich 1986, S. 13–260, hier S. 155f.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 121.

Die Organismusdebatte eröffnet derart vielfältige und komplexe Bedeutungsfelder, dass es im Rahmen dieser Arbeit unmöglich ist, einen vollständigen Überblick zu versuchen, die einzelnen Autoren, die ich hier herausgreifen werde, könnten immer als willkürlich empfunden werden, für jedes Beispiel gibt es auch zahlreiche andere Vertreter. Ich werde mich hier auf ausgewählte Aspekte konzentrieren, die mir im Zusammenhang mit Camillo Sitte als besonders ergiebig und erscheinen, und die im heutigen Diskurs noch relevant sind.

4.1 Organismus

Form und Funktion

Mit „Organismus“ wird in der Biologie und Medizin ein individuelles Lebewesen, also ein Tier, eine Pflanze oder ein Mikroorganismus bezeichnet. Die Wortherkunft von griech. *Organon*, „Werkzeug“, verdeutlicht, dass dieses Lebewesen als ein System aus mehreren Organen gedacht wird, die sich in ihren Funktionen gegenseitig zu einem Ganzen fügen, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Das Prinzip der organischen Einheit nach funktionalen Gesichtspunkten, wie es Aristoteles formulierte, ist bis heute maßgeblich für die abendländische Kunsttheorie. (Wobei diese Definition damals weniger aus der Naturkunde, sondern aus der Rhetorik gespeist wurde, wie Caroline van Eck gezeigt hat.¹⁷⁸) Einem vollendeten Kunstwerk sei nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen, jedes einzelne Element muss notwendig sein (mehr dazu im Kapitel über die Stadt als Kunstwerk). Die Frage, die sich hier automatisch stellt, ist, wie die einzelnen Elemente definiert sind und um welche Art von Einheit es sich folglich handelt. Wann kann ein System überhaupt als eine von ihrer Umgebung klar abzugrenzende unabhängige Einheit angesehen werden?

Diese Kontroversen wurden auch in der Lehndisziplin, der Naturkunde und später der Biologie diskutiert. Die Frage war, ob Form oder Struktur maßgeblich seien. Außerdem wurde diskutiert, ob die unterschiedlichen Arten auf eine gemeinsame Urform rückführbar seien. Wenn die Existenz einer Urform angenommen wird, dann beinhaltet das im Grunde die Idee einer allem Leben innewohnenden Essenz oder auch einem göttlichen Plan. Im Grundsatz wurden diese Fragen bereits in der Antike formuliert. Durch naturkundliche Studien zur Evolutionsgeschichte im 18. und 19. Jahrhundert gewann die Debatte eine neue Dynamik.¹⁷⁹

Während frühere Klassifikationen die Arten aufgrund der Anordnung ihrer Organe einteilten (Georges Louis Leclerc Comte Buffon, *Histoire Naturelle*, 1749 und Carl von Linné, *Species Plantarum*, 1753), wurden im ausgehenden 18. Jahrhundert in der neu begründeten Biologie die Organe in ihrer Funktionsweise und ihrem Verhältnis zueinander analysiert. Für den Buffon-Schüler Jean Baptiste de Lamarck, der die Methoden und Erkenntnisse aus der Botanik auf die Zoologie übertrug (und für die Verbindung der beiden bis dahin getrennten Disziplinen um 1800 den Begriff „Biologie“ prägte), war „Funktion“ ein Schlüsselkonzept. Sein Lehrer Buffon hatte die These vertreten, dass alle Arten sich von

¹⁷⁸ Eck, Caroline van: *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*. Amsterdam: Architectura & Natura Press 1994.

¹⁷⁹ Collins 1998, S. 149ff;

einer einzigen Art her entwickelt hätten – sein System wir also regressiv. Lamarck kam nun zur Überzeugung, dass die Entwicklung ganz im Gegenteil progressiv sei. Er erklärte die Weiterentwicklung der Arten mit den Veränderungen, die sich in den einzelnen Individuen unter dem Einfluss der Außenwelt, des „Milieus“, vollzögen. Neue Organe bildeten sich, so Lamarck, als Folge neuer Bedürfnisse aus und als Folge jener Tätigkeiten, die durch diese Bedürfnisse verursacht würden. Diese Auffassung bildete eine wichtige Grundlage für die Auffassung von „organischer“ oder „funktionalistischer“ Architektur genauso wie für die Interpretation sozialer Prozesse, wie Forty feststellt.¹⁸⁰ Peter Collins hat darauf hingewiesen, dass soziale, bzw. politische Prozesse auch ein Auslöser für die Theorie selbst gewesen sein mögen. Im Kontext der französischen Revolution und in einer Zeit allgemeinen Fortschrittsglaubens mussten Lamarcks Thesen wesentlich mehr Überzeugungskraft haben als die von Buffon.¹⁸¹ In der Naturwissenschaft wurde Lamarck bald von Charles Darwin (*Origin of the Species*, 1859) widerlegt, nach dem die Evolution auf die Selektion bereits vorhandener, zufällig entstandener Arten zurückgeht, oder, um es anders auszudrücken, auf die Eliminierung obsoleter Formen.

Félix Vicq d'Azyr hatte neun organische Funktionen definiert: Verdauung, Nahrung, Zirkulation, Atmung, Ausscheidung, Knochenbau, Erzeugung, Reizbarkeit und Sensitivität. Er formulierte die These, dass die unterschiedlichen Organe zueinander in einem gegenseitigen Verhältnis stünden, beispielsweise die Zähne mit dem Verdauungstrakt und den Extremitäten.¹⁸² Baron Georges Cuvier führe diese Untersuchungen über das Zusammenspiel zwischen dem Ganzen und seinen Teilen weiter (*Recherches sur les ossements fossiles*, 1812). Die Form eines Organismus werde durch die Funktion determiniert, denn: alle lebenden Kreaturen seien von Gott nur mit denjenigen Organen ausgestattet, die sie zum Überleben benötigen. Ein Organismus besäße folglich keine unnötigen Organe, die formale Struktur ergibt sich damit aus der Funktion. Kein Teil könne geändert werden, ohne dass sich dadurch auch alle anderen verändern. Anhand eines Zahnes könne man auf die Struktur der Extremitäten oder des Verdauungstraktes schließen, behauptete er. Bei Architekten war diese These später sehr beliebt. Viollet-le-Duc schrieb: „Und so wie man aus dem Blatt einer Pflanze auf die ganze Pflanze schließen kann, aus den Gebeinen eines Tieres auf das ganze Tier, so kann man auch in der Architektur vom Profil auf das Bauteil auf das ganze Bauwerk schließen.“¹⁸³ Loos behauptete später, wenn von einem untergegangenen Volk nichts weiter als ein einzelner Knopf übrigbleibe, so könne man von diesem ausgehend die ganze Lebensweise dieses Volkes erschließen.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Forty 2000, S. 190ff.

¹⁸¹ Collins 1998, S. 150.

¹⁸² Ebd., S. 153.

¹⁸³ Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: „Stil.“ In: *Definitionen. Sieben Stichworte aus dem ‚Dictionnaire raisonné de l'architecture‘*. Übersetzt von Marianne Uhl. Basel u.a.: Birkhäuser 1993 (Erstveröffentlichung als *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xie au XVIe siècle*, 10 Bde. Paris 1854–1868.). Auszugsweise abgedruckt in Neumeyer 2002, S. 233–247, hier S. 245.

¹⁸⁴ Loos, Adolf: „Antworten auf Fragen aus dem Publikum.“ In: Ders.: *Trotzdem*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1997 (Erstveröffentlichung 1919), S. 140–160, hier S. 372.

Die naturwissenschaftliche Kontroverse zwischen Cuvier und seinem Gegenspieler Geoffroy Saint-Hilaire, ob Funktion oder Form das ordnende Prinzip sei, löste sich in den 1840er Jahren, als mit Einführung besserer Mikroskope die Organismen nicht mehr als sinnvoll konstruierte Mechanismen, sondern als Zellhaufen betrachtet wurden. Diese neue Metapher des „Zellgewebes“ etc. wurde für den Städtebau sehr bedeutsam, allerdings erst im 20. Jahrhundert. In der Architekturtheorie fingen aber auch die metaphorischen Übertragungen der zu dieser Zeit in der Biologie bereits verworfenen Theorien von Cuvier und Lamarck Mitte des 19. Jahrhunderts gerade erst an, ihre Wirkung zu entfalten. Viollet-le-Duc hatte als erster die Funktion zum grundlegenden Konzept seiner Theorie gemacht. Die Funktionalisten schließlich machten sie Jahrzehnte später zu ihrem Paradigma.¹⁸⁵

Zunächst beschränkte sich der Diskurs in der Architektur eher auf die Frage, wie Formen entstehen („wachsen“), und weniger auf den Zusammenhang zwischen Form und Funktion. Semper wurde eigenen Angaben zufolge durch Cuviers zoologisches Museum im *Jardin des Plantes* inspiriert, das er während seiner Lehrjahre in Paris oft besucht hatte. Dort habe er angesichts der großen Zahl variierender Skelette erkannt, dass „die Natur trotz ihres Abwechslung und ihres unermesslichen Reichtums doch in ihren Fundamentalformen und Motiven äußert sparsam und ökonomisch bleibt.“¹⁸⁶ Semper klassifizierte künstlerische Tätigkeiten analog zu Cuvier nach funktionalen Komponenten und versuchte, sie auf wenige *Urformen* zurückzuführen. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Semper von „organisch aus sich selbst emporgewachsen[en]“ Städten der griechischen Antike spricht.¹⁸⁷ (Sitte verwendet diese Formulierung ebenfalls sehr oft, vgl. Kapitel zur Stadt als Natur.). Semper baut die Metapher der Skelette in eine andere Richtung aus, wenn er von den antiken Ruinen als „übrig gebliebene, entseelte Knochengebäude alter Kunst“ spricht, allerdings um seine Position im Streit um die Pochromie der antiken Monumente zu beziehen. Der Klassizismus ahme in seiner Farblosigkeit lediglich die Skelette der Bauten der Alten nach und hielte diese dabei für das „für etwas ganzes und Lebendes“.¹⁸⁸ Semper wählt an dieser Stelle für die antiken Monumente überdies die Metapher der „Mammutsknochen erstorbener Vorzeit“. Eine erstaunliche Übereinstimmung mit der Wortwahl Buffons, der gerade in Sibirien entdeckte Mammutfossilien, mit denen er seine Thesen zur Entwicklung der Arten untermauerte, als „antike Monumente“ bezeichnet hatte.¹⁸⁹

Ein weiteres Vorbild für Semper war Goethe. Dieser hatte als Kritik an den biologischen Klassifikationen von Linné, Buffon und Cuvier in seinen morphologischen Studien die Idee der *Urpflanze* entwickelt. „Eine solche muss es doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, dass dieses oder jenes Gebilde eine

¹⁸⁵ Vgl. Forty 2000, S. 149ff.

¹⁸⁶ Semper, Gottfried: „Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre.“ In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hg. von Hans u. Manfred Semper. München: Mäander 1979 (Reprint der Ausgabe von 1884), S. 259–291, hier S. 260f. In diesem Aufsatz äußert Semper auch den Vorsatz, einen „Cuvier der Kunstwissenschaft“ zu verfassen (S. 263).

¹⁸⁷ Semper, Gottfried: „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.“ (1834) In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hg. von Hans u. Manfred Semper. München: Mäander 1979 (Reprint der Ausgabe von 1884), S. 215–258, hier S. 221.

¹⁸⁸ Ebd., S. 229.

¹⁸⁹ Zitiert in Collins 1998, S. 149.

Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären?“¹⁹⁰ Die Urpflanze verweist auf ein Prinzip, das allem organischen Material innewohne, innerhalb dessen alle Variationen entstanden seien. Dasselbe Prinzip wollten Goethe und andere deutsche Romantiker auf die Kunst anwenden. Der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling formulierte die prägnantesten Aussagen zum Organismus-Begriff im architekturtheoretischen Diskurs der Deutschen Romantik. Er verstand die Architektur als Darstellung der organischen Form im Anorganischen. Daraus leitete er zwei Grundforderungen ab: einerseits die nach geometrischer Regelmäßigkeit in der Architektur, andererseits eine Proportionsauffassung in Analogie zum menschlichen Körper.¹⁹¹ In der Folge Schellings kritisierte Carl Schnaase in erbittertem Disput mit seinem Kollegen Franz Kugler 1844 in „Über das Organische in der Baukunst“ die allzu modische Verwendung des Begriffs „organisch“ für die Architektur. Er weist darauf hin, dass dieser eigentlich gleichbedeutend mit dem Begriff „Funktionalismus“ sei: „Denn wenn man überall nur auf das ‚Organische‘, auf die Zweckbestimmung und den Zusammenhang der Glieder (nicht bloß durch innere Gedanken, sondern in äußerer Erscheinung) dringt, und in consequenter Entwicklung dieser Ansicht gegen das Ornament immer strenger wird, so wird man zuletzt von der dürftigen Auffassung der Architektur unter dem Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit nicht gar weit entfernt sein.“¹⁹²

Der wichtigste Vertreter des romantischen Organizismus im angelsächsischen Raum ist Samuel Taylor Coleridge, der von August Wilhelm Schlegel beeinflusst, die Begriffe aus der Biologie auf die Ästhetik übertrug. Eine Form sei als „mechanisch“ anzusehen, wenn dem Material eine bestimmte Form aufgezwungen werde, die sich nicht aus den Eigenschaften des Materials ableite. Eine „organische“ Form dagegen entwickle sich aus dem Inneren heraus. (Interessant ist hier auch, dass Coleridge mit der Dichotomie „mechanisch“–„organisch“ arbeitet. Mehr dazu im Abschnitt über die Stadt als Maschine.) Coleridge schrieb dem Organischen vier Attribute zu, nämlich 1. dass der Ursprung des Ganzen primär sei, und der Differenzierung der Teile vorauslaufe. Die einzelnen Teile seien ohne das Ganze nicht überlebensfähig. 2. weise eine organische Form Spuren ihres Wachstumsprozesses auf. 3. verarbeite ein Organismus Elemente von außen, verdaue sie und mache sie zum Teil seiner eigenen Substanz. 4. entwickle sich die äußere Form aus einer inneren Notwendigkeit heraus.¹⁹³ Diese transzendente Auslegung ist es, die beispielsweise Frank Lloyd Wrights Definition des Organischen prägte: „The word *organic* denotes in architecture not merely what may hang in a butcher shop, get about on two feet, or be

¹⁹⁰ Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise. Erster und Zweiter Teil*. Berlin: Aufbau Verlag 1996, 17. April 1787, Teil 2, S. 276f. Am 17. Mai schreibt Goethe an Herder: „Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und (...) eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.“ (Ebd., Teil 2, S. 328.) Siehe auch Forty 2000, S. 177f.

¹⁹¹ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst*. Vorgetragen 1802/03. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. I/5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (Reprint der posthumen Erstveröffentlichung von 1859). Vgl. Krufft 1995, S. 344f.

¹⁹² Zitiert nach Krufft 1995, S. 347.

¹⁹³ Coleridge entwickelte diese Kriterien in seiner Analyse Shakespeare'scher Theaterstücke. Eck, van, 1994, S. 183f.; Kuhlmann, Dörte: *Lebendige Architektur. Metamorphosen des Organizismus*. Weimar: Verso 1998, S. 100.

cultivated in a field. The word organic refers to entity (...). As originally used in architecture, organic means part-to-whole-as-whole-is-to-part.“¹⁹⁴ Im Gegensatz zu Schlegel war Coleridge religiös motiviert und legte so auch den Grundstein für Theoretiker wie Ruskin.¹⁹⁵

Inzwischen sollte deutlich geworden sein, wie wichtig die Debatte um Form und Funktion für die Architektur der Moderne ist. Zwar gab es innerhalb des Funktionalismus einige wenige Architekten, die als Vertreter der organischen Form galten, beispielsweise Hans Scharoun oder Alvar Aalto, woraus man schließen könnte, dass der ganze Rest kein organisches Konzept verfolgte. Doch im Grunde wurde im gesamten Funktionalismus die Organismusmetapher zum konstituierenden Prinzip, sie stand für die eine perfekte ökonomische Organisation der einzelnen Teile und eine perfekte Übereinstimmung von Funktion und Form. Le Corbusier beschreibt, wie er seine Metaphern in einem Buch über Naturgeschichte bestätigt fand.¹⁹⁶ (Abb. 11) Le Corbusier hat sehr viele sehr starke biologische Metaphern verwendet, alle modernen Konzepte des Urbanismus strotzen von Organismusmetaphern, die um die Sache noch verwirrender zu machen, fast durchgängig mit Maschinenmetaphern vermischt werden. Das Zentrum der Stadt ist für Le Corbusier beispielsweise „ein Motor mit Grippe“.¹⁹⁷ Dies erscheint zunächst als Katachrese, d.i. eine unstimmige Verbindung zweier sprachlicher Bilder, ein unfreiwillig komischer Stilfehler. Allerdings muss man dabei im Auge behalten, dass Le Corbusier und seinen Zeitgenossen den (lebenden) Organismus auch als perfekte Maschine sahen und umgekehrt. Die Analogie zwischen Organismus und Maschine hat eine lange Tradition auch in der Biologie und Medizin. Bereits Henri Milne-Edwards, einer der bekanntesten Schüler von Cuvier hatte eigener Aussage zufolge versucht, die Art und Weise, in der organische Formen sich gebildet haben könnten, versuche zu verstehen, indem er versuche, sie als Maschinen zu sehen.¹⁹⁸ Bis heute werden in der Medizin sehr viele Maschinenmetaphern verwendet. Diese Metaphern prägen auch immer noch ganz entscheidend das Alltagsverständnis vom menschlichen Körper.

Die Biologie gab aber nicht nur funktionale Prinzipien vor. Sie diente auch als Vorbild für formale Organisationen. Die Architekten des Jugendstil nahmen die Formen von exotischen Tieren und Pflanzen als Vorbild für künstlerische Gestaltung. Deren „unverdorbene“ durch das natürliche Wachstum hervorgegangenen Formen galt ihnen als Ausweg aus der Hässlichkeit der modernen Großstadt und der eklektischen Willkür des historistischen Stilgemenges. Das umfangreiche Musterbuch des Zoologen Ernst Haeckel *Kunstformen der Natur*, erschienen von 1899–1904, in dem er zahlreiche Mikroben, Quallen, Minerale etc. abbildet, führte diesen Ansatz fort.

¹⁹⁴ Wright, Frank Lloyd: *The Future of Architecture*. New York: Horizon Press 1953, S. 347.

¹⁹⁵ Eck, van 1994, S. 183ff.

¹⁹⁶ Le Corbusier 1979, S. 255ff.

¹⁹⁷ Ebd., S. 82f.

¹⁹⁸ Collins 1998, S. 152.

Glieder

Mithilfe der Organismusmetapher kann die Unterteilung der Stadt in Organe oder funktionale Einzelteile betont werden. In Le Corbusiers Aussage wird die Intention dahinter deutlich: „Die Stadt ist ein Wirbel, doch hat sie jedenfalls einen Körper, der abgeteilte Organe besitzt und einen Umriß.“¹⁹⁹ Es geht darum, ein komplexes, unüberschaubares und dynamisches Phänomen zu gliedern, handhabbar zu machen.

Silvain Malfroy stellt fest, dass die Organismus-Metapher bereits zum Klischee verkommen sei und in anderen Diskursen, beispielsweise in der Ästhetik oder der Politik, heute keine Rolle mehr spiele. In der Architektur sei aber nach wie vor ein Verharren auf organozistischer Sprache festzustellen.²⁰⁰ Die zahlreichen Metaphern aus diesem Feld sind im heutigen Sprachgebrauch so fest verankert, dass sie entweder zum Klischee werden, oder uns als solche überhaupt nicht mehr bewusst sind (das sind sogenannte „tote Metaphern“). Die gebräuchliche Metapher „Lunge“²⁰¹ für Grünräume in der Stadt macht deren außerordentliche Wichtigkeit deutlich, die Stadt – hier metonymisch für deren Bewohner gesetzt – würde ohne sie ersticken. Richard Sennett führt aus, dass Regent’s Park in London (1812 von John Nash) auf diesem Prinzip beruhe: Die Menschen, die durch die Straßen-Arterien der Stadt gingen, sollten um den eingeschlossenen Park herum zirkulieren und seine frische Luft einatmen, analog dazu, wie das Blut durch die Lunge aufgefrischt werde. Dazu wurden die Verkehrswege zum Park hin und vom Park weg beschleunigt, und die Bebauung entlang dieser Straßen einheitlich gestaltet.²⁰² Ähnlich funktioniert die Metapher des kirchlichen und weltlichen Machtzentrums als „Herz“.²⁰³ Ohne das Herz kann die Stadt nicht überleben, das Herz muss von außen her versorgt werden und gibt für alle einzelnen Teile den Takt vor. Das Herz ist nach alter Vorstellung auch der Sitz der Seele, der Persönlichkeit. Le Corbusier spricht auch von der „Seele der Stadt“ als „absolutes, mit unserem Wesen verknüpftes Gefühl“.²⁰⁴

Die Tradition dieser Metaphern reicht weit zurück. Bereits Vitruv hatte seine Proportionsregeln vom menschlichen Körper hergeleitet: „Denn kein Tempel kann ohne Symmetrie und Proportion eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen.“²⁰⁵ Francesco di Giorgio Martini übertrug die anthropomorphe Proportionslehre auf alle Maßstabebenen, auch auf die Stadt. (Abb. 12) Eine Stadt solle wie ein großer Mann organisiert sein: das nobelste Glied sei der Kopf oder die Festung, Hände und Füße sind Türme der Stadtbefestigung, die Kathedrale bildet das Herz. In den Mittelpunkt oder Nabel des Mannes platzierte er die Piazza, denn durch den Nabel erhalte der Mensch in seinem Anfang Nahrung

¹⁹⁹ Le Corbusier 1979, S. 61.

²⁰⁰ Malfroy 1986, S. 135.

²⁰¹ Sitte, Camillo: „Großstadt-Grün.“ In: Ders.: *CSG*, Bd. 3. Hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins. Wien: Böhlau 2003 (Erstveröffentlichung 1900), S. 231–249, hier S. 233.

²⁰² Sennett, Richard: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Berlin: Suhrkamp 1997, S. 402ff.

²⁰³ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 65.

²⁰⁴ Le Corbusier 1979, S. 52.

²⁰⁵ Vitruvius Pollio, Marcus: *Zehn Bücher über Architektur*. Hg. von Curt Fensterbusch. Darmstadt: Primus Verlag 1996, Buch II, Kap. 1, S. 137.

und Perfektion, auf die gleiche Weise solle dieser Platz der Stadtgemeinschaft dienen.²⁰⁶ Die metaphorische Verbindung zwischen menschlichem Körper und Stadt war in der Philosophie bereits umgekehrt geknüpft worden; unter anderem hatte Platon den menschlichen Körper mit einer befestigten Stadt verglichen, und Aristoteles die Ordnung des Staates mit einem organischen Körper.²⁰⁷ Wir finden hier, wie schon bei der Hausmetapher die Tendenz, Gebautes und soziale und politische Strukturen in der Metapher zu vermischen. Der „Staatskörper“ oder „Volkkörper“ wird dann analog mit dem „Stadtkörper“ behandelt. Interessant ist außerdem, dass die Metapher auch umgekehrt verwendet wurde: Rudolf Virchow, der Begründer der Zellpathologie, benutzte gerne die Metapher vom liberalen Staat: Die vielen Zellen des menschlichen Organismus seien gleichsam die Bürger, aus denen sich die „Republik“ Körper zusammensetze.²⁰⁸

Die Metapher kann mit der Betonung der unterschiedlichen Organe dazu verwendet werden, funktionale Differenzierungen zu begründen. Sitte forderte, die fortgeschrittene Arbeitsteilung und Spezialisierung solle sich in einer funktionalen Differenzierung der städtischen Räume ausdrücken, in einer „organische[n], gesunde[n] Mannigfaltigkeit“.²⁰⁹

Oft erfüllen Organismus-Metaphern eine strategische Funktion innerhalb der Argumentation, wie das folgende Zitat von Leon Battista Alberti nochmals unterstreicht: „Denn wie bei einem Lebewesen Glied zu Glied, so soll auch bei einem Bauwerk Teil zu Teil passen.“²¹⁰ Nicht nur von den Menschen geschaffene oder erdachte ästhetische Prinzipien können so in den Rang von Naturgesetzen erhoben und dadurch legitimiert werden, wie in der Kunsttheorie. Auf die Stadt oder den Staat umgelegt geht es vor allem um politische Machtverhältnisse und soziale Normen.²¹¹ Sitte hatte sich für die Erhaltung der gesellschaftlichen Unterschiede ausgesprochen: „Der Mannigfaltigkeit der Lebensverhältnisse muss durch eine dementsprechende Mannigfaltigkeit der Zinsforderungen Rechnung getragen werden, das heißt, man muss den gesunden, geschichtlich gewachsenen Status quo möglichst erhalten.“²¹²

Das organische Konzept beruht auf einer Hierarchisierung der miteinander in Beziehung gesetzten Einzelteile. Das Zentrum (Herz, Kopf, Seele) ist Sitz der Macht, es wird gegen die Peripherie abgesetzt und herrscht über diese. Die Metapher zementiert oder legitimiert damit bestehende Klassenunterschiede. Gegen Ende des 19. Jahrhundert war die Stadt Wien in räumlich klar definierte Sektoren geteilt. Dazu geführt hatten verschiedene wirtschaftliche und politische Faktoren. Renate Banik-Schweitzer stellt fest, die fortschreitende Arbeitsteilung und Ausdifferenzierung habe sich, vermittelt durch die Wirkungsweise

²⁰⁶ Francesco di Giorgio Marini: *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. Cod. Saluzziano, 148, fol. 2, Zeilen 2–16, Turin. Vgl. auch Kuhlmann: *Raum, Macht & Differenz*, S. 98.

²⁰⁷ Platon: *Timaios*. In: Ders.: *Timaios, Kritias, Minos, Nomoi*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1994, 60a; Aristoteles, *Politik*, 1253a.

²⁰⁸ Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern*. Frankfurt/M.: Fischer 2003 (Erstveröffentlichung 1977, 1988), S. 80.

²⁰⁹ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

²¹⁰ Alberti 1991, I, Kap. 9, S. 48.

²¹¹ Vgl. Grosz, Elizabeth: „Bodies – Cities.“ In: Colomina, Beatriz (Hg.): *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press 1992, S. 247.

²¹² Sitte, Camillo: „Discussion über den General-Regulierungsplan von Wien.“ In: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines*, Nr. 27, 1896, S. 410.

der Grundrente, in zunehmender Homogenisierung von Teilgebieten und räumlicher Segregation von Nutzungen und Bevölkerungsgruppen niedergeschlagen.²¹³ Der erste Bezirk (alter Hochadel und neureiche Bourgeoisie), die Mittelstädte innerhalb des Gürtels (4. Bezirk: Kleinadel, Bezirke 5 bis 8: Kaufleute, Kleinbürger, mittlere Beamtschaft, 9. Bezirk: Ärzte und Universitätslehrer), außerhalb des Linienwalls die Vorstadt, slumartige Quartiere für Proletariat, Zugewanderte, Prostituierte, Kriminelle und die Ärmsten. Diese Vorstadt wird von den reichen Bewohnern der Inneren Stadt kaum jemals als Teil der Stadt wahrgenommen, geschweige denn aufgesucht, sondern als das „Äußere“, das „Andere“ imaginiert.²¹⁴ Margarete Schütte-Lihotzky schreibt in ihren Lebenserinnerungen, sie habe im Rahmen ihres sozialen Engagements während des Ersten Weltkriegs Wiener Arbeiterkinder aus den Außenbezirken kennen gelernt, die noch nie den Stephansdom gesehen hätten.²¹⁵ Auch die Einbindung der Stadt in das umgebende Land oder den Staat wird mit dieser hierarchisierenden Metapher gefasst: Die Großstadt, schrieb Le Corbusier, sei „das Herz, das treibende Zentrum des Blutumlaufs“, und „das Hirn, das richtunggebende Zentrum des Nervensystems“, „das Hauptorgan“ „in der Biologie der Länder“.²¹⁶ Mit dieser Metapher fasste Le Corbusier eine landläufig akzeptierte funktionale Definition von Stadt. Leonardo Benevolo hat die Stadt entlang hierarchischer Machtverhältnisse und Produktionsbedingungen definiert als Sitz der herrschenden Klasse, die das Land und die unteren Klassen gleichermaßen ausbeute.²¹⁷ Der schwäbische Romantiker und Arzt Justinus Kerner dichtete um 1875: „...Dem deutschen Körper gab zum Kopfe Gott Berlin,/Als Herz doch legt' er Wien, das herzliche, in ihn.“²¹⁸ Der Mythos vom „gemütlichen Wien“, dessen Wurzeln bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen, bestimmen bis heute Selbst- und Fremdbild der Stadt.²¹⁹ Er muss im Zusammenhang mit Berlin, der anderen deutschsprachigen Hauptstadt gesehen werden, mit der Wien in einer Konkurrenz um die Vormacht im Deutschen Reich stand. Das in seiner technisch-wirtschaftlichen Entwicklung Berlin unterlegene Wien gab sich gemütlich und dem leiblichen Genuss verpflichtet. Berlin, das in kultureller Hinsicht mit der Wiener Tradition keinesfalls mithalten konnte, stilisierte sich als vernünftig und rational. Manche Metaphern erzeugen also „Gegenspieler“ und entwickeln so in Abgrenzung zueinander eine eigene Dynamik. Beide Städte pflegten ihnen zugeschriebene Charakteristika mit Stolz, die von den jeweils anderen hämisch kritisiert, aber auch bewundert wurden. Heute wird das Image in Wien von Seiten der Politik, der Stadtplanung und der

²¹³ Banik-Schweitzer, Renate: *Zur sozialräumlichen Gliederung Wiens 1869–1934*. Wien: Institut für Stadtforschung 1982, S. 88.

²¹⁴ Maderthaler Musner belegen diese selektive Wahrnehmung Wiens anhand zahlreicher literarischer Beispiele aus dem ausgehenden Kaiserreich. Maderthaler, Wolfgang / Musner Lutz: *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*. Frankfurt/M. u.a.: Campus 2000, S. 68ff.

²¹⁵ Schütte-Lihotzky, Margarete: *Warum ich Architektin wurde*. Salzburg: Residenz 2004, S. 43.

²¹⁶ Le Corbusier 1979, S. 84.

²¹⁷ Benevolo, Leonardo: *Die Geschichte der Stadt*. Frankfurt u.a.: Campus 2000 (Erstveröffentlichung 1975), S. 5f.

²¹⁸ Zitiert nach Kaufmann, Kai: „Gemütliches Wien und verständiges Berlin. Entwicklung kultureller Stereotypen 1780–1880.“ In: Kos / Rapp, Christian (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 39–45, hier S. 43.

²¹⁹ Ebd., S. 39–45.

Tourismuswirtschaft gezielt gepflegt und vermarktet. Eine Metapher kann also eine kulturbildende Struktur konstruieren.

Anatomie

Karin Wilhem stellt eine Beziehung her zwischen Sittes Interesse an Anatomie und seiner Analyse städtischer Strukturen. Sitte besuchte Anatomievorlesungen bei Josef Hyrtl, der sich mit künstlerischen Knochenpräparaten nach bekannten Skulpturen (beispielsweise der Laokoongruppe, um 140 vor Chr.) einen Namen gemacht hatte. Hyrtl suchte mit seinen Präparaten nachzuweisen, dass der innere Aufbau des Knochenskeletts in Korrespondenz zum äußeren künstlerischen Ausdruck einer Plastik stünden, dass also die Gestaltwirkung eines Körpers bereits in seiner inneren Struktur angelegt sei. Dieses Wirkungsverhältnis gleiche dem, das Sitte seiner Analyse in *Der Städtebau* zugrunde gelegt habe. Die Figur-Grund-Darstellungsweise, die Sitte in seinem Buch entwickelt habe, ermögliche eine Reduktion auf die Struktur der dargestellten räumlichen Ensembles und ihrer schönen Wirkung: „Diese Darstellungstechnik ermöglichte es, ein morphologisches Regelwerk der künstlerisch geordneten Platzfiguren gleichsam aus dem Skelettaufbau des Stadtraumes ad oculos zu generieren – ein Verfahren, das im 20. Jahrhundert vom postmodernen Urbanismus als Instrument der Raumanalyse wieder sehr geschätzt wurde.“²²⁰

Karin Wilhelm schreibt, Sittes künstlerisches Städtebaideal sei dem naturwüchsigen Formungsprozess der Natur verpflichtet geblieben.²²¹ Damit bezieht sie sich wohl auf Passagen wie diese, in der Sitte schreibt: „Es kann darauf aufmerksam gemacht werden, dass sowohl die Altstadt, als auch ein großer Theil der Vororte ihre Strassenzüge noch der Periode des allmäligen Werdens an der Hand der Natur und eines langsam wachsenden Bedürfnisses verdankt. Dieser Schatz an vorhandenen naturgemässen Linienzügen braucht bloß sorgsam gehütet und nicht zugegeben zu werden, dass die zweifelhafte Kunst des Messtisches hierin zu wüthen anfängt, so wird sich organisch der alte Stadtkern mit den umliegenden Orten wie von selbst verbinden.“²²² Sitte verwendete den aus der Geologie entlehnten Begriff der „Formation“ zwar nicht in Zusammenhang mit Städtebau, aber mit Kunstwerken: „Noch immer wirken und weben dieselben künstlerischen Naturkräfte, welche einstmals die Kunst geschaffen, Götter- und Heldenideale gezeugt haben, und es bietet sich somit am Gebiete der Kunst derselbe innere Zusammenhang der Erscheinungen dar, welcher aus der Betrachtung der Natur endlich erwuchs, dass nämlich die physikalischen Kräfte, welche heute noch wirken, hinreichend gewesen sind, um in der Vorzeit alle die Formationen an Gesteinen, Pflanzen und Thieren hervorzubringen, welche uns gegenwärtig als fertiges Ganzes vorliegen. Nach der vorhergehenden Betrachtung über die Art und

²²⁰ Wilhelm, Karin: „Ordnungsmuster der Stadt. Camillo Sitte und der moderne Städtebaudiskurs.“ In: Dies. / Jessen-Klingenberg, Detlef (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*. Basel u.a.: Birkhäuser 2006, S. 15–95, hier S. 35ff, S. 42f. Vgl. Titel wie: Kostof, Spiro: *Die Anatomie der Stadt. Geschichte städtischer Strukturen*. Übersetzt von Klaus Binder und Jeremy Gaines. Frankfurt/M., New York: Campus 1993.

²²¹ Wilhelm 2006, S. 13.

²²² Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

Weise, *wie* sich im vollendeten Kunstwerk Idee und Form zu einander verhalten, wird es nun möglich sein, Entstehung und Wesen der idealen Kunst noch deutlicher zu definieren.“²²³

Sitte sei ein Anatom gewesen, konstatiert Wilhelm, und stehe damit in einem Gegensatz zu mit Organismusmetaphern arbeitenden Hygienikern, die sich eher an der Epidemiologie und der Bakteriologie orientierten. Der Organismus Stadt sei diesen erschienen als verwildertes Durchzugsgebiet für giftige Stoffe, bakterielle Fremdbesiedlungen und nomadisierende Populationen. Darin sei eine rassistisch begründete Raumpolitik der Verdrängung bereits angelegt gewesen, wenn auch vielleicht nicht intendiert.²²⁴ (Siehe dazu den folgenden Abschnitt.) Dennoch hatte auch Sitte die wissenschaftlichen Methoden der Hygieniker als notwendig erachtet. Er betont wiederholt die Wichtigkeit guter Datengrundlagen und Statistiken.

Zellen

Im 20. Jahrhundert wurde die Auslegung der Organismusmetapher immer extemer. In der Planungsliteratur zur Zeit des Nationalsozialismus finden wir die Strategie der wissenschaftlichen Legitimierung politischer Ideen in besonders krasser, und auch in besonders offensichtlicher Form. Theodor Fritschs „Stadt der Zukunft“, um hier nur ein Beispiel herauszugreifen, sollte „ein organisches Wesen sein mit vernünftiger Gliederung und mit der Fähigkeit ausgestattet, wachsend sich zu erweitern.“ Und weiter: „Zu einer vernünftigen Ordnung gehört, dass Gleiches an Gleiches sich anschließt, Verwandtes mit Verwandtem sich paart.“ Seine Forderung nach Zonierung der Stadt war sozusagen „volksbiologisch“ und „rassenhygienisch“ begründet.²²⁵

Das Konzept der „gegliederten und aufgelockerten Stadt“, baute auf den Konzepten der Gartenstadtbewegung auf, die in Deutschland aus sehr unterschiedlichen politischen Richtungen gespeist wurde. Das anonyme Leben in großen Städten wurde als schädlich angesehen, es sollten wieder überschaubare soziale Gemeinschaften geschaffen werden. Paul Schultze-Naumburg diagnostiziert in seinen *Kulturarbeiten* 1906 eine „Hypertrophie des Städtewachstums (...) die den Körperumfang zwar in außerordentlicher Weise vergrößert, zu gleicher Zeit aber seine Gesundheit herabsetzt und überall mehr Schaden als Nutzen bringt.“²²⁶ (Hypertrophie ist der medizinische Terminus für die übermäßige Vergrößerung von Geweben und Organen infolge Vergrößerung der Zellen.) Gottfried Feder, ein Nazi der ersten Stunde und seit 1934 Professor in Berlin entwickelte das Konzept einer „Stadtplanungskunst aus der Sozialstruktur der Bevölkerung“. Die Verbindung von Sozialstruktur und baulicher Struktur wird mittels der Metapher des menschlichen Körpers und seiner Organe naturalisiert. Die „einzelnen Glieder“ (oder auch „Stadtzellen“, hier vermischen sich die Maßstäbe und biologischen Klassifikationskonzepte), sollen sich zu einem „lebenvollen Gesamtorganismus zusammenfügen“. „Dieser Stadtorganismus wird sich zusammensetzen aus einer ganzen Reihe von Zellen, die sich dann zu Zellverbänden innerhalb

²²³ Sitte, Camillo: *Richard Wagner und die Deutsche Kunst*. Wien: Verlag J. Gutmann 1875. Sonderdruck, Sign. SN: 133-108.

²²⁴ Wilhelm 2006, S. 35ff, 42.

²²⁵ Fritsch, Theodor: *Die Stadt der Zukunft*. Leipzig: Fritsch 1896, S. 5, 8. Zitiert in: Sonne 2005, S. 85.

²²⁶ Schultze-Naumburg 1906, Bd. IV, S. 7f.

verschiedenener Unterkern um den Stadtmittelpunkt herum gruppieren. (...) Die Gliederung jedes einzelnen Zellkerns muß so gestaltet sein, dass sich das Leben jeden Ortsteiles klar auf seinen Mittelpunkt orientiert und von da aus weiterfließen kann zu den nächsthöheren Kernbildungen bis zum Stadtmittelpunkt. Von hier aus muß die Stadt an den wiederum höheren Organismus des Landes und des Reiches angeschlossen sein.²²⁷ Im nächsten Schritt wird der städtischen Zelle ihr soziales Pendant beigelegt. Die „lebendige Urzelle der Volksgemeinschaft“ ist die Familie. Aus statistischem Material leitete Feder sodann die „notwendigkeiten ab, denen der Stadtorganismus zu dienen hat.“ Eine Volksschule mit 500–600 Kindern sei beispielsweise „eine kernbildende Kraft“, die zu Gemeinschaften von etwa 3500 Bewohnern führe.²²⁸ Vorausgesetzt ist hier, dass die „Urzellen“ eine „gesunde“ Wachstumsrate aufweisen. Auch dabei sollte nichts dem Zufall überlassen werden. Innerhalb der überschaubaren Einheiten, auch „Nachbarschaften“, sollte der „Blockleiter“ durch entsprechende Gestaltung und Steuerung des gesellschaftlichen Lebens eine gezielte Heiratspolitik betreiben.²²⁹ Werner Durth und Nils Gutschow stellen in ihrer Untersuchung über Stadtplanung im Dritten Reich fest, dass die in der Nazi-Ära entwickelten Konzepte in einer bemerkenswerten (auch personellen) Kontinuität in die Nachkriegszeit hinübergerettet wurden. So konnte beispielsweise Roland Rainer, der sein Konzept für den verdichteten Flachbau während des Krieges im Auftrag der Deutschen Akademie für Städtebau, Reichs- und Landesplanung entwickelt hatte, dieses in Österreich nach dem Krieg nahezu unverändert umsetzen. 1944 hatte er die von ihm entwickelte Bauform noch als den „neuzeitliche volksbiologischen Anforderungen“ entsprechend dargestellt, wobei er seiner eigenen Aussage nach die „Zusammenhänge zwischen Rasse und Wohnform“ beachtete, wie dies „nationalsozialistischer Grundanschauung entsprach“. Er wies darauf hin, dass die Kinderzahl höher liege, wenn den Familien die Möglichkeit zur Bewirtschaftung von Boden gegeben sei, und gliedert die Siedlung in „Schulbezirke“.²³⁰ (Abb. 13) Als weiteres Beispiel sei noch auf Max Karl Schwarzs „Entwicklung des Ordnungsprinzips für den Aufbau eines Siedlungsorganismus“ von 1947 verwiesen, das noch von der Voraussetzung ausging, dass die deutschen Städte überhaupt nicht wiederaufgebaut würden, sondern die Deutschen als entindustrialisierte Nation künftig als ein Volk von Subsistenzbauern leben würde.²³¹ (Abb. 14) Durth und Gutschow führen diese neue Salonfähigkeit alter Konzepte auch auf die aus der Biologie entlehnten Metaphern zurück, die – um die krassesten rassistischen Termini bereinigt – nahezu beibehalten wurden.²³² Dieselbe Metaphorik wurde auch von den Architekten des CIAM verwendet, was die Rehabilitation zusätzlich erleichterte. Le Corbusier beispielsweise beschrieb Wohnungen als Zellen:

²²⁷ Feder, Gottfried: Die neue Stadt. Versuch einer Begründung einer neuen Stadtplanungskunst aus der Sozialstruktur der Bevölkerung. Berlin: Springer 1939, S. 2.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ z.B. Bohn, Walter: *Biologischer Hochverrat. Tatbestände in der Vergangeheit – Abwehrmaßnahmen in der Zukunft*. Reichsgesundheitsverlag 1943. Auszüge in: Durth, Werner / Gutschow, Niels: *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950*. München: dtv 1993, S. 245.

²³⁰ Rainer, Roland: *Die zweckmäßige Hausform für Erweiterung, Neugründung und Wiederaufbau von Städten*. Berlin April 1944. Durth / Gutschow 1993, S. 62.

²³¹ Schwarz, Max Karl: „Entwicklung des Ordnungsprinzips für den Aufbau eines Siedlungsorganismus.“ In: *Der Gärtnerhof* (= Schriftenreihe *Neuaufbau vom Boden her*), 1947. In Durth / Gutschow 1993, S. 122.

²³² Durth / Gutschow 1993, S. 261, 301.

„Dies Einzelne – aber das ist die ganze Stadt; dies Einzelne – das ist hunderttausendmal ein Haus. Das ist die ganze Stadt. Die ganze Stadt kristallisiert sich also im Zustand ihrer Zellen...“²³³ Er begründete so die serielle Addition und vertikale Stapelung von Wohnungen. Die Organismusmetapher suggerierte hier wie dort eine von politischen Absichten und gesellschaftlichen Zwängen befreite Planung, innerhalb derer die Planer als Ärzte eine neutrale Rolle einnehmen, und an der Gesundheit des Stadtkörpers nach naturgegebenen oder wissenschaftlichen Grundsätzen arbeiten können. Aus diesem Grunde halte ich die Organismusmetapher für sehr problematisch. Sie birgt immer die Gefahr in sich, soziale oder politische Hierarchien zu naturalisieren und damit zu legitimieren und unhinterfragbar zu machen.

Silvain Malfroy ist dagegen der Ansicht, dass die Metapher trotz aller Gefahren nach wie vor produktives Potential entfalten könne: „Was verändert sich in unserer Art, die Stadt wahrzunehmen und auf sie einzuwirken, wenn wir akzeptieren, sie als einen Organismus zu betrachten und nicht etwa als „technisches Instrument“ oder als Dschungel (einmal angenommen, diese Metaphern wären momentan vorherrschend und regelten unser Verhalten)? (...) Sagen wir vorläufig (...) dass eine Stadt, die im Unterschied zum Dschungel als Organismus betrachtet wird, als organisierte Ganzheit erfassbar wird und sich methodisch analysieren lässt (da es eine Wissenschaft der lebenden Organismen gibt, muss es auch möglich sein, eine Wissenschaft der Dinge zu denken, die diesen in einigen Aspekten zumindest analog sind). (...) Andererseits wird die Anerkennung des organischen Charakters der Stadt im Gegensatz zu ihrem Bild als technisches Instrument zu einer Konzeption eines der Stadt innewohnenden Wachstumsprinzips führen.“²³⁴

Chirurgen

Vielen Zeitgenossen Sittes erschien das Stadtwachstum als Pathologisierungprozess am Stadtkörper; Sozialreformer verglichen die Elendsquartiere von London mit Geschwüren, Lepra und Pest. Es folgten Anstrengungen, die hygienische Situation in den Arbeitervierteln zu verbessern. Der britische Premierminister Benjamin Disraeli ermöglichte in seiner zweiten Amtszeit mit dem *Artisans Dwelling Act* von 1875 den Lokalbehörden, Slums großflächig abzureißen. Der im selben Jahr erlassene *Public Health Act* sollte den Zugang zu frischem Wasser und Kanalisation regeln.

Diese Metaphern beziehen sich wieder in erster Linie auf die Gesellschaft und erst in zweiter auf die bauliche Struktur. Für Le Corbusier war der gebaute Stadtkörper erkrankt: „Paris (...) schreit mit seinen Wunden nach Ordnung, Geraden und rechten Winkeln“.²³⁵ Er forderte: „Chirurgie im Zentrum. Medizin an der Peripherie.“ Weil im Zentrum keine großen Straßen auf die Bahnhöfe zuführen, „muss man später schneiden (*Chirurgie*).“ Medizin steht dabei für „Voraussicht“, Chirurgie für „Entschlossenheit“.²³⁶

Wiel Arets beschrieb 1994 nicht unironisch den Architekten abermals als Chirurgen eines erkrankten Stadtkörpers: „Architektur schneidet durch die Haut der Stadt (...) Sie macht Einschnitte, um das Leben

²³³ Le Corbusier 1979, S. 62, 68.

²³⁴ Malfroy 1986, S. 119.

²³⁵ Le Corbusier 1979, S. 23.

²³⁶ Ebd., S. 218ff.

verständlicher zu machen. Architektur mit ihren chirurgischen Eingriffen entspricht der Biologie als einer das Leben darstellenden Wissenschaft. Wie ein Virus den menschlichen Organismus radikal verändern kann, so kann ein Gebäude den Organismus einer Stadt radikal verändern, und genauso, wie ein Körper eine funktionierende Ansammlung von Organen ist, so ist eine Stadt eine funktionierende Ansammlung von Gebäuden. Es ist angemessen von Verkehrsadern und Verkehrsströmen zu sprechen, vom Herz und den Lungen einer Stadt, aber die Stadt kann noch in vielerlei Hinsicht mit dem menschlichen Körper verglichen werden. Architektur ist für die Stadt, was ein künstliches Organ für den menschlichen Körper ist. Wir alle stimmen zu, dass die Stadt krank ist und eine Behandlung braucht. Sie funktioniert nicht mehr spontan, sondern ruft nach Prothesen und chirurgischen Operationen.“²³⁷ Man kann davon ausgehen, dass er unter Chirurgie nicht dasselbe versteht, wie Le Corbusier. Chirurgie könnte hier eher für sehr kleinteilige und präzise Eingriffe stehen, mit dem Skalpell und nicht mit der Axt, die dann aber eine große Wirkung entfalten. Le Corbusier Vorschlag für Paris würde dann im Rückblick eher als Abschachtung zu bezeichnen sein. Und die Prothese hat im Zeitalter der Cyborgs auch nicht mehr den negativen Beigeschmack wie sie ihn vielleicht für Le Corbusier gehabt haben mag (der meines Wissens nach diese Metapher nicht verwendete). Im Ersten Weltkrieg hatten zwei Drittel aller jungen französischen Männer entweder ihr Leben, oder einen Arm beziehungsweise ein Bein verloren.²³⁸ Donna Haraway hat „Ein Manifest für Cyborgs“ den Menschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, im Zeitalter der modernen Bio- und Kommunikationstechnologien, des Postkapitalismus und der Globalisierung, als kybernetische Hybride aus Organismus und Maschinen beschrieben, in dem die tradierten Dichotomien zwischen Kultur und Natur, Mensch und Tier, Organismus und Maschine, Männern und Frauen sich auflösen. Prothesen können im Licht dieses Mythos' als willkommene Erweiterung des ohnehin seiner Unschuldigkeit/Natürlichkeit entledigten Körpers aufgefasst werden.²³⁹

Massaker

Die Metapher des Schneidens ins „Fleisch der Stadt“ kann auch sehr negative Assoziationen wecken. In einem kämpferischen Artikel für das *Neue Wiener Tagblatt* schrieb Sitte, die Altstadt von Wien würde „ausgeweidet“, „so wie man einen toten Hasen ausweidet.“ Er sprach im selben Atemzug von „bautechnischer Metzgerei“, die jedes Jahr „dem Kunstfreunde seine Todtenliste“ vermehre.²⁴⁰ Er griff auf dasselbe Bildfeld schon in *Der Städtebau* zurück, wo er betrauerte, dass „Schönheiten des Stadtbaues geradezu hektombenweise abgeschlachtet“²⁴¹ würden. An anderer Stelle sprach er von den „Barbareien

²³⁷ Arets, Wiel: „Eine Alabaster-Haut.“ Übersetzt von Thomas Amos. In: Lampugnani, Vittorio Magnago / Hanisch, Ruth / Schumann, Ulrich, Maximilian / Sonne, Wolfgang (Hg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 306–308, hier S. 307.

²³⁸ Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press 1985.

²³⁹ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften.“ In: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Übersetzt von Fred Wolf. Frankfurt/M.: Campus 1995 (Erstveröffentlichung 1991), S. 33–72.

²⁴⁰ Sitte, Camillo: „Ausweidung Wiens.“ In: *NWT*, 6. Dezember 1891. Dasselbe Bild findet sich in: Sitte, Camillo: „Thurm-Freiheit.“ In: *NWT*, 1. März 1896.

²⁴¹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 114.

des Straßendurchlegens über ehrwürdige alte Kunstdenkmale²⁴² oder stellte fest, der Graben (ein Platz im Zentrum Wiens) werde vom Verkehr „todtgeschlagen“²⁴³.

Die alte Stadt mit ihrer historischen Bausubstanz wird hier als gefährdetes Lebewesen geschildert, das unbedingten Schutz vor der modernen Stadtregulierung benötigt, denn ist der Schaden einmal geschehen, so ist er durch nichts wieder gutzumachen. Die Planer werden im gleichen Zug zu Metzgern („Parzellenmetzgerei“²⁴⁴), ja eigentlich zu Mördern, ihr Tun als unmoralisch, als sündhaft gebrandmarkt. Ganz in diesem Sinne bezeichnet Sitte ein altes Bauwerk, das abgerissen werden soll, als „Opferlamm“²⁴⁵. Sitte berief sich mit diesen Metaphern auf eine lange Tradition. Françoise Choay hat darauf hingewiesen, dass Motive wie „Skelett“, „Kadaver“, „Massaker“, „Verstümmelung“ oder „Jagd“ bereits in der Frührenaissance verwendet wurden, als in Humanisten und Künstlern das Bewusstsein dafür erwachte, dass die Altertümer in Rom geschützt werden müssten, statt als Steinbruch und Fundgrube für architektonische Bauteile und Kunstwerke genutzt zu werden.²⁴⁷

In eine andere Richtung gehen Forderungen zur „Wiederbelebung“ von Städten oder Stadtteilen (Sitte spricht von einem „sogenannten toden Viertel“, das belebt werden müsse²⁴⁸), wie sie in Zusammenhang mit Stadterneuerung bis heute gerne verwendet werden. Hier bezieht sich die Lebendigkeit auf die Aktivität, die die BewohnerInnen auf den Straßen entfalten, auf das Vorhandensein von Geschäften in den Straßen oder Ähnliches. Anklänge an den Schutz bedrohter Arten oder die Errichtung von Reservaten werden immer wieder strapaziert (siehe dazu auch meine Ausführungen zum Umgang mit Slums im Abschnitt Böse Zellen).

Dann wieder beschrieb Sitte den Überlebenskampf alter Bauwerke in Begriffen des *survival of the fittest*: „Überblickt man diesen rastlosen Kampf des jungen Lebens gegen das Alte, so wird man schier erfaßt von leisem Grauen, und auch in den kaum erstandenen Werken meint man Todtgeweihte zu sehen. Es ist wahr: das gewaltige Ringen und Kämpfen um die Existenz in großen Städten verträgt keine Sentimentalität.“²⁴⁹ Die Deszendenztheorie von Charles Darwin prägte auch Sitte, wie Sätze und Termini wie diese verraten: „Auch Kunstwerke kämpfen eine Art Kampf um’s Dasein.“²⁵⁰ An anderer Stelle nannte Sitte den Vorgang, in dem sich die verschiedenen Möbeltypen, in einer Art Stammbaum sich verzweigend, entwickelt haben, „natürliche Züchtung“,²⁵¹ einer der Schlüsselbegriffe Darwins, der seinerseits die Metaphern der „natürlichen Zuchtauswahl“ und des „Überlebenskampfes“ geprägt hatte, um biologische Prozesse in Analogie zu agronomischen Methoden, bzw. zur politischen Ökonomie zu

²⁴² Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Sitte, „Ausweidung Wiens“, 1891.

²⁴⁶ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 114.

²⁴⁷ Choay 1997, S. 44.

²⁴⁸ Sitte, „Über die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal“, 1889.

²⁴⁹ Sitte, „Ausweidung Wiens“, 1891.

²⁵⁰ Sitte, Camillo: „Beobachtungen über bildende Kunst, besonders über Architectur, vom Standpuncte der Perspective“. Unpublizierter Autograph, gezeichnet „Cam. Sitte“, datiert „Wien 15. 2. [18]68“. Sign. SN: 249–68.

²⁵¹ Sitte, Camillo: „Die Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung.“ Sonderdruck, Wien: Verlag des Niederösterreichischen Gewerbevereines 1888 (Erstveröffentlichung: *Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines*, 1888). Sign. SN: 192-453/1.

erklären. Sitte folgte damit in stark vereinfachender Form und damit auch verfälschender Interpretation seinem großen Vorbild Gottfried Semper, wie von Alois Riegl kritisiert wurde.²⁵² Bezogen auf den Erhalt von Baudenkmälern impliziert die Evolutionstheorie interessanterweise ganz die gegenteilige Strategie, die Sitte normalerweise zugeschrieben wird, nämlich, dass sich das Lebensfähige ohnehin von alleine durchsetzen wird, und sich auch durchsetzen soll, und es kontraproduktiv wäre, sich dagegen zu stellen.

Böse Zellen

Doch zurück zu den Stadtchirurgen. Im 20. Jahrhundert war die bevorzugte Vergleichskrankheit Krebs. Susan Sontag hat darauf hingewiesen, dass wenige Krankheiten so stark metaphorisch aufgeladen wurden, wie Tuberkulose und Krebs, wobei Tuberkulose die Krankheit des 19., Krebs – inzwischen abgelöst von AIDS – die des 20. Jahrhunderts ist. Es sind tödliche Krankheiten, deren Ausbreitung Rätsel aufgibt, und die sich der Beherrschbarkeit durch die Medizin entziehen. Sie zehren den Körper aus, so die medizinische Definition vor den revolutionären Entdeckungen der molekularen Pathologie. (Vor der Entdeckung des Tuberkulosebazillus 1882 durch Robert Koch, wurde auch die Tuberkulose für einen Tumor gehalten.)²⁵³ Tuberkulose war außerdem eine Krankheit der Armen. Sie wurde für eine feuchte Krankheit gehalten, Feuchtigkeit des Körpers der Erkrankten („Feuchtigkeit in den Lungen“), erzeugt durch die Feuchtigkeit schlechter Wohnungen und Stadtteile, ohne wärmendes Licht und trocknende Luft. Insofern konnte schon ein Ortswechsel den Patienten heilen, dachte man. Das Streben nach Sonne und guter Luft für alle wurde zu einem Leitprinzip modernen Städtebaus. Die Krankheit von Körper und Haus stand in einem funktionalen Zusammenhang, das alte dunkle, feuchte und einengende Haus machte die Bewohner krank. Doch wurde die Krankheit der Bewohner auch metaphorisch auf deren Häuser übertragen, die „schwindsüchtigen Häuser“ zum „Krebsschaden“ der ganzen Stadt. Beatriz Colomina konstatiert, dass die Architekten der Moderne für ein Leben im Krankenhaus plädierten und das Lungensanatorium für alle zum städtebaulichen Leitbild erklärten: nach der Sonne ausgerichtete Zeilenbauten, durch Pilotis von der feuchten Erde abgehoben, hell und sauber mit ihren großzügigen Verglasungen, mit Sportgelegenheiten und Sonnentrassen auf den Dächern.²⁵⁴ Mit jeder neuen „Leitkrankheit“ erhalte einerseits die Architektur als ordnende Kraft eine neue Bedeutung, die Architektur entwerfe andererseits das neue Körperbild gleich mit.

Der Arzt Pierre Winter, der Le Corbusier verordnete, jede Woche mit ihm gemeinsam Basketball zu spielen, um sich gesund zu halten, schrieb in Le Corbusiers Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*: „Der Körper wird nackt unter der Sonne neu entstehen, gesäubert, muskulös, geschmeidig.“²⁵⁵ Seine Worte über den neuen Körper erinnern an die bekannte Definition von Le Corbusier: „Architektur ist das kunstvolle,

²⁵² Vgl. auch: Hanisch/Sonne: „Welt der kleinen Dinge.“ Erscheint in: *CSG*, Bd. 1.

²⁵³ Sontag 2003, S. 9ff.

²⁵⁴ Colomina, Beatriz: „Krankheit als Metapher in der modernen Architektur = The medical body in modern architecture.“ In: *Daidalos 64: Rhetorik*, 1997, S. 60–71, hier S. 60.

²⁵⁵ Winter, Pierre: „Le Corps Nouveau.“ In: *L'Esprit Nouveau 15*, 1922, S. 1755. Zitiert in: Colomina 1997, S. 67.

korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten (Bau)Körper.“²⁵⁶ Winter bewunderte übrigens Le Corbusiers städtebauliche Entwürfe und sympatisierte später mit den Faschisten. Schon Sitte hatte vom „fortwährend weiterfressenden Krebsübel der Vielbauerei“²⁵⁷ gesprochen, doch erst die Generation nach ihm baute die Metapher voll aus. Rezipiert wurden jetzt die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der Mikrobiologie. Eliel Saarinen beschrieb 1943 Slums, Suburbs und Satellitenstädte als Krebszellen, Tumore und Metastasen – in Text und Bild. (Abb. 15) Unter Berufung auf eine allgemeingültige „gesunde“, „rhythmische“ und „organische Ordnung“, die sowohl für Zellgewebe, als auch für städtische Agglomerationen gelte, warnte er davor, dass Slums sich wie Geschwüre ausbreiten und das gesunde „Zellgewebe“ zersetzen würden, wenn dem nicht durch gute Stadtplanung Einhalt geboten werde.²⁵⁸ Hier kann nun auch wieder ein Stadtchirurg tätig werden, er wird jedoch nicht mehr einem Stadtmonster die Eingeweide herausreißen, wie Baron Haussmann, er muss den bösen Tumor innerhalb des gutartigen Gewebes isolieren.

Das Bild von Slums als Geschwüre, die weggeschnitten, die aus dem Stadtgewebe herausgeschnitten und komplett neu angelegt werden müssen, denen das Blut abgeschnitten werden muss, hat lange planerische Strategien im Umgang mit wilden oder heruntergekommenen Siedlungen geprägt. Die Metapher definiert hier bereits die Problemstellung: In den USA, wo bis in die 1950er Jahre die oben beschriebene Geschwürmetapher die Sozialpolitik bestimmt hatte, setzte sich in den 1960ern die Ansicht durch, dass Slums für ihre Bewohner eine Art „natürliches Habitat“ sind, in dem diese eine Gemeinschaft bilden, die stark an traditionelle Volkskulturen erinnere und die sehr stark zur Identitätsbildung der BewohnerInnen beitrage. Aus diesem Blickwinkel wäre jede Störung des fragilen Gleichgewichts fatal. Donald Schön zeigt an diesem Beispiel, wie die Wahl der Leitmetapher bereits das zu lösende Problem definiert. Jede Metapher konstruiert ihre eigene Erzählung. Im einem Fall muss eine Krankheit kuriert, im anderen Fall eine aus dem Gleichgewicht geratene natürliche Gemeinschaft geschützt werden. Im Falle der „Krankheit“ ist es wichtig, nicht nur Symptome zu behandeln, es bedarf beherzter chirurgischer Eingriffe oder einer vorausschauenden Prophylaxe, es ist an den ganzen Körper zu denken, etc. Im Falle der „bedrohten Art“ wären drastische Eingriffe geradezu unverantwortlich, man müsste sehr behutsam vorgehen, die Konsequenzen jeder einzelnen kleinen Maßnahme genau überdenken, da sie einen nicht wieder gutzumachenden Schaden auslösen könnte, man müsste alle „künstlichen“ Eingriffe vermeiden, die das „natürliche Gleichgewicht“ stören könnten.²⁵⁹

Schön zeigt auch, wie durch eine Restrukturierung des metaphorischen framings Dilemmas sich plötzlich auflösen, ganz neue Zugänge möglich werden. Wenn, wie im Fall der Slums als Geschwüre, der Staat nicht in der Lage ist, ausreichend neue Quartiere zur Verfügung zu stellen, hilft es auch nichts, wild entstandene Siedlungen dem Erboden gleichzumachen oder von der Infrastruktur abzuschneiden. Erst die

²⁵⁶ Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*. Frankfurt/M.: Ullstein 1963 (Erstveröffentlichung 1922), S. 38.

²⁵⁷ Sitte, Camillo: „Die Kahlenberg-Pläne.“ In: *NWT*, 21. August 1872.

²⁵⁸ Saarinen, Eliel: *The City. Its Growth, its Decay, its Future*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1971 (Erstveröffentlichung 1943), S. 15ff.

²⁵⁹ Schön 1993, S. 143ff..

Idee, die Slums anders zu betrachten, ihre Potentiale zu nutzen, brachte eine Verbesserung. In den 1970er Jahren versuchten Planer in Lima, die Bewohner der Slums als eigenverantwortliche Geschäftspartner anzusehen. Sie setzten auf die Eigenleistung der meist jungen, arbeitswilligen Bevölkerung der Slums, die bereit sind, Arbeit und Geld in die Verbesserung ihrer Situation zu investieren, dabei ihre guten Kontakte vor Ort nutzen, und so viel effizienter arbeiten können, als staatliche Bauprogramme. Von planerischer Seite werden Grundstücke oder deren Legalisierung, Beratung, kleine Kredite, günstiges Baumaterial, oder eventuell die nötige Infrastruktur angeboten (oft als „Sites and Services“ bezeichnet). Die BewohnerInnen errichten ihre Häuser in Eigenleistung sukzessive über längere Zeiträume hinweg.²⁶⁰

Zirkulation

Eine weitere im allgemeinen Sprachgebrauch sehr verbreitete Metapher, die man heute schon eher als tote Metapher sehen könnte, ist die „Verkehrsader“,²⁶¹ zu der Sitte an einer Stelle ausführte: „Mit dem Verkehre einer großen Stadt verhält es sich nämlich genau so wie mit der Blutzirkulation im lebenden Körper; Alles strebt von außen zum Herzen und von diesem wieder zurück nach außen.“²⁶² Und hier wird nun deutlich, dass Sitte zunächst einen Aspekt der Metapher herausgreift und daraus dann direkte planerische Konsequenzen ableitet: „Die wenigen Hauptschlagadern müssen (...) unbedingt radial angelegt werden.“²⁶³ Sie führen ins „Herz“ der Stadt, also in deren Zentrum; das Herz versorgt den Körper über die Adern mit allem, was zum Leben notwendig ist.

Sitte führte diese Metapher detaillierter aus und verwarf Verkehrskonzepte, die mit der Adern-Metapher nicht übereinstimmten: „Eines geht aber mit zwingender Deutlichkeit aus der ganzen Erörterung hervor, daß Bahnhofanlagen grundsätzlich nie quer über die Radialstraßenzüge gelegt werden sollten, denn diese sind stets die Hauptadern des Verkehrs, die nicht unterbunden werden dürfen.“ Ringstraßen seien, so Sitte weiter, zu Recht aus der Mode gekommen, und würden kaum noch geplant und könnten meist „ohnehin gar nicht ausgeführt werden (...), wegen zu großer Anlage- und Erhaltungskosten. (...) Und das alles noch obendrein bloß zu dem Zweck, daß sich an der Peripherie einzeln herumwimmelnd alle Jahre einmal ein paar Gevattersleute besuchen können. Ringe nehmen rasch an Zweckmäßigkeit ab, je mehr sie nach außen rücken, und gleichzeitig nehmen dabei ihre Kosten unverhältnißmäßig zu. (...) Ähnlich wie die Außenringe sind auch die Diagonalstraßen, zum Prinzip erhoben, nur eine theoretische Schrulle, denn es ist einfach nicht wahr, daß man von jedem beliebigen Punkt des Stadtganzen zu jedem beliebigen andern Punkt in Kürze soll gelangen können, denn die Menschen haben der Quere nach nur in seltenen Ausnahmefällen etwas zu thun, und da sollen sie sich zu Gunsten anderer viel wichtigerer Stadtbaufragen nur einen kleinen Umweg ausnahmsweise einmal gefallen lassen, und sie lassen sich ihn auch gefallen.“²⁶⁴ Die Verkehrswege als Adern aufzufassen, führte Sitte also zu der Forderung, statt Ring- oder Diagonalstraßen lieber Radialstraßen anzulegen, die von der Peripherie ins Zentrum, ins „Herz“ führen,

²⁶⁰ Ebd., S. 152ff..

²⁶¹ Sitte, Camillo: „Neu-Wien – Ein Willkommen.“ In: *NWT*, 20. Dezember 1891.

²⁶² Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

²⁶³ Sitte, „Discussion über den General-Regulierungsplan von Wien“, 1896.

²⁶⁴ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

da die Peripherie (die Stadt- oder Körperteile) von diesem Herz aus mit lebenswichtigen Nährstoffen versorgt werde. Diese planerische Entscheidung sicherte er sodann mit ökonomischen Argumenten zusätzlich ab, die ihrerseits ebenfalls ja selbst von der Lebewesen-Metapher abgeleitet sind und sonst nicht weiter begründet werden müssen.

Forty führt aus, dass die Zirkulations-Metapher in der Architekturdebatte der Moderne zu einer Leitmetapher wurde. Er schreibt Viollet-le-Duc zu, diese Metapher geprägt zu haben, der sie 1872 in seinen *Entretiens sur l'architecture* verwendete und dort deren physiologischen Ursprung hervorhob.²⁶⁵ Diese Metapher betont die physische Bewegung, von Menschen, Objekten, Energie, und diese Bewegung im Raum prägt die Architektur, bzw. den Raum, der selbst zu „fließen“ beginnt. Außerdem wird dadurch die Geschlossenheit des Systems betont, anders als beispielsweise durch Analogien zu „atmen“. Diese imaginierte Geschlossenheit, die so gut die Vorstellung vom organischen Ganzen unterstützt, sowie die postulierte „Wissenschaftlichkeit“ des Terminus macht Forty für dessen großen Erfolg in der Moderne verantwortlich. Die Vorstellung des Verkehrssystems einer Stadt als geschlossener Kreislauf erscheint nicht nur aus heutiger Sicht als kontraproduktiv. Seit jeher wurden Städte darüber definiert, dass sich dort wichtige Verkehrswege kreuzten, als Handelsknotenpunkte, die sowohl mit dem näheren Umland, als auch mit weit entfernten Städten in Austausch stehen.

Abgesehen davon begünstigt die auf diesem organischen Konzept beruhende Verkehrsplanung eine verengte Wahrnehmung des tatsächlichen Verkehrsaufkommens innerhalb der Städte. Großstädte wie Wien oder Paris würden heute ohne ihre Ringstraßen und Ringautobahnen im Verkehrschaos völlig untergehen. Planerinnen kritisieren seit den 1970er Jahren, dass das Zentrum-Peripherie-Konzept auch eine Hierarchie zwischen den Geschlechtern beinhaltet, da es Wege von Frauen, Kindern, Nichtberufstätigen und Angehörigen der untereren Schichten nicht berücksichtigt. Radiale Verkehrssysteme sind ganz auf die Bedürfnisse berufstätiger Männer der Mittelklasse ausgerichtet, die in den Vororten wohnen und im Zentrum arbeiten.²⁶⁶ Es ist hier schwierig, klar auszumachen, ob die Adern-Metapher mit dem damit verbundenen Zentrum-Peripherie-Konzept aus der Alltagserfahrung der planenden Männer erwachsen ist, oder ob die planenden Männer aufgrund dieser Metapher zu ihrer verengten Wahrnehmung des Verkehrsaufkommens gelangt sind.²⁶⁷

Sitte hob auch noch einen anderen Aspekt derselben Metapher hervor, er leitete Forderungen zur Breite der Straßen ab: Er schrieb über „...*die natürlichen Verkehrsverhältnisse*. Historisch gewordene Strassenzüge folgen geschmeidig den Bodenverhältnissen wie die natürlichen Wassergerinne und nicht

²⁶⁵ Forty 2000, S. 87f.

²⁶⁶ Vgl. Hnilica, Sonja: „Eine Frage der Generation. Interviews mit Kerstin Dörhöfer, Christiane Erlemann, Myra Warhaftig und Ulla Terlinden.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 102–137, hier Kerstin Dörhöfer, S. 112.

²⁶⁷ Bente Knoll verfasst derzeit zur Frage der adäquaten Beschreibung und Erhebung des tatsächlichen Verkehrsaufkommens eine Dissertation mit dem Titel „Mobilität für alle? Einführung in Gender Planning“ am Institut für Verkehrsplanung und Verkehrstechnik der TU Wien, Betreuer Prof. Hermann Knoflacher.

minder den durch den Bedarf gegebener Verkehrsrichtungen in mannigfacher Verästelung von verschiedener Strassenbreite, ähnlich dem Geäder des Blutlaufes im thierischen Körper.“²⁶⁸

Hierbei bringt er eine zweite Metapher ins Spiel und mischt die „Verkehrsader“ mit dem „Verkehrsfluss“. Die Fluss-Metapher, ob „Gerinne“, „Hauptstrom“²⁶⁹ oder gar „Ringstrassen-Delta“²⁷⁰, ist von der Adern-Metapher eindeutig verschieden, und doch ähneln sich die Konzepte in mehrfacher Hinsicht: beide sind, im Gegensatz zu Straßen, nicht vom Menschen geschaffene, sondern natürliche Phänomene und können damit dieselbe legitimierende Funktion übernehmen, die bereits oben beschrieben wurde. Außerdem sind beide gewissermaßen Behälter für Flüssigkeiten in Bewegung, in ihnen fließt Blut oder Wasser so wie in den Straßen der Verkehr, womit wir bei der Hauptähnlichkeit wären, die alle drei Konzepte verbindet. Obwohl beide Metaphern nicht miteinander konsistent sind (d.h. nicht ein und dasselbe Bild hervorrufen), passen sie zusammen, d.i. sie sind kohärent, weil sie jeweils Subkategorien einer Hauptkategorie sind und deshalb eine wichtige gemeinsame Ableitungsebene haben.

Dieselbe Vermischung kommt auch noch an anderer Stelle vor, wo Sitte dann aus der neu eingeführten Fluss-Metapher noch eine dritte planerische Konsequenz ableitete, die mit der Adern-Metapher allein nicht zu formulieren gewesen wäre: Er schlug vor, immer nur eine Straße an einer Stelle in eine andere einmünden zu lassen, bei Kreuzung mehrerer Strassen sollten die Einmündungen versetzt werden, „weil die senkrecht sich kreuzenden Verkehrsadern an der wichtigen Kreuzungsstelle gerade sich gegenseitig den Verkehr unmöglich machen, weil das ebenso unnatürlich ist, wie die Vorstellung, daß zwei Flüsse sich in ihrem Laufe irgendwo senkrecht durchschneiden.“²⁷¹ Sitte argumentierte hier auch damit, dass sich pro hinzu gekommener Straße an einem Kreuzungspunkt die möglichen Wagenbegegnungen potenzieren, und dadurch Verkehrsregelung notwendig wird.²⁷² Eigentlich nahm er hier eine Idee vorweg, die später bei der Anlage von Autobahnknoten zu Ende gedacht wurde.

Es zeigt sich, dass die Flussmetapher ganz bestimmte Kriterien für eine erfolgreiche Lösung eines planerischen Problems produziert, das mit ihrer Hilfe formuliert wird. In der Flussmetapher werden alle Dimensionen einer Straße eliminiert, ausser der Geschwindigkeit des Verkehrs. Geschwindigkeit mag ein sinnvolles Kriterium für die Planung einer Autobahn sein, aber nicht notwendigerweise für eine städtische Straße mit ihren zahlreichen Funktionen.

Offene Systeme

Eine ganz andere ebenfalls sehr häufig, auch von Sitte, verwendete Metapher für den Verkehr ist das *Straßennetz*. Zu Sittes Zeiten waren Netze aus Fäden geknüpft, mit weiteren oder engeren „Maschen“.²⁷³ Im Gegensatz zum Organismus sind die Maschen eines Netzes unhierarchisch und nach allen Seiten erweiterbar. Heute bezieht man sich in der Regel auf die Metapher des Netzwerks, die aus der Kybernetik

²⁶⁸ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

²⁷¹ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

²⁷² Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 100f., 134.

²⁷³ Ebd., S. 100.

entlehnt ist. Diese Konnotation kann Sitte noch nicht im Kopf gehabt haben. Die Wurzeln der Kybernetik entstanden in den 1940er Jahren, als Gemeinsamkeiten und Schnittstellen verschiedener Einzeldisziplinen, die Themen wie Nachrichtenübertragung, Regelung, Entscheidungs- und Spieltheorie und statistische Mechanik betrachteten, erkannt wurden. Norbert Wiener hat den Begriff Kybernetik 1947 geprägt, von dem griechischen *kybernétes* für „Steuermann“ abgeleitet. Die Kybernetik ist die Wissenschaft von der Struktur komplexer Systeme, insbesondere der Kommunikation und Steuerung einer Rückkopplung bzw. eines Regelkreises. Das verbindende Konzept dieser zunächst als unzusammenhängend erscheinenden Elemente ist der Begriff der Navigation, die dynamischen, selbstregulierenden Systemen dazu dient, ein Gleichgewicht aufrechtzuerhalten und ein vorgegebenes oder immanentes Ziel zu erreichen. Inzwischen sind aus der Kybernetik weitere Theorien hervorgegangen, wie die Netzwerktheorie als ein interdisziplinäres Forschungsgebiet, das mit Hilfe mathematischer und statistischer Methoden Netzwerke aus unterschiedlichen Bereichen untersucht. Beispiele für komplexe Netzwerke sind das Internet, soziale Netzwerke und die Ausbreitungsdynamik von Krankheiten sowie das Gebiet der Systembiologie. Die Begriffe der sogenannten Systemtheorie werden in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen angewendet, so der Informatik, Physik, Elektrotechnik, Chemie, Biologie, Logik, Mathematik, Physiologie, Soziologie, Psychologie, Ethnologie, Soziale Arbeit, Semiotik, Philosophie, Ökonomie und nicht zuletzt dem Urbanismus. Ernst von Glasersfeld definiert Kybernetik als „ein metadisziplinäres (das heißt übergeordnetes) Gebiet, kein interdisziplinäres, da sie Begriffe und Begriffsmuster entwickelt und klärt, die neue Erkenntniswege in einer Vielfalt von Erfahrungsbereichen eröffnen.“²⁷⁴

Sitte gebrauchte die Netz-Metapher hauptsächlich, um das von ihm abgelehnte moderne Verkehrssystem zu beschreiben: „bei der Lageplanverfassung aller modernen Großstädte“ werde „umgekehrt zuerst nur das Straßennetz festgelegt“ „in Rücksicht auf die Annahme eines nach allen Richtungen hin ungehemmten freien Verkehrs.“²⁷⁵ An anderer Stelle kritisierte er das „Straßennetzentwerfen, wobei man meint, daß jede Straße, auch bloße Wohnstraßen ohne jeden belangreichen Verkehr, beiderseits glatt fortlaufen müsse, und daß Dasjenige, was zwischen diesem, einem bloß theoretisch angenommenen Verkehr dienenden Straßennetz restlich übrigbleibt, Baublöcke sind.“²⁷⁶ Sitte kritisierte also genau die mangelnde Hierarchisierung, sowohl der Straßenbreiten, als auch des Straßenverlaufs.

Die Fäden eines Netzes treffen sich in „Knotenpunkten“²⁷⁷ (vgl. österr. „Autobahnknoten“, dtsh. „Autobahnkreuz“). Diese Knotenpunkte machen die Stärke eines Netzwerks aus, je mehr Fäden zusammentreffen, desto hochrangiger ist der Knotenpunkt. Dieses Konzept lehnte Sitte ab: „denn wenn wirklich ein reger Verkehr von so vielen Seiten kommend, sich dort [auf dem Platz] kreuzt, so muss ja die bekannte Rettunginsel mit dem Wachmann dort errichtet werden, um den Kneuel des Verkehrs wieder

²⁷⁴ Glasersfeld, Ernst von: „Die Verbindungen zur Kybernetik.“ In: Ders.: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

²⁷⁵ Sitte, Camillo: „Die Ergebnisse der Vorconcurrnz zu dem Baue des Kaiser Franz Joseph-Museums der Stadt Wien.“ In: *Allgemeine Bauzeitung*, 67. Jg., 1902, S. 61–66, Taf. 28–30.

²⁷⁶ Sitte, Camillo: „Eine Kunstfrage. Die Concurrnz zum Stadt Wien-Museum.“ In: *NWT*, 22. November 1901.

²⁷⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 100f., 134.

zu entwirren.“²⁷⁸ In seinem Lageplan für Privoz mündeten die Straßen alle an unterschiedlichen Stellen in den Platz „und zwar aus rein verkehrstechnischer Rücksicht, welche eine Auflösung des Verkehrs verlangt, aber nicht ein Zusammenführen desselben auf einen einzigen Punkt, so dass dort ein Knäuel entsteht.“²⁷⁹

4.2 Monster

Sitte sah die moderne Stadt auch gelegentlich als gefährliches Tier, als „endlos wachsende[s] und landverzehrende[s] Stadtungeheuer“.²⁸⁰ Die Metapher der Stadt als Monster kann auf verschiedene Aspekte hinzielen. „Monster“, von lat. *monstrum*, „Mahnzeichen“ von lat. *monstrare*, „zeigen“ und lat. *monere*, „mahnen, warnen“ (Monster und Monument haben also die selbe sprachliche Wurzel. Siehe dazu den Abschnitt über die Stadt als Denkmal!), ist ein Ausdruck für Dinge, die sich durch Größe, Stärke oder auch Hässlichkeit hervorheben. Das Monster als fiktive Kreatur hat seinen Ursprung meist in der Phantasie der Menschen, in Alpträumen oder Mythen und symbolisiert Ängste, die so leichter erfasst werden können. So wird über die Monsternetapher einerseits Angst vor der Stadt thematisiert, andererseits kann sie als Abgrenzung dienen, um sozusagen „naturwidrige“ Abweichungen von einer Norm zu kritisieren, womit die Metapher einen moralischen Unterton bekommt.

Wachstum

Sitte stellte fest: „ein Detailregulierungsplan (...) ist nicht nur unmöglich zu konzipieren für einen Einzelnen, sondern unmöglich auszuführen, weil sich bei einem großen rasch lebenden Stadtkörper die Bedingungen hierfür täglich ändern.“²⁸¹ In der modernen Großstadt fühlte sich Sitte als Architekt machtlos, er könne nur zusehen, während „wie von selbst, Parcellirungen und Strassendurchbrüche zur Ausführung kommen.“²⁸² Diesen Kontrollverlust thematisiert auch ein Karikatur von George Cruikshank (1829) mit dem Titel „London verlässt die Stadt oder Der Marsch der Ziegelsteine und des Mörtels“ (Abb. 16). Und diesem Monster muss der Planer Herr werden, es zähmen. Die Stadt zu personifizieren impliziert, dass diese einen eigenen Willen hat und handlungsfähig ist. Als Monster beschrieben, kann die Stadt eine aktiv und aggressiv handelnde Person sein. Sitte unterstellte der Stadt und ihren Freiräumen also implizit eine Handlungsabsicht, die nicht nur gegen ihre einzelnen Bauwerke, sondern womöglich gegen die Bewohner, den Planer oder den Künstler gerichtet sein kann.

Victor Hugo wortgewaltiger Roman *Notre-Dame de Paris (Der Glöckner von Notre-Dame)* beschreibt das Wachstum von Paris als monströs. Geboren auf einer großen Seine-Insel, die die Form einer Wiege habe, sei Paris rasch gewachsen. „Die mächtige Stadt hat wie ein Kind, das Jahr für Jahr seine Kleider verwächst, vier Gürtel nacheinander gesprengt.“ Die Stadt wurde daraufhin mit einer Kette von Türmen gefesselt, woraufhin die Häuser aufwärts drängten, „wie alle zusammengepressten Säfte. Jedes wollte den

²⁷⁸ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 19.

²⁷⁹ Sitte, Camillo: „Die Parcellierung und die Monumentalbauten von Privoz.“ In: *Der Architekt 1*, 1895, S. 33–35.

²⁸⁰ Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 236.

²⁸¹ Sitte, Camillo: „Der Wille des Stadtbauamtes.“ In: *NWT*, 12. März 1893.

²⁸² Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 113–114.

Kopf über den Nachbarn erheben, um etwas mehr Luft und Licht zu erhaschen.“ Dieses Monster ist wiederum von kleineren Monster bewohnt: Die Straßen zogen sich enger zusammen, die Häuser „sprangen“ „über die Mauer Philipp Augusts hinweg, und gebärdeten sich fröhlich wie entsprungene Gefangene und zerstreuten sich ohne Plan und Ordnung in der Ebene. Sie spreizten sich, schnitten sich aus den Federn Gärten zurecht und machten es sich bequem...“²⁸³ Hugo zeichnete zudem im Rückblick das alte Paris des 15. Jahrhunderts als Stadt, die von ihren Bauten wie von archaischen Ungeheuern bevölkert wird: Die Kathedrale Notre-Dame „stand mit ihren beiden Türmen, ihren steinernen Flanken und ihrer ungeheuren Kruppe schwarz gegen den bestimmten Himmel und wirkte wie eine riesenhafte Sphinx mit zwei Köpfen, die sich inmitten der Stadt gelagert hatte.“ Die Fassade sei ihr Gesicht, in dem die Rosette „glüht wie das Auge eines Zyklopen“, der Louvre sei eine „Hydra mit den vierundzwanzig immer hochgesteckten Köpfen, mit den ungeheuren Leibern, deren geschuppte Rückenpanzer aus Schiefer und Blei in metallischen Glanze funkelten, diese Riesenwächterin von Paris“, die Île-de-la-Cité eine „riesige Schildkröte (...), die ihre schuppigen Pfoten in Gestalt von fünf Häuserbelasteten Brücken unter dem grauen Rückenschild hervor nach den beiden Ufern des Flusses ausstreckt“, und das Dach der Saint Chapelle hob sich „der Kruppe eines Elefanten ähnlich“ über die „zahllose Herde alter Dächer“.²⁸⁴ Baron Haussmann, seit 1853 Präfekt des Départements Seine im Auftrage Napoleons III, schnitt diesem Stadtmonster jedenfalls das Herz aus dem Leibe: „Man schlitze dem alten Paris, dem Quartier der Aufstände und der Barrikaden, mittels einer großen, zentralen Schneise den Bauch auf, indem man Stück für Stück dieses fast unpassierbaren Gewirrs von Gassen durchbrach...“²⁸⁵ Haussmanns Grande Croisée gab Paris mit Boulevard St. Michel, Boulevard Sébastopol-Strasbourg, Rue de Rivóli und Rue St. Antoine ein neues Zentrum. Im alten Zentrum, der Île de la Cité, wurden Wohnungen für 15.000 Menschen dem Erdboden gleichgemacht. Das Quartier galt als Wiege der Stadt, war aber inzwischen als Hort von Verbrechen, Unmoral und Aufruhr berüchtigt. Notre Dame wurde freigestellt und mit einer Reihe monumentaler Verwaltungsbauten ein Distrikt mit der strategischen Funktion, die unruhigen Vierteln an beiden Ufern zu kontrollieren, geschaffen.²⁸⁶ Für die öffentliche Gesundheit sorgten Parks: während des Second Empire entstanden in Paris zwei Erholungswälder („grüne Lungen“), drei Stadtparks, zwei öffentliche Gärten, 24 begrünte Platzanlagen, hinzu kamen Straßenbegrünungen.²⁸⁷ Dass die Dynamik des Stadtwachstums auch im Wien der Gründerzeit als aggressiv wahrgenommen wurde, ist angesichts des enormen Bauvolumens und der rasanten Veränderung der baulichen, wie auch der sozialen und kulturellen Struktur der Stadt durchaus nachvollziehbar. Die Einwohnerzahl Wiens wuchs rasant von 440.000 im Jahr 1850 in nur 30 Jahren auf 726.000 im Jahr 1880. Dieser Anstieg resultierte ausschließlich auf Migrationsbewegungen, die Geburtenrate war rückläufig. Allein in den

²⁸³ Hugo 2001, S. 157f.

²⁸⁴ Ebd., S. 227, 305, 172f., 227, 163.

²⁸⁵ Haussmann, Georges Eugène: *Mémoires*. Paris: Ed. du Seuil 2000 (Erstveröffentlichung 1890), Bd. S. 219. Zitiert in: Rapp / Rapp-Wimberger 2004, S. 67.

²⁸⁶ Frank, Susanne: Stadtplanung im Geschlechterkampf. Stadt und Geschlecht in der Großstadtentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts. Opladen: Leske und Budrich 2003, S. 194ff.

²⁸⁷ Frank 2003, S. 200ff.

letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verdoppelte sich die Bevölkerungszahl erneut und wuchs unter unverändertem Migrationsdruck bis 1910 auf 2 Millionen an. Um die Jahrhundertwende betrug der Anteil der nicht in Wien geborenen Bevölkerung über 65 Prozent.²⁸⁸ Die Zahl der Neubauten in den Vororten hatte in den 1850er Jahren jährlich im Durchschnitt noch 22 betragen, sie stieg innerhalb weniger Jahrzehnte auf 300 ab den 1880er Jahren, wie Sitte selbst ausführte.²⁸⁹ Großprojekte wie die Schleifung der Festungsanlagen und die Überbauung des Glacis, die Donauregulierung, das Wohnen der Stadtbürger in Zinshäusern statt in angestammten Familiensitzen, die Einführung der Eisenbahn, der elektrischen Beleuchtung, Kanalisation und diverse andere Umwälzungen durch die Industrialisierung veränderten das Lebensumfeld dramatisch. Ich werde darauf später noch näher eingehen. Diese Erfahrung sei anhand eines weiteren Zitats von Sitte veranschaulicht: „Wer sich noch an das Inslebentreten der ersten Stadterweiterung erinnern kann, der muss staunen über den ungeheuren Unterschied zwischen Einst und Jetzt. Die Stimmung in der gesamten Bevölkerung war zu Beginn der ersten Stadterweiterung (Dec. 1857) eine vollständig andere als heute. Eine freudige Erregung bemächtigte sich allerdings auch damals der ganzen Stadt, aber an der Ausführbarkeit des geradezu ungeheuerlich erscheinenden Werkes wurde wenigstens insofern gezweifelt, als Niemand daran glaubte, dessen Ausführung je erleben zu können, denn man meinte, dass hiezu Jahrhunderte nöthig wären, und in der That hätte die Vollendung aller seither ausgeführten Bauten ca. 350 Jahre bedurft, wenn die Bauthätigkeit auf den Umfang der ersten fünfziger Jahre beschränkt geblieben wäre.“²⁹⁰

Susanne Frank beschreibt den Wegfall der Mauern als bedrohliches Element des Stadtwachstums. Die fließenden Grenzen zwischen Stadt und Land werden als unaufhaltsames Wuchern und Ausuferer erlebt. Emile Verhaeren prägte 1895 den Ausdruck der *villes tentaculaires*, für die polypenhaft ausgreifenden Riesenstädte.²⁹¹ Paul Schultze-Naumburg fasste dasselbe Phänomen mit einer anderen Metapher: „Unsere Grosstädte sind wie riesenhafte Feuerstätten, die durch ihre Glut meilenweit im Umkreis das freie grüne Land gleichsam versengen und verbrennen“, sie seien „wie Vulkane, die nach Außen ihre Lavaschlacken vor sich herschieben.“²⁹² Der aus Wien stammende, in den 1930er Jahren in die USA emigrierte Architekt Victor Gruen, der Erfinder der Shopping Mall, publizierte 1973 eine Illustration mit dem Titel: „Die Stadt verschlingt die Landschaft“, die diese beiden Motive vereint.²⁹³ (Abb. 17)

Le Corbusier ist auch noch ganz in dieser Diktion verhaftet. Sein Kampf gegen die Stadt, der starke Züge eines Kampfes gegen eine persönliche Stadtneurose trägt, ist schon legendär und wurde oft beschrieben.²⁹⁴ Eine Großstadt städtebaulich gestalten, das war für Le Corbusier eine „fürchterliche Schlacht“ liefern.

²⁸⁸ Maderthaler / Musner 2000, S. 66.

²⁸⁹ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Der belgische Poet Emile Verhaeren verarbeitete die Atmosphäre der Großstadt und deren Gegensätze zum Landleben in seinen Gedichten. 1895 erschien der Band *Les villes tentaculaires*. Vgl. Frank 2003, S. 47f.

²⁹² Schultze-Naumburg, Paul: *Kulturarbeiten*, Bd. 4: *Städtebau*. München: Kunstwart 1909 (2. Auflage), S. 12.

²⁹³ Gruen, Victor: *Das Überleben der Städte. Wege aus der Umweltkrise: Zentren als urbane Brennpunkte*. Wien, München Zürich: Fritz Molden 1973.

²⁹⁴ z.B. Vidler 2005, S. 257–274.

„Alles Schlag auf Schlag, atemlos, um der Bestie die Spitze zu bieten. Die BESTIE, die Großstadt, ist sehr viel stärker als alles dies. Sie braucht nur zu erwachen. [Hervorhebung i.O.]“²⁹⁵

Die Gruppe Archigram hat Thema des Stadtmonsters ironisch wieder aufgegriffen. Die „Walking City“ von Ron Herron 1964 ähnelt krabbelnden Rieseninsekten. (Abb. 18) Die mobilen Einheiten, die von richtiggehenden „Beinen“ getragen werden, stehen hier für die Reaktion der Architektur auf die Erfordernisse der Mobilität und die flexible Anpassung an die jeweiligen Bedürfnisse.

Wider die Natur

Eine Postkarte des „Council for the Preservation of Rural England“ von 1928 zeigt unter dem Slogan „Save the Countryside: Saint George for rural England.“ den heiligen Georg, wie er gegen ein Stadtmonster, oder eigentlich eher gegen einen bösen Drachen kämpft. (Abb. 19) Die Werte, die er verteidigt stehen hinter ihm auf Seiten des Landes: Frau und Kinder. Auf Seiten des Stadtmonsters sind aufgeführt: Benzin, Reifen, Tabletten, Alkohol, Tee, Zigaretten und Fahrräder. Hier geht es eindeutig nicht mehr ausschließlich um Dynamik oder Macht oder Ohnmacht, der Kampf gegen das Monster hat eindeutig einen moralisch entrüsteten Unterton bekommen. Die Stadt ist nicht nur groß, sondern auch verderblich.

Wo enden Anomalien und wo beginnen Monster? In der Renaissance enthielten die meisten Abhandlungen über die Fortpflanzung auch ein Kapitel über Monster, Unfällen in der Generationenfolge sozusagen, in denen „die Natur ihr Ziel verfehlt“.²⁹⁶ Solche Unfälle fordern die Idee heraus, dass die Natur ihrem eigenen, ehernen Gesetz folgt. Aristoteles erklärte, dass schon ein Kind, das seinen Eltern nicht ähnele, eine Art Monster sei.²⁹⁷ Was als Monster oder monströs betrachtet wird, hängt natürlich auch von unserer Definition des Normalen ab; John Locke vertritt die Ansicht, dass es keine Monster gebe, was wir als Monster betrachten, hänge ausschließlich von unserem subjektiven Standpunkt ab. Leibnitz ist dagegen der Ansicht, dass es keine Monster geben könne, da wir alle Teil der *scala naturae* seien. Nichts passiere ohne Grund, auch monströse Geburten nicht.

Besonders gut eignet sich die Monsternetapher natürlich, wenn man sie als Negativfolie gegenüber der Organismusmetapher verwendet. Le Corbusier, der New York hasste und von antropomorphen Proportionsregeln sehr viel hielt (und mit seinem Modulor auch selbst eine neue Proportionslehre entwarf), beschrieb die Wolkenkratzer antropomorph im negativen Sinne als „missgestaltete Halbstarke des Maschinenzeitalters“: „Man stelle sich einen Mann vor, der von einer mysteriösen Krankheit befallen ist; der Rumpf bleibt normal, aber die Beine wachsen, bis sie zehn- oder zwanzigmal so lang sind.“²⁹⁸ Salvador Dalí hatte eine ähnliche Vision, wenn auch mit anderen Hintergedanken. Er beschrieb und zeichnete New Yorks Wolkenkratzer, die ihm nächtens als die „anthropomorphen Gestalten der

²⁹⁵ Le Corbusier 1979, S. 134.

²⁹⁶ <http://www.monstersandphilosophy.com/introduction.htm> Publiziert in: Wolfe, Charles T.: *Monsters and Philosophy*. London: King's College Publications 2005.

²⁹⁷ Aristoteles: *Generation of Animals*. Übersetzt von A.L. Peck. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1965, IV.3, 767 b.

²⁹⁸ Le Corbusier: *When the Cathedrals Were White – A Journey to the Country of Timid People*. New York: Reynal & Hitchcock 1947, S. 89. Zitiert nach Koolhaas 1999, S. 268.

vervielfachten, ins Riesenhafte gewachsenen – bewegungslosen Figuren aus Millets Angelusläuten“ [erschieden], „bereit, den Geschlechtsakt zu vollziehen und einander zu verschlingen“.²⁹⁹ (Abb. 20.)

In seinem Bericht von der Weltausstellung 1878 in Paris führte Sitte unter der Kapitelüberschrift „VII. Ausstellungs-Ungeheuer“ aus: „Jedes Land hat seine Produkte, jeder Himmelsstrich seine eigenen Pflanzen und Thiere. Auch die Weltausstellungen haben ihr eigenes Klima, das besondere Früchte zeitigt. In einem gewöhnlichen Salon gibt es gewiss keine Standuhr für einen Kamin oder Schreibtisch von der niedlichen Höhe von circa 5 Meter, wie das zierlich gebaute Renaissance-Ührchen von Barbedienne. Aber was ist diese gegen die Riesenpendule von F. Fargot im grand Vestibule, deren Pendel allein über 20 Meter misst, mit dem schier doppelten Zweck, die Uhr gehen und zugleich den Verstand des Beschauers stillstehen zu lassen. Im gewöhnlichen Leben kommen solche Monstra eben nicht vor, eben so wenig wie ausgewachsene grönländische Walfische in einem lieblich murmelnden Gebirgsbächlein. Solche Bestien antidiluvianischer Formation gedeihen nur im Ocean der Weltausstellungen. Hier aber gedeihen sie so vortrefflich, dass man eine Naturgeschichte derselben schreiben könnte, angefangen von den Hunderttausendliter-Fässern und zimmergrossen Riesenkesseln aus einem Stück Kupfer getrieben, welche zu den gemeinen Ungeheuern gehören, über das Riesenhandtuch, das von einer Maschine emporgeblasen wird und als Ausstellungs-Seeschlange jedes Mal wiederkehrt, bis zu dem nobleren Gethier seltenerer Art, als da sind die musizirenden Spritzen und musikalischen Bratspässe. Ein solches rares Wunderthier wurde diessmal sogar gerichtlich belangt, man sagt in gut unterrichteten Kreisen sogar Schwindels halber, und wurde abgeschafft, was sehr schade, denn es gehörte zu einer seltenen Spezies. Es war jener riesige Luftballon in Form einer Kindermilchflasche, der täglich, mit Firma und Adresse seines Herrn bedruckt, über dem Pavillon emporstieg, in welchem dieser unten seine Patent-Kindermilchflasche feil bot.“³⁰⁰ Im Folgenden wird deutlich, dass Sitte sich mit seiner Verwendung des Terminus „Monster“ klar auf die Abweichung einer von ihm als „natürlich“ gesetzten Norm bezieht: „Man sehe all die gläsernen Kästen und Sessel, die Tischlerarbeit aus Spiegelglas, die Bronze- und Emailvasen aus Porzellan u.s.w. und überrechne diese Unsumme von Hässlichkeiten und Lächerlichkeiten, welche diesem Prinzipie jährlich entspriessen. Man überlege doch nur einmal, dass Niemand seine Wohnung ganz aus Thon oder ganz aus Glas einrichtet und dass in der Totalität derselben dann ohnehin Gegenstände aus allen Materialien zusammentreffen, aus Holz, aus Bronze, aus Glas u.s.w. Wie angenehm wirkt dann alles zusammen, wie ist der Eindruck jedes einzelnen Stückes von grösster Kraft, wenn jedes nach seiner natürlichen Art gebildet ist; wenn die Emailvase gerade diejenigen Formen und Farben zeigt, die man nur in dieser Technik von solcher Harmonie hervorbringen kann; wenn das Glasgefäss wieder anderes bietet, wieder andere ihm eigenthümliche Reize das Thongefäss, statt dass alle denselben Effekt anstreben und zwar mit nur sehr zweifelhaftem Erfolg. Alle diese Verirrungen und Übertreibungen fanden aus

²⁹⁹ Dalí, Salvador: *Das geheime Leben des Salvador Dalí*. Übersetzt von Ralf Schiebler. München: Schirmer/Mosel 1984 (Erstveröffentlichung 1942), S. 400f.

³⁰⁰ Sitte, Camillo: „Die Pariser Weltausstellung. Original Bericht.“ In: *Salzburger Gewerbeblatt*, Bd. 2, 1878, S. 33–36, 41–48, 53–59, 65–71, 77–80; Bd. 3, 1879, S. 1–3, 20–22, 33–34, 47–48.

denselben Gründen aber auch Eingang in die grosse Kunst.“³⁰¹ Jede Kunstgattung habe ihre eigenen Prinzipien, deren Überschreitung zu Ungetümen führe.

Werden die Prinzipien des Städtebaus nicht eingehalten, so führt das in seinen Augen ebenfalls zu Monstern. Sitte kritisierte den Platz vor der Votivkirche, für den er in seinem *Städtebau*-Buch eine Alternativplanung vorgelegt hatte, mit den Worten: „Schon wegen seiner öden Formlosigkeit und wegen des höchst ungünstigen Druckes, den er auf den wundervollen Kirchenbau ausübt, sollte dieses Platzmonstrum je eher, je lieber aus der Welt geschafft werden.“³⁰² Als Grund führte er an: „Unsere prächtige Votivkirche ist durchaus nicht so filigran, wie sie auf diesem unsinnig großen leeren Raum aussieht; Platz ist das eben nicht, denn dieses Monstrum hat keinerlei ästhetische Gliederung;“³⁰³ In seinem Entwurf fasste er denn auch den Platz vor der Kirche mit an allen Seiten umlaufenden gotisierenden (passend zur neogotischen Votivkirche) Arkaden symmetrisch ein. Auch der Karlsplatz sei kein Platz, „sondern nur eine gleichsam zerplatzte Riesenstraße mit kolossalen Ausbuchtungen hierhin und dorthin; es würde das in der Natur noch schlimmer aussehen, als das ungefüge Platzmonstrum vor der Votivkirche.“³⁰⁴

³⁰¹ Sitte, „Die Pariser Weltausstellung. Original-Bericht“, 1878–79.

³⁰² Sitte, „Über die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal“, 1889.

³⁰³ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

³⁰⁴ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

5. Die Stadt als Person

Sitte sprach von Wien als „Frau Vindobona“³⁰⁵, einmal als mütterlich, einmal als erotisch begehrenswert. *Die Stadt* ist im deutschen weiblich, wie auch im französischen (*la cité*) oder lateinischen (*urbs*). Das ist nicht nur eine zufällige grammatikalische Eigenart. Städte als weiblich zu imaginieren hat eine lange Tradition, die nach wie vor ungebrochen ist. Sigrid Weigel analysierte in *Topographien der Geschlechter* 1990 Weiblichkeitsimages in literarischen Stadtbildern und nennt zahlreiche Beispiele deutscher Autoren des 20. Jahrhunderts – Brecht, Borchert und anderen – in denen die Stadt Berlin als Mutter, Dirne, Hexe, Tote, Menschenfresserin, Vamp und Göttin bezeichnet wird.³⁰⁶ Die verschiedenen Frauentypen decken dabei unterschiedliche Aspekte ab, deswegen die klassische Aufspaltung in Mutter, Hure, Jungfrau, Vamp und altes Weib. Als Beispiel können die weiblichen griechischen Gottheiten angeführt werden, die diese Teilung in verschiedene Funktionen widerspiegeln: Demeter (die Mutter), Aphrodite (Göttin der Liebe und der sexuellen Begierde), Athene Parthenos (die jungfräuliche und gewissermaßen geschlechtslose Manggöttin mit ihrer *vagina dentata*). Männliche Gottheiten waren dagegen meist Vater, Ehemann und potenter Liebhaber zugleich.

Die Metapher der Stadt als Frau mit verschiedenen Aspekten wie Passivität, Mütterlichkeit, Ungezähmtheit und Sexualität wird in diesem Kapitel thematisiert. Eine andere Form der Personifizierung ist die der Stadt und ihrer Bauten als Freunde, denen Charakter und Ausdruck zugeschrieben wird. Als abgeleiteten Aspekt der Personifizierung werde ich schließlich die Metapher der Architektur als Bekleidung behandeln.

5.1 Frau

Passivität

Francesco di Giorgio Martini dachte, wie bereits ausgeführt, eine Stadt solle wie ein großer Mann organisiert sein. Als Grundlage für antropomorphe Proportionslehren wurden immer Männerkörper genommen, von Vitruv über da Vinci bis Le Corbusier. Seit der Renaissance wurde Vitruv meist dahingehend interpretiert, dass diese menschlichen Idealmaße dezidiert männliche seien. Cennino Cennini schreibt in seinem Handbuch über die Malerei: „Merke Dir, bevor wir weitergehen, die genauen Maße eines Mannes, die ich Dir jetzt angeben werde. Die der Frau übergehe ich ganz, denn sie hat keine vollkommenen Verhältnisse.“³⁰⁷ In dieser Logik ist es nur folgerichtig, auch die idealen Proportionen der Stadt als Mann zu denken.

Bei Sitte ist Wien jedoch auch eine Frau. Sie benimmt sich wie eine Frau: „Die gewaltige Umwälzung ist so riesig, so plötzlich über uns gekommen, sozusagen über Nacht, daß *Frau Vindobona selbst sich nicht*

³⁰⁵ Sitte, „Neu-Wien – Ein Willkomm“, 1891.

³⁰⁶ Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbeck: Rohwolt 1990, S. 150–152.

³⁰⁷ Cennini, Cennino: *Das Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst, frühes 15. Jahrhundert*. Übersetzt und hg. Von P. Willibrord Verkade. Straßburg: Heinz & Mündel 1969, Kap. 70, S. 63. Vgl. dazu auch: Kuhlmann, Dörte: *Raum, Macht & Differenz. Genderstudien in der Architektur*. Wien: Edition Selene 2003, S. 95ff.

gleich drein finden konnte und anfangs noch halb schlafestrunken nicht wußte, ob dies alles Wirklichkeit wäre oder nur ein sonderbarer Traum. (...) *Frau Vindobona aber hat sich endlich den Schlaf aus den Augen gerieben*, sieht, daß es kein Traum, sondern leibhaftige Wirklichkeit ist, daß jetzt der letzte Ringwall falle und die letzte große Ausbildung Wiens zur modernen Weltstadt anheben soll, und wenn auch anfangs beklommener Stimmung, *denn sie liebt ihre Leute und ihr gewohntes behagliches Hausen*, muß ihr doch das Herz lachen vor heller Freude darüber, daß Alles so gekommen ist! [Hervorhebung S.H.]³⁰⁸ Sitte gibt der im Schlaf überraschten Frau einen wohlgemeinten Rat: „Nicht soll Vindobona vor dem großen Seehelden verschämt an der Schürze zupfend stehen bleiben, sondern froh und festen Muthes hinaussehen in die offene Bahn, denn hier liegt die Zukunft Wiens.“³⁰⁹ Der alten, gefährdeten Stadt werden hier Eigenschaften zugeschrieben, die traditionell weiblich konnotiert sind. Sie ist passiv, bewahrend und wird von den Ereignissen überrascht. Es mangelt ihr an Mut, Tatkraft und Weitsicht. Sitte schreibt in *Richard Wagner und die Deutsche Kunst*, dass „das Weib seiner Natur nach konservativ“ sei, er geht mit den traditionellen Zuschreibungen also konform.³¹⁰

Im Bild der Stadt als Patientin, die ärztliche Behandlung benötigt, wird diese Passivität zusätzlich überhöht. Sitte schrieb: „...und die Öffentlichkeit wird wieder durch kurze Krankenbulletins über die Vorgänge in dieser orthopädischen Stadtheilanstalt von Fall zu Fall unterrichtet werden, wie man es bereits seit Dezennien gewohnt ist;“³¹¹ Interessant ist hier die englische Übersetzung einer Passage von Le Corbusier, da im Englischen, im Gegensatz zum Deutschen und zum französischen Original, „*the city*“ nicht grammatikalisch feminin ist: „I am afraid for *her* [die Stadt Paris, Hervorhebung S.H.] (...) At this moment the city is ricketed with disease; it is becoming impotent (*sic!*) and senile on all sides. No Colbert to prescribe for it, no surgeon to operate.“³¹² Der Architekt zeichnet sich hier als Arzt, der seiner kranken Patientin Stadt gegenübersteht. Interessant ist die gleichzeitige Konnotation der Stadt als weiblich und als impotent in einem Satz. Wie schon Elisabeth Bronfen gezeigt hat, ist das Verhältnis von männlichem Arzt und weiblicher Patientin, die am Ende meistens stirbt, eine motivische Konstante in der Literatur des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne.³¹³ Die kranke Frau sei für den Arzt doppelt interessant, einerseits raube ihr die Krankheit ein Stück Vitalität, sie sei weniger gefährlich, andererseits sei sie durch ihre Krankheit, Ausgeliefertheit und den nahenden Tod besonders sexualisiert. Irmtraud Hnilica schildert diese Thematik in der modernen Literatur als Projektionsfeld, in dem die Autoren die bedrohte Männlichkeit ihrer Protagonisten verhandeln. Ihre Arztfiguren versuchen, sich in einer als bedroht empfundenen „männlichen“ Rolle zu behaupten, indem sie als „weiblich“ empfundene Anteile

³⁰⁸ Sitte, „Neu-Wien – Ein Willkomm“, 1891.

³⁰⁹ Sitte, Camillo: „Die neue Stadterweiterung.“ In: *NWT*, 27. September 1891.

³¹⁰ Sitte, „Richard Wagner und die Deutsche Kunst“, 1875, S. 16. Karin Wilhelm ist als Erste auf Sittes Weiblichkeitsbild eingegangen. Wilhelm 2001, S. 95f.

³¹¹ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

³¹² Le Corbusier: *The Radiant City. Elements of a Doctrine of Urbanism to be Used as the Basis of Our Machine-Age Civilisation*. London: Faber 1967 (Erstveröffentlichung 1935), S. 99.

³¹³ Bronfen, Elisabeth: „Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne.“ In: Berger, Renate / Stephan / Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien: Böhlau 1987, S. 87–116.

phatologisieren und auf die Patientinnen projizierten. In der Literatur der frühen Moderne scheitern diese Versuche in der Regel.³¹⁴ Diese in der frühen Modernen Literatur verhandelten Themen der bedrohten Männlichkeit, des Machtverlusts, der Pathologisierung und Projektion könnten sehr leicht auch in Le Corbusiers urbanistische Texte hineingelesen werden. An anderer Stelle habe ich bereits dargelegt, dass er sehr oft die Metapher der kranken Stadt und des Architekten als Arzt verwendete. Und der Machtverlust der Architekten angesichts der Dynamik der Stadt ist von Sitte bis Koolhaas ein allgegenwärtiges Thema wie an vielen Stellen dieser Arbeit deutlich wird.

Mutter

Eine Mutter liebt ihre Kinder, und auch Sittes „Frau Vindobona“ tut das Selbige (siehe oben). Auch August Endell schrieb, die Stadt sei „eine Heimat, eine Mutter, die täglich überreich verschwenderisch ihre Kinder mit immer neuem Glück überschüttet.“³¹⁵ Die Metapher der Stadt als Mutter liegt schon dem Worte *Metropolis* zugrunde, griechisch für „Mutterstadt“, die griechischen Kolonien der Antike bezeichneten so ihre Herkunftsstadt, mit der sie kultische und kulturell-politische Verbindung behielten. Auch Goethe betonte in seiner *Italienischen Reise* das bergende, umhüllende, mütterliche Element bei seiner Beschreibung Venedigs: „...ich hoffe, die Lagunen und die dem Meer vermählte Herrscherin bei schöner Tageszeit zu erblicken und aus ihrem Schoß meine Freunde zu begrüßen“³¹⁶

Es versteht sich angesichts dieser positiven Eigenschaften fast von selbst, dass es sich hier bei Sitte wiederum um die alte Stadt, nicht die moderne Großstadt handelt, obwohl auch die moderne Großstadt oft als weiblich beschrieben wurde. Als Großstadt kann die Mutter zur Bestie werden und ihre Kinder verschlingen: Thea von Harbou schrieb in „Metropolis“, der Romanvorlage zum berühmten Stummfilm ihres Ehemanns Fritz Lang (1927): „die große, herrliche, fürchterliche Stadt Metropolis brüllt auf und verkündet, dass sie Hunger hat nach neuem Menschenmark und Menschenhirn, und das lebendige Futter wälzt sich wie ein Strom in die Maschinsäle, die Tempeln gleichen, und die Verbrauchten werden ausgespien.“³¹⁷ (In der englischen Übersetzung wird die Geschlechtermetaphorik übrigens verstärkt, da trotz dem grammatikalischem Neutrum von „the city“ in der Folge das Pronomen im Femininum, „she“, verwendet wird.) Die Metapher wird noch weiter ausgemalt: der Herrscher („das Gehirn“ der Stadt) sitzt in einem gigantischen, alles überragenden Turm in der Mitte (die „Hirnschale“ das Stadt oder auch „Der Neue Turm Babel“), ein bis heute immer wieder reproduziertes Motiv in der Science Fiction (siehe „1984“, „Blade Runner“, „Das fünfte Element“ etc.), während unter der Erde das Unterbewusste, die unterjochte Arbeiterschaft, agiert.³¹⁸ Auch das „Herz“ von Metropolis, die Maschine, die die Stromversorgung sicherstellt, wird von einem Mann bewacht. Die Geschlechtermetaphorik in Buch wie Film ist insgesamt sehr extrem und wäre eine ausführliche Analyse wert. Koolhaas' postindustrielle

³¹⁴ Hnilica, Irmtraud: *Medizin, Macht und Männlichkeit. Ärztebilder der frühen Moderne bei Ernst Weiß, Thomas Mann und Arthur Schnitzler*. Freiburg: fwpf-Verlag 2006.

³¹⁵ Endell 1995, S. 171f.

³¹⁶ Goethe 1996, 27. September 1786, Teil 1, S. 59.

³¹⁷ Harbou, Thea von: *Metropolis*. Frankfurt/M. u.a.: Ozeanische Bibliothek 1984 (Erstveröffentlichung 1926), S. 26.

³¹⁸ Ebd., S. 15.

Generic City dagegen ist eine Jungfrauengeburt, die ihre Entstehung den modernen Reproduktionstechnologien verdankt, „a city of clones“.³¹⁹

Traditionell wird eigentlich in der Dichotomie männlich–weiblich, die Männlichkeit mit der Kultur und daraus abgeleitet der Stadt verbunden, und die Weiblichkeit mit der Natur, also dem Gegenteil von Stadt. Ebenezer Howard beispielsweise benutzte das klassische Bild der Mutter Natur: „Wir sind Gebilde der Natur (...). Sie nährt und kleidet uns, sie erwärmt und beherbergt uns. An ihrem Busen ruhen wir uns aus.“³²⁰ (Abb. 21) Die Verbindung zwischen Natur und Weiblichkeit lässt sich auch etymologisch nachvollziehen. Das Wort „Mutter“ (oder auch engl. *mother*) hat dieselben etymologischen Wurzeln wie das Wort „Materie“ (oder auch engl. *matter*). Sie alle gehen auf das Indo-europäische **mater* zurück, das dem lateinischen *mater* erstaunlich ähnlich ist. Vom lateinischen *mater*, „Ursprung, Quelle, Mutter“ stammt wiederum das lateinische *materia*, „Substanz, aus der etwas gemacht ist.“

Sex

Die Stadt liebt ihre Kinder wie eine Mutter, ist aber andererseits erotisch wie eine Geliebte. Sitte schreibt: „Ach, wenn es nur nicht gar so schmerzlich wäre für ein armes Wiener Herz, das so dumm ist, sich sein liebes Wien so groß und so herrlich zu denken, wie ein Freier seine Geliebte; so majestätisch und gewaltig, daß sie als Krone der Städte genannt würde.“³²¹ (Abb. 22) Besonders oft wurde Paris als erotische junge Frau dargestellt. In einer zeitgenössischen Karikatur trägt Fräulein Paris ein elegantes neues Kleid, auf dem die neuen Boulevards zu sehen sind (Abb. 23). Haussmanns Zeitgenossen beschrieben dessen Stadtumbauten als sexuell aufgeladenen, rauschhaften männlichen Angriff auf einen weiblichen Stadtkörper, ja gar als Vergewaltigung, wie Susanne Frank aufgezeigt hat.³²² Diese Interpretation findet sich in zeitgenössischen Karikaturen wieder, in denen eine Armee von kleinen Bauarbeitern mit Spitzhacken auf die passiv daliegende Frau Paris einhaut (Abb. 24). Durch planvolle Gestaltung des Stadtraumes sollten, so Frank, die Menschenmassen in geordnete Bahnen gelenkt, ihre als weiblich imaginierten Eigenschaften wie Dynamik und Leidenschaft gebändigt werden. Besonders oft wurden fremde, zu erobernde Städte als Frauen imaginiert. Ernst Jünger rekurrierte in seiner Beschreibung von Paris beispielsweise auf die Metapher der Stadt als „Hure“: „Ich sah die Steine in der heißen Sonne zittern wie in der Erwartung neuer historischer Umarmungen. Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold.“³²³ Eindeutig sexuell konnotiert ist auch die hier abgebildete antisemitische Karikatur: sie zeigt eine junge Frau Wien mit der obligatorischen Stadtmauer als Krone und einem weißem Kleid, das ihre Unschuld signalisiert, sie wird von einem alten Juden mit Dreck besudelt (Abb. 25)

³¹⁹ Koolhaas, „Atlanta“, 1995, S. 841.

³²⁰ Howard, Ebenezer: *Gartenstädte in Sicht*. Jena: Diederichs 1907 (Erstveröffentlichung 1898), S. 57.

³²¹ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

³²² Frank nennt z.B. Emile Zolas *Die Beute* von 1871. Frank 2003, S. 204ff.

³²³ Jünger, Ernst: *Strahlungen*, Bd 2. *Zweites Pariser Tagebuch 1943–1948*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1995, Eintrag am 8. August 1944, S. 293.

Die Metapher der „Hure Babylon“ geht zurück auf die Offenbarung des Johannes. Hier wird die „Hure, die an vielen Wassern sitzt“ beschrieben, „mit welcher Unzucht getrieben haben die Könige auf Erden. (...) Und das Weib war bekleidet mit Purpur und Scharlach und übergoldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen und hatte einen goldenen Becher in der Hand, voll Gräuel und Unflat ihrer Hurerei, und an ihrer Stirn war geschrieben ein Name, ein Geheimnis: Das große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Gräuel auf Erden.“³²⁴ Die Hure Babylon steht für den großen politischen Feind Israels. Sie muss fallen, damit die neue Stadt Jerusalem entstehen kann: „Und ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabfahren, bereitet wie eine geschmückte Braut für ihren Mann.“³²⁵ Die Gestalt dieser jungfräulichen Stadt ist absolut symmetrisch und sie hat eine große und hohe Mauer. Und doch gibt es noch Reste sexueller Kraft. Die Stadt lädt die Menschen/den Mann ein: „Und der Geist und die Braut sprechen: Komm!“³²⁶

Sigrid Weigel führt weiter aus, dass auch Staaten oder Kontinente oft als Frauen ins Bild gesetzt werden. (Abb. 26) In besonderem Maße gilt das für erobertes Land. In der Flugschriftenliteratur des Dreißigjährigen Krieges fand Weigel Beschreibungen von fiktiven Gesprächen zwischen Feldherren und von ihnen eroberten Städten, in denen diese Städte personifiziert und als Jungfrauen dargestellt waren.³²⁷ In der weiblichen Personifikation von Territorien und Städten wiederhole sich eine schon in den Gründungsmythen vorhandene Struktur, dass nämlich der gesellschaftliche Vorgang der Bewältigung der als doppelgestaltig gewerteten Natur im Imaginären sich am Bild der Frau vollziehe und dabei gespaltene Frauenbilder produziere. Zur Illustration kann der Mythos der Stadtgründung von Athen dienen: Hephestaios jagt der jungfräulichen Athene nach, um sie zu vergewaltigen. Dabei verliert er Samen, und befruchtet die Erde (Gaia), die einen Sohn, Erichthonios, zur Welt bringt. Dieser wird dann von Athene großgezogen und zum Ahnherren der Athener gemacht.³²⁸

Die unbegrenzte, unbewältigte Natur wird dann mit dem wilden Anteil des Weiblichen, das begrenzte, zivilisierte und eroberte Territorium – zum Beispiel die Stadt – mit seinem domestizierten Anteil verglichen. Das Gegenbild zu der Stadt als Frau ist dabei das Bild von der weiblichen Wildnis bzw. vom Drachen, von der Schlange, der Hydra.³²⁹ Beim Übergang von der Stadt zur Großstadt, mit dem Fall der Stadtmauern, kehrt dieser wilde Anteil wieder ins Innere der Stadt zurück. (Vgl. Abb. 19) Mit dem Übergang zur Großstadt verlor nicht nur das Stadtbild, sondern auch das metaphorische Bild der Stadt seiner ordnungsstiftende Signatur. Ein bekanntes Werbeplakat für die Einfamilienhaussiedlung Golders Green in einem Vorort von London trägt das Motto: „’Tis pleasant, through the loopholes of retreat, / To peep at such a world: to see the Stir / Of the great Babel, and not feel the crowd; / To hear the roar she sends through all her gates / At a safe distance, where the dying sound / falls a soft murmur on the uninjured ear. (William Cowper) [Hervorhebungen S.H.]“ (Abb. 27) Ermöglicht wurde diese tägliche

³²⁴ Neues Testament, Offenbarung des Johannes, 17, 18.

³²⁵ Ebd., 21.

³²⁶ Ebd., 22. Vgl. auch Frank 2003, S: 27–29.

³²⁷ Weigel 1990, S. 173.

³²⁸ Ebd., S. 157f.

³²⁹ Ebd., S. 173.

Flucht aufs Land durch den U-Bahnanschluss 1907. Besonders für Frauen und Kinder wurde bald das Leben im Grünen als das einzig wahre angesehen, bei ihnen konnte sich abends auch der Ehegatte erholen und moralisch stärken, für seinen nächsten Tag in der gefährlichen Stadt. Auf die Problematik der Gartenstädte und den Schutz der Moral und der Gesundheit in den Vororten werde ich im Kapitel Garten noch näher eingehen.

Weigel argumentiert, dass eine weiblich imaginierte Stadt dazu diene, in einer Art Isomorphismus die menschliche Psyche widerzuspiegeln. Der Mann in der Menge kämpfe um sein Selbst. Angesichts der Tatsache, dass die moderne Großstadt sich der Kontrolle seines Blicks und seiner Sprache entziehe, diene ihre Beschreibung in tradierten mythischen Bildern auch dazu, das Ungewohnte oder Unbekannte auf vertraute Bilder zu projizieren. Denn der Beunruhigung werde einiges genommen, wenn es gelinge, sie in bekannte Formen zu gießen.³³⁰

Der metaphorischen Aufladung des städtischen Raumes steht auch eine soziale Realität gegenüber. Elizabeth Wilson hat in ihrer wegweisenden Studie *Begegnung mit der Sphinx. Stadtleben, Chaos und Frauen* herausgearbeitet, wie sich in der Großstadt eine vergeschlechtlichte Raumordnung entwickelte.³³¹ Die patriarchale Geschlechterordnung des 19. Jahrhunderts hatte bürgerliche Frauen in die Privatsphäre verwiesen. Sittliche Frauen hatten sich in der Wohnung aufzuhalten, die Straße war der Ort für Männer, leichte Mädchen und Prostituierte. Die bürgerlichen Männer stellt Wilson als Nutznießer dieser Raumaufteilung dar. Die Verfolgung sexueller Ziele außerhalb der Wohnung wurde zu einer durchaus wichtigen Beschäftigung. Die Anwesenheit von Frauen in der Großstadt ermöglichte ihnen ungehinderte sexuelle Erfahrungen, das Verbotene, zugleich am meisten Gefürchtete und Gewünschte wurde plötzlich möglich.³³² Stefan Zweig erlebte die Prostitution in seiner Jugendzeit als allgegenwärtig: „Von der ungeheuren Ausdehnung der Prostitution in Europa bis zum [Ersten] Weltkriege hat die gegenwärtige Generation kaum mehr eine Vorstellung. Während heute auf Großstadtstraßen Prostituierte so selten anzutreffen sind wie Pferde auf der Fahrbahn, waren damals die Gehsteige derart durchsprankelt mit käuflichen Frauen, dass es schwerer hielt, ihnen auszuweichen, als sie zu finden. (...) In jeder Preislage und zu jeder Stunde war damals weibliche Ware offen ausgebaut, und es kostete einen Mann eigentlich ebenso wenig Zeit und Mühe, sich eine Frau für eine Viertelstunde, eine Stunde oder eine Nacht zu kaufen wie ein Paket Zigaretten oder eine Zeitung.“³³³ Insofern ist das Bild des männlichen Flaneurs, der sich durch eine weibliche Großstadt treiben lässt, nicht nur auf metaphorische Verbindungen angewiesen. Walter Benjamin berichtete davon, dass er in den labyrinthischen Straßen Berlins die Liebe kennen gelernt habe. „Das Labyrinth, dessen Bild dem *flaneur* in Fleisch und Blut

³³⁰ Ebd., S. 193f.

³³¹ Wilson 1993.

³³² Ebd., S. 14.

³³³ Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern*. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt/M.: Fischer 2003 (34. Auflage, Erstveröffentlichung 1942), S. 104.

eingegangen ist, erscheint durch die Prostitution gleichsam farbig gerändert. Das erste Arkanum, über das sie verfügt ist also der mythische Aspekt der Großstadt als Labyrinth.“³³⁴

In diesen Zitaten wird die Doppelbödigkeit bürgerlicher Moralvorstellungen deutlich. Frauen konnten nur entweder Ehepartnerinnen *oder* sexuell attraktiv sein, während Männer beides vereinen konnten.

Bürgerliche Frauen waren damit zur Enthaltbarkeit verdammt. Um ihre Ehre zu bewahren, mussten bürgerliche Frauen die öffentlichen Räume, in denen ihre Ehemänner, Väter und Söhne mit den sogenannten „ehrlosen“ Frauen verkehrten, meiden. Sie konnten diese wenn überhaupt, nur in männlicher Begleitung aufsuchen. Andererseits muss betont werden, dass sich diese Verbote auf eine kleine Schicht von Frauen beschränkte. Die Realität der Frauen aus den niederen Klassen sah ganz anders aus. Sie hielten sich große Teile ihrer Zeit auf der Straße auf: Dienstbotinnen und Arbeiterinnen mussten täglich große Wegstrecken zu Fuß zurücklegen, aufgrund der überbelegten Wohnungen spielten Kinder beiderlei Geschlechts auf der Straße, Arbeiterinnen verbrachten im Gegensatz zu bürgerlichen Frauen ihre Freizeit an öffentlichen Vergnügungsorten, und nicht zuletzt arbeiteten Prostituierte auf der Straße. Außerdem bot gerade die Großstadt auch für bürgerliche Frauen die Möglichkeit, Gendergrenzen zu überschreiten. In der Großstadt löste sich die traditionellen Familienstrukturen immer mehr auf. Die Vormachtstellung des Familienvaters und Gatten wurde herausgefordert, auch für die bürgerlichen Frauen boten sich neue Möglichkeiten.³³⁵

5.2 Charakter

Sitte personifiziert auch einzelne Bestandteile der Stadt, besonders einzelne Bauwerke und öffentliche Räume: „Wien will seinen großen Gefangenen befreien – den Stephansturm.“³³⁶ Hier finden sich sogar zwei Personifizierungen unterschiedlichen Maßstabs in einem Satz, als würden Stadt und Bauwerk interagieren. Auch Plätze werden zu Personen: „Dieser Rathausplatz hat eben auch (...) seine Geschichte, und diese Geschichte sagt, dass er ursprünglich ein Exerzierplatz gewesen ist. Und das ist er faktisch heute noch: Ein Exerzierplatz in Pension.“³³⁷ Schließlich treten Bauwerke auch mit Verkehrsmitteln in Interaktion: „Es ist dies dieselbe Empfindung, die manchmal das Gespräch mit einzelnen Personen hervorruft, welche die üble Gewohnheit haben, Einem immer näher und schliesslich zu nahe zu treten, bis sie Einen beim Kopflocke und beim Kragen haben. Das ist unanständig, und ebenso unanständig benimmt sich die Ringstrasse und ihr Tramwaygeleise gegenüber dem neuen Burgtheater.“³³⁸ Die Personifizierung von Bauwerken war in Wien im publizistischen Diskurs über den Stadtbau der Gründerzeit ein gängiges Motiv.

³³⁴ Benjamin, Walter: „Zentralpark.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Abhandlungen*. Frankfurt: Suhrkamp 1991, [41], S. 688. Siehe auch: Boyer, Christine: „Sex and the City.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 45–60.

³³⁵ Siehe auch Ernst, Waltraud: „Umkämpfte Räume. Die Stadt als Ort der Instanzierung und Infragestellung von Geschlechterordnungen.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 233–259.

³³⁶ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

³³⁷ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

³³⁸ Ebd.

Beim folgenden Beispiel ist dagegen nicht eindeutig auszumachen, ob die Architektur eine Person oder deren Bekleidung ist: „Es ist aber, als ob der Ball schon zu Ende wäre, und die komische Oper selbst, ein neuer Ankömmling unter den lustigen Bauten des Ringes, gleicht einer heiter aufgestutzten Maske, welche sich total verspätet und am Narrenabend erst erscheint, nachdem schon Alles vorüber, der Saal geleert, die Lichter verlöscht und nur mehr im Morgennebel ein und das andere Katzenjämmerchen nach Hause getragen wird. Arme komische Oper! So schön geziert mit bunten Schleifen, Guirlanden, Goldschmuck, Blumen und Masken! Aber zu spät. Für dich ist aller Champagner schon verkracht und da du nüchtern heimkehrst, so will ich dich nüchtern begleiten und wenigstens zu Hause deine reizende, prunkende Garderobe bewundern.“³³⁹

Freunde

Sándor Békési zufolge war das Motiv der Personifizierung von Bauwerken im Vormärz in die Wiener Debatte eingeführt worden. Zwischen Josephinismus und Vormärz wurde die gewaltige Umbautätigkeit zunächst mit großer Begeisterung kommentiert, ganz ohne Wehmut und Nostalgie gegenüber der demolierten Bausubstanz. Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde diese Erneuerungsrhetorik durch eine erwachende Aufmerksamkeit gegenüber der Stadt und ihren alten Bauten ergänzt, die sich zunächst in peniblen historischen Dokumentationen niederschlug. Zu dieser gesellten sich bald die Verklärung, Erinnerung und Nostalgie. Im Biedermeier wurden plötzlich gewöhnliche Wohnhäuser wertvoll, und mit ihnen die ihnen zugeschriebenen Charakteristika, wie Kleinheit und Häuslichkeit, während vorher nur Monumentalbauten als erhaltenswert erschienen waren.³⁴⁰

Der Buchhändler und Chronist Franz Gräffer schrieb: „Jahrelang haben wir Umgang gehabt mit diesem oder jenem Hause. Wir waren gute Freunde; aneinander gewohnt; das Haus und wir waren Du und Du...“³⁴¹ Stefan Zweig erinnerte sich in *Die Welt von Gestern*: „Und wie haben wir als Studenten mit Petitionen, mit Demonstrationen, mit Aufsätzen darum gekämpft, dass Beethovens Sterbehaus nicht

³³⁹ Sitte, Camillo: „Die komische Oper.“ In: *NWT*, 21. Januar 1874.

³⁴⁰ Franz Gräffer hat zuerst den Ausdruck „Alt-Wien“ in diesem nostalgischen Sinne geprägt – für den Verlust einer Lebenswelt, die immer schneller verschwand. Das „Gemütliche Biedermeier“, erweise sich, so Békési, bei genauerem Hinsehen als eine Zeit gesellschaftlicher Umbrüche, der nostalgische Blick zurück dürfte aus einer Mischung aus Machtverlust und Ohnmacht entstanden sein. „Nostalgiker siedeln das früher“ entweder sehr entfernt, im Nicht-Nachprüfaren, durch bestimmte Interpretationen oft schon stark besetzten (Mittelalter, Romantik) oder im Umkreis der eigenen Erfahrung an.“ Diese Mischung aus eigenen Verlusterlebnissen und Rückgriffen auf die Alte Stadt, die in der Epoche nicht genau festgelegt ist, findet sich auch bei Sitte als wichtiges Motiv. Allerdings hat sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits eine weitere Verschiebung ergeben und die biedermeierliche Stadt, die einst die Trauer um ein vergangenes Wien begründete, ist jetzt selbst zum „Alt-Wien“ mutiert. Békési, Sándor: „Alt-Wien oder die Vergänglichkeit der Stadt. Zur Entstehung einer urbanen Erinnerungskultur vor 1848“, in: in: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 38

³⁴¹ Gräffer, Franz: „Häuser-Facsimile und noch Etwas“, in ders.: *Kleine Wiener Memoiren*, Teil 2. Wien 1845, S. 205. Gräffer schlug übrigens auch vor, einen Stadtteil namens „Alt-Wien“ zu errichten, der von BewohnerInnen in historischen Kostümen bespielt werden sollte, um einen Eindruck von jener vergangenen Zeit sichtbar zu machen. Gräffer, Franz: „Wiener-Altstadt und Wiener-Neustadt, oder Neu-Wienstadt“, in: *Zur Stadt Wien', und zwar: neue Memorabilien und Genreskizzen des alten und neuen Wien*. Wien 1849, S. 20f.

demoliert würde! Jedes dieser historischen Häuser in Wien war wie ein Stück Seele, das man uns aus dem Leibe riss.“³⁴²

Dabei darf nicht vergessen werden, dass in dieser Zeit sich die Häuser der Stadt tatsächlich veränderten, insofern, als sie tatsächlich anonymer wurden. Waren bis zur Industrialisierung die Wohnhäuser der inneren Stadt Sitz einzelner Familien gewesen, und zwar sehr oft sowohl Wohn- als auch Geschäftssitz im Sinne des „ganzen Hauses“, so baute man in der Gründerzeit zunehmend Mietobjekte, in denen ganz unterschiedliche Bewohner versammelt wurden, die auch beliebig wechseln konnten. Das zahlenmäßig bei weitem überwiegende Industrieproletariat wohnte in extremer Enge in den gleichförmigen Zinshäusern der großen Stadterweiterungsgebiete, die das neue Erscheinungsbild der Großstadt prägten. Als Wiener Spezifikum wird oft hervorgehoben, dass die Fassaden und Stiegenhäuser dieser Massenzinshäuser für das Proletariat in den Vorstädten erstaunlich repräsentativ waren, sie imitierten aufgrund baubehördlicher Vorschriften und des Repräsentationsbedürfnisses der Bauträger die Fassaden der großbürgerlichen Mietshäusern der Ringstraße, die ihrerseits die alten Adelspalais imitierten. Auf diese Weise war das äußere Erscheinungsbild der Straßen in Wien, zumindest auf den ersten Blick besonders homogen.

Charakter

In emotionalen Reportagen trauerte man im *Illustrierten Extrablatt* abgerissenen Häusern wie geliebten verstorbenen Menschen nach, die so zu Identitätsträgern und Projektionsflächen für Sehnsuchtsbilder wurden.³⁴³ Der subjektive Gemütszustand des Betrachters wurde in der baulichen Substanz der Stadt gespiegelt. Häufig wurden Begriffe wie „Physiognomie“ oder „Ausdruck“ verwendet.

Camillo Sitte und Theodor Goecke schrieben in ihrem gemeinsamen Vorwort zur ersten Nummer der Zeitschrift *Der Städtebau*: „Überall soll Natur und Kunst, geschichtliche Erfahrung und frisch pulsierendes Leben Hand in Hand gehen und die trockene langweilige Schablone gebrochen werden, so daß auch wieder jede Stadt je nach ihrer Lage und nationalen Eigenart auch ihren besonderen Charakter nach Anlage und Bauart erhält und nicht alle Neustädte in der ganzen Welt denselben nüchternen Ausdruck bekommen, wie aus demselben Fabriksmodell herausgestanzt.“³⁴⁴ Sitte sprach außerdem vom typischen „Ausdruck“ und der „Charakteristik“ der Bauten Gottfried Sempers, lobte die Wiener Bahnhofsbauten als „tüchtig konstruiert und ausgeführt und charakteristisch, kernhaft in der Formenbildung“; auch Plätze konnten bei ihm einen „Charakter“ haben, Stadtbilder „charakteristisch wirken“³⁴⁵ Der „Charakter“ eines Bauwerks kann auf den persönlichen „Stil“ seines Architekten anspielen, wie Sittes es das Architektur Sempers bescheinigte. Diese entstammt der Deutschen Romantik. Goethe hatte in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ von 1772 das Straßburger Münster als wahren

³⁴² Zweig 2003, S. 32f.

³⁴³ Békési 2004, S. 35.

³⁴⁴ Sitte, Camillo / Goecke, Theodor: „An unsere Leser.“ Vorwort der Herausgeber. In: *Der Städtebau 1*, Wien, Berlin 1904, S. 1–4.

³⁴⁵ Sitte verwendet das Wort gerne und häufig. Vgl. Sitte, Camillo: „Der neue Wiener Styl.“ In: *NWT*, 8. Juli 1881; Sitte, „Station Wien“, 1891; Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891; Sitte, „Die neue Stadterweiterung“ 1891.

Ausdruck des Genies seines Architekten Erwin von Steinbach beschrieben.³⁴⁶ Die Identifikation eines Bauwerks mit der Person des Architekten desselben kann sehr überspitzte Formen annehmen. Die Baumeister der Wolkenkratzer in New York machten sich einmal den Spaß, ihre eigenen Bauten auch selbst zu verkörpern. Am 23. Januar 1931 gaben sie beim Beaux-Arts-Kostümball im Hotel Astor das Ballett „Skyline von New York“ zum besten: A. Steward Walker trat als Fuller Building auf, Leonard Schultze als Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn als Sqibb Building, William Van Alen als Chrysler Building, Ralph Walker als One Wall Street, D. E. Ward als Metropolitan Tower und Joseph H. Freedlander als Museum of the City of New York.³⁴⁷ Wie ernst sie sich selbst dabei nahmen, bleibe hier dahingestellt. (Abb. 28)

Der „Charakter“ von Bauwerken kann aber auch anders interpretiert werden. Der Begriff des *caractère* war 1745 von Germain Boffrand in die französische Architekturtheorie eingeführt worden. Jedes Gebäude sollte den Charakter seines Besitzers ausdrücken und durch Einteilung, Struktur und Ausschmückung seine Bestimmung anzeigen. Die Charakterlehre stand der Physiognomik nahe, weshalb ein anonym deutscher Autor in den „Untersuchungen über den Charakter der Gebäude“ (1788) reihenweise Profillinien verschiedener Gebäude publizierte und versuchte, eine Lehre zu entwickeln, wie man vom Umriss des Hauses auf den Charakter seiner Bewohner schließen könne.³⁴⁸ William Morris beschrieb eine Reihe einfacher, kleiner Wohnhäuser: „they were mostly built of red brick and roofed with tiles, and looked, above all, comfortable, and as if they were, so to say, alive and sympathetic with the life of the dwellers in them.“³⁴⁹

Verlieren die Wohnhäuser ihren Charakter, so kann das selbe ihren Bewohnern drohen. Johann August Eberhard warnte 1804: „Eine Gruppe regellos zerstreuter reinlicher Bauernhütten“ könne „Freiheit, Unabhängigkeit, Zufriedenheit und Selbstgenugsamkeit ihrer sorgenfreyen, glücklichen Bewohner“ ausdrücken. Im Gegenteil dazu die geplante Stadt: „Denn sie [die Regelmäßigkeit] benimmt allen Häusern die Eigenthümlichkeit des Charakters, welche die Verschiedenheit der Bedürfnisse, der Geschäfte und der Lebensweise ihrer Bewohner andeutet. (...) Man hat sie als Sklaven, die man nicht zu Rathe zieht, und auf deren verschiedene Bedürfnisse man nicht achtet, darin eingesperrt, und sie haben sich als charakterlose Maschinen darin einsperren lassen.“³⁵⁰

Die Übertragung von „inneren“ Emotionen auf den Außenraum, wie sie Békési beschreibt, wurde später im expressionistischen Kinofilm künstlerisch ausgebaut, die Kulissen waren nicht länger nur Hintergrund,

³⁴⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: „Von Deutscher Baukunst.“ In: *Berliner Ausgabe* (22 Bde.). Berlin, Weimar: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965–78 (Erstveröffentlichung 1772), Bd. 19, S. 29 ff.

³⁴⁷ Koolhaas 1999, S. 127ff.

³⁴⁸ Bisping, Mascha: „Die ganze Stadt dem ganzen Menschen? Zur Anthropologie der Stadt im 18. Jahrhundert. Stadtbaukunst, Architektur, Ästhetik, Medizin, Literatur und Staatstheorie.“ In: Bergengruen Maximilian / Borgards, Roland / Lehmann Johannes Friedrich (Hg.) *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800.* (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. XVI). Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 183–203, hier S. 191.

³⁴⁹ Morris, William: „News from Nowhere.“ In: Cole, G.D.H. (Hg.): *Morris Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poem, Lectures and Essays.* London: Nonesuch Press 1948 (Erstveröffentlichung 1890), S. 9.

³⁵⁰ Johann August Eberhard (Hg.): *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen*, Bd. 3. Halle 1804, S. 193f. Zitiert in: Bisping 2001, S. 200f.

sondern wurden zum Ausdrucksmittel. „The Frown of a tower, the scowl of a sinister alley, the pride and serenity of a white peak, the hypnotic draught of a straight road vanishing to point [...] their essences flow over the scene and blend with the action.“³⁵¹ In diesem Zusammenhang können die Fassaden zu Gesichtern werden, deren Augen den Protagonisten verfolgen. In einer berühmten Szene im Stummfilm „Die Straße“ (Deutschland 1923, Regie: Karl Grune, Bühnenbild: Ludwig Meidner, Karl Goergen) wirft die Reklame eines Optikers dem Protagonisten fragende Blicke zu, als er einer Prostituierten in die Falle geht.³⁵² (Abb 29)

5.3 Stadtkleid

In einer dazu gehörigen Ableitung kann der Städtebau als Bekleidung der Stadt aufgefasst werden. In einer bereits erwähnte zeitgenössischen Karikatur trägt Mlle. Lutèce ein neues prächtiges Kleid, das Baron Haussmann ihr geschneidert hat. Trotz dieses prächtigen Kleides wird er von der Undankbaren zurückgewiesen.³⁵³ (Vgl. Abb. 23) Auch Sitte sprach von „Sonntagskleid“ und „Werktagskleid“³⁵⁴ der Stadt oder dem ihr zu eng gewordenen „Festungsgürtel“³⁵⁵. In vielen Darstellungen werden Schutzpatroninnen oder allegorische Repräsentationen von Städten dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Stadtmauer als Krone tragen.

Die Kleidungsmetapher hat in der Architekturtheorie eine lange Tradition, die bis zu Vitruv zurückreicht.³⁵⁶ Sie bezieht sich jedoch meist auf einzelne Gebäude und nicht auf die ganze Stadt. Sehr bekannt ist Sempers Bekleidungstheorie, er nannte die Webkunst als Ursprung der Wand (in den Zelten der Nomaden, wo senkrechte Raumteilungen durch abgehängte Teppiche hergestellt wurden). Die Wand stamme also vom Teppich ab, was sich symbolisch in ihrer Ornamentation erhalten habe, die eben vom gewebten Teppich herstamme.³⁵⁷ Das Bekleiden und Maskieren sei so alt wie die menschliche Zivilisation. Es sei eine der Architektur inhärente Eigenschaft, die realen Materialien zu maskieren, wenn man einmal die primitivste Stufe verlassen habe. Die Kunst bestehe darin, Themen aus einem Material in ein anderes zu übersetzen.³⁵⁸

Im 15. Jahrhundert wurde die Kleidungsmetapher verwendet, um über Angemessenheit des Dekors zu sprechen. Jeder solle sich so kleiden und so wohnen, wie es seinem Stande entspreche, schreibt

³⁵¹ Scheffauer, Hermann G.: „The Vivifying of Space.“ (1920) In: Ders.: *The New Vision in the German Arts*. New York: B.W. Huebsch 1924. Zitiert in: Vidler, Anthony: „The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginary.“ In: Neumann, Dietrich (Hg.): *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. München, London, New York: Prestel 1999, S. 13–25, hier S. 15.

³⁵² Kaes, Anton: „Sites of Desire: The Weimar Street Film.“ In: Neumann, Dietrich (Hg.): *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. München, London, New York: Prestel 1999, S. 26–32.

³⁵³ „Der Undank der Pariser.“ In: *Paris Comique*, 15. Januar 1870. (Quelle: Frank 2003.)

³⁵⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 98

³⁵⁵ „Camillo Sitte über moderne Städtebauten“, in: *Mährisches Tagblatt* (Olmütz), I. Teil: 5. November 1889, II. Teil: 6. November 1889.

³⁵⁶ Vitruvius hatte die Kanneluren ionischer Säulen als „Falten der Gewänder nach Frauenart“ beschrieben. Vitruvius 1996, Buch IV, 1, 9, S. 121.

³⁵⁷ Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1: *Textile Kunst*. Frankfurt/M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860.

³⁵⁸ Ebd., S. 257f.

beispielsweise Filarete.³⁵⁹ Diese Auslegung der Metapher verlor an Bedeutung, als im 19. Jahrhundert die Klassenunterschiede nicht mehr in strikt in Kleidervorschriften mündeten. Viollet-le-Duc widmete in seinem *Dictionnaire Raisoné du Mobilier français* der Kleidung großen Raum. Er bezeichnet dort explizit Architektur auch als Kleidung, denn beide suchten den rationalsten Weg, die Struktur zu bekleiden. Architektur wie Kleidung hätten, so Viollet-le-Duc, ihre Hochblüte im 13. Jahrhundert gehabt, die Kleidung dieser Zeit verheimliche keine physische Defekte und das sei das höchste, das man einem Kleid zubilligen könne.³⁶⁰

In der Moderne wurde die Kleidungsmetapher sowohl positiv als auch negativ interpretiert. Man wollte sozusagen das rüschchenbesetzte, einschnürende alte Gewand ablegen und statt dessen einen schlichten reinweißen Mantel anlegen. Kleider und Bauwerke hüllen den Körper ein, schützen ihn vor der Witterung, (man spricht auch von Architektur als der „dritten Haut“ des Menschen). Architekten Wiener Werkstätten entwarfen für AuftraggeberInnen und Mäzeninnen wie Sonja Knips nicht nur Häuser samt Einrichtung (und sogar das Grab als letzte Ruhestätte), sondern auch dazugehörige Kleider.³⁶¹ Henry van de Velde suchte nach einer Erneuerung der Kunst durch die Rückkehr zum Ursprünglichen, auf die notwendigen nützlichen Dinge wie die Kleidung oder das Haus. Die Rückbesinnung auf diese Bereiche, zu denen die schönen Künste noch nicht vorgedrungen seien, führe zu der Ästhetisierung des Lebens, nach dem alle Menschen von Natur aus strebten.³⁶² Seine Theorien konnte van de Velde 1906–08 mit dem für Karl Ernst Osthaus errichteten Hohenhof unter Mitwirkung der Künstler Ferdinand Hodler, Edouard Vuillard und Henri Matisse verwirklichen. (Osthaus ist der Gründer des Folkwang-Museums und der Folkwang-Schule, mit dem er in der Industrieregion des Ruhrgebiets für Volksbildung durch Kunst sorgen wollte.) In diesem „Gesamtkunstwerk“ passten schließlich nicht nur die Türklinken zum Besteck, sogar die Kleidung von Frau Osthaus (ebenfalls von van de Velde entworfen) harmonierte mit den Teppichen, und der Speiseplan wurde auf das Muster des Porzellans abgestimmt.

Adolf Loos übernahm Sempers Theorie, dass die Bekleidung älter sei als die Architektur. Loos nützt die Metapher der Bekleidung, um zu argumentieren, dass das bekleidende Material niemals das bekleidete Material imitieren dürfe.³⁶³ Er verglich auch Fassaden bekanntermaßen gerne mit Kleidern, um Zurückhaltung in deren Dekor zu fordern. Das Vorbild für moderne Fassaden sei der dezente Frack oder Gehrock: „Modern gekleidet ist der, der am wenigsten auffällt.“³⁶⁴ Dagegen hält Henrici seine Kritik am

³⁵⁹ Filarete: *Treatise of Architecture*. Yale: Yale University Press 1965, S. 84. Zitiert in Forty, Adrian: „Of cars, clothes and carpets: design metaphors in architectural thought: the first Banham Memorial Lecture.“ In: *Journal of design history*, Bd. 2, Nr. 1, 1989, S. 1–14, S. 10.

³⁶⁰ Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, 6 Bde. Paris: Gründ et Maguet, 1858–1875, Bd. 4, S. 429. Zitiert in: Forty 1989, S. 1–14, S. 110f.

³⁶¹ Miller, Manu von: *Sonja Knips und die Wiener Moderne. Gustav Klimt, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestalten eine Lebenswelt*. Wien: Christian Brandstätter 2004.

³⁶² Velde, Henry van de: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst.“ In: *Pan* 5, Nr. 4, 1899, S. 261–270, hier S. 265.

³⁶³ Loos, Adolf: „Das Princip der Bekleidung.“ In: Ders.: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1995 (Erstveröffentlichung 1898), S. 44–49.

³⁶⁴ Loos, Adolf: „Architektur.“ In: Ders.: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1995, S. 75–86, hier S. 83.

„nivellierenden Frack“, in seinem Fall bezogen auf die gerade Straße, die allemal schlechter sei, als die „wirklich nationale Tracht,“ die vom Terrain vorgezeichnete krummen Straße.³⁶⁵

Auch bei anderen Protagonisten der Wiener frühen Moderne war die Bekleidungsmetapher beliebt. Otto Kapfinger wählt für die Fassade von Otto Wagners Postsparkasse in Wien (1904–06) die Metapher des „Prunkgewandes“.³⁶⁶ Vom Begriff des „Ornats“ kann das „Ornament“ hergeleitet werden. Die Ornamentik der Fassade verleugne nicht ihren verkleidenden Charakter; das Punktraster der durch 15.000 Aluminium-Kappen hervorgehobenen Nägel verziere nicht die Konstruktion ornamental, sondern begründe die Verzierung konstruktiv. Einerseits stehen sie für Reinlichkeit, Dauerhaftigkeit, Konstruktion, auf der anderen Seite erinnern sie an eine beschlagene Schatzkiste: Wagner selbst sprach vom „Goldregen“, den er damit symbolisieren wollte, als eine Metapher für den Wohlstand der Bürger. In Summe ist die Fassade der Postsparkasse ein Vorhang aus reichlich gesetzten Glanzpunkten, die das Auge und die Assoziationskraft beschäftigen und dem Ganzen Festlichkeit und Sinnlichkeit verleihen. Karen Franck empfiehlt die Kleidermetapher aktuell als produktiv und anregend für neue Architekturkonzepte: Die Metapher betone Aspekte wie Kurven und das Fließende, Überlagerung und Transparenz oder die Vielfalt an Materialien. Die Möglichkeit, sich selbst darzustellen, die emotionale Bindung, die durch den Gebrauch entstehe, wenn das Ding zu einem Stück persönlicher Geschichte werde. Außerdem betone die Metapher die sinnliche Wahrnehmung der Architektur, wenn Architektur „angezogen“ werde, könne man sie mit allen Sinnen erfahren, den Körper darin spüren. Auch dem Phänomen der schnelllebigen Mode, in der Architektur in der Regel als Vorwurf verwendet, müsse man nicht skeptisch gegenüberstehen.³⁶⁷ Der Vergleich mit Mode zielt natürlich auch auf die Assoziation von modischer Kleidung als Konsumartikel. Diese Thematik hat in der Architekturdebatte unter dem Schlagwort *Branding* in den letzten Jahren eine große Dynamik gewonnen.

Sitte kritisierte, um wieder auf den Städtebau zurückzukommen, das Bauamt wolle den Generalregulierungsplan aus Einzelteilen „zur bunten Jacke des Wiens der Zukunft“³⁶⁸ zusammennähen. Das kann interpretiert werden als Bild für planlos zusammengesetztes „Flickwerk“³⁶⁹, also hastige Arbeit ohne übergeordnetes Konzept. Oder ist Nähen an sich vielleicht eine minderwertige, weil keinesfalls monumentale Handwerkskunst? Der Sezessionsstil ist für Sitte jedenfalls angemessen für kleines, an Moden gebundenes Kunsthandwerk, aber nicht für monumentale Kunst (Vgl. Kapitel Gesamtkunstwerk). Andererseits führte Sitte den Vergleich mit einer anderen typischen Hausfrauentätigkeit, dem

³⁶⁵ Henrici, Karl: *Preisgekrönter Konkurrenz-Entwurf zu der Stadterweiterung München*. München: Werner 1893, Vorwort, S. 14. Zitiert in: Sonne 2005, S. 69f.

³⁶⁶ Er würdigt dabei Dagobert Frey als Erfinder, der die Metapher bereits 1919 geprägt hatte. Kapfinger, Otto: „Glanz des Ornats – Glamour der Verpackung.“ In: Kollhoff, Hans (Hg.): *Über Tektonik in der Baukunst*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1993, S. 78–97, hier S. 78ff.

³⁶⁷ Franck, Karen: „Yes, we wear buildings.“ In: *AD (Architectural design)*, Bd. 70, Nr. 6, 2000, S. 94–97.

³⁶⁸ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

³⁶⁹ Ebd.

Blumenstecken, als positives Beispiel an. Bei einem wohlgesteckten „Stadtplanbouquet“ sitze dann alles am rechten Fleck.³⁷⁰

„Patchwork“ ist heutzutage üblicherweise eine positiv bewertete Metapher, aber dabei fügen sich die disparaten Einzelteile ja am Schluss auch in einen Plan, wenn auch nicht in einen sehr starren. Für Deleuze und Guattari wird gerade das Patchwork zum paradigmatischen Beispiel für ihr Konzept des *smooth space*. Die Quilttechnik der Siedlerinnen in Nordamerika habe sich während deren Wanderbewegungen verändert: „Entsprechend der Migration und ihrer Affinität zum Nomadentum bekam das Patchwork nicht nur die Namen von Migrationsrouten, sondern es ‚repräsentierte‘ Migrationsrouten, wurde untrennbar von der Geschwindigkeit oder von der Bewegung in einem offenen Raum.“³⁷¹ Patchwork sei eine amorphe Ansammlung nebeneinander gelegter Stücke, die auf unendlich viele Arten zusammengesetzt werden könnten und damit ein Paradebeispiel für einen Riemannschen Raum. In vieler Hinsicht erinnern die Eigenschaften, die hier dem Patchwork zugeschrieben werden, auch das Collagieren –die *Collage City* von Koetter und Rowe beispielsweise. Die von Sitte geprägte Metapher mag seinerzeit noch ausschließlich Kritik transportiert haben, heute eröffnet sie zahlreiche inspirierende Lesarten.

³⁷⁰ „Eine Kommission kann kein Kunstwerk schaffen, nicht einmal ein Blumenbouquet könnte sie stecken, denn wenn durch die eine Abstimmung die gelbe Rose bereits für die linke Seite bestimmt wäre, könnte sie nicht leicht mehr jeden Augenblick wieder gustierend nach rechts oder in die Mitte gebracht werden bis endlich alles am rechten Fleck sitzt. Die Lösung der Stadtplanfrage gleicht auf's Haar dieser Blumensteckung zu einem Bouquet. Die einzelnen Plätze, Straßen, Gärten, Markthallen, Schulen, Kirchen, Amtshäuser etc. müssen so lange hin und her geschoben werden, bis jedes in allerbesten Form am allerbesten Fleck sitzt, und wenn dies nicht überall in ideal tadelloser Weise möglich ist, wenigstens zwischen zwei Übeln stets das kleinere als gewählt erscheint. Ist dieses Stadtplanbouquet dann einmal gesteckt, dann kann es zur weiteren Ausführung und Überwachung getrost weiter in die Hände der Bauämter übergehen.“ Sitte, „Die neue Stadterweiterung“ 1891.

³⁷¹ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé. Berlin: Merve 1992 (Erstveröffentlichung 1980), S. 661.

6. Die Stadt als Natur

Sitte schrieb einerseits, die Stadt sei „eben wahrhaft ein Stück lebendiger Natur, wie Berg und Wald, wo die lieben Thierlein alle ihre erbgewesenen Nester haben...“,³⁷² andererseits verwendete er auch viele negative Landschaftsmotaphern. Stadt und Natur sind an sich als Gegensätze konstruiert, doch kann die Stadt auch als Natur gesehen werden. Die Frage ist, ob das als erstrebenswerte oder als beängstigende Perspektive erscheint, und ob sie geplant ist, oder von sich aus über die Planer hereinbricht. Der Naturbegriff hat sich im Laufe der Geschichte stark gewandelt und in der städtebaulichen Debatte spiegelt sich das wieder. Eine wichtige Rolle spielt hier der Blick der Städter auf den ländlichen Raum und die gezähmte Natur im Garten, da die unterschiedlichen Konzepte sich gegenseitig beeinflussten. In diesem Kapitel werden verschiedene Aspekte der Stadt als Natur diskutiert, wie die Stadt als Wildnis, sowohl in Bezug auf ihre bauliche und soziale Struktur, die Stadt als Naturgewalt und den Architekten als Schöpfergott, die Stadt sowohl als Chaos als auch als Bollwerk gegen das Chaos, die Stadt als Landschaft im positiven und im negativen Sinne und die Stadt als natürliches Habitat des Menschen.

6.1 Wildnis

Wildnis

Wir finden bei Sitte viele negativ besetzte Naturmetaphern für die Stadt – d.h. für Phänomene der Großstadt. Der Verkehr, gelegentlich wie schon erwähnt in durchaus positivem Sinne als „Fluss“ bezeichnet, wird bei Sitte auch noch als anderes wildes Wasser beschrieben. Da der Verkehr für Fußgänger so gefährlich sei, so Sitte in *Der Städtebau* sarkastisch, „wird in der Mitte durch einen runden Fleck Trottoir eine kleine Rettungsinsel geschaffen, in deren Centrum als Leuchthurm in den brandenden Wogen des Wagenmeeres ein schöner schlanker Gascandelaber emporragt.“³⁷³ Es fließt aber nicht nur der Verkehr, sondern auch der Raum, die Straße mündet in einem „formlosen Platzmeer“.³⁷⁴ „Es ist hier gleichsam die Ringstrasse geplatzt, hierhin und dorthin fließt ihr Rauminhalt aus, wie ein grosser, in das Meer mündender Strom bei seinem Delta, wo die Gelehrten sich abmühen, den Hauptarm herauszufinden. Es ist dies geradezu ein ‚Ringstrassen-Delta‘.“³⁷⁵ Das „Fließen“ des Verkehrs, also die stetige Bewegung und Geschwindigkeit der Fahrzeuge, sowie die Unübersichtlichkeit des Verkehrs an größeren Kreuzungen wird in dieser Metapher mit dem durch Fassaden eingefassten Straßen- und Platzraum parallelisiert.

Sitte rief das Bild des Ozeans noch an anderer Stelle auf, wenn er vom „endlosen“ oder „ununterbrochenen“ Häusermeer³⁷⁶ sprach. (Abb. 30) Den Platz vor der neuerbauten Votivkirche in

³⁷² Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

³⁷³ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 103.

³⁷⁴ Sitte, „Über die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal“, 1889.

³⁷⁵ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

³⁷⁶ Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 231, 240; Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 10.

Wien bezeichnete er auch als „Sandwüste.“³⁷⁷ Unstrukturierte, unübersichtliche und vor allem große Naturräume, deren Maßstab für den Menschen, der sich in ihnen bewegen muss, beängstigend ist, werden hier als Bilder angeboten. Sitte sprach an anderer Stelle von der „öden Menschenleere“ moderner Platzanlagen.³⁷⁸ Er klassifizierte diese Stadträume als für den Menschen unwirtlich, ja lebensfeindlich. Karin Wilhelm attestiert Sitte, dass er in der industrialisierten Großstadt Aspekte vorfand, die bis dahin der unzivilisierten Natur vorbehalten gewesen waren.³⁷⁹ Als „Natur“ gilt in westlichen Kulturkreisen im Allgemeinen das, was nicht von Menschen geschaffen wurde. Seit der Aufklärung gilt als Natur die vom Menschen geschiedene, ihm aber empirisch zugängliche Welt, das noch Ungeformte. Natur ist in dieser Auffassung also das Gegenteil von Kultur. In dieser Dichotomie ist eine Wertung enthalten. Schon in der Bibel steht, dass der Mensch sich die Natur untertan machen solle. In der Aufklärung wurde die Natur vollständig dem Menschen zu seinen Zwecken nutzbar untergeordnet. Die Natur wurde als Gegenbegriff zur menschlichen Kultur gesehen und als sich selbst definierender, untermenschlicher Gegenstand menschlicher Nutzung. Klassischerweise wird die Stadt als Ort der Zivilisation gesehen, stärker noch, als Inbegriff oder Verkörperung der Kultur, womit sie den Gegenpol zur Natur bildet. Die Natur außerhalb der Städte erzeugte traditionell eher Angst. (Wobei Sitte der „Natur“ im Sinne von freier Landschaft nicht grundsätzlich negativ gegenüberstand. Dazu werde ich später noch kommen.)

Nur selten fasste Sitte zu enge Räume in Wildnismetaphern. Einmal bezeichnete er jedoch eine Straßenflucht als „Gebirgsschlucht, wie eine sogenannte Klamm“.³⁸⁰ Diese Metapher war und ist sehr beliebt. Joachim Heinrich Campe hatte bereits 1789 seine Ankunft in Paris folgendermaßen beschrieben: „Wir kamen in Straßen, welche kaum so breit sind, dass zwei Wagen oder Cabriolets (...) neben einander hinfahren können; und diese engen, schmutzigen (...) Straßen, fanden wir auf beiden Seiten mit (...) Häusern bebaut, welche fünf bis sieben Stockwerke hoch empor ragen und dann noch oben drein mit einer Menge hoher Schornsteine gekrönt sind, die zu breiten Mauern verbunden, wie schroffe Felswände gen Himmel starren.“ Den Himmel selbst könne man „in diesen beklemmenden Straßen, welche tiefen Abgründen gleichen“ kaum sehen.³⁸¹ Rund 150 Jahre später kam ein junger Architekt aus der Schweiz in Paris an und hatte den selben Eindruck. Le Corbusier lieferte eindringliche Beschreibungen der „schwarzen Schluchten der Pariser Straßen“, die er so inbrünstig hasste: „Eine Straße; meistens schmale oder breite Bürgersteige. Senkrecht aufsteigende Hauswände: Dachluken oder Blechrohre bilden die gegen den Himmel sich abzeichnende geschmacklose Silhouette. Die Straße befindet sich in einer Niederung, in ewigem Halbdunkel. Das Blau des Himmels ist ein sehr ferner Hoffnungsschimmer. Die Straße ist eine Rinne, eine tiefe Spalte ein enger Gang.“ In diesen Schluchten sei „das Rinnsal der

³⁷⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 161–162.

³⁷⁸ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 106.

³⁷⁹ Wilhelm 2001, S. 98.

³⁸⁰ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

³⁸¹ Campe, Joachim Heinrich: „Brief vom 9. August 1789.“ In: Ders.: *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben. Aus dem Braunschweigischen Journale abgedruckt*. Braunschweig 1790, S. 41f.; zitiert in: Bisping 2001, S. 184.

Pferdefuhrwerke“ neuerdings zum „Amazonas der Autos“ angeschwollen.³⁸² Er stellte dieser Schreckensvorstellung seine Vision der Ville Contemporaine mit ihren weitläufigen Wiesenflächen entgegen.

Thomas Adams und die Verfasser des *Regional Plan* für New York stellten dagegen fest, dass es an sich nicht problematisch sei, dass „Manhattan seine künstlichen Gebirgszüge besitzt“, sondern lediglich, dass diese „Gebäudemassive“ so dicht beieinander stünden, dass Licht und Luft von Straßen und einzelnen Gebäuden ferngehalten würden.³⁸³ Tatsächlich definierte das New Yorker *Zoning Law* von 1916 die maximale bauliche Ausnutzung von Grundstücken solcherart, dass beständig rückspringende „bergartige“ Baumassen die Regel wurden. Hugh Ferriss hat die optimale Ausnutzung dieser Gesetzgebung in mehreren Kohlezeichnungen visualisiert, in seinem 1929 publizierten *The Metropolis of Tomorrow* beschrieb er das Manhattan der Zukunft als „eine weite Ebene, nicht ohne Vegetation, auf der sich in größeren Abständen gewaltige Berggipfel erheben.“³⁸⁴ (Abb. 31)

Exotik

Die Wahrnehmung der modernen Großstadt als „Großstadtdschungel“ findet sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts häufig in der Literatur (vergleiche dazu auch meine Ausführungen im Abschnitt Sex) und ist inzwischen im allgemeinen Sprachgebrauch üblich. Die Slums oder Elendsquartiere der Großstädte werden nicht nur als Dschungel, sondern gleich als exotischer, gefährlicher und unverständlicher „dunkler Kontinent“ wahrgenommen. William Booth, der Begründer der Heilsarmee, leitete sein Buch mit der rhetorischen Frage ein, „[a]s there is a darkest Africa, is there not also a darkest England?“³⁸⁵ Für ihn existierten Ähnlichkeiten zwischen den Schrecken der Wälder am Äquator und denen, die nur einen Steinwurf von der eigenen Türschwelle entfernt seien. Sozial Engagierte unternahmen richtiggehende „Forschungsreisen“ in die Armenviertel. Die dort lebenden Menschen wurden, wie jene in den Kolonien, als tiefere Stufe der Entwicklung dargestellt, oder auch als wilde Tiere. Jack London kommentierte einen Ausflug zu den East-End Docks: „Es war eine Menagerie bekleideter Zweifüßler, eine Kreuzung zwischen Mensch und Bestie. (...) Straßen und Häuser, Gassen und Höfe sind ihre Raubgebiete, so wie einst Tal und Berg, Wald und Feld den wilden Naturvölkern als Jagdgrund diente. Die Stadt ist ihr Dschungel, in dem sie leben und rauben.“³⁸⁶ In Wien wurden beispielsweise die in der Spätgründerzeit errichteten Arbeitermassenquartiere im 20. Bezirk umgangssprachlich und abwertend als „Affentürkei“

³⁸² Le Corbusier: „Die Straße.“ Übersetzt von Henni Korssakow-Schröder. In: Ders.: *Feststellungen*. Berlin u.a.: Ullstein 1964 (Erstveröffentlichung 1929), S. 183–186, hier S. 183f.

³⁸³ Adams, Thomas (unter Mitwirkung von Harold M. Lewis und Lawrence M. Orto): „Beauty and Reality in Civic Art“, in: *The Building of the City. The Regional Plan of New York and Its Environs*, Bd. 2. New York 1931, S. 99ff. Zitiert in: Koolhaas 1999, S. 117.

³⁸⁴ Ferriss, Hugh: *The Metropolis of Tomorrow*. New York: Princeton Architectural Press 1986 (Reprint der Erstveröffentlichung von 1929), S. 109. Zitiert in: Koolhaas 1999, S. 114.

³⁸⁵ Booth, William: *In Darkest England and the Way Out*. London: Kessinger Publishing 2004 (Erstveröffentlichung 1890), S. 9f.

³⁸⁶ London, Jack: *Die Stadt der Verdammten*. Übersetzt von Gisela Kirberg. Frankfurt/M.: Büchergilde Gutenberg 1981, S. 223f.

bezeichnet – lange bevor die ersten türkischen Gastarbeiter angeworben worden waren, die heute einen größeren Teil der Wohnbevölkerung in eben jenen Vierteln stellen.³⁸⁷

Wir begegnen hier einer weiteren klassischen Dichotomie des abendländischen Kulturkreises. Die Unterscheidung zwischen Kultur und Natur wird durch weitere hierarchische Unterscheidungen untermauert, wie Geist/Körper, Mann/Frau, Ordnung/Chaos. Klassischerweise werden Personen, Völker, Dinge in einer strategischen Argumentation als Natur bezeichnet, um sie anschließend als Ressourcen auszubeuten oder als Feinde zu bekämpfen. Nicht nur Frauen wurden in der Geschichte immer wieder der Natur zugeschrieben, dieselbe Argumentation wurde auch gegenüber Fremden gebraucht.

Kolonialistische Literatur zeichnet sich dadurch aus, fremde Völker als Natur darzustellen. Das gleiche gilt für die Wahrnehmung fremder Städte in entfernten Kontinenten. Die Exotik asiatischer Städte wird gerne in eine Metaphorik üppig wuchernden Dschungels gekleidet. Dieses zweifellos sehr ergiebige Thema liegt allerdings nicht im Fokus dieser Untersuchung.

Naturgewalt

Ein weiterer Aspekt ist, dass das Wachstum der Großstadt als Naturgewalt beschrieben wird, der der Mensch und Planer hilflos gegenübersteht. Bei Victor Hugo wird das Ende der alten Ordnung durch den Untergang der Stadtmauern in den Fluten symbolisiert: Man konnte noch „hier und dort im Häusermeer alte zerfallene Türme sehen, Überreste der alten Stadtmauern, die wie Hügelspitzen aus einer Überschwemmung, wie Inseln des alten Paris aus der verschlingenden Flut der neuen Stadt aufragten.“³⁸⁸

Paul Schultze-Naumburg schreibt 1909: „Unsere Grosstädte sind wie riesenhafte Feuerstätten, die durch ihre Glut meilenweit im Umriss das freie grüne Land gleichsam versengen und verbrennen“, sie seien „wie Vulkane, die nach Außen ihre Lavaschlacken vor sich herschieben.“³⁸⁹ Susanne Frank sieht in der Beschreibung der Großstadt als Naturgewalt eine Wiederbelebung antiker Mythen.³⁹⁰

Bei Le Corbusier wurde selbst der technische Fortschritt, den er so schätzt, zur Naturgewalt: „Autos, Autos, schnell, schnell! (...) Man hat Teil an dieser Macht. (...) Ihre Kraft gleicht einem Bergstrom, von Wolkenbrüchen geschwellt: Furie der Zerstörung. Die Stadt zerbröckelt, die Stadt kann nicht weiterbestehen, die Stadt ist eine Unmöglichkeit. Die Stadt ist zu alt. Der Bergstrom hat kein Bett. So wird er zur Sintflut. (...) Jeder fühlt jetzt die Gefahr....“³⁹¹ „Eine ungeheure, blitzschleudernde, brutale Entwicklung hat die Brücken zu der Vergangenheit abgerissen.“³⁹² Die Wildnismetapher zielt also bei weitem nicht nur auf räumliche Strukturen. Hier werden die technischen Umwälzungen der Zeit beschrieben, die ja tatsächlich enorm waren und die Lebensweise in kürzester Zeit völlig veränderten. Naturmetaphern werden außerdem verwendet, um soziale Phänomene zu fassen und diese mit den räumlichen (oder „geographischen“) Strukturen zu verbinden. Häufig werden beispielsweise die

³⁸⁷ Maderthaler / Musner 2000, S. 63.

³⁸⁸ Hugo 2001, S. 158.

³⁸⁹ Schultze-Naumburg 1909, S. 12.

³⁹⁰ Frank 2003, S. 49.

³⁹¹ Le Corbusier 1979, S. IX.

³⁹² Ebd., S. X.

Menschenmassen der Großstadt als Meer bezeichnet. Victor Hugo spricht von heran„strömenden“ Menschen von einem „Meer“, „in das fünf oder sechs Straßen gleich ebenso vielen Flussmündungen jeden Augenblick neue Fluten von Köpfen ergossen.“³⁹³ Häufig beziehen sich diese Metaphern auf solche Bevölkerungsgruppen, die als Gefährdung empfunden werden, wie Sozialisten, aufständische Arbeiter, Arme, etc. Klaus Theweleit hat herausgearbeitet, wie in der Nazi-Diktion die Kommunisten als „heranbrandende Flut“ beschrieben wurden, und die Stadt als „Hexenkessel“, „Siedekessel, in dem alles schmilzt“.³⁹⁴ Hier geht es klar um Kontrollverlust, die festgefügte gesellschaftliche Ordnung drohte sich aufzulösen, der Ausweg war durch die Metapher vorgezeichnet: die Stadt musste „trockengelegt“ werden.

Chaos

Sitte diente die Wildnismetapher als Negativfolie zur Organismusmetapher, wobei die Wildnismetapher für Unstrukturiertheit steht, und die Organismusmetapher für Gliederung. „Die einzige Rettung, um *die Monotonie eines endlos gleichartigen Häusermeeres* zu bändigen und eine *organische, gesunde Mannigfaltigkeit* hinein zu bringen, [Hervorhebung S.H.]“ sei die funktionale Differenzierung der öffentlichen Räume in beispielsweise Monumentalplätze, Marktplätze, Festplätze, in repräsentative und dienende Räume.³⁹⁵ Interessanterweise entstammen hier also beide Metaphern der Natur. „Wenn man die alten Plätze studiert, so findet man, dass diese nicht zuerst da waren, sondern dass zuerst ein Häusergewirre oder ein leerer Raum war; dann kam eine Kirche oder ein Rathaus hinzu, und dieses Gebäude hat sich seinen Platz selbst geformt. Entsprechend diesem Gebäude wurde der Platz aus dem Häusermeere herausgeschnitten.“³⁹⁶ Wie dieses „Gestrüpp des Unharmonischen“³⁹⁷ gelichtet werden kann, beschrieb Sitte so: „In diese zerrissene Fülle von gestaltlosem leeren Raum müsste zunächst Geschlossenheit und Rhythmus gebracht werden...“³⁹⁸ Mit einem Wort: „Das Chaos soll Form nehmen, soll zum Kunstwerk sich gestalten.“³⁹⁹

Hier befindet sich Sitte in ungewohnter Nähe zu Le Corbusier, der allerdings wesentlich extremere Worte findet: „Inmitten des Wirrwarrs tauchen reine Kristallisationen auf, stärkende, beruhigende Formen...“⁴⁰⁰ Le Corbusier betont im Gegensatz zu Sitte die Rolle des Menschen, oder vielmehr des Planers in diesem Prozess: „Eine Stadt! Sie ist die Beschlagnahme der Natur durch den Menschen. Sie ist eine Tat des Menschen wider die Natur.“⁴⁰¹ „In die chaotische Natur hinein schafft der Mensch zu seiner Sicherheit eine eigene Umwelt, eine Schutzzone, die im Einklang zu dem steht, was er ist und was er denkt; er bedarf der Merkmale, der befestigten Plätze, darin er sich in Sicherheit fühlt; er bedarf Dinge seiner Begriffswelt. Was er macht, ist eine Schöpfung, und diese widerspricht um so mehr seiner natürlichen

³⁹³ Hugo 2001, S. 15. Weitere Wörter im selben Zusammenhang: „Wogen“, „See“, „Strom“, „brandete“, „flutete“.

³⁹⁴ Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Frankfurt: Piper 2000 (Erstveröffentlichung 1977), Bd. 1, S. 236ff.

³⁹⁵ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

³⁹⁶ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

³⁹⁷ Sitte, „Die komische Oper“, 1874.

³⁹⁸ Sitte, „Über die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal“, 1889.

³⁹⁹ Sitte, „Die neue Stadterweiterung“ 1891.

⁴⁰⁰ Le Corbusier 1979, S. 81.

⁴⁰¹ Ebd., S. VII.

Umwelt, je näher sein Ziel seinem geistigen Ich liegt und je weiter es sich von seinem körperlichen Ich trennt. Man kann sagen, je weiter sich die menschlichen Werke vom unmittelbar Greifbaren entfernen, desto mehr neigen sie zur reinen Geometrie.⁴⁰² Zwischen der Natur und der ungeplanten Stadt machte Corbusier keinen großen Unterschied, wenn er „Geometrie hineintragen [will] in die Natur oder in das Chaos, das sich ‚auf natürlichem Wege‘ durch die Anhäufung der Menschen in den Stadtzusammenballungen bildet.“⁴⁰³ (Abb. 32) Diese Passagen zeugen nicht nur von Angst vor der wilden Natur, sondern auch vor dem eigenen Körper, der ja auch „natürliche Bedürfnisse“ hat. Der Gegensatz Geist/Körper ist eng verbunden mit der Dichotomie Kultur/Natur, wobei der Geist als dem Körper als ebenso überlegen angesehen wird, die die Kultur der Natur. Überdies zeigt sich sehr stark der Anspruch, Herrscher über die Natur zu sein, sie regelrecht gewalttätig zu bezwingen. „Der Mensch untergräbt und zerhackt die Natur. Er widersetzt sich ihr, er zwingt sie nieder, er richtet sich in ihr ein. Kindliche und großartige Arbeit!“⁴⁰⁴ Inhärent ist hier die Idee, dass Le Corbusier als Planer sich in Anbetracht der neuen technischen Möglichkeiten zum gottähnlichen Herrscher über die Natur stilisieren will: „er wird Schöpfer.“⁴⁰⁵

Die Eigenschaften, die der Wildnismetapher zugeschrieben werden, erinnern an Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Konzept des glatten Raums (bekannter und eleganter ist die englische Übersetzung *smooth space*). In *Tausend Plateaus* unterschieden sie zwischen zwei Arten von Räumen, dem glatten und dem gekerbten Raum. Glatte Räume seien beispielsweise das Meer, die Steppe, das Eis und die Wüste. Glatter Raum werde besetzt von Intensitäten und Ereignissen, sei eher haptisch als optisch, direktional statt metrisch, organloser Körper statt Organismus und Organisation.⁴⁰⁶ Glatter Raum sei nicht homogen, sondern amorph, oder auch formlos. Erst die Einkerbung kreierte homogenen Raum. Das Meer sehen sie als Archtyp für einen ursprünglich glatten Raum, der durch Einkerbung (durch die Verbesserung der Navigationssysteme) gezähmt wurde. Diese Unterscheidung läuft parallel mit der Unterscheidung zwischen Nomaden und Sesshaften, zwischen dem Raum der „Kriegsmaschine“ und dem „Staatsapparat“. Die Stadt sei die Einkerbungskraft schlechthin, die alle anderen Räume einkerbe. Aber, so stellen sie fest, es gingen auch von der Stadt glatte Räume aus „die nicht mehr nur die weltweiter Organisation sind, sondern die eines Gegenschlags, der das Glatte und das Durchlöcherte kombiniert und sich gegen die Stadt zurückwendet: gewaltige kurzlebige Elendsviertel, Nomaden und Höhlenbewohner, Metall- und Stoffreste, Patchwork, die nicht einmal mehr für die Einkerbungen des Geldes, der Arbeit oder des Wohnungsbaus interessant sind.“ Deleuze und Guattari sahen in diesen neuen „wilden“ Räumen „eine geballte Kraft für einen Gegenschlag“, auch sie verbanden hier also räumliche mit sozialen, technischen und politischen Entwicklungen, und vor allem mit Machtstrukturen.⁴⁰⁷

⁴⁰² Ebd., S. 19f.

⁴⁰³ Ebd., S. VII.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 21.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 20f.

⁴⁰⁶ Deleuze / Guattari 1992, S. 663f.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 667.

Wenn Rem Koolhaas Städte als Landschaften bezeichnet, rekurriert er auf die Unstrukturiertheit von Landschaftsräumen. Koolhaas beschreibt Manhattan als „eine stille metropolitane Prärie, aus der bloß noch die in sich geschlossenen Universen der Berge herausragen.“⁴⁰⁸ Koolhaas schreibt auch, Atlanta weise keine „klassischen Symptome einer Stadt“ auf. Es sei nicht dicht, sondern ein sparsam besiedelter Teppich, eine suprematistische Kombination kleiner Felder, formlos und ohne Zentrum. Die stärksten gliedernden Elemente seien die Wälder, die alles mit einer dicken Schicht Idylle zutapeziere, und die Straßen.⁴⁰⁹ (Abb. 33) Er arbeitet damit den Gegensatz zu traditionellen, aber inzwischen verlorenen Stadtstrukturen heraus.

Der einzige Unterschied zu Sitte oder Le Corbusier ist, dass Koolhaas daraus nicht schlussfolgert, dass eine Veränderung möglich oder nötig sei. In *Delirious New York* beschrieb Koolhaas einen Vorschlag von Harvey Wiley Corbett zur Lösung der Verkehrsprobleme. Der Plan, vorgelegt 1923, sah vor, die Bodenfläche den Automobilen zu überlassen und im ersten Stock Fußgängerwege durch in die Gebäude gefräste, über Brücken verbundene Arkaden zu schaffen. Corbett wollte so die Verkehrskapazitäten um 700 Prozent steigern. New York werde so ein „von Grund auf modernisiertes Venedig, eine Stadt der Arkaden, der Plätze und Brücken, mit Kanälen statt Straßen, bloß dass in diesen Kanälen kein Wasser fließt, sondern der Verkehr, wobei die Sonne auf den schwarzen Verdecken der Autos funkelt und die Gebäude die wogende Flut der schnell dahinfließenden Fahrzeuge widerspiegeln.“⁴¹⁰ (Abb. 34) (Vergleiche dazu meine Diskussion der Verkehrsadern im Abschnitt Zirkulation.) Hier interessiert mich ein anderer Aspekt. Koolhaas schreibt, in diesem Entwurf sei „jeder Block zu einer Insel mit einem eigenen Leuchtturm geworden (...). Die von Block zu Block reisende Bevölkerung Manhattans würde letztendlich – und wortwörtlich – einen künstlichen metropolitenen *Archipel* aus 2.028 Inseln bewohnen.“ Koolhaas konstatiert, dass die Verfasser des Regional Plan für Manhattan einsahen, dass es unmöglich wäre, die Probleme der Stadt planerisch lösen zu wollen und dass die einzige Lösung für Manhattan die Fortschreibung seiner „monströsen Geschichte“ sei, eine Flucht nach vorn. So bestehe die Strategie darin, der Stadt eine Reihe metaphorischer Modelle überzustülpen, die eine Planung im eigentlichen Sinn durch eine Form poetischer Kontrolle ersetze.⁴¹¹

Die Metapher der Stadt als „totale Landschaft“⁴¹² soll in diesem Sinne betonen, dass die großen Städte heute keine klar erfassbare Struktur mit scharfen Grenzen mehr haben. Die ehemalige Peripherie wird, um es in der Diktion von Thomas Sieverts, zu fassen, als „Zwischenstadt“ zur „verstäderten Landschaft“ oder zur „verlandschafteten Stadt“.⁴¹³

⁴⁰⁸ Koolhaas 1999, S. 185.

⁴⁰⁹ Koolhaas, „Atlanta“, 1995, S. 835, 836, 855.

⁴¹⁰ Adams 1931, S. 308–310. Zitiert in: Koolhaas 1999, S. 119.

⁴¹¹ Koolhaas 1999, S. 120.

⁴¹² Raith, Erich: „Stadt ohne Ende. Von der umschlossenen Stadt zur totalen Landschaft.“ In: Brunner, Karl / Schneider, Petra (Hg.): *Umwelt Stadt. Geschichte des Natur- und Lebensraums Wien*. Wien: Böhlau 2005, S. 596–603.

⁴¹³ Sieverts, Thomas: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1997, S. 7. Ders.: „Die ‚Zwischenstadt‘ als Feld metropolitaner Kultur – eine neue

Die Metapher markiert hier den Versuch, mit den nicht mehr im traditionellen Sinne als städtisch wahrgenommenen Zonen der Stadt umzugehen und gleichzeitig die Erkenntnis, dass die Stadt an ihren (nur mehr administrativen, nicht mehr physisch wahrnehmbaren) Grenzen nicht aufhört. Der Fall der Stadtmauern, in Wien die Aufhebung des Linienwalls in den 1890er Jahren, vollzog im Sichtbaren die Tatsache, dass die funktionalen Grenzen der Städte sich immer weiter ausdehnen, beginnend bei der Nahrungsversorgung, über die Energieträger bis zum Wohnungs- und Arbeitsmarkt. Sieverts spricht von einem Figur-Grund-Wechsel: nicht mehr die Figur der Stadt sei in eine sich endlos ausdehnenden Landschaft eingefasst, in den großen Agglomerationen sei die offene Landschaft Binnenfigur vor dem Hintergrund der Siedlungsfläche geworden. Denke man diesen Gedanken weiter, so eröffne sich ein neuer Blick auf die Stadt als „ökologisches und kulturelles Kontinuum einer gebauten Struktur“.⁴¹⁴ Er zitiert eine Passage von Boris Sieverts, derzufolge es in den hochindustrialisierten Ländern Mitteleuropas kein Milieu gebe, auf das die Bezeichnung „Wildnis“ eher zutrefte als die Zwischenstadt. Wildnis wird dabei definiert als Ort, dessen Gestalt nicht vorgedacht sei und den sich niemand aneigne.⁴¹⁵ Gibt man die Unterscheidung zwischen Stadt und Wildnis auf, eröffnet sich auf der anderen Seite die Möglichkeit, dass auch die von den Menschen am stärksten überformten Bereiche schützenswerte Natur beinhalten. Sieverts schlägt zum Beispiel vor, Bauwerke als „künstliche Felsen“ zu interpretieren, die bestimmte Pflanzen und Tiere beherbergen können.⁴¹⁶ Wir finden hier eine alte und bislang immer negativ ausgelegte Metapher (vgl. den Abschnitt über die Wildnis) unkonventionell neu gedeutet. Mit seiner Auslegung der Wildnismetapher bietet Sieverts eine höchst produktive neue Sichtweise an. Mit diesem neuen Verständnis von Natur wurde beispielsweise in den 1990er Jahren auf einer 200 ha großen Industriebrache der Landschaftspark Duisburg Nord errichtet, einem durch den großen Strukturwandel des Ruhrgebiets stillgefallenen Stahlwerk. In den Ruinen und Vorratsbunkern mit ihrem sehr speziellen Milieu hatten sich spontan seltene Pflanzengesellschaften angesiedelt, die als Teil des Konzeptes erhalten wurden und inzwischen als „Wald“ bewirtschaftet werden. Durch verschiedene Eingriffe wie kleine Brücken, Klettersteige etc. wurden die Ruinen als naturähnliche Freizeiträume inszeniert: Im Löschwasserbecken finden Tauchkurse statt, in den Vorratsbunkern trainiert der Alpenverein.⁴¹⁷

6.2 Landschaft

Sitte formulierte andererseits auch eine positive Naturauffassung die zunächst als Widerspruch zu den oben angeführten Zitaten erscheint: „Unsere Vorfahren waren seit undenklichen Zeiten Waldmenschen; wir sind Häuserblockmenschen. Daraus allein schon erklärt sich der unwiderstehliche Naturtrieb des

Aufgabe.“ In: Keller, Ursula (Hg.): *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 193–224.

⁴¹⁴ Sieverts 1997, S. 52.

⁴¹⁵ Sieverts 1997, S. 56.

⁴¹⁶ Ebd., S. 53.

⁴¹⁷ Siehe auch: Dettmar, Jörg: „Gestaltung der Industrielandschaft.“ In: *Garten + Landschaft* 6, 1997, S. 9–15; Rossmann, Andreas: „Auferstanden als Ruine. Landschaftspark Duisburg-Nord in Meiderich: Zeichen für das Ruhrgebiet im Wandel.“ In: *Bauwelt* 37, 1996, S. 2128–2135.

Großstadtbewohners hinaus ins Freie (...) ins Grüne der freien Natur.“⁴¹⁸ Neben der im obigen Abschnitt ausgeführten negativ belegten Wildnis als Kontrast zur zivilisierten Stadt besteht schon sehr lange ein diffuses Ideal von „wilder“ oder „unberührter“ Natur, als Erholung von der Stadt.

Naturzustand

In unserem Sprachgebrauch vorhandene Wendungen wie „natürlich“ (selbstverständlich) oder „in der Natur der Sache“ verweisen auf die elementare positive Bedeutung des Begriffs Natur. In der Romantik war ein grosses Interesse an der Natur – in Verbindung mit einer gesteigerten Hinwendung zu Innerlichkeit und Gefühlen – als Gegenbewegung zur Industrialisierung entstanden. Die technisch-utility Einstellung wurde in der Romantik als Pervertierung des „Naturzustandes“ aufgefasst und Natur sentimental gesehen. Jean Jacques Rousseau vertrat die Auffassung, daß der Mensch von Natur aus gut sei, und sein Charakter durch Erziehung nur verdorben werden könne. Kinder sollten, gemäß dem Rousseau'schen Ideal vom „guten Wilden“, lieber von der Natur lernen statt innerhalb der Kulturinstitutionen verdorben zu werden.⁴¹⁹

In diese Kerbe schlug Sitte, wenn er die Großstadt als „Kerker“ bezeichnete, in dem die Menschen krank würden vor lauter „Heimweh nach der freien Natur“.⁴²⁴ Das hat auch Einfluss auf die Gestaltung der Stadt: „Unser Herz hängt weit mehr an der reinen Natur, und der sogenannte englische Park ist es, der unserer Empfindung mehr entspricht [als barocke Parkanlagen] und überall bei Neuanlagen bevorzugt wird. Ähnlich verhält es sich auch bei Stadtanlagen. Das geometrische Häuserkastenwerk wird allerdings weder bewundert, noch geliebt, weil es ja weder den Anforderungen der Kunst, noch denen der Natur (...) entspricht.“⁴²⁵

Die Schädlichkeit des modernen Großstadtlebens für die Gesundheit war auch von medizinischer, psychologischer und soziologischer Seite beschrieben worden. Georg Simmel hat 1903 in „Die Großstädte und das Geistesleben“ die psychischen Veränderungen auf die Reizüberflutung in der Großstadt zurückgeführt, aus der eine Nervosität und „Blasiertheit“ der Großstadtbewohner resultiere.⁴²⁶ Insofern wurde das Leben in der Stadt als Entfremdung von einem Naturzustand angesehen. Sitte wollte durch seine lauschigen Platzanlagen und abgeschirmten Gärten in der technisch beschleunigten Großstadt eine Art „Therapieräume“ für den gestressten „Grosstadtmelancholiker“ schaffen.⁴²⁷ Therapeutisch wirken nicht nur speziell gestaltete Räume, sondern auch einzelne „Bilder“, bereits ein einzelner Baum evoziere die Erinnerung an die Natur.

⁴¹⁸ Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 231.

⁴¹⁹ Rousseau, Jean Jacques: *Emile oder Über die Erziehung*. Stuttgart: Reclam 1963 (Erstveröffentlichung 1762).

⁴²⁰ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 137.

⁴²¹ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 5.

⁴²² Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 139.

⁴²³ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 5.

⁴²⁴ Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 233, 235.

⁴²⁵ Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

⁴²⁶ Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben.“ In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995 (Erstveröffentlichung 1903), S. 116–131.

⁴²⁷ Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 235. Vgl. Wilhelm 2001, S. 105f.

Landschaft

Die ästhetische Wahrnehmung von „Natur“ ist relativ jung. Die „Landschaft“ ist eine Erfindung der Neuzeit. Laut dem *Wörterbuch der Deutschen Sprache* von 1809 ist „Landschaft: eine Gegend auf dem Lande, so wie sie sich dem Auge darstellt.“⁴²⁸ Der Blick der Städter auf die sogenannte freie Natur ist von kulturellen Konventionen und Projektionen, wie Landschaftsmalerei und Tourismus, geprägt. Die Grenzen zwischen „Natur“, „Landschaft“ und „Park“ sind dabei fließend. Ein Beispiel aus dem Wiener Umland ist der heutige „Naturpark Föhrenberge“ in der Hinterbrühl bei Mödling. Fürst Johann I von Liechtenstein kaufte 1807 die Burgruine seiner Ahnen zurück und gestaltete mit enormen Aufwand die Föhrenberge auf einem Areal von sieben Quadratkilometern zum Landschaftspark um. Aus diesem Projekt, das alle klassischen Elemente der Staffage von Landschaftsparks inkludierte, stammen beispielsweise der Husarentempel und diverse pseudomittelalterliche Burgruinen. Johann I. ließ gewaltige Terrainkorrekturen und partielle Aufforstungen des kargen Felsgrundes vornehmen, um eine Folge wildromantischer Ausblicke zu komponieren. (Auf die Bedeutung des Englischen Landschaftsparks für das Konzept des Malerischen werde ich im Abschnitt über die Stadt als Bild noch ausführlich eingehen.) Außerdem ließ er bequeme Promenadenwege in den Fels sprengen, damit die Betrachter die wilde Berglandschaft gefahrlos genießen konnten.⁴²⁹

Als gegenteiliges Beispiel könnte man Tiergärten anführen. Der Tierpark Hagenbeck in Hamburg, eröffnet 1907, revolutionierte die Präsentation exotischer Tiere. Es gab keine Gitterkäfige mehr, wie sie beispielsweise in Schönbrunn heute noch zu sehen sind, wenn sie auch nicht mehr in der ursprünglichen Form verwendet werden. Die Tiere wurden den Betrachtern nicht mehr als domestizierte und gezähmte Gefährten hinter Gittern gegenübergestellt, sondern in durch Gräben unsichtbar voneinander getrennten Gehegen präsentiert, die den Eindruck von freier Wildbahn erwecken sollten. Diese wurden in einer Tiefen- und Höhenstaffelung zu Panoramen arrangiert, (von denen das größte bezeichnenderweise „Paradies“ hieß, siehe dazu den folgenden Abschnitt zum Garten) und Tiere ganz unterschiedlicher Kontinente versammelte. Es ging also nicht um eine wissenschaftlich korrekte Darstellung von Lebensräumen, statt dessen sollte die Illusion erzeugt werden, sich in der Heimat der Tiere, in der Natur, zu befinden. Die vom Bildhauer Urs Eggenschwyler gestalteten künstlichen Gebirge verbargen in ihrem Inneren die Infrastruktur. Dass die Naturdefinition damals noch etwas anders war als heute, zeigt die Tatsache, dass in diese Panoramen immer wieder auch sogenannte „Naturvölker“ intergriert wurden, Menschengruppen aus den Kolonien.⁴³⁰

⁴²⁸ Campe, Johann Heinrich: *Wörterbuch der deutschen Sprache* (5 Bde. 1807–13), Bd. 3 Braunschweig: Schulbuchhandlung 1809. Zitiert in: Huter, Michael: „Fragmente zum Landschaftsbegriff.“ In: *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Wien: Falter Verlag 1992, S. 55–62, hier S. 55.

⁴²⁹ Hajós, Géza: „Der Berg und der Garten.“ In: *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Wien: Falter Verlag 1992, S. 449–459, hier S. 454f.

⁴³⁰ Wiesner, Anne: „Gefahrlose Reisen in fremde Welten. Carl Hagenbecks Tierpark in Hamburg.“ In: *Archithese 5*, 2001, S. 18–21.

Sitte kommentierte das Phänomen der Flucht der Städter aufs Land an den Wochenenden und im Sommer, wobei mit Inbetriebnahme der Eisenbahn plötzlich eine viel größere Reichweite möglich war.⁴³¹ Eine besondere Stellung nimmt hier die von Carl Ritter von Ghega geplante Semmeringbahn (realisiert ab 1848) ein, die als erste Hochgebirgsbahn eine bedeutende technische Innovation war und den Wienern die Alpen als Ausflugsgebiet erschloss: Einerseits inszenierte die Streckenführung die als „schaurig-schön“ empfundene Alpenlandschaft in spektakulären Ausblicken für die Insassen. Andererseits fügten sich die Brückenbauten im Stil römischer Aquädukte nach dem Vorbild der Zierarchitektur englischer Landschaftsgärten in die Gebirgslandschaft ein.⁴³² Das wildromantische Motiv des Viadukts über die Kalte Rinne mit der Rax im Hintergrund ist allen Österreichern geläufig, es zierte bis vor wenigen Jahren die 20-Schilling-Scheine.

Sitte befürwortete es, im Zuge der Ausflugstätigkeit Ferienvillen auf dem Land zu errichten. Er kommentierte nicht nur diese Entwicklung, sondern bemerkte die strukturellen Veränderungen, die der Tourismus in den ehemals schwer zugänglichen ruralen Regionen verursachte.⁴³³ Er plante selbst eine Villensiedlung für einen durch ein Konsortium aus Ingenieuren und dem Grundbesitzer des Tals während der 1890er Jahre projektierten künstlichen Stausee im Wienerwald, der aber nicht realisiert wurde. Sitte stellte fest, „dass seit Herstellung besserer Bahnverbindungen die in unmittelbarer Nähe Wiens und noch in dessen Dunstkreise befindlichen Sommerfrischen allmähig ihre Anziehungskraft verlieren, dass die Wiener ihre Sommeraufenthalte soweit als möglich hinauszulegen trachten, und dass insbesondere an den in Steiermark, Kärnten, Krain, dem Salzkammergut etc. gelegenen See'n der Zudrang von Sommergästen aus Wien immer größer und größer wird, und an diesen See'n immer neue Anlagen und Colonien entstehen.“⁴³⁴ Es gelte, einen aus Gründen der Hygiene möglichst hoch über dem Meeresspiegel liegenden See in der Nähe einer Bahnverbindung künstlich zu schaffen. An den Ufern dieses Stausees, für den Sitte den Namen „Kaiser-Franz-Josef-See“ vorschlug, könne dann eine „Villencolonie“ mit Kuranlagen und Hotels entstehen. Diese „Colonien“ müssten gute Infrastruktur (Bahn- und Telefonverbindung nach Wien) aufweisen und eine gewisse Mindestgröße haben, wie Sitte anhand eigens aufgestellter Statistiken über die Bautätigkeit im Wiener Umland ermittelte. „Das Contingent derjenigen, welche geneigt sind, als Bahnbrecher sich in Einsamkeit und Wildnis zu begeben, ist offenbar sehr gering. Die Grenze zu dieser Wendung zum Besseren scheint gegeben zu sein bei einer Personenzahl von circa 250 bis 300 Sommergästen.“⁴³⁵ Neben einem größeren Hotelbau sah Sitte im Bebauungsplan eine „eine dichtere, dorfchenartige Besiedlung“ aus gartenumgebenen Einzelvillen vor.⁴³⁶

⁴³¹ Sitte, Camillo: „Wiener Villenzone.“ In: *NWT*, 3. September 1893.

⁴³² Schwarz, Mario: „Stilfragen der Semmeringarchitektur (1). Die Semmeringbahn und der Villenbau der Gründerzeit.“ In: *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Wien: Falter Verlag 1992, S. 509–519, hier S. 509ff..

⁴³³ Sitte, Camillo: „Das Waldviertel einst und jetzt.“ In: *NWT*, 25. August 1893; Sitte, „Villenzonen“ 1893.

⁴³⁴ Sitte, Camillo: „Exposé Marienthal.“ Manuskript, 2 Blatt, 1896, Sign. SN: 277-40.

⁴³⁵ Sitte, Camillo: „Vorläufige approximative Calculation einer Villen-Station bei der bevorstehenden Seeanlage zu Marienthal.“ Manuskript, 5 Seiten, 1896, Sign. SN: 277-44.

⁴³⁶ Ebd.

Was Sitte sehr aufmerksam beschrieben hat, waren, wie wir heute wissen, nur die Anfänge der „Eroberung der Landschaft“ durch die Städter. Ludwig Hirschfeld charakterisierte um 1930: „Das ist kein Ort, sondern es ist eben der Semmering, der trotz seiner Entfernung und trotz seiner tausend Meter Höhe gleichsam eine Bergvorstadt von Wien ist, eine mit allem Komfort versehene alpine Einsamkeit...“⁴³⁷

Wien weist heute im europäischen Vergleich eine besonders große Ausflugsrate an den Wochenenden auf. Dabei geht es nicht mehr nur um Erholung oder erbauliche Naturbetrachtung: längst wird die Gebirgslandschaft als Kulisse für Sport, Wellness etc. inszeniert. Dabei wird in der Regel ausgeblendet, dass die intensive touristische Nutzung der Alpen längst zu einer Infrastruktur geführt hat, die in ihrer Dichte beinahe städtische Züge annimmt.⁴³⁸

Die Konventionen der Wahrnehmung von Landschaft durch Städter wirken wiederum auf die Stadt zurück. (Abb. 35) Einem romantischen Naturideal entsprang die Landschaftsauffassung von Marc-Antoine Laugier, um ein besonders frühes Beispiel zu nennen. Laugier wollte, dass Architektur der Stadt „natürlichen Prinzipien“ folgen sollte, die er im Englischen Landschaftsgarten ideal umgesetzt fand. Die Stadt sei wie ein Park oder Wald zugleich von Symmetrie und Abwechslung, aber auch von Konfusion bestimmt (siehe dazu auch den Abschnitt über das Malerische).⁴³⁹

Die Metapher der Stadt als abwechslungsreiche und fallweise konfuse (aber nicht generell strukturlose) Landschaft in diesem positiven Sinne lag auch der *Townscape*-Bewegung zugrunde, die sich seit den 1930er Jahren in England formierte, mit ihrer Liebe zum Unordentlichen, Individuellen und der „vulgären“ Volkskultur. Gordon Cullen titulierte die zeitgenössische Stadtplanung dagegen als „Steppen-Planung“.

Le Corbusier träumte dagegen seine Stadt als weitläufigen Park: „Sie befinden sich unter Bäumen, umgeben von Wiesen. Überall ringsum weite grüne Flächen(...). Gesunde Luft, fast gar kein Lärm. Sie sehen keine Häuser mehr! Aber wieso denn? Durch das Geäst der Bäume, durch die schönen Arabesken des Laubwerks sehen Sie in großen Abständen riesige Kristallmassen aufragen.“⁴⁴⁰ Le Corbusiers städtische Wiese erinnert frappierend an die weiter oben zitierte Prärie von Koolhaas, mit den weitläufigen Flächen, den großen Baumassen und vor allem der Stille.

Auch für die Stadtplaner im Nationalsozialismus und die Nachkriegsplanung in Deutschland wurde die Stadtlandschaft zur Leitmetapher: „Die ‚Stadtlandschaft‘ ist als eine neue städtebauliche Organisationsidee zu betrachten, die folgenden Zielen des nationalsozialistischen Reiches dienen soll: 1. Einer neuen Gemeinschaftsbildung unseres Volkes auf Grund und in Anlehnung an seine politische Neugliederung. 2. Einer gesunden, das Wachstum der Bevölkerung und die Liebe zur Heimat fördernden Siedlungsweise. 3. Einer möglichst weitgehenden dezentralisierten und volksnahen Verwaltung. 4. Einer

⁴³⁷ Hirschfeld, Ludwig: *Das Buch von Wien*. München o.J. [um 1930]; siehe auch: Rapp, Christian: „Die Urbanisierung des Gebirges.“ In: *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Wien: Falter Verlag 1992, S. 536–543.

⁴³⁸ Vgl. beispielsweise YEAN: *TirolCITY. Neue Urbanität in den Alpen*. Wien, Bozen: Folio 2005.

⁴³⁹ Laugier, Marc-Antoine: *Essai sur l'Architecture*. Brüssel: Éd. Pierre Mardaga 1979 (Erstveröffentlichung 1765), S. 222f.

⁴⁴⁰ Le Corbusier 1964, S. 184.

luftangriffssicheren Gliederung größerer Siedlungsgebilde.“⁴⁴¹ Das Ideal ist das kleinstädtische oder gar dörfliche Leben, selbst in der Großstadt, da es gesünder sei, und der deutschen „Volksseele“ am besten entspreche. „Stadtlandschaft“ steht für niedrige Bauhöhen und -dichten, Durchsetzung mit Grünzügen und zellenförmigen Aufbau „im Gedanken an die Volksgemeinschaft und in lebendiger Beziehung zur Landschaft. In der Siedlungszelle steht der einzelne Mensch wieder in einem erfüllbaren Zusammenhang mit dem Ganzen.“⁴⁴² Zur Verwirklichung dieses Konzepts wurde es sogar als Chance gesehen, dass der größte Teil der Innenstädte Deutschlands unter den Bombenangriffen der Alliierten in Schutt und Asche gefallen war.

6.3 Garten

Der alte Heiligenkreuzerhof im Zentrum Wiens als Relikt der alten Stadt empfand Sitte nicht nur als Idyll „in seiner stillen, ländlichen Einsamkeit“, sondern als „lauschige[s] Stückchen Paradies mit seiner nervenberuhigenden Wirkung mitten im Tumulte der Großstadt.“⁴⁴³ Seit jeher gelten Gärten als Abbild des Paradieses. Der „Garten Eden“, wird im Buch Genesis als der Ort beschrieben, wo Adam und Eva lebten nachdem sie von Gott geschaffen wurden, vor dem Sündenfall. Somit spiegelt sich in Gärten die Beziehung zwischen Mensch und Natur. Das Wort Paradies, synonym mit dem „Garten Eden“ verwendet, kommt aus dem Persischen und beschreibt ursprünglich einen von Mauern umschlossenen Obstgarten. Der mittelalterliche (Kloster-)Garten, „hortus conclusus“, war eine Rekonstruktion des verlorenen Paradieses. Auch der Englischen Landschaftsgarten wurde trotz ansonsten gänzlich gewandeltem Konzept noch als Ersatz für das verlorene Paradies bezeichnet.⁴⁴⁴

Sitte sprach vom „mit Recht so begeistert angestrebten Einfamilienhaus mit Garten. Gewiss! Nichts ist herrlicher für eine ganze Familie als der Besitz einer solchen eigenen Heimstätte, eines eigenen Familienhauses.“⁴⁴⁵ „Der gartenumgebene Villenbau ist eben an sich ein gutes Motiv, was stets in die Statur paßt, stets einen freundlichen Eindruck macht und demzufolge auch überall in seiner Anwendung zu einem befriedigenden Resultat führte.“⁴⁴⁶ Das Wiener Cottageviertel, das nach nach englischem Vorbild auf die Idee von Rudolf von Eitelberger und Heinrich von Ferstel 1873/74 hin errichtet wurde, war Vorbild für zahlreiche weitere Villensiedlungen. Diese gutbürgerlichen Villen waren als Antwort auf die Errichtung kostspieliger „Zinspaläste“, beispielsweise an der Ringstraße, konzipiert.

Vor allem in seinen späteren Schriften lehnte Sitte den Mietwohnungsbau ab. „Das geometrische Häuserkastenwerk wird allerdings weder bewundert, noch geliebt, weil es ja weder den Anforderungen der Kunst, noch denen der Natur, sondern nur der Reißschiene entspricht; wohl aber werden allenthalben

⁴⁴¹ „Der Reichsstatthalter in Hamburg – Der Architekt des Elbufers. Ortsgruppe als Siedlungszelle. Vorschlag zur Methodik der großstädtischen Stadterweiterung“, Hamburg, 20. Dezember 1940. S. 1. Zitiert in Durth / Gutschow 1993, S. 239.

⁴⁴² Wortmann, Wilhelm: „Der Gedanke der Stadtlandschaft.“ In: *Raumforschung und Raumordnung* 3/4, 1941, S. 15. Zitiert in Durth / Gutschow 1993, S. 259.

⁴⁴³ Sitte, Camillo: „Die Regulierung des Stubenviertels.“ In: *NWT*, 5. März 1893.

⁴⁴⁴ z.B. von Joseph Addison, vgl. Krufft 1995, S. 293.

⁴⁴⁵ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 13.

⁴⁴⁶ „Camillo Sitte über moderne Städtebauten“, in: *Mährisches Tagblatt* (Olmütz), I. Teil: 5. November 1889, II. Teil: 6. November 1889.

villenartige Anlagen mit Vorgärten gepflegt und gelobt. Es ist dies der *Naturalismus des Städtebauens*, entsprechend der Gesamttrichtung unseres derzeitigen Dichtens und Trachtens.⁴⁴⁷ Sittes Verwendung des Terminus „Naturalismus“ ist unorthodox, er hat nichts mit der Bedeutung desselben Begriffs in der Philosophie, Literatur oder der bildenden Kunst zu tun. In seinen Kunstkritiken verwendet Sitte selbst den Terminus nur abfällig.

Ebenezer Howard stellte 1898 fest: „Wir sind Gebilde der Natur und müssen wieder zu ihr zurückkehren. Sie nährt und kleidet uns, sie erwärmt und beherbergt uns. An ihrem Busen ruhen wir uns aus.“⁴⁴⁸ Mit seinem Konzept der Gartenstadt suchte er einen Ausgleich: „Land und Stadt müssen sich vermählen.“⁴⁴⁹ Sein Gartenstadtkonzept sah eine Zonierung des städtischen Gebietes nach Funktionen vor, wobei die Wohngebiete aus mehreren freistehenden kleinen Häusern mit Gärten überschaubare Einheiten bilden sollten, also eine quasi-dörfliche Struktur.

Lewis Mumford, prominenter Verfechter der Gartenstadtidee in den USA, (bezeichnenderweise nannte er eine modellhafte Gemeinde „Neu-Eden“⁴⁵⁰) betonte in *Sticks and Stones* ebenfalls die Verbindung von der baulichen Struktur des Dorfes und der dörflichen Gemeinschaft. Wir finden hier wieder zahlreiche Aspekte, die schon in Zusammenhang mit der organischen Gemeinschaft geschildert wurden. Wichtig ist in der Gartenmetapher darüber hinaus die Nähe zwischen Mensch und Natur, die über das gartenumgebene Einfamilienhaus repräsentiert wird, die Überschaubarkeit der Gemeinschaft und die Verwurzelung in lokale Traditionen. Mumford verwendete für diese Eigenschaften gerne die Metapher eines Baumes, der festverwurzelt im Dorf steht.⁴⁵¹

Die um 1900 im deutschsprachigen Raum entstandene „Heimatschutzbewegung“ hatte ebenfalls einen romantisch stilisierten Naturbegriff zum Inbegriff eines angeblich besseren Lebens jenseits von Technik und Industrialisierung. Die Stadt wurde als Antagonismus zur Natur dargestellt, wobei die Natur positiv, die Stadt negativ belegt war. Viele von Sittes Anhängern interpretierten Sittes malerisches Städtebaukonzept in diese Richtung und argumentierten, dass nur das Leben auf dem Land dem Menschen angemessen sei. Karl Henrici etwa und in der Folge zahlreiche nationalistische und nationalsozialistische deutsche Planer und Heimatschützer sahen im Kleinstädtischen die Wurzeln des wahren Deutschtums.

6.4 Die menschliche Natur

Begreift man dagegen die Natur als ein offenes System, dessen Teil auch die Menschen mit ihrer Kultur ist, kann die Stadt, eine Kulturleistung, als „zweite Natur“ gesehen werden. Die Stadt als „Habitat“ des Menschen, das ist eine weitere, völlig andere Interpretation der Naturmetapher. Sitte hatte bereits die

⁴⁴⁷ Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

⁴⁴⁸ Howard 1907, S. 57.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 58.

⁴⁵⁰ Mumford, Lewis: *Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer*. Übersetzt von Bruno Cassirer. Berlin: Gebr. Mann 1997 (Erstveröffentlichung als *Sticks and Stones* 1924), S. 276.

⁴⁵¹ Linder, Mark: „Mumford's Metaphors: Sticks and Stones versus ships and the sea.“ In: *Journal of architectural education*, Bd. 46, Nr. 2, 1992, S. 95–103, hier S. 97.

Stadt als Habitat des Menschen gedacht: „Wenn man (...) die historisch wie von selbst aus dem Boden gewachsenen Altstädte mit dem Unterscheidungsnamen ‚Naturstädte‘ bezeichnen würde, so weiß Jeder, was er sich dabei zu denken hat. Diese Stadt ist eben wahrhaft ein Stück lebendiger Natur, wie Berg und Wald, wo die lieben Thierlein alle ihre erbgewesenen Nester haben...“⁴⁵²

Indem er die natürliche Bewegung als auf die Natur eines Dings hin gerichtet interpretierte, bewies schon Aristoteles, dass die Stadt wünschenswert sei. Sie sei das letzte Stadium einer Entwicklung ausgehend von der Familie oder dem Haushalt über das Dorf zur Polis.⁴⁵³ Analog akzeptierte Ludwig Hilberseimer die Großstadt als „die natürliche und notwendige Folge der Industrialisierung der Welt“ und „die bisher höchste Stufe der menschlichen Gemeinschaftsbildungen.“⁴⁵⁴ Die Idee der organischen Ganzheit wird deutlich in Hilberseimers Forderung, dass „[d]as groszstädtische Bauwerk (...) als Zelle, der groszstädtische Organismus als Teil einer Einheit wesentliche architektonische Eigenhaften aufweisen [müssen], die durch die Wesenheit Groszstadt bedingt sind“, und dass „[a]lle Werke, mögen sie noch so verschiedenartig sein, (...) aus einem einheitlichen Geiste hervorgehen“ müssen. „Daher muss sich der Unterschied der Groszstadt von anderem Stadtformen auch beim einzelnen Gebäude zeigen.“⁴⁵⁵

Wird die Stadt als „natürliches Habitat des Menschen“ gesehen, so erodieren die Grenzen zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit. Claude Lévi-Strauß schrieb in *Traurige Tropen*: „Noch kostbarer vielleicht, liegt die Stadt an der Grenze zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit. Als Gemeinschaft tierischer Wesen, die ihre biologische Geschichte in den städtischen Grenzen einschließen und dieser Geschichte gleichzeitig den Stempel denkender Wesen aufdrücken, entsteht die Stadt, ihrer Genesis und Form nach, sowohl aus der biologischen Fortpflanzung wie aus der organischen Entwicklung und der ästhetischen Schöpfung. Sie ist sowohl Naturobjekt als auch Kultursubjekt; Individuum und Gruppe; Erlebnis und Traum: das Menschliche schlechthin.“⁴⁵⁶

So gesehen ist es nicht unbedingt ein Paradox, wenn Sitte schrieb, „daß die neue Stadt, wie ein Naturprodukt als wahres Kunstwerk erstehen soll.“⁴⁵⁷ „Natürlich“ und „künstlerisch“ werden hier von Sitte in einem Atemzug, ja gewissermaßen synonym verwendet. Als „naturgemäßen Städtebau“ beschrieb Sitte denjenigen, „der die historischen Denkmäler ehrt, der die wahren Verkehrsbedingungen kennt, nicht bloß geometrische Einbildungen, und der auch ein behagliches bürgerliches Wohnen und die Weihe der Kunst nicht missachtet.“⁴⁵⁸ Sitte führte seine Auffassung in einem Passus über Komposition von Ornamenten aus: „Und hierin ist der wahre große Zusammenhang zwischen Kunst und Natur zu suchen. Die Kunst schafft gerade so nach denselben Principien wie die Natur, aber dennoch frei nach selbst gefaßter Idee. Diese große Wahrheit auf das kleine Beispiel des Blättercomponirens angewendet, wird man in der Kunstgeschichte gar bald finden, daß da die Masse des Laub- und Blumenwerkes botanisch

⁴⁵² Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

⁴⁵³ Aristoteles, *Politik*, 1252b30-1253a2.

⁴⁵⁴ Hilberseimer, Ludwig: *Groszstadtarchitektur*. Stuttgart: Hoffmann 1978 (Erstveröffentlichung 1927), S. 1.

⁴⁵⁵ Ebd., S.100, 99, 101.

⁴⁵⁶ Lévi-Strauß, Claude: *Traurige Tropen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978 (Erstveröffentlichung 1955), S. 114.

⁴⁵⁷ Sitte, „Die neue Stadterweiterung“ 1891.

⁴⁵⁸ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

gar nicht zu bestimmen sind. Natürlich, denn sie sind nicht Blumen des Feldes, sondern eigene Gewächse der Kunst, deren künstlerische Lebenskraft aber nicht darin besteht, daß die Form selbst direct der Natur abgelauscht wurde, sondern die Gesetze des Zusammenhanges und Erschaffens.“⁴⁵⁹

Der Ausweg, den Sitte vorschlug, ist befremdlich: „der Stadtplan darf der vorhandenen Natur nicht gewaltsam aufgenöthigt werden nach irgend einer willkürlich vorgefaßten Meinung, sondern er muß aus der Natur selbst heraus entwickelt werden, genau so, als ob eine Jahrhunderte lange allmälige Entwicklung das wie von selbst zu Stande gebracht hätte. Was bei den alten Städten in Wirklichkeit naturgemäß gewachsen ist, das muß heute auf dem Papiere eben so wachsen.“⁴⁶⁰ Bezieht sich Sitte hier auf Haeckel, der die inneren Wachstumsprinzipien von Organismen beschrieben hat?

Das Konzept der Mimesis, der Naturnachahmung ist neben der organischen Einheit das zweite klassische Konzept der abendländischen Kunsttheorie (*ars imitatur naturam*). Während Platon die imitativen Künste als minderwertig ansah, glaubte Aristoteles, dass die Künste die essentiellen Qualitäten der Natur in reinerer Form ausdrücken können. Aristoteles unterschied zwischen Materie, der „Mutter aller Dinge“ (vgl. den Abschnitt zur Stadt als Mutter!) und Form, wobei erst letztere jedem Ding eine Existenz, eine spezifische Eigenart verleihe. Die Möglichkeit des Seins liege in der Materie beschlossen (im Samenkorn beispielsweise liege bereits die *Potenz* der Ähre), doch erst durch die hinzutretende Form werde sie verwirklicht (*Akt*). So beschreibt er den Prozess des Seins auf verschiedenen Stufen einer Seinshierarchie. Die Hierarchie der Schöpfung baue sich auf diesem Prinzip auf. Die niedrigsten Formen haben schon die Potenz zur höheren Daseinsform der „gemischten“ Körper in sich. Diese streben wiederum auf solche, die eine Seele enthalten zu. So seien alle Teile der Natur mit einem zielbewußten Streben nach der Verwirklichung ihrer Potenz beseelt und trügen so zur Vollendung der Ganzheit bei. Dieses Streben auf ein Endziel (*telos*) hin hat Aristoteles mit dem Begriff der *Entelechie* umschrieben. Je höher ein Ding auf der Stufenleiter des Daseins stehe, so geringer sei seine Potenz zu neuen Formen. Die Form eines Dings sei begrenzt und lasse sich deshalb erkennen und beschreiben.⁴⁶¹

Daniel Wieczorek hat einen zweiten Aspekt dieser Argumentationsstrategie beschrieben: „Die ‚menschliche Natur‘ übernimmt als Diskursfigur außer der Aufwertung des Operationsmodells noch eine andere wichtige Funktion: sie hält die Dynamik des Textes auf und hebt ihn aus der geschichtlichen Zeit.“⁴⁶² Das historische Vorbild erscheint als Paradigma, als höchste Form einer ‚natürlichen‘ Stadtanlage, umgekehrt ist ein Platz erst dann naturgemäß, wenn er dem antiken Vorbild getreu nachgebildet ist.

⁴⁵⁹ Sitte, Camillo: „Methodik des Zeichenunterrichtes.“ In: *Vorträge aus dem Fachlehrer-Curse für Möbelindustrie von Dir. C. Sitte, Wien, 5. Jänner bis 31. März 1885*. Photomechanische Reproduktion eines Manuskripts, S. 3–160. Sign.SN: 443–329.

⁴⁶⁰ Sitte, „Die neue Stadterweiterung“, 1891.

⁴⁶¹ Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont 1986, S. 176f.

⁴⁶² Wieczorek 1989, S. 42.

Das Argument ist nicht neu im deutschsprachigen Diskurs über die Baukunst, in dem im 19. Jahrhundert historische Darstellungen, aus denen eine Quintessenz für die Gegenwart destilliert wird, den größten Raum einnehmen.⁴⁶³ Christian Ludwig Stieglitz empfahl in seiner „Geschichte der Baukunst der Alten“ 1792 der Architektur das Studium der alten Griechen als einzigen Weg, um groß zu werden. Der griechischen Architektur erkennt Stieglitz edle Einfachheit, Erhabenheit und Größe zu, womit er sich auf Johann Joachim Winckelmann beruft, der den Griechen die größte Nähe zum Wesentlichen und Wahren zugeschrieben hatte, und auf den auch Camillo Sitte sich immer wieder bezieht.⁴⁶⁴ Auch der Archäologe Aloys Hirt sah in seiner Schrift „Baukunst nach den Grundsätzen der Alten“ von 1809 in der griechischen Architektur das Ideal der Baukunst schlechthin. Wer das Wesen der Konstruktion richtig erkenne, müsse automatisch griechisch bauen.⁴⁶⁵ Arthur Schopenhauer schließlich postulierte im 1844 erschienen zweiten Band seines Hauptwerkes *Die Welt als Wille und Vorstellung* die Grundgesetze der Künste als „Objektivierung des Willens der Natur“, für die Architektur seien hier ausschließlich die Gesetze der Schwerkraft relevant. Da die griechische Architektur hierin nicht mehr gesteigert werden könne, könne sich auch der moderne Architekt von den Griechen nicht wesentlich entfernen.⁴⁶⁶ Sitte plädierte in *Der Städtebau* nicht für einen bestimmten Stil, wie schon oft bemerkt wurde, er bringt als positive Beispiele Plätze und Ensembles aus der griechischen und römischen Klassik genauso wie aus Mittelalter, Renaissance und Barock, wodurch er sich von der historicistischen Debatte abhebt. Doch lokalisierte er alle seine Vorbilder, die „naturgemäßen“ Städte in der Vergangenheit.

⁴⁶³ Vgl. Kruft 1995, S. 331.

⁴⁶⁴ Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden: Walter 1764. Zitiert in: Kruft 1995, S. 210.

⁴⁶⁵ Kruft 1995, S. 334f.

⁴⁶⁶ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2. Hg von Wolfgang von Löhneysen. Stuttgart, Frankfurt: Cotta 1960 (Erstveröffentlichung 1844), Kap. 35. Zitiert in: Kruft 1995 S. 345f.

7. Die Stadt als Technik

Sitte kritisierte in *Der Städtebau* ein Stadterweiterungsgebiet als „Fabrikswaare, das ist auch hier wieder der Stempel des Modernen, Alles nach dem Dutzend herausgestanzt aus demselben Modell.“⁴⁶⁷ Dieser Vergleich erinnert an ein Bild, das Coleridge wählte, um das „Organische“ zu definieren. Um zu betonen, dass die organische Form sich von innen heraus entwickle, setzte Coleridge dagegen das Bild der „mechanischen“ Form: „The form ist mechanic, when on any given material we impose a pre-determined form, not arising out of the properties of the material, as when to a mass of clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened.“⁴⁶⁸

Die Maschinenmetapher, und damit verbunden die Stadt als Kaserne oder Gefängnis, diente Sitte als Negativfolie, gegen die er seine Vorstellung eines „naturgemäßen“ oder „organischen“ Städtebaus entwickelte. Doch ungefähr gleichzeitig wurde die Maschinenmetapher von anderen Autoren entschieden in ihr Gegenteil gewendet, nicht nur in der Architektur und im Urbanismus, sondern auch in anderen Diskursen wie der Physik, der Politik oder der Ökonomie. Die Architekten der Moderne machten die Maschine dann bekanntermaßen zu einer ihrer Leitmetaphern, um Aspekte der Funktionalität zu betonen. Ein weiterer Aspekte, den ich in diesem Zusammenhang kurz anreißen werde, sind die oft – aber nicht immer – als „technisch“ empfundenen Begriffe Geometrie, Raster und Diagramm, wie sie in technischen Zeichnungen verwendet wurden, und deren Funktion im Entwurf.

7.1 Maschine

Maschine

In den neu errichteten Stadtvierteln, so Sitte, würden Menschen in Baublöcke verpackt, „wie die Häringe in der Tonne“.⁴⁶⁹ An anderer Stelle benutzte Sitte das Bild von Arbeitern, die sich nicht „wie das liebe Vieh in bloße Stallungen zusammenpferchen“ lassen wollen.⁴⁷⁰ Der Mensch werde, so Sitte, unter der Herrschaft der Geometer zu einer „Maschine“ im „mathematisch abgezirkelten [...] Leben“.⁴⁷¹ Hier wird den Planern eine große Machtfülle zugestanden, ohne dass sie diese weise zu nutzen wüssten. Dann wieder werden auch die Planer selbst als machtlos gegenüber einer noch größeren Maschine, der Technik an sich, gezeichnet: „tüchtige Architekten haben wir in Hülle und Fülle, aber alle ersticken förmlich in dem derzeit die Geister bannenden Milieu, in der seit Decennien eingelebten Zinskasernenbauerei, in dem gänzlich unkünstlerischen ertödtenden Einerlei der Baublockkrastra unserer seit Decennien landesüblichen Lageplanfabrik.“⁴⁷²

⁴⁶⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 77.

⁴⁶⁸ Coleridge, Samuel Taylor: *Shakespearean Criticism*, Bd. 1. London: Oxford University Press 1930, S. 324. Zitiert in: Eck, van 1994, S. 183.

⁴⁶⁹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 137.

⁴⁷⁰ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 5.

⁴⁷¹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 113.

⁴⁷² Sitte, „Eine Kunstfrage“, 1901.

Maschinen (von griech. *mechané*: „Gerüst, Vorrichtung, List“), so die klassische Definition, sind fremdorganisiert und funktionieren, ohne etwas dabei zu beabsichtigen. Die Maschine im Sinn der blind vollzogenen Regel ist daher seit dem christlichen Mittelalter ein warnendes Beispiel der Gnadenlosigkeit. Eine Folge davon war, dass Herrenlosigkeit mit Gnadenlosigkeit und mit Maschinenähnlichkeit gleichgesetzt wurde.

Bis heute wird Kritik am standardisierten Massenwohnungsbau in die Maschinenmetapher gekleidet, wofür hier nur exemplarisch eine Äußerung von Léon Krier angeführt sei: „Unter dem barbarischen Einfluss der Maschine, die Städte und Land mit dürftigen Wohnungen und Kisten kolonialisiert, wird jedermann zum Verlierer.“⁴⁷³ Auffallend oft wird die Maschinenmetapher mit militärischen Metaphern vermengt. Sittes Formulierungen wie „nüchternes Casernenviertel“ oder „Arbeiter-Kaserne“ indizieren zunächst ein von oben diktiertes Leben, in dem der Einzelne völlig in der Masse aufgeht, verstaumt im „Menschenmagazin“.⁴⁷⁴ Der Begriff „Mietskaserne“ benennt außerdem den Zinshausbau durch Spekulanten als Ausdruck eines neuartigen Systems sozialer Vereinzelung in der Großstadt: die darin „kasernierten“, vom Lande zugewanderten verarmten Arbeiter und Tagelöhner erlebten eine bis dahin ungekannte soziale Isolierung, und das in großer Zahl auf engstem Raum zusammengepfercht. Theodor Goecke, Sittes Koherausgeber der Zeitschrift „Der Städtebau“ hatte den „Casernenstil“ nicht nur des Mietshausbaus, sondern auch der Schulen, Krankenhäuser etc. kritisiert, die wie „Actengestelle und Fächerreichen“ seien.⁴⁷⁵

Man muss sich die Tatsache vor Augen führen, dass der Begriff des „Militarismus“ im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert nicht zwangsläufig den negativen Beigeschmack hatte, der ihm zwei desaströse Weltkriege später so unweigerlich anzuhaften scheint. Besonders die Deutschen verehrten militärische Männer. 1898/99 lud die *Berliner Illustrierte Zeitung* ihre Leser zu einer Abstimmung über die „Größten Denker des 19. Jahrhunderts“ ein. Von den über 6.000 Einsendern stimmten 1.200 für Generalfeldmarschall von Moltke, während Kant nur 1.000 Stimmen erhielt, Darwin 800 und Schopenhauer 700. (Die Leser wählten außerdem Wilhelm I zum „Helden des Jahrhunderts“ (2.400 Stimmen), Bismarck belegte mit 1.600 Stimmen den zweiten Platz.)⁴⁷⁶ Das Militärische stand für Tugenden wie Durchsetzungskraft, Mut, Stärke, Männlichkeit, Ehre, Kampfgeist und Kameradschaft. Es transportierte aber auch mit Maschinen assoziierte und im Allgemeinen den Preußen zugeschriebene Werte wie Pünktlichkeit, Effizienz, Ordnung, und Disziplin. Auch im Schulhausbau beispielsweise war die Kasernenähnlichkeit, die heute oft kritisiert wird, nicht beiläufig entstanden, sondern erklärtes Ziel.⁴⁷⁷ Auch von vielen Architekten wurde das Militärische positiv bewertet. Nicht nur die Futuristen waren

⁴⁷³ Krier, Léon: „Nach dem Modernismus.“ In: Ders.: *Freiheit oder Fatalismus*. München, London, New York: Prestel 1998, S. 83–85, hier S. 85.

⁴⁷⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 139; Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 5; Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

⁴⁷⁵ Goecke, Theodor: *Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur. Die Architektur sozialer Wohlfahrts-Anstalten*. (= Ergänzungshefte zum Handbuch der Architektur Nr. 6). Darmstadt 1895, S. 39. Zitiert in Wilhelm 2006, S. 78f.

⁴⁷⁶ Maser, Werner: *Adolf Hitler. Biographie*. München: Herbig 1978 (Erstveröffentlichung 1971), S. 202f.

⁴⁷⁷ Vgl. Hnilica, Sonja: *Disziplinierte Körper. Die Schulbank als Erziehungsapparat*. Wien: Edition Selene 2003, S. 8, 89ff.

bekanntermaßen von Kriegsbegeisterung ergriffen, auch Otto Wagner beispielsweise begrüßte das „Militärische“ als Ausdruck seiner Zeit.⁴⁷⁸

Es ist anzumerken, dass die Metapher der Stadt, das heißt eigentlich des Staats, als Maschine wesentlich älter ist, als die Industrialisierung.⁴⁷⁹ Maschinen nehmen eine Antriebsenergie auf und wandeln diese mechanisch in Bewegungsabläufe um. Von an 1600 hatten sich die Techniken der Kriegsführung durch die Erfindung der Muskete vollkommen verändert. Die Salvenfeuer mussten synchron ausgeführt werden, das erforderte eine völlig neuartige Disziplin innerhalb des Heeres. Mittels Exerzierübungen wurden die Soldaten gedrillt, sich in einen komplexen arbeitsteiligen Ablauf einzufügen. Diese Disziplin wurde zum – positiv besetzten – Vorbild für den Staat. Die Metapher für dieses reibungslose Funktionieren vieler einzelner Teile in einem größeren Verband war die Maschine. Jaques Antoine de Guibert forderte 1774 die militärische Disziplin zu einer nationalen Sache zu machen, dann werde der Staat wie eine Maschine funktionieren.⁴⁸⁰ Die Maschinenmetapher steht hierbei für positive Werte, wie aus der Formulierung von Adam Smith von 1759 hervorgeht: „Die menschliche Gesellschaft erscheint wie eine große, ungeheuerere Maschine, deren regelmäßige und harmonische Bewegungen tausend angenehme Wirkungen hervorbringen.“⁴⁸¹

Die bauliche Umsetzung dieses Prinzips ist, wie Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* analysiert hat, das Panopticon. Das von Jeremy Bentham entwickelte *Panopticon* (1787) ist ein Gefängnis, in dem die von hinten belichteten Zellen kreisförmig rund um einen Innenhof angeordnet sind. In der Mitte steht der Turm des Wächters, der alle Gefangenen gleichzeitig sehen kann, hinter seinen Jalousien aber selber unsichtbar bleibt. Die Gefangenen sehen also weder den Wächter, noch können sie zueinander Kontakt aufnehmen. Sie sind damit keine Subjekte einer Kommunikation mehr, sondern lediglich Objekte einer Information. Bereits der sporadische und wahllose Einsatz von Strafen bewirkt, daß alle Inhaftierten permanent mit Strafe rechnen müssen, da ja immer die Möglichkeit besteht, daß sie selbst gerade im Blick des Wärters sind. Allein diese Möglichkeit führt dazu, daß die Gefangenen sich ununterbrochen selbst überwachen, auch wenn gar kein Wächter mehr anwesend ist. Sie internalisieren damit das Machtverhältnis. Die Anordnung von Körpern im Raum und die ungleiche Verteilung von Blicken stellt eine Asymmetrie her und macht die Architektur zu einer Disziplinierungsmaschine.⁴⁸² Bentham betrachtete sein Panopticon als wirksamen Apparat, um sein Ziel des größten Glücks der größten Zahl zu verwirklichen. Durch die sichtbare Effizienz der Gefängnisse würden erstens mehr Menschen von

⁴⁷⁸ Wagner 1914, S. 49.

⁴⁷⁹ Reichert, Ramón M.: „Die Arbeitsmaschine. Dokumente zur Sozialtechnologie und Rationalisierung.“ In: Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog. Wien: Kunsthalle Wien 1996, S. 119–144.

⁴⁸⁰ Guibert, Jaques Antoine de: *Versuch über die Tactik*. Dresden 1774, S. 50.

⁴⁸¹ Smith, Adam: *Theorie der ethischen Gefühle*. Übersetzt und hg. von Walther Eckstein. Hamburg: Meiner 1977 (Erstveröffentlichung 1759), S. 526.

⁴⁸² Vgl. Bentham, Jeremy: *The Panopticon Writings*. London: verso 1995 (Erstveröffentlichung 1787); Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977 (Erstveröffentlichung 1975), S. 257ff.

Straftaten abgeschreckt, die Disziplinierung mache außerdem weniger häufig schmerzhaft Körperstrafen für die Insassen notwendig.

In diesem Sinne könnte eine anklagende Illustration von Augustus Welby Northmore Pugin von 1836 „Eine christliche Stadt in den Jahren 1440 und 1840“ auch als positive Entwicklung interpretiert werden.⁴⁸³ (Abb. 36) Die Stadtmauer ist gefallen, die Stadt hat sich ausgebreitet, die vorher zahlreichen Kirchen wurden von Fabriken verdrängt, deren Schloten anstelle der alten Kirchtürme die neue Skyline bilden, und den Vordergrund dominiert ein riesiges panoptisches Gefängnis.

Funktionalität und Fortschritt

Der amerikanische Bildhauer und Theoretiker Horatio Greenough unterschied in seinem einflussreichen Aufsatz „American Architecture“ 1843 zwischen organischen und monumentalen Bauten. Erstere seien konstruiert, um die Bedürfnisse ihrer Bewohner zu erfüllen, zweitere richten sich nach den Vorlieben, dem Glauben und dem Geschmack der Menschen: „In the former class the laws of structure and apportionment, depending on definite wants, obey a demonstrable rule. *They may be called machines each individual of which must be formed with reference to the abstract type of its species.* [Hervorhebung S.H.]“ Greenough dienten also für organische Bauten Maschinen als Vorbild, besonders der Schiffsbau: „Could we carry into our civil architecture the responsibilities that weigh upon our shipbuilding, we should ere long have edifices as superior to the Pantheon...“ Le Corbusiers erweiterte später Greenoughs Vergleich in *Vers un Architecture* (1920/21) auf den eines Automobils mit griechischen Tempeln. Für Greenough zeichnete sich der Schiffsbau dadurch aus, dass die Form sich wie bei einer Maschine von innen nach außen entwickle.⁴⁸⁴ Er verband mit der Maschinenmetapher also genau die gegenteiligen Eigenschaften wie Sitte, der in Übereinstimmung mit Coleridge als „mechanisch“ genau diejenigen Formen bezeichnet hatte, die ohne logischen inneren Zusammenhang von außen aufgedrückt werden. Greenough machte, mit einem Rückgriff auf die Naturwissenschaften, die Funktion zum Angelpunkt aller Architektur, sie bestimme Schönheit, Nützlichkeit und Charakter: „The many-sided and full and rich harmony of nature is a many-sided response to the call for many functions.“⁴⁸⁵ So schließt sich der Kreis zu den im Kapitel über die Stadt als Organismus zitierten Parallelen zwischen Organismen und Maschinen. Ein positives Technikbild sieht offenbar Technik und Natur nicht als Gegensatz. In Europa hatte Viollet-le-Duc Maschinen als Vorbild für Architektur eingeführt. „La locomotive est presque un être, et sa forme extérieure n'est que l'expression de sa puissance. Une locomotive donc a du style [...] la physionomie vraie de sa brutale energie...“⁴⁸⁶ Nach ihm haben zahlreiche Vertreter des Futurismus und des Funktionalismus die Maschinenmetapher sehr positiv bewertet. Der Berliner Stadtbaurat Martin Wagner schrieb 1929: „Diese Masse, die wir heute in der Gestalt von Wohnhäusern zu

⁴⁸³ Pugin, Augustus Welby Northmore: *Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Forteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Decay of Taste*. Salisbury 1836.

⁴⁸⁴ Greenough, Horatio: „American Architecture.“ In: Ders.: *Remarks on Art, Design and Architecture*. Hg. von Harold A. Small. Berkeley u.a.: University of California Press 1947, S. 51ff., hier S. 65, 62.

⁴⁸⁵ Greenough 1947, S. 51ff., hier S. 71, 74.

⁴⁸⁶ Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: *Entretiens sur l'architecture*. 2 Bde. Brüssel: Mardaga 1977 (Erstveröffentlichung 1863), Bd.1, S. 186. Zitiert in Kruft 1995, S. 324.

formen haben, will ganz entkleidet sein von all dem aufgespeicherten leblosen dekorativen Reichtum. Sie will fettlos in Erscheinung treten, wie ein Flugzeug, eine D-Zug-Lokomotive, ein Motor usw.“⁴⁸⁷ (Abb. 37)

Auch Le Corbusier ließ sich von Industriebauten und Maschinen, von Silos, Autos, Flugzeugen und Ozendampfern inspirieren. Er formulierte: „Die Stadt ist ein Arbeitswerkzeug.“⁴⁸⁸ Und: „Das Haus ist eine Wohnmaschine.“⁴⁸⁹ Diese „Wohnmaschine“ steht für ein Leben auf der Höhe der technischen und wissenschaftlichen Standards, für Effizienz, Komfort, Gesundheit, Demokratie und eine „ehrliche“ Architektur. Die Wohnung als Maschine könne dem Individuum seine Freiheit zurückgeben. Maschinen standen außerdem für Präzision, Funktionalität und ökonomische Herstellungsart und galten Le Corbusier als Rechtfertigung für geometrische, abstrakte Formen.⁴⁹⁰

Darüber hinaus beschrieb Le Corbusier auch das Leben in der Stadt in Maschinenmetaphern: „Die Menschen scheinen im allgemeinen wie Zahnräder einer Maschine eine genau vorgeschriebene Bahn zu verfolgen. Ihre Arbeit ist regelmäßig, (...) ihr Stundenplan ist unerbittlich exakt“⁴⁹¹ Damit steht Le Corbusier ganz in der oben beschriebenen utilitaristischen Tradition. Stanislaus von Moos beschreibt Le Corbusiers *Ville Contemporaine* von 1922 insgesamt als metaphorisch: „The metaphors that come to mind relate to the machine. The project looks like a giant motor, an accumulator of sorts or an air-filtering device that serves to heat, to cool or perhaps just to disinfect. (...) More adequate perhaps, given the dimensions at stake, is the image of the factory: the whole presents itself as a colossal industrial plant with a huge assembly line in its central axis, where everything depends on punctuality and order [...]. Indeed the city is a metaphor of the Ford plant itself, as it looked around 1920, with its factory-owned railway bringing coal to the blast furnaces in much the same way as the Voisins and Delages bring the businessmen to their offices in Le Corbusier’s diorama view.“⁴⁹² (Le Corbusiers *Plan Voisin*, in dem er seine Konzeption der *Ville Contemporaine* auf Paris anwendete, war nach dem Sponsor, dem Autohersteller Voisin benannt.)

Mitunter können diese wohldurchdachten und geordneten Stadtmaschinen auch ein Eigenleben entwickeln, dann mischen sich Monstermetaphern ins Bild. Le Corbusier prophezeite: „Die kommende Stadt hat in sich einen furchtbaren Mechanismus, einen mächtigen Stier, einen Hochofen exakter und zahlloser Maschinen, einen gebändigten Typhon.“⁴⁹³ Dieselben Anklänge finden sich bei Antonio Sant’Elia schon 1914: „Wir müssen die futuristische Stadt wie einen riesigen, lärmenden Bauplatz planen und bebauen, beweglich und dynamisch in allen ihren Teilen, und das futuristische Haus wie eine

⁴⁸⁷ Martin Wagner zitiert in Scarpa, Ludovica: *Martin Wagner und Berlin*. Braunschweig, Wiesbaden Vieweg 1986, S. 42.

⁴⁸⁸ Le Corbusier 1979, S. VII.

⁴⁸⁹ Le Corbusier: *Vers une Architecture*. Übersetzt von Hans Hildebrandt. Braunschweig, Wiesbaden 1984 (Erstveröffentlichung Paris 1923). Nach Neumeyer 2002 S. 391–405, hier S. 392

⁴⁹⁰ Forty 1989, S. 1–14, hier S. 7.

⁴⁹¹ Le Corbusier 1979, S. 41.

⁴⁹² Moos, Stanislaus von: „Le Corbusier, the monument and the metropolis.“ In: *Columbia documents of architecture and theory: D*, Bd. 3, 1993, S. 115–137, hier S. 124f.

⁴⁹³ Le Corbusier 1979, S. 57.

gigantische Maschine. (...) [D]ie Aufzüge müssen sich wie Schlangen aus Eisen und Glas an den Fassaden hinaufwinden. (...) [D]ieses Haus muss sich am Rande eines lärmenden Abgrundes erheben: die Straße, die sich nicht mehr wie ein Fußteppich auf der Höhe der Portierslogen dahinzieht, sondern die mehrere Geschosse tief in die Erde hinabreicht, und diese Geschosse werden für die erforderlichen Übergänge durch Metall-Laufstege und sehr schnelle Rolltreppen verbunden sein.“⁴⁹⁴

Der bedingungslose Glaube an den technischen Fortschritt, der den Urbanismus, genauso wie viele andere Diskurse beseelte, ist seit dem Zweiten Weltkrieg grundlegend in Frage gestellt. Auch der Glaube an wissenschaftliche Objektivität wurde stark erschüttert. Peter Collins nennt drei problematische Konsequenzen, die in der Moderne aus der Maschinenanalogie gezogen wurden: erstens, dass jedes Problem, wenn es wohldefiniert sei, auch gelöst werden könne. Zweitens, dass alle Menschen aufgrund ihrer gleichartigen biologischen Organisation auch die gleichen Bedürfnisse hätten, und drittens, dass Architektur ein Produkt kompetitiver Selektion sein solle, entlang von Standards, die aus logischer Analyse und wissenschaftlichem Experiment folgten.⁴⁹⁵

Seit der Ausbreitung von Computern hat sich das Bild, das wir und von Maschinen machen, völlig verändert. Maschinen können intelligent sein und ein Eigenleben entfalten. Die Unterscheidung zwischen Organismen und Maschinen verschwindet mehr und mehr, der „Cyborg“ steht für diese Entwicklung. Es gibt folgerichtig technologische Metaphern, die diese Determiniertheit aufbrechen, sie entstammen häufig dem Bereich der Kybernetik, wobei sich auch hier wieder Überschneidungen zu Naturmetaphern finden, da auch zeitgenössische Naturauffassungen sich an der Kybernetik orientieren. Exemplarisch sei an dieser Stelle eine Stadtdefinition von Elizabeth Grosz zitiert, die wohl nach wie vor als State of the Art gelten kann: „By city I understand a complex and interactive network which links together, often in an unintegrated and de facto way, a number of disparate social activities, processes, and relations, with a number of imaginary and real, projected or actual architectural, geographic, civic, and public relations. The city brings together economic and informational flows, power networks, forms of displacement, management, and political organization, interpersonal, familial, and extra-familial social relations, and an aesthetic/economic organization of space and place to create a semipermanent but ever-changing built environment or milieu.“⁴⁹⁶

Technikskepsis

Die Industrielle Revolution kam in Deutschland und erst recht in Österreich eher spät an, die deutschsprachige Soziologie und Philosophie war von Beginn an von tiefer Skepsis geprägt, anders als Franzosen oder Briten, die den wissenschaftlich-technischen Fortschritt als Voraussetzung einer vernunftgeleiteten Zivilisation ansahen. Hegel bemerkte in seiner *Realphilosophie*: „In der Maschine hebt

⁴⁹⁴ Sant’Elia, Antonio: „Manifest der futuristischen Architektur.“ Übersetzt von Christa Baumgarth, in: Dies.: *Geschichte des Futurismus*. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt 1966 (Erstveröffentlichung 1914), S. 217–221, hier S. 219.

⁴⁹⁵ Collins 1998, S. 165.

⁴⁹⁶ Grosz 1992, S. 244.

der Mensch selbst diese seine formale Tätigkeit auf und lässt sie ganz für ihn arbeiten. Aber jener Betrug, den er gegen die Natur ausübt (...), rächt sich gegen ihn selbst; (...) je mehr er sie unterjocht, desto niedriger wird er selbst (...) und das Arbeiten, das ihm übrig bleibt, wird selbst maschinenmäßiger.“⁴⁹⁷

Hegels Menschenbild war geformt nach dem Ideal des mittelalterlichen Handwerkers, des freien Bauern oder des Renaissancekünstlers in seiner freien Auseinandersetzung mit der Natur. In diesem Wertesystem galten Ingenieure als unvermeidliche Hilfskräfte des bedrohlichen technischen Fortschritts und damit auch dessen Repräsentanten mit allen ihm zugeschriebenen negativen Eigenschaften. Ein dementsprechend niedriges Ansehen hatte dieser Berufsstand im deutschsprachigen Raum. Ganz anders in Frankreich, wo der *ingenieur* als geistreicher Erfinder galt.

Wiederholung und Präzision charakterisierten in diesem Zusammenhang die Maschine, Einzigartigkeit und Unperfektheit das Handwerk, oder, davon abgeleitet, das Leben. John Ruskin kritisierte in *The Stones of Venice* 1853, dass die Bauhandwerker ihre Freiheit verloren hätten. Durch die Arbeitsteilung führe der Handwerker lediglich die Pläne eines anderen aus, alles worauf er sich noch konzentrieren könne, sei die Perfektion in der Ausführung. Die handwerklichen Erzeugnisse des Mittelalters, d.i. in der von Ruskin als vollkommenster Baustil bezeichneten Gotik, zeigten eine gewisse Imperfektion, eine Nachlässigkeit in der Ausführung, da ihre Kräfte hauptsächlich in die Konzeption flossen. In Zeiten der Arbeitsteilung werde der Handwerker zum Sklaven der Produktion, zur Maschine und produziere: „Choose whether you will pay for the lovely form or the perfect finish, and choose at the same moment whether you will make the worker a man or a grindstone.“⁴⁹⁸ Bei jedem Ornament müsse man sich fragen: „Was it done with enjoyment – was the carver happy, while he was about it?“⁴⁹⁹ Zu perfekte Gegenstände seien tot. Ruskin richtet sich besonders gegen gegossenen und maschinengefertigte Ornamente, sowie gegen bemalte Oberflächen, die ein anderes Material vortäuschen. William Morris und nach ihm die *Arts and Crafts*-Bewegung griffen diese Ideen auf.

Sitte formulierte ebenfalls diese Sehnsucht nach vorindustriellen Produktionsbedingungen in seinem Artikel über die Burg Kreuzenstein, die von Graf Wilczek als kuriose Mischung von Spolien aus ganz Europa und neu angefertigten Teilen in der Nähe von Wien errichtet wurde: „Eine Art Künstlergenossenschaft, besser gesagt Gefolgschaft, denn sie sind, wie eben gezeigt, alle nicht bloss das vom Bauherrn aus aller Welt, meist aber aus Italien zusammengeworbene, sozusagen künstlerische Landsknechtsfähnlein, sondern die hier am Bau freigewordenen Lehrlinge, die Schüler des Bauherrn. Untereinander in steter bester Freundschaft, theilweise verschwägert, (...) sind diese glücklichen Leute sogar wie zu einer Familie zusammengewachsen. Man muss mit eigenen Augen den Frohsinn dieser kleinen Künstlergemeinde bei der Arbeit, das ganze sorglose Behagen ihres Daseins gesehen haben, um ein heutigen Tages so ungewöhnliches Bild zu begreifen. (...) [M]an sieht hier neben alten echten

⁴⁹⁷ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Sämtliche Werke*, Bd. 19: *Jenenser Realphilosophie I*, Leipzig 1923, S. 237. Zitiert in: Habermas, Jürgen: *Technik und Wissenschaft als Ideologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S.29f)

⁴⁹⁸ Ruskin, John: *The Stones of Venice*. In: Ders.: *The Works of John Ruskin. Library Edition*, 39 Bde. Hg. von E.T. Cook und A. Wedderburn. London and New York: George Allen 1903-12 (Erstveröffentlichung 1853), Bd. 10, S. 199–200

⁴⁹⁹ Ruskin 1989, Kap. V, § 24, S. 181f.

Kunstwerken auch ein Stück alten gesunden Kunstlebens, ein Stück alten Bauhüttenlebens vor sich wiedererstanden.“⁵⁰⁰ Sitte kritisierte auch, ganz im Sinne Ruskins, die modernen Produktionsbedingungen, die nur leblose Architektur erzeugten: „Der arme Malergehilfe, welcher heute mit der Patrone in der Hand das Gerüst besteigt, ist nur der lebende Bestandtheil einer Maschinerie und die Erzeugnisse dieser Maschine sind Massenproducte, Industrie-Artikel mit allen Merkmalen derselben: der Frostigkeit, Gemüthlosigkeit, die nie und nirgends zum Herzen spricht, auch wenn der bombastische Aufwand noch so groß ist. (...) Wahre Kunstwerke sind aber immer die Hervorbringungen der Alten trotz aller Zeichenfehler und wenn es auch hie und da nur Bauernkunstwerke niedersten Ranges sind, wie die Chormusik einer Dorfkirche, so sprechen sie doch voll und ganz zum Herzen, weil sie voll und ganz vom Herzen kommen.“⁵⁰¹

Sitte riet darüber hinaus grundsätzlich zur Skepsis gegenüber den Möglichkeiten und Risiken der modernen Technik. Er plädierte beispielsweise gegen die Einwölbung des Wienflusses, da man eine Überschwemmungskatastrophe nicht absolut ausschließen könne. Als Beispiel verwies er auf einen spektakulären Dambruch bei Bouzey in Frankreich, bei dem im April 1895 aufgrund fehlerhafter Berechnung der Statik die Staumauer in einem Stück umgestürzt war und viele Menschenleben gefordert hatte: „Wer wagt das zu verantworten? Der bloßen Möglichkeit eines solchen Ereignisses gegenüber genügt doch nicht die hundertfache Sicherheit beim Baue, auch nicht die tausendfache, sondern nur die absolute, und diese hat man nur, wenn man so etwas überhaupt gar nicht macht.“⁵⁰² Plädierte Sitte hier gegen den seiner Auffassung nach überzogenen Machbarkeitswahn, so nahm Le Corbusier auch in dieser Frage, kaum überraschend, den genau gegenteiligen Standpunkt ein. Es ist bezeichnend, dass Le Corbusier gerade den Bau einer gigantischen Talsperre im Hochgebirge als Illustration für sein Motto: „Das schenkt unseren Träumen Kühnheit: Sie können verwirklicht werden“ anführte.⁵⁰³

Auch gegenüber den neuen Baumaterialien, Glas und Eisen, blieb Sitte skeptisch. Er traute den ingenieurtechnischen Innovationen nicht zu, zum Motor eines neuen zeitgemäßen Baustils zu werden. Sitte schimpfte auf Otto Wagner, stellvertretend für alle, die sich anmaßen, aus neuen Materialien eine neue Architektur kreieren zu wollen: „Diesmal sollte sie demokratisch sein und jenes gewaltige Etwas ausdrücken, das in der modernen Seele des modernen Menschen noch ungehoben schlummert und sich vorläufig nur in Fabriksschloten, Maschinen- und Markthallen, Bahnhöfen und dergleichen als eine neue Welt der Baukunst ankündigt. Die neuen Materialien, Glas und Eisen, werden der neuen Baukunst die Wege weisen und, gesteigert durch Schönheit, ein bisher noch nie erreichtes Etwas der Welt schenken. (...) Aber *item*, die blasse Theorie machte ihre Runde um die Welt, und man fing allenthalben an, mit Eisen und Glas herumzudoktern, um daraus eine neue Architektur zu erquetschen.“⁵⁰⁴ Er warf Wagner

⁵⁰⁰ Sitte, Camillo: „Aus der Burg Kreuzenstein.“ In: *Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie 1*, Wien 1898, S. 3–15, 95–104, 155–164.

⁵⁰¹ Sitte, Camillo: „Über die Erhaltung des Gurker Domes und dessen Malereien.“ In: *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler 18*, 1892, S. 53–56, 75–80.

⁵⁰² Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

⁵⁰³ Le Corbusier 1979, S. 111, 114f.

⁵⁰⁴ Sitte, Camillo: „Am Carlsplatz. Das Kaiser Franz Joseph-Museum der Stadt Wien.“ In: *NWT*, 12. Juni 1902.

vor, Semper falsch verstanden zu haben, da Wagner Semper dafür kritisierte, seine Idee der Entwicklung der Baustile nicht zuende gedacht zu haben, und statt dessen die „Konstruktion selbst“ als „Urzelle der Baukunst“ behauptete.⁵⁰⁵ Sitte hielt dagegen, Semper habe ja eben „von *Bau-Kunst* und nicht von *Bau-Technik* [Hervorhebung i.O.]“ gesprochen, Wagners Architekturvisionen gingen folglich am Kern der Sache vorbei: „Das hat ja Alles mit Kunst rein gar nichts zu thun, sondern nur mit dem Fabriksbau, dem Erwerbsbau, dem leidigen Geldverdienen, aber nie und nimmer mit Kunst, mit dem Welträthsel, mit den innersten, heiligsten Gefühlen der Menschheit.“⁵⁰⁶

Otto Wagner hatte in „Moderne Architektur“ 1896, Gottfried Sempers Dictum „*Artis sola domina necessitas*“ zitierend, „Bedürfnis, Zweck, Konstruktion und Idealismus“ als „Urkeime“ des künstlerischen Lebens bezeichnet. Somit wurde Funktionalität auch zum ästhetischen Kriterium: „Etwas unpraktisches kann nicht schön sein.“⁵⁰⁷ Sitte konnte den selben Objekten wenig abgewinnen. „Das Warenlager, das Massenzinshaus, die ganze sogenannte landwirtschaftliche Baukunst, der Kasernenbau etc. haben mit reiner, idealer Kunst ebensowenig zu schaffen, als ledigliche Gebrauchsgegenstände, wie etwa eine Dampfmaschine, ein Ackerpflug oder irgend ein Werkzeug.“⁵⁰⁸ Kunst und Nützlichkeit waren für Sitte in Nachfolge Kants ein Antagonismus (näheres dazu im Kapitel Kunstwerk): „Der innere Widerstreit zwischen dem Malerischen und dem Praktischen kann nicht weggeredet werden; er besteht und wird immer bestehen als ein in der Natur der Sache selbst Gegebenes.“⁵⁰⁹

Assoziationen oder formale Ähnlichkeiten von Architektur und Maschinen lehnte Sitte ab. Er warf beispielsweise Wagner vor, seinen Wettbewerbsentwurf für ein Museum am Karlsplatz, der eine verglaste Eisenkonstruktion enthält, fälschlicherweise „im Eisenbahnstyl der Wiener Verkehrsanlagen durchgebildet“ zu haben.⁵¹⁰ Diese Materialien und dieser Stil seien aber ausschließlich für Verkehrsbauten geeignet, denn „[j]edwede künstlerisch angewendete Form löst nämlich unwillkürlich und mit zwingender, nicht abzustellender Naturgewalt Ideenassoziationen aus. (...) Die Empfindungsmomente dieser Assoziationen mischen sich unbewußt in den Gesamteindruck des Werkes und verletzen da möglicherweise in geradezu zerstörerischer Weise seine Wirkung, seinen Charakter. Solche schädliche Ideenassoziationen würden sich zweifellos nach der Ausführung an seine Überbrückungen der Straßenöffnungen mit luftigen Eisenconstructions und an seine riesige Glashalle des kleinen Baublockes heften. Die Überbrückungen sind wörtlich im Eisenbahnstyl gehalten, eben modernste Eisenconstruction, man kann daher bei ihrem Anblick die schädliche Nebenidee an einen Eisenbahnzug, der auf der einen Seite ins Museum hineinfährt und auf der anderen Seite wie aus einem Tunnel wieder herauskommt, um dann bei dem Glashaus zwischen assyrischen Pylonen jählings abzustürzen...“⁵¹¹

⁵⁰⁵ Sitte, „Am Karlsplatz“, 1902. Die betreffende Passage Wagners findet sich in: Wagner 1902, S. 99f.

⁵⁰⁶ Sitte, „Am Karlsplatz“, 1902.

⁵⁰⁷ Wagner 1902, S. 95, 70.

⁵⁰⁸ Sitte, Camillo: „Sezession und Monumentalkunst.“ In: *NWT*, 5./6. Mai 1903.

⁵⁰⁹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 118.

⁵¹⁰ Sitte, „Am Karlsplatz“, 1902.

⁵¹¹ Sitte, „Eine Kunstfrage“, 1901.

7.2 Raster

Geometrie

Ildefonso Cerdà entwarf für die Stadterweiterung von Barcelona eine 22 Block tiefe Rasterstadt, die einerseits vom Meer begrenzt und von 2 diagonalen Avenuen durchschnitten war. Die Seitenlänge der ca. 550 Blocks mit abgeschrägten Ecken war von ihm auf 113,33 Meter festgelegt, plus 20 Meter für die Straßenführung. Sein Projekt war vom Gedanken an eine demokratische Stadt motiviert, es wurde von einer vorübergehenden liberalen Regierung im Mai 1860 zur Ausführung bestimmt, fast vollständig erbaut und zusätzlich innerhalb kürzester Zeit besiedelt. Für Otto Wagner spiegelte die Uniformität der Miethäuser die „einander ähnlicher werdene[n] Lebensweise[n]“ ihrer BewohnerInnen.⁵¹²

Sitte bewertete Uniformität, wie oben gezeigt, völlig anders. Die Debatte um die „Maschinenmäßigkeit“ von Stadt wirkte selbstverständlich auch in die Debatte über die Formgebung und Komposition hinein. Der Disput um krumme oder kurvige und gerade Straßen zwischen Sitte und den Modernisten, allen voran Le Corbusier, ist schon zum Klischee verkommen. Sitte schreibt zu seinem Lageplan für Reichenberg, bei der Planverfassung „kommt man naturgemäß auf krummlinige Straßenzüge, aber das ist in keiner Weise ein Fehler, sondern ein Glück; denn die krumme Straße ist unter allen Umständen schöner und praktischer als die gradlinige...“⁵¹³ In *La Construction des villes* von 1910 hatte Le Corbusier noch gegen das rechtwinklige Straßenraster und für gewundene Straßen argumentiert, indem er forderte, dass „man die Lektion vom Esel lernen“ müsse.⁵¹⁴ 1925 publizierte er, wie bereits erwähnt den Essay in gänzlich überarbeiteter Form unter dem Titel *Urbanisme* und kehrte sein Argument ins Gegenteil. Nun warb er für reine Geometrie, rechte Winkel und gerade Linien: „Der Mensch schreitet geradeaus, weil er ein Ziel hat (...) Der Esel geht im Zickzack, döst ein wenig, blöder von der Hitze und zerstreut (...) Nun, eine moderne Stadt lebt, praktisch, von der Geraden: (...) Der Verkehr fordert die Gerade. Die Gerade ist gesund auch für die Seele der Städte. Die Kurve ist verderblich, schwierig und gefährlich. Sie lähmt.“⁵¹⁵ Otto Wagner erklärte hingegen, dass, obwohl die Gerade grundsätzlich zu bevorzugen sei („Zeit ist Geld“), man diese nicht überall verwenden solle, da „die Kurve, die polygone Linie“ dazu beitragen „das Stadtbild abwechslungsreicher und, wenn sie gut sind, auch interessanter zu gestalten.“⁵¹⁶

Sitte behauptete, die Geradlinigkeit der städtischen Straßen stehe für die Seelenlosigkeit ihrer Bewohner, und zitiert Marschall Mac-Mahon, den Präsidenten der 3. Republik (1873–79): „Die gerade Linie lässt keine Erregung aufkommen. So konnte man auch im Jahre 1870 beobachten, dass die ganz regelmässig gebauten Städte sich von drei Ulanen einnehmen liessen, während recht alte und winkelige Städte ganz bereit waren, sich auf's Äusserste zu vertheidigen.“⁵¹⁷ Und abschätzig spricht er vom „geometrische[n]

⁵¹² Wagner 1902, S. 139.

⁵¹³ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 16.

⁵¹⁴ „La leçon de l'âne est à retenir.“ Zitiert in Brooks 1982, S. 282.

⁵¹⁵ Le Corbusier 1979, S. 5, 10.

⁵¹⁶ Wagner 1902, S. 144f.

⁵¹⁷ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

Häuserkastenwerk“, das „weder bewundert, noch geliebt“ werde „weil es ja weder den Anforderungen der Kunst, noch denen der Natur (...) entspricht.“⁵¹⁸

Le Corbusier hingegen sah geometrische Formen als Inbegriff der Zivilisation, Schönheit und Perfektion:

„In die chaotische Natur hinein schafft der Mensch zu seiner Sicherheit eine eigene Umwelt, eine Schutzzone, die im Einklang zu dem steht, was er ist und was er denkt; (...) Man kann sagen, je weiter sich die menschlichen Werke vom unmittelbar Greifbaren entfernen, desto mehr neigen sie zur reinen Geometrie. (...) die Stadt ist reine Geometrie. In der Freiheit neigt der Mensch zur reinen Geometrie. Er schafft dann, was man Ordnung nennt. (...) Auf der höchsten Stufe des Schaffens streben wir zur allerreinsten Ordnung: zum Kunstwerk.“⁵¹⁹ Le Corbusier sieht das Raster nicht im Widerspruch zur Natur: „das Menschentier ist, gleich der Biene, ein Konstrukteur geometrischer Zellen.“⁵²⁰ Geometrie stehe gleichzeitig für Zivilisation und für die „wahre Natur“ des Menschen. Mit dem Raster sieht Le Corbusier auch die Serie, und die Serienproduktion als Inbegriff der Vollkommenheit.⁵²¹

Die Kristallbildung ist Le Corbusier, wie vielen gleichgesinnten Zeitgenossen, paradigmatisches Beispiel für perfekte geometrische Formen in der Natur und damit Beweis für die „Natürlichkeit“ von Geometrie. „Inmitten des Wirrwarrs tauchen reine Kristallisationen auf, stärkende, beruhigende Formen...“⁵²² Über seine *Ville Contemporaine* schreibt Le Corbusier geradezu schwärmerisch: „durch die schönen Arabesken des Laubwerks sehen sie in großen Abständen voneinander riesige Kristallmassen aufragen – höher als irgendein Gebäude in der Welt. Kristall, das im azurnen Blau schillert und unter dem grauen Winterhimmel leuchtet – Kristall, das schwerelos in der Luft zu schweben scheint, das am Abend funkelt und glitzert – elektrischer Zauber. (...) die majestätischen Kristallprismen, gigantisch und durchsichtig. Festigkeit, Unbeweglichkeit, Raum, blauer Himmel, Licht! Freude.“⁵²³

Für Sitte dagegen bedeutete Gleichförmigkeit Undifferenziertheit und war damit unorganisch. Er interpretierte das Raster als planerische Ambitionslosigkeit: „Man sollte meinen, dass dies sonnenklar ist, und doch konnte man sich beim modernen Städtebau nicht zu detaillierten Programmen entschließen. Die notwendige Folge davon war das moderne Schachbrettssystem, was eben bloß die nüchterne geometrische Formel darstellt für all dieses Nichtwissen, all dieses Nichtwollen.“⁵²⁴ Auch Sittes Vorbild Semper hatte sich gegen das Raster als Kompositionsgrundlage gewandt. Er kritisierte die Durand'sche Entwurfslehre als „Stickmuster“, das es ermöglicht, binnen sechs Monaten Techniker auszubilden, die nichts anderes könnten, als mechanisch innerhalb des vorgegebenen Rasters Bauteile aneinander zu fügen. Als Vorbilder für diese geistlose Technik nannte er die Stadtanlagen von Mannheim und Karlsruhe, Schöpfungen des Barock.⁵²⁵

⁵¹⁸ Sitte, „Die Kunst des Städtebaus“, 1891.

⁵¹⁹ Le Corbusier 1979, S. 19ff.

⁵²⁰ Ebd., S. 23.

⁵²¹ Ebd., S. 142.

⁵²² Ebd., S. 81, 173.

⁵²³ Ebd., S. 184f.

⁵²⁴ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

⁵²⁵ Semper, „Vorläufige Bemerkungen“, 1979, S. 216.

Sitte bezeichnete das Raster als primitiv: „Es scheint aber in der Natur des menschlichen Denkvermögens begründet zu sein, daß alle derartigen Erstlingsversuche einer Beherrschung der Natur durch Lineal und Zirkel schachbrettartig, rechtwinklig ausfallen. Überall, wo das Städtebauen hastig, in großem Umfange und somit nach vorgefaßtem Plan in Angriff genommen wurde, verfiel man zunächst auf dasselbe Rezept.“⁵²⁶ Das zeige sich an ältesten bekannten Stadtplänen Mesopotamiens ebenso wie an frühen Landkarten, auf denen sich die in Wahrheit unregelmäßigen Küstenlinien stets den Hauptachsen annäherten. „Mit geradezu elementarer Gewalt, zwingend wie ein Naturgesetz, treten diese rechtwinkligen Schemata zutage, wenn es sich um Parzellirungen großen Stils, als gewaltige Neuschöpfungen handelt, welche an die menschliche Schaffenskraft plötzlich mit neuen Aufgaben herantreten. Das Rechtwinkelschema erscheint in diesem Falle wie der *Ausfluß eines Naturdenkprozesses, eine Form, in der die Weltseele denkt*; überall die gleichen Erscheinungen, als ob es gar nicht anders gemacht werden könnte. Die großartigste Parzellirung dieser Art ist die Staateneintheilung von Nordamerika nach Breiten- und Längengraden, welche ebenso wie die ähnlichen Grenzbestimmungen in Zentralafrika auch deutlich das Wesen dieses Vorganges enthüllt. Der Vorgang besagt, daß man hier Flüsse und Berge noch nicht genau genug kennt, daß man noch nicht weiß, wie sich Leben und Verkehr hier entwickeln werden und somit in vollständiger Unkenntniß und äußerster Rathlosigkeit nichts Anderes vermöge, als das *Rechtwinkelschema des Denk- (oder Rede-?) Apparates* an Stelle der noch unergründlichen Naturform zu setzen. Dieselben Verhältnisse erzeugten in neuerer Zeit massenhaft die modernen sprichwörtlich langweiligen Städteanlagen. [Hervorhebung S.H.]“⁵²⁷ (Abb. 38)

Sitte transferierte stattdessen Kompositionsprinzipien aus dem Kunstgewerbe auf den Städtebau und verglich die Konzeption einer Stadterweiterung mit dem Komponieren von Ornamenten auf asymmetrischen Flächen.⁵²⁸ Sitte hat selbst ausführliche Lehrmaterialien für das Ornamentzeichnen entwickelt. Ruth Hanisch hat herausgearbeitet, dass er darüber hinaus auch andere fachdidaktische Methoden, die er für den Kunstgewerbeunterricht entwickelt hatte, in seinem berühmten Buch auf den Städtebau übertrug.⁵²⁹

Vielleicht kann eine Begründung für Sittes Abneigung gegen einfache Geometrien ebenfalls in seiner Berufsbiographie gefunden werden. Sitte hat mehrere fachdidaktische Werke für den Zeichenunterricht an Gewerbeschulen verfasst. Im geometrischen Zeichnen, wie im Freihandzeichnen beginnen seine Kurse

⁵²⁶ Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ „Die Ursache, daß die Rechnung nirgends Null für Null aufgehen wollte, liegt darin, daß eine symmetrische Anordnung auf bereits gänzlich unsymmetrisch durcheinandergeworfener Grundlage schlechterdings nicht möglich ist. *Sogar jeder tüchtiger Ornamentiker kennt die Regel, daß unsymmetrische Flächen nur mit unsymmetrischen Motiven gefüllt werden können*, und jeder Architekt weiß sich im Falle verschrobenen Terrains und sonstiger der strengen Symmetrie widerstrebender Bedingungen an deren Stelle durch bloßes Massengleichgewicht zu helfen. [Hervorhebung S.H.]“ Sitte, Camillo: „Das Wien der Zukunft. Zur Ausstellung der Regulierungsprojekte.“ In: *NWT*, 6./8./14./31. März 1894.

⁵²⁹ Hanisch, Ruth: „Die Ursache der schönen Wirkung“. Eine Parallelektüre von Camillo Sittes Schriften zu Kunstgewerbe und Städtebau.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 209–224.

mit einfachen, rechtwinkligen Formen, die dann schrittweise komplexer wurden.⁵³⁰ Sitte war ein Verfechter der von Ernst Haeckel popularisierte Rekapitulationstheorie, derzufolge Onto- und Phylogenese gleichzusetzen sind: „Die Formenreihe, welche der individuelle Organismus während seiner Entwicklung von der Eizelle an bis zu seinem ausgebildeten Zustand durchläuft, ist eine kurze gedrängte Wiederholung der langen Formenreihe, welche die thierischen Vorfahren desselben Organismus, oder die Stammformen seiner Art von den ältesten Zeiten der sogenannten organischen Schöpfung an bis auf die Gegenwart durchlaufen haben.“⁵³¹ Sitte kombinierte diese Theorie mit den evolutionsbiologischen Ideen Herbert Spencers und zog daraus Schlussfolgerungen für seine Unterrichtspraxis. Jeder Schüler entwickle sich beim Zeichnen durch die Stadien der Menschheitsgeschichte, von den Höhlenmalereien, über die alten Ägypter und Griechen und die Renaissance (mit der Erfindung, in Sittes Diktion „Entdeckung“ der Perspektive) bis heute.⁵³² Sitte betonte in diesem Zusammenhang, dass die primitivste Stufe des Zeichnens eine Mischung aus Aufsicht und Ansicht sei (das entspricht dem „ägyptischen“ Stadium), die es im perspektivischen Zeichnen zu überwinden gelte. Der häufigste Fehler beim perspektivischen Zeichnen bestehe darin, „alles perspektivisch Gesehene in unbewusster Geistesthätigkeit sogleich in seine wahre (orthogonale) Gestalt und Länge aufzulösen.“⁵³³

Der Erfinder der darstellenden Geometrie Gaspard Monge –gleichzeitig Gründungsleiter der École Polytechnique in Paris 1794 –, betonte deren Wichtigkeit, da sie nicht nur leicht zu erlernen sei, sondern dazu überaus präzise und anregend für den Forschungstrieb. Er bezeichnete seine Erfindung als „für den Ingenieur unerlässliche nothwendige Sprache“.⁵³⁴ Sitte dagegen lehnte die an Ingenieurschulen geübte zeichnerische Praxis der Darstellung in Grundriss, Aufriss und Schnitte auf Grundlage der Darstellenden Geometrie ab. Sie habe eine „jahrtausende alten Praktik“ der perspektivischen Darstellung gewaltsam vernichtet.⁵³⁵ In Bezug auf den Städtebau betonte Sitte immer wieder die aus der perspektivischen Verzerrung abgeleitete Tatsache, dass symmetrische Grundrisskonzeptionen nur am Plan oder aus einer Vogelschauerspektive als solche sichtbar seien, nicht aber aus der normalen Augenhöhe von Fußgängern. Solche Symmetrien seien demnach für städtebauliche Ensembles in Wahrheit bedeutungslos.

⁵³⁰ Beispielsweise: Sitte, Camillo: „Zur Geschichte und Methodik des elementaren Körperzeichnens.“ In: *Zeitschrift des Vereines österreichischer Zeichenlehrer*, 10. Jahrg., Nr. 6 ff., 1884. Sitte, Camillo: „Methodik des Zeichenunterrichtes.“ In: *Vorträge aus dem Fachlehrer-Curse für Möbelindustrie von Dir. C. Sitte, Wien, 5. Jänner bis 31. März 1885*. Photomechanische Reproduktion eines Manuskripts, S. 3–160. Sign.SN: 443–329

⁵³¹ Haeckel, Ernst: „Über die Wellenzeugung der Lebensteilchen oder die Perigenesis der Plastidule“, in: *Gesammelte populäre Vorträge aus dem Gebiete der Entwicklungslehre*. 2. Heft. Bonn Strauss 1879, S. 30.

⁵³² „...somit ist rundweg die historische Reihenfolge bei Entdeckung oder Erfindung der einzelnen Begriffe und Lehrsätze der Perspective zugleich als die richtige pädagogische Reihenfolge zur stufenweisen Erlernung derselben anzunehmen. Demnach sollte also ein gleichsam historischer Lehrplan platzgreifen und die Erlernung des Perspectivzeichnens sollte eine entsprechend abgekürzte Erfindung desselben sein. Die geistige Entwicklung des Einzelnen sollte in raschem Fluge die Entwicklung der Gesamtheit wiederholen.“ Sitte, „Geschichte und Methodik des elementaren Körperzeichnens“, 1884. Es finden sich in seinen nachgelassenen Schriften noch zahlreiche weitere Beispiele. Siehe dazu auch Mönninger 1998, S. 120ff.

⁵³³ Sitte, „Methodik des Zeichenunterrichtes“, 1885, S. 11. Sitte hat zu diesem Problem eine kleine Untersuchung in seinem Unterricht durchgeführt, in der die Schüler einen Schlitten zeichnen mussten. Dieses Beispiel führt er in zahlreichen Texten immer wieder an.

⁵³⁴ Monge, Gaspard: *Darstellende Geometrie*. Leipzig 1900(Erstveröffentlichung 1799, S. 185.

⁵³⁵ Sitte, Camillo: „Zur Lehrmittel-Ausstellung der Gewerbe-Schule.“ In: *Salzburger Zeitung*, 23./24./28./29. April 1875.

„Studirt man sich an der Hand des Stadtplanes die Lösung eines solchen Falles aus, so läuft man stets Gefahr, bald hier eine Straßenflucht zu finden, welche verlängert auf irgend ein Schauobject ginge; bald dort eine symmetrische Platzfigur und so fort. In Wirklichkeit zeigt sich aber, daß mit diesen schönen Liniennetzen und Straßenfluchten die Naturwirkung gar nicht zusammenhängt, sondern alle Wirkung lediglich nur bedingt ist durch die gegenseitige Massenwirkung der aufrechtstehenden Baufronten, und das ist etwas ganz Anderes.“⁵³⁶

Sitte warnte vor den Darstellungskonventionen, die die Wahrnehmung der Architekten beim Entwurf in gefährlicher Weise verengten, indem sie dazu verleiteten, den Stadtraum nur als Grundrissplan zu denken: „[D]ie herrlichen Stadtbilder alter Städte zu Stande (...) wurden alle an Ort und Stelle in freier Natur erfunden und nach dem Augenschein ausgeführt, aber niemals am Reißbrett ersonnen, denn Reißbrett und Schiene wirken immer ernüchternd, ja gefühlsmörderisch, wenn sie nicht vom großen Meister bloß als allemniedrigste Sklaven behandelt werden.“⁵³⁷

Diagramm

Sitte trieb die Raster-Metapher noch weiter. Der gründerzeitliche Rasterplan gleiche optisch und strukturell einer Tabelle: „nichts anderes als Bauparzellen-Verkaufsprotokolle sind unsere modernen quadratischen Muster nach dem Systeme von Mannheim. Es gibt aber Nichts, was einem Gemälde von Raphael oder den Markusplätze in Venedig weniger ähnlich sieht, als ein Protokoll.“⁵³⁸ Diese Beobachtung erscheint schlüssig. Gleich darauf lässt sich Sitte von dieser Metapher aber zu folgender Aussage verleiten: „Dennoch können wir von diesen Protokollen nicht Umgang nehmen. Es würde nur ein einziges Heilmittel geben, um aus den Folgen dieser Protokolle hinauszukommen, indem man nämlich in diese Protokolle auch *kleine Rubriken für ästhetische Angaben* aufnehmen würde. Aber alle diese Rubriken haben die gemeinsame Eigenthümlichkeit, dass sie bekanntlich nicht ausgefüllt werden. Protokolle sind eben meistens leer. Für eine stete vollständige Ausfüllung der Kunstrubrik im Stadtplanprotokolle müsste gleichfalls vorgesorgt und von Amtswegen stets auch der künstlerische Standpunkt vertreten werden. [Hervorhebung S.H.]“⁵³⁹ Das ist ein bemerkenswerter Schluss, denn Sitte legt hier genaugenommen nahe, im Rasterstadtplan einzelne Blöcke freizuhalten, um sie der Kunst zu widmen. So wie man den Central Park in Manhattan als ein Stück Natur ansehen könnte, das ins Straßenraster eingetragen wurde, könnte man auch Kunstrubriken im Rasterplan vorsehen. Damit bricht Sitte seine eigenen Metapher, denn er war strikt gegen die Anlage von Plätzen oder Parks auf freigelassenen Baublöcken, was ja zu seiner Zeit eine gängige Praxis war. Sitte argumentierte wiederholt gegen gründerzeitliche Beseerparks, die wie ein Baublock von vier Straßen eingefasst waren: „Eine in Grund und Boden verfehlte Anlage. (...) Der Fehler liegt wieder in dem hergebrachten Blockrastrum der modernen geometrischen Lagepläne. Ist darnach nur erst ein Bebauungsbezirk schön säuberlich durch

⁵³⁶ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁵³⁹ Ebd.

gradlinige parallele Straßen schachbrettartig in Baublöcke zerlegt und wünscht man irgendwo einen öffentlichen Garten oder Kinderspielfeld, so lässt man einen oder mehrere Blöcke unbebaut und übergibt sie dem Stadtgärtner und der *Square* ist fertig. [Hervorhebung i.O.]⁵⁴⁰

Grundsätzlich war Sitte nicht gegen Statistiken und Protokolle als Grundlage für Stadtplanungen, im Gegenteil betonte er, dass gute Datengrundlagen notwendig seien, um die Planung auf die Bevölkerungsentwicklung abstimmen zu können. Er trennt allerdings das Sammeln der Datengrundlagen streng vom künstlerischen Entwurf.⁵⁴¹ In gleicher Weise vertrat später Gordon Cullen die Ansicht, die Wissenschaft und ihre Statistiken taugten nicht als Grundlage des Städtebaus. Wenn man Statistiken aus der Vollständigkeit des Lebens herauspicke und in Pläne verwandle, werde das Resultat „nichts anderes sein als ein dreidimensionales Diagramm, in dem Menschen leben sollen. (...) Diagrammstädte.“⁵⁴²

Dagegen haben Winy Maas und MVRDV Statistiken und Diagramme in ihren *Datascares* zum Gestaltungsmittel erhoben. In computergenerierten Modellen werden aus Parametern wie Bauvorschriften, Bevölkerungszahlen, Parkplatzgrößen, Sonneneinstrahlung etc. Formen generiert. In ihrem städtebaulichen Projekt für Delft wurden beispielsweise auf Grundlage des Parkplatzrasters in Kombination mit Wohnungstypen, Erschließung und Grünflächen verschiedene Raster überlagert.⁵⁴³

Regeln und Zwänge werden bis ins Absurde zugespitzt und dabei unerwartete Formen generiert. Angesichts der Revolutionen in der Datenverarbeitung sind *Datascares* und verwandte Strategien gerade nicht durch banale Geometrien gekennzeichnet. Im Gegenteil dienen sie dazu, mittels computergestützter Überlagerung von großen Datenmengen mit topographischen o.ä. Gegebenheiten, komplexe räumliche Geometrien zu generieren. Sie sind also als künstlerische Gestaltungsstrategien produktiv. Die Projekte überraschen nicht nur durch neuartige Formen, sie haben auch einen kritischen, oft provokanten Gehalt. Darin liegt der zweite qualitative Unterschied zwischen Sittes Tabelle und den *Datascares* von Maas. Kari Jormakka bezeichnet deren Strategie als feinfühliche Balance zwischen ungezügelter technischer Vernunft und einer Kritik am Modernismus.⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 234.

⁵⁴¹ z.B. Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

⁵⁴² Cullen, Gordon: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*. Basel u.a.: Birkhäuser 1991 (Erstveröffentlichung 1961), S. 12.

⁵⁴³ Maas, Winy, Rijs, Jacob van, Vries, Nathalie de: „Hoornse Kwadrant Delft MVRDV.“ In: *Arch+ 134/135*, 1996.

⁵⁴⁴ Jormakka, Kari: *Geschichte der Architekturtheorie*. Wien: Edition Selene 2006 (Erstveröffentlichung 2003), S. 235f.

⁵⁴⁵ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 10.

⁵⁴⁶ Alberti 1991, I, Kap. 9, S. 47.

⁵⁴⁷ Palladio 2001, II, Kap. 12, S. 163.

⁵⁴⁸ Aristoteles kritisierte Platon, der zwischen einem großen *oikos* und einer kleinen *polis* keinen Unterschied gemacht hatte. Er legt eine Stufenfolge der Gemeinschaften fest, vom Haus über das Dorf zur Polis. Aristoteles, *Politik*, I 2 1252b 10–20 und II 2 12561a 15–25.

⁵⁴⁹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 35.

⁵⁵⁰ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 41–42.

⁵⁵³ Sitte, „Über die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal“, 1889.

⁵⁵⁴ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁵⁵⁵ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 28.

8. Die Stadt als Bühne

„Städte“ schreibt Camillo Sitte, seien die „Dramen und Epen der bildenden Kunst“.⁵⁶⁹ Diese Metapher wirft einerseits Fragen auf nach den Akteuren, der Choreographie, dem Publikum und dem Regisseur im Schauspiel Stadt. Große generative Kraft entfaltet (und kein Ende ist abzusehen) die Frage, ob Inszenierung und Illusion legitimes Mittel der Architektur ist. Es geht hier also um den Gegensatz von künstlerischer Gestaltung als Schauspiel, Maske oder (optische) Täuschung versus das Konzept der Ehrlichkeit oder Wahrheit in der Architektur. Die Stadt als Bühne wird so zum exemplarischen Beispiel für die wechselhafte Interpretation von Metaphern in der Architekturdebatte und im Urbanismus.

8.1 Bühnenbild

Sitte schrieb über den Markusplatz in Venedig, dass „kein Theater noch je Sinneberückenderes gesehen [habe] an architektonischen Hintergründen“.⁵⁷⁰ Diese Qualitäten finde man jedoch nur in alten Städten, niemals werde „ein moderner Stadttheil als Bühnendecoration gewählt, denn das wäre denn doch gar zu langweilig. Koetter und Rowe interpretierten später zwei Bühnenbilder von Sebastiane Serlio als Stadtideale. Die „Tragische Szene“ steht dabei für die moralisch motivierten Stadtutopien der Renaissance, die „Komische Szene“ für die unregelmäßigen Städte des Mittelalters.⁵⁷¹ (Abb. 39) Sitte verglich den Architekten wiederholt mit einem Bühnenbildner und charakterisierte folgende morphologische Ähnlichkeiten zwischen öffentlichen Plätzen und Bühnen: „Der bühnenbildartige Raum, auf drei Seiten geschlossen, an der vierten (der Zuschauer-) Seite hin offen,“ sei das Hauptmotiv nordeuropäischer Platzanlagen.⁵⁷² Um perspektivische Effekte hervorzurufen sei Raum zum Zurücktreten erforderlich, „ein Platz von ähnlicher Bildung, wie beim Theater die Bühne, [...] in dessen Hintergrund

⁵⁵⁶ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁵⁵⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 4, 112–113.

⁵⁵⁸ Sitte, „Die Kunst des Städtebaus“, 1891.

⁵⁵⁹ Wilhelm 2001, S. 98.

⁵⁶⁰ Sitte, „Station Wien“, 1891.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

⁵⁶⁴ Sitte, „So geht's nicht!“, 1891.

⁵⁶⁵ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 5.

⁵⁶⁶ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

⁵⁶⁷ Frank 1931, S. 316–323.

⁵⁶⁸ Vgl. Schwartz, Claudia: „Eine glänzende Botschaft an Berlin“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 20. November 2003: „Die Stadt im Haus: [...] Im Gebäudeinnern setzt sie [die Straße] sich als Gang fort, der sich vom Foyer bis aufs Dach schlängelt. Dieser inszeniert als Lebensader der Botschaft eine Art Strassenleben: Räume, Menschen, Innen- und Aussenwelt, Aussichten und Einblicke, alles ist über die eine, zweihundert Meter lange Binnenstrasse miteinander verbunden.“

⁵⁶⁹ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

⁵⁷⁰ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 65.

⁵⁷¹ Rowe / Koetter 1984, S. 22.

⁵⁷² Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 81.

die zu überschauende Façade angebracht sein müsste.“ Markante Bauwerke sollten durch eine entsprechende räumliche Gestaltung „ins rechte Licht gestellt werden.“⁵⁷³

Die Perspektivwirkung werde durch Motive wie Rampen, Durchblicke und perspektivische Fernsichten erhöht. Das ist ein typisch barockes Konzept, wie Sitte ebenfalls feststellt: „Die Meister der Barocke haben eben sehr verstanden, gute Situationen zu schaffen. Sie haben die monumentalen Bauten in den Hintergrund eines solchen atriumartigen Vorplatzes hineingestellt, um so den Hintergrund wie eine Decoration im Theater vollständig zur Geltung zu bringen. Eines der herrlichsten Beispiele befindet sich bei Wien, das prächtige Schloss Schönbrunn.“⁵⁷⁴ Im Barock näherte sich die Architektur dem Bühnenbild, wie bei der berühmten Pariser *Place Royale* (heute: *Place des Vosges*) und der *Place Louis le Grand* (heute: *Place Vendôme*), wo die Platzfassaden vor den dahinterliegenden Gebäuden errichtet wurden. (Abb. 40) Ein weiteres Beispiel ist Filippo Raguzzinis *Piazza San Ignazio* in Rom. Von den Stufen der Kirche auch gesehen erscheint die gegenüberliegende Platzwand als großartige Komposition konkaver Formen in barocker Symmetrie. Von jeder anderen Stelle aus sieht man allerdings, dass kein großer Palazzo der Kirche gegenübersteht, sondern drei kleinere, asymmetrische Bauwerke. Seit der römischen Ära gab es keinen so totalisierenden Anspruch städtischen Designs, wie er in diesen Plätzen gegenwärtig wird.

Sitte dachte in *Der Städtebau* die Architektur ebenfalls ausschließlich von den Plätzen her, wie in seiner Konzeption der Bauwerke für die Umgestaltung der Wiener Ringstraße deutlich wird. Er plante hier im Detail die Platzräume und die sie umgebenden Fassaden, während er kaum Aussagen über das Innere der Bauwerke machte. Mitunter sinnierte er sogar darüber, was man in so einer aus den Anforderungen der umgebenden Platzräume hervorgegangenen ungewöhnlich geformten Kubatur überhaupt sinnvoll unterbringen könne.⁵⁷⁵ Noch dazu weisen die Bauwerke ganz unterschiedliche Fassaden und Gebäudehöhen nach den verschiedenen Seiten hin auf, um beispielsweise auf der einen Seite auf die neogotische Votivkirche und auf der anderen Seite auf den Neorenaissance-Stil der Universität zu reagieren. Sitte bemerkte dazu, er habe den Stilkonflikt im Außenraum aufgehoben, indem er die Stilgrenzen ins Innere der Gebäude verlegt habe.⁵⁷⁶

Wie schon Michael Mönninger (und vor ihm Daniel Wieczorek) festgestellt hat, macht Sitte seine künstlerischen Grundsätze an keiner besonderen Epoche fest, er sehe sie eher als anthropologische Universalien, die sich in der menschlichen Wahrnehmung gründen. Mönninger nennt vier strukturelle räumlich Grundprinzipien, die Sitte aus dem Bühnenbild ableitete, und zwar Kontinguität statt Isolation, Konkavität statt Konvexität, Kontinuität statt Bruch und Irregularität statt Symmetrie.⁵⁷⁷ Sitte wende sich gegen die Freistellung von Objekten und plädiere für eine konkave Organisation in die Tiefe gestaffelter

⁵⁷³ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

⁵⁷⁴ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁵⁷⁵ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 172.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 161, 163.

⁵⁷⁷ Mönninger 1998, S. 64–68.

Raumschichten.⁵⁷⁸ Kontinuität zeige sich im „Durcheinander von Innen- und Außenmotiven“, Elemente zu Erzeugung von Irregularität seien „kräftige Risalite, öftere Fluchtstörungen, gebrochene oder gewundene Straßenzüge, ungleiche Straßenbreiten, verschiedene Haushöhen, Freitreppen, Loggen, Erker und Giebel und was sonst noch den malerischen Hausrath der Bühnenarchitektur ausmacht.“⁵⁷⁹ Vorbild Sittes ist Karl Friedrich Schinkel, der seinen Lebensunterhalt jahrelang als Panoramenmaler verdient und im Laufe seiner Karriere über hundert Bühnenbilder entworfen hatte. Die Stadtplanung, so Mönninger, habe sich im 19. Jahrhundert aufgrund der zweidimensionalen Plandarstellungen davon entfernt, dreidimensionale Räume zu konzipieren; Schinkel habe, durch seine Schulung als Bühnenbildner besonders befähigt – als erster wieder ein dreidimensionales Vorstellungsbild entwickelt und wieder stadträumliche Einheiten geschaffen. Sitte erwähnte Schinkels Bühnenbilder als Vorbild für die perspektivische Gliederung städtebaulicher Ensembles in einer bereits während seiner Studienzeit verfassten, bis dato unveröffentlichten Schrift „Beobachtungen über bildende Kunst, besonders über Architectur, vom Standpuncte der Perspective“ von 1868.⁵⁸⁰ In diesem Text wendete sich Sitte aber gegen die übertriebene Anwendung von das Auge täuschenden Perspektiveffekten.

8.2 Regisseure

Die Bühnenmetapher kann auch negative Assoziationen wecken. Die Nationalsozialisten nutzten das Konzept der Stadt als Bühne mit großer Konsequenz. Mit den Feiern der Nazis in Berlin – die Maifeiern der Jahre 1933–1936, die Olympiade 1936, die „700-Jahr-Feier der Reichshauptstadt“ und der Staatsbesuch Mussolinis 1937 – entstand eine neuartige theatrale Praxis, in der der Stadtraum als politischer, medialer und ästhetischer Raum gezielt als Kulisse des massenwirksamen Spektakels eingesetzt wurde. Rudolf Wolters, rechte Hand Albert Speers und später Leiter des Arbeitsstabs für den Wiederaufbau zerstörter Städte, sagte, ein Gang durch die Reichskanzlei von Albert Speer, sei, wie einem „gigantischen Theaterstück“ zuzusehen.⁵⁸¹

Die Verbindung des eigenen Lebens mit einem Schauspiel kann die verstörende Vorstellung eines Regisseurs evozieren, der anderer Leute Leben wie in einem Film arrangiert, wie im Film *The Truman Show* (1998), gedreht in *Seaside*, der ersten *New Town* von Andres Duany und Elizabeth Plater-Zyberk aus 1981, die Sittes Prinzipien und Aristoteles' Auffassung der *polis* auf zweifelhafte Weise für sich interpretierten. Colin Rowe kritisiert den sogenannten „Marktplatz“ der *New Town Harlow* von Frederick Gibbard (begonnen 1947) als Vortäuschung eines mittelalterlichen Raumes, der vorgebe, eine Öffnung in dicht verbautem Gebiet zu sein. Die anfängliche Illusion schwinde jedoch rasch: „Denn eine Aufsicht

⁵⁷⁸ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 145.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 116f.

⁵⁸⁰ Sitte, Camillo: „Beobachtungen über bildende Kunst, besonders über Architectur, vom Standpuncte der Perspective“. Unpubliziertes Manuskript, datiert „Wien 15. 2. [18]68“. Sign. SN: 249–68.

⁵⁸¹ Taylor, Robert R.: *The Word in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*. Berkeley u.a.: University of California Press 1974, S. 134.

oder ein Gang hinter das unmittelbar wahrnehmbare Versatzstück enthüllt sofort, dass man es mit wenig mehr als einem Bühnenbild zu tun hat.“⁵⁸²

Gordon Cullen spricht vom „Environment-Spiel“ und der Stadt als „dramatischem Ereignis“: „Das Hauptziel für die Ordner des Environment ist, ihr Publikum zu erreichen, nicht demokratisch, sondern emotional. Wie der große Max Miller einst an einem dämmerigen Abend über das Rampenlicht hinweg bemerkte, ‚Ich weiß, ihr seid da, ich höre euch atmen.‘“⁵⁸³ Die Bühnenmetapher lässt offen, ob die Stadtbewohner das Publikum stellen oder auf der Bühne agieren, und das macht die Metapher des Architekten als Regisseur der Stadt so verstörend. Es ist nicht klar, ob damit der Architekt sich als Demiurg versteht, der heimlich das Leben der StadtbewohnerInnen choreographiert, oder ob er lediglich das städtische Publikum gut unterhalten möchte.

Es sei in diesem Zusammenhang auch an *Celebration* erinnert, die von Disney Corporation errichtete Stadt, in der der Unterhaltungskonzern das Leben von 20.000 ausgewählten Bewohnern inszeniert. In einem aus einem Guss gefertigten Setting, das an eine Kleinstadt aus dem 19. Jahrhundert erinnert, proben diese die heile Welt und nehmen dafür in Kauf, dass mit den sozialen Problemen auch die politische Debatte und ihre persönliche Entscheidungsfreiheit aus dem „Stadtgebiet“ verbannt sind.⁵⁸⁴ Das Motiv „Main Street, U.S.A.“ ist das Zentrum der Disney Parks (zwischen Adventureland, Fantasyland, Tomorrowland, und Frontierland); erfolgreich in den 50ern, als die weiße Mittelschicht aus den Städten in Suburbs zog. Heute kennen viele keine echten „main streets“ mehr, d.h. sie kennen nur das Bild, das ihnen Disney in den Parks vermittelt. So verkauft Disney mit *Celebration* seinen Kunden die Kopie einer Kopie – einen bewohnbar gewordenen Abzug des in seinen Themenparks geschaffenen Idealbildes. Hinzu kommen zur Zeit so aktuelle Fragen wie Überwachung und Kontrolle öffentlicher Räume, wie dem Times Square in New York, oder nur scheinbar öffentlicher Räume, wie es die inszenierten Erlebniswelten von Shopping Malls und Urban Entertainment Centers sind. Diese Bauten neuen Typs werden von den Betreibern, Anette Baldauf feststellt, „mit dem Flair des Urbanen aufgewertet“. Egal ob in der Innen- oder Vorstadt angesiedelt, „die streng choreographierten Unterhaltungszonen werden mit ästhetischen Verweisen auf Plätze, Promenaden und Märkte sowie konzeptionellen urbanen Konzepten wie Dichte und Vielfalt versehen. UCEs [Urban Entertainment Centers] strapazieren ein innerstädtisches Zeichensystem. (...) Gleichzeitig befriedigen sie Ängste vor dem unbekanntem Anderen mit einer ausgefeilten Überwachungs- und Kontrollsystem.“⁵⁸⁵

Thomas Sieverts plädiert dafür, die Bespielung öffentlicher Räume eben nicht dem Kommerz zu überlassen. Da die Urbanität in den großen städtischen Agglomerationen verloren gegangen sei und nur noch als Mythos existiere, müsse deren Herstellung aktiv von politischer Seite verfolgt werden. „Vielleicht muß es neben dem Theaterintendanten auch den Stadtintendanten geben, der die öffentlichen

⁵⁸² Rowe / Koetter 1984, S. 86f.

⁵⁸³ Cullen 1991, S. 7, 15.

⁵⁸⁴ Frantz, Douglas / Collins, Catherine: *Celebration, U.S.A. Living in Disney's Brave New Town*. New York: Henry Holt 2000.

⁵⁸⁵ Baldauf 2003, S. 35f.

Räume der Stadt bespielt?“⁵⁸⁶ Er warnt jedoch gleichzeitig davor, dass es darüber nicht zu einer „Festivalisierung“ der Politik kommen dürfe.

Die österreichische Regierung scheint diesen Gedanken sehr direkt aufgegriffen zu haben, als sie anlässlich des Staatsvertragsjubiläums 2005 versuchte, den öffentlichen Raum als Kulisse für inszenierte „Geschichte zum Angreifen“ zu nutzen. Geplant war, die Ereignisse des Jahres 1945 im öffentlichen Raum als 1:1-Inszenierung „dramatisch“ aufzubereiten: in Ton-Licht-Installationen simulierte Bombennächte, Patrouillen der Besatzungsmächte („Vier im Jeep“) von Schauspielern nachgestellt, Kartoffelfelder auf dem Heldenplatz... eine selektiv inszenierte, wiedererlebte kollektive Erinnerung. Das Projekt stieß allerdings auf weniger Resonanz als erhofft.⁵⁸⁷ Kommerzielle Inszenierungen scheinen hier die professionelleren zu sein und vorerst die Oberhand gewonnen zu haben.

8.3 Kulissen

Die Metapher des Bühnenbilds impliziert eine Unterscheidung zwischen Schauspiel und Wirklichkeit. Der Beigeschmack von Kunst als einer Maske, als schönem Schein, der die Wirklichkeit verschleiert und falsche Tatsachen vortäuscht, macht Sittes Ideologie zur Zielscheibe der Kritik seitens der Modernisten. Wagner sprach 1895 vom „Schwindelhafte[n], von Lügen Strotzende[n], an Potemkinsche Dörfer Erinnernde[n]“ der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts.⁵⁸⁸ Drei Jahre später, verglich Loos die Ringstraße mit einer Potemkin'schen Stadt: „Ob man aus Leinwand, Pappe und Farbe Holzstätten darzustellen sucht, in denen glückliche Bauern leben oder aus Ziegeln und Cementguß vorgeblich Steinpaläste errichtet, in denen feudale Großherren ihren Sitz haben Könnten, im Princip bleibt es das Gleiche. Über der Wiener Architektur dieses Jahrhunderts schwebte der Geist Potemkins.“⁵⁸⁹ Man sollte darüber nicht vergessen, dass das Konzept des „Potemkin'schen Dorfs“ selbst eine Lügengeschichte ist, die von Georg von Helbig, einem sächsischen Gesandten zu St. Petersburg in die Welt gesetzt wurde:

⁵⁸⁶ Sieverts 1997, S. 37.

⁵⁸⁷ Engagiert wurden dafür der Chef der Bundestheaterholding und die Intendanten der „Kulturhauptstadt Graz 2003“ von Bundeskanzler Wolfgang Schüssel. Das Projekt „25 Pieces“ sollte folgendermaßen ablaufen: Die Reiterstandbilder am Heldenplatz sollte eingemauert werden wie im Krieg, am 12. März sollte „eine virtuelle Nachstellung des letzten, besonders zerstörerischen Bombenangriffs auf Wien samt Suchscheinwerfern mit Fadenkreuzen, Sirenen und akustischen Detonationen [folgen]. Die Gebäude, die getroffen wurden, werden in grellrotes Licht getaucht. Zudem will man einen Stadtplan verteilen, auf dem alle einst zerbombten Häuser als weiße Flecke ausgespart sind (...) Mit Kriegsende mutiert der Heldenplatz zum Friedhof: ein Teppich mit weißen Kreuzen...“ (*Der Standard*, 10. November 2004.) Am Heldenplatz sollten danach Kartoffeln gepflanzt werden, vor dem Belvedere Kühe weiden, die Grenzen der Besatzungszonen im Straßenraum markiert und von McDonalds Care-Pakete verteilt werden. Einige dieser Aktionen wurden schließlich wieder abgesagt: McDonalds stieg aus, die Kreuze als Mahnmale für ermordete Juden wurden als unpassend angeprangert und daraufhin aus dem Programm gestrichen, die Kartoffeln konnten aufgrund der fortgeschrittenen Jahreszeit nicht mehr gesät werden und wurden durch malerisch „improvisierte“ Schrebergärten ersetzt. Auch die Ton- und Lichtinstallation zur „Bombennacht“ fiel recht bescheiden aus.

⁵⁸⁸ Wagner 1902, S. 138. (Zitiert nach der 2. Auflage.)

⁵⁸⁹ Loos, Adolf: „Die Potemkin'sche Stadt“, in: Ders.: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1995 (Erstveröffentlichung 1898), S. 28–30, S. 30. Es ist interessant dass es sogar heute noch populär ist, sich auf Potemkin zu beziehen. Wenn Koolhaas über die zeitgenössische Stadt spricht, vergleicht er diese mit den Kreationen, die Potemkin zugeschrieben werden. Vgl. z.B. Koolhaas, Rem: „Singapore Songlines. Portrait of a Potemkin Metropolis ... or Thirty Years of Tabula Rasa.“ In: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S, M, L, XL*. Rotterdam: 101 Publishers 1995, S. 1009–1087, hier 1077, 1083; Koolhaas, Rem: „Junk-Space.“ In: *October 100*, 2002, S. 175–190.

Prinz Grigory Aleksandrovich Potemkin hat niemals gefälschte Dörfer entlang der Reiseroute von Katherina der Großen 1787 zur Krim errichtet. Vielmehr gründete Potemkin, nachdem Russland 1783 die Krim erobert hatte, die Hafenstadt von Sevastopol und einige weitere, baute eine beachtliche Kriegsflotte aus, brachte zehntausende Siedler, um die neuen russischen Gebiete im Süden zu kolonisieren und baute landwirtschaftliche Unternehmungen und Manufakturen auf. Es gibt zunächst wenig Grund, von Helbig ernstzunehmen, wenn er behauptet, dass Potemkin außerdem den Auftrag zur Konstruktion ganzer Kulissendörfer entlang des Dnjepr erteilte, und Bauern und Schafherden aus tausenden von anderen Dörfern zusammenzog, um ein Spektakel des Wohlstands zu inszenieren, das dann wiederum Hungersnöte im entvölkerten Hinterland auslöste, oder dass er, sobald die Prozession vorbeigezogen war, die ganze Maschinerie demontierte, um sie einige Meilen stromabwärts wieder aufzubauen und dort den Hof von Neuem zu beeindrucken. Gerhard Schulze vertrat zuletzt die These, dass die potemkischen Dörfer zwar existierten, aber eher als spielerischer Bluff zu interpretieren seien, den Katharina die Große durchschaute und für den sie insgeheim dankbar war. Offenbar habe die ganze Reisegesellschaft die an den Ufern aufgestellten Attrappen gepflegter und fortschrittlicher Dörfer umgedeutet: von lügnerischen Kulissen in spielerische.⁵⁹⁰

Was Loos und Wagner kritisieren ist jedoch nicht die Tatsache einer bühnen- oder kulissenhaften Architektur als solcher, sondern die Unzeitgemäßheit bürgerlicher Repräsentanz, die sich der Formensprache des Hochadels bedient. Es sei hier nur am Rande angemerkt, dass Adolf Loos erst recht in seinen Innenräumen dem Theatralischen in der Architektur alles andere als fern stand.⁵⁹¹ Auch die Sockelzone von Adolf Loos' Haus am Michaelerplatz (1909–11) ist durch Repräsentation, Propaganda und Rhetorik gekennzeichnet. Die (laut Kritik nicht-, laut Loos selbst jedoch immerhin mittragenden) Säulen sind Symbole für Repräsentation schlechthin.⁵⁹² Sitte befindet sich in dieser Hinsicht – wenn auch auf andere Art als Otto Wagner und Adolf Loos – in der für das Wien der Jahrhundertwende typischen Tradition von Repräsentanz, Rhetorik und Ornat, welche nicht mit der Vorspiegelung falscher Tatsachen gleichzusetzen ist.

Um aber auf die Kritik an der historistischen Fassade zurückzukommen, sei angemerkt, dass oft auch Formulierungen gewählt wurden, die das Bild der Maskerade oder Verkleidung verwenden, um den

⁵⁹⁰ Schulze, Gerhard: *Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2000 (Erstveröffentlichung 1999).

⁵⁹¹ In „Das Andere“ imaginierte Loos 1903 Szenen häuslicher Melodramen, die sich in einem von Josef Olbrich entworfenen Zimmer entfalten: etwas den Todeskampf einer Mutter im Kindbett oder die letzten Gedanken einer jungen Frau, die gerade Selbstmord begangen hat. Loos, Adolf: „Das Andere“, Nr. 1, 1903, S. 9. Zitiert in Colomina, Beatriz: „The Split Wall: Domestic Voyeurism.“ In: Dies. (Hg.): *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press 1992, S. 73–80, hier S. 85. Beatriz Colomina beschreibt den Raumplan der Häuser Moller (Wien, 1928) und Müller (Prag, 1930) als Theater, in dem die BewohnerInnen zugleich Schauspieler und Zuschauer der Familienszene, gewissermaßen des „häuslichen Dramas“, seien. Sie attestiert Loos eine raffinierte Blickregie. Die in beiden Häusern strategisch platzierten Boxen, die das Zimmer der Dame, fungierten einerseits als eine Art Loge, und stellten sie gleichzeitig als Voyeurin zu Schau. (Colomina 1992, S. 79ff.) Ein noch extremeres Beispiel ist natürlich sein Entwurf für das Haus für Josephine Baker von 1928, eigentlich mehr eine erotische Phantasie als ein realistisches Projekt, in dem die exotische Tänzerin von den (männlichen) Besuchern durch Unterwasserfenster im Swimmingpool beobachtet werden kann.

⁵⁹² Kapfinger 1993, S. 85ff.

selben Sachverhalt anzuprangern. Antonio Sant'Elia sprach von „karnevalesken Schmuckinkrustationen“, mit denen die tatsächliche Konstruktion aus Zement und Eisen „verkleidet“ werde.⁵⁹³ Die Ehrlichkeit von Material und Konstruktion bildete in der Folge eines der konstituierenden Credos der Moderne. Adrien Forty weist sehr richtig darauf hin, dass dieses Motiv der Ehrlichkeit oder Wahrheit beileibe keine Neuschöpfung war, sondern die Architekten der Moderne eigentlich Ideen reproduzierten, die bereits im 19. Jahrhundert formuliert wurden und die eigentlich ganz verschiedene Blickwinkel hatten, welche in der Moderne später alle mehr oder weniger vermischt wurden.⁵⁹⁴ Es ging dabei nicht nur um ehrliche Konstruktion, sondern auch um den wahrhaftigen Ausdruck der inneren Essenz eines Gebäudes sowie darum, in angemessener Weise den Geist der Zeit auszudrücken.⁵⁹⁵

In Renaissance und Barock hatte man dagegen keinen Widerspruch darin gesehen, dass Architektur das Auge täuschende Effekte hervorrufen und zugleich ehrlich sein könne. Der Genuss an Architektur entspringe eben deren Fähigkeit zur Sinnestäuschung, die Anpassung der Realität an die Bedürfnisse schien Pflicht. Auch Edmund Burke schrieb 1757, scheinbare Größe sei immer wichtiger als tatsächliche Größe: „A true Artist should put a generous deceit on the spectators. [...] No work of art can be great, but as it deceives.“⁵⁹⁶

Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde diese Kombination zum Paradox, und zwar, weil der Begriff der „Ehrlichkeit“ neu definiert wurde, zunächst nicht innerhalb der Architekturdebatte, sondern in den Naturwissenschaften und der Philosophie. Die wissenschaftlichen Entdeckungen hatten das Bild der Welt revolutioniert, mit Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) wurden Ethik und Ästhetik zu getrennten Bereichen und Wahrheit zu einem engeren Konzept. In der Architekturtheorie formulierte Carlo Lodolì (1690–1761), dessen Gedanken uns nur durch posthume Schriften seiner Schüler überliefert sind, die erste Kritik an den Ausschweifungen des Barock und plädierte für Ehrlichkeit des Materials: So wie eine Perücke niemals schönes Haar ersetzen könne oder Wangenrouge die frische Röte auf den Wangen einer schönen Frau, so könne es niemals erfolgreich sein, Marmor wie Holz erscheinen zu lassen.⁵⁹⁷ Francesco Milizia verband diese Idee mit Laugiers Prinzipien des „Natürlichen“ und feilte sie weiter aus, Quatremere de Quincy argumentierte dagegen. Karl Friedrich Schinkel schließlich schrieb um 1825 in seinem unveröffentlichten *Lehrbuch*, Architektur sei Konstruktion. In der Architektur müsse alles ehrlich sein, jede Täuschung in der Konstruktion sei ein Fehler.⁵⁹⁸ In England war Pugin ein großer Verfechter der architektonischen Wahrheit, die er im gotischen Stil verkörpert sah. Die malerischen

⁵⁹³ Sant'Elia, Antonio: „Manifest der futuristischen Architektur.“ Übersetzt von Christa Baumgarth, in: Dies.: *Geschichte des Futurismus*. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt 1966 (Erstveröffentlichung 1914), S. 217–221, hier S. 217.

⁵⁹⁴ Forty 2000, S. 289ff.

⁵⁹⁵ Z.B. Gropius, Walter: *The New Architecture and the Bauhaus*. London: Faber and Faber 1965 (Erstveröffentlichung 1935), S. 82.

⁵⁹⁶ Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Basil Blackwell 1987 (Erstveröffentlichung 1757), S.76.

⁵⁹⁷ Memmo, Andrea: *Elementi d'Architettura Lodoliana*. Zara 1834, Bd. 2, S. 81f. Zitiert in Forty 2000, S. 296.

⁵⁹⁸ Schinkel, Karl Friedrich: *Das architektonische Lehrbuch*. Hg. von G. Peschken. Berlin: Deutscher Kunstverlag 1979, S. 115. Zitiert in Forty 2000, S. 297.

neogotischen Bauwerke seiner Zeitgenossen kritisierte er als „mere masks“ und „ill-conceived lie“.⁵⁹⁹ Pugins Verachtung richtete sich aber nicht nur gegen unehrliche Konstruktion, er verband den moralischen Niedergang der Gesellschaft mit deren falscher Architekturauffassung. Diese Vermischung wurde von seinen Gefolgsleuten John Ruskin und William Morris weitergetragen. Ein weiterer wichtiger Name, der für Ehrlichkeit in der Architektur steht, ist natürlich Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, der in seinen *Entretiens sur l'architecture* (1877) Ehrlichkeit im Programm und in der Konstruktion forderte.⁶⁰⁰ Seine Auffassung hatte größten Einfluss auf die gerade in Entwicklung begriffenen neuen Bauweisen in Eisen und Eisenbeton und so bis in die Moderne hinein. Die Idee der Ehrlichkeit im Ausdruck des Charakters eines Bauwerks entstammt dagegen der Deutschen Romantik (wie bereits ausgeführt im Abschnitt zum Charakter). Eine ähnliche Notion von Wahrheit vertraten später so unterschiedliche Autoren wie John Ruskin und Louis Sullivan.⁶⁰¹ Die Idee von ehrlicher Architektur als Ausdruck von Zeitgeist schließlich, wie sie beispielsweise Otto Wagner immer wieder beschwört, hat, allerdings mit völlig anderem Ergebnis, auch Sitte wiederholt gefordert.

8.3 Inszenierung

Spektakel

Für postmoderne Denker ist das Postulat der Ehrlichkeit in vielen seiner Facetten, wie sie im 18. Jahrhundert formuliert und von den Protagonisten der klassischen Moderne vertreten wurden, nicht mehr relevant. Die radikalste Position wurde von Jean Baudrillard formuliert, der behauptet, dass heutzutage alle Zeichen nur wieder auf andere Zeichen referieren und dahinter keine Realität verborgen liege. Wir lebten überall nur mehr in einer Art „ästhetischen“ Halluzination von Realität.⁶⁰² Gibt es keine Unterschied zwischen Inszenierung und Wirklichkeit mehr, so liegt hinter den Repräsentationen auch keine ursprüngliche Wirklichkeit verborgen, sondern diese Wirklichkeit wird durch performative Akte erst konstituiert. Insofern kann die Bühnen-Metapher auch genau gegenteilig interpretiert werden. Noch vor Baudrillard hatte Guy Debord erklärt, dass spätkapitalistische Gesellschaften um das Spektakel organisiert seien und argumentierte, alles was einst direkt gelebt wurde, sei zu bloßer Repräsentation geworden.⁶⁰³ Und bereits Nietzsche hatte von Helden als Schauspielern in ihren eigenen Visionen gesprochen.⁶⁰⁴

Die Stadt des ultimativen Spektakels kann nur Las Vegas sein. Robert Venturi und Denise Scott Brown entdeckten ihr Interesse an dekorierten Schuppen in den späten 1960ern. Die Bauten am Strip von Las

⁵⁹⁹ Pugin, Augustus Welby Northmore: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: Henry Bohn 1841, S. 49. Zitiert in Forty 2000, S. 298.

⁶⁰⁰ Forty 2000, S. 299.

⁶⁰¹ Forty 2000, S. 300f.

⁶⁰² Baudrillard, Jean: *Simulations*. New York: Semiotext(e) 1983, S. 148.

⁶⁰³ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Übersetzt von Jean-Jacques Raspau. Hamburg: Edition Nautilus 1978 (Erstveröffentlichung 1967), S. 1.

⁶⁰⁴ „Wie? Ein großer Mann? Ich sehe immer nur den Schauspieler seines eigenen Ideals.“ Nietzsche, Friedrich: *Sprüche und Zwischenspiele*, in Ders.: *Das Hauptwerk*, Bd. 3: *Jenseits von Gut und Böse*. Hg. von Jost Perfhall. München: Nymphenburger 1990, S. 609.

Vegas verstecken sich hinter riesigen Billboards, bestünden also nur aus Zeichen. „Wenn man die Zeichen wegnimmt, gibt es keine Stadt mehr.“⁶⁰⁵ Während früher die Architektur durch ornamentale Ausschmückung ihre Aufgabe zum Ausdruck gebracht habe, sei das Ornament in der Moderne ganz verschwunden, mit dem Ergebnis, dass das ganze Gebäude zum Ornament werde (Prototypisches Beispiel ist eine Bratentenbude in Form einer Ente). Venturi/Scott-Brown plädieren für eine Abkehr von diesem (uneingestandenem) Symbolismus der Moderne. Sie fordern, sich wieder auf die Ausdruckskraft architektonischer Zeichen zu besinnen. Vorbilder dafür findet Scott-Brown in von der Hochkultur als banal klassifizierter Architektur, den „dekorierten Schuppen“.

Rem Koolhaas schägt in die gleiche Kerbe, wenn er behauptet, dass die Großstadt schon immer nach dem Prinzip des Spektakels funktioniert habe. Er erklärt in *Delirious New York* die kulissenhafte Illusionstechnik von Vergnügungsparks, quasi rückwirkend, zum neuen Leitsatz urbaner Architektur: „Daß die Infrastruktur, einer Wirklichkeit dient, die zum größten Teil aus Pappe besteht, ist der springende Punkt. Im Luna Park nimmt erstmals ein Fluch Gestalt an, der den Architektenstand bis ans Ende seiner Tage verfolgen soll, die Formel „Technologie + Pappe (oder irgendein anderes billiges Material) = Wirklichkeit. (...) Dieser Park ist eine Metapher für das „Leben in der Metropole, deren Bewohner ein einziges Ensemble sind, das in einer unendlichen Anzahl an Stücken agiert.“⁶⁰⁶ (Abb. 41) Das bringt uns zurück zu Camillo Sitte, der schon 100 Jahre vor Koolhaas die Kulissenarchitektur geadelt hatte. In einer Rezension der Bauten der „Internationalen Musik- und Theaterausstellung“ von 1892 im Wiener Prater begeistert er sich für das 1:1-Modell eines Wiener Stadtplatzes als begehbare Kulisse. Der Hohe Markt wurde dafür vom Architekten Oskar Marmorek und dem Bühnenmaler Gilbert Lehner nach einer Vogelschau Wiens von Jakob Hoefnagel aus 1683, der allerdings nur eine Hälfte des Platzes zeigt, nachgebildet, und ergab so eine idealisierte Rekonstruktion eines Stadtplatzes aus dem 17. Jahrhundert. (Abb. 42) „Nach Zweck und Ausführung eine plastische Theaterdekoration ersten Ranges, in welcher das Publikum gleichsam selbst mitzuspielen berufen ist, dient dieses Schaustück doch zugleich anderen ernsteren Fragen des Bauwesens.“⁶⁰⁷ Das kommerziell höchst erfolgreiche Ensemble kombinierte gemalte Perspektiven und verputzte und bemalte Holzbauten, es wurde von Wiener Geschäften und Lokalen bespielt, die Personal in historischen Kostümen einsetzten. Sitte schlägt vor, derartige Ausstellungsbauten zukünftig häufiger dafür zu nutzen, die Wirkungen von Stadträumen zu testen, und damit wirtschaftlich rentable Volksbelustigung mit städtebaulicher Forschung zu verbinden. Marmoreks bekanntestes Werk ist „Venedig in Wien“, ein sehr populärer Vergnügungsort der Jahrhundertwende im Wiener Prater, den er

⁶⁰⁵ Venturi, Robert / Scott, Brown, Denise / Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt* (= Bauwelt Fundamente, Bd. 53). Basel: Birkhäuser 2003 (Erstveröffentlichung Cambridge/Mass. 1972), S. 25.

⁶⁰⁶ Koolhaas 1999, S. 42, 51.

⁶⁰⁷ Sitte, Camillo: „Die Bauwerke der Ausstellung.“ In: *NWT*, 7. Mai 1892. Über dieses und vergleichbare Projekte vgl. Storch, Ursula: „Alt-Wien dreidimensional. Die Altstadt als Themenpark.“ In: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 159–171. In *Der Städtebau* schlägt Sitte übrigens vor, sein Projekt für die Umgestaltung des Platzes vor der Votivkirche als 1:1-Modell zu bauen, um Laien von dessen Wirkung zu überzeugen (S. 178).

für den bekannten Gabor Steiner 1895 kreierte. Das Ensemble bestand aus einer Reihe verkleinerter Kopien venezianischer Bauwerke, war von echten Kanälen durchzogen und bot Unterhaltung aller Art.⁶⁰⁸

Bühne des Lebens

Karin Wilhelm erklärt Sitte zum Vorläufer postmoderner, konstruktivistischer Theorien, wenn sie sagt, Sitte denke die Stadträume gewissermaßen als Bühne der Städter, „die mit ihren alltäglichen Verrichtungen und in ihrer ‚natürlichen‘ wechselnden Geräusch- und Handlungskulisse das Ton-Schauspiel Stadt immer wieder nach den Regeln einer sozial verhandelten kulturellen Dramaturgie erneut vollziehen.“⁶⁰⁹ Wilhelm spricht nicht nur von formalen, sondern auch von funktionalen Ähnlichkeiten zwischen Bühne und Stadt. Auch wenn ich hinsichtlich der Ton-Komponente nicht vollständig zustimme (wie ich Abschnitt zur Stadt als Musik näher erläutern werde), bringt Wilhelm hier sehr klar zum Ausdruck, was nicht nur die Vertreter des *New Urbanism*, sondern viele postmoderne Architekten an Sitte fasziniert. Der Vergleich zwischen Theater und Städtebau kann betonen, dass in den öffentlichen Räumen der Stadt Menschen agieren, die den Stadtraum wiederum beständig und kontinuierlich durch ihr Handeln verformen. Kulissen sind, in diesem Sinn, „gemeinsam erschaffene und ständig weiterentwickelte Projektionsflächen für Gefühle, Wünsche, Phantasien, das Menschsein überhaupt. Eine Kernidee des Theaters ist auf das gesamte Alltagsleben übergesprungen; Kulissen sind allgegenwärtig geworden. (...) [S]ie täuschen nicht, sondern wollen gestalten; sie sind eine unserer Kultur eigentümliche Form von Wirklichkeit. Das Wesen dieser Form besteht darin, dass Menschen sich selbst wirklich machen, indem sie sich in Szene setzen.“⁶¹⁰

Das Theater ist in dieser Interpretation am Leben orientiert, anders als die Literatur, die nur auf dem Papier existiert, die „Bühne“ steht damit für das Leben das sich dort abspielt, und für kontinuierliche Veränderung. In Sittes Worten wird das zu einer Kritik an der gängigen Stadtplanung: „Wie es in der Poesie endlich zum sogenannten ‚*Literaturdrama*‘ [Hervorhebung i.O.] kam, so haben wir heute eine ‚*Reißbrettarchitektur*‘, die, wie jenes, sich nur auf dem Papier gut ausnimmt, bei der Aufführung aber die Wirkung versagt. (...) So wie der echte Bühnendichter die Mittel seiner Kunst sich nicht aus Büchern sammelt, sondern auf der lebendigen Bühne, so der Städtebauer nicht in Plänen und Protokollen, sondern in ausgeführten Städten, in diesen Dramen und Epen der bildenden Kunst.“⁶¹¹

Ganz in diesem Sinne verwendet auch Aldo Rossi die Metapher der Bühne, wenn er die Stadt als kontinuierlichen Bauvorgang beschreibt: die öffentliche und private Sphäre seien „integrierende Bestandteile der Stadtarchitektur als der beständigen Bühne des menschlichen Lebens, auf der sich öffentliche Ereignisse und private Tragödien abspielen und die von den Gefühlen ganzer Generationen durchtränkt ist. (...) Sie [die Stadt] besteht aus zahllosen Einzelwesen, die sich ihre eigenen kleine Welt

⁶⁰⁸ Kristan, Markus: *Oskar Marmorek 1863–1909. Architekt und Zionist*. Wien: Böhlau 1996; Robey, Norbert / Schönwald, Peter: ‚*Venedig in Wien*‘. *Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*. Wien: Überreuter 1996.

⁶⁰⁹ Wilhelm 2001, S. 99. Auch in ihrem 2006 erschienenen Buch bezieht sich Wilhelm explizit auf die Bühnenmetapher und baut sie noch weiter aus. Wilhelm 2006, S. 28f.

⁶¹⁰ Schulze 2000, S. 11.

⁶¹¹ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

schaffen wollen, um damit ihren eigenen Wünschen zu entsprechen und sich zugleich der allgemeineren Umwelt anzupassen. Die Wohnbauten und die Grundstücke, auf denen sie stehen, sind in ihrer dauernden Veränderung Zeichen dieses Alltagslebens. Zerstörung und Abriss, Enteignung und plötzlicher Wechsel in der Nutzung von Grund und Boden werden ebenso wie Spekulation und Verslumung vor allem als Ausdruck städtebaulicher Dynamik betrachtet...“⁶¹²

Heimito von Doderer, übrigens Sohn eines Architekten, schildert in seinem bekannten Roman *Die Strudlhofstiege* ebendiese Stiege von Theodor Jäger als Bühne auf der sich die Leben seiner Protagonisten immer wieder kreuzen, wobei diese Begegnungen entscheidende Wendepunkte in ihrem Leben darstellen. Die Stiegenanlage, die einen Geländesprung im neunten Wiener Gemeindebezirk überbrückt, scheint ihm ein Stück wahrer Stadtbaukunst: „Hier schien ihm [dem Protagonisten René Stangeler] eine Bühne des Lebens aufgeschlagen, auf welcher er eine Rolle nach seinem Geschmacke zu spielen sich sehnte, und während er die Treppen und Rampen hinabsah, erlebte er schnell und zuinnerst schon einen Auftritt, der sich hier vollziehen könnte, einen entscheidenden natürlich, ein Herab- und Heraufsteigen und Begegnen in der Mitte, durchaus opernhafte.“⁶¹³ Doderer schätzt offensichtlich die animierende Komponente des künstlerisch gestalteten Stadtraums ebenso wie Sitte.

Kevin Lynch verwendet die Bühnenmetapher, um die aktive Rolle der StadtbewohnerInnen als Akteure und damit das demokratische Element zu betonen: „Die beweglichen Elemente einer Stadt – insbesondere die Menschen und ihre Tätigkeiten – sind genauso von Bedeutung wie die stationären physischen Elemente. Wir sind nicht einfach Beobachter dieses Schauspiels – wir spielen selber mit und bewegen uns auf der Bühne gemeinsam mit den anderen Spielern. (...) Die Stadt ist nicht nur ein Objekt, das von Millionen von Menschen (...) wahrgenommen wird, sie ist auch das Produkt vieler Baumeister, die ihre Struktur ständig ändern.“⁶¹⁴ In diesem Sinne kann auch die folgende Äußerung von Hermann Czech verstanden werden: „Architektur ist nicht das Leben. Architektur ist *Hintergrund*. [Hervorhebung i.O.] Alles andere ist *nicht* Architektur.“⁶¹⁵ Czech legt die Bühnenmetapher also gerade als das Gegenteil der oben beschriebenen Vision eines allmächtigen Regisseurs aus. Die Architektur solle sich zurücknehmen und den Menschen die Hauptrolle überlassen.

Choreographie

In Sittes städtebaulichen Projekten ist die Idee der Inszenierung immer präsent. Für die Ringstrasse choreografiert Sitte eine Abfolge gefasster (Platz-)Räume, die jeweils ein öffentliches Bauwerk in Szene setzen. Das neogotische Rathaus beispielsweise möchte er in einer atmosphärischen Kulisse eines

⁶¹² Rossi, Aldo: *Die Architektur der Stadt – Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen* (= *Bauwelt Fundamente*, Bd. 41). Übers. von Arianna Giachi. Düsseldorf: Bertelsmann 1973. (Erstveröffentlichung 1966), S. 13.

⁶¹³ Doderer, Heimito von: *Die Strudlhofstiege*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2003 (Erstveröffentlichung 1951), S. 129. Vgl. dazu Kapner, Gerhard: *Architektur als Psychotherapie. Über die Rezeption von Stadtbildern in Romanen des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau 1984, S. 20ff.

⁶¹⁴ Lynch, Kevin: *Das Bild (Image) der Stadt* (= *Bauwelt Fundamente* 16). Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1989 (Erstveröffentlichung 1960), S. 10f.

⁶¹⁵ Czech, Hermann: „Nur keine Panik.“ In: *protokolle*, Bd. 2. Wien, München: Jugend und Volk 1971, S. 142–143, hier S. 143.

mittelalterlichen Leben und Treibens inszenieren und zu diesem Zweck den davor liegenden Platz stark verkleinern und mit niedrigen Arkaden baulich rahmen und thematisch bespielen: „wie colossal diese grosse, mächtige Façade, diese mächtigen Pfeiler, diese Thürme wirken würden. Das Ganze erfüllt von einer erdrückenden Menge, Goldschmieden, Juwelieren, Bazars, gleichwie im Palais Royal in Paris, der Hof mit Menschen erfüllt und von den Klängen heiterer Musik, vom Lärm der Feste und zu nächtlicher Stunde von den weissen Strahlen der Mondesscheibe beleuchtet – eine packende Wirkung!“⁶¹⁶ Die Architektur wirkt in dieser Vorstellung mit den Bewohnerinnen und Bewohnern und sogar dem Wetter zusammen und kann als Schauspiel wahrgenommen werden, in diesem speziellen Fall womöglich sogar als Musiktheater. (Sitte empfahl in einem anderen Text zum selben Projekt die Errichtung zweier Musikpavillons, um eine regelmäßige Platz-Musik zu betreiben.)⁶¹⁷ Natürlich stellt sich hier auch die Frage des Publikums. Sind die Bewohner gleichzeitig Schauspieler und Publikum oder gibt es externe Betrachter? Die Bühnenmetapher lässt an sich beide Interpretationen zu. Auf die Rolle des externen Betrachters bei der Wahrnehmung inszenierter Bilder werde ich später noch im Abschnitt über das Publikum zu sprechen kommen. In diesem Zusammenhang werde ich auch noch weitere Beispiele Sittes speziell touristischer Inszenierung von Städten darstellen, die prinzipiell auch hierher gepasst hätten. In der oben bereits erwähnten „Internationalen Musik- und Theaterausstellung“ hatte übrigens auch der von Camillo Sitte verehrte Landschaftsmaler Joseph Hoffmann (1831–1904), der im Kapitel über die Stadt als Kunst noch eine Rolle spielen wird, einen Pavillon errichtet. Für diesen hatte er eines seiner ab 1872 entworfenen Bühnenbilder für Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth, die Halle der Gibichungen, in ein begehbare Modell umgewandelt. Sitte kann sogar diesem abstrusen Werk als „Stimmungsarchitektur“ etwas abgewinnen, obwohl er gleichzeitig feststellt, dass das Bauwerk nichts mit den aktuellen archäologischen Erkenntnissen über germanische Bauweisen zu tun hat. „Das Ganze ist eben als dekoratives Kunstwerk lediglich auf Stimmung berechnet, gradeso wie die Bühnendekoration selbst, welche diesem naturgroßen Modell zugrunde liegt. Die urweltlich gewaltige Stimmung ist trefflich erreicht und anderes wurde naturgemäß hier nicht erstrebt. Irrig aufgefaßt wäre die Absicht daher auch, wenn man glauben würde, daß eine archäologische Rekonstruktion altgermanischer Holzbauten versucht wurde. Nicht um das handelt es sich hier, sondern um eine sozusagen musikalisch richtige Stimmung. (...) Als archäologische Studie ist also die hier vorgeführte Gibichungenhalle mit ihren starken Anklängen an den griechischen Tempelbau gewiß nicht aufzufassen, sondern eben nur als das, was sie ist und sein will: eine plastische, massive Theaterdekoration.“⁶¹⁸ Doch nicht immer trennt er diesbezüglich so klar, mitunter schwelgt er wortreich in Träumen, wie etwa die Ruine einer mittelalterlichen Burg früher ausgesehen haben könnte, gleichwohl zugebend, dass eine solche Rekonstruktion nur auf dem Papier

⁶¹⁶ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁶¹⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 167.

⁶¹⁸ Sitte, „Die Bauwerke der Ausstellung“, 1892. In einem früheren Text über Hoffmanns Bühnenbilder hatte Sitte besonders diese Halle Gunthers kritisiert. Sitte, Camillo: „Hoffmann’s Scenerien zum Nibelungenring“, 1873, Unpublizierter Autograph. Sign. SN: 146-128. Hoffmann selbst nahm jedoch sehr wohl für sich in Anspruch, hier eine ernsthafte historische Rekonstruktion vorgenommen zu haben. Hoffmann, Joseph: *Die Gibichungen-Halle in der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung*. Wien: Eigenverlag 1892.

stattfinden könne.⁶¹⁹ Verschiedentlich äußert Sitte Grundsätze wie die der historischen Treue, der Angemessenheit der Mittel etc., also Prinzipien, die bis heute in der Denkmalpflege relevant sind.⁶²⁰ Doch wenn die Inszenierung außergewöhnlich eindrucksvolle Wirkungen erzielt, dann heiligt der Zweck die Mittel. Die zu Sittes Lebzeiten auf den Fundamenten einer älteren Ruine errichtete pseudo-mittelalterlichen Burg Kreuzenstein bei Wien ist eine abstruse Mischung von in ganz Europa zusammengetragenen Spolien mit historisch aussehenden aber neu angefertigten Teilen. Sitte erklärt dieses Museum für mittelalterliche Kunst, das vorgibt, selbst mittelalterlich zu sein zu „wahrer, großer Kunst“, Stimmungsarchitektur die an mittelalterliche Poesie wie an „Parsival“ erinnert. „Im Banne dieses so eigenartig dastehenden Kunstwerkes überkommt jeden Beschauer eine seltene weihevollte Stimmung, wie sie nur von echten Kunstwerken ausströmt, eine Stimmung des reinen Sichhingebens an die mächtige Wirkung dieser Raumgestaltung. Die grosse Menge von kunstgeschichtlich höchst wertvollen Figuren, Bildern, Glasmalereien, Arbeiten in den verschiedensten Materialien und Techniken, die man hier vereinigt sieht, ist nicht blos mit feinstem Kunstsinn zusammengetragen, sondern auch in künstlerischer Schaffensfreude zusammengebaut und diese Liebe zur Sache, diese *Begeisterung* [Hervorhebung i.O.] für das eigene Werk ist es, welche hier ein so harmonisches Ganzes entstehen liess.“⁶²¹ Auch scheinbar irrationale Arrangements können Gefallen erregen, und sind damit für Sitte künstlerisch gerechtfertigt, beispielweise eigentlich den Regeln guter Farbgestaltung widersprechende dunkelbraune Tramdecken: „Hier spielen offenbar eine Menge von Ideenassociationen mit; das Gefühl der Sicherheit, eine solide Deckenconstruction über sich zu wissen; das Gefühl des Behagens einer warmen holzgetäfelten Stube, des Geborgenseins vor Wind und Wetter draußen; die Erinnerung an frohe Landaufenthalte; die Verehrung der Werke unserer Väter. Das Mitwirken solcher Ideenassociation ist durchaus nichts Unkünstlerisches, sondern macht sogar einen sehr großen Vorrath der unentbehrlichen Hilfsmittel, besonders derjenigen Künste aus, die eben hauptsächlich Gefühlssache sind.“⁶²²

„Als ob“

Auf den Städtebau bezogen zeigt sich Sitte in dieser Frage ebenso ambivalent. Verurteilt er an einer Stelle die direkte Imitation malerischer alter Stadtbilder als „künstliche Naivetät“, wie ich später noch näher ausführen werden, so empfiehlt er andernorts das „als ob“ als künstlerische Strategie: Seien die Städte heutzutage auch nicht mehr über die Jahrhunderte gewachsen, so solle der Stadtbaukünstler doch zumindest versuchen, den Lauf der Dinge am Plan möglichst täuschend ähnlich nachzuahmen, „genau so,

⁶¹⁹ Sitte, „Waldviertel“, 1893.

⁶²⁰ Vgl. Schwarz, Mario: „Camillo Sittes Schriften zur Architektur.“ CSG, Bd. 2; Sitte, „Über die Erhaltung des Gurker Domes und dessen Malereien“, 1892.

⁶²¹ Sitte, „Aus der Burg Kreuzenstein“, 1898. Zur Illustration sei noch das folgende Zitat aus demselben Artikel beigelegt: „Die feinsculptirte Säule des spätromanischen Oratoriumfensters besteht durchaus aus alten Bestandtheilen, die trotz der verschiedensten Herkunft vortrefflich zusammenpassen; die Basis mit Löwen aus rothem Salzburger Marmor stammt aus Berchtesgaden; das Capital aus Pola, der Verdeantico-Schaft aus Neapel. Die zwei Wasserspeier am Wimberge darüber vom Dome zu Kaschau gehören dem Ende des XIV. Jahrhunderts an.“

⁶²² Sitte, Camillo: „Über Farbenharmonie.“ In: *Centralblatt für das Gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich* 18, 1900, S. 196–227.

als ob eine Jahrhunderte lange allmälige Entwicklung das wie von selbst zu Stande gebracht hätte. Was bei den alten Städten in Wirklichkeit naturgemäß gewachsen ist, das muß heute auf dem Papiere eben so wachsen.“⁶²³ Vielleicht könnte man Sitte hier dahingehend interpretieren, dass er für ein architektonisches Äquivalent zu Hans Vaihinger Neo-Kantianischer *Philosophie des Als-Ob* werben möchte, für eine Fiktion des „als ob“?⁶²⁴ Vaihinger ging davon aus, dass man über den Umweg des „als-ob“, über bewusst falsche Annahmen, oft Richtiges erreichen könne. Solche nützliche Fiktionen (darunter verstand er beispielsweise wissenschaftliche Erdichtungen zu praktischen Zwecken bzw. inadäquate, subjektive, bildliche Vorstellungsweisen) erhielten ihre Legitimation durch den lebenspraktischen Zweck, sie seien damit für viele Bereiche unentbehrlich.

Ein in den Bereich der Kuriositäten zu zählender, nicht ausgeführter Entwurf Sittes für ein Ferienhaus ist geeignet, Sittes Auslegung der „als-ob“-Strategie zu illustrieren. Seine „Doppelvilla“ für zwei Familien samt Dienstboten hat zum Ziel, zwecks Kostenersparnis zwei Familien unter einem Dach unterzubringen und zwar so, dass jede Familie die möglichst perfekte Illusion hat, ein Einfamilienhaus zu bewohnen. Die eine Familie soll die andere weder jemals zu sehen, noch zu hören bekommen. Jede Familie betritt, bewohnt und sieht das Haus immer nur von einer Seite. Die obere Wohnung wird nach der gegenüberliegenden Seite von einem weit heruntergezogenen Dach kaschiert, die untere Wohnung nach der anderen Seite durch Erdaufschüttung bis zum ersten Stock hin eingegraben. In Kauf genommen werden muss dafür eine sehr schlechte Belichtung der jeweils hinteren Räume (Schlafzimmer, Küche und Kammer für das Dienstmädchen). (Abb. 43) Sitte empfahl dasselbe Prinzip auch für Doppelhäuser in Cottagevierteln und erklärte: „Dem Entwurfe lag aus den eben geschilderten Gründen die Absicht zu Grunde: *zwei Wohnungen* [Hervorhebung i.O.] für nicht allzu anspruchsvolle Parteien (denn es handelt sich hier ja um eine Villa billigster Sorte) *auf gemeinsamem Fundament und unter Gemeinsamem Dache* [Hervorhebung i.O.] derart unterzubringen, dass keine der beiden Parteien von der anderen etwas hört und sieht, damit sie sich in keiner Weise begegnen oder sonstwie in der vollkommenen ländlichen Freiheit beeinträchtigen. (...) Merkwürdig ist, dass (...) doch alle vier Faaden befriedigende Lösungen zulassen, so zwar dass man in Naturausfuhrung sogar auf keiner Seite das Vorhandensein noch einer zweiten Wohnung sogleich erkennen würde.“ Sitte fuhr fort: „Ausserdem ergeben sich mit zwingender Nothwendigkeit eine Menge unsymmetrische Detaillösungen, wie sie bekanntlich aus malerischen Rücksichten beim Villen- und Schlossbau geradezu gefordert werden, welche aber nur dann auf die Länge befriedigend wirken, wenn sie innerlich motiviert und nicht bloss äusserlich aufgeklebt sind.“⁶²⁵ Auf diese Weise ist quasi nebenbei noch eine gute Begründung für malerische Asymmetrien gegeben, ein zentrales Gestaltungselement in Sittes Städtebaukonzept, auf das ich später noch eingehen werde. Aber, um nochmals auf die weiter oben aufgedeckten Widersprüche und das Hauptthema dieser Untersuchung zurückzukommen: Kann die ambivalente Haltung Sittes zum „als ob“ als Resultat

⁶²³ Sitte, „Die neue Stadterweiterung“, 1891.

⁶²⁴ Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als-ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Aalen: Scientia 1986 (Erstveröffentlichung 1911).

⁶²⁵ Sitte, Camillo: „Eine Doppelvilla.“ In: *Der Architekt I*, 1895, S. 3–4.

unterschiedlicher Metaphern interpretiert werden? Ich denke ja, denn im Sinne der Bühnenmetapher kann das „als ob“, für die perfekte Illusion stehen und ist somit legitimes Ergebnis künstlerischer Bemühungen, nämlich Resultat einer gelungenen Inszenierung, ganz im Sinne von Sittes großem Vorbild Richard Wagner. Fasst man die Stadt dagegen mit der Metapher der „steingewordenen Geschichte“, so liegt eben der gegenteilige Schluss nahe, und folgerichtig plädiert Sitte in diesem Kontext für Authentizität: „Es ist nicht möglich, bei unseren neuen Stadtplänen so krummverzogene Gassen und Platzwinkel, wie etwa im alten Nürnberg, zur Anlage zu bringen. Es ist nicht möglich, uns selbst eine erlogene Geschichte und erlogene Naivetät zu geben, blos den alten Städtebildern zuliebe.“⁶²⁶ In der Logik der Geschichtsmetapher entspräche das „als ob“ einer Vorspiegelung falscher Tatsachen oder Heuchelei.

⁶²⁶ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

9. Die Stadt als Geschichte

Sitte schrieb, eine gewachsene Stadt sei „ein Stück Geschichte, wie ein alter Dom, dessen Mauern, Denksteine, Statuen und Bilder den Beschauer zurückversetzen in längst entschwundene Zeiten.“⁶²⁷ Die Metapher der Stadt als Geschichte eröffnet eine ganze Reihe sehr produktiver Metaphern. Die Stadt kann als Identitätsträger aufgefasst werden oder auch als Gedächtnis der Stadt, sie kann eine Geschichte erzählen und damit zum Text werden. Die Architektur der Stadt als Sprache zu beschreiben, eröffnet wiederum die Frage nach dem Autor bzw. Leser dieses städtischen Textes und deren Handlungsmöglichkeiten. Auf der anderen Seite steht der bewusste Bruch mit der Geschichte, die Idee der *tabula rasa*. Die Stadt kann aber auch als Versammlung von Denkmälern gesehen und als Museum interpretiert werden, das seine Besucher wahlweise belehrt, oder unterhält. Wenn gar die gesamte Stadt als großes Denkmal gesehen wird, so eröffnet das wiederum zahlreiche, nicht immer unproblematische Interpretationen.

9.1 Monument

Erinnerung

Die Stadt kann als Denkmal oder Monument (von lat. *monere*, „erinnern“) aufgefasst werden, dessen Aufgabe es ist, an bestimmte Werte zu erinnern, an für die Nation wichtige Ereignisse oder Personen, Riten, Religion, an Techniken, Kunst etc. Adolf Loos betonte den Erinnerungswert der Architektur: „Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: das Grabmal und das Denkmal.“⁶²⁸ Sitte schrieb der ganzen Stadt die Qualitäten eines Denkmals zu, wie sie auch ein alter Dom habe.⁶²⁹ Vielleicht hat er dabei an Victor Hugo gedacht, der in seinem berühmten Roman schrieb: Große Bauwerke, wie Notre-Dame seien eine „Art Naturerzeugnis. Jede Zeitwelle spült neues an; jede Generation häuft eine neue Schicht auf das werdende Denkmal, jeder einzelne Mensch trägt seinen Stein herbei. So machen es die Biber; so machen es die Bienen; so machen es auch die Menschen. Babel, das große Sinnbild der Baukunst, ist ein Bienenstock. Die Großen Gebäude sind gleich den großen Gebirgen ein Werk der Jahrhunderte. (...) Die Zeit ist der Baumeister, das Volk ist der Maurer.“⁶³⁰

Architektur und Gedächtnis wurden auch schon im Englischen Landschaftsgarten in Beziehung gesetzt, der Gedächtnisassoziationen hervorrufen sollte, eine Qualität, die auch Sitte häufig betonte (mehr dazu im Kapitel über das Malerische). Bei dieser Verbindung handelt es sich jedoch um individuelle Assoziationen, die sich im Kopf des Betrachters abspielen, in diesem Kapitel geht es um Positionen, die die Architektur der Stadt als Trägerin von Gedächtnis behaupten. Ruskin formulierte: „We may live without her [Architektur], and worship without her, but we cannot remember without her.“⁶³¹ Ruskins

⁶²⁷ Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

⁶²⁸ Loos, „Architektur“, 1995, S. 84.

⁶²⁹ Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

⁶³⁰ Hugo 2001, S. 155f.

⁶³¹ Ruskin 1989, Kap. VI, §II, S. 186.

Gedächtnis ist keine individuelle Angelegenheit mehr. In der Architektur überlieferten sich nicht nur die Gedanken und Gefühle der Väter, sondern die Arbeit ihrer Hände. Architektur wird zum sozialen und kollektiven Gedächtnis.

Es ist eine landläufige Annahme, dass Monumente und gleichermaßen Monumentalbauten den Stadtraum zum Bedeutungsträger machen, der Geschichte transportiert, bürgerliche Werte, patriotische Gefühle. Die Akropolis sei, so Sitte, „in Wahrheit der Mittelpunkt einer bedeutenden Stadt, die Versinnlichung der Weltanschauung eines grossen Volkes.“⁶³² Sitte interpretierte den Stadtkern bereits als Verdichtung von Zeichen: „Die Burg des Fürsten, Paläste, grosse Monumente hervorragender Staatsmänner und historischer Erinnerungszeichen fanden sich hier nebeneinander gereiht.“⁶³³ Diese Äußerungen können auch als Vorläufer semiotischer Theorien betrachtet werden. Roland Barthes hat das wie folgt herausgearbeitet, wobei er sehr ähnliche Worte findet wie Sitte 100 Jahre zuvor: „in Übereinstimmung mit der Grundströmung westlicher Metaphysik, für die das Zentrum der Ort der Wahrheit ist, sind darüber hinaus jedoch die Zentren unserer Städte durch Fülle gekennzeichnet: an diesen ausgezeichneten Orten sammeln und verdichten sich sämtliche Werte der Zivilisation: die Spiritualität (mit den Kirchen), die Macht (mit den Büros), das Geld (mit den Banken), die Ware (mit den Kaufhäusern), die Sprache (mit den Agoren: den Cafés und Promenaden)“⁶³⁴

Alois Riegl grenzte das Baudenkmal vom Denkmal ab: Das Denkmal sei etwas gewolltes, ein Baudenkmal werde erst a posteriori zum Denkmal.⁶³⁵ Er unterschied bei den Baudenkmalen zwischen historischem Wert und Alterswert. Ruskin leitete aus der Gedächtnismetapher eine Verpflichtung gegenüber vergangenen und kommenden Generationen ab. Einerseits müsse man das Gedächtnis an die Väter bewahren, habe also kein Recht, deren Bauwerke zu verändern „We have no right whatever to touch them. They are not ours.“ Andererseits müssen man den kommenden Generationen ein würdiges Andenken zurücklassen.⁶³⁶ Das Begriff des „Erbes“ leitet sich aus diesem Verständnis her, und mit ihm die Idee der Sammlung, Archivierung und Restaurierung, die ich im nächsten Abschnitt näher diskutieren werde.

Gedächtnis

Zunächst muss festgehalten werden, dass es auch Gegner des unbegrenzten Stadtgedächtnisses gab. Nietzsche hatte 1874 geschrieben, es sei möglich, nahezu ohne Erinnerungen zu leben, doch es sei absolut unmöglich, ohne die Fähigkeit des Vergessens zu überleben.⁶³⁷ Freud hatte das Bedürfnis, im Stadtraum

⁶³² Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 11.

⁶³³ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁶³⁴ Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981 (Erstveröffentlichung 1970), S. 47.

⁶³⁵ Riegl, Alois: „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung“, in: Dehio, Georg / Riegl, Alois. *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*. (= Reihe Bauwelt Fundamente 80) Hg. von Ulrich Conrads. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1988 (Erstveröffentlichung 1903), S. 43–87, hier S. 43–45.

⁶³⁶ Ruskin 1989, Kap. VI, §X, XX, S. 195f., 206f.

⁶³⁷ Nietzsche, Friedrich: „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.“ In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Hg. Von Karl Schlechts. München: Hanser 1977 (Erstveröffentlichung 1874), S. 230–237.

Monumente aufzustellen, ohne deren Bedeutung mit der Zeit zu vergessen, als neurotisches Verhalten beschrieben.⁶³⁸

Die Faszination der Städtebauer Gedächtnismetapher mag Freud aber trotzdem mit begründet haben. Er verwendete häufig archäologische Metaphern in der Psychoanalyse und beschrieb das Gedächtnis als Stadt.⁶³⁹ Sein Lieblingsbeispiel war Rom, die Stadt in der gleich einem Palimpsest nicht nur die Vergangenheit konserviert und ausgestellt, sondern Altes und Neues unentwirrbar miteinander verwoben seien. Verbautes, Verschüttetes, Wiederverwendetes und Ausgesondertes stünden dabei zueinander in einem dynamischen Verhältnis.⁶⁴⁰

Seit der Antike haben Philosophen und Psychologen Architektur oder Städte als Metaphern verwendet, kognitive Aspekte des Gedächtnisses zu beschreiben. Nicht nur Freud benutzte diese Metapher, Francis Yates beispielsweise beschrieb in *The Art of Memory* (1966) die klassische Mnemotechnik, bei der man Teile eines Arguments in einer imaginierten räumlichen Sequenz lokalisiert.⁶⁴¹ Ausgehend von der Beobachtung, dass wir zahlreiche Metaphern aus der Architektur verwenden, wenn wir über Gedanken „gebäude“ sprechen (z.B. „Begründung“, „tragende Säulen“ eines Arguments, einem „Plan“ folgen, ...), zieht z.B. John Onians den Schluss, dass die Architektur einer Epoche über Metaphern die kognitiven Prozesse ihrer Erbauer und Bewohner sowohl spiegelt, als auch steuert.⁶⁴²

Schon Sitte hat die These vertreten, dass die räumliche Organisation einer Stadt mit deren sozialer Organisation untrennbar verbunden sei: „die Hauptregel der Antike war, dass der Platz selbst, die Gebäude, welche an diesem Platze standen, die Monumente und das tägliche Leben, welches auf diesem Platze sich abspielte, immer ein einziges harmonisches Ganzes untereinander bildeten.“⁶⁴³ Diese Identifikation kann so weit gehen, dass die Stadtgestalt direkt mit dem Charakter deren Bewohner assoziiert wird.

Lewis Mumford beschrieb 1938 in *The Culture of Cities* die Wechselwirkung zwischen Stadtgestalt und BewohnerInnen: „Das Denken nimmt in der Stadt Gestalt an, aber die Stadtgestalt ihrerseits bedingt das Denken. Denn ebenso wie der Raum wird auch die Zeit in der Stadt durch die Umrisslinien ihrer Mauern, ihre Grundrisse und höchsten Bauten auf ingenieure Weise neuorganisiert. (...) Die Stadt ist zugleich ein

⁶³⁸ Freud wählte in einem Vortrag den Vergleich, dass jemand bei seinem täglichen Gang durch die Stadt vor jedem Denkmal stehen bliebe, um sich dort längst vergangener und von der Allgemeinheit vergessener Ereignisse zu erinnern, um das Verhalten von Hysterikern und Neurotikern zu beschreiben. Freud, Sigmund: „Über Psychoanalysen. Fünf Vorlesungen.“ gehalten zur 20 jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester Mass., September 1909. In: *Gesammelte Werke* (18 Bde.), Bd. 8. Frankfurt/M.: Fischer 1999, S. 3–60, hier S. 11f.

⁶³⁹ Freud, Sigmund: „Konstruktionen in der Analyse.“ In: *Gesammelte Werke* (18 Bde.), Bd. 16. Frankfurt/M.: Fischer 1999, S. 41–56, hier S. 45ff.

⁶⁴⁰ Vgl. Stockreiter, Karl: „Am Rand der Aufklärungsmetapher. Korrespondenzen zwischen Archäologie und Psychoanalyse.“ In: Marinelli, Lydia (Hg.): *Meine alten und dreckigen Götter. Aus Sigmund Freuds Sammlung.* Ausstellungskatalog Sigmund Freud Museum Wien. Basel u.a.: Stroemfeld 1998, S. 81–93.

⁶⁴¹ Yates, Frances: *The Art of Memory*. London: Routledge 1966.

⁶⁴² Der Turm zu Babel habe beispielsweise das christliche Gottesverständnis geprägt, und das Motiv der Säule sei zentral für das Konzept der britischen konstituellen Monarchie. Onians, John: „Architecture, metaphor, and the mind.“ In: *Architectural history* 35, 1992, S. 192–207. Vgl. auch Hollier, Denis: „Architectural Metaphors.“ In: Hays, Michael K. (Hg.): *Architecture theory since 1968*. Cambridge: MIT Press 1998 (Erstveröffentlichung Paris 1974), S. 192–196.

⁶⁴³ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

materielles Instrument des Kollektiverlebens und ein Symbol der Ziele und Vorstellungen jener Gemeinschaft, die unter so günstigen Umständen leicht entsteht. Mit einem Wort: Vielleicht ist die Stadt das größte Kunstwerk des Menschen.“⁶⁴⁴ Aldo Rossi zitierte diese Passage Mumfords in seinem Buch *Die Architektur der Stadt* (1966). Für Rossi war die Metapher der Stadt als kollektives Gedächtnis von zentraler Bedeutung. Rossi wollte seiner Aussage nach die Stadt als kontinuierlichen Bauvorgang verstehen und damit als ein menschliches Artefakt, in dem Geschichte und Gegenwart koexistieren. In diesem kontinuierlichen Prozess des Umbaus verkörpere Architektur die gelebte und erlebbare bauliche Gestalt des kollektiven Gedächtnisses. Die Stadt selbst sei das kollektive Gedächtnis ihrer Bewohner und sei wie das Gedächtnis verbunden mit Objekten und Orten. Die Stadt sei der *locus* des kollektiven Gedächtnisses. In diesem Sinne flössen die Ideen durch die Geschichte der Stadt und gäben ihr Form.⁶⁴⁵ Damit begründete Rossi, dass jeder bauliche Eingriff in eine Stadt nicht nur deren physische Gestalt verändert, sondern auch die Identität ihrer Bewohner. Camillo Sitte hatte bereits Wechselwirkungen zwischen baulicher Umgebung und Psyche angenommen, indem er schrieb, die Architektur der Städte wirke „auf das Gemüth der Menschen mit sanfter, unwiderstehlicher Gewalt“.⁶⁴⁶ Adrien Forty betont, dass Rossi seine Metapher aus zwei Quellen von außerhalb des Architekturdiskurses speiste. Der Historiker Marcel Poëte habe erstens die These aufgestellt, dass es nicht ausreiche, Städte in ihren funktionalen Relationen zu untersuchen, man müsse ihre Geschichte, so wie sie sich in ihrem gegenwärtigen Zustand präsentiere, einbeziehen. Zweitens sah der Soziologe Maurice Halbwachs, ein Schüler Durkheims, das kollektive Gedächtnis als maßgeblich für den Zusammenhalt der Gesellschaft. Halbwachs stellte die These auf, dass das Gedächtnis einer Person sich nur im Umgang mit anderen entwickle und daher sozial und kulturell determiniert sei. Er behauptete aber nicht, dass eine Gruppe von Personen oder deren Kultur eine Gedächtnis „habe“. Er verband außerdem das kollektive Gedächtnis über Riten, Gebräuche und Traditionen mit städtischen Räumen, wiederum ohne zu behaupten, dass nunmehr die Räume selbst die Gedächtnisfunktion übernähmen.⁶⁴⁷ Rossi entwickelte daraus in sehr selektiver Lesart die Idee, dass das kollektive Gedächtnis analog der Erinnerung einer Person funktioniere, und er übertrug die Erinnerungsfunktion gleichzeitig auf die Architektur selbst. Trotz der Inkonsistenz seines Konzepts, wurde die Metapher vom „Gedächtnis der Stadt“⁶⁴⁸ im Urbanismus zum Standard. Bis heute wird diese Metapher des Gedächtnisses selten in Frage gestellt. Angesichts der philosophischen Probleme, die die Metapher aufwirft, und auch angesichts der ständig neuen Erkenntnisse der Hirnforschung über kognitive Prozesse ist das eigentlich erstaunlich. Bezüglich des kollektiven Gedächtnisses weisen neuere Ansätze in die Richtung, dass Objekte und Orte an sich nicht die Hauptträger kollektiver Erinnerungen sind. Paul Connerton behauptet, dass soziale Praktiken und Rituale

⁶⁴⁴ Mumford, Lewis: *The Culture of Cities*. London: Routledge 1997 (Reprint der Erstveröffentlichung von 1938). Zitiert in: Rossi 1973, S. 21, FN 1.

⁶⁴⁵ Rossi 1973, S. 117.

⁶⁴⁶ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 1.

⁶⁴⁷ Vgl. Forty 2000, S. 217f.; Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin: Luchterhand 1966 (Erstveröffentlichung 1925). Ders.: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/M.: Fischer 1985 (Erstveröffentlichung posthum 1950). Rossi 1973, S. 117f.

⁶⁴⁸ Rossi 1973, S. 49.

wichtiger seien, die zwar an bestimmte Orte gebunden sein können, aber erst durch ihre „Inkorporierungspraxen“, die Beteiligung des Körpers, wirksam werden und weniger durch die Praxis der „Einschreibung“ von Erinnerungen an einen Ort.⁶⁴⁹

Museum

Die Idee, dass nicht nur religiöse oder Monumentalbauten, sondern auch die ganz profanen Teile der Stadt, wie Wohnviertel, es wert sind, erhalten zu werden, ist direkt verbunden mit dem dynamischen Stadtwachstum der industriellen Revolution und den damit verbundenen fundamentalen Veränderungen im täglichen Leben aller Stadtbewohner. Sitte formulierte dieses Gefühl sehr deutlich: „Man muß selbst ein alter Wiener geworden sein, um Neu-Wien aus der Wurzel von Alt-Wien heraus richtig verstehen zu können. Was hat sich alles verändert in der kurzen Spanne Zeit von 1851 bis 1891! Die gewaltige Umwälzung ist so riesig, so plötzlich über uns gekommen, sozusagen über Nacht...“⁶⁵⁰ Es wuchs das Bewusstsein, dass nichts wieder so sein würde wie vorher. Das Resultat dieser Beobachtungen war einerseits die bereits beschriebene Trauer um alte Bauten, die mit Freunden oder Tieren gleichgesetzt wurden. Gleichzeitig bildete sich eine Denkmalschutzbewegung heraus, die gefährdete Baudenkmale zuerst einmal dokumentieren wollte, sich später aber auch immer entschiedener für deren Erhalt einsetzte. Baudenkmale wurden zunehmend im Kontrast zur Moderne inszeniert, als Verkörperungen der verlorenen Welt der vergangenen Tage. Ganz zeittypisch ist Sittes Gegenüberstellung von Alt-Wien und Neu-Wien: „Man sage nicht, daß solche Sentimentalität für unsere Zeit kindisch sei. Wie weit diese Nichtbeachtung von Altwien, diese Nichtbeachtung der weltberühmten Wiener Gemüthlichkeit in geradezu vernichtender Weise geht, kann man hier auf mehr als einem einzigen Projekte sehen.“⁶⁵¹ Man begann, die alten Stadtkerne als seltene, empfindliche Objekte zu betrachten, die wie Kunstwerke im Museum aus dem Kreis des Lebens herausgenommen werden mussten. Die Stadt, die einem Kunstgegenstand gleichgesetzt und mit einem Museumsstück verglichen werden könne, ist jedoch nicht zu verwechseln mit einer Museumsstadt, in der einige Kunstwerke versammelt sind. Choay macht auch die Grenzen der Metapher deutlich, wenn sie schreibt, dass man einem Museumsobjekt Altstadt eben keine Glasglocke überstülpen könne.⁶⁵² (Abb. 47)

Heutzutage ist der Terminus „Musealisierung“ negativ belegt und steht für herausgeputzte Innenstädte, die nur noch für Touristen interessant sind, aber im Leben der Bevölkerung keine bedeutende Rolle mehr spielen. So weckt der Terminus der Musealisierung starke Anklänge an die Themen von Ehrlichkeit und Inszenierung, die bereits diskutiert wurden und im Kapitel über Publikum noch eine Rolle spielen werden. Schon Sitte stand der Verbringung von öffentlichen Monumenten in Museen zu deren Schutz kritisch gegenüber: „die Figur musste weg, und es wurde ein eigener Glaskäfig für sie errichtet. Sie kam

⁶⁴⁹ Connerton, Paul: *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press 1989.

⁶⁵⁰ Sitte, „Neu-Wien – Ein Willkomm“, 1891.

⁶⁵¹ Sitte, Camillo: „Die Regulierung des Stubenviertels“.

⁶⁵² Choay 1997, S. 143f.

in den grossen Kunstkerker, Museum genannt.“⁶⁵³ Dennoch verglich Sitte Wien mehrfach mit einem Museum.⁶⁵⁴ Dies unterstützt eine andere Variante der Museumsmetapher, in denen eben doch die ganze Stadt im positiven Sinne als Museum aufgefasst wurde. Der Legende nach hat Napoleon I. erwogen, ganz Paris in eine Art Museum zu verwandeln. Dabei sollte die Stadt gewissermaßen zu einer bewohnbaren Ausstellung werden, zu einer Stadt ständiger Mahnungen, die den Bewohner und Besucher erbauen sollten. Der Kern der Unterweisung sollte eine Art historisches Panorama, nicht nur von der Größe und Beständigkeit der französischen Nation, sondern auch von vergleichbaren Beiträgen Europas sein.⁶⁵⁵ Rowe und Koetter schreiben in *Collage City*, bei Napoleon tauche dieses wichtige Motiv des 19. Jahrhunderts zum ersten Mal auf, das später Schinkel in Berlin und Klenze in München versuchten umzusetzen. Die Wiener Ringstraße hingegen bezeichnen sie als „eine Entartung dieses Bildes“, Haussmanns Paris zählen sie nicht hinzu, da es von einer totalen Vision beherrscht sei. Sie führen weiter aus, dass die Vorstellung des neoklassischen Idealismus von der Stadt als Museum, als Monument des Staates und Verkörperung seiner Kultur, als Wegweiser und Bildungsmittel wie das Museum selbst in der Kultur der Aufklärung wurzele. In der Vorstellung des Hauses als Museum, wie bei Sir John Soane, Thomas Hope oder John Nash erhalte sie eine Widerspiegelung. „Wir sind überrascht, dass die Kategorie: Stadt als Museum, mit ihrer Sub-Kategorie: die „Museumsstraße“ (zu sehen in so weit auseinanderliegenden Orten wie Athen und Washington), bis heute nicht identifiziert wurde.“⁶⁵⁶ Im Weiteren bezeichnen Rowe und Koetter die „Stadt als Museum“ als „ersten Entwurf für eine Stadt des herrschenden Bürgertums“, sie sei „liebenswert und gastfreundlich“, „kritisch“ und „empfänglich (...) für die sich widersprechenden Anregungen, weder der Utopie noch der Tradition feindlich, dabei aber keineswegs wertfrei“, da sie auf den Glauben an ein alles erklärendes Prinzip verzichte.⁶⁵⁷ Dies sind Attribute, die landläufig Sittes Städtebau zugeordnet werden. Rowe und Koetter wertschätzen die Vielfalt, die das Museum zulässt, den Verzicht auf totalisierende Erklärungen und schlagen vor, die zeitgenössische Stadt analog als „Gerüst für Ausstellung und Demonstration“ aufzufassen und fragen, wann jeweils das eine das andere dominiere (in der Moderne nur Gerüst, in Disneyworld nur Ausstellung). Dies führt sie zu Ihrer Vorstellung von der *Collage City*.⁶⁵⁸

Monumentalität

Von vielen Protagonisten der Moderne wurde der Terminus „Monumentalität“ abgelehnt. Monumentalität wurde mit totalitären Systemen verknüpft, eine demokratische Gesellschaft, deren Gesellschaft dynamischen Charakter habe, habe kein Verlangen nach Monumenten.⁶⁵⁹ Zudem hatten die westlichen Regierungen nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr so starkes Interesse an Architektur als Propagandamittel, sondern verfolgten ihre Ziele zunehmend über die neuen Massenmedien. Doch wurde

⁶⁵³ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁶⁵⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 130; Sitte, „Stadterweiterung und Fremdenverkehr“, 1891.

⁶⁵⁵ Rowe / Koetter 1984, S. 185. Für den Plan Napoleons nennen die Autoren allerdings keine Quelle.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 185ff.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 194ff.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 199f.

⁶⁵⁹ Behrendt, Walter: *Modern Building*. London: Martin Hopkinson 1938, S. 182.

auch von Protagonisten der Moderne ein Bedürfnis nach Monumentalität formuliert. 1943 organisierte Giedion gemeinsam mit Louis Kahn, Josep Lluís Sert und anderen eine Konferenz über eine neue (demokratische) Monumentalität. Giedion legte, ebenfalls 1943, zusammen mit Fernand Lèger und Sert *Nine Points on Architecture* vor, in denen die Wichtigkeit von Monumenten betont wird „Das Volk wünscht, dass die Bauten, die sein soziales und gemeinschaftliches Elben ausdrücken, mehr als funktionale Erfüllung bieten.“⁶⁶⁰

Klassischen Autoren zufolge sollte eine Stadt daran gemessen werden, welche Ruinen sie einst zurücklassen würde. So sagte Thucydides voraus, dass „if Lacedaemon [Sparta] were to become desolate, and the temples and the foundations of the public buildings were left, that as time went on there would be a strong disposition with posterity to refuse to accept her fame as a true exponent of her power (...) Whereas, if Athens were to suffer the same misfortune, I suppose that any inference from the appearance presented to the eye would make her power to have been twice as great as it is.“⁶⁶¹ Der Ruhm des Perikleischen Athen als Paradigma und Wiege der westlichen Philosophie, des Dramas, der Plastik und der Architektur gründet sich auf die Ruinen der Akropolis.

Diese Passage inspirierte Adolf Hitler zu betonen, „dass er baue, um seine Zeit und ihren Geist der Nachwelt zu überliefern. Letztlich würden an die großen Epochen der Geschichte doch nur noch deren monumentale Bauwerke erinnern,“ berichtete Albert Speer, der aus dieser Beobachtung eine ganze Architekturtheorie entwickelte. Hitler paraphrasierend fragte Speer weiter: „Was sei denn von den Imperatoren des römischen Weltreiches geblieben? Was würde für sie heute noch zeugen, wenn nicht ihre Bauten? In der Geschichte eines Volkes gäbe es immer wieder Schwächeperioden; dann aber würden die Bauwerke von der einstigen Macht zu sprechen beginnen. Natürlich sei ein neues Nationalbewußtsein nicht dadurch allein zu erwecken. Aber wenn nach einer langen Periode des Niedergangs der Sinn für nationale Größe erneut entzündet würde, dann seien jene Denkmäler der Vorfahren die eindrucklichsten Mahner. So würden es heute die Bauten des römischen Imperiums Mussolini ermöglichen, an den heroischen Geist Roms anzuknüpfen, wenn er seine Ideen eines modernen Imperiums seinem Volk populär machen wolle. Auch einem Deutschland der kommenden Jahrhunderte müssten unsere Bauwerke ins Gewissen reden.“⁶⁶² Speer entwickelte daraus seine sogenannte „Theorie vom Ruinenwert“, der zufolge Monumentalbauten nicht aus Stahlbeton, sondern aus Stein und Ziegeln errichtet und statisch so konzipiert sein sollten, dass sie auch als Ruinen noch eindrucksvoll seien.

Die Architektin Gerdy Troost, NSDAP-Mitglied der ersten Stunde, bezog sich auf Hitlers Auspruch, Architektur sei das „Wort aus Stein“: „Seit den frühen Deutschen Domen entstehen erstmals wieder Gemeinschaftsbauten, die völlig von jeder Zweckbestimmung des Alltags losgelöst sind, Selbstdarstellung der ureigensten Kulturkräfte eines erwachten, rassebewussten Volkes, Stein gewordene

⁶⁶⁰ Zitiert in: Frampton, Kenneth: *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*. Übersetzt von Antje Pehnt. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1995 (Erstveröffentlichung 1980), S. 191.

⁶⁶¹ Thucydides: *The History of the Peloponnesian War*. Übersetzt von Richard Crawley. New York: Modern Library 1951, Buch 1.10.

⁶⁶² Speer, Albert: *Erinnerungen*. Frankfurt/M.: Ullstein 1993 (Erstveröffentlichung 1969), S. 68.

Verkörperung eines Glaubens. In diesen Bauten formt der Führer das Ebenbild der edelsten Wesenszüge der deutschen Gemeinschaft. In ihnen wird die Baukunst zum neuen Erzieher eines neuen Volkes.“⁶⁶³

Gerade aus den Schriften, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit angesichts des Ausmaßes der Zerstörung der deutschen Städte verfasst wurden, lässt sich herauslesen, dass die Erinnerungsdimension des Stadtraums ein zentrales Problem in der Diskussion um den Wiederaufbau war. Otto Bartning plädierte im Frühjahr 1946 gegen einen Wiederaufbau der zerstörten Stadtkerne deutscher Städte, da die historischen Bauten untrennbar mit den historischen Verbrechen verknüpft seien: „stellen Sie sich ganze Plätze und Straßenzüge solcher Kulissen, solcher Lügen vor. Denn Kulisse und Lüge bleibt, was – auch bei bestem Wissen und Wollen – im günstigsten Falle selbst nach den Plänen früherer Zeit rekonstruiert würde, ohne den Saft und Geist jener Zeit! Und gerade das ist es, wovon wir unsere Enkel bewahren müssen. Denken Sie an den Zwinger in Dresden. Kann er, darf er als museale Lüge auferstehen, als riesenhafte Totenmaske? Verloren. Und dass wir's verloren gehen ließen, müssen wir unseren Enkeln eingestehen. Die Ruinen – man denke an das Forum, an das Kolosseum in Rom – werden eine starke und wahre Sprache sprechen; Rekonstruktionen – je echter desto schlimmer. Angenommen, die Akropolis wäre ‚auf echt‘ renoviert, – dann, erst dann wäre Phidias tot!“⁶⁶⁴ Bartning bezieht sich wie Sitte auf das Paradigma Athen, außerdem fällt eine Vermischung von Bühnen- und Geschichtsmetapher auf. In einem Nachkriegsaufruf von 1947, den außer Bartning unter anderem Fritz Schumacher, Lilly Reich, Heinrich Tessenow und Egon Eiermann unterzeichneten, wurden Forderungen formuliert, die sehr deutlich zum Ausdruck bringen, wie die Architektur der Stadt für die kollektive Erinnerung oder Identität gesetzt wurde: „Der Zusammenbruch hat die sichtbare Welt unseres Lebens und unserer Arbeit zerstört. Mit einem Gefühl der Befreiung glaubten wir damals, wieder ans Werk gehen zu können. Heute nach zwei Jahren erkennen wir, wie sehr der sichtbare Einsturz nur Ausdruck unserer geistigen Zerrüttung ist, und könnten in Verzweiflung verharren. (...) [1.] die alte Stadtmitte muß neues Leben gewinnen als kulturelles und politisches Herzstück. 2. Das zerstörte Erbe darf nicht historisch rekonstruiert werden, es kann nur für neue Aufgaben in neuer Form entstehen. 3. In unseren Landstädten mit ihren alten Bauten und Straßen – letzten sichtbaren Kündern deutscher Geschichte – muß eine lebendige Einheit aus dem alten Gefüge und modernen Wohnquartieren (...) gefunden werden. (...) 5. Für Wohnbauten und für unsere öffentlichen Gebäude (...) suchen wir (...) das Einfache und Gültige.“⁶⁶⁵

⁶⁶³ Troost, Gerdy (Hg.): *Das Bauen im Neuen Reich*. Bayreuth: Gauverlag Bayrische Ostmark 1938, S. 10, 12. Zitiert in: Durth, Werner / Gutschow, Niels: *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950*. München: dtv 1993, S. 29f. Vgl. auch: Dörhöfer, Kerstin: *Pionierinnen in der Architektur. Eine Baugeschichte der Moderne*. Berlin: Wasmuth 2004, S. 146ff.

⁶⁶⁴ Bartning, Otto: „Ketzerische Gedanken am Rande der Trümmerhaufen.“ In: *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*, Nr. 1, April 1946, S. 63–72. Auszugsweise abgedruckt in: Lampugnani / Hanisch / Schumann / Sonne 2004, S. 174–178, hier S. 175.

⁶⁶⁵ Bartning, Otto u.a.: „Ein Nachkriegsaufruf. Grundsätzliche Forderungen“ (1947). Nachdruck in: Durth, Werner / Gutschow, Niels: *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950*. München: dtv 1993, S. 199.

9.2 Sprache

Geschichte

Ein nach wie vor von Architekten weithin akzeptierter Gemeinplatz ist es, dass die Geschichte „eingeschrieben“ ist in das Straßennetz, das Stadtbild, die Landschaft. Oder auch: Architektur ist Stein gewordene Geschichte. Oder andersherum ausgedrückt: Die Geschichte stellt sich im Territorium als eine räumliche Struktur dar, das „reihet sie unausweichlich in die Materialien der Architektur ein.“⁶⁶⁶ Das in der Postmoderne wieder sehr beliebte Projekt einer „Stadtlektüre“ macht sich auf die Suche nach in der Textur der Stadt gespeicherten Erinnerungen. Das Entziffern dieser Geschichte ist eine Sichtbarmachung von Transformationen in der Topographie, also eigentlich die Konstruktion einer kontingenten Geschichte einer Stadt. Bei dieser Stadt als Text gibt es keinen Autor, es wird der Prozess der Lektüre betont. Wichtig ist bei dieser Metapher die Frage nach dem Geschichtsverständnis. Wird Geschichte als Produkt der Gegenwart aufgefasst, als Produkt eines Prozesses, in dem überliefertes Material geordnet und interpretiert, und damit gewissermaßen auch instrumentalisiert wird, oder wird die Geschichte dem Stadtraum als dem Stadtraum anhaftende Eigenschaft aufgefasst, die man jederzeit sozusagen „objektiv“ herauslesen kann?

Camillo Sitte schrieb: „Dieser Rathhausplatz hat eben auch (...) seine Geschichte, und diese Geschichte sagt, dass er ursprünglich ein Exerzierplatz gewesen ist. Und das ist er faktisch heute noch: Ein Exerzierplatz in Pension.“⁶⁶⁷ Aus sonderbaren Krümmungen oder unregelmäßigen Formen in Stadtplänen könne man fast immer auf einen einstmals zweckmäßigen Bestand schließen, und somit auf die Geschichte eines Ortes, beispielsweise auf ehemalige Wasserläufe, Bauwerke oder Wegverbindungen.⁶⁶⁸ Gerundete Plätze, in deren Mitte zuweilen gotische Kirchen platziert seien, interpretierte er beispielsweise als Überbleibsel aufgelassener Friedhöfe, die einst die Kirchen umgaben.⁶⁶⁹

Diese Geschichte könne nicht im Nachhinein simuliert werden, das simple Nachbilden alter Strukturen könne deswegen nicht funktionieren, wie Sitte – wie bereits erwähnt im direkten Widerspruch zu seiner oben beschriebenen „als ob“-Strategie – feststellt, auch dann nicht, wenn das um der Kunst willen wünschenswert wäre. Sitte plädierte hier für Authentizität: „Es ist nicht möglich, uns selbst eine erlogene Geschichte und erlogene Naivetät zu geben, blos den alten Städtebildern zuliebe.“⁶⁷⁰ Oder an anderer Stelle: Um die Wirkungen der alten Meister hervorzubringen „müssten allerlei Krummziehungen, Strassenwinkel, Unregelmässigkeiten künstlich im Plane vorgesehen werde; also erzwungene Ungezwungenheiten; beabsichtigte Unabsichtlichkeiten. Kann man aber Zufälligkeiten, wie sie die Geschichte im Laufe der Jahrhunderte ergab, am Plane eigens erfinden und construieren? Könnte man

⁶⁶⁶ Malfroy 1986, S. 37.

⁶⁶⁷ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁶⁶⁸ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 55.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 70, 74.

⁶⁷⁰ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

denn an solcher erlogenen Naivität an einer solchen künstlichen Natürlichkeit wirkliche, ungeheuchelte Freude haben? Gewiss nicht.“⁶⁷¹

Die eingeschriebene Geschichte eines Ortes quasi „auszuradieren“, d.i. von einer einer *tabula rasa* auszugehen, liegt vielen modernistischen Stadtplanungen zugrunde. (Abb. 44) Besonders drastisch ist sie verkörpert in Le Corbusiers „Plan Voisin“, in dem er anstelle des Stadtzentrums von Paris freistehende Punkthochhäuser in einer großzügigen Parkanlage errichten wollte. Das „Abschaben der Tafel“ (von den antiken Wachstäfelchen, in die immer wieder neuer Text eingeritzt werden konnte) ist für Sitte bloße Fiktion, denn auch unter dem scheinbar leeren Grund verberge sich noch Geschichte: „Die Wiener Erfahrungen bei der ähnlichen Auffassung der Festungswerke haben gelehrt, daß es sehr unpractisch wäre hier wie auf einer Zeichentafel mit dem Schwamm die Festungswerke einfach wegzulöschen und nun den Platz als leere gleichartige Ebene zu betrachten auf welcher beliebige Häuserquadrate angelegt werden könnten. Ein solcher Baugrund ist eben kein gleichartiger, denn in der Erde stecken noch die alten felsenfesten Fundamente, und wehe dem Bauherrn, dessen Hausmauern zum Theil auf diesen unnachgiebigen Grundfesten, zum Theil in den tiefen Stadtgräben stehen.“⁶⁷² (Abb. 45) In seinem bekannten posthum in der von ihm mitgegründeten Zeitschrift *Der Städtebau* erschienenen Artikel „Enteignungsgesetz und Lageplan“ zeigte Sitte exemplarisch, wie eine Stadterweiterung entlang alter Grundstücksgrenzen geplant werden kann. Einerseits erspare das aufwändige Enteignungen und Grundablösen, so das ökonomische Argument, andererseits aber bleibt so die Geschichte des Ortes im Stadtplan bewahrt.⁶⁷³ (Abb. 46)

Sprache

Victor Hugo beschrieb in einer oft zitierten Passage seines *Glückners* die Kathedrale Notre-Dame als Buch aus „marmornen Buchstaben“ und „granitnen Seiten“.⁶⁷⁴ Die Baukunst sei bis Gutenberg „das große Buch der Menschheit“ gewesen, „die allgemeine Schrift, die Weltschrift“.⁶⁷⁵ Am Anfang seien Menhire, einzelne Buchstaben gestanden. Dann seien die Denkmäler im Laufe der Zivilisation immer komplexer geworden, vom Buchstaben der Menhire zu Wörtern, Sätzen, Büchern. Die großen Tempel und Kathedralen waren schließlich „die großen Schriftzüge der Menschheit, und das in des Wortes vollster Bedeutung; denn nicht nur die religiösen Symbole sind darin ausgedrückt, sondern jeder menschliche Gedanke hat in diesem Riesebuch seine Seite und sein Denkmal.“⁶⁷⁶ Die Sprachmetapher ist eine der wichtigsten in der Geschichte der Architektur. Sitte bezeichnete die verschiedenen Baustile

⁶⁷¹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 119.

⁶⁷² „Camillo Sitte über moderne Städtebauten“, in: *Mährisches Tagblatt* (Olmütz), I. Teil: 5. November 1889, II. Teil: 6. November 1889. Siehe auch folgendes Zitat: „was Alles wieder ein förmlich ziffermäßig statistisches Studium der Verkehrsrichtungen und der Lebensbedingungen der Bevölkerung voraussetzt, sowie ein genaues Eingehen auf das von der Natur aus Gegebene, auf Wind, Himmelsrichtung und endlich sogar auf dasjenige, was unter der Erde steckt: Baugrund, Grundwasser, alte Festungsfundamente oder Gräben etc.“ (Sitte, „Die neue Stadterweiterung“ 1891.).

⁶⁷³ Sitte, Camillo: „Enteignungsgesetz und Lageplan.“ In: *Der Städtebau* 1, 1904, S. 5–8, 17–19, 35–37.

⁶⁷⁴ Hugo 2001, S. 226.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 230f.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 230, 235.

als Sprachen: „Ferstel ist ebensowohl Gothiker und drückt sich auch in deutscher Renaissance wie in der italienischen, sozusagen wie in einer Muttersprache aus.“⁶⁷⁷ Dahinter steht die Idee, dass der Architekt durch sein Bauwerk „sprechen“ kann, und dabei sowohl etwas über seine Herkunft, als auch über seine Persönlichkeit aussagt: „Diese architektonische Vielsprachigkeit hindert aber doch nicht, daß man Ferstel in jedem seiner Werke erkennt. So wie man den Italiener oder Engländer erkennt, auch wenn er deutsch spricht, so erkennt man die spezifische Empfindung des Künstlers in seinen Werken, denn es gibt außer dem Style des Jahrhunderts oder dem Style eines großen Kunstplatzes noch einen Styl des Individuums und dieser individuelle Styl ist es, der jedem Werke eines echten Meisters die Signatur gibt, an der man jedes seiner Werke auch sofort als ein Gebilde seines Geistes erkennt.“⁶⁷⁸

Dabei wird diese Analogie völlig unterschiedlich interpretiert. Ähnlichkeiten können entweder auf *semantische* oder *syntaktische* Aspekte (also entweder auf Bedeutungen oder auf Ähnlichkeiten mit Struktur und Grammatik) zielen. Zweitens kann Architektur entweder mit Literatur verglichen werden, die Kompositionen innerhalb einer gegebenen Sprache entwickelt oder als Sprache, im Sinne eines generellen linguistischen Phänomens. Außerdem wandelt sich die Metapher durch die historischen Veränderungen des Verständnisses von Sprache als solche.⁶⁷⁹ So hat der *linguistic turn* des 20. Jahrhunderts auch nachhaltige Auswirkungen auf das Verständnis von Architektur gehabt. Adrian Forty teilt die Sprach-Motaphern in sechs Kategorien ein, die in der Praxis allerdings nicht immer scharf zu trennen seien und obwohl historisch verortet, auch vermischt und parallel verwendet, oder zu anderen Zeiten wieder aufgegriffen wurden.

1. Als konservatives Argument gegen Innovationen: Beispielsweise wird betont, dass es unsinnig sei, jedes Mal eine völlig neue Sprache erfinden zu wollen, wenn man ein neues Gebäude errichte.

Originalität drücke sich nicht in der Erfindung neuer Worte aus, sondern ein begnadeter Redner wisse sich innerhalb der überlieferten Sprache auszudrücken, schrieb z.B. John Ruskin in seinen *Seven Lamps*.⁶⁸⁰

2. Als Erklärung, was Architektur zur Kunst macht: Im 18. Jahrhundert sollte gezeigt werden, dass in der Architektur, wie in der Poetik die Kunst darin bestünde, die Wörter an der richtigen Stelle und im richtigen Zusammenhang zu benutzen, wie es Horaz formuliert hatte. Auch die Frage nach dem richtigen Stil spielte hier eine Rolle.⁶⁸¹

3. Um den historischen Ursprung von Architektur zu beschreiben: Quatremère de Quincy stellte die These auf, dass Architektur und Sprache als universelle Fähigkeiten des Menschen sich parallel entwickelt

⁶⁷⁷ Sitte, „Der neue Wiener Styl“, 1881.

⁶⁷⁸ Ebd.

⁶⁷⁹ Vgl. Forty 2000, S. 63f. Forty macht einen Unterschied, ob Architektur in einigen Aspekten *wie* Sprache funktioniere oder ob Architektur *als* Sprache zu verstehen sei. Diese Unterscheidung scheint mir hier wenig relevant. Architektur als Sprache zu sehen, der Vergleich eine abgeschwächte Form dessen. Siehe meine Ausführungen zu Ähnlichkeit in der theoretischen Einführung.

⁶⁸⁰ Ruskin 1989, Kap. VII, § IV, S. 213. Vgl. Forty 2000, S. 65.f

⁶⁸¹ Forty 2000, S. 66ff.

hätten (1785, publiziert 1803).⁶⁸² Johann Gottfried Herder behauptete die Existenz einer poetischen Ursprache (*Abhandlung über den Ursprung der Sprachen*, 1772), in der die dunklen Schichten des Bewusstseins ausgedrückt würden. Dieser Ursprache entspreche die bildende Kunst; sie fände auch Niederschlag in der Geschichte, den Sprachen, den Sitten und der Gesellschaftsordnung der verschiedenen Völker. Gerade in der alten Volksdichtung zeige sich das ursprünglichste schöpferische Vermögen.⁶⁸³ Jacob Grimm zeigte 1822 mit seinem Gesetz der Lautverschiebung, dass sich die germanischen Sprachen aus einer gemeinsamen „Ursprache“, dem Indogermanischen, entwickelt hatten. Gottfried Semper machte dann in *Der Stil* (1860–63) nach eigenen Worten den Versuch, die Kunstgeschichte analog zur Sprachgeschichte zu verstehen, die dabei sei, über gemeinsame Elemente aller Sprachen zu deren „Urform“ zu gelangen (offenbar eine zweite Argumentationslinie, zusätzlich zu seinem Bezug auf Cuvier und der Rückführung der Arten auf wenige „Urformen“).⁶⁸⁴

4. Um Architektur als Medium der Kommunikation zu behaupten: Diese Fähigkeit sei der Architektur ernsthaft zuerst von Quatremère de Quincy zugesprochen worden, der die Pyramiden als Bewahrer von Gebräuchen, Errungenschaften, Ruhm, Philosophie und Politik und des Nationalgefühls bezeichnete.⁶⁸⁵ Anders gelagert sei die von vielen Theoretikern des 19. Jahrhunderts vertretene Idee, dass Architektur, so sie wahre Kunst sei, eine allgemein dem Volk verständliche Sprache spreche. Hier ist auch Gordon Cullen einzuordnen, der in seinem Vorwort zur Ausgabe von 1971 seines Buchs *Townscape – Das Vokabular der Stadt* (1961) schrieb: „Ich versuche, eine Umgebung zu beschreiben, die vergnügt vor sich hinplaudert, so wie einfache Leute miteinander reden. Von einer Handvoll nobler Ausnahmen abgesehen ist unsere Welt voll mit dummen Blondinen aus der Retorte und einer Tüte voll Irischem Konfetti. Erst wenn der Dialog beginnt, werden die Leute innehalten und zuhören. (...) Wenn einzelne Häuser die Buchstaben des Alphabets sind, so werden sie nicht genutzt, um zusammenhängende Worte daraus zu bilden, sondern um monotone sinnlose Laute auszustoßen wie AAAA! Und OOOO!“⁶⁸⁶ Diese Idee wurde in den 1970er Jahren auch von Venturi und Scott Brown wieder aufgegriffen. Inhärent sind in dieser Metapher aber auch romantische Vorstellungen eines Volksgeists, der das kollektive Leben eines Volkes in einer spezifischen und einzigartigen Sprache ausdrücke (so formuliert von Goethe in „Von deutscher Baukunst“ 1772). Von den Modernisten wurden Analogien zu Sprache auf das Schärfste verworfen. Dieses Embargo wurde erst wieder nach dem Zweiten Weltkrieg angezweifelt, ausgehend von Italien, wo marxistische Theoretiker einen Gegenentwurf zur Moderne suchten, deren Protagonisten sich in Italien der Kollaboration mit den Nazis schuldig gemacht hatten. Manfredo Tafuri vertrat 1968 die Überzeugung, dass Architektur eine Sprache in einer „semantischen Krise“ sei.⁶⁸⁷

⁶⁸² Quincy, Quatremère de: *De l'Architecture Egyptienne considerée de son origine, de son gout, et comparée sous les memes rapports à l'architecture Grecque*. Paris 1803, S. 12.

⁶⁸³ Pochat 1986, S. 428.

⁶⁸⁴ Semper 1860, S. 1. Vgl. Forty 2000, S. 69ff.

⁶⁸⁵ Quincy 1803, S. 59. Vgl. Forty 2000, S. 71ff.

⁶⁸⁶ Cullen 1991, S. 15, 138.

⁶⁸⁷ Tafuri, Manfredo: *Theories and History of Architecture*. London: Granda Publishing 1980 (Erstveröffentlichung 1968), S. 173ff. Vgl. Forty 2000, S. 71ff.

5. Analogien mit Grammatik: Jean-Nicolas-Louis Durand vertrat 1802 in seinen *Précis des leçons d'architecture* die Auffassung, man könne Architektur wie eine Sprache erlernen und präsentierte dafür eine Art Grammatik.⁶⁸⁸ Er hatte darin viele Gefolgsleute, beispielsweise Christopher Alexander mit seinem *A Pattern Language* 1977. Alexander präsentiert hier eine Architektur-Anleitung, die auch für Laien verständlich sein sollte. Dahinter steht unter anderem die Idee, dass jeder diese Architektursprache erlernen kann, wenn sie systematisch unterrichtet wird, diese Metapher kratzt also am Mythos des genialen Künstler-Architekten.⁶⁸⁹

6. Semiotische und strukturalistische Annäherungen an die Architektur der Stadt. Gespeist von der Unzufriedenheit mit der rigiden Bedeutungsleere der Moderne und den speziellen Umständen in Italien nach dem Zusammenbruch des Faschismus wendeten sich viele Architekturtheoretiker der Semiotik zu. Gillo Dorfles schrieb 1959, die Probleme der Architektur als Sprache bildeten die Basis für eine neue Strömung, die Architektur wie Informations- und Kommunikationstheorien behandle. Architektur müsse, wie jede andere Kunst, als organisches Ganzes und bis zu einem gewissen Grade als institutionalisiertes Ensemble von Zeichen gesehen werden, die teilweise mit anderen linguistischen Strukturen gleichgesetzt werden könnten.⁶⁹⁰ In den 1960er Jahren wandte sich die semiotische Architekturdebatte, in der theoretisch interessierte Architekten und Linguisten aufeinander trafen, der Stadt als Analysegegenstand zu. Seit den 1970er Jahren beobachtet Forty wieder ein sehr heftige Abkehr von allen linguistischen Analogien, die er selbst trotz aller Vorbehalte im Großen und Ganzen als sehr produktiv empfindet. Der bekannteste Vertreter von seiten der Architektur ist hier Aldo Rossi, der die permanenten Elemente der Stadt mit den fixen Strukturen der Linguistik verglich, die sich doch beide ständig veränderten.⁶⁹¹ (Abb. 48) Auf der anderen Seite ist hier Roland Barthes zu nennen, der schrieb, wer sich durch die Stadt bewege, sei eine Art Leser, allerdings um zu illustrieren, dass es niemals eine definitive Lesart geben könne.⁶⁹² Michel de Certeau benutzte das gleiche Bild. In „Umgang mit Raum. Die Stadt als Metapher“ schrieb er 1978, dass die Körper der Fußgänger in der Stadt sich „dem Druck und Haarstrich eines „Stadt-Textes“ fügen, den sie schreiben, aber nicht lesen können. (...) Die Gespinste dieser sich vorwärtsbewegenden, sich kreuzenden „Schriften“ setzen sich zu einer vielfältigen Geschichte zusammen, die keinen Autor und keinen Beobachter hat...“⁶⁹³ Die Stadt als lesbarer Text sei ein Trugbild, das nur ein Betrachter vom Turm aus oder ein Städtebauer, der mit Plänen hantiere, sich von der Stadt machen könne. De Certeau wandte sich mit seiner Interpretation der Metapher gegen totalisierende

⁶⁸⁸ Forty 2000, S. 79f.

⁶⁸⁹ Aus dem Klappentext: „Er [Christopher Alexander] geht davon aus, dass es eine selbstverständliche Fähigkeit gibt, zeitlose Dinge zu schaffen, dass diese Fähigkeit aber weiterhin – vor allem bei professionellen Gestaltern – verschüttet wurde...“ Alexander, Christopher u.a.: *Eine Muster-Sprache*. Übersetzt und hg. von Hermann Czech. Wien: Löcker 1995 (Erstveröffentlichung 1977).

⁶⁹⁰ Dorfles, Gillo: *Simbolo, Comunicazione, Consumo*. Turin: Einaudi 1959. Nach Forty 2000, S. 80f.

⁶⁹¹ Rossi 1973, S. 28.

⁶⁹² Barthes, Roland: „Semiology and the Urban.“ In: Leach (Hg.): *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. London: Routledge 1997 (Erstveröffentlichung 1967), S. 166–172.

⁶⁹³ Certeau, Michel de: „Umgang mit Raum. Die Stadt als Metapher.“ In: *Stadtbauwelt*, Nr. 60 (= *Bauwelt*, Bd. 69, Nr. 48), 1978, S. 292–307, hier S. 292. Der Artikel wurde von de Certeau später in ähnlicher Form als Kapitel „Gehen in der Stadt“ in sein Buch *Kunst des Handelns* (1980) aufgenommen.

Konzeptionen der Stadt, betont die Handlungsebene der StadtbewohnerInnen und suchte nach Möglichkeiten, Raum für subversive Praktiken zu eröffnen. Der Akt des Gehens in der Stadt sei vergleichbar mit dem Sprechakt oder dem Akt des Schreibens. De Certeau sprach von einer „Rhetorik des Gehens“. Dabei komme dem von Stadtplanern und Architekten geschaffenen geometrischen Raum in etwa die Bedeutung eines „genauen Wortsinns“ zu, den Linguisten konstruierten, um eine Norm zu gewinnen, auf die sich etwaige Abweichungen beziehen ließen.

10. Die Stadt als Kunst

In der Einleitung zu *Der Städtebau* erklärte Sitte, die Akropolis in Athen sei „nicht mehr bloß Teil einer Stadtanlage in gewöhnlichem Sinne, sondern ein zum reinen Kunstwerk herangereiftes Werk von Jahrhunderten.“⁶⁹⁴ Er plädierte dafür, den Stadtbau nicht „als technisches Problem“, sondern als „Kunstwerk“ aufzufassen.⁶⁹⁵ Mit dieser Metapher hat Sitte viele Autoren inspiriert, zum Beispiel den finnischen Architekten Gustaf Strengell, der 1924 ein Buch mit dem Titel *Staden som konstverk* („Die Stadt als Kunstwerk“) publizierte. Ich werde verschiedene Aspekte dieser außerordentlich komplexen Metapher untersuchen, nämlich das Kunstwerk, den Künstler und das Publikum, aber auch einige abgeleitete Metaphern, wie die Stadt als Musik, Gemälde oder Gesamtkunstwerk. Die Kunstwerkmetapher ist innerhalb dieser Arbeit wohl auch die umstrittenste. Nicht wenige würden sicherlich abstreiten, dass es sich bei der Stadt als Kunstwerk überhaupt um eine Metapher handelt, wird doch der Städtebau, im Gegensatz zur Stadtplanung, im allgemeinen als künstlerische Disziplin gesehen. Und was anderes sollte der Städtebauer dann produzieren als eben Kunst? Ich werde im Folgenden dafür argumentieren, dass diese Frage alles andere als eindeutig zu beantworten ist.

10.1 Kunstwerk

Die Stadt als Kunstwerk zu betrachten, scheint auf den ersten Blick, gelinde gesagt, wenig plausibel. Ein paradigmatisches Kunstwerk, wie die Mona Lisa oder die Fünfte Symphonie, ist ein organisches Ganzes, sowohl in der Konzeption als auch in der Wahrnehmung durch den Betrachter. Es hat seinen eigene Realität, die uns ästhetisch so perfekt erscheint, dass jede kleinste Änderung uns als Änderung zum Schlechteren vorkäme,⁶⁹⁶ Sitte verwendete eine ähnliche Definition.⁶⁹⁷ Diese Bedingung der perfekten Harmonie wurde von Alberti formuliert,⁶⁹⁸ der wiederum an Aristoteles anknüpft, der definiert hatte: „Man pflegt daher beim Anblick vollendeter Kunstwerke zu urteilen: ‚hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen‘, erkennt also an, daß ein Zuviel und ein Zuwenig die Harmonie zerstört.“⁶⁹⁹ Offenbar kann ein Kunstwerk nur deshalb eine so starke Einheit sein, weil es nach der Vision eines einzigen Autors geformt ist, und weil das Werk ein vollendetes Objekt ist, sich nicht mehr in einem Prozess der Veränderung befindet. Im Gegensatz dazu ist eine Stadt aber niemals das Werk einer einzigen Person und schon gar kein stabiles Objekt, sondern eine sehr komplizierte kollektive Unternehmung, ein hoch komplexer Prozess ohne klaren Anfang oder ein absehbares Ende mit unzähligen beteiligten Akteuren, die auf unvorhersehbare Weise agieren. Sitte stimmte auch dieser Einschätzung grundsätzlich

⁶⁹⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 11.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 90.

⁶⁹⁶ So die typische Definition Büchern über Kunsttheorie, z.B. in Greene, Theodore Meyer: *Arts and the Art of Criticism*. Princeton: Princeton University Press 1940, S. 11–12, 9–10, 369.

⁶⁹⁷ z.B. Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

⁶⁹⁸ Vgl. Alberti 1991, VI, Kap. 2, S. 293. Vgl. ebd., I, Kap. 9, S. 48–50; II, Kap. 3, S. 74.

⁶⁹⁹ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Übersetzt von Franz Dirlmeier. Stuttgart: Reclam 2001, 1106b 10–15. Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 1451a 32–35.

zu: Wie bereits anhand der Naturmetapher dargestellt, sagt er, die von ihm in *Der Städtebau* untersuchten Plätze seien zum Großteil „gewachsen“ und nicht von einer Hand geplant.

Eine Stadt hat selten eine eindeutige Struktur, auch kann sie kaum wie ein Kunstwerk erlebt werden.

Nach Aristoteles ist eine Bedingung der Schönheit, dass das ganze Ding mit einem Blick erfasst werden kann, deshalb können zu kleine oder zu große Dinge nicht als schön erlebt werden.⁷⁰⁰ Das wäre sicher bei der Stadt der Fall. Sitte führte in *Der Städtebau* sein von diesen klassischen Konventionen geprägtes

Konzept von Schönheit und Kunst aus: „Ein Strassennetz dient immer nur der Communication, niemals der Kunst, weil es niemals sinnlich aufgefasst, niemals überschaut werden kann, ausser am Plan. [...] Künstlerisch wichtig ist nur Dasjenige, was überschaut, was gesehen werden kann; also die einzelne

Strasse, der einzelne Platz.“⁷⁰¹ Dass Verkehrsnetze und -achsen für Sitte nicht von künstlerischem Belang

sind, erscheint seltsam, man denke beispielsweise an die italienischen Idealstädte der Renaissance, barocke Stadtanlagen wie das Straßennetz von Mannheim oder Pierre L'Enfants Plan für Washington D.C. mit seinen monumentalen Straßenachsen. Doch Sittes Konzept von Straßen ist, wie bereits ausgeführt, von der Zirkulationsmetapher geprägt, Sichtachsen oder Symmetrien im Plan passen da nicht hinein.

Denkt man Sittes Argument weiter, dann kann eine Stadt als Ganzes nur aus der Vogelperspektive als Kunstwerk erlebt werden, von einem Aussichtsturm, einem Fesselballon oder, im Falle von Wien, dem

Riesenrad (auf diesen Punkt werde ich im Abschnitt über das Publikum in diesem Kapitel näher

eingehen). In der normalen Erfahrung der Stadt ist dieser panoramische Blick selten möglich, wie Sitte auch feststellt, weswegen er auch Vogelperspektiven städtebaulicher Ensembles ablehnt.⁷⁰² Aldo Rossi

diagnostiziert, Sitte habe eben den Schritt, die gesamte Stadt als Kunstwerk zu betrachten, nicht getan, sondern diese nur als Ansammlung einzelner Kunstwerke gesehen – als einzelne zum Kunstwerk

ausgestaltete überblickbare Einheiten.⁷⁰³ Diese Interpretation ist plausibel, Sitte verglich Wien mehrfach

mit einem Museum.⁷⁰⁴ Außerdem vertritt Sitte die Auffassung, dass nur Kirchen und Denkmäler den

höchsten Grad reiner Kunst erreichen können. Festungsbauten, Schlösser, Paläste, Museen, Theater etc.

seien lediglich halb-künstlerisch. Alle andern Bauten und damit große Teile der Stadt, sind nach Sitte

definitiv nicht als der Kunst zugehörig zu betrachten.⁷⁰⁵ Man muss in diesem Zusammenhang im Kopf

⁷⁰⁰ Ebd., 1451a l.

⁷⁰¹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 97. Bislang wurden diese Aussagen meist im Hinblick auf Sittes Beschäftigung mit Wahrnehmungstheorien interpretiert. Mehr dazu im Abschnitt über Malerei.

⁷⁰² „...wobei nicht vergessen werden darf, dass derlei gezeichnete Vogelperspektiven immer einen angenehmen Eindruck machen wegen der Freude an der Kunst der Darstellung und weil man alle symmetrischen Entsprechungen deutlich wahrnehmbar vor sich am Papiere liegen hat, was alles aber bei einem Rundgange zwischen den ausgeführten Baublöcken spurlos verschwindet. Das ist es ja eben, auf was bei Lageplanverfassung heute immer wieder vergessen wird, dass nämlich die symmetrische oder sonstwie geometrisch regelrechte Anordnung von Baublöcken nur im Plane ersichtlich wird, während in Wirklichkeit ganz andere Momente in Betracht kommen. Ebendeshalb sind uns Modernen die alten naiven Meister des Städtebaues künstlerisch und praktisch so riesig überlegen, weil sie an Ort und Stelle spazierend entworfen haben...“ Sitte, „Die Ergebnisse der Vorconcurrentz zu dem Baue des Kaiser Franz Joseph-Museums der Stadt Wien“, 1902.

⁷⁰³ Rossi 1973, S. 25f.

⁷⁰⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 130; Sitte, „Stadterweiterung und Fremdenverkehr“, 1891.

⁷⁰⁵ Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, 1903.

behalten, dass Sitte die Architektur als „Sphinx“ betrachtet, „halb Tier halb Mensch. Das was der Baukünstler schafft, dient teilweise nur dem gemeinen Bedürfnisse und nur teilweise wirklich den hohen Idealen der Kunst als künstlerischer Selbstzweck.“⁷⁰⁶

Trotz der hier geschilderten Implausibilität der Stadt als Kunstwerk werden durch sie andererseits wichtige Aspekte betont, die einen näheren Blick lohnen: Die Stadt als Kunstwerk kann als solche ästhetisch erlebt und nach ästhetischen Grundsätzen beurteilt werden. Auf diese Weise spielen Aspekte der menschlichen Wahrnehmung eine signifikante Rolle im Städtebau. Elemente, die gemeinsam wahrnehmbar sind, können „komponiert“ werden. Er war natürlich nicht der erste, der vorschlug, die Stadt als Kunstwerk aufzufassen. Bereits Alberti wies auf die Wahrnehmung der Fassaden durch Spaziergänger hin. Die Straßen in der Stadt sollen in weicher Biegung gekrümmt sein, damit „sich einem beim Spazierengehen auf Schritt und Tritt allmählich immer neue Gebäudeansichten darbieten, so daß jeder Hauseingang und jede Schauseite mit ihrer Breite mitten auf der Straße aufmarschiert.“⁷⁰⁷ Er betonte, dass die Häuser zu beiden Seiten einer Straße gleich hoch und in einer geraden Linie angeordnet, darüber hinaus die Eingänge aller Häuser einheitlich gestaltet sein sollten.⁷⁰⁸ Alberti betrachtete die Gestaltung eines Hauses und der Stadt als Einheit. Dabei ging er vom generellen Plan der Stadt zum individuellen Gebäude und seinen einzelnen Details – Lage, Zug und Ausdehnung der Straßen, Plätze und einzelnen Bauten – vor. Seine Idee eines Gesamtplans stand in starkem Kontrast zur mittelalterlichen Praxis und wurde erst im barocken Paris zur Realität.

Herrmann Lotze schloss 1868 nicht aus, dass auch die Großstadt ein Kunstwerk sein könne: „Große Städte wollen als große Städte schön sein; sie sind es niemals, wenn ihre einzelnen schönen Bestandteile so ineinander verwirrt sind, dass es nirgends in ihnen einen orientierenden Mittelpunkt und klare Ansichten über die Massen gibt (...). An einzelnen wohlverteilten Brennpunkten müssen die monumentalen Bauwerke stehen, die mit aller Consequenz und allem Reichthum des herrschenden Styles die ewigen idealen Aufgaben der Cultur verherrlichen...“⁷⁰⁹ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden in den USA mehrere Pläne für ganze Städte konzipiert, wie die White City in Chicago 1893 oder die Washington Mall 1902. Im Plan von Chicago 1909 von Jules Guérin wurde die gesamte Stadt, mehr noch, die gesamte Region einer ästhetischen Gesamtstrategie unterzogen. Charles Moore schrieb über die *City Beautiful*-Bewegung rückblickend: „...the entire city shall be planned as a Work of Art.“⁷¹⁰

Sitte steht jedoch mit seiner Auffassung in guter Tradition. Kant definierte 1794 in *Kritik der Urteilskraft* Schönheit als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“.⁷¹¹ Bezogen auf Architektur bedeutete das, dass ein

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Alberti 1991, IV, Kap. 5, S. 201.

⁷⁰⁸ Ebd., VIII, Kap. 6, S. 435–436.

⁷⁰⁹ Lotze, Hermann: *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*. München: J. G. Cotta 1868. Vgl: Sonne, Wolfgang: „The entire City shall be planned as a Work of Art.“ Städtebau als Kunst im frühen modernen Urbanismus 1890–1920“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 66, Nr. 2, 2003, S. 207–236, hier S. 208.

⁷¹⁰ Moore, Charles: „The City as a Work of Art“, in: *City Planning*, Bd. 7, Nr. 2, 1931, S. 69. Zitiert in: Sonne 2003, S. 209.

⁷¹¹ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: Ders.: *Kritik der reinen Vernunft. Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*. Wiesbaden: Fourier Verlag 2004, 1., 1. Abschnitt, 1. Buch, §15, S. 691ff.

Bauwerk nur dann ein Kunstwerk sein könne, „wenn es nur nicht eine Kirche sei“, wenn es keinem Zweck folge.⁷¹² Bei der Baukunst sei „ein gewisser Gebrauch des künstlerischen Gegenstands die Hauptsache, worauf als Bedingung die ästhetischen Ideen eingeschränkt werden.“⁷¹³ Forty attestiert, dass der Großteil der deutschen ästhetischen Theoretiker Kant folgte und sein Embargo gegen die Nützlichkeit als konstituierend für ästhetische Beurteilung von Architektur akzeptierte. Daraus ergab sich das Problem, ob Architektur eine Kunst sein könne. Schelling schrieb in seiner Vorlesung 1801/04 Architektur werde schön, wenn sie von den profanen Bedürfnissen unabhängig werde.⁷¹⁴ Die einzige Ausnahme stellte hier Gottfried Semper dar. Adolf Loos schrieb noch 1909: „Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: das Grabmal und das Denkmal.“⁷¹⁵ Die Frage des Gebrauchs blieb ein Tabu bis in die 1920er Jahre, als im Neuen Bauen die Zweckmäßigkeit zum neuen Maß erhoben wurde. Bauen wurde nicht mehr als künstlerischer Ausdruck eines Individuums verstanden, sondern sollte die Gesellschaft mit ihren kollektiven Bedürfnissen als Ganzes repräsentieren („Neue Sachlichkeit“) und doch Kunst bleiben. Bruno Taut schrieb 1929 in *Die Neue Baukunst*, Schönheit entstehe aus der direkten Verbindung von Bauwerk und Zweck, Brauchbarkeit werde ihre eigenen ästhetischen Gesetze formen. „Der Architekt, der das leistet, wird zu einem Schöpfer ethischer und sozialer Art; die Leute, die ein solches Haus für ihrgendeinen Zweck gebrauchen, werden durch die Anlage dieses Hauses zu einer besseren Haltung in ihrem gegenseitigen Umgang und in ihren gegenseitigen Beziehungen geführt. Die Architektur wird so zur Schöpferin neuer gesellschaftlicher Formen.“⁷¹⁶

10.2 Musik

In Sittes Augen strömt im Forum in Pompeji dem Betrachter „eine Fülle von Harmonien“ entgegen, „wie die schönste Musik in vollen reinen Klängen“.⁷¹⁷ In *Der Städtebau* finden sich noch zahlreiche weitere Musikmetaphern. Julius Koch schrieb in seinem Nachruf auf Camillo Sitte: „Dem Verfasser vermochte, gleich vielen anderen die Übereinstimmung von Architektur und Musik nie recht verständlich werden, aber bei Sitte gab es zwischen diesen keine Grenze, er empfand musikalisch und schuf als bildender Künstler...“⁷¹⁸ Sittes Leidenschaft für die Musik und speziell für Richard Wagner ist allgemein bekannt. Er war Mitglied des Löwenburgischen Sängerknabenkonvikts, trat als „hoffnungsvoller Cellist“ gelegentlich mit Schulfreunden in öffentlichen Kammerkonzerten auf und pflegte die Hausmusik in seinem Musikzimmer, „dessen Wände und Plafond durch eine daran in Entfernung angebrachte, von ihm entworfene Tapete einen kolossalen Resonanzboden ergab. Wenn Sitte mit seinen zwei Söhnen dort eine Symphonie aufführte, ein Sohn am Klavier, der zweite Hans Richter zu Ehren Tro[m]pete blies, Camillo

⁷¹² Kant 2004, 1., 1. Abschnitt, 1. Buch, §16, S. 694.

⁷¹³ Ebd., 1., 1. Abschnitt, 2. Buch, §51, S. 777.

⁷¹⁴ Schelling 1976.

⁷¹⁵ Loos, „Architektur“, 1995, S. 84.

⁷¹⁶ Taut, Bruno: *Die Neue Baukunst in Europa und Amerika*. Stuttgart: Hoffmann 1979 (Erstveröffentlichung 1929), S. 7.

⁷¹⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 2.

⁷¹⁸ Koch, Julius: „Camillo Sitte † 16. November 1903.“ In: *Zeitschrift des österr. Ingenieur- und Architekten-Vereine*,s Bd. 55, Nr. 50, 1903, S. 671.

selbst Violoncell spielte, so ergab dies eine kolossale orchestral[e] Klangwirkung, wie ich sie nie vernommen.“⁷¹⁹ An Richard Wagner adressierte Sitte einen (anonymen) Brief, in dem er ihn auf akustische Mängel in den Plänen für sein neues Opernhaus in Bayreuth hinwies.⁷²⁰ Eine biographische Nähe zwischen Städtebau und Musik ist also bei Sitte sicherlich gegeben. Im Folgenden werde ich mich aber den strukturellen Analogien widmen, die die Musikmetapher nicht nur für Sitte, sondern auch für Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger plausibel und produktiv machte. Eine bis in die Antike zurückreichende Tradition haben hierbei unterschiedliche formale Ähnlichkeiten kompositorischer Regeln, die zwischen Tonkunst und Raumkunst postuliert werden. Immer wieder diente die Musik als Vorbild und Inspiration für andere Kunstgattungen. Als speziell für die Großstadt typische Metapher wurde die Symphonie abgeleitet, und nicht zuletzt spielt auch die Frage der akustischen Wahrnehmung der Stadt hier eine Rolle.

Raumkunst und Tonkunst

Die Bauten der Ringstraße kritisierte Sitte mit den Worten: „Es ist als ob man gute Musik auf einem gänzlich verstimmtten Klavier spielte. (...) Man hat schon oft gesagt und Hegel gab den Anstoß, Architektur sei versteinerte Musik. Wenn dem so ist, so sind unsere Architekten Musiker, welche oft ganz gute Kompositionen liefern, dieselben aber auf verstimmtten Instrumenten vorspielen und nun ist das Ganze nicht zum Anhören, oder eigentlich diesfalls nicht zum Ansehen. Es flimmert unruhig und das Auge ist beleidigt, gerade so peinlich wie das Ohr von falscher Musik.“⁷²¹ Friedrich Hegel erwähnte die Metapher der Architektur als gefrorener Musik in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* von 1835–38, doch er würdigt Friedrich Schlegel als Urheber.⁷²² Bereits 1802/03 hatte Friedrich Wilhelm Schelling das Diktum geprägt, Architektur sei „erstarrte Musik“ und „concrete Musik“.⁷²³ Goethe variierte diesen Ausspruch und bezeichnete die Architektur als „verstummtte Tonkunst“.⁷²⁴ Schopenhauer schließlich nannte die Architektur „versteinerte Musik“.⁷²⁵

⁷¹⁹ Sitte, Heinrich: „Camillo Sitte“, in: *Neue Österreichische Biographie*, Bd. VI. Wien 1929. S. 137–139. Zitat S. 138. Zitiert in: Mönninger, 1998, S. 81f.; Adler, Hans: „Lebens-Erinnerungen.“ Undat. Typoskript, SN: Konvolut „Seefeld“, zitiert in: Mönninger: 1998, S. 82.

⁷²⁰ Sitte, Camillo: Brief an Richard Wagner, Dezember 1873, Richard-Wagner-Nationalarchiv in Bayreuth, Sign. NA IV A 24–9. Abgedruckt in: Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1998, S. 186–192.

⁷²¹ Sitte, „Die komische Oper“, 1874. Die Passage „und Hegel gab den Anstoß“ ist in einem im Sitte Nachlass Archiv befindlichen handschriftlich redigierten Exemplar (Sign.SN: 147-129/2) gestrichen, vermutlich von Siegfried Sitte, der alle Texte seines Vaters durchredigierte, im Rahmen der von beiden Söhnen noch zu Lebzeiten ihres Vaters projektierten und nach seinem Tode weiterbearbeiteten, aber nie erschienenen Gesamtausgabe.

⁷²² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III* (1835–1838). In: Ders.: *Werke in 20 Bänden*. Red. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt /M.: Suhrkamp 1970, Bd. 15, S. 305. Im 19. Jahrhundert galt im Allgemeinen Schlegel als Erfinder der Metapher, doch ist der exakte Wortlaut nicht nachzuweisen. Für eine detaillierte Diskussion siehe: Khaled 2004, S. 25ff.

⁷²³ Schelling 1976, S. 576, 577.

⁷²⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: „Maximen und Reflexionen“, in: Ders.: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe* (14 Bde.), Bd. 12. Hg. von Erich Trunz. Hamburg: Beck 1956, S. 474.

⁷²⁵ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Stuttgart, Frankfurt: Klett Cotta 1960 (Erstveröffentlichung 1844), S. 582.

Schelling zum Beispiel leitete aus der Metapher ab, dass Architektur und Musik sich gleichen, da beide eine rhythmische, eine harmonische und eine melodische Komponente hätten: Ein Gebäude sei eine nichts anderes als mit dem Auge empfundene Musik, ein Konzert, das nicht zeitlich komponiert sei, sondern in einer (simultanen) räumlichen Abfolge harmonischer Verbindungen.⁷²⁶ Sitte scheint dieses Motiv aufgegriffen zu haben, wenn er seinen Gang durch die Akropolis von Athen beschreibt: „Das untere Eingangsthor, die mächtige Freitreppe, die wundervoll durchgeführten Propyleen, sind der erste Satz dieser in Marmor, Gold und Elfenbein, Bronze und Farbe ausgeführten Symphonie.“⁷²⁷

Schelling folgerte weiters: „Der ursprünglichste Schematismus ist die Zahl, wo das Geformte, Besondere durch die Form oder das Allgemeine selbst symbolisirt wird. Was also in dem Gebiet des Schematismus liegt, ist der arithmetischen Bestimmung unterworfen in der Natur und Kunst, die Architektur, als die Musik der Plastik, folgt also nothwendig arithmetischen Verhältnissen, da sie aber die Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik ist, so sind diese Verhältnisse zugleich geometrische Verhältnisse.“⁷²⁸ Die verborgenen mathematischen Gesetze musikalischer wie architektonischer Schönheit waren die zentralen Fragen von Claude Bragdon, Architekt, Theosoph und enger Freund von Luois Sullivan. Er hielt Architektur und Musik für die beiden Seiten ein und derselben Münze und dachte, dass alle architektonischen Formen und Arrangements, die Vergnügen bereiten, in ihrer Essenz musikalisch seien. Jede wohlkomponierte Fassade produziere Harmonie in drei Dimensionen, jede gut gestaltete Dachkontur singe eine Melodie gegen den Himmel.⁷²⁹ (Abb. 50)

Andere Autoren argumentierten mittels der Musik-Metapher für einen bestimmten Stil, besonders für die Gotik. In seinem Essay über Notre Dame d'Amiens kontrastierte Walter Pater die bloße Melodik griechischer Architektur („the sense as it were of music in the opposition of successive sounds“) mit der Harmonie der Gotik („the richer music generated by opposition of sounds in one and the same moment“).⁷³⁰ Insofern kann die Übertragung von Motiven in einen anderen Stil durch Musikmetaphern illustriert werden, so wie Arthur C. Danto Art Deco als jazzige Adaption aztekischer Rhythmen beschrieb.⁷³¹ Andere schlugen vor, dass Architektur nationale Werte verkörpern könne, wie sie auch in traditioneller Volksmusik ausgedrückt würden. Theophil von Hansen beschrieb die Redoute in Budapest von Frigyes Feszl als gefrorene „Czardas“.⁷³² In ähnlicher Weise ist es wohl zu verstehen, wenn heute Samba als Metapher für eine den lokalen Verhältnissen angemessene Strategie zur Aufwertung der Elendsquartiere von Rio de Janeiro angeboten wird.⁷³³

Bei Sitte entfaltete die Musikmetapher keine derartige generative Kraft. Sie dient lediglich als Folie für seinen Kommentar über die mangelnde Harmonie. An anderen Stellen erklärte er, dass drei perfekt

⁷²⁶ Schelling 1976, S. 594f.

⁷²⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 11.

⁷²⁸ Schelling 1976, S. 576.

⁷²⁹ Bragdon, Claude: *The Beautiful Necessity*. Rochester, NY: The Manas Press 1910, S. 86, 92.

⁷³⁰ Walter Pater zitiert in Honour, Hugh: *Romanticism*. London: Penguin 1979, S. 148.

⁷³¹ Danto 1984, S. 100.

⁷³² Zitiert in: Moravánszky 1988, S. 141.

⁷³³ Barke, Michael / Escasany, Tony / O'Hare, Greg: „Samba: a metaphor for Rio's favelas?“ In: *Cities*, Bd. 18, Nr. 4, 2001, S. 259–270.

gruppierte Bauwerke einen „vollkommen reine[n] Dreiklang“ bilden, während in weniger gut komponierten Ensembles „jedes Bauwerk gleichsam eine andere Melodie in anderer Tonart“ spielt; sieht man alle gleichzeitig, „ist es nicht anders, als ob man eine Fuge von S. Bach, ein grosses Finale aus einer Mozart’schen Oper und ein Couplet von Offenbach zu gleicher Zeit anhören sollte. Unerträglich!“⁷³⁴ Hier scheint die Analogie etwas zu entgleisen, denn einen Fuge von Bach, ein Opernfinale und das Couplet unterscheiden sich ja nicht nur in Melodie und Tonart, sondern vor allem in Stil und Form. Doch bezieht Sittes Kritik sich hier tatsächlich auch auf die Stilfrage, nämlich die unterschiedlichen Stile der historistischen Ringstraßenbauten (die Universität in Renaissance-Manier und die neogotische Votivkirche).

Ein weiterer wichtiger Begriff war für Sitte die „Stimmung“.⁷³⁵ Sein großes Vorbild für gelungene Stimmungskompositionen war der ansonsten wenig bekannte Landschaftsmaler und Bühnenbildner Joseph Hoffmann (1831–1904). Dessen Landschaftsbilder sind auch wichtig für den „malerischen“ Städtebau und werden deshalb im Kapitel über das „Stadtbild“ noch ausführlich diskutiert. Sitte schrieb über ihn: „Dem Stylisten sind aber Bäume, Felsen, Wurzeln, Gräser, Wolken nur dasjenige, was dem Musiker die zwölf Töne seiner Skala, es sind die einfachsten Elemente, die er, frei schaffend, zu wunderbaren Melodien vereinigt. In Landschaften dieser Art gibt es auch Takt, gleichsam auch Tonarten, Vorbereitungen, Übergänge, Kadenz, Schlußsätze, wie in der Musik (...). Die Wirkung, die er [J. Hoffmann] aber damit hervorbringt, ist eine sichere, immer gleiche, unmittelbar jeden Beschauer bezwingende, und man pflegt sie dadurch anzudeuten, daß man solchen Landschaften „Stimmung“ zuschreibt. Ein sehr bezeichnendes Wort, das der musikalischen Nomenklatur entlehnt, das alles hinter sich birgt, was es sagen will, sowohl die Wirkung, als auch deren verborgene Ursache. Die Hoffmann’schen Bilder sind Stimmungsbilder ganz in derselben Weise wie viele Tonsätze von Schumann, ja selbst eine Äußerlichkeit haben Beide gemein, die übrigens tiefer mit dem Wesen ihrer Kompositionen verflochten zu sein scheint.“⁷³⁶

Es gibt aber noch andere Aspekte als Harmonie und Stimmung, die Sitte aus der Musikmetapher schöpft. Das „Musikalische“ hatte nicht nur im Städtebau, sondern auch in der Malerei des Fin-de-Siècle hohe Konjunktur, wo es die Literatur als Vorbild ablöste. „*La musique avant toute les choses*“, erklärte Paul Verlaine, und Pater behauptete, dass alle Kunst sich immer nach dem Zustand der Musik sehne.⁷³⁷ Als Beispiel führte Pater an, dass venezianische Maler ihre lokale Landschaft zu ein paar wenigen abstrakten Eigenschaften destillierten, wie kühle Farben und ruhige Linien, und Details wie braune Türmchen und

⁷³⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 129, 158.

⁷³⁵ Siehe Mönninger 1998, S. 56ff.

⁷³⁶ Sitte, Camillo: „Hoffmann’s Landschaften im Saale der Handelsakademie.“ In: *NWT*, 5. Juni 1873. Sign.SN: 144–1 23/1. Sitte wählt einen ganz ähnlichen Vergleich fast 20 Jahre später noch ein zweites Mal für den selben Maler: „So etwas läßt sich nicht unmittelbar der Natur nachpinseln; das will geschaffen sein und um das zu können, müssen dem Meister die Bäume, Mauern, Felsen, Wolken und alles was er hiezu braucht, frei zur Verfügung stehen, wie dem Symphoniker die Töne, um daraus eine mannigfach verflochtene Fuge zu komponieren.“ Sitte, Camillo: „Die Ausstellung im Künstlerhause.“ In: *NWT*, 2. April 1892.

⁷³⁷ Pater, Walter: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Hg. von Donald L. Hill. Berkeley: University of Californy 1980 (nach der 4. Auflage von 1893, Erstveröffentlichung 1873), S. 106.

strohgelbe Felder nur als Noten einer Musik verwendeten – “presenting us with the spirit of essence only of a certain sort of landscape – a country of the pure reason or half-imaginative memory.”⁷³⁸ (An dieser Stelle sei kurz angemerkt, dass Sitte in einer Abhandlung über Farben unter dem bezeichnenden Titel „Über Farbenharmonie“ zahlreiche Musikmetaphern verwendet.⁷³⁹)

Kurt Schawelka betont in seiner Analyse, dass Maler weder Musik machten, noch Musik malten, sondern in ihren Bildwerken eine der Musik vergleichbare Wirkung erstrebten, indem sie nicht mehr auf intellektuelle Dechiffrierung, sondern auf stimmungsmäßiges Nachempfinden zielten. Er listet weitere charakteristische Prinzipien auf, wie Handlungsverzicht zugunsten ikonenhafter, dauernder, diagrammartiger Veranschaulichung von Grundgegebenheiten, Flächigkeit und Stilisierung, die Betonung der Oberflächen statt räumlicher Effekte, sowie der Einsatz von Ornamenten. Schon Semper habe festgestellt, dass die Komposition von Melodien den gleichen Gesetzen unterworfen sei wie die von Ornamenten.⁷⁴⁰ Diese Aufzählung macht den metaphorischen Charakter des Begriffs deutlich – metaphorische Strukturierungen sind immer partiell –, denn es können wohl kaum Prinzipien wie der Verzicht auf Dreidimensionalität und räumliche Effekte das „Musikalische“ im Städtebau ausmachen. Es müssen andere Ähnlichkeiten sein, auf die sich Musik-Metaphern für die Stadt gründen. Folgende Analogien werden in städtebaulichen Schriften der Jahrhundertwende genannt: die rhythmische Gliederung einer großen Menge disparater Einzelteile und deren Gruppierung zu „Akkorden“, Wiederholungen, Abwechslung und Einheit in der Mannigfaltigkeit, sowie Akzente und Gliederungen, Zäsuren und Interpunktionen.⁷⁴¹

Symphonie

Besonders die komplexe und vielstimmige Symphonie schien geeignet, die moderne Großstadt zu beschreiben. Heute scheint diese Metapher, die dem Film von Walter Ruttmann aus dem Jahr 1927 „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ den Titel gab, etwas abgedroschen. Die Kritik lobte seinerzeit vor allem dessen neuartige Form: den einer Sinfonie nachempfundenen Querschnitt durch den Ablauf eines Tages in der Großstadt, den Verzicht auf eine Spielhandlung und die den Rhythmus betonende Montage. Die Großstadt könne nur qua Rhythmus und musikalischer Motivtechnik adäquat erzählt werden. In einem Brief an Alfred Lichtwark schreibt Sitte: „Städtebau ist ja die Vereinigung aller bildenden Künste zu einer großen architektonischen Symphonie.“⁷⁴² Karl Henrici forderte in seinem Artikel „Das

⁷³⁸ Ebd., S. 107.

⁷³⁹ Sitte verwendete den Begriff des „Farbensymphonikers“ und stellte fest: „Die Farbengebung ist überhaupt eine derartig verwickelte und schwierige Angelegenheit, genau so wie die Instrumentierung eines großen Musikstückes;“ außerdem erläutert er die Ähnlichkeiten zwischen den Gattungen: „Das Mitwirken solcher Ideenassoziation ist durchaus nichts Unkünstlerisches, sondern macht sogar einen sehr großen Vorrath der unentbehrlichen Hilfsmittel, besonders derjenigen Künste aus, die eben hauptsächlich Gefühlssache sind, wie die Farbenharmonie, wie die ihr wesensähnliche Musik.“ Sitte, „Farbenharmonie“, 1900.

⁷⁴⁰ Schawelka, Kurt: „Klimts Beethovenfries und das Ideal des ‚Musikalischen‘“, in: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993, S. 559–575.

⁷⁴¹ Pfeifer, Hermann: „Kontrast und Rhythmus im Städtebau“, in: *Der Städtebau 1*, 1904, S. 97–99; Schmidtkunz, Hans: „Ausdruck im Städtebau“, in: *Der Städtebau 2*, 1905, S. 91–95, hier S. 92f. Vgl. Sonne 2003, S. 226f.

⁷⁴² Sitte, Brief an Alfred Lichtwark, 1. September 1903, S. 150.

Malerische [sic!] in der Architektur“ den Plan zur Stadt zu machen, „wie die Partitur zu einer Symphonie“. ⁷⁴³ Dieses Motiv wurde später von Victor Gruen 1973 wieder aufgegriffen, als er eine Partitur für die Komposition eines Stadtzentrums vorlegte: „Die Orchestrierung einer Symphonie oder einer Oper sollte Planer inspirieren. Hier finden wir das Zusammenspiel einer großen Anzahl einzelner Instrumente (Funktionen) mit verschiedenen Eigenheiten auf allen Stufen der Skala nach Zeitmaß, Position, Stärke (Qualität und Quantität) genau festgelegt.“ ⁷⁴⁴ (Abb. 51) Der Erfinder der Shopping Mall Victor Gruen (Eröffnung der ersten gedeckten Mall 1956 in Edina, Minnesota) hatte seinerzeit gedacht, in der Mall mit dem Kommerz soziale und kulturelle Aktivitäten verbinden zu können und sie damit zu einem neuen Ort des öffentlichen Lebens zu machen, einem autofreien Ort – alles unter einem Dach als Ersatz für die fehlenden Stadtzentren in den amerikanischen Vorstädten. ⁷⁴⁵ Schon bald sah Gruen jedoch das Scheitern seiner Idee ein und forderte stattdessen mehr Fußgängerzonen in den historischen Stadtkernen, wobei er der Idee, alles aus einem Guss zu komponieren jedoch treu geblieben zu sein scheint. Seine Verwendung der Symphonie-Metapher impliziert nicht nur, dass eine Stadt ein sehr großes und komplexes Ding ist, das im Zusammenwirken vieler unterschiedlicher Akteure entsteht, sondern auch, dass der Künstler trotzdem das Unmögliche wagen und ihr eine Struktur nach seinem eigenen künstlerischen Willen geben kann.

Auch Camillo Sitte legte die Metapher in diese Richtung aus, wenn er die gängige Praxis der Stadterweiterung ohne übergeordneten Masterplan kritisiert: „Das ist genau so, als ob Einer glauben würde, gleichsam die große Symphonie oder Oper einer Millionenstadt im Gegensatz zum einfachen Liede eines Marktfleckens so ihrer Größe entsprechend komponieren zu können, daß er alle möglichen musikalischen und dekorativen Einzelmotive einfach auf einen großen Haufen zusammen trüge; hier einen Trauermarsch und da ein Ballet, hier ein Schmachtliedchen und dort ein Kouplet u.s.f.; nein, meine Herren! so macht man keine Wagner-Oper, keinen „Fidelio“, keinen „Don-Juan“, und ebensowenig macht man auf diese Art ein großes Stadtbaukunstwerk; sondern durch die Größe der Motive selbst, durch ihre Originalität, ihre ureigene Wucht, durch wahre künstlerische Phantasie in Größe des Könnens und Größe des Wollens“. ⁷⁴⁶

Sound

Eine gänzlich andere Interpretation der Musikmetapher ist es, die Geräusche der Stadt als Musik wahrzunehmen. Victor Hugo hat schon 1831 dazu aufgefordert, dem „Gesang“ der Stadt zu lauschen, den man Sonntags, hoch oben auf den Türmen von Notre-Dame stehend hören könne: „Am Tage spricht die Stadt, in der Nacht atmet sie, jetzt aber [wenn die Kirchenglocken läuten] singt sie. Horcht dem Zusammenklang aller Glocken, dem sich das Gemurmel einer halben Million Menschen, die ewigen

⁷⁴³ Henrici, Karl: „Das Malerische in der Architektur und im Städtebau“, in: Ders.: *Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städtebau. Eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen*. München: xx 1904, S. 50. Vgl. Sonne 2003, S. 226.

⁷⁴⁴ Gruen 1973, S. 140f.

⁷⁴⁵ Vgl. Gruen, Victor / Smith, Larry: *Shopping Towns USA. The Planning of Shopping Centers*. New York: Reinhold Pub. Corp. 1960.

⁷⁴⁶ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

Klagen des Flusses, die unendlichen Seufzer des Windes, das ferne ernste Rauschen der vier Wälder gesellt, die riesigen Orgeln gleich auf den Hügeln am Horizonte stehen.“⁷⁴⁷ Die Generationen nach Sitte haben diese Lesart noch wesentlich weiter getrieben. Der 1871 geborene Berliner Architekt und Lehrer August Endell beschrieb diesen Horgenuuss in seiner Schrift über die Schönheit der großen Stadt von 1908: „Man muss nur einmal hinhören und den Stimmen der Stadt lauschen. Das helle Rollen der Droschken, das schwere Poltern der Postwagen, das Klacken der Hufe auf dem Asphalt, das rasche, scharfe Stakkato des Trabers, die ziehenden Tritte des Droschkengauls, jedes hat seinen eigentümlichen Charakter (...). Diese Geräusche sind uns vertraut wie alte Bekannte. Oft freilich allzu laut, betäubend in nächster Nähe. Aber fast immer schön, wenn sie sich entfernen und allmählich leiser werdend in der Ferne verklingen. (...) Wie vielfältig sind die Stimmen der Automobile, ihr Sausen beim Herannahen, der Schrei der Hupen, und dann, allmählich hörbar werdend, der Rhythmus der Zylinderschlage, bald rauschen, bald grob stoend, bald fein in klarem Takte, metallisch klingend. Und schließlich ganz in der Nähe die Sirenentöne der Räder, deren Speichen schlagen und das leise rutschende Knirschen der Gummireifen.“⁷⁴⁸

Der Komponist Luigi Russolo erklärte in seinem „Futuristischen Manifest“ von 1913 die neuen Geräusche der Industrialisierung – der Großstadt, der Industrie und des Krieges – zum ästhetischen Ausdruck der Epoche: „Beethoven und Wagner haben während vieler Jahre unsere Nerven erschüttert und Herzen bewegt. Heute sind wir ihrer überdrüssig und geniessen es viel mehr, die Geräusche der Tram, der Explosionsmotoren, Wagen und schreienden Menschenmengen in unserer Vorstellung zu kombinieren, als beispielsweise die „Eroica“ oder die „Pastorale“ wiederzuhoren. (...) Durchqueren wir eine grosse moderne Hauptstadt, die Ohren aufmerksamer als die Augen, und wir werden daran Vergnügen finden, die Wirbel von Wasser, Luft und Gas in den Metallrohren zu unterscheiden, das Gemurmel der Motoren, die unbestreitbar tierisch schnaufen und pulsieren, das Klopfen der Ventile, das Hin-und-her-laufen der Kolben, das Kreischen der mechanischen Sägen, das Holpern der Tramwagen auf ihren Schienen, die Schnalzer der Peitschen, das Knistern der Vorhänge und Fahnen. Wir werden uns damit unterhalten, das Getöse der Rolläden der Händler in unserer Vorstellung zu einem Ganzen zu orchestrieren, die auf- und zuschlagenden Türen, das Stimmengewirr und das Scharren der Menschenmengen, die verschiedenen Getöse der Bahnhöfe, der Eisenhütten, der Webereien, der Druckereien, der Elektrozentralen und der Untergrundbahnen.“⁷⁴⁹ Wenngleich die unkritische Heroisierung der Industrialisierung und vor allem des Krieges durch die Futuristen umstritten blieb, so erwies sich Russolo doch als gewichtiger Vorreiter im Musikdiskurs. (Abb. 52) Im 20. Jahrhundert schwanden die Grenzen zwischen Geräusch und Musik, Musik wurde als organisiertes Geräusch oder organisierter Ton definiert. Damit kann jedes Geräusch als Musik wahrgenommen oder zum Teil einer

⁷⁴⁷ Hugo 2001, S. 177.

⁷⁴⁸ Endell 1995, S. 177.

⁷⁴⁹ Russolo, Luigi: „Futuristisches Manifest“, in: Ders.: „*Intonarumori*“. Mailand 1916, Kapitel 1. bersetzt von Justin Winkler und Albert Mayr. Akroama: The Soundscape Newsletter Europe Editions, Basel 1999 und www.rol3.com/vereine/klanglandschaft.

Komposition werden: „Jede Äusserung unseres Lebens wird von Geräuschen begleitet. Das Geräusch ist also unserem Ohr vertraut, und es hat das Vermögen, uns das Leben selbst zurückzurufen. Während der stets musikalische Ton, der dem Leben äusserlich gegenübersteht, als Ding für sich, als zufälliger und nicht unerlässlicher Bestandteil, nunmehr für unser Ohr geworden ist, was dem Auge ein allzu bekannter Anblick ist, erschliesst sich uns das Geräusch, das uns, von der Verwirrung und Unregelmässigkeit des Lebens ausgehend, verwirrt und unregelmässig erreicht, nie gänzlich und hält uns zahllose Überraschungen bereit. Wir sind daher sicher, dass wir durch Auswählen, Koordinieren und Beherrschen aller Geräusche die Menschen mit einem neuen, unerwarteten Genuss bereichern werden.“⁷⁵⁰ In den 1960er Jahren trug der kanadische Komponist R. Murray Schafer die Vorschläge Russolos in die Straßen Vancouvers zurück. Er schlug vor, die akustischen Environments als *soundscape* aufzufassen, bestimmt durch akustische Spaziergänge in der Stadt, die die Basis für einen „akustischen Urbanismus“ bilden.⁷⁵¹ Die verschiedensten Spuren in ihren Überlagerungen der alltäglichen Situationen bilden die sogenannte *soundscape* aus. Der Hörer wird zum Mitkomponist seiner Umwelt, insoferne er die Aufmerksamkeit auf ein von ihm ausgewähltes Merkmal legt.

Bei Sitte finden sich keine derartigen Ansätze, seine Musikauffassung war durch und durch konservativ. Dem Musikliebhaber und Opernfreund Sitte dienten mindere musikalische Geräusche, wie „Signalpfeife“ oder „Haustorklingel“ nur zur Abgrenzung seiner Definition der hohen Kunst: „Es fehlt uns der *Städtebau als Kunstwerk* [Hervorhebung i.O.]. Das ist aber geradeso, als ob uns Musik als Kunstwerk an sich fehlen würde und sie nur bis zu derjenigen Grenze geduldet wäre, bis zu welcher sie den Nützlichkeitsnachweis zu erbringen vermag; also höchstens noch bis zu Tanzmusik und Marsch, in der Regel aber doch nur als Signalpfeife, Trommel oder Haustorklingel, überhaupt nur dort, wo sie dem gemeinen Leben als Hausmagd dient, aber beileibe nicht dort, wo musikalische Töne sich anmaßen, als höherer künstlerischer Selbstzweck zu gelten.“⁷⁵² Seine Vision des von regem Leben und Treiben erfüllten Wiener Rathausplatzes als Schauspiel, von dem im Folgenden noch die Rede sein wird, hat zwar eine akustische Komponente, doch auch hier bleibt Sittes Musikauffassung konservativ: er spricht von „den Klängen heiterer Musik“ und vom „Lärm der Feste“.⁷⁵³

Die Geräusche der Großstadt kommen bei Sitte dennoch vor, sie sind aber als Lärm mit einer klar negativen Wertung versehen. Den „rasselnden Trödelkram des Alltagslebens“⁷⁵⁴, oder spezieller das „nirgends rastende Wagengerassel“⁷⁵⁵, sollen Stadtbewohner so oft wie möglich hinter sich lassen. Sittes akustische Kompositionen im Städtebau bestehen im Wesentlichen aus Lärmberuhigung. Parks sollen durch Baukörper oder hohe Mauern von den Strassen abgeschottet werden, Denkmäler auf Plätzen abseits des Verkehrs errichtet und kontemplative Kirchenplätze von störenden Geschäften und Verkaufsbuden

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Schafer, R. Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Alfred Knopf 1977.

⁷⁵² Sitte, „Ferstel, Hansen, Schmidt“, 1892.

⁷⁵³ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁷⁵⁴ Sitte, „So geht's nicht!“, 1891.

⁷⁵⁵ Sitte, „Die Ergebnisse der Vorconcurrentz zu dem Baue des Kaiser Franz Joseph-Museums der Stadt Wien“, 1902.

freigehalten werden. Wie so oft erweist sich Sitte hierin immerhin als Vorreiter. Die Lärmfrage wurde im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu einem wichtigen Teil der interdisziplinären Debatte über Stadthygiene. Der deutsche Publizist Theodor Lessing gründete 1908 in Hannover einen „Antilärmverein“, dessen Wiener Ortsgruppe unter anderem Hugo von Hoffmannsthal und Alfred Herrmann Fried angehörten. Trotz hoher medialer Resonanz musste der Verein seine Arbeit aber bereit 1911 wieder einstellen, aufgrund von zu geringer Mitgliederzahl und notorischer Geldnot. Eine der wichtigsten baulichen Lärmberuhigungsmaßnahmen gegen den allgegenwärtigen Verkehrslärm war es, das holprige Kopfsteinpflaster durch Asphalt oder Holzstöckelpflaster zu ersetzen, um 1900 existierten davon in Wien allerdings erst rund 93.000 Quadratmeter, gegenüber 842.000 in Berlin und 1.800.000 in Paris. An besonders sensiblen Zonen, etwa vor Krankenhäusern, warf man zur Dämpfung Stroh auf die Straße. Andere Schutzmaßnahmen zielten nicht auf die Lärmquelle, sondern den Empfänger: 1907 wurde „Ohropax“ erfunden.⁷⁵⁶

10.3 Malerei

Besonders häufig zitierte Sitte Metaphern aus dem Bereich der Malerei: Die Plätze im Herzen Venedigs beispielsweise seien so schön, dass nicht einmal Tizian und Veronese „in ihren frei komponierten Stadtbildern (...) etwas noch Herrlicheres zu ersinnen vermocht“ hätten.⁷⁵⁷ In Lucca gebe es „drei Plätze und drei Stadtbilder, ein jedes anders und jedes ein in sich harmonisch geschlossenes Ganzes“.⁷⁵⁸ Das eine Stadt darstellende Gemälde und das malerische Stadtbild werden hier gleichgesetzt. Wir finden außerdem die bereits erwähnten klassischen Kunstwerksdefinitionen wieder: Autorschaft, Geschlossenheit der Anschauung, organische Einheit. Camillos Sohn Heinrich fand 1908 in einem Zeitungsartikel, der im Wesentlichen eine Paraphrase der Ideen seines Vaters darstellt, deutliche Worte: „Ein die künstlerische Bezeichnung Platz verdienendes Gebilde der Baukunst muß die allen Kunstwerken durchaus wesentliche Grundeigenschaft der Einheit in sich aufweisen, der sinnlich – nicht bloß intellektuell – erfassbaren Einheit eines in sich abgeschlossenen Ganzen.“⁷⁵⁹ Heinrich Sitte nannte die einen Platz einfassenden Bauwerke dessen „Rahmen“, womit er eine Metapher verwendete, die sein Vater nie derart deutlich aussprach, nämlich, dass die umgebenden Bauten für das Kunstwerk Platz quasi der Bilderrahmen sind. Die Geschlossenheit der Plätze ist wohl der am häufigsten zitierte künstlerische Grundsatz aus Camillo Sittes berühmtem Buch. Dabei wird die metaphorische Dimension meist außer Acht gelassen, die Rezeption richtet sich vorwiegend auf Sittes Einbeziehung von wissenschaftlichen Erkenntnissen zur menschlichen Wahrnehmung visuell gefasster Räume. Tatsächlich machte Sitte den Versuch, seine Metapher auch wissenschaftlich zu untermauern: Da die Netzhaut zweidimensionale

⁷⁵⁶ Payer, Peter: „Großstadtswirbel. Über den Beginn des Lärmzeitalters.“ In: Brunner, Karl / Schneider, Petra (Hg.): *Umwelt Stadt. Geschichte des Natur- und Lebensraumes Wien*. Wien: Böhlau 2005, S. 568–573, hier S. 571ff.

⁷⁵⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 65.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 63.

⁷⁵⁹ Sitte, Heinrich: „Am Hof.“ In: *NWT*, 22. Dezember 1908. Wieder abgedruckt in: *Zur Rettung Alt-Wiens. (=Flugschriften des Vereines zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs, Nr. 2)*. Wien, Leipzig 1910, S. 23–31.

Bilder räumlicher Konstellationen vermittelt, seien Raum und dessen zweidimensionales Bild in unserer Wahrnehmung untrennbar verbunden: „Nur weil das Auge selbst schon ein Apparat ist, welcher die drei Dimensionen des Raumes auf die zwei des perspectivischen Netzhautbildes reducirt, nur deshalb kann die Malerei dasselbe bereits in ihrer Bildfläche vollbringen. Nur deshalb weil das Sehen von Natur aus schon ein perspectivisches ist[,] kann die Zeichenkunst ebenfalls eine perspectivische sein. Würde das Auge nicht nach der ihm eigenen Methode eine Wahrnehmung des umgebenden Raumes vermitteln, wäre es nicht selbst ein Raum [-] Wahrnehmungsapparat[,] der mit nur zwei Raumdimensionen arbeitet, sondern mit allen dreien, dann wäre wohl eine Plastik möglich. Zeichenkunst und Malerei würden überhaupt gar nicht existiren. Für einen Sehapparat, der mit allen drei Dimensionen des Raumes arbeitet, wäre ein Gemälde, eine Photographie gerade unverständlich, so eigentlich.“⁷⁶⁰ Diese Erklärung ist allerdings sehr obskur, ein zweidimensionales Bild ist nicht mit dem Abbild des Sehreizes auf der Netzhaut gleichzusetzen.

Sitte betrachtete den Maler als Experten für die Komposition realer „Stadtbilder“: „Wer soll über die perspektivischen Wirkungen, über Silhouetten, über die Einfügung des Naturschönen (...) ein gewandteres Urtheil haben als das Auge des Malers, dessen Lebensaufgabe es ist, solche Dinge von allen Seiten her aufzufassen und künstlerisch zu verarbeiten?“⁷⁶¹ Er rühmte Joseph Hoffmann, da keiner es wie dieser verstehe, „mit förmlichem Feldherrnblick“ den richtigen Augpunkt für Bilder von an sich vertrauten Orten zu finden, und außerdem seine „Darstellung, die den Beschauer förmlich lehrt und lenkt, wie und was er sehen soll.“⁷⁶² „Man sieht förmlich die Wanderung und die nimmermüde Sorgfalt des Belauschers; das Suchen nach dem richtigen Fleck, von dem aus die Sache gefaßt werden muß, und es ist dann auch immer der rechte. Dies Finden des richtigen Standpunktes ist ein zweiter bedeutender Vorzug aller dieser Aufnahmen. Was das für die Kunst des Naturerfassens besagen will, kann man hier am Deutlichsten an Darstellungen allbekanntter Gegenden aus den oberösterreichischen Gebirgen, aus der Schweiz, aus Böhmen etc. sehen, die aus Skizzenbüchern früherer Jahre stammen. Orte, die man ganz wohl in der Erinnerung hat, sehen hier viel formreicher, viel plastischer aus; man möchte gleich noch einmal hinwandern, um es auch so günstig, so schön sehen zu können, denn hier ist jedes Stück zu einem Motiv für ein wohlgeordnetes Bild geworden, mit einer Fülle interessanter Raumgruppierungen, Terrainentwicklungen, perspektivischen Tiefen und Verschneidungen voll Harmonie des Linienflusses. Das ist die wahre Meisterschaft des Sehens, großgezogen an den alten Meistern. Hier ist Alles wohl erwogen, Standpunkt und auch Umfang des Bildes, das gerade immer so weit reicht, als die Natur ein harmonisches Ganzes darbot.“⁷⁶³

⁷⁶⁰ Sitte, Camillo: „Geschichte des perspectivischen Zeichnens – Erste Fassung“, nebst „Über Zeichen:Unterricht.“ Autograph, o.O., o.J. Nicht publiziert. Zitat aus: Beigefügtes Zettelkonvolut, Mappe 3, Blatt 12.

⁷⁶¹ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

⁷⁶² Sitte, Camillo: „Joseph Hoffmann.“ In: *NWT*, 18. Januar 1900.

⁷⁶³ Sitte, Camillo: „Josef Hoffmann's Reisebilder. (Ausstellung im Künstlerhause)“, in: *Constitutionelle Vorstadt-Zeitung*, 29. Oktober 1886.

Das Malerische

Hier muss nun endlich der Begriff genannt werden, den Sitte häufig verwendete und der mit ihm noch häufiger verbunden wird: das „Malerische“. Um ein malerisch wirksames Stadtbild zu schaffen, müsse man „die Farben der Alten auf die Palette setzen“.⁷⁶⁴ Sitte nahm städtebauliche Situationen ähnlich wie Bilder wahr, er beschrieb sie mit den gleichen Worten und komponierte sie auch ähnlich. Es seien „Stadtbilder“ zu gestalten, „welche charakteristisch wirken und die Orientierung erleichtern (...); daß vorhandene Fernsichten und sonstige Schönheiten zur Geltung gebracht werden und überhaupt die ganze Flächen- und Raumgliederung auch nach künstlerischen Grundsätzen erfolgt; daß Silhouetten, Verschneidungen und Perspektiven berücksichtigt werden“.⁷⁶⁵ Diese Stadtbilder müssen z.B. einen Vorder-, einen Mittel- und einen Hintergrund haben, wobei der erstere in Ermangelung eines echten Bilderrahmens den Blick adäquat erfassen soll und der letztere möglichst eine Fernsicht einschließen sollte, zum Zwecke der Perspektivwirkung.⁷⁶⁶ In seinem Lageplan für Privoz situierte Sitte die Kirche „im Hintergrund des Platzbildes“ und sprach von der „Einrahmung dieser Bildwirkung“ durch einen vorspringenden Erkerbau als Gasthof auf der einen und das Rathaus auf der anderen Seite.⁷⁶⁷ Geradezu abgedroschen ist Sittes Vorliebe für krumme, „sich schlangenförmig am Gelände hinziehende“ Straßen, über die er ausdrücklich sagt: „die krumme Straße ist unter allen Umständen schöner und praktischer als die gradlinige“.⁷⁶⁸ Die Ansicht der Burg Kreuzenstein bei Wien schildert er als malerisch, wegen der „gefühlsmäßig nothwendige[n] und wohlthuende[n] Unsymmetrie in der Durchbildung“, die dem Prinzip der symmetrischen Massenverteilung folge, und des wichtigen Prinzips der „strengste[n] Einheit bei möglichster Mannigfaltigkeit“.⁷⁶⁹ Weiters nannte er: „kräftige Risalite, öftere Fluchtstörungen, gebrochene oder gewundene Straßenzüge, ungleiche Straßenbreiten, verschiedene Haushöhen, Freitreppen, Loggen, Erker und Giebel.“⁷⁷⁰

Der Begriff des „Malerischen“, im Sinne von *picturesque* wie Sitte ihn verstand, wurde vom Gartenbau auf die Architektur übertragen. Malerisch ist nach dieser Auffassung ein Modus der Wahrnehmung – weite Perspektive, Wechsel von Szenen, Nebeneinander von Stilen, eine radikal neue Sichtweise, eine neue Ästhetik.⁷⁷¹ Ákos Moravánszky weist auf die Unterscheidung zwischen *painterly* und *picturesque* hin, die mit dem gemeinsamen Ausdruck „malerisch“ nicht wiedergegeben werden kann. Während *picturesque* auf die Bildhaftigkeit hinzielt, wurde „das Malerische“ im Sinne von *painterly* als Abgrenzung zwischen den Kunstgattungen (malerisch im Gegensatz zu plastisch) gebraucht. August Wilhelm Schlegel hatte in seinen Wiener Vorlesungen 1809–11 den Begriff des Malerischen verwendet,

⁷⁶⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 119

⁷⁶⁵ Sitte, „Die neue Stadterweiterung“ 1891.

⁷⁶⁶ Vgl. z.B. Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 16.

⁷⁶⁷ Sitte, „Die Parcellierung und die Monumentalbauten von Privoz“, 1895.

⁷⁶⁸ Sitte, „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“, 1901, S. 16.

⁷⁶⁹ Sitte, „Aus der Burg Kreuzenstein“, 1898.

⁷⁷⁰ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 117.

⁷⁷¹ Moravánszky, Ákos: „Erzwungene Ungezwungenheiten. Camillo Sitte und das Paradox des Malerischen.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 47–62, S. 53ff.

um den Gegensatz zwischen der Klassik und der Romantik aufzuzeigen. Das Romantische sei durch das Christentum mit der Malerei eingeführt worden, während die Klassik ihren idealen Ausdruck in der Klassik gefunden habe.⁷⁷²

Im Englischen Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts wurde die Natur im Garten zum Bild arrangiert, nach dem Vorbild der gerade erst bekannt gewordenen, irregulär arrangierten chinesische Gärten und deren als *Sharawadgi* bezeichnete Wirkung auf den Betrachter, überlagert von den Kriterien des *picturesque*.⁷⁷³ Der Dichter William Shenstone behauptete, der Landschaftsmaler sei der beste Landschaftsgärtner. Sein Landgut „The Leasowes“ gestaltete er dem gemäß nach den Kompositionsprinzipien Massengleichgewicht (*balance*) statt Symmetrie, geschwungene Linien (*serpentine line*) und die Rahmung von Ausblicken. Im Sinne größtmöglicher Vielfalt (*variety*) bezog er auch Ruinen in die Gestaltung ein, um eine historische Dimension einzubringen. Er ging so weit, wichtige Aussichtspunkte durch Bänke und Inschriftstafeln zu markieren, deren Texte die gewünschten Assoziationen unterstreichen sollten, die man beim Anblick des dort inszenierten Landschaftsbilds haben sollte.⁷⁷⁴ Stephen Switzer trat in seiner 1715–18 verfassten *Ichnographia Rustica* für eine Anpassung des Gartens an das vorhandene Gelände ein und empfahl, durch gebaute Ruinen den Stimmungswert der Landschaft zu erhöhen.⁷⁷⁵ William Chambers ging in seinem Traktat „Dissertation on Oriental Gardening“ von 1772 noch weiter und forderte neben *variety* noch *novelty* und *effect*.⁷⁷⁶ Der Besucher wird auf geraden, gekrümmten oder im Zickzack geführten Wegen von einer wohlkomponierten Aussicht zur nächsten geleitet, wobei Fernsichten, enge, dunkle Passagen, wilde und geometrische, liebliche und schroffe, Wasser, Wald, Felsen, Gebäude und Pflanzen, ebene und hügelige Passagen etc. abwechseln.⁷⁷⁷ Die Aussichten werden speziell für bestimmte Tages- und Jahreszeiten komponiert. Ihm schwebt vor, romantische, überraschende und übernatürliche Szenen zu schaffen, in denen die Parkbesucher Elektroschocks, künstlichem Regen und Wind, Erbeben und Explosionen, atmosphärischer Musik von unterirdischen Wasserorgeln und dem Geschrei von Tieren und Menschen ausgesetzt werden, um alle Sinne anzusprechen. Dann wieder sollten Konkubinen dem Besucher [sic!] exotische Früchte zu Essen anbieten und ihn in ihre Gemächer einladen. Szenerien, die gegensätzliche Emotionen (*pleasing, terrible* und *surprising*) hervorriefen, sollten sich dabei gegenseitig abwechseln.⁷⁷⁸

Mit Uvedale Price wurde der Begriff des *picturesque* zum Schlüsselwort, um Kunstwerke zu interpretieren, die aufgrund ihrer Unregelmäßigkeit mit klassischen Schönheitsbegriffen nicht gefasst werden konnten. Er veröffentlichte 1794 seinen „Essay on the Picturesque“, in dem er ebenfalls sein

⁷⁷² Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Hg. Von Edgar Lohner. Stuttgart: W. Kohlhammer 1966, S. 21f. Zitiert in Moravánszky 2005, S. 52f.

⁷⁷³ Kruft 1995, S. 291ff.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 295.

⁷⁷⁵ Stephen Switzer: *Ichnographia Rustica: Or, The Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation...*, 3 Bde. London: Fox 1715–18. Zitiert in Kruft 1995, S. 294.

⁷⁷⁶ Chambers, William: *A Dissertation on Oriental Gardening. An heroic epistle*. Westmead: Gregg 1972 (Reprint der Erstveröffentlichung London 1772), S. 14.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 22ff, 73ff.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 35ff.

Vorbild in der Landschaftsmalerei fand. Von Edmund Burke, der das Erhabene (*sublime*) und das schöne (*beautiful*) als komplementär zueinander definiert hatte,⁷⁷⁹ ausgehend, versuchte Price, das *picturesque* als in der Mitte zwischen diesen beiden Begriffen zu etablieren– weniger schauererregend als das Erhabene und emotionsgeladener als das Schöne. Wie vor ihm William Gilpin nannte er als Eigenschaften des Malerischen *roughness*, dazu kommen *sudden variation* und *irregularity*.⁷⁸⁰ Price beschrieb die malerische Komposition als Ergebnis eines Zufalls, wenn ein Gärtner einige Bäume kappe, um Holz zu machen, sei die malerische Wirkung der Baumgruppe unbeabsichtigt. Herrmann Lotze bemerkte 1868, dass das Malerische zustande komme, wenn die Formen eine Geschichte haben, durch Unvollkommenheiten, Abnutzung und Paradoxien.⁷⁸¹ John Ruskin schlug vor, das Malerische als „parasitäre“ Erhabenheit zu verstehen, da sie von Zufällen abhängt.⁷⁸² Sitte stimmte dem zu, wenn er einschränkte, dass für neuangelegte malerische Stadtbilder künstliche Unregelmäßigkeiten im Plan vorgesehen werden müssten, „erzwungene Ungezwungenheiten“, „erlogene Naivetät“, an der man keine Freude haben könne.⁷⁸³ „Vollends unübersetzbar aus dem Ideal in die Wirklichkeit ist aber jene große Gruppe malerischer Details, bei welchen der Reiz auf dem unvollständigen, dem Ruinenhaften beruht.“⁷⁸⁴ Der Betrachter überlagert den momentanen optischen Eindruck mit Erinnerungsbildern: „Der Ölbaum der Athene war ein ganz gewöhnlicher Ölbaum, (...) aber die dichterische Phantasie hatte ihn geheiligt und das ganze Volk ließ sich dieses Gaukelspiel der Phantasie gerne gefallen (...). Darin liegt eben die hohe Bedeutung des Poetischen, des Phantastischen oder, wie man heute sagt, des Malerischen im Städtebau.“⁷⁸⁵ Dieses Überlagern von Assoziationen und Erinnerungsbildern mit dem momentanen visuellen Eindruck zu ermöglichen, ist nach Sitte eine besonders wichtige Funktion des Stadtraums. Die Assoziationstheorie, wie sie von Archibald Alison formuliert worden war, bildet das philosophische Fundament des Eklektizismus. In der Sprache eines Schriftstellers aus dem 19. Jahrhundert sprach Alison vom Universum als einem großen Spiegel des menschlichen Geistes; folglich würden wir bei der Betrachtung einer lieblichen Szene ihre Anmut zur Hälfte mitgestalten. Beim Anblick eines Kunstwerks werde der Geist des Betrachters von einfachen Gefühlen ergriffen, die mentale Assoziationen provozieren; diese wiederum erzeugten, wenn sie entsprechend neu, zahlreich und ausgewogen seien, im Betrachter ein Gefühl der Schönheit. So möge beispielsweise eine alltägliche Szene formal nicht schön sein. „Doch wenn wir sie als den Wohnort einer Person erkennen, deren Andenken wir ehren, mischt sich die Freude, mit der wir die Spuren ihres Lebens nachvollziehen, unbewußt mit den Emotionen, die die Szenerie wachruft; und die Bewunderung, die diese Erinnerung hervorruft, scheint diesem Platz, an dem die Person gelebt hat, eine Art Heiligkeit zu verleihen und verwandelt jedes Ding, das mit ihr verbunden gewesen zu sein scheint, in Schönheit.“ Die Stadt Rom sei schön, weil sie die Heimat Cäsars, Ciceros und

⁷⁷⁹ Burke 1987.

⁷⁸⁰ Kruft 1995, S. 300.

⁷⁸¹ Lotze, Hermann: *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*. München: J. G. Cotta 1868, S. 578. Vgl. Moravánszky 2005, S. 56.

⁷⁸² Ruskin 1989, Kap. VI, § XII, S. 198.

⁷⁸³ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 119.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 117.

⁷⁸⁵ Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 237.

Vergils sei, sie sei die Geliebte der Welt. „Nimm ihm [dem Betrachter] diese Assoziationen, [oder] offenbare ihm, daß es Rom ist, das er sieht, und wie anders wäre seine Emotion!“ Der Zweck der Erziehung sei die Entwicklung der Einbildungskraft, um Assoziationen hervorzurufen; die Aufgabe des Künstlers sei es, das Werk so ausdrucksvoll wie möglich zu gestalten.

Ähnliche Ansichten wurden 1815 auch von Mary Anne Schimmelpennick vorgebracht und weiterentwickelt. Allerdings gab sie der Assoziationstheorie eine entschieden moralische und religiöse Ausprägung und meinte, daß es „offensichtlich ist, daß Schönheit, als Symbolsprache betrachtet, bis zu ihren Wurzeln in den Gesetzen der inhärenten Assoziation verfolgt werden muß. Aus diesem Gesichtswinkel wird die inhärente Assoziation für uns die Grundlage eines Systems von Entsprechungen zwischen der Außenwelt und der moralischen Natur des Menschen.“ Sie betonte zudem, dass Schönheit und Mißgestalt eigentlich verbunden seien, da der Kampf gegen die Sünde die ideale Form verzerren müsse. Die Formen des Pittoresken, seine Freude am Ruinösen, Alten und Beschädigten bewunderte Schimmelpennick, da darin der Kampf der idealen Schönheit gegen die Zeit und die Vandallennatur des Menschen aufgezeichnet werden. In all ihren Aussagen wird nahegelegt, dass Gebäude leidende Organismen sind, die über ihr Leiden triumphieren können, um eine moralische Schönheit zu erlangen, die die bloße physische Schönheit, die sie eingeübt haben, transzendiert und ersetzt.⁷⁸⁶

In einer offenbar falsch verstandenen Nachfolge von Sitte wurde die gewundene Straße und das malerische Stadtbild für viele zum Dogma. Das Konzept wurde von politischen Gruppierungen verschiedener Richtungen vereinnahmt.⁷⁸⁷ Besonders hervorzuheben ist hier die nationalistische deutsche Schule, die die unregelmäßigen Kleinstädte des Mittelalters als einzig wahren Ausdruck des Deutschtums sah. Hier ist zunächst Karl Henrici zu nennen, der den malerischen Städtebau als „urdeutsch“ bezeichnete. Dabei verband er mit spezifischen Formen nationale deutsche Eigenarten, wie das Gemütvolle und Individuelle.⁷⁸⁸ Paul Schultze-Naumburg verknüpfte mit der malerischen Kleinstadt ein konservatives Familienideal.⁷⁸⁹ Befördert wurde diese Lesart durch das erfolgreiche Werk von Julius Langbehn „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen“ von 1890. Gerhard Fehl hat Sitte als Vorreiter des nationalistischen Kleinstädtidylls bezeichnet, ein Vorwurf, von dem Sitte erst in der jüngeren Zeit rehabilitiert wurde.⁷⁹⁰

Auf der anderen Seite beriefen sich auch Befürworter der Gartenstadt in Deutschland und England und der Gartenvorstädte auf der anderen Seite des Atlantiks auf Sitte, wobei hier eine ähnliche Formensprache mit sozialreformerischen Ansätzen verbunden wurde. Auch Gordon Cullens *townscape* zielte darauf ab, kleinmaßstäbliche Ensembles als spezifisch englische Tradition zu proklamieren.⁷⁹¹ Nicht erst mit Rem Koolhaas PICTURESQUE© verlässt also das Malerische die kunsttheoretische Debatte und wird zur

⁷⁸⁶ Hersey, George L.: *High Victorian Gothic*. Baltimore: John Hopkins University Press 1972, S. 13; Pochat 1986, S. 524–526.

⁷⁸⁷ Vgl. Sonne 2005.

⁷⁸⁸ Henrici, Karl: *Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städtebau. Eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen*. München: Callwey 1904 S. 1, 58–84. Vgl. Sonne 2005, S. 69f.

⁷⁸⁹ Schultze-Naumburg 1909, S. 3f.

⁷⁹⁰ Fehl 1995. Erstveröffentlichung in Teilen 1980.

⁷⁹¹ Cullen 1991.

populistischen Strategie.⁷⁹² Über eine Art ästhetisches Framing werde, so Moravansky, alles konsumierbar gemacht, auch eigentlich untragbare soziale Problem.⁷⁹³ Ähnliche Vorwurf können gegen die Architekten des *New Urbanism* erhoben werden, die sich in Sittes Nachfolge dem Malerischen so verbunden sehen. Diese Problematik wurde bereits im Kapitel über die Stadt als Bühne diskutiert.

Betrachtung

Sitte argumentierte, die Straße sei für die Fortbewegung, der Platz zum Verweilen da, und nur während des Verweilens könne man die Stadt als Bild genießen. „[E]in gut componirter Platz von genau entsprechender Größe, nicht zu klein, aber auch ja nicht zu groß und von richtiger Grundrißform (...) gestattet hie und da ruhig stehen zu bleiben zum Behufe des Schauens, was in der Verkehrsstraße zum Mindesten mißlich ist; ein solcher Platz allein gibt den nöthigen Luftraum und einen passenden Bildrahmen für das große architektonische Schaustück“.⁷⁹⁴ Was hinter dem Rücken des Betrachters geschehe sei deshalb unwichtig, nur das Bild vor einem zähle.⁷⁹⁵

Hermann Jansen beschrieb 1910 seinen Entwurf für Groß-Berlin: „Nicht Straßenlinien, sondern Straßenbilder wollen entstehen. Diese vorzubereiten, sie wachsen zu lassen und schließlich zu einem harmonischen, künstlerischen Höhepunkt auszubauen, das ist die erste Kunst des Städtebaues. Die weitere und schwierigere Kunst ist die, solche Höhepunkte in geeigneter Folge zu schaffen, sie gegeneinander abzustimmen und zu ruhigen indifferenten Straßenzügen auf geeignete Länge in Gegensatz zu bringen.“ Man solle nun aber nicht einfach alle Straßen krümmen, denn dann drängten zu viele Bilder hintereinander, das wirke ermüdend. Statt dessen solle „nur alle 4–600 m, das ist alle 4–7 Minuten sich ein vollwertiges Architekturbild vor uns auftun.“⁷⁹⁶ Die Stadt kann so beim Spaziergehen in Art einer Diashow am Betrachter vorbeiziehen.

August Endell plädierte in seiner bereits erwähnten Schrift „Die Schönheit der großen Stadt“ von 1908 für einen neuen Blick auf die Stadt. Er fand Schönheit auch an Plätzen, die eigentlich als hässlich galten. Er empfahl mit dem unvoreingenommenen Blick eines Impressionisten durch die Stadt zu gehen, und die Stadt wie eine Landschaft zu betrachten.⁷⁹⁷ (Abb. 53) Die Schönheit entstehe durch das Wetter, die Tages- und Jahreszeiten – den Nebel, die Dämmerung, das Licht der Gaslampen, die Sonne – noch in den hässlichsten Gegenden. „Leichter bilden sich großartige Eindrücke, wo das Riesenmaß der Ingenieurbauten schon in der Rohform eine gewisse Monumentalität mit sich bringt, zumal in den Hallen der großen Fabriken (...), und vor allem in den Hallen der Bahnhöfe. Wundervoll der Friedrichstraßen-Bahnhof, wenn man auf dem Außenperron über der Spree steht, wo man von der „Architektur“ nichts sieht, sondern nur die Riesenfläche der Glasschürzen vor Augen hat, und den Kontrast zwischen dem

⁷⁹² Chung, Chuihua Judy / Inaba, Jeffrey / Koolhaas, Rem / Leong, Sze Tsung (Hg.): *Great Leap Forward*. Köln: Taschen 2001, S. 390.

⁷⁹³ Moravánszky 2005, S. 58.

⁷⁹⁴ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

⁷⁹⁵ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 46.

⁷⁹⁶ *Wettbewerb Gross-Berlin 1910. Die preisgekrönten Entwürfe mit Erläuterungsberichten*. Berlin 1911, S. 21.

Zitiert in Sonne 2003, S. 222f.

⁷⁹⁷ Endell 1995, S. 177.

kleinlichen Gewirr der Häuser ringsum. Besonders schön, wenn die Dämmerung die zerrissene konfuse Umgebung durch Schatten einheitlich verschmilzt und dann die vielen kleinen Scheiben das Abendrot zu spiegeln beginnen, die ganze Fläche buntes, schimmerndes Leben wird, weithin überspannt den niedrigen, dunklen, nächtigen Spalt, aus dem die breiten Körper der Lokomotiven drohend sich vorschieben.“⁷⁹⁸ Wichtig sind für Endell auch die Menschen, die gemeinsam mit den Bauten des Stadtraum erst bilden: „Die Straße als architektonischer Raum ist heute noch ein elendes Produkt. Luft und Licht verbessern ihn, aber die gehenden Menschen teilen ihn neu, beleben ihn, weiten ihn, erfüllen die tote Straße mit der Musik rhythmisch wechselnden Raumlebens. Aber noch mehr: da die Menschen ungleich die gleichartige Straße begehen, anders und andere am Morgen, die ins Geschäft eilen, anders die Frauen, die einkaufen, anders am Vormittag, anders am Abend, so scheiden die Straßen sich in stille, in laute, in hastig begangene, in schlendernd schauend beschrittene. Die Straßen bekommen ihr Stundenleben, sie bekommen gute Seiten und schlechte, es gibt Sonntagsstraßen und Straßen des Alltages, alle deutlich geschieden durch Dichte, Hast und Art des Getümmels; das heute grau und eilig und anderen Tages bunt und behaglich erscheint. (...) Wer den Raum empfinden kann, seine Richtungen und seine Maße, wem diese Bewegung des Leeren Musik bedeutet, dem ist der Zugang zu einer beinahe unbekanntem Welt erschlossen, zur Welt des Architekten und des Malers. Denn wie den Architekten das Spiel der Raumbewegung freut in den von ihm geschaffenen Wänden, so freut den Maler der verschlungene, mannigfacher geformte Raum, der in der Landschaft zwischen Berg und Wald, in der Stadt zwischen den Menschen und Wagen auf dem Grunde der Straßen sich bildet.“⁷⁹⁹

Sittes konservativer Schönheitsbegriff zielte nicht auf derartige Seherlebnisse. Er stand den impressionistischen Tendenzen in der Malerei ablehnend, ja in einem Maße verständnislos gegenüber, das aus heutiger Sicht erstaunt, wie seine spöttische Kritik an der „Nonne im Laubengang“ von Paul Hoecker deutlich zeigt.⁸⁰⁰ Seine Vorliebe galt ausnahmslos dem klassisch komponierten Bildaufbau: schlecht komponierte Gemälde erkenne man anhand: „der eine zeitlang beliebten schrägen Hauptlinien quer durch die Bilder, der großen unrhythmischen einfärbigen Flächen, verschiedener verrenkter Stellungen, absichtlich unschöner Füße und Hände, dummer Gesichter, gewaltsamer Naturbildausschnitte u.dgl.m.“⁸⁰¹ Es verwundert kaum, dass er auch die Schönheit der Stadt innerhalb dieser Konventionen wahrnimmt. Das Betrachten solcherart wohlkomponierter Stadtbilder ist zwar ein kontemplativer Kunstgenuss, wie bei Gemälden in einer Galerie, setzt nicht nur den richtigen Rahmen, sondern auch einige Arbeit voraus. Einerseits muss durch den Städtebau das Profane ausgeschieden und eine Atmosphäre der Ruhe und die Geschlossenheit der Eindrücke geschaffen werden,⁸⁰² andererseits muss der Betrachter den richtigen Standpunkt aktiv suchen, um sie wirkungsvoll so sehen zu können, dass der Effekt seinen Erwartungen entspricht: „Ich bin auch unzählige Male um das Rathhaus herumgegangen, und als geeignetster Platz zur

⁷⁹⁸ Ebd., S. 191.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 198, 200.

⁸⁰⁰ Sitte, „Die Ausstellung im Künstlerhause“, 1892.

⁸⁰¹ Ebd.

⁸⁰² Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 15.

Betrachtung erschien mir immer die seitliche Gartenanlage, von wo aus allein sich eine wirkungsvolle Ansicht des Thurmes darbietet. Da steht der Thurm, wie in einer Märchen-Illustration von Doré, und diese Wirkung hat er nur an diesem Punkte allein und nicht von der Ringstrasse aus.“⁸⁰³

Von hier ist es nur mehr ein kurzer Schritt, das so erzeugte Bild auch zu dokumentieren, zum Beispiel mit einem Fotoapparat. (Wobei anzumerken ist, dass Sitte die klassischen Bildkompositionen der Malerei den photographischen Naturausschnitten in jedem Fall vorzieht.⁸⁰⁴ Er selbst hat natürlich auch zahlreiche Reiseskizzen angefertigt, von denen nur wenige erhalten sind.) Vom Markusplatz in Venedig besaß Sitte, „14 verschiedene Photographien dieser Platzgruppierung, von denen jede einzelne ein besonderes eigenes Stadtbild gibt. Von einem heutigen Platze würde ich mir nicht getrauen, drei Photographien zu machen, die man nicht als die Abbildung ein und desselben Platzes erkennen würde.“⁸⁰⁵ Auf den Plätze in Italien dagegen gehörten „Photographen, Vedutenzeichner und Aquarellisten zu den ständigen Erscheinungen.“⁸⁰⁶ Gut komponierte Plätze sind eben auch gut zu fotografieren.

10.4 Publikum

Ein Kunstwerk Stadt setzt also nicht nur einen Autor, einen Künstler, auch einen Betrachter, ein Publikum voraus. Wer war das Publikum in Sittes Stadt als Kunstwerk? Wer hatte die Muße, durch die Stadt zu spazieren, wie Sitte es sich vorstellte? (Obwohl, das sei nebenbei bemerkt, Sitte nicht nur das Publikum, sondern auch die Architekten vor seinem geistigen Auge spazieren gehen ließ: „Ebendeshalb sind uns Modernen die alten naiven Meister des Städtebaues künstlerisch und praktisch so riesig überlegen, weil sie an Ort und Stelle spazierend entworfen haben, während wir alles am Reißbrett mit Zirkel und Lineal uns herausquälen.“⁸⁰⁷)

Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Kunstwerk-Metapher aus zwei Entwicklungen heraus besonders schmackhaft: der Erfindung der Photographie und der Institution der Weltausstellungen. Beginnend in London 1851 wetteiferten die Nationen, ihre Attraktionen und Produkte anzupreisen. Sitte selbst lieferte einen ausführlichen Bericht über die Weltausstellung 1878 in Paris.⁸⁰⁸ Die Städte repräsentierten sich mittels der neuen Technologie der Photographie als Objekte des touristischen Interesses. Mit dem Aufkommen des Tourismus wurden Städte in konsumierbare Güter transformiert. Im Wettbewerb der Städte als touristische Ziele müsse Wien sich anstrengen nicht den Anschluss zu verlieren, betonte auch Sitte immer wieder, und deswegen seine Glanzstücke gut in Szene setzen, um den Touristen bleibende Erinnerungsbilder zu bieten. Wien solle „einzig in seiner Art“ dastehen und „zu den merkwürdigsten und schönsten aller Städte der Welt zählen (...); von erhabenster Schönheit, aber auch merkwürdig, ja seltsam“, und „zur tadellosen Schönheit“ müsse sich eben auch „die Originalität gesellen, eine

⁸⁰³ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁸⁰⁴ Sitte, „Joseph Hoffmann“, 1900.

⁸⁰⁵ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁸⁰⁶ Sitte, „So geht's nicht!“, 1891.

⁸⁰⁷ Sitte, „Die Ergebnisse der Vorconcurrentz zu dem Baue des Kaiser Franz Joseph-Museums der Stadt Wien“, 1902.

⁸⁰⁸ Sitte, „Die Pariser Weltausstellung. Original-Bericht“, 1878–79.

Eigenschaft, die ja gerade heutzutage, wo fast alles abgedroschen erscheint, von besonderem Werth ist.“⁸⁰⁹ Sitte wünschte sich für Wien „ein Stadtbild, das jeden Vergleich aushielte, das man gesehen haben müsste!“⁸¹⁰

In der Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts wird der hier schon ausführlich diskutierte Ausdruck „Stadtbild“ häufig verwendet und weist, wie Susanne Häuser ausführt, auf die als angemessen empfundene Form der Wahrnehmung der traditionellen Stadt nach festgelegten Konventionen mittels des geschulten Auges hin.⁸¹¹ Johann Wolfgang Goethe formulierte auf seiner *Italienischen Reise*: „Dies war auch ein angenehmes Bild, das wir durch kurzes Stillhalten erwarben.“⁸¹² Sitte betonte im Vorwort seines Städtebau-Buches seinen Grundsatz, dass er nur „Selbstgesehenes“ besprechen werde.⁸¹³

Panorama

Die moderne Großstadt ließ sich auf diese Art nicht mehr erfassen. Die neuen Wahrnehmungen mussten produziert werden, indem zum Beispiel das Bild künstlich wieder vereinheitlicht wurde. Die gegen Ende des Jahrhunderts zahlreich errichteten Aussichtstürme in den Städten ermöglichten den Besuchern, die Stadt als großes Objekt zu sehen, wie Kari Jormakka in „Der Blick vom Turm“ darstellt.⁸¹⁴ Der Blick von einem Turm bot die Möglichkeit, den Wahrnehmungsgegenstand Stadt zu begrenzen und zu vereinheitlichen, ihn sozusagen in einen passenden Rahmen zu setzen. Der größte und prominenteste davon war natürlich der Eiffelturm, in Wien wurde 1896–97 das berühmte Riesenrad mit der selben Funktion errichtet. Sitte hatte selbst die Angewohnheit, eine Stadt auf dem Plan zu studieren (der perfekte Blick von oben), dann von einem Turm zu betrachten, um sie in ihrer Gesamtheit zu erfassen, bevor er sich den einzelnen Details – sprich den Plätzen der Innenstadt – widmete.⁸¹⁵

Über den panoramischen Blick von oben, von außen, wird ein homogenes Objekt hergestellt und die ansonsten unüberschaubare Großstadt wieder in eine adäquaten Rahmen gesetzt. Der Ausdruck „Panorama“ ist dabei kein altes, aus dem griechischen überliefertes Wort für das Sehen von einem erhöhten Punkt, wie man leicht glauben könnte, sondern eine Neuschöpfung aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Es bezeichnete ursprünglich ein landschaftliches Rundgemälde mit einem 360°-Winkel, das Panorama und wurde erst später auf die Wahrnehmung der „echten“ Landschaft übertragen.⁸¹⁶ (Abb. 54) Sitte lieferte eine geradezu euphorische Beschreibung eines solchen Panoramas, wiederum anlässlich der

⁸⁰⁹ Sitte, „Thurm-Freiheit“, 1896.

⁸¹⁰ Sitte, „Stadterweiterung und Fremdenverkehr“, 1891.

⁸¹¹ Häuser, Susanne: *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Stadtwahrnehmung bis 1910*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 101ff.

⁸¹² Goethe 1996, 23. März 1787, Teil 2, S. 240.

⁸¹³ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. IV. Sittes Bewunderung für Könnerschaft im Sehen wird durch folgendes Zitat über den Maler und Weltreisenden Eduard Hildebrandt: „Es ist staunenswerth, mit welcher Unbefangenheit Hildebrandt gesehen hat (...), immer ist es die klar aufgefaßte und frei angesehene Natur selbst, welche die Haltung des Ganzen, den Farbton und alles Übrige angibt.“ Sitte, Camillo: „Hildebrandt’s Reise um die Erde.“ In: *NWT*, 11. Dezember 1873 (Abendausgabe).

⁸¹⁴ Jormakka: „Der Blick vom Turm.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 1–26.

⁸¹⁵ Hooker, George E.: „Camillo Sitte, City Builder“, in: *Chicago Record Herald*, 15. Jänner 1904, S. 6. Zit. nach Collins / Collins 1986, S. 63.

⁸¹⁶ Oettermann, Stephen: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/M.: Syndikat 1980, S. 7f.

bereits erwähnten „Internationalen Musik- und Theaterausstellung“: „Ein hervorragendes Stück ersten Ranges, welches gleichfalls noch der bildenden Kunst angehört, ist das Panorama des berühmten Hamburger Marinemalers Hans Petersen. Dieses Rundgemälde gehört zu den größten und ist vielleicht das gelungenste von allen, eine wahre Sehenswürdigkeit. Es stellt die Ankunft des Bremer Dampfers „Lahn“ im Hafen von New-York vor. Die Betrachter des Panoramas befinden sich auf dem Hinterdeck des Schiffes, fahren also selbst mit, und diese drastisch wirkende Idee ist so trefflich durchgeführt, daß nirgends ein nur stecknadelgroßes Ding zu sehen ist, das die Illusion stören könnte. Die Treppen des Auf- und Ausganges zum Ansichtsraum sind als Kajütentreppen dekoriert, das Geländer wahres Schiffsgeländer, an Deck eine Boussole und alles Übrige, wie es dort auf großen Dampfern zu sein pflegt; die Oberlichtblende ist als Schiffsplache gegen die Sonne gedacht und das Publikum gehört somit selbst zum Bild, denn es stellt die Passagiere vor. Dabei sind die zahlreichen Dampfer und Segelbote, die im Nebel bläulich wie ein Luftbild dastehende Freiheitsstatue und alles Übrige so drastisch naturwahr dargestellt, daß man es in Wirklichkeit zu sehen glaubt und das leicht bewegte Meer glitzert durch die von Kohlendampf erfüllte Luft derart, daß es sich zu bewegen scheint. Das ganze ist ein Meisterwerk in seiner Art.“⁸¹⁷ Sitte schrieb der raffinierten optischen Illusion die Qualitäten eines echten Kunstwerks zu. Ludwig Pietsch in Berlin nannte das Werk dagegen spöttisch „Reklame-Panorama des Norddeutschen Lloyd“, das, obwohl geschickt gemacht, letztendlich doch nur ein profanes Werbemittel sei.⁸¹⁸ (Abb. 55) Ähnlich begeistert war Sitte als Jugendlicher von den Sattler'schen Kosmoramen, die er als Schüler gerne und oft besuchte. Die Erzählungen des mit dem Maler mitgereisten Dieners gaben dem jungen Sitte Stoff, in fiktiven Reiseerlebnissen zu schwelgen: „Wenn man unter solchen Gesprächen durch das kleine Guckfensterchen des Kosmoramas über den Hafen von Genua oder das Häusermeer von New-York blickte, erfaßte es die junge Seele, wie der Zauber einer Märchenwelt, man glaubte durchs Fenster in die wirkliche Welt hinauszusehen, man glaubte selbst dort gewesen zu sein; es war berauschend. (...) wo ist heute das Publicum, (...) welches das Kunstwerk phantastisch mitschaffend ergänzt bis zur wirklichen Illusion!“⁸¹⁹ Neben Sittes, schon im vorigen Kapitel behandelten, Faible für optische Illusionen und Inszenierungen zeichnet sich hier ein weiterer Aspekt ab. Wie Kari Jormakka ausführt, wird der am Panorama geschulte Blick auch als touristischer Blick bezeichnet, und ist gekennzeichnet durch die Entfremdung des Betrachters vom Objekt.⁸²⁰ Hatte zunächst die *Grand Tour* den Adel und die Söhne des Bildungsbürgertums zu kanonischen Orten, den klassischen Altertümern geführt, so entstand zu Sittes Zeiten der Tourismus als Massenphänomen. Was man von einer Stadt gesehen haben muss (vgl. den Ausdruck „Sehenswürdigkeiten“), wissen TouristInnen eigentlich schon vorher – aufgrund der berühmten, schon unendlich oft gesehenen Motive, sei es auf Postkarten, in Reiseführern oder anderen Medien. Es sind entweder berühmte Bauwerke, eindeutig markierte Plätze oder „typische“ Szenen. Innerhalb dieses spezifischen kulturellen Rahmens werden auf Reisen dieselben visuellen Eindrücke und

⁸¹⁷ Sitte, „Die Bauwerke der Ausstellung“, 1892.

⁸¹⁸ Zitiert in: Oettermann 1980, S. 213.

⁸¹⁹ Sitte, „Joseph Hoffmann“, 1900.

⁸²⁰ Jormakka 2005, S. 2ff.

die erwartungsgemäß dazu passenden Empfindungen endlos reproduziert. Das folgende Zitat zeigt, dass Sitte die touristischen Rituale bereits einkalkuliert: „Man denke sich das Mozart-Denkmal bereits an seinem Platz [neben der Oper]. Von wo aus wird man es halbwegs gut, ohne überfahren zu werden, betrachten können? Nur von der sogenannten Rettungsinsel aus. Dort wird sich auch zu diesem Behufe täglich eine Gruppe Andächtiger efinden, und wollte man diesen ganz zu Diensten sein, so müßte dort noch auf erhobenem Sockel ein monumentales Fremdenkanapé errichtet und hinter der Figur alltäglich zu bestimmter Stunde ein großer Jutevorhang aufgezo-gen werden zur Bildung eines neutralen passenden Hintergrundes; die Figur müßte aber auf einer Drehscheibe stehen, um auch von den übrigen Seiten gesehen zu werden, und so gäbe es dann alle Tage eine schöne Mozart-Denkmal-Produktion.“⁸²¹ Er forderte für das Denkmal und dessen Besucher ausreichenden Raum, gute Beleuchtung und einen passenden Hintergrund, um die den Blick störenden Elemente ausblenden zu können, also in neuerer Terminologie, das passende *framing*. (Abb. 56)⁸²²

Tourismus

Sitte hat Reiseführer verwendet.⁸²³ Seine zahlreiche Reisen können nicht gesichert nachvollzogen werden, da seine Reisepässe verschollen sind. In seinem Curriculum Vitae und verschiedenen Briefen, in *Der Städtebau* und diversen Artikeln erwähnte er jedoch immer wieder seine Reiseziele. Klassische touristische Ziele, die Sitte bespricht, sind neben einer großen Zahl von italienischen Städten und Athen zum Beispiel Dresden, Nürnberg oder Rothenburg ob der Tauber. Auch eine Reise nach Ägypten im Jahre 1891 ist belegt.⁸²⁴ In *Der Städtebau* brachte er Beispiele aus Österreich, Deutschland, Italien und Frankreich. Innerhalb von Sittes Ausstellungsrezensionen nehmen Aquarelle und Skizzen von Weltreisen oder Expeditionen vergleichsweise großen Raum ein, neben Hoffmann und Sattler erwähnte Sitte beispielsweise Joseph Sellény, der 1859 an der österreichischen Novara-Expedition in die Arktis teilgenommen hatte, oder den mit Humboldt befreundeten Eduard Hildebrandt, der 1862–64 eine Weltreise unternommen hatte. In einem Brief an Albert Ilg erzählte er, dass er seinen älteren Sohn „als Cicerone“ durch Venedig geführte habe, um ihm die Stadt „ordentlich zu zeigen“.⁸²⁵

Wie sehr Sittes eigene Wahrnehmung fremder Städte, seiner Untersuchungsgegenstände, durch touristische Konventionen geprägt ist, zeigt sich in einem Artikel, in dem Sitte die Wichtigkeit von Bahnhöfen diskutiert, die als neues „Entree“ die Stadttore abgelöst haben: „Wer in Rom mit der Nordbahn Abends anlangt, genießt bei schönem Wetter und richtiger Jahreszeit ein Schauspiel von solcher Erhabenheit in der Wirkung, daß man es zeitlebens nicht mehr vergißt. Schon von Ferne hebt sich

⁸²¹ Sitte, „So geht’s nicht!“, 1891.

⁸²² Andrew Herscher hat darauf hingewiesen, dass die österreichischen Beispiele sich nicht über den gesamten Raum der k.k. Monarchie erstrecken, sondern den gesamten slawischen Teil ausparen. Herscher, Andrew: „Städtebau‘ as imperial culture: Camillo Sitte’s urban plan for Ljubljana.“ In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 62, Nr. 2, 2003, S. 212–227.

⁸²³ Belegt durch folgendes Zitat: „wie es in allen Reisehandbüchern hervorgehoben wird“ (Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.)

⁸²⁴ „Vortrag des Regierungsrathes Camillo Sitte.“ In: *Mährisches Tagblatt* (Olmütz), 12. Dezember 1891.

⁸²⁵ Sitte, Camillo: Brief an Albert Ilg, 29. Oktober 1895, Österreichische Nationalbibliothek Wien, HAN: Autogr. 1301/35–1 0.

die Riesenkuppel von St. Peter in zartesten Lufttinten, wie ein Luftgebilde, wie ein Feenpalast von dem abendlich glühenden Horizonte ab. Niemals mehr erscheint die gewaltige Kuppel so groß, so herrlich, als in diesem Augenblicke, nicht einmal, wenn man sie auf der Kirchendachterrasse stehend unmittelbar vor sich hat.“⁸²⁶ Wir begegnen hier dem Motiv des Schauspiels wieder, allerdings ist die Stadt diesmal nicht Bühne, sondern Hauptdarstellerin. Wie wichtig bei diesem Erleben die erwartungsvolle, durch Reiseliteratur und bekannte Bilder geprägte, Vorfremde ist, zeigt sich, wenn Sitte fortfährt: Wer in Rom nicht auf der Haupttroute einfahre, sondern „auf einem der kleinen schmutzigen Südbahnhöfe absteigt, der ist auf sein eigenes pathetisches Gefühl, den Boden Roms zu betreten, allein angewiesen.“⁸²⁷ An dieser Stelle sollte man sich nochmals die ersten Sätze von *Der Städtebau* vergegenwärtigen: „Zu unseren schönsten Träumen gehören angenehme Reiseerinnerungen. Herrliche Städtebilder, Monumente, Plätze, schöne Fernsichten ziehen vor unserem geistigen Auge vorüber, und wir schwelgen noch einmal im Genusse alles des Erhabenen oder Anmuthigen, bei dem zu verweilen wir einst so glücklich waren.“⁸²⁸ Diese Reiseerfahrungen haben auch Auswirkungen darauf, wie Sitte seine Heimatstadt wahrnimmt: „wenn wir nach wochenlangem Aufenthalte in Italien wieder in die Heimat zurückkehren, dann merken wir plötzlich einen starken Unterschied.“ Doch dann müsse man einsehen, „dass Vieles, was wir an den alten Städten bewundern und wovon wir schwärmen, wenn wir von einer Reise heimkommen, heute nicht mehr möglich ist.“⁸²⁹

Mit dem Aufkommen des Tourismus wurden Städte zu konsumierbaren Gütern. Das könnte ein Grund sein, warum Stéphane Mallarmé Paris mit einem Warenhaus verglich. Er schrieb in seiner Zeitschrift *La Dernière Mode* 1874, Paris sei die Summe des ganzen Universums, gleichzeitig Museum und Warenhaus.⁸³⁰ Der Flaneur ließ sich durch die Straßen treiben und verlor sich in einer ganzen Kette fragmentierter Bilder. (Abb. 57) Die Idee der Fragmentierung der Stadt in der menschlichen Wahrnehmung ist allerdings schon älter. Gottfried Wilhelm Leibnitz hatte wohl nicht zufällig die Stadt als Beispiel gewählt, um die Perspektivenvielfalt zu charakterisieren, die sich aus einem relativistischen Raumbegriff ergeben müsse: „Und wie eine und dieselbe Stadt, von verschiedenen Seiten betrachtet immer wieder anders und gleichsam perspektivisch vervielfältigt erscheint, so geschieht es auch, dass es wegen der unendlichen Menge der einfachen Substanzen gleichsam ebensoviele verschiedene Welten gibt, die gleichwohl nichts anderes sind als die perspektivischen Ansichten des einzigen Universums, ja nach den verschiedenen Gesichtspunkten der Monade.“⁸³¹ Für Walter Benjamin spiegelten die Passagen von Paris die ganze Stadt, ja die ganze die Welt, während das Panorama die ganze Stadt in einem Haus

⁸²⁶ Sitte, „Station Wien“, 1891.

⁸²⁷ Ebd.

⁸²⁸ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 1.

⁸²⁹ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁸³⁰ Hamon, Philippe: *Expositions*. Berkeley: California Press 1992, S. 96.

⁸³¹ Leibnitz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*. Stuttgart: Reclam 1994 (Erstveröffentlichung 1720), § 57, S. 26) Vgl. auch Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 24ff.

zeige. Die Straße eröffne sich dem Flaneur als Landschaft und umschlieÙe ihn gleichzeitig als Stube.⁸³² Auch Sitte verglich Wien mehrmals mit einem Museum, wobei er diese ausdrücklichs nicht nur in ihrer Sammlungsfunktion, sondern auch nach ihrem Unterhaltungswert beurteilt: „Dem Vergnügungsreisenden kann man ja nicht Spezialstudien zumuthen, nicht die technologische Sammlung des Polytechnikums zeigen oder das militär-geographische Institut, (...) denn derlei eignet sich nicht zum Ansehen, sondern nur zum Studiren. (...) Soll die Schaulust befriedigt werden, so müssen die vorhandenen Schätze, wenn schon nicht pompös, so doch übersichtlich, faßlichs ausgestellt sein, wie die technologische Sammlung in Paris oder die Handzeichnungen und Stiche in den Uffizien.“⁸³³

Sitte verglich Wien auch mit einem Warenhaus: Ein freigelegtes altes Bauwerk, ob altes Stadttor oder Kirche, sei eine „Torte am Präsentirteller“, die Bahnhöfe stehen herum, wie „Schubladkasten beim Tandlerausverkauf“.⁸³⁴ Alle diese Metaphern leben von Vertauschungen des Maßstabs. In den Straßen spiegelt sich die ganze Welt, und gleichzeitig ist die ganze Stadt selbst ein Objekt.

Es geht die Legende, dass Victor Gruen sich für sein Konzept der Shopping Mall durch die Ringstraße seiner ehemaligen Heimatstadt Wien entscheidend inspirieren ließ.⁸³⁵ Jormakka stellt die These auf, dass man die Wiener Ringstraße mit ihren historistischen Monumentalbauten, die alle in unterschiedlichen Stilen gehalten sind, auch als kreisförmiges Panorama betrachten könne. Oder, könnte man weiterdenken, als Weltreise im Kleinen, deren Stationen nur durch wenige Schritte getrennt sind, wie man sie heute in Themenparks arrangiert. Sitte verschloss sich derartigen Gedankengängen nicht, er konnte sich mitten in Wien auf die Akropolis versetzt denken, wenn er den richtigen Aussichtspunkt gefunden hatte. Stehe man im Winter beim Theseustempel im Volksgarten, die Kronen der Bäume ohne Laub, „sieht man das Parlamentshaus in seiner Fernwirkung; vorher hat man es nicht gesehen! Da steht es in richtiger perspectivischer Entfernung – eine Gruppe von erhabenen, griechischen Tempeln.“⁸³⁶

Damit könnte sich Sitte quasi als Prophet heutiger Stadtinszenierungen im Zeichen des Konsums erweisen, wie Bernhard Langer es zuspitzt. Der von Sitte gewünschte Effekt, den Städter am Erfahrungsraum des Reisenden teilhaben zu lassen, sei durch die postmoderne Verwischung der Grenzen mittlerweile Realität geworden. Einerseits würden die für den Massentourismus inszenierten Innenstädte mit ihren Sehenswürdigkeiten einander immer gleicher, die immer extravaganteren Ziele böten immer die gleichen Zeichen und Image, auf dass sich Touristen überall heimisch fühlen könnten. Der touristische Blick sei andererseits inzwischen so sehr mit allen möglichen Arten sozialer und kultureller Praxis verbunden, dass er von ihnen ununterscheidbar geworden sei. Besonders die Shopping Mall sei durch den

⁸³² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Passagen-Werk*. Frankfurt/M. Suhrkamp 1991, S. 45, 83, 661, 525.

⁸³³ Sitte, „Stadterweiterung und Fremdenverkehr“, 1891.

⁸³⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 30; Sitte, „Station Wien“, 1891.

⁸³⁵ Baldauf, Anette: „Consumed.“, in: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari: *Building Power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Selene 2003, S. 31.

⁸³⁶ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

Tourismus mitstrukturiert.⁸³⁷ John Urry resumiert: „people are much of the time tourists whether they like it or not.“⁸³⁸ Diese Entwicklung gipfelt in der Generischen Stadt. Von Die *Generic City* erleben alle Fußgänger permanent als touristische Inszenierung, wie Koolhaas beschreibt: „Roads are only for cars. People (pedestrians) are led in rides (as in an amusement park), on ‚promenades‘ that lift them off the ground, the subject them to a catalog of exaggerated conditions – wind, heat, steepness, cold, interior, exterior, smells, fumes – in a sequence that is a grotesque caricature of life in the historic city.“⁸³⁹

10.5 Künstler

Man darf nicht vergessen, dass die Kunstwerk-Metapher noch in einer anderen argumentativen Absicht eingesetzt wird: „Einen Plan, der ein Kunstwerk sein soll, kann nur ein Künstler machen.“⁸⁴⁰ Dieser Satz Sittes impliziert, dass Städtebau nicht eine Frage ökonomischer oder technischer Organisation ist, sondern eine Frage des künstlerischen Potentials. Wenn die Stadt ein Kunstwerk sein kann, dann benötigt Städtebau auch mehr als technische Expertise, und nur Architekten mit einem Sinn für Kunst sind dafür qualifiziert.

Le Corbusier formulierte später, etwas an der Stadt werde bleiben: „Das wird Baukunst sein, die das alles in sich fasst, was *jenseits* der Berechnung liegt.“⁸⁴¹ Der Prüfstein des Architekten sei die Durchbildung der Form: „Die Durchbildung der Form läßt den Mann der Praxis, den kühnen und intellektuellen Menschen fallen, sie ruft nach dem bildenden Künstler.“⁸⁴² (Abb. 49) Bereits der Kunsthistoriker Albert Erich Brinckmann sah 1908 den Städtebauer als Raumkünstler, der allein fertig bringe, was die Wissenschaft leisten könne: „Städte bauen heißt: mit dem Hausmaterial Raum gestalten! Die neugierige Frage nach der neuen Form vermag der Historiker nicht zu beantworten. (...) Nur die künstlerische Kraft vermag diesen geistig-körperlichen Prozess im gestaltenden Schaffen durchzumachen...“⁸⁴³ Angesichts der Übermacht der Ingenieure, Hygieniker, Verkehrsplaner, Politik und Verwaltung, ganz zu schweigen von der Rolle der Bauspekulanten, in der gründerzeitlichen Stadterweiterung, war die Lage der Architekten tatsächlich sehr prekär – eine Situation, in der sich Architekten auch heute wieder finden. Rem Koolhaas formuliert diesen seiner Ansicht nach vollkommenen Kontrollverlust: „The professionals of the city are like chess players who lose to computers. A perverse automative pilot constantly outwits all attempts at capturing the city, exhausts all ambitions of its definition, ridicules the most passionate

⁸³⁷ Langer, Bernhard: „Künstlerischer Städtebau vs. Junkspace.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 91–109, hier S. 108.

⁸³⁸ Urry, John: *The Tourist Gaze*. London: Sage 1990, S. 74.

⁸³⁹ Koolhaas, „The Generic City“, 1995, S: 1254.

⁸⁴⁰ Sitte, „Die neue Stadterweiterung“ 1891.

⁸⁴¹ Le Corbusier 1979, S. 47.

⁸⁴² Le Corbusier 1963, S. 159f.

⁸⁴³ Brinckmann, Albert Erich: *Platz und Monument*. Berlin: Gebr. Mann 2000 (Nachdruck der ersten Auflage 1908), S. 170.

assertions of its present failure and future impossibility, steers it implacably further on its flight forward.”⁸⁴⁴

Camillo Sitte dachte als Ausweg eine Aufgabenteilung an: „Einen Plan, der ein Kunstwerk sein soll, kann nur ein Künstler machen. Richtig! Aber das hier zu Leistende ist so übermenschlich groß, daß die Aufgabe von einem Einzelnen gar nicht bewälthigt werden kann. Auch dafür scheint der Ausweg schon gefunden, denn man spricht schon allenthalben von Kommissionen und amtlichen Vorarbeiten gradeso wie von großartigen Konkurrenzausschreibungen zum Behufe der Ermittlung der richtigen Künstler.“⁸⁴⁵

Das nötige statistische Material und alle Planungsgrundlagen „müsste[n] unbedingt von einem vielgliedrigen und entsprechend zusammengesetzten amtlichen Apparat erwartet werden; die harmonische Zusammenfassung zu einem künstlerischen Ganzen müsste aber der Inspiration Einzelner überlassen bleiben, und an dieser Stelle hätte die Vornahme einer Concurrrenz erst platzzugreifen.“⁸⁴⁶

Ist die Stadt jedoch kein Kunstwerk, sondern nur einzelne Teile der Stadt, so folgt daraus entweder, dass der Architekt kein Künstler ist, oder dass er für große Teile der Stadt eben doch nicht zuständig ist. Sitte folgte letzterem Gedanken, wenn er den Architekten als nicht zuständig für große Teile aller Planungsaufgaben erklärt. Er hielt, das schrieb er immer wieder, in der modernen Zeit eine vollständig den Grundsätzen der Kunst gehorchende Stadt nicht mehr für möglich. Stattdessen bot er Kompromisse an: es genüge, wenn Geometer, Bauspekulanten und Verkehrsplaner dem Künstler einige wenige zentrale Plätze zur künstlerischen Gestaltung abtreten.⁸⁴⁷ Damit schränkt sich allerdings das Wirkungsfeld seiner Zunft wieder stark ein. Die Vermutung, es könne sich hierbei womöglich um einen strategischen Rückzug handeln liegt nahe. Doch dazu später mehr.

Die Kunstwerk-Metapher zielt noch in eine weitere Richtung: Für den künstlerischen Städtebauer verwendete Sitte auch den Ausdruck „Poet“⁸⁴⁸. Er verglich die Akropolis in Athen mit einer griechischen Tragödie, Städtebau mit Poesie und Pompeji mit Musik.⁸⁴⁹ Man könnte das als Statement in der Debatte um den Status der freien und der untergeordneten Kunstgattungen interpretieren, wie sie von Gottfried Semper initiiert wurde, den Sitte sehr verehrte. Semper hatte die traditionelle Hierarchie umgekehrt und das Kunsthandwerk als „ursprünglichste“ Kunstform entscheidend aufgewertet. Sitte vermerkte bezüglich des Städtebaus bitter: „Nicht einmal in der jeden kleinsten Kram behandelnden modernen Kunstgeschichte wurde dem Städtebau ein bescheidenes Plätzchen vergönnt, während doch Buchbindern, Zinngießern und Costumeschneidern bereits Raum neben Phidias und Michelangelo gewährt wurde.“⁸⁵⁰

⁸⁴⁴ Koolhaas, Rem: „What ever happened to Urbanism?“ In: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S. M. L. XL*. Rotterdam: 101 Publishers 1995, S. 959–971, hier S. 961f.

⁸⁴⁵ Sitte, „Die neue Stadterweiterung“, 1891.

⁸⁴⁶ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1891.

⁸⁴⁷ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 98.

⁸⁴⁸ Sitte, „Ferstel, Hansen, Schmidt“, 1892.

⁸⁴⁹ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 10–11; Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 237; Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 2.

⁸⁵⁰ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 90.

10.6 Gesamtkunstwerk

Vielleicht am schwierigsten zu erkennen ist die metaphorische Strukturierung von Sittes Stadt als Gesamtkunstwerk, die gelinde gesagt inkohärent erscheint. Man sollte hierbei vor Augen haben, dass das Konzept des Gesamtkunstwerks nicht zwingend eine Fusion verschiedener Kunstgattungen bedeutet, obwohl es meist so verstanden wird. Es kann genauso die Obsession charakterisieren, die Welt als Einheit zu verstehen und im täglichen Leben eine Art organische Ganzheit zu konstruieren. Damit ist das Gesamtkunstwerk bei weitem nicht auf den Bereich der bildenden Kunst beschränkt, es können auch politische Utopien oder wissenschaftliche Systematiken darunter fallen. Wird diese Einheit vom (Kunst-)Werk auf das eigene Leben des Künstlers übertragen, spricht man auch von Totalkunst. Soll dieser Einheitsanspruch womöglich im Leben aller Menschen verwirklicht werden, wird die Obsession zum Totalitarismus.⁸⁵¹ So plädierte beispielsweise Walter Gropius eine „totale Architektur“, um ein umfassendes architektonisches Design zu bezeichnen, vom Sofakissen bis zum Städtebau.⁸⁵² Der unglückliche Slogan der „totalen Architektur“, den Gropius bis an sein Lebensende wiederholte, klingt nicht nur fatal nach der Diktion der Nationalsozialisten von der totalen Gesellschaft, er bedeutet auch mehr oder weniger dasselbe: die Gleichschaltung der Umwelt nach dem Willen des Architekten.⁸⁵³ In diese Richtung ausgelegt, kann die Metapher der Stadt als Kunstwerk in einer Tradition der Ästhetisierung des Alltagslebens gesehen werden, die in den 1930er Jahren kulminierte. Walter Benjamin warf dem Faschismus vor, einen ästhetischen Zugang dazu zu missbrauchen, um ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen und darüber gleichzeitig Widersprüche in der Gesellschaft zu verschleiern. Der Faschismus ästhetisierte die Politik, indem er die Mittel der Kunst zur Ritualisierung seiner Macht einsetzte, und lasse alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik im Krieg gipfeln.⁸⁵⁴

Richard Wagner hatte die Idee des Gesamtkunstwerks schon früher vertreten. Obwohl man hier die Position Nietzsches herauszuhören meint, geht Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ eigentlich zurück auf sein Konzept einer gegen Kants Kunstauffassung gerichteten Fusion aller Kunstarten in eine Art mittelalterliche Ekstase. Wagner versuchte hier, die unterschiedlichen Wahrnehmungsaktivitäten, die durch die historisch entstandenen Spezialisierungen der einzelnen Kunstgattungen unnatürlich vereinzelt worden seien, wieder zusammenzuführen. Für die Realisierung des Gesamtkunstwerks im Wagner'schen Sinne war es darüber hinaus notwendig, dass auch das Publikum seine Rolle einnahm und sich ebenso wie der Künstler selbst dem einheitlichen Weltbild unterwarf.

Als großer Verehrer Richard Wagners hat Sittes dessen Begriff des Gesamtkunstwerks für sich adaptiert. Er forderte, den Städtebau als „bedeutsames, seelenvolles Kunstwerk“ aufzufassen, „und zwar ein Stück

⁸⁵¹ Vgl. Brock, Bazon: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Ein Vorschlag zur Verabredung über den Begriffsgebrauch „Gesamtkunstwerk“, „Totalkunst“ und „Totalitarismus“. 1996 (Frühere Fassung in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 800*. Aarau Frankfurt/M.: Sauerländer 1983). <http://www2.uni-wuppertal.de/FB5-Hofaue/Brock/Schrfite/AGEU/Totalkun.html> (Juni 2005).

⁸⁵² „Vom Sofakissen bis zum Städtebau“ war einer der Slogans des Deutschen Werkbund.

⁸⁵³ Vgl. z.B. Gropius, Walter: *Apollo in der Demokratie*. Neue Bauhausbücher. Hg. von Hans M. Wingler. Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1967, S. 15.

⁸⁵⁴ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977 (Erstveröffentlichung 1936), S. 42ff.

großer, echter Volkskunst, was umso bedeutsamer in die Wagschale fällt, als gerade in unserer Zeit ein volkstümliches Zusammenfassen aller bildenden Künste im Dienste eines großen nationalen Gesamtkunstwerkes fehlt“.⁸⁵⁵ Dieses Gesamtkunstwerk Stadt ist allerdings eine wesentlich extremere Mixtur als die Wagneroper, da ein Gesamtkunstwerk Stadt nicht im Theater stattfindet, das alle Zuschauer nach der Vorstellung wieder verlassen können, die Stadt ist mit dem Leben aller ihrer BewohnerInnen untrennbar verbunden ist. Und wie bereits dargelegt, musste jedes Gesamtkunstwerk, das über eine klar abgegrenzte Bühnenrealität hinausgeht, indem eine politische Handlungsanleitung für das Alltagsleben der Menschen postuliert wird und die Lebensrealität jeder und jedes Einzelnen geformt werden soll, in Totalitarismus münden.⁸⁵⁶ Sitte scheint in diese Richtung gedacht zu haben, wenn er schrieb: „so wissen wir, dass die Hauptregel der Antike war, dass der Platz selbst, die Gebäude, welche an diesem Platze standen, die Monumente und das tägliche Leben, welches auf diesem Platze sich abspielte, immer ein einziges harmonisches Ganzes untereinander bildeten.“⁸⁵⁷ Trotzdem ist Sittes Städtebau als Gesamtkunstwerk meines Erachtens nach aber nicht in dieses totalitäre Konzept einzuordnen. Daniel Wieczorek, um nur ein Beispiel zu nennen, hat Sittes betont unideologisches, oft mit dem problematischen Wort „unpolitisch“ beschriebenes Städtebaukonzept hervorgehoben, das eben gerade ohne die totalitären Elemente einer sozialen Utopie auskommt, die den städtebaulichen Diskurs traditionell prägen.⁸⁵⁸ Sitte blieb hier begrifflich zwiespältig. Einerseits entstehe ein großes Stadtbaukunstwerk, wie Sitte angesichts der zweiten Wiener Stadterweiterung schrieb, „durch die Größe der Motive selbst, durch ihre Originalität, ihre ureigene Wucht, durch wahre künstlerische Phantasie in Größe des Könnens und Größe des Wollens; nicht mit Pappe und Löße elend zusammengeflickt, nicht in zwangvoller Plage zusammengetappert als Zwergentand, sondern in einem Guß aus innerer Nothwendigkeit des Schaffens heraus ganz und groß erfunden, so muß das wahrhaft Großstädtische erdacht werden.“⁸⁵⁹ Hier forderte er also einen von einem Künstlergenie erdachten „großen Wurf“ im Sinne der klassischen Kunstwerksdefinition, wie organische Einheit, etc., der wie Wagners Opernwerke die verschiedenen beteiligten Kunstgattungen in sich vereint. Andererseits schreibt Sitte in seinem letzten Lebensjahr in „Sezession und Monumentalkunst“, dass ein echtes Volkskunstwerk anonym über eine lange Zeitperiode hinweg entstehe: „Das echte, große Volkskunstwerk ist naiv und weiß nichts von Autor und Zuhörer. Es ist (...) ein – scheinbar – Ewiges, wie die Natur selbst.“⁸⁶⁰ Das Volkskunstwerk fällt damit aus der klassischen Definition eines Kunstwerks heraus – ja es könne, so Sitte, gar nicht von einem Einzelnen geschaffen werden, sondern müsse aus der Gesamtheit des Volkes hervor„wachsen“. Man könnte dieses Paradox auflösen, wenn man Mönningers Interpretation folgt, dass die volkstümliche Kunst bzw. das Kunstgewerbe Sitte als Vorbild für seine Definition des Volkskunstwerks gedient

⁸⁵⁵ Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 249.

⁸⁵⁶ Auch Sonne stellt fest, dass eine als Gesamtkunstwerk aufgefasste Stadt nicht nur die anderen Kunstgattungen unterordne und sich dabei auch noch Technik und Wissenschaft einverleibe, sondern das soziale Leben, das Leben jedes Einzelnen, forme. Sonne 2003, S. 227.

⁸⁵⁷ Sitte, „Über alte und neue Städteanlagen“, 1889.

⁸⁵⁸ Wieczorek 1989, S. 43 f.

⁸⁵⁹ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

⁸⁶⁰ Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, 1903.

haben.⁸⁶¹ Dieser Auffassung kann ich jedoch nicht zustimmen. Obwohl einige Charakterisierungen übereinstimmen, wie naiv, anonym, über lange Zeiträume entstanden, „gewachsen“, wollte Sitte doch sichtlich auf etwas anderes hinaus. In zahlreichen Schriften bekräftigt er grundsätzlich die traditionelle Hierarchie der Kunstgattungen und sieht das Kunstgewerbe in Abhängigkeit der „monumentalen Kunst“.⁸⁶² Das Kunstgewerbe als Kunst der kleinen Dinge, mit dem Sitte wiederholt den von ihm für Monumentalbauten auf das heftigste abgelehnten „Secessionsstyl“ verband, verlange im Gegensatz zur großen Kunst „Beweglichkeit, Abwechslung, Neuheit, Individualität, Hervortreten des Autors“.⁸⁶³ Seine Definition des monumentalen Volkskunstwerks entwickelte Sitte in deutlicher Abgrenzung zum Kunstgewerbe, wenn er schrieb, dass am Volkskunstwerk der Homerschen Gesänge das ganze Volk durch viele Jahrhunderte dichtete. Weitere Prototypen seien neben Wagners Opern etwa Shakespeares Dramen, oder Goethes Faust. Mit anderen Worten, das „Wachsen“ des Kunstwerks aus dem Volk ist hier einmal mehr metaphorisch zu sehen, es hat nichts zu tun mit der tatsächlichen Autorschaft. Nur ein besonders begnadetes Künstlergenie, so Sitte, sei überhaupt dazu in der Lage die Gedanken und den Willen eines ganzen Volkes stellvertretend zu artikulieren, indem er Helden kreiert, die die Ideale der Nation verkörpern.⁸⁶⁴ Gelingt dem Künstler eine Erzählung, in der sehr viele Menschen ihre Vorstellung der Welt repräsentiert sehen, so löst sich die Aussage vom historischen Urheber ab und wird zu einer anonymen mythosähnlichen Erzählung. Sittes Vorbild Richard Wagner stützte seine Erzählungen von vorneherein auf urheberlos gewordene Mythen und proklamierte, dass seine Kunstwerke aus dem Kunstwillen des ganzen Volkes entstanden seien. Dieses Volk sei, so Wagner, der wahre Künstler der Zukunft: „Wer wird aber demnach der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? – Sagen wir es kurz: das Volk. Das selbige Volk, dem wir heutzutage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzig wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.“⁸⁶⁵ Der ehemalige Revolutionär Wagner erweist sich hier als viel radikaler als Sitte, der die anarchistische Komponente der Kunstphilosophie seines großen Vorbilds scheinbar einfach ausblendete. Bei Sitte bleibt das Volk konservativ und auf das visionäre Künstlergenie angewiesen.⁸⁶⁶ (Wie im Übrigen auch „die Frau“, die „der wahrste und vollkommenste Repräsentant des Volkes“ sei.⁸⁶⁷)

Da das Gesamtkunstwerk, um das es hier geht, kein Bühnenwerk, sondern eine ganze Stadt ist, bleibt die Schlüsselfrage: Welche Rolle ist den StadtbewohnerInnen hier zugeordnet – Autoren, Publikum oder Teil

⁸⁶¹ Mönninger 1997, S. 149 f. Zwar attestiert Sitte dem Kunstgewerbe zeitweilig angesichts der Krise der Monumentalkunst, dass hier die unterschiedlichen Gattungen noch kooperieren, wie ehemals in der Monumentalkunst, und dass es deswegen dem gesunden Volksempfinden entspreche doch als Stilvorbild für die monumentale Kunst lehnt er das Kunstgewerbe ab. Sitte, Camillo, „Kunstgewerbe und Styl“ in: *NWT*, Dezember 15. 1898.

⁸⁶² Sitte, Camillo: „Zur Ausstellung im neuen Museum für Kunst und Industrie (1871)“; Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, 1903.

⁸⁶³ Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, 1903.

⁸⁶⁴ Sitte, „Richard Wagner und die Deutsche Kunst“, 1875.

⁸⁶⁵ Wagner, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: Ders.: *Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Bd. 6: *Reformschriften 1849–52*, Frankfurt/M.: Insel-Verlag 1983, S. 148.

⁸⁶⁶ Sitte, „Richard Wagner und die Deutsche Kunst“, 1875.

⁸⁶⁷ Ebd., S. 16. Zu Sittes Weiblichkeitsbild siehe Wilhelm 2001, S. 95f.

des Kunstwerks? Ich fürchte, hier gibt es keine einfache Antwort. Stattdessen möchte ich einmal mehr betonen, dass die Stadt als Gesamtkunstwerk eben ein metaphorisches Konzept ist. Die metaphorische Verbindung der Konzepte Stadt und Kunstwerk, wie ich sie weiter oben aufgezeigt habe, überschneidet sich im „Gesamtkunstwerk Stadt“ mit der Subkategorisierung von Städtebau als einer Kunstgattung. Während das metaphorische Konzept die Annahme voraussetzt, dass eine Stadt und ein Kunstwerk grundsätzlich unterschiedlich sind und nur als partielle Strukturierung unter Verwendung ganz bestimmter Aspekte funktionieren, bedeutet Subkategorisierung, dass Städtebau und damit auch städtebauliche Strukturen Teil der Kunstwelt sind. Nun kann eine Subkategorisierung nicht immer eindeutig von einer Metapher geschieden werden, weil die Frage, ob zwei Dinge von derselben Art sind, oft nicht eindeutig zu beantworten ist. Man kann diese beiden Fälle als Extrempunkte eines Kontinuums betrachten, in dem alle Mischformen möglich sind.

Aldo Rossi diagnostizierte, wie bereits erwähnt, Sitte habe eben den Schritt, die gesamte Stadt als Kunstwerk zu betrachten, nicht getan: „Sittes Anschauung [enthält] aber auch etwas Missverständliches, nämlich dass die Stadt als Kunstwerk sich aus künstlerischen Einzelheiten und deren Deutung zusammensetzt und deshalb nicht auf konkrete Erfahrung zurückzuführen sei. Dagegen bin ich der Auffassung, dass das Ganze wichtiger ist, als seine Teile und dass dieses Ganze aus allen städtebaulichen Phänomenen besteht, vom Straßensystem und der Stadtopographie bis zu den Dingen, die man erfährt, wenn auf einer Straße auf- und abspaziert.“⁸⁶⁸ Ich würde zustimmen, dass Sittes sehr enge Kunstwerksdefinition es eigentlich nicht erlaubt, diese auf eine ganze (Groß-)Stadt zu transferieren. Man muss dabei auch Sittes Architekturdefinition im Kopf behalten: „Die Architektur ist gleichsam eine Sphinx, halb Tier halb Mensch. Das was der Baukünstler schafft, dient teilweise nur dem gemeinen Bedürfnisse und nur teilweise wirklich den hohen Idealen der Kunst als künstlerischer Selbstzweck.“⁸⁶⁹ Sitte hiet, das betonte er immer wieder, in der modernen Zeit eine vollständig den Grundsätzen der Kunst gehorchende Stadt nicht mehr für möglich angesichts der widerstreitenden Interessen von Wirtschaft, Technik, Politik und Kunst. Stattdessen bot Sitte Kompromisse an: es genüge, wenn Geometer, Bauspekulanten und Verkehrsplaner dem Künstler einige wenige zentrale Plätze zur künstlerischen Gestaltung abtrete: „alles Übrige mag er gerne dem Verkehr und den täglichen materiellen Bedürfnissen preisgeben. Die breite Masse der Wohnstätten sei der Arbeit gewidmet, und hier mag die Stadt im Werktagskleide erscheinen, die wenigen Hauptplätze und Hauptstrassen sollten aber im Sonntagskleide erscheinen können zum Stolz und zur Freude der Bewohner...“⁸⁷⁰ Soll man Sittes Aussage nun als simples Desinteresse an den praktischen Bedürfnissen des Alltagslebens interpretieren? Als Kapitulation angesichts der Übermacht des Kapitals, oder gar als strategische Finte? Nimmt Sitte hier die Position von Koolhaas vorweg, wenn letzterer in *S, M, L, XL* schreibt: Bigness „proposes a new economy in which no longer, all is architecture“, but in which a strategic position is regained through retreat and concentration, yielding the rest of a contested territory to the enemy forces. [...] Beyond signature, Bigness means

⁸⁶⁸ Rossi 1973, S. 25f.

⁸⁶⁹ Sitte, „Sezession und Monumentalkunst“, 1903.

⁸⁷⁰ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 98.

surrender to technologies; to engineers, contractors, manufacturers; to politics; to others. It promises architecture a kind of post-heroic status – a realignment with neutrality.”⁸⁷¹ Wie passt das aber zum Konzept des Gesamtkunstwerks? Wie auch immer man diese Fragen beantwortet, Sittes Texte zeigen, dass er weit davon entfernt ist, als gottgleicher Planer die ganze Stadt mit ihren Bewohnern zum Gesamtkunstwerk zu formen.

⁸⁷¹ Koolhaas, Rem: „Bigness or the problem of Large.“ In: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S. M. L, XL*. Köln: Taschen 1997, S. 495–516, hier S. 510f, 514.

⁸⁷² Le Corbusier: *L'art decoratif d'aujourd'hui*. Paris: Les Editions Arthaud 1980 (Erstveröffentlichung 1925), S. 86.

⁸⁷³ Le Corbusier 1963, S. 159–160.

⁸⁷⁴ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 10–11; Sitte, „Großstadt-Grün“, 2003, S. 237; Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 2.

⁸⁷⁵ Sitte, *Der Städtebau*, 2003, S. 129, 158.

⁸⁷⁶ Sitte, „Das Wien der Zukunft“, 1894.

⁸⁷⁷ Vgl. auch Sonne 2003, S. 226–227.

11. Schlussbetrachtung

Die Ausgangsthese dieser Arbeit war, dass Architekten die Stadt in ihrer Komplexität nur metaphorisch denken können. Zugrunde gelegt wurde eine Definition von Metaphern als interaktiv und wirklichkeitskonstituierend. Im Hauptteil der Arbeit wurden, immer ausgehend von den Texten Camillo Sittes, unterschiedliche Metaphern für die Stadt herausgearbeitet. Diese wurden in Bedeutungsfelder gegliedert, in denen die jeweils relevanten Traditionen, Bedeutungsverschiebungen und Interpretationskollisionen diskutiert wurden. Aus dem gesetzten Schwerpunkt folgt, dass einige, aber sicherlich nicht alle zentralen Metaphern behandelt wurden, die den aktuellen Diskurs über die Stadt strukturieren. So wurde beispielsweise die in den letzten Jahrzehnten in der urbanistischen Debatte sehr dominante Chaostheorie nicht bearbeitet und auch die verschiedenen Ausformungen der Systemtheorie nur ausschnittsweise erwähnt. Es lässt sich aufgrund der hier gewonnenen Erkenntnisse über die Übertragung von Metaphern aus den Naturwissenschaften im Bereich der Biologie aber vermuten, dass eine Untersuchung dieser Metaphernfelder ein Projekt wäre, über das nachzudenken sich lohnen würde. Eine solche Analyse würde das in dieser Arbeit zutage geförderte Bild der Stadt sicherlich noch weiter bereichern können.

Mit den unterschiedlichen Metaphern werden, das konnte gezeigt werden, unterschiedliche Perspektiven etabliert. Es wurde deutlich, dass über die Bedeutungsanalyse der Stadtmaphern zentrale Fragen des urbanistischen Diskurses erfasst werden können. Zentrale Traditionen und Kontroversen um die Stadt lassen sich entlang der verwendeten Metaphern und deren vielfältigen Auslegungen nachzeichnen. Grundannahmen und Vorstellungsbilder konnten freigelegt werden, die städtebauliche und architektonische Entscheidungen wesentlich motivieren. Die eingangs zitierten Vermutungen von Black und Kuhn können grundsätzlich bestätigt, müssen aber in Bezug auf den Architekturdiskurs modifiziert werden. Über die Metaphern konnten Schlüsse auf den Argumentationen zugrunde liegende Modelle und Paradigmen gezogen werden. Ich möchte allerdings nicht so weit gehen, zu behaupten, dass Metaphern im Architekturdiskurs das Selbe wären wie Modelle in den Naturwissenschaften. Es wäre eine grobe Vereinfachung, Metaphern, Modelle und Paradigmen pauschal gleichzusetzen. Es ist einerseits möglich, verschiedene Metaphern innerhalb desselben Paradigmas zu verwenden, außerdem ist nicht alles an einem Paradigma metaphorisch. Es wurde schon oft darauf hingewiesen, dass der Begriff des Paradigmas bei Kuhn sehr unscharf bleibt. Für die hier vorgelegte Untersuchung ist festzustellen, dass die Wahl einer bestimmten Metapher noch nicht automatisch die Entscheidung für ein bestimmtes Paradigma bedeutet. Die Sache ist wesentlich komplexer. Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften, wo es hegemoniale Paradigmen gibt, auf die sich der Großteil der Wissenschaftler verständigen kann, konkurrieren in Architektur und Städtebau ständig die unterschiedlichsten Strömungen und Schulen. Architektur und Städtebau sind multiparadigmatische Diskurse. Es werden, das wurde deutlich, immer auch zahlreiche Metaphern parallel verwendet.

Weitergehende Aussagen lassen sich über Prozesse im architektonischen Diskurs treffen. Die Stadtmetaphern, die hier diskutiert wurden, können nicht nur entlang von Bedeutungsfeldern gegliedert werden, wie es in dieser Arbeit geschehen ist, es wäre auch möglich, sie anhand ihrer Funktionsweisen in Kategorien zu unterteilen. Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Prozesse zusammenfassen, die in den thematischen Einzeluntersuchungen deutlich wurden:

Es ist zu beobachten, wie über kraftvolle neue Metaphern Paradigmenwechsel herbeigeführt werden können, wenn beispielsweise die Architekten der Moderne die Stadt nicht mehr als Kulisse, sondern als Maschine sehen wollten, oder in postmodernen Ansätzen die Stadt nicht mehr als Maschine, sondern als Text oder Bühne interpretiert wird. Diese Beobachtung steht soweit im Einklang mit der Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, wie sie Kuhn beschrieben hat. Dieses Aufeinandertreffen unterschiedlicher Metaphern für einen Entwurf wurde von Coyne, Snodgrass und Martin als *clash of metaphors* bezeichnet. In den weitaus meisten Fällen zeigte sich allerdings bei näherem Hinsehen, dass die als neu empfundenen Metaphern eigentlich so neu gar nicht sind, sondern auf eine lange Tradition zurückblicken können, wie bei der Maschinenmetapher deutlich wurde, die nicht eigentlich in der Moderne geprägt wurde, sondern schon seit dem Barock Verwendung fand.

Es gibt andererseits Metaphern, die dadurch produktiv wurden, dass sie von einer nachfolgenden Generation in ihr Gegenteil gewendet wurden, um sich gegen den hegemonialen Diskurs zu stellen. Entweder kann eine bislang als Negativfolie verwendete Metapher hergenommen und nach einer positiven Interpretation gesucht werden, wie man es bei Sieverts' Wildnismetapher sehen kann. Oder es wird gezeigt, dass eine bislang positiv belegte Metapher auch sehr negativ gesehen werden kann. Ein besonders eindringliches Beispiel hierfür ist die Bühnenmetapher. Sie wurde zunächst positiv als Inszenierung (Sitte), in der Moderne dann negativ als Lüge (Loos) und in der Postmoderne wieder positiv (Venturi/Scott Brown, Koolhaas) interpretiert. Ein und dieselbe Metapher kann also völlig unterschiedliche Qualitäten oder sogar unterschiedliche Aspekte dieser Qualitäten betonen. Deshalb wird eine Metapher immer unterschiedlich beurteilt werden, je nach ihrem Kontext. In diesem Sinne können Paradigmenwechsel auch innerhalb einer Metapher durch deren radikale Neuinterpretation herbeigeführt werden. Solche Uminterpretationen wurden von Coyne, Snodgrass und Martin als *clash of interpretations* bezeichnet. Diese Bezeichnung erscheint als zu eindimensional, da sich gezeigt hat, dass die verschiedenen Auslegungen mitnichten immer aufeinanderprallen, sondern sich auch überlagern oder vermischen können, wie es bei der Stadt als Organismus deutlich wurde (z.B. die Stadt als organische Einheit und die Stadt als Zellhaufen). Paradigmenwechsel in der Lehndisziplin Biologie führten hier zu einer Bedeutungsveränderung des Begriffs „Organismus“. Diese Veränderungen wurden nicht sofort in das Metaphernkonzept übernommen, sie mischten sich mit älteren, in der Lehndisziplin längst verworfenen Konzepten weitgehend unhinterfragt. Dadurch wurde die Metapher inkonsistent, was ihre Bedeutsamkeit als planerisches Modell aber keineswegs einschränkte. Vielmehr war, wie gezeigt wurde, die Organismusmetapher offenbar so stark, dass sie Inkonsistenzen eher zu überbrücken und zu verschleiern in der Lage war, als daran zu zerbrechen, wie am Planungsdiskurs der Zeit im und nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland gezeigt wurde.

Es gibt drittens Stadtmetaphern, die praktisch konstant über Jahrhunderte hinweg Verwendung fanden, ohne dabei wesentliche Uminterpretationen zu erfahren. Manchmal werden diese Metaphern mit der Zeit nicht mehr als solche wahrgenommen, sondern für „buchstäblich“ gehalten, was sie unhinterfragbar macht. Auf diese Art können Metaphern planerische Entscheidungsmöglichkeiten einschränken und unlösbare Dilemmata generieren. Insofern determinieren paradigmatische Metaphern die Grenzen dessen, was gedacht werden kann. Planerische Dilemmata können manchmal erst dann gelöst werden, wenn die zugrunde liegenden Metaphern durch neue ersetzt wurden (was einem Paradigmenwechsel gleichkommen kann). Dies wurde am Beispiel der Slums als Geschwüre deutlich.

Der Grad der Metaphorizität ist insgesamt ebenfalls als fließend einzustufen. Nicht immer ist es möglich, zwischen „buchstäblicher“ und metaphorischer Bedeutung scharf zu trennen. In ein und demselben Ausdruck können sich beide Bedeutungen mischen. Mag dies bei Konzepten wie „Die Stadt ist ein Haus“ noch eher offensichtlich sein, so ist diese Überlagerung bei der Stadt als Kunstwerk durch die verschiedenen komplexen Bedeutungsüberlagerungen schwieriger zu erkennen. Die Interpretation des metaphorischen Gehalts einer Formulierung ist hier nur im Kontext möglich. Es ist nicht Ziel führend, die Möglichkeit absoluter Trennschärfe überhaupt anzunehmen. Auch können grammatikalische Spitzfindigkeiten hier nicht weiterhelfen, wie schon in der theoretischen Einleitung deutlich wurde, denn die Metaphorizität eines Begriffs liegt immer auf der Ebene der Bedeutung.

Eine weitere Ausgangsthese war, dass neuen Metaphern in Krisenzeiten aus erfolgreichen Diskursen in die eigene Disziplin transferiert werden. Einige der hier untersuchten Metaphern untermauern diese These. Gute Beispiele hierfür sind die zahlreichen kybernetischen und linguistischen Metaphern für die Stadt im 20. Jahrhundert. Doch nicht alle neue Metaphern oder neue Interpretationen entstehen in Zeiten der Krise. Bei so konstant verwendeten Metaphern wie der Stadt als Organismus ist zu beobachten, wie neue Konzepte erst dadurch entstehen, dass Paradigmenwechsel in der Lehn Disziplin den Lehnbegriff „von außen“ verändern. Die Revolutionen in der Biologie und Medizin zwangen in gewissem Sinne dazu, auch die Metapher zu aktualisieren, ähnliches gilt heute für so dominante Diskurse wie die Informations- und Computertechnologie oder auch die Gentechnik. Als Auslöser war kann hier nicht zwingend eine Krise im Städtebau gesehen werden, vielmehr sind manche Diskurse so dominant, dass sie auf das Alltagsverständnis und diverse Fachdiskurse einwirken.

Oft werden die als Bildspender aus anderen wissenschaftlichen Diskursen entlehnten Begriffe im architektonischen Diskurs in einem selektiven Alltagsverständnis interpretiert, wie die Metapher der Stadt als kollektives Gedächtnis zeigt. Auch in der Lehn Disziplin längst veraltete Konzepte halten sich so mitunter hartnäckig. Das zeigt, dass das Interesse an den Wissenschaften von Seiten der Architekturtheoretiker selbst kein wissenschaftliches ist. Es geht eher um mit der persönlichen Weltanschauung und Architekturauffassung korrespondierende, starke Bilder, die geeignet sind, den Gegenstand subjektiver Welterfahrung „Stadt“ zu strukturieren und praktische Handlungsanleitungen zu generieren, als um korrekte wissenschaftliche Analyse und Erkenntnis oder tiefere Einsichten über den Forschungsgegenstand. In diesem unbekümmerten Umgang entwickeln wissenschaftliche Metaphern im

Design oft eine ganz eigene Dynamik. Ihre Legitimation erhalten diese Praktiken und Metaphern aber sehr wohl aus der Seriosität der Lehndisziplin.

Ein aktuelles Beispiel ist der kürzlich von Patrik Schumacher vorgenommene Transfer des Konzepts der Autopoiesis auf die Architektur. Der Begriff wurde vom Neurobiologen Humberto R. Maturana und Francesco J. Varels um 1972 geprägt, die damit eine neue, präzise Definition eines lebenden Organismus geben wollten. Sie beschrieben autopoietische Systeme als selbstreferenziell-geschlossenen Zusammenhang von Operationen. Niklas Luhmann übertrug das Konzept in den 1980er Jahren in die soziologische Systemtheorie. Seine zentrale These lautete, dass soziale Systeme ausschließlich aus Kommunikation bestehen (nicht aus Subjekten, Akteuren, Individuen o.ä.) und sich in einem ständigen, nicht zielgerichteten autokatalytischen Prozess quasi aus sich selbst heraus erschaffen. Schumacher transferiert nun Luhmanns Konzept auf den Architekturbetrieb und plädiert dafür den Architekturdiskurs strategisch als Organismus aufzufassen. Da die Gesamtgesellschaft so komplex geworden sei, müsse sich die Architektur zunehmend autonomer vorgehen, um den widersprüchlichen Anforderungen von außen zu begegnen.⁸⁷⁸ Dieses Beispiel zeigt sehr deutlich, wie sich Begriffe durch mehrmalige metaphorische Übertragung in andere Disziplinen so weit von ihrer ursprünglichen Bedeutung entfernen können, dass sie am Ende geradezu das Gegenteil aussagen können. Wenn Schumacher selbstreferenzielle Geschlossenheit als Strategie gegen Störungen von außen empfiehlt, ist damit ja gleichzeitig gesagt, dass der Architekturdiskurs eben kein Organismus ist.

Das Verhältnis zwischen Lehn- und Empfängerdiskursen ist noch dazu nicht einseitig, sondern dynamisch. Manchmal werden in anderen Fachdiskursen metaphorische Ähnlichkeiten zwischen Konzepten hergestellt, in denen eigentlich die Stadt der Begriffspender fungiert. Diese Ähnlichkeiten befördern dann auch die Umkehrung der Metapher und deren Rückkehr in den Städtebaudiskurs. So wurde die Metapher der Stadt als Gedächtnis im philosophischen und psychoanalytischen Diskurs geprägt. Die Vorliebe Freuds, Psychoanalyse als Archäologie und Städte als Gedächtnis zu betrachten, gab als Nebeneffekt der Gedächtnismetapher im Städtebaudiskurs besondere Legitimation. Hier wird deutlich, dass es sich bei metaphorischen Prozessen immer um wechselseitige Beziehungen handelt. Die metaphorische Verbindung strukturiert nicht nur das Konzept des Bildempfängers, sondern auch das des Bildspenders.

Die Theorien von Lakoff und Johnson haben sich in ihrer Anwendung auf den Architekturdiskurs als fruchtbar erwiesen. Doch gehen sie kaum auf die Prozesse und Probleme ein, die sich bei so komplexen Überlagerungen ergeben, wie es im Städtebau der Fall ist. Die untersuchten Texte basieren allesamt nie auf einer Metapher alleine, es werden in der Regel unterschiedliche Metaphern kombiniert.

In der hier vorgelegten Arbeit habe ich Sittes Stadtmaphern in Bedeutungsfelder gegliedert. Man könnte auch sagen, ich habe sie entlang von Paradigmen im Sinne Ferdinand de Saussures untersucht. „Eine

⁸⁷⁸ Schumacher, Patrik: „Die Autopoiesis der Architektur.“ In: Hadid, Zaha / Schumacher Patrik (Hg.): *Latente Utopien. Experimente der Gegenwartsarchitektur*. Ausstellungskatalog Steirischer Herbst 2002. Wien: Springer 2002, S. 5–10 im Beiheft.

Katze sitzt auf dem Tisch“ ist ein Syntagma, Paradigmen sind in diesem Fall „Tisch, Bett, Schrank...“ oder „sitzt, liegt, springt...“, „auf, unter, im...“ oder „Katze, Hund, Vogel...“. Während paradigmatische Beziehungen durch Austauschbarkeit, Ähnlichkeit und Unterschiede definiert sind, ist die syntagmatische Beziehung durch Kombinierbarkeit charakterisiert. (Saussure hatte 1916 zunächst von „assoziativen“ Beziehungen gesprochen, später wurde der Begriff durch „paradigmatisch“ versus „syntagmatisch“ ersetzt.) Richard Harland argumentiert in seinem Buch *Beyond Superstructuralism*, das Hauptproblem des französischen Strukturalismus und des Poststrukturalismus sei ihre völlige Vernachlässigung der syntagmatischen Analyse.⁸⁷⁹ Sätze erhielten ihre Bedeutung nicht nur aufgrund paradigmatischer Beziehungen zwischen Wörtern, sondern durch ihre syntagmatische Kombination mit den anderen Wörtern des Satzes. In dieser Synthese werde neue Bedeutung generiert.⁸⁸⁰ Besonders deutlich werde dieser Prozess, wenn zunächst unsinnig oder gar paradox erscheinende Worte kombiniert würden. Camillo Sitte bezeichnete die „alte“, „gewachsene“ Stadt in der einleitenden Passage seines Artikels „Über die Kunst der Städtebauens“ 1891, als „ein Stück lebendiger Natur, wie Berg und Wald, wo die lieben Thierlein alle ihre erbgesessenen Nester haben; sie ist ein Stück Geschichte, wie ein alter Dom, dessen Mauern, Denksteine, Statuen und Bilder den Beschauer zurückversetzen in längst entschwundene Zeiten; sie ist ein großes Familienhaus, das als liebes, treu gehütetes Vermächtniß von Generation zu Generation sich vererbt hat.“⁸⁸¹ Man könnte diesen Satz als Beispiel dafür lesen, dass drei verschiedene Metaphern eingeführt werden, um ein und dieselbe Eigenschaft der alten Stadt zu illustrieren, nämlich ihre Bedeutung als Denkmal und kulturelles Erbe, doch das würde diese Metaphern auf den Status eines rhetorischen Ornaments reduzieren. Jedes der drei Bilder, die Sitte hier beschwört, betont gleichzeitig weitere Aspekte, die die jeweils anderen Metaphern nicht besitzen. Die erste, die Beschreibung der Stadt als Berg oder Wald, schreibt der alten Stadt den apodiktischen Status der Natur zu. Als LeserIn imaginiert man sich selbst als niedliches kleines Tier, das den Schutz eines behaglichen Nests benötigt (im Gegensatz zu einem gemeinen Wolf, der andere Lebewesen attackiert, beispielsweise), und das in bester Disneymanier teilnimmt am großen Kreislauf des Lebens. Indem sie suggeriert, dass die Stadt schon immer so war wie heute, verdeckt diese Metapher die Notion von Stadt als soziales und kulturelles Artefakt. Sie verschleiert die Sicht der Stadt als Gegenstand und Ort politischer und sozialer Aushandlungsprozesse, die sich ständig verändert. Das zweite Bild präsentiert die Stadt als mnemonische Maschine und entführt den/die LeserIn in Träume fernab der harschen Realität. Präziser formuliert verstärkt dieses Bild den Schmerz, den man in der modernen Großstadt verspüren könnte, indem es einen übermenschlichen Zeithorizont eröffnet, und indem es aus der Geschichte nur diejenigen Elemente auswählt, die als große Errungenschaften kollektiven Zusammenwirkens betrachtet werden, wie die mittelalterlichen Dome. Zuletzt evoziert das Bild des großen Familienhauses, das die Generationen überlebt, die angenehmen Erinnerungen an das Familienleben und die eigene Kindheit und verspricht gleichzeitig Geborgenheit und Sicherheit. Ein Ort, an dem man geboren wird und stirbt, während die

⁸⁷⁹ Harland, Richard: *Beyond Superstructuralism*. London: Routledge 1993.

⁸⁸⁰ Ebd., S. 17ff.

⁸⁸¹ Sitte, „Die Kunst des Städtebauens“, 1891.

Kinder die eigene Existenz in die Unendlichkeit verlängern. Auch hier wird das Konfliktpotential in einer Stadt ausgeblendet, wenn man die Bevölkerung als große Familie denkt. Wenn drei solche Bilder zusammengeschlossen werden, generieren sie neue Bedeutungen. Man könnte argumentieren, dass Sittes Behauptung an sich falsch sei, denn wenn die Stadt natürlich ist wie ein Berg, dann kann sie keine Geschichte haben, wie ein Denkmal. Wenn die Stadt Natur ist, dann gehört sie nicht einer Familie, sondern ist die Vorbedingung jedes sozialen Zusammenschlusses. Im Allgemeinen wählt man beim Lesen eines Texts die Lesarten aus, die zumindest einigermaßen kohärente Aussage ergeben. Interpretiert man die drei Metaphern also nach dem Prinzip des Wohlwollens, dann kann man sie so verstehen, dass sie einen gemeinsamen Kern haben, nämlich dass die Stadt etwas ist, das länger existiert als eine individuelle Person. Es gibt noch eine zweite Bedeutung, nämlich, dass die alte Stadt durch Harmonie charakterisiert ist. Diese Ideen sind in drei positive Bilder gefasst, damit mindestens eines davon den Leser anspricht. Vor dieser Folie entwickelt Sitte im weiteren Verlauf des Artikels seine Kritik am modernen Städtebau. Zwei Beispiele für das Zusammenwirken mehrerer Metaphern wurden bereits im Hauptteil der Arbeit diskutiert: Sittes überlagerte die Metapher der Verkehrs„adern“ mit Verkehrs„flüssen“ in Abgrenzung zu Verkehrs„netzen“. Zunächst legt Adern-Metapher die Anlage von Radialstraßen nahe, in denen der Verkehr wie in einem geschlossenen Organismus von innen nach außen zirkulieren soll. Durchzugsverkehr oder tangentielle Bewegungen sind in diesem Modell nicht vorgesehen und werden von Sitte rundheraus negiert. Die Fluss-Metapher lässt keine derartigen Assoziationen aufkommen. Flüsse zirkulieren nicht in abgeschlossenen Kreisläufen. Es gibt aber andere gemeinsamen Eigenschaften von fließendem Verkehr, Adern und Flüssen die stark genug sind, um darüber unterschiedliche Eigenschaften, die Metaphern mitbringen zu verbinden. Die Fluss-Metapher ermöglicht es, in die Straßengestaltung zusätzlich den Faktor der Geländemodulation einzubringen, Straßen sollen sich wie sich kontinuierlich talwärts windende Flüsse Flüsse ins Terrain schmiegen. Diese Eigenschaft wäre mit der Adern-Metapher nicht zu formulieren gewesen. Die Metapher des Verkehrsnetzes weckt dagegen in Sitte nur negative Bilder. Die gleichmäßigen Maschen eines ausgebreiteten Netzes erinnern ihn an das monotone und ungegliederte gründerzeitliche Blockraster und bringen ihn zu dem Schluss, Netze könnten das tatsächliche Verkehrsaufkommen, das überall unterschiedlich sei, nicht adäquat berücksichtigen. Darüber hinaus entstünden Knäuel wenn man an Kreuzungen zu viele Straßen im gleichen Punkt zusammenknüpfe. Stattdessen sollten, kommt Sitte wieder auf seine Ausgangsmotaphern zurück, immer nur einzelne Seitenstraßen in den Hauptstrom münden, bzw. Straßen wie Adern sich schrittweise verästeln. Und zuletzt soll wie bei Flussbetten die Durchflussmenge des Verkehrs die Dimensionierung, also den Straßenquerschnitt, bestimmen. Nur in der Kombination bieten die Metaphern also für Sitte ein adäquates Modell für ein städtisches Verkehrssystem.

Die Metaphern des Platzes als Zimmer und als Kunstwerk treten über den gemeinsamen Aspekt der Geschlossenheit in Beziehung. Die Metapher des Platzes als Zimmer führt verschiedene Implikationen mit sich. Einerseits ist ein Zimmer von Wänden umgeben und also physisch abgeschlossen, es kann nur durch in diese Wände eingelassene Öffnungen, Türen, betreten werden. Andererseits ist ein Zimmer im Haus Teil eines größeren Raumgefüges, also eines größeren Ganzen, und keine autonome Entität. Nach

Sitte kann die physische Abgeschlossenheit eines Platzes im Gegensatz zum Zimmer auch durch eine lediglich visuelle Geschlossenheit ersetzt werden. Visuelle Geschlossenheit wiederum ist auch ein Charakteristikum des Kunstwerks. Ein perfektes Kunstwerk ist laut klassischer Definition eine geschlossene, nur auf sich selbst bezogene organische Einheit. Sieht man nun die den Platz einfassenden Fassaden als „Rahmen“ des Kunstwerks, so könnte man den Platz von oben oder als Grundrissdarstellung (wie in Sittes Darstellungen in *Der Städtebau*) imaginieren, als eine autonome Einheit vor dem Hintergrund der Gesamtstadt, die sie umgibt, aber klar von ihr geschieden ist. Die Kombination der Metaphern ermöglicht es also, Stadtplätze als in künstlerischer Hinsicht autonom und gleichzeitig als Teil eines größeren Ganzen räumlich erfahrbar zu denken.

Doch nicht nur die Kombination verschiedener, auch das Verweilen in einer Metapher kann bei systematischer Exploration zu neuen Bedeutungen führen, wie man es an Sittes Auslegungen der Malerei-, Bühnen- oder Hausmetapher sehen kann. Metaphern sind immer multidimensional, aus einer Hauptmetapher können zahlreiche untergeordnete Metaphern abgeleitet werden, wie im Rahmen der Arbeit ausführlich gezeigt wurde. Je nachdem, wie ich bei der Bühnenmetapher die Paradigmen (im Saussure'schen Sinne) „Schauspieler“, „Bühnenstück“, „Kulissen“, „Regisseur“, „Publikums“, „spielen“, „zusehen“, „inszenieren“, etc. interpretiere und zueinander in eine syntagmatische Beziehung setze, hat das höchst unterschiedliche Konsequenzen. Sind die Bewohner die Schauspieler oder das Publikum und welche Rolle spielen die Architektur und der Architekt? Neue städtebauliche Konzepte können entstehen, wenn neue untergeordnete Metaphern abgeleitet werden mit der Hauptmetapher in Beziehung treten. Wenn sich, wie hier kurz angedeutet wurde, widersprüchliche oder sich ergänzende Metaphern in einem Text finden, könnte man in einer syntagmatischen Metapheranalyse herausarbeiten, wie sich die unterschiedlichen Metaphern in einem Text gegenseitig beeinflussen.

Man könnte also in einer syntagmatischen Analyse untersuchen, wann eine Metapher aufgegriffen, wie sie interagiert, und wann sie wieder fallengelassen wird. Besonderes Gewicht müsste auf die Übergänge gelegt werden. Metaphern eröffnen schließlich per Definition die Möglichkeit, aus den erzeugten Bildern zuzusagen „auszubrechen“. Eine metaphorische Strukturierung beinhaltet immer das Wissen, dass es sich um eine metaphorische Ähnlichkeit und nicht um eine Identifikation handelt. Deshalb ist es immer auch möglich, den Implikationen einer Metapher *nicht* zu folgen, selbst wenn sie logisch abzuleiten wären oder von einem fremden Standpunkt aus zwingend scheinen. So kann ich eine Stadt etwas als Gesamtkunstwerk oder Landschaft auffassen, solange mir das Ziel führend erscheint, ohne alle darin angelegten Implikationen zu verfolgen, und sie in anderen Aspekten als Haus, Organismus oder Maschine begreifen. Viele scheinbare Widersprüche innerhalb von Argumentationen lassen sich auf diese Grundeigenschaft von Metaphern zurückführen. So ist es möglich, zahlreiche Metaphern für die Stadt gleichzeitig, alternierend oder überschneidend zu verwenden, um damit möglichst viele für den städtebaulichen Diskurs bedeutsame Facetten zu erfassen.

Eine solche syntagmatische Analyse wäre allerdings ein Projekt, das den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde, es konnten hier nur einige erste Gedanken dazu skizziert werden. Metaphern strukturieren in vielfältiger Weise die Hervorbringung neuer Ideen. Das hat Konsequenzen für die

architektonische Praxis. Wenn wir akzeptieren, dass ein Denken ohne Metaphern nicht möglich ist, wird es umso wichtiger, Metaphern nicht vorschnell als ideologisch, verworren oder widersprüchlich zurückzuweisen, sondern sie explizit zu machen, zu analysieren und spielerisch zu erproben. Wie gezeigt wurde, bergen Metaphern ein beeindruckendes kreatives Potential, das es in Architektur und Städtebau auch weiterhin zu nutzen gilt.

12. Abbildungsteil



Abb. 1: "Allegorie der Künste der architektonischen Repräsentation" (Ausschnitt) von G. B. Leonardi. (Ciampini, G.G.: Vetrea Monumenta, Rom 1690; Quelle: Forty 2000.)

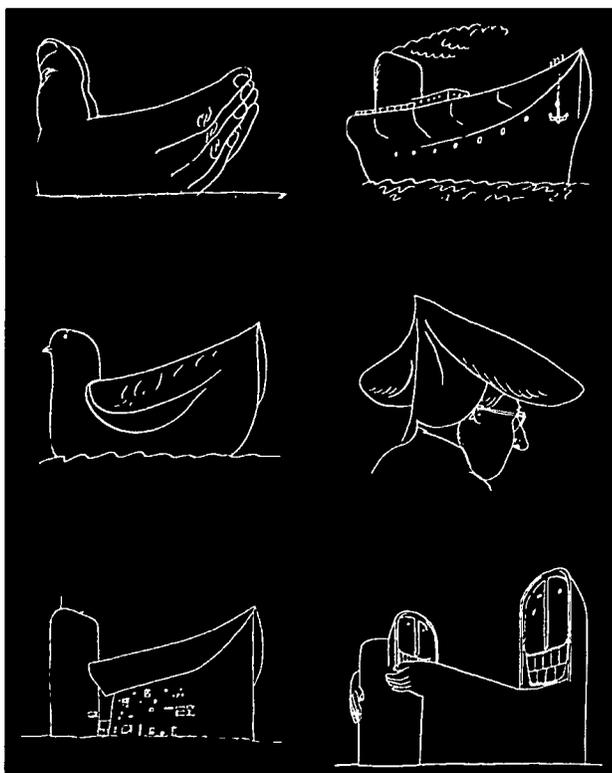


Abb. 2: Visuelle Metaphern für die Kirche in Ronchamp von Le Corbusier, gezeichnet von Hillel Schocken in einem Seminar über Architektursemiotik von Charles Jencks an der AA. (Jencks 2002.)

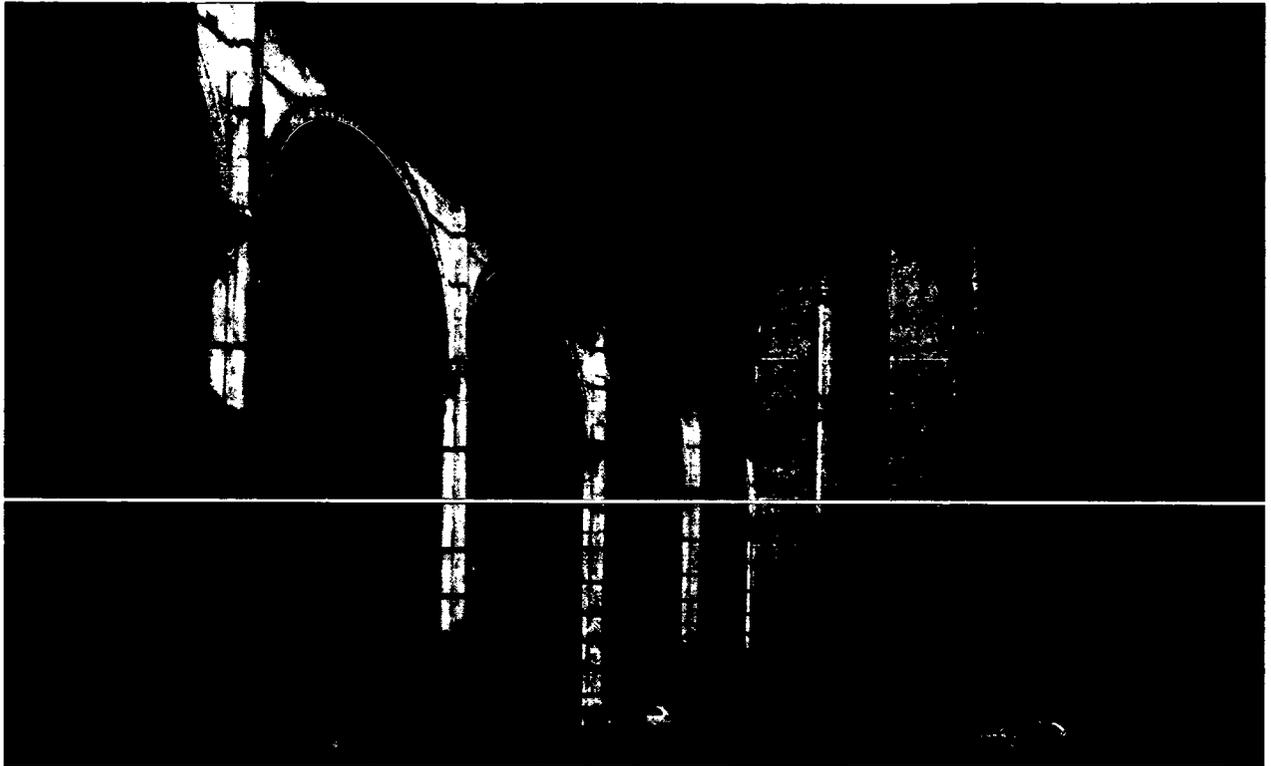


Abb. 3: Domplatz in Siena. (Foto: Sonja Hnilica.)

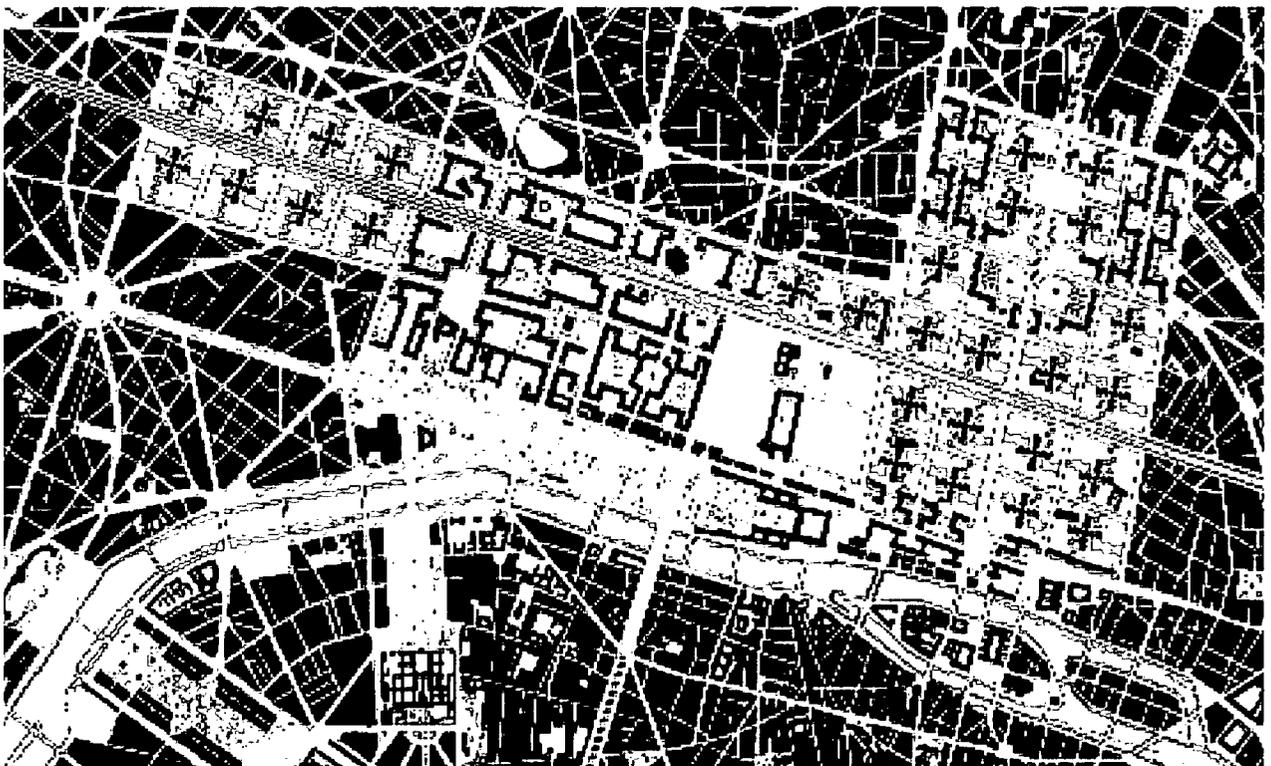


Abb 4: "Plan Voisin" für Paris von Le Corbusier, 1922. Rowe und Koetter interpretieren ihn als Figur-Grund Umkehrung (S. 105). (Quelle: Rowe / Koetter 1984.)

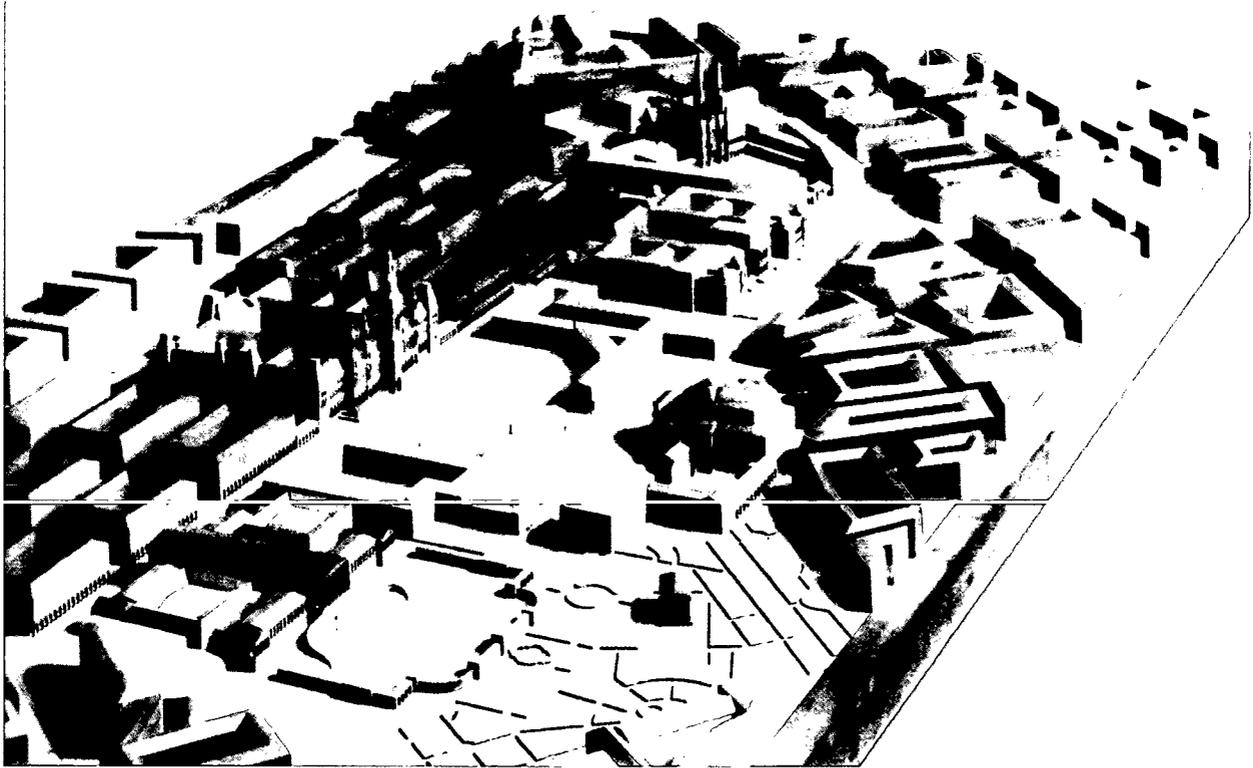


Abb. 5: Modell von Sittes in *Der Städtebau* 1889 publizierte Entwurf für die Wiener Ringstraße, angefertigt von der Meisterklasse Holzbauer, Universität für angewandte Kunst. Im Vordergrund der neue Platz für das Parlament von Theophil Hansen, dahinter Rathaus und Burgtheater, die Universität und die Votivkirche. Im Modell ist das Burgtheater falsch positioniert. Korrigierte Fotomontage von Sonja Hnilica. (Quelle: Kassal-Mikula 1999.)

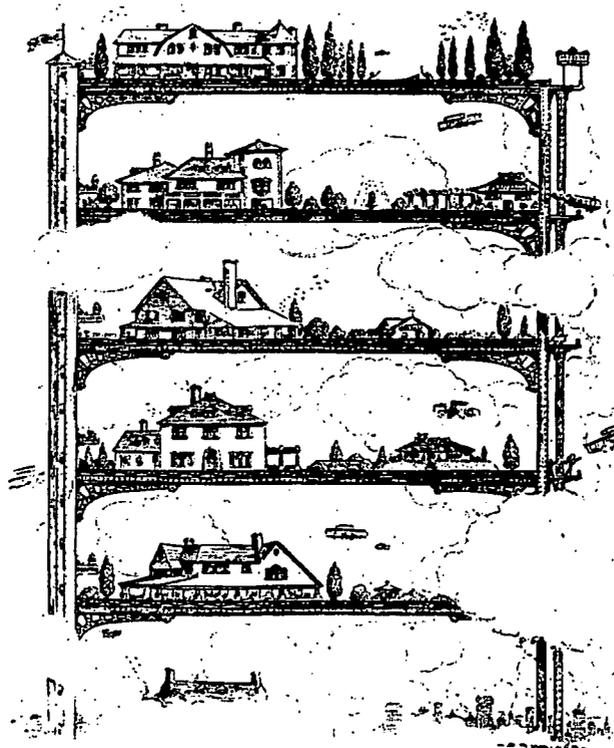


Abb. 6: "Theorem von 1909" in: *Life*, Oktober 1909. Cartoon eines Towers mit 84 Ebenen. Der Wolkenkratzer als utopisches Instrument zur unbegrenzten Gewinnung von Neuland. (Quelle: Koolhaas 1999.)

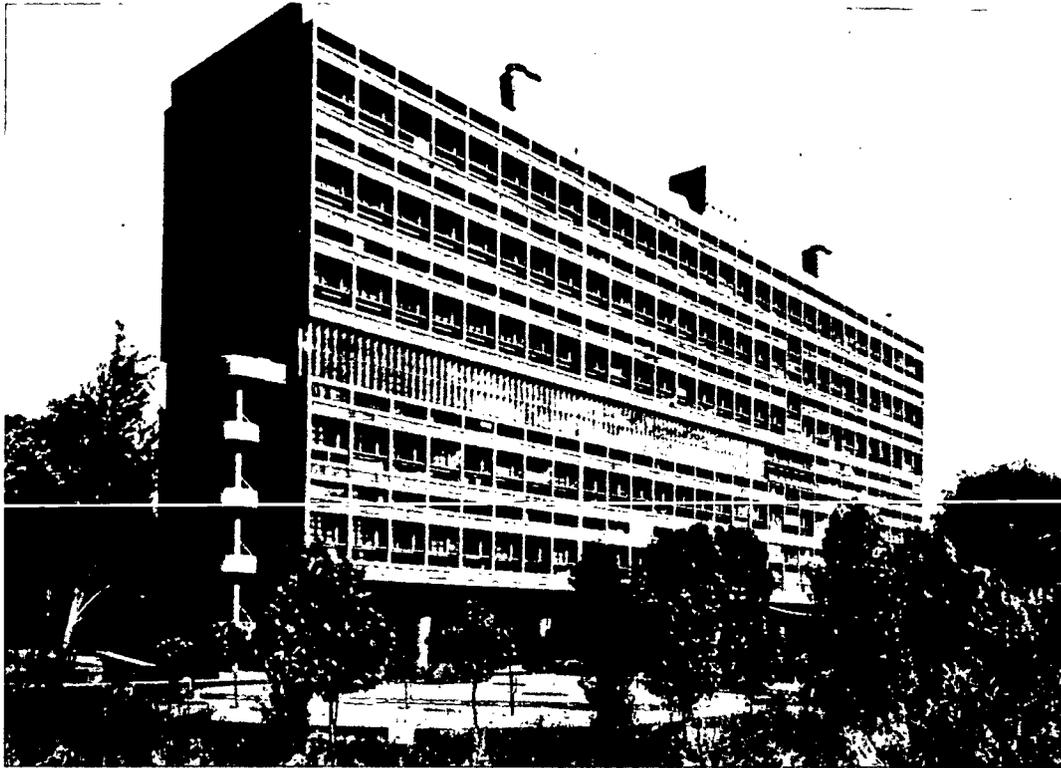


Abb. 7: Unité d'Habitation in Marseille von Le Corbusier, 1946-52, für 1400 Bewohner geplant. (Quelle: Benevolo 2000.)

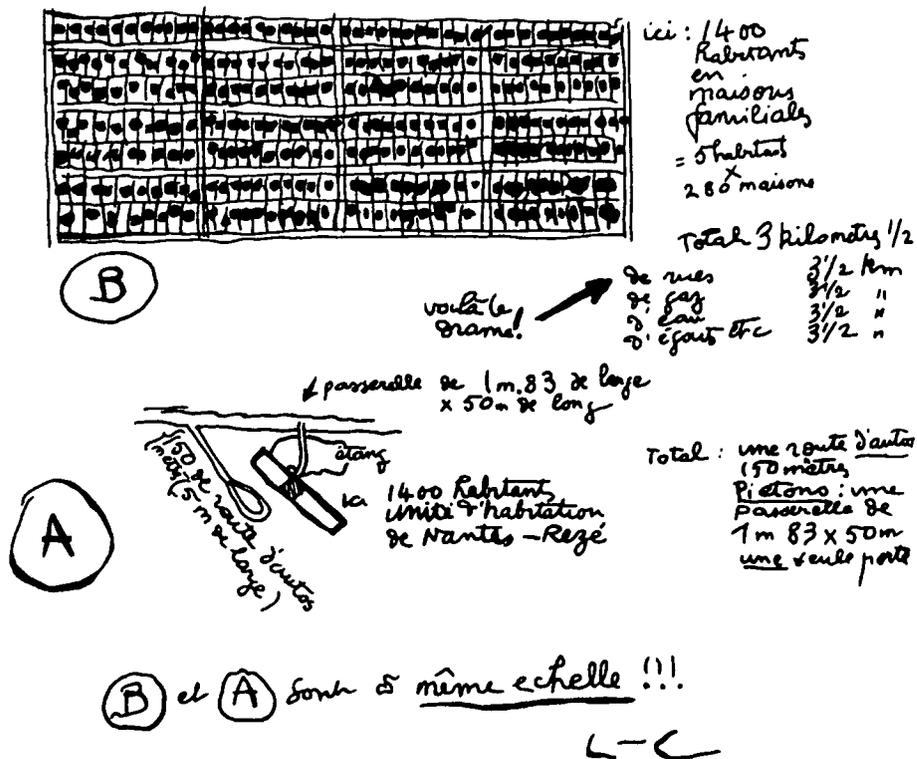


Abb. 8: Le Corbusiers Überlegungen zu den Unités. (Quelle: Benevolo 2000.)

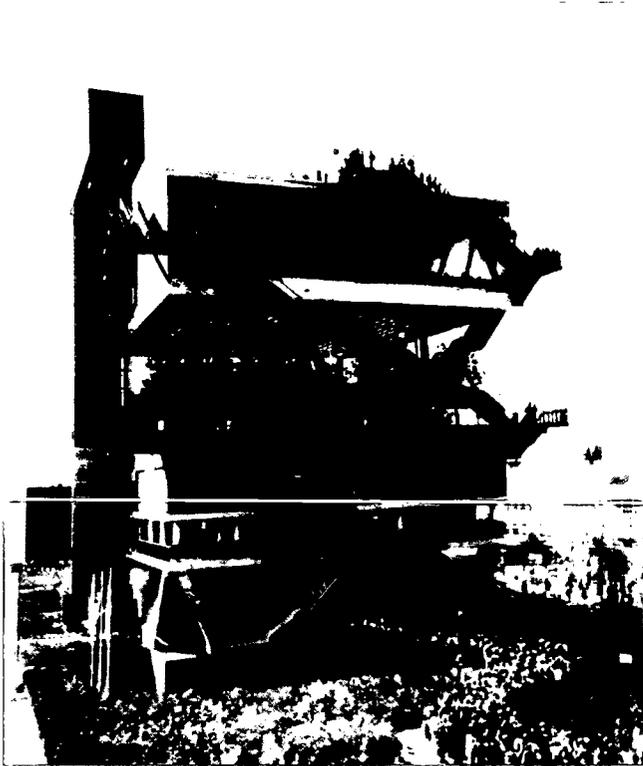
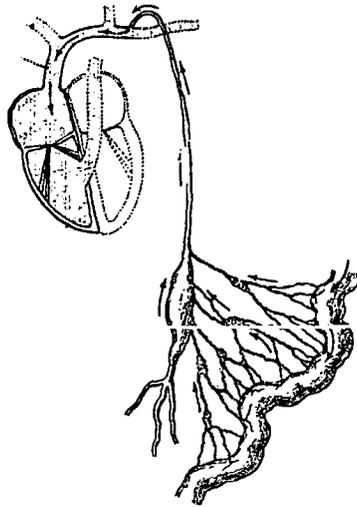


Abb. 9: Niederländischer Pavillon von MVRDV, EXPO Hannover 2000. (Foto: Sonja Hnilica.)

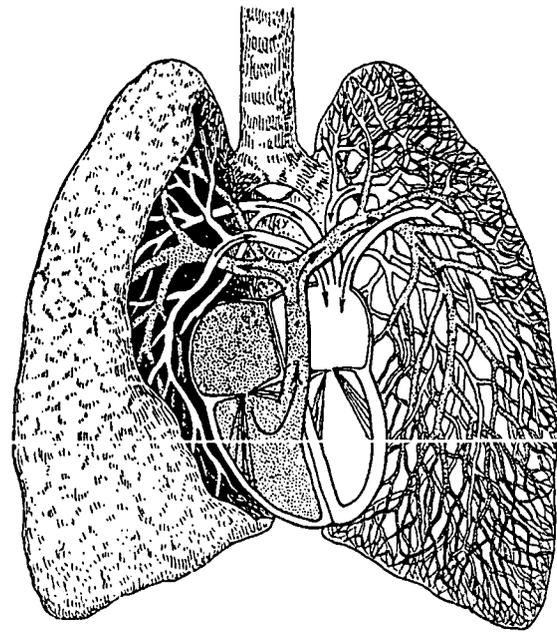


Abb. 10: Ansicht einer utopischen Siedlung aus der Vogelperspektive von G. Muller. Fontispiz in: Morgan, John Minter: The Christian Commonwealth. London 1854.

Transporte.
Motorisches Zentrum.
Sammler.
Hauptdurchgänge.
Umschlagshof.
Verbrauch.



Transport der aus dem Spelschrei gewonnenen Nährstoffe vom Dünndarm bis zum Herzen.
Die Pfeile zeigen den Transportweg an, den die Nährstoffe und, des weiteren, das mit ihnen vermischte Blut verfolgen.



Unmittelbare, pünktliche und rasche Verbindungen zwischen zwei unabhängigen Funktionen ...
Man schläft des Nachts in den Gartenstädten; man arbeitet um 9 Uhr früh in der City.
Zwei entgegengesetzte Funktionen: Erschöpfung, Erfrischung; Conditio sine qua non: Es gilt, in ganz kurzer Zeit ein Dauersystem zu schaffen. Ungestörte Harmonie.

Abb. 11: Anatomie als Anleitung für den Städtebau von Le Corbusier, zwei Seiten aus L'Urbanisme, 1925. (Corbusier 1979.)



Abb. 12: Stadtgrundriss mit eingeschriebener menschlicher Figur von Francesco di Giorgio Martini. Cod. Saluzziano 148 fol. 3. Turin. (Quelle: Krufft 1995)

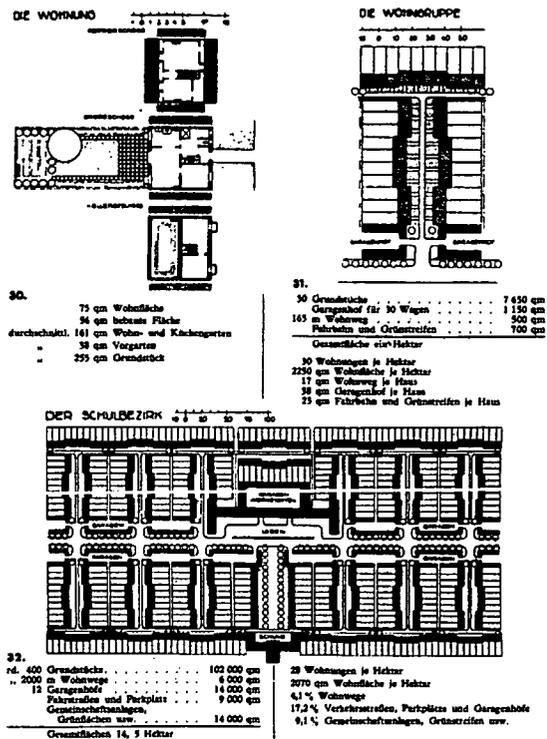


Abb. 13: Aufbauschema für eine Gemeinschaftssiedlung auf Grundlage des eineinhalbgeschossigen Einfamilienreihenhauses von Roland Rainer, publiziert 1944 als "Die zweckmäßigste Hausform für Erweiterung, Neugründung und Wiederaufbau von Städten". Mit Grundrissen von Wohnung, Wohngruppe und Schulbezirk. (Quelle: Durth / Gutschow 1993.)

Entwicklung des Ordnungsprinzips f. d. Aufbau eines Siedlungsorganismus

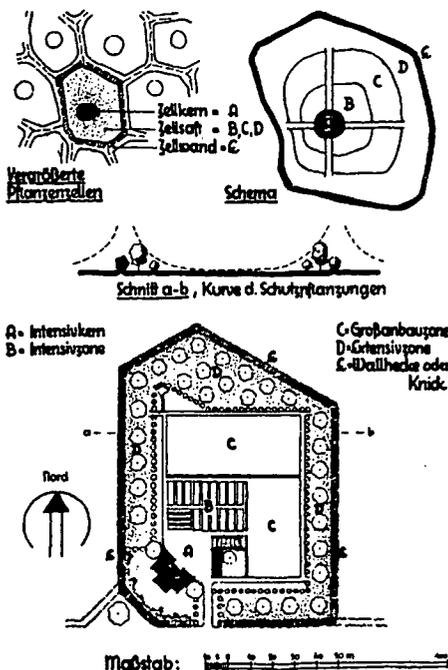


Abb. 14: "Entwicklung des Ordnungsprinzips für den Aufbau eines Siedlungsorganismus" von Max Karl Schwarz, 1947. In: Der Gärtnerhof 1947.

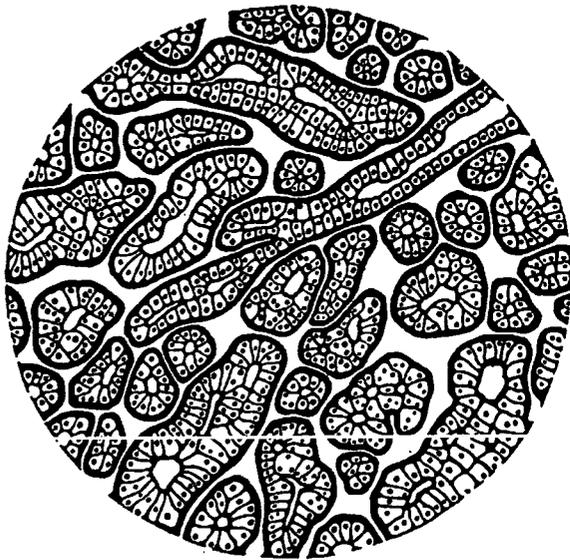


Fig. 1.
Healthy Cell Tissue: Microscopic
"community planning."

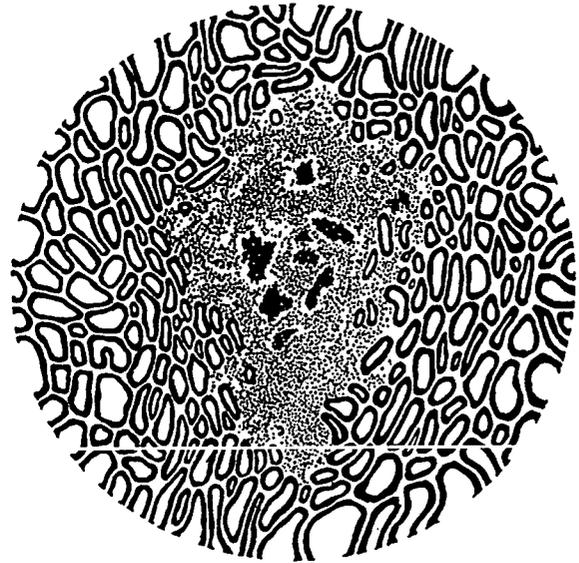


Fig. 2.
Disintegrating cell tissue:
Microscopic "slum growth."

Abb. 15: Vergleiche zwischen Städten und menschlichem Zellgewebe von Eiel Saarinen, 1943. (Saarinen 1971.)

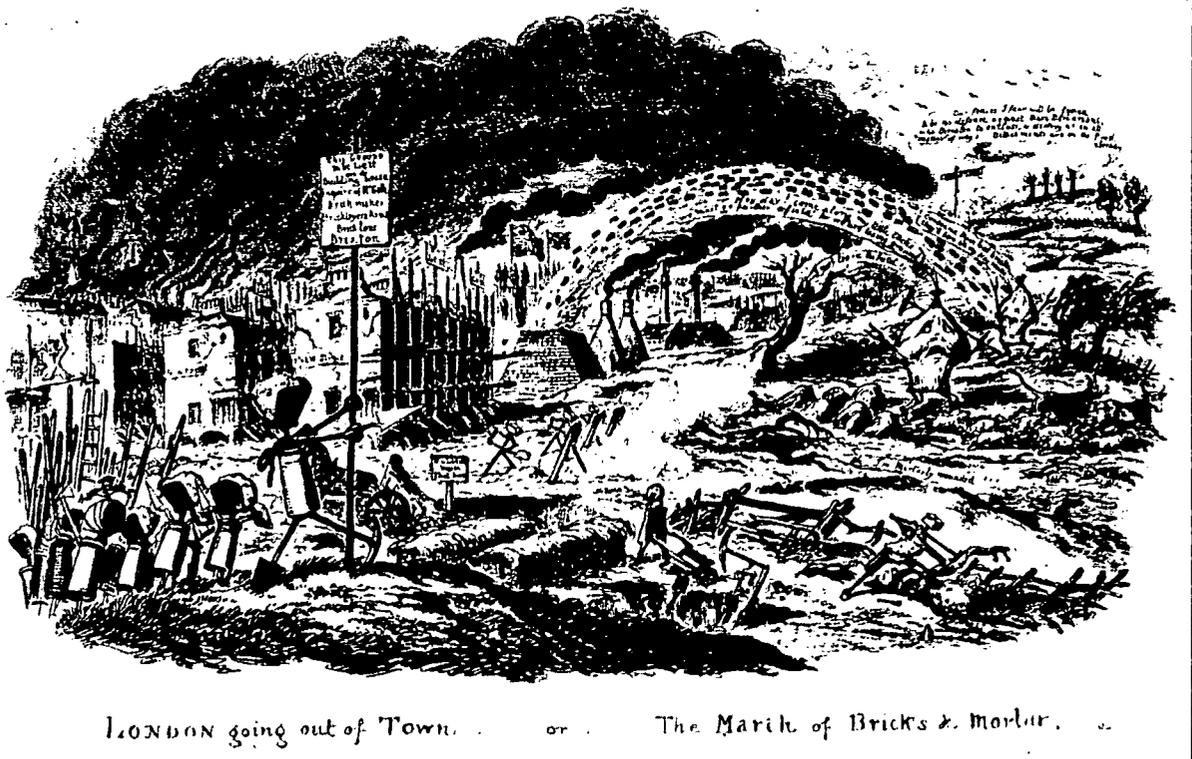


Abb. 16: "London verlässt die Stadt oder Der Marsch der Ziegelsteine und des Mörtels" von George Cruikshank, 1829. (Quelle: Benevolo 2000.)

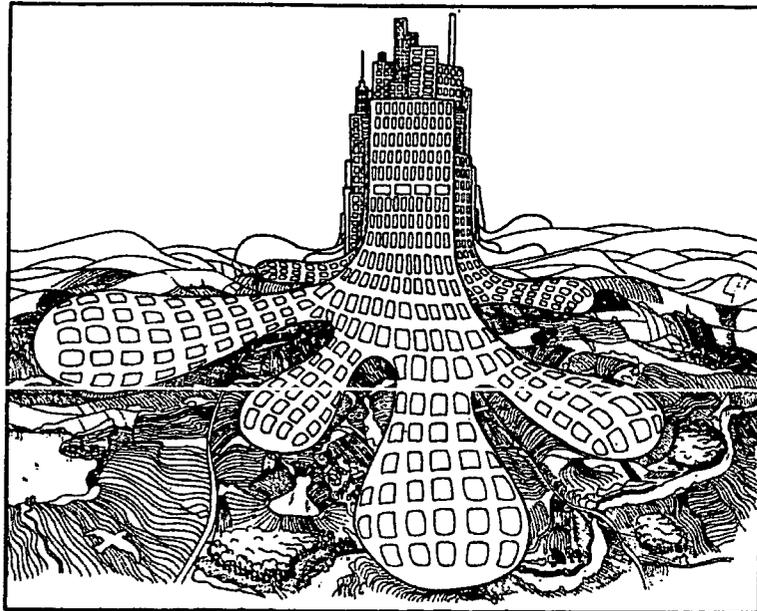


Abb. 17: "Die Stadt verschlingt die Landschaft" von Victor Gruen, 1973. (Gruen 1973.)

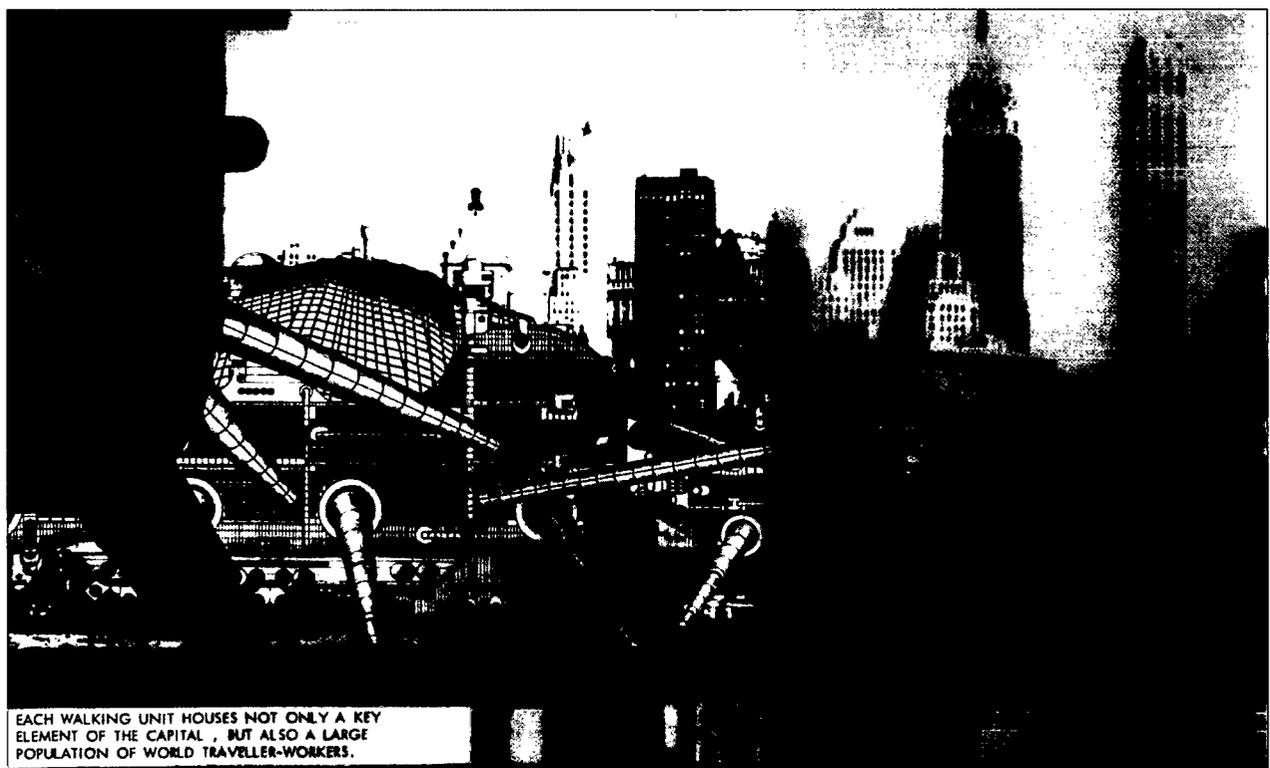


Abb. 18: "Walking City" von Ron Herron, 1964. (Archigram 1994.)

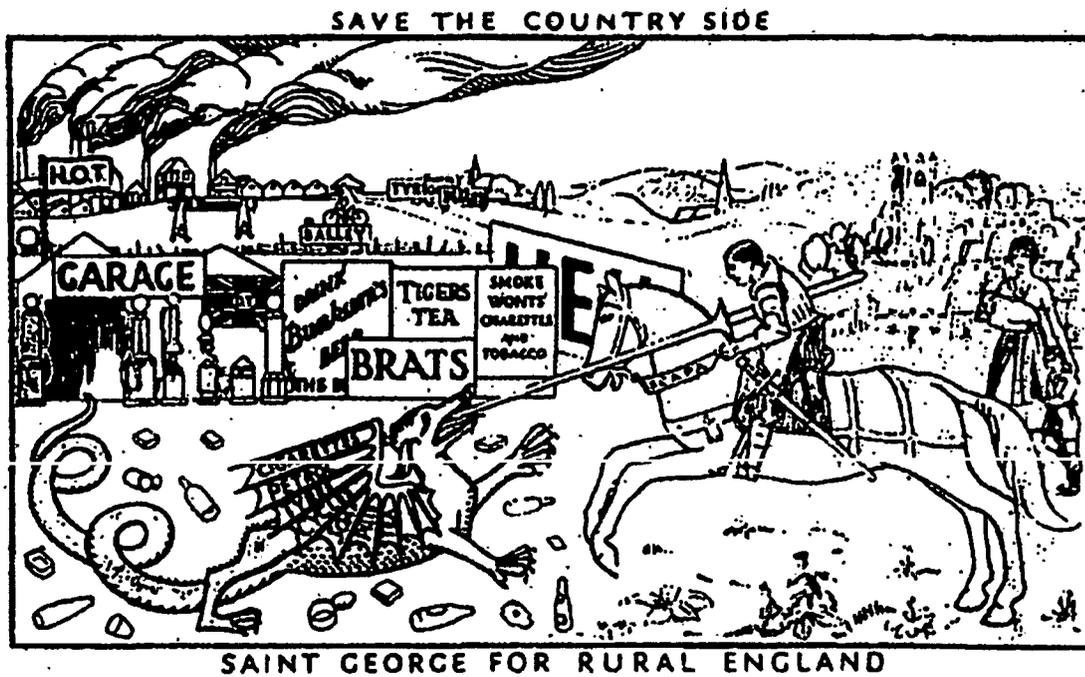


Abb. 19: "Save the Countryside: Saint George for rural England", Postkarte des Council for the Preservation of Rural England 1928. (Quelle: Frank 2003.)



Abb. 20: New Yorker Wolkenkratzer anthropomorph gedeutet von Salvador Dalí, Zeichnung, 1942. (Quelle: Koolhaas 1999)



Abb. 21: "Nutrix Terra" von Mathias Merian dem Älteren. Illustration zu Maier, M.: Atlanta Fugiens. Oppenheim 1618. (Quelle: Falkenhausen 1997.)



Abb. 22: Wien als Frau mit Siegeskranz präsentiert stolz die Rotunde der Weltausstellung und wird von allen Völkern bewundert. Karikatur in: Die Bombe, 1. Mai 1873.



Abb. 23: "Haussmann wird von Mlle. Lutèce zurückgewiesen. Der Undank der Pariser." Karikatur in: Paris Comique, 15. Januar 1870. (Quelle: Frank 2003.)



Abb. 24: Arbeiten von Baron Haussmann, zeitgenössische Karikatur von Edmont Morin. (Quelle: Frank 2003.)

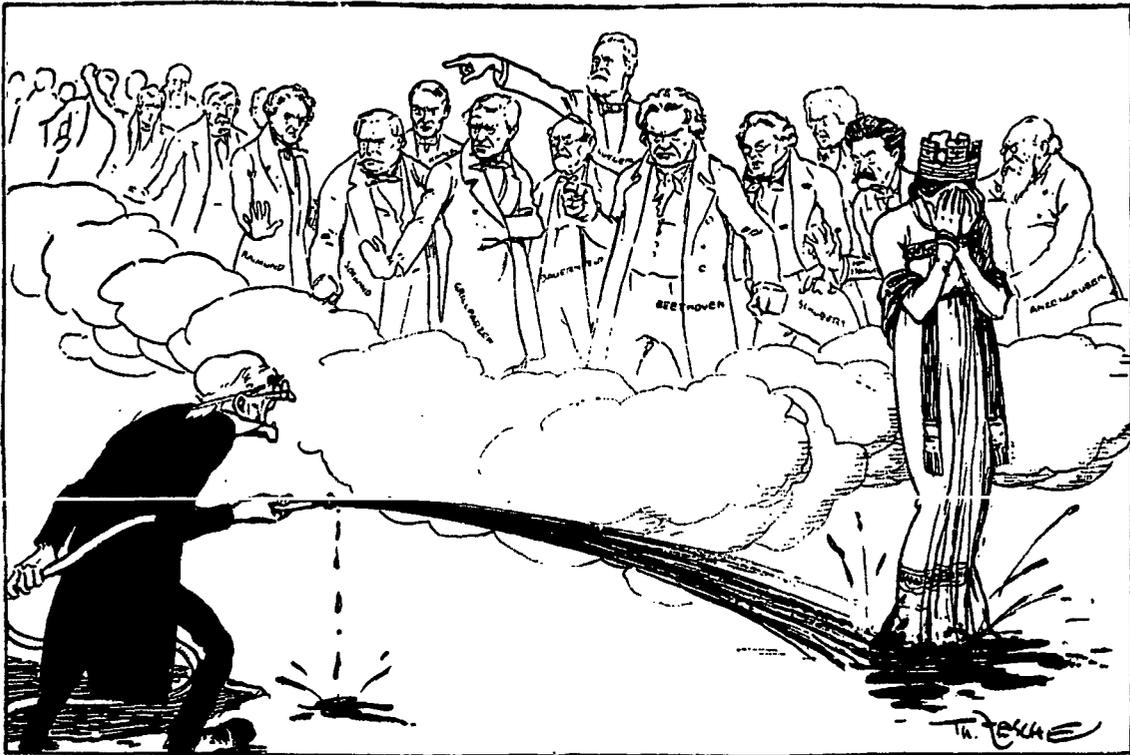


Abb. 25: Wien als Frau wird von den Juden besudelt, Karikatur von Theodor Zasche, 1923. (Zasche 1923.)



Abb. 26: Allegorie des Europa von Matthias Quad, 1587. (Quelle: Weigel 1990.)



Abb. 27: Golders Green. Werbeplakat. (Quelle: Hall 1996.)



Abb. 28: Beaux-Arts-Kostümball am 23. Januar 1931 im Hotel Astor unter dem Motto "Fête Moderne - Eine Phantasie in Feuer und Silber". Die Baumeister Manhattans geben, als ihre eigenen Wolkenkratzer verkleidet, das Ballett "Skyline von New York" zum besten: im Bild: A. Steward Walker als Fuller Building, Leonard Schultze als Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn als Sqibb Building, William Van Alen als Chrysler Building, Ralph Walker als One Wall Street, D. E. Ward als Metropolitan Tower, Joseph H. Freedlander als Museum of the City of New York. (Quelle: Koolhaas 1999.)



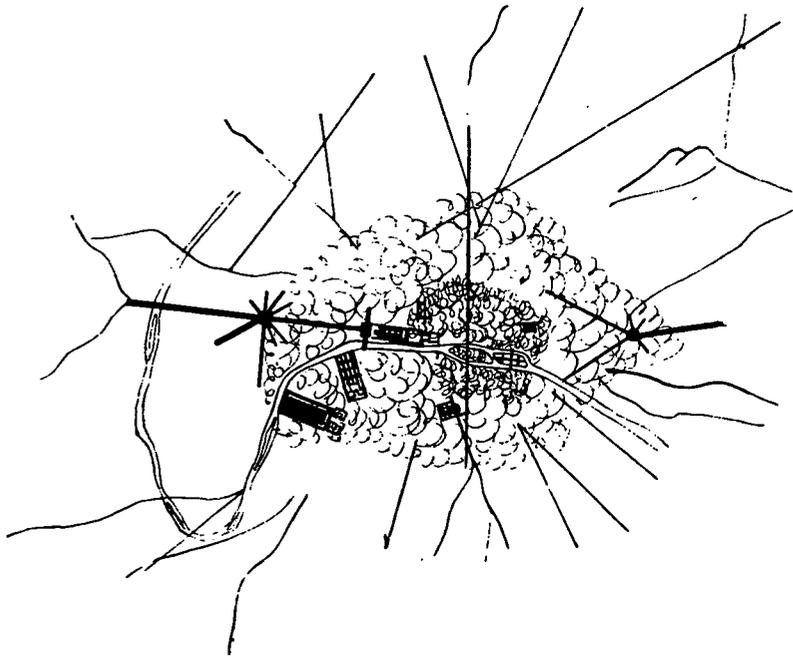
Abb 29: Filmstill aus "Die Strasse", Deutschland 1923. (Regie: Karl Grune, Bühnenbild: Ludwig Meidner, Karl Goergen). (Quelle: Neumann 1999.)



Abb. 30: Häusermeer Chicago, Vogelschau anlässlich der Weltausstellung 1893. (Quelle: Benevolo 2000.)



Abb. 31: Gebirgsartige Baumassen, die sich bei optimaler Ausnutzung des Zoning Law ergeben würden, Kohlezeichnung von Hugh Ferriss, 1929. (Quelle: Sonne 2003.)



Das heutige Paris

Abb. 32: Paris als Chaos von Le Corbusier, 1925. (Corbusier 1979)



Abb. 33: 70 Prozent der Grundfläche im Zentral District von Houston/Texas werden von Parkplätzen eingenommen. (Quelle: Kostof 1993.)



Abb. 34: Vorschläge zur Auflösung des Verkehrsstaus in New York durch Trennung von Fußgängern und Fahrzeugverkehr in vier Phasen von Harvey Wiley Corbett, 1923. (Quelle: Koolhaas 1999.)



Abb. 35: "Manchester" von William Wylde, 1851. (Quelle: Girouard 1985.)

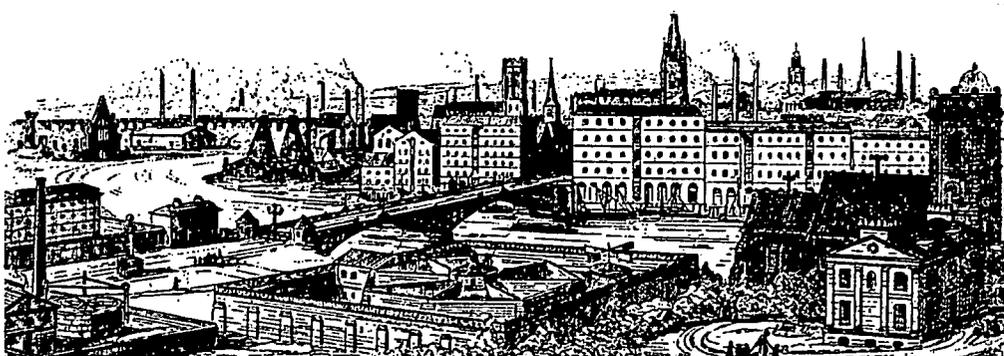
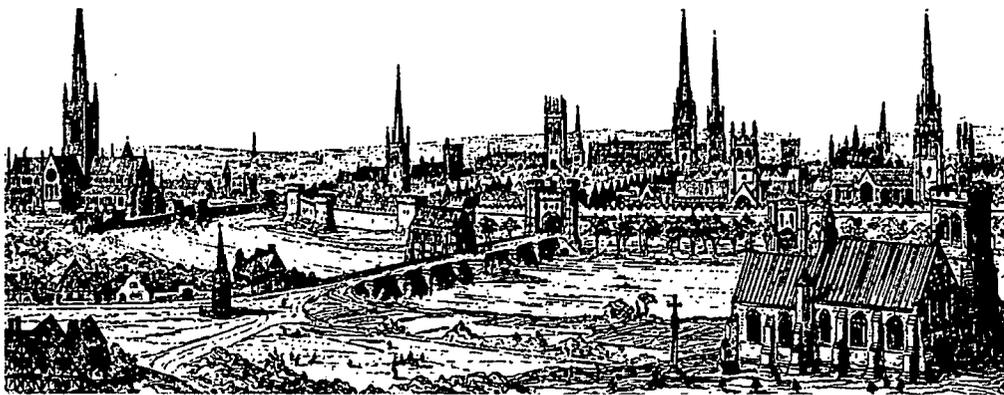


Abb. 36: "Eine christliche Stadt in den Jahren 1440 und 1840" von Augustus Welby Northmore Pugin. (Pugin 1836.)

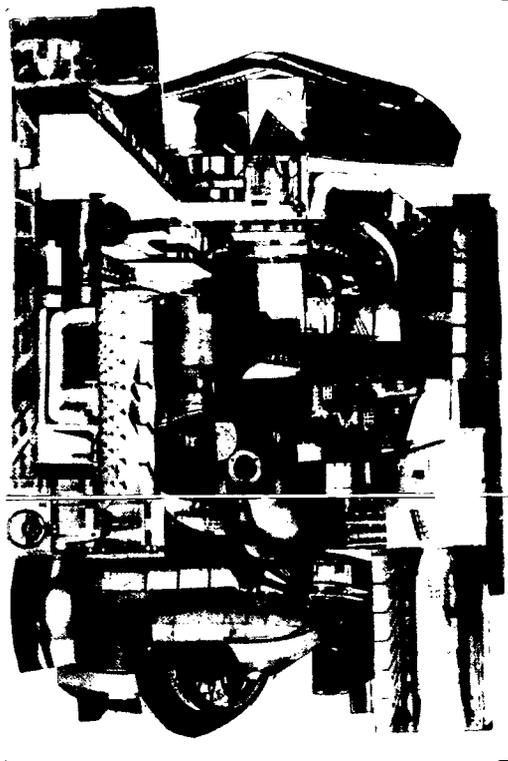


Abb. 37: "Ohne Titel (Die Stadt)" von Karl Steiner, Fotocollage 1925. IVAM, Centro Julio González, Valencia.

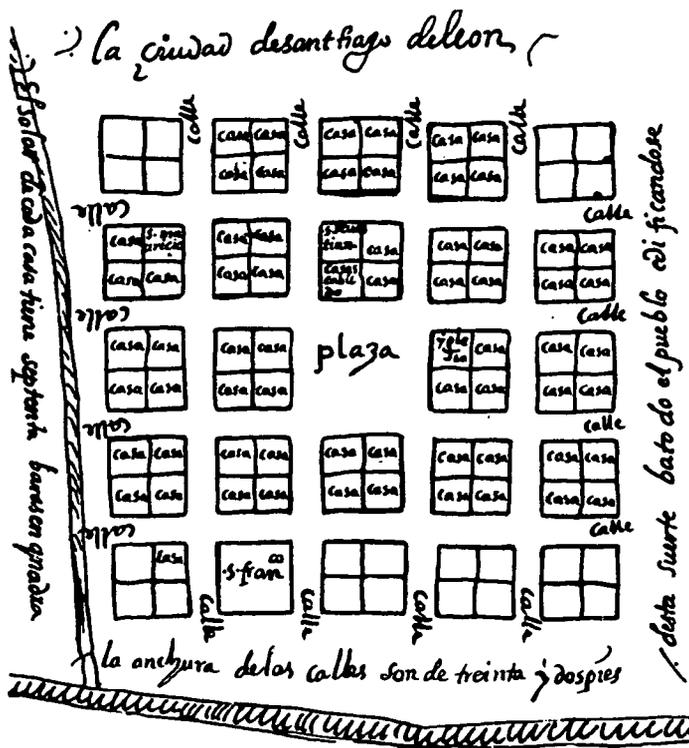


Abb. 38: Gründungsplan von Santiago del Leon, dem heutigen Caracas. (Quelle: Benevolo 2000)

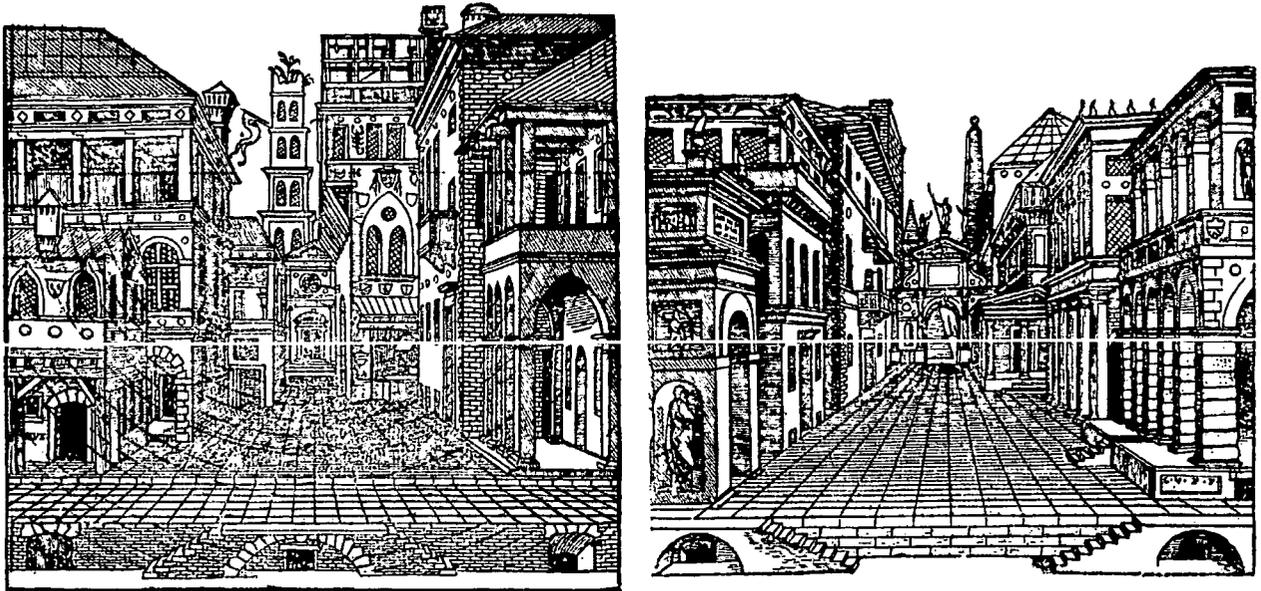


Abb. 39: "Die Tragische Szene" und "Die Komische Szene", Bühnenbilder von .Sebastiane Serlio. (Quelle: Rowe / Koetter 1984.)

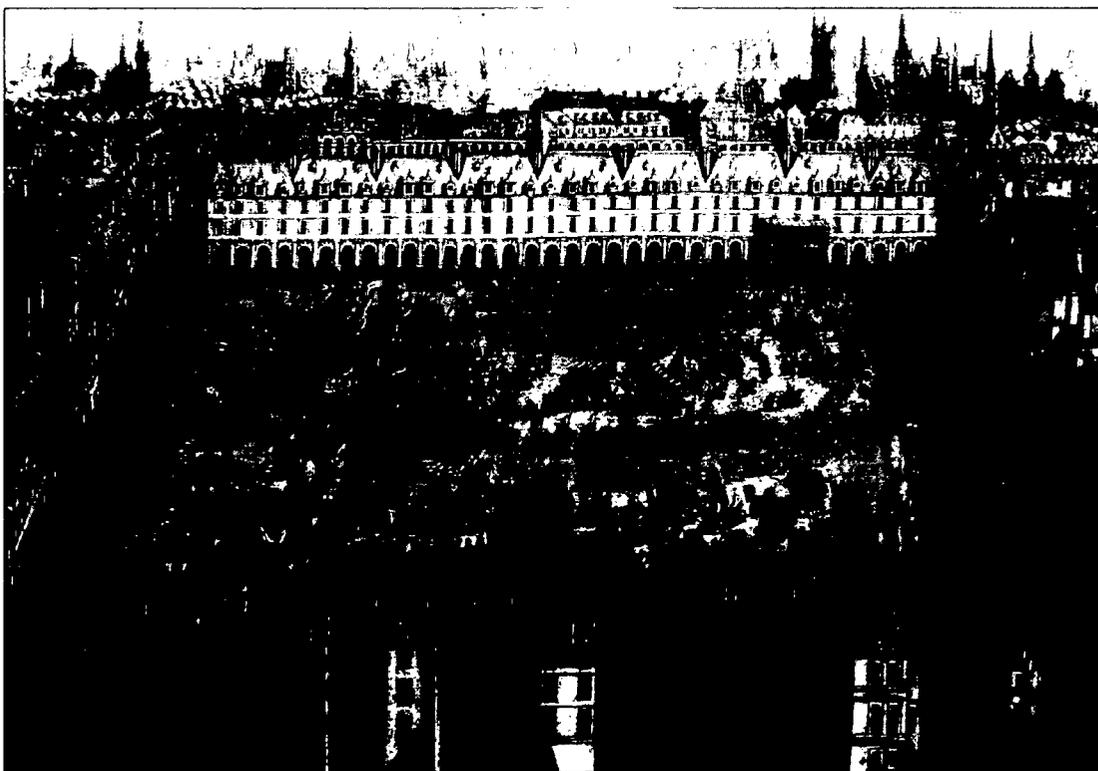


Abb. 40: Feierlichkeiten auf der Place Royale (heute Place des Vosges) anlässlich der Hochzeit von Louis XIII mit Anne von Österreich 1615. Musée Carnevalet, Paris.

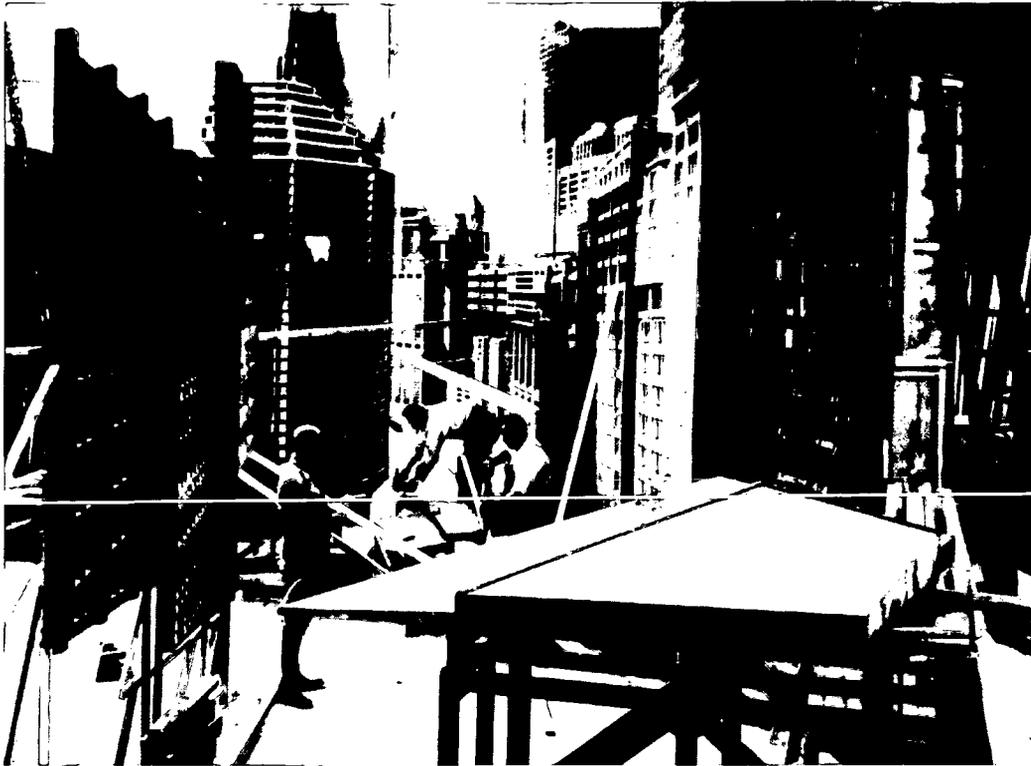


Abb. 41: Bühnenbild für die Filmstadt "Metropolis" im Bau (Deutschland 1927, Regie: Fritz Lang, Bühnenbild: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht) im Bau. (Quelle: Neumann 1999.)



Abb. 42: "Alt-Wien" auf der Internationalen Musik- und Theaterausstellung 1892 im Wiener Prater. Im Vordergrund die rekonstruierten Häuserzeilen des Hohen Markts, im Hintergrund die Rotunde der Weltausstellung. Kolorierte Photographie 1892. Wien Museum, Inv.Nr: 108.390/7.

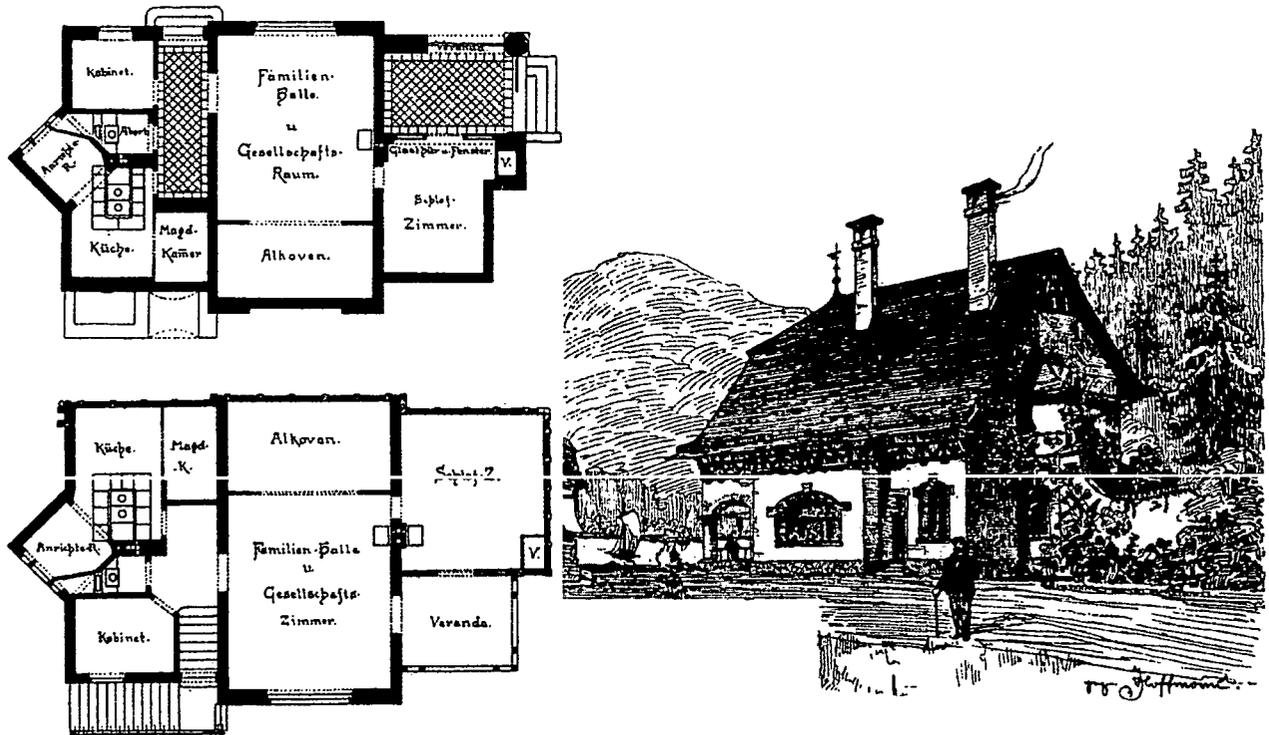


Abb. 43: Doppelvilla von Camillo Sitte, Grundrisse und Ansicht, 1895. (Sitte, "Doppelvilla", 1895.) 1895.

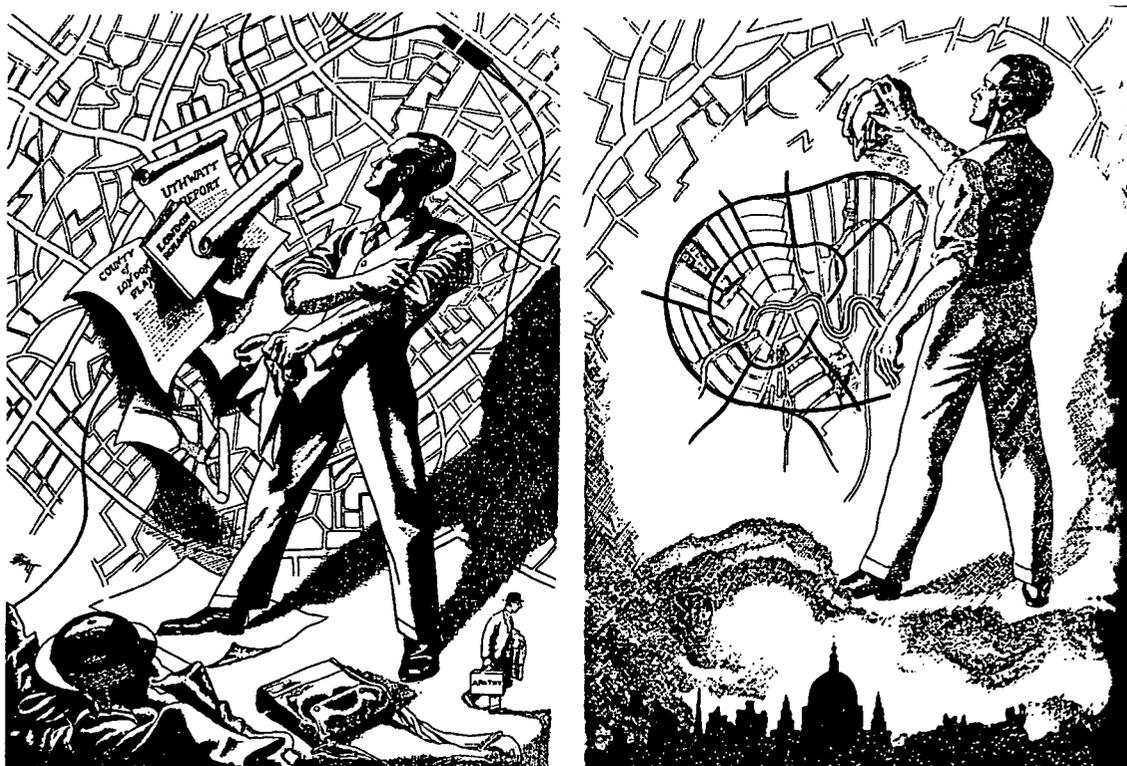


Abb. 44: Programmatische Skizze in: Purdom, C.B.: How should we rebuild London? London 1945. (Quelle: Benevolo 2000.)



Abb. 47: Die Stadt Bologna in den schützenden Händen von San Petronio. Statuette auf dem Grabmal des HI. Dominikus von Michelangelo 1495, Bologna. (Quelle: Benevolo 2000.)



Abb. 48: Römisches Amphitheater Lucca, transformiert in Wohnhäuser. Aldo Rossi bringt dieses Beispiel, um Ähnlichkeiten zwischen städtebaulichen und linguistischen Formen zu unterstreichen. (Quelle: Forty 2000)

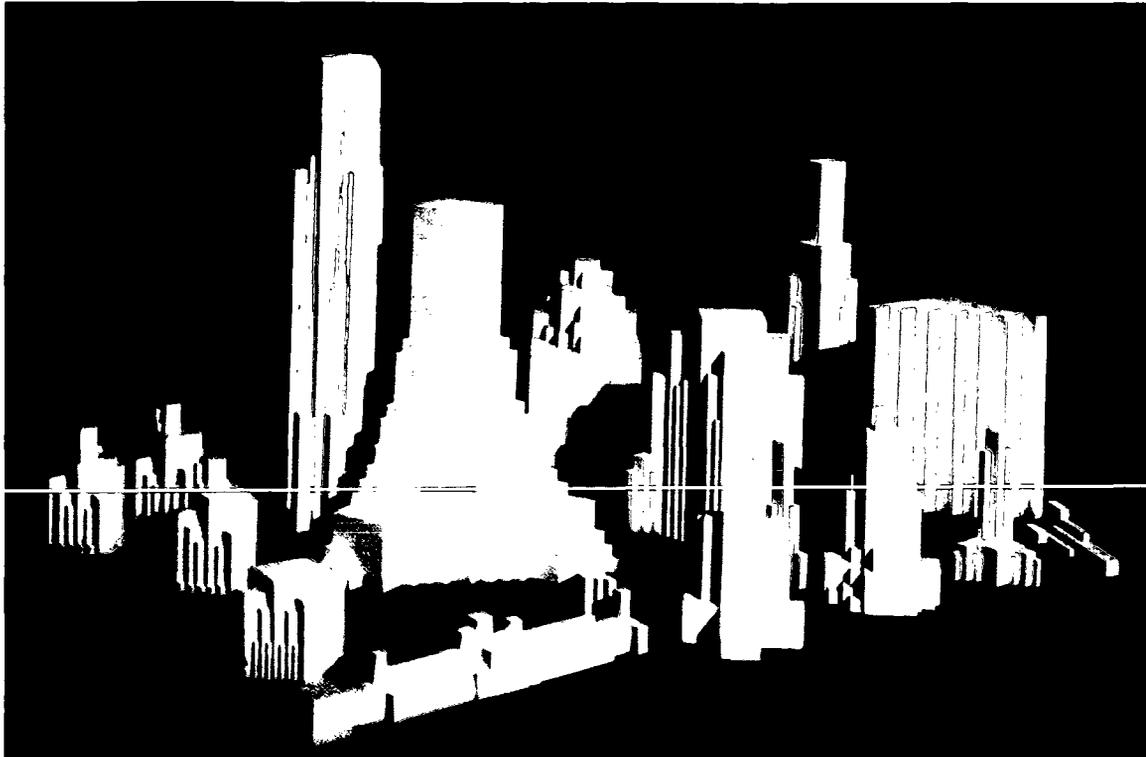


Abb. 49: "Suprematistische Ornamente. Stadt" von Kasimir Malewitsch, 1927. Rekonstruktion, bestehend aus 7 Originalteilen und 11 rekonstruierten Teilen aus Gips von Paul Pedersen. Centre Georges Pompidou/MNAM-CCI, Paris.

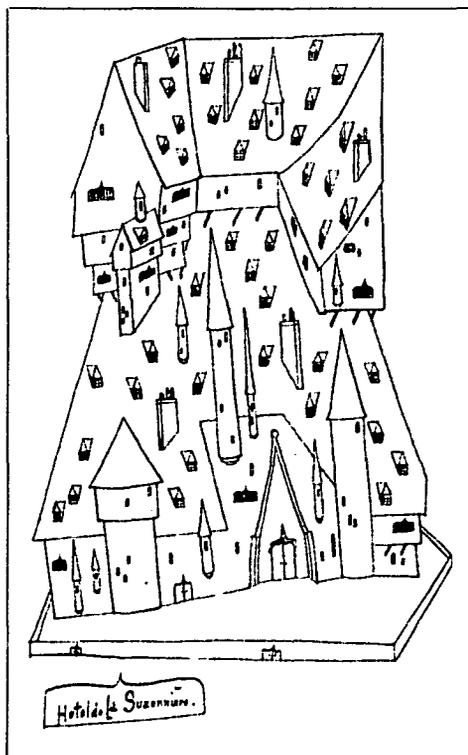


Abb. 50: "Hotel de la Suzonière" von Eric Satie, undatiert. Sammlung Robert Caby, Paris.

KOMPOSITION EINES ZENTRUMS

TABELLE DER FUNKTIONEN

Einführung in eine dreidimensionale Methode

		Brutto Geschossfläche			
		3. Untergeschos	2. Untergeschos	1. Untergeschos	Untere Ebene
		Obere Ebene	Zwischensumme Basisstruktur	Terrassenebene	
		1. Obergeschos	2. Obergeschos	3. Obergeschos	4. Obergeschos
		5. Obergeschos	6. Obergeschos	7. Obergeschos	Zwischensumme Terrassenebene und Aufbauten
		Summe			
MENSCHLICHE FUNKTIONEN					
1. Wohnen					
2. Bildung	Kindergärten Volkschulen Hauptschulen Mittelschulen Hochschulen				
3. Kultur	Theater und Konzertsäle Museen und Galerien				
4. Unterhaltung					
5. Freizeitaktivitäten					
6. Sport	Freisportanlagen Hallensportanlagen				
7. Gesundheitsdienste					
8. Arbeitsstätten	Öffentliche Verwaltung Private Verwaltung Nicht störende Industrie				
9. Einzelhandel und Dienstleistungsbetriebe					
10. Freiberufliche Tätigkeiten	Ärzte Rechtsanwälte Architekten				
11. Gastronomische Betriebe					
12. Künstlerateliers					
Zwischensumme: MENSCHLICHE FUNKTIONEN					
MENSCHLICHE KOMMUNIKATIONEN					
13. Fußgängerflächen	Geschlossen und klimatisiert Offen oder geschützt				
14. Vertikalverbindungen	Auflüge Rolltreppen Stiegen Rampen				
Zwischensumme: MENSCHLICHE KOMMUNIKATIONEN					
VERSORGUNGSFUNKTIONEN UND DEREN KOMMUNIKATIONEN					
15. Öffentlicher Verkehr	Stationen und Bahnhöfe Wegerechte				
16. Gütertransport	Lieferstraßen und Lieferdocks Förderbänder Liefergänge				
17. Individualverkehrsflächen	Straßen Abstellflächen				
18. Installationen	Technische Räume Verbindungskanäle				
19. Abfallbeseitigung	Kanalisation Abfalleitungen Verbrennungsanlagen				
Zwischensumme: VERSORGUNGSFUNKTIONEN UND DEREN KOMMUNIKATIONEN					
SUMME: BRUTTO GESCHOSSFLÄCHE					

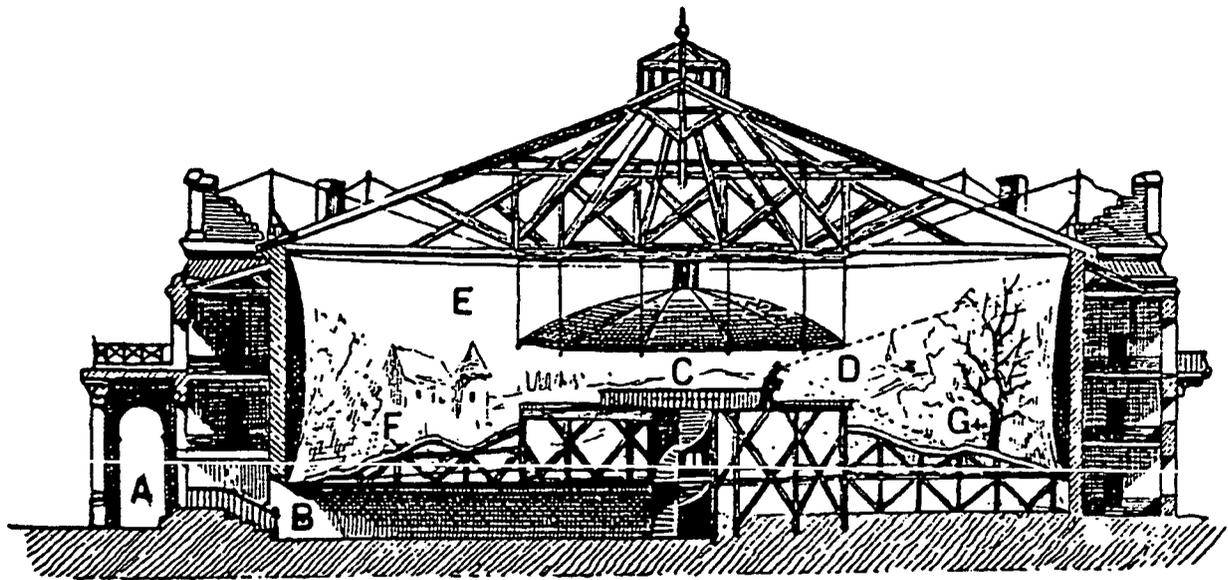
Abb. 51: Partitur für die "Komposition eines Zentrums" von Victor Gruen 1973. (Gruen 1973.)



Abb. 52: "La Strada entra nella Casa" von Umberto Boccioni, 1911. Öl auf Leinwand, 100x100cm. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel.



Abb. 53: "India House, Manchester" von Adolphine Valette 1912. Manchester City Art Gallery.



19. Schnitt durch ein Panorama: A. Eingang und Kasse B. Verdunkelter Gang C. Betrachterplattform D. Sehwinkel des Betrachters E. Rundleinwand F. Plastisch gestalteter Vordergrund (Faux Terrain) G. In trompe-l'oeil gemalte Gegenstände auf der Leinwand.

Abb. 54: Schnitt durch ein Panorama. (Quelle: Oettermann 1980.)



Abb. 55: Ausschnitt aus dem Panorama "Einfahrt des Norddeutschen Lloyd dampfers in den Hafen von New York" von Hans Petersen. (Quelle: Oettermann 1980.)

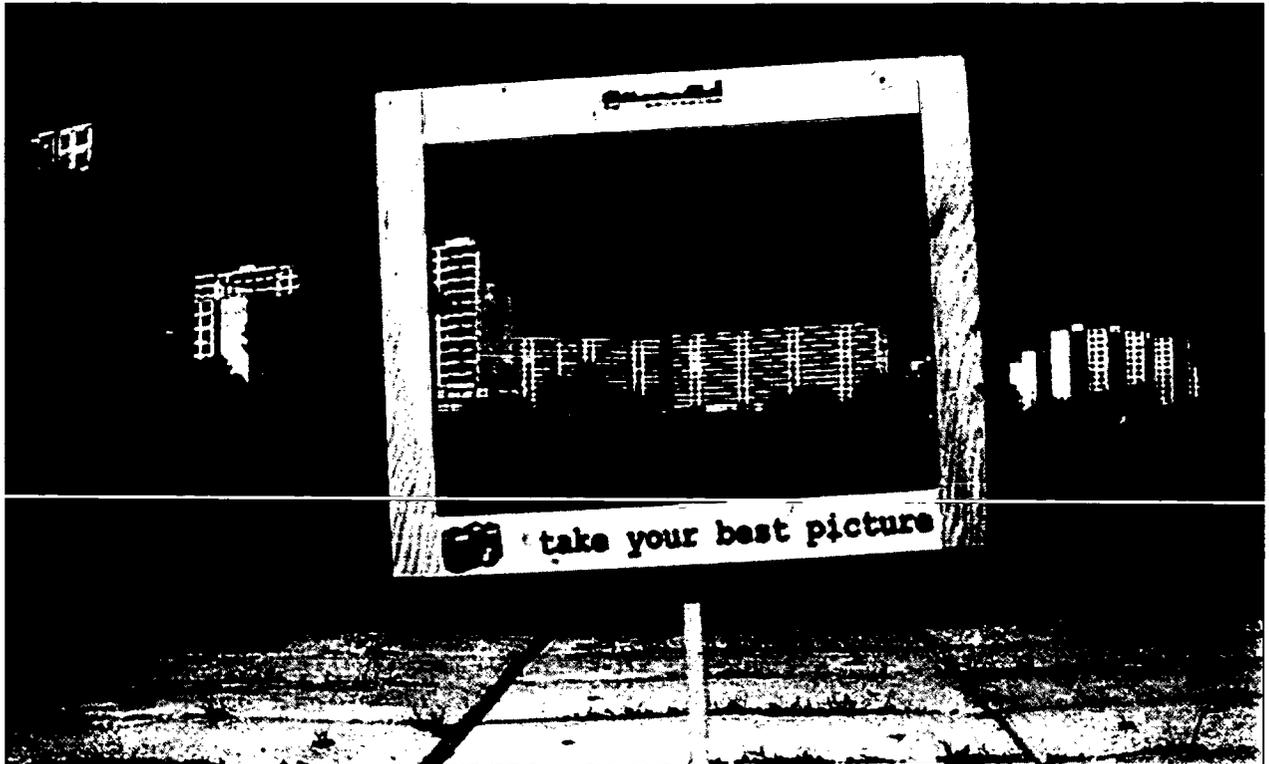


Abb. 56: "Ein Neues Image für Petrzalka/Bratislava", Entwurfsprojekt von Christian Dancso, Laura Weissenbacher, Gertraud Gindele und Sonja Hnilica am Institut für Wohnbau, TU Wien 2001. (Foto: Sonja Hnilica.)

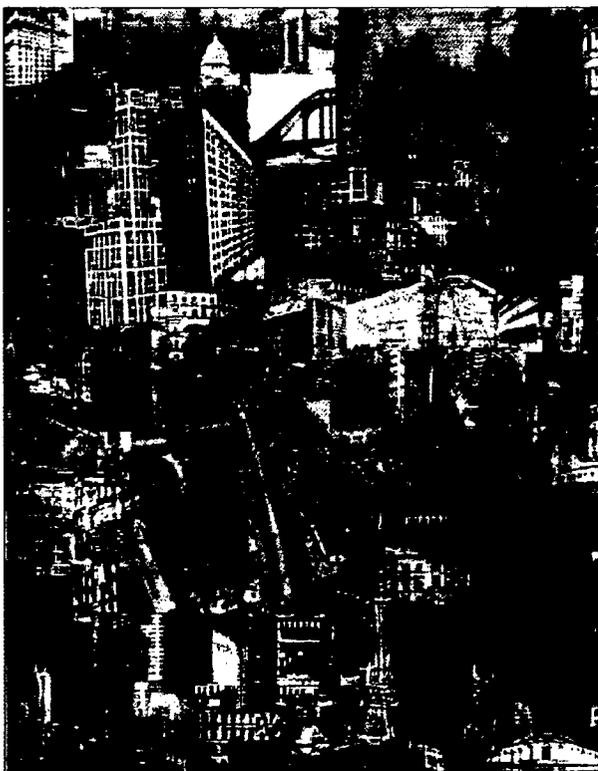


Abb. 57: "Metropolis" von Paul Citroën, 1923. Fotomontage. Rijksuniversitet, Prentenkabinet, Leyden.

13. Bibliographie

- Archigram*. Ausstellungskatalog des Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou 1994.
- Arendt, Hannah: *Vita Activa. Oder vom tätigen Leben*. München: Piper 1998 (Erstveröffentlichung 1958).
- Aldrich, Virgil C.: „Visuelle Metapher.“ Übersetzt von Eva Klopsch. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1931), S. 142–162.
- Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übersetzt von Max Theuer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.
- Anderson, Stanford (Hg.): *On Streets*. Cambridge/MA: MIT Press 1978.
- Anonym: „Camillo Sitte über moderne Städtebauten.“ In: *Mährisches Tagblatt* (Olmütz), 5./6. November 1889.
- Anonym: „Vortrag des Regierungsrathes Camillo Sitte.“ In: *Mährisches Tagblatt* (Olmütz), 12. Dezember 1891.
- Arets, Wiel: „Eine Alabaster-Haut.“ Übersetzt von Thomas Amos. In: Lampugnani, Vittorio Magnago / Hanisch, Ruth / Schumann, Ulrich, Maximilian / Sonne, Wolfgang (Hg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004 (Erstveröffentlichung 1994), S. 306–308.
- Aristoteles: *Generation of Animals*. Übersetzt von A.L. Peck. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1965.
- Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Übersetzt von Franz Dirlmeier. Stuttgart: Reclam 2001.
- Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982.
- Aristoteles: *Politik*. Übersetzt von Franz F. Schwarz. Stuttgart: Reclam 1998.
- Aristoteles: *Rhetorik*. Übersetzt und hg. von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 2003.
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte*. Frankfurt/M.: Fischer 1994.
- Baldauf, Anette: „Consumed.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Selene 2003, S. 21–44.
- Banik-Schweitzer, Renate: *Zur sozialräumlichen Gliederung Wiens 1869–1934*. Wien: Institut für Stadtforschung 1982.
- Barke, Michael / Escasany, Tony / O'Hare, Greg: „Samba: a metaphor for Rio's favelas?“ In: *Cities*, Bd. 18, Nr. 4, 2001, S. 259–270.
- Barthes, Roland: „Semiology and the Urban.“ In: Leach (Hg.): *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. London: Routledge 1997 (Erstveröffentlichung 1967), S. 166–172.
- Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981 (Erstveröffentlichung 1970).
- Bartning, Otto: „Ketzerische Gedanken am Rande der Trümmerhaufen.“ In: *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*, Nr. 1, April 1946, S. 63–72.
- Baudrillard, Jean: *Simulations*. New York: Semiotext(e) 1983.
- Bauhardt, Christine: *Stadtentwicklung und Verkehrspolitik. Eine Analyse aus feministischer Sicht*. Basel: Birkhäuser 1995.
- Baumeister, Richard: *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*. Berlin: Ernst&Korn 1876.
- Becker, Ruth: „Frauenforschung in der Raumplanung. Versuch einer Standortbestimmung.“ In: Metz-Göckel, Siegrid / Wetterer, Angelika (Hg.): *Vorausdenken Querdenken Nachdenken. Texte für Ayla Neusel*. Frankfurt/M.: Campus 1996, S. 151ff.
- Békési, Sándor: „Alt-Wien oder die Vergänglichkeit der Stadt. Zur Entstehung einer urbanen Erinnerungskultur vor 1848.“ In: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 29–38.

- Benevolo, Leonardo: *Die Geschichte der Stadt*. Frankfurt u.a.: Campus 2000 (Erstveröffentlichung 1975).
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977 (Erstveröffentlichung 1936), S. 7–44.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: *Passagen-Werk*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Benjamin, Walter: „Zentralpark.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 655–690.
- Bentham, Jeremy: *The Panopticon Writings*. London: verso 1995 (Erstveröffentlichung 1787).
- Bisping, Mascha: „Die ganze Stadt dem ganzen Menschen? Zur Anthropologie der Stadt im 18. Jahrhundert. Stadtbaukunst, Architektur, Ästhetik, Medizin, Literatur und Staatstheorie.“ In: Bergengruen Maximilian / Borgards, Roland / Lehmann Johannes Friedrich (Hg.) *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800*. (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. XVI). Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 183–203.
- Black, Max: „Die Metapher.“ In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1954), S. 55–79.
- Black, Max: „Mehr über die Metapher.“ In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1979), S. 379–413.
- Bohn, Walter: *Biologischer Hochverrat. Tatbestände in der Vergangenheit – Abwehrmaßnahmen in der Zukunft*. Reichsgesundheitsverlag 1943.
- Bonta, Juan Pablo: *Architecture and its interpretation. A Study of expressive systems in architecture*. London: Lund Humphries 1979.
- Borges, Jorge Luis: „Die Sphäre Pascals.“ In: Ders.: *Essays 1952–1979*. (= *Gesammelte Schriften*. Bd. 5/II). Übersetzt von Karl August Horst, Curt Meyer-Clason, Gisbert Haefs. München, Wien: Hanser 1981.
- Both, William: *In Darkest England and the Way Out*. London: Kessinger Publishing 2004 (Erstveröffentlichung 1890).
- Boyd, Richard: „Metaphor and theory change: What ist ‚metaphor‘ a metaphor for?“ In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (Erstveröffentlichung 1979), S. 481–532.
- Boyer, Christine: „Sex and the City.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 45–60.
- Bourdieu, Pierre: „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum.“ In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurt/M., New York: Campus 1991, S. 25–34.
- Bragdon, Claude: *The Beautiful Necessity*. Rochester, NY: The Manas Press 1910, S. 86, 92.
- Breuer, Robert: „Der Städtebau als architektonisches Problem.“ In: *Kunstgewerbeblatt*, Bd. 22/11, 1911, S. 201–213
- Brinckmann, Albert Erich: *Platz und Monument*. Berlin: Mann 2000 (Reprint der Erstveröffentlichung 1908).
- Brock, Bazon: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Ein Vorschlag zur Verabredung über den Begriffsgebrauch ‚Gesamtkunstwerk‘, ‚Totalkunst‘ und ‚Totalitarismus‘.“ In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 800*. Aarau Frankfurt/M.: Sauerländer 1983. Im Netz unter: <http://www2.uni-wuppertal.de/FB5-Hofaue/Brock/Schrifte/AGEU/Totalkun.html> (Juni 2005).
- Bronfen, Elisabeth: „Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne.“ In: Berger, Renate / Stephan / Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien: Böhlau 1987, S. 87–116.
- Brooks, H. Allen: „Jeanneret and Sitte: Le Corbusieres earliest ideas on urban design“, in: Searing, Helen (Hg.): *In search of modern architecture. A tribute to Henry-Russell Hitchcock* (= The Architectural History Foundation MIT Press series 6). New York, Cambridge/Mass., London: Architectural History Foundation 1982, S. 278–297.

- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Basil Blackwell 1987 (Erstveröffentlichung 1757).
- Calvino, Italo: *Die unsichtbaren Städte*. Übersetzt von Heinz Riedt. München: Hanser 1977.
- Czech, Herrmann: „Nur keine Panik.“ In: *protokolle*, Bd. 2. Wien, München: Jugend und Volk 1971, S. 142–143.
- Cennini, Cennino: *Das Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst, frühes 15. Jahrhundert*. Übersetzt und hg. von P. Willibrord Verkade. Straßburg: Heinz & Mündel 1969.
- Certeau, Michel de: „Umgang mit Raum. Die Stadt als Metapher.“ In: *Stadtbauwelt*, Nr. 60 (= *Bauwelt*, Bd. 69, Nr. 48), 1978, S. 292–307.
- Chambers, William: *A Dissertation on Oriental Gardening. An heroic epistle*. Westmead: Gregg 1972 (Reprint der Erstveröffentlichung London 1772).
- Choay, Françoise: *Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte und Theorie der Baudenkmale*. (= Reihe *Bauwelt Fundamente* 109) Hg. von Ulrich Conrads und Peter Neitzke, übersetzt von Christian Voigt. Braunschweig u.a.: Vieweg 1997.
- Chung, Chuihua Judy / Inaba, Jeffrey / Koolhaas, Rem / Leong, Sze Tsung (Hg.): *Great Leap Forward*. Köln: Taschen 2001.
- Collins, George R. / Collins, Christiane C.: *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*. New York: Rizzoli 1986.
- Collins, Christiane C.: „Sitte: Übertragung und Verbreitung über den Atlantik. Die frühen Boten: Raymond Unwin, John Nolen und Werner Hegemann.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 129–148.
- Collins, Peter: *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*. London: Montreal & Kingston 1998 (Erstveröffentlichung 1965).
- Colomina, Beatriz: „The Split Wall: Domestic Voyeurism.“ In: Dies. (Hg.): *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press 1992, S. 73–80.
- Colomina, Beatriz: „Krankheit als Metapher in der modernen Architektur = The medical body in modern architecture.“ In: *Daidalos 64: Rhetorik*, 1997, S. 60–71.
- Confurius, Gerrit: „Editorial.“ In: *Daidalos 64: Rhetorik*, 1997, S. 10–11.
- Coyne, Richard / Snodgrass, Adrian / Martin, David: „Metaphors in the design studio.“ In: *Journal of architectural education*, Bd. 48, Nr. 2, 1995, S. 113–125.
- Coyne, Richard: „Multimedia in the design studio: a metaphorical analysis.“ In: *Environment and planning B, planning & design*, Bd. 23, Nr. 3, 1996, S. 255–277.
- Cullen, Gordon: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*. Basel u.a.: Birkhäuser 1991 (Erstveröffentlichung 1961).
- Dalí, Salvador: *Das geheime Leben des Salvador Dalí*. Übersetzt von Ralf Schiebler. München: Schirmer/Mosel 1984 (Erstveröffentlichung 1942).
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Übersetzt von Jean-Jacques Raspaud. Hamburg: Edition Nautilus 1978 (Erstveröffentlichung 1967).
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé. Berlin: Merve 1992 (Erstveröffentlichung 1980).
- Doderer, Heimito von: *Die Strudelhofstiege*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2003 (Erstveröffentlichung 1951).
- Doppler, Elke: „Die Jäger der verlorenen Schätze. Wiener Vedutenmalerei von 1870 bis 1910.“ In: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 123–133.
- Dörhöfer, Kerstin / Terlinden, Ulla: *Verortungen. Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen*. Basel: Birkhäuser 1998.

- Dörhöfer, Kerstin: *Pionierinnen in der Architektur. Eine Baugeschichte der Moderne*. Berlin: Wasmuth 2004.
- Durth, Werner / Gutschow, Niels: *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950*. München: dtv 1993.
- Eaton, Ruth: *Die ideale Stadt*. Berlin: Nicolai 2003.
- Eck, Caroline van: *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*. Amsterdam: Architectura & Natura Press 1994.
- Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. New York: Princeton Architectural Press 1999 (Erstveröffentlichung 1996).
- Endell, August: „Die Schönheit der Großen Stadt.“ In: Ders.: *Vom Sehen. Texte 1896–1925*. Hg. von Helge David. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser 1995 (Erstveröffentlichung Stuttgart 1908), S. 163–208.
- Ernst, Waltraud: „Umkämpfte Räume. Die Stadt als Ort der Instanziierung und Infragestellung von Geschlechterordnungen.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Fig.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 233–259.
- Falkenhausen, Susanne von: „The sphere: reading a gender metaphor in the architecture of modern cults of identity.“ In: *Art history*, Bd. 20, Nr. 2, 1997, S. 238–267.
- Feder, Gottfried: *Die neue Stadt. Versuch einer Begründung einer neuen Stadtplanungskunst aus der Sozialstruktur der Bevölkerung*. Berlin: Springer 1939.
- Fehl, Gerhard: „C. Sitte als Volkserzieher. Anmerkungen zum deterministischen Denken in der Stadtbaukunst des 19. Jahrhunderts.“ In: Ders. / J. Rodriguez-Lores: *Städtebau um die Jahrhundertwende: Materialien zur Entstehung der Disziplin Städtebau*. Köln: Deutscher Gemeindeverlag / Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1980, S. 173–221.
- Fehl, Gerhard: „Stadtbaukunst contra Stadtplanung, zur Auseinandersetzung Camillo Sittes mit Richard Baumeister.“ In: *Stadtbauwelt* 65, Nr. 12, 28. März 1980, S. 451–461.
- Fehl, Gerhard: *Kleinstadt, Steildach, Volksgemeinschaft. Zum reaktionären Modernismus in Bau- und Stadtbaukunst*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1995.
- Feldegg, Ferdinand von: „Kamillo Sitte. Gedenkrede zum 80. Geburtstage.“ In: *Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architektenvereines* 75, Heft 21/22, 1923, S. 125–127.
- Felt, Ulrike / Nowotny, Helga / Taschwer, Klaus: *Wissenschaftsforschung. Eine Einführung*. Frankfurt/M.: Campus 1995.
- Ferris, Hugh: *The Metropolis of Tomorrow*. New York: Princeton Architectural Press 1986 (Reprint der Erstveröffentlichung von 1929).
- Fleck, Ludwig: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999 (Erstveröffentlichung 1935).
- Flusser, Vilém: „Die Stadt als Wellental und Bilderflut.“ In: *absolute Vilém Flusser*. Hg. von Nils Röllner und Silvia Wagnermaier. Freiburg: Orange-Press 2003 (Erstveröffentlichung 1990), S. 182–187.
- Flusser, Vilém: „Raum und Zeit aus städtischer Sicht.“ In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurt/M., New York: Campus 1991, S. 19–24.
- Forty, Adrian: „Of cars, clothes and carpets: design metaphors in architectural thought: the first Banham Memorial Lecture.“ In: *Journal of design history*, Bd. 2, Nr. 1, 1989, S. 1–14.
- Forty, Adrian: *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture*. London: Thames & Hudson 2000.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974 (Erstveröffentlichung 1966).
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt/M.: Fischer 1998 (Erstveröffentlichung: 1972).
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981 (Erstveröffentlichung 1973), S. 225ff.

- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977 (Erstveröffentlichung 1975).
- Frampton, Kenneth: *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*. Übersetzt von Antje Pehnt. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1995 (Erstveröffentlichung 1980).
- Franck, Karen: „Yes, we wear buildings.“ In: *AD (Architectural design)*, Bd. 70, Nr. 6, 2000, S. 94–97.
- Frank, Josef: „Das Haus als Weg und Platz“, in: *Der Baumeister*, Bd. 29. München: Callwey 1931, S. 316–323.
- Frank, Susanne: *Stadtplanung im Geschlechterkampf. Stadt und Geschlecht in der Großstadtentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Opladen: Leske und Budrich 2003.
- Frantz, Douglas / Collins, Catherine: *Celebration, U.S.A. Living in Disney's Brave New Town*. New York: Henry Holt 2000.
- Freud, Sigmund: „Die Architektur der Hysterie (und andere Notizen).“ In: Ders.: *Briefe an Wilhelm Fließ 1897–1904*. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt/M.: Fischer 1986.
- Freud, Sigmund: „Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen.“ Gehalten zur 20 jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester Mass., September 1909. In: *Gesammelte Werke* (18 Bde.), Bd. 8. Frankfurt/M.: Fischer 1999, S. 3–60.
- Freud, Sigmund: „Konstruktionen in der Analyse.“ In: *Gesammelte Werke* (18 Bde.), Bd. 16. Frankfurt/M.: Fischer 1999, S. 41–56.
- Giedion, Siegfried: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich, München: Artemis 1976 (Erstveröffentlichung Cambridge/MA: Harvard Univ. Press 1941).
- Girouard, Mark: *Cities & People*. New Haven, London: Yale University Press 1985.
- Glaserfeld, Ernst von: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Glucksberg, Sam / Keysar, Boaz: „How metaphors work.“ In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (2. erweiterte Auflage), S. 401–424.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise. Erster und Zweiter Teil*. Berlin: Aufbau Verlag 1996
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Von Deutscher Baukunst.“ In: *Berliner Ausgabe* (22 Bde.). Berlin, Weimar: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965–78 (Erstveröffentlichung 1772), Bd. 19, S. 29 ff.
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Maximen und Reflexionen“, in: Ders.: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe* (14 Bde.), Bd. 12. Hg. von Erich Trunz. Hamburg: Beck 1956.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973 (Erstveröffentlichung 1968).
- Gräffer, Franz: „Häuser-Facsimile und noch Etwas.“ In: Ders.: *Kleine Wiener Memoiren*, Bd. 2. Wien: Fr. Beck 1845.
- Gräffer, Franz: „Wiener-Altstadt und Wiener-Neustadt, oder Neu-Wienstadt.“, In: Der.: *„Zur Stadt Wien“ und zwar: neue Memorabilien und Genreskizzen (etc.)*. Wien: A. Pichler's Wittwe 1849, S. 20f.
- Greene, Theodore Meyer: *Arts and the Art of Criticism*. Princeton: Princeton University Press 1940.
- Greenough, Horatio: „American Architecture.“ In: Ders.: *Remarks on Art, Design and Architecture*. Hg. von Harold A. Small. Berkeley u.a.: University of California Press 1947, S. 51ff.
- Gropius, Walter: *The New Architecture and the Bauhaus*. London: Faber and Faber 1965 (Erstveröffentlichung 1935).
- Gropius, Walter: *Apollo in der Demokratie*. Neue Bauhausbücher. Hg. von Hans M. Wingler. Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1967.
- Grosz, Elizabeth: „Bodies – Cities.“ In: Colomina, Beatriz (Hg.): *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press 1992, S. 241–253.
- Gruen, Victor / Smith, Larry: *Shopping Towns USA. The Planning of Shopping Centers*. New York: Reinhold Pub. Corp. 1960.

- Gruen, Victor: *Das Überleben der Städte. Wege aus der Umweltkrise: Zentren als urbane Brennpunkte*. Wien, München, Zürich: Fritz Molden 1973.
- Guibert, Jaques Antoine de: *Versuch über die Tactik*. Dresden 1774.
- Guillerme, Jacques: „La colonna del discorso: architettura e linguaggio.“ In: *Casabella*, Bd. 54, Nr. 568, 1990, S. 36–39, 61.
- Habermas, Jürgen: *Technik und Wissenschaft als Ideologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969
- Haeckel, Ernst: „Über die Wellenzugung der Lebensteilchen oder die Perigenesis der Plastidule“, in: Ders.: *Gesammelte populäre Vorträge aus dem Gebiete der Entwicklungslehre*, 2. Bd. Bonn Strauss 1879.
- Hajós, Géza: „Der Berg und der Garten“, in: *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Wien: Falter Verlag 1992, S. 449–459.
- Hall, Peter: *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design in the twentieth Century*. Oxford: Blackwell 1996.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin: Luchterhand 1966 (Erstveröffentlichung 1925).
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/M.: Fischer 1985 (Erstveröffentlichung posthum 1950).
- Hamon, Philippe: *Expositions*. Berkeley: California Press 1992.
- Hanisch, Ruth: „Die Ursache der schönen Wirkung‘. Eine Prallektüre von Camillo Sittes Schriften zu Kunstgewerbe und Städtebau.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 209–224.
- Hanisch, Ruth / Sonne, Wolfgang: „Die Welt der kleinen Dinge‘. Camillo Sittes Schriften zum Kunstgewerbe.“ In: Sitte, Camillo: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 1: *Schriften zu Kunstgewerbe und Kunstkritik*. Hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins. Wien: Böhlau erscheint 2006.
- Hanisch, Ruth / Sonne, Wolfgang: „Mit der eigenthümlichen Beweglichkeit seines Geistes‘. Camillo Sittes Schriften zur Pädagogik.“ In: Sitte, Camillo: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 4: *Schriften zu Pädagogik und Schulwesen*. Hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins. Wien: Böhlau erscheint 2007.
- Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften.“ In: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Übersetzt von Fred Wolf. Frankfurt/M.: Campus 1995 (Erstveröffentlichung 1991), S. 33–72.
- Harbou, Thea von: *Metropolis*. Frankfurt/M. u.a.: Ozeanische Bibliothek 1984 (Erstveröffentlichung 1926).
- Harland, Richard: *Beyond Superstructuralism*. London: Routledge 1993.
- Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienarbeit.“ In: Conze, Werner (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit*. Stuttgart: Enke 1976.
- Hauser, Susanne: *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Stadtwahrnehmung bis 1910*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990.
- Hausmann, Georges Eugène: *Mémoires*. Paris: Ed. du Seuil 2000 (Erstveröffentlichung 1890).
- Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (2. erw. Auflage).
- Hayden, Dolores: *The Grand Domestic Revolution*. Cambridge/MA: MIT Press 2000 (Erstveröffentlichung 1981)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III* (1835–1838). In: Ders.: *Werke in 20 Bänden*. Red. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt /M.: Suhrkamp 1970, Bd. 15.

- Hegemann, Werner / Peets, Elbert: *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Civic Art*. Braunschweig u.a.: Vieweg 1988 (Erstveröffentlichung 1922).
- Hegemann, Werner: „Camillo Sitte und die ‚Fischerschule‘.“ In: *Der Städtebau* 20, 1925, S. 42–44.
- Henrici, Karl: *Preisgekrönter Konkurrenz-Entwurf zu der Stadterweiterung München*. München: Werner 1893.
- Henrici, K.: „Camillo Sitte als Begründer einer neuen Richtung im Städtebau.“ In: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins* 10. Wien 1904.
- Henrici, Karl: *Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städtebau. Eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen*. München: Callwey 1904.
- Herscher, Andrew: „‚Städtebau‘ as imperial culture: Camillo Sitte's urban plan for Ljubljana.“ In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 62, Nr. 2, 2003, S. 212–227.
- Hersey, George L.: *High Victorian Gothic*. Baltimore: John Hopkins University Press 1972
- Hilberseimer, Ludwig: *Groszstadtarchitektur*. Stuttgart: Hoffmann 1978 (Erstveröffentlichung 1927).
- Hirschfeld, Ludwig: *Das Buch von Wien*. München o.J. [um 1930].
- Hnilica, Irmtraud: *Medizin, Macht und Männlichkeit. Ärztebilder der frühen Moderne bei Ernst Weiß, Thomas Mann und Arthur Schnitzler*. Freiburg: fwpf-Verlag 2006.
- Hnilica, Sonja: *Disziplinierte Körper. Die Schulbank als Erziehungsapparat*. Wien: Edition Selene 2003.
- Hnilica, Sonja: „Eine Frage der Generation. Interviews mit Kerstin Dörhöfer, Christiane Erlemann, Myra Warhaftig und Ulla Terlinden.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 102–137.
- Hnilica, Sonja: „Die Grenzen der Kunst und anderer Motaphern im modernen Städtebau.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 183–208.
- Hnilica, Sonja: „The City as an Artwork.“ In: Jormakka, Kari (Hg.): *From Camillo Sitte to today. The Art of the City (= Datutop 27)*, Tampere 2006, S. 16–42.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan*. Reinbeck/Hamburg: Rohwolt 1965 (Erstveröffentlichung 1651).
- Hofbauer, Johanna / Prabitz, Gerald / Wallmannsberger, Josef (Hg.): *Bilder – Symbole – Motaphern. Visualisierung und Informierung in der Moderne*. Wien: Passagen 1995.
- Hoffmann, Joseph: *Die Gibichungen-Halle in der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung*. Wien: Eigenverlag 1892.
- Hollier, Denis: „Architectural Metaphors.“ In: Hays, Michael K. (Hg.): *Architecture theory since 1968*. Cambridge: MIT Press 1998 (Erstveröffentlichung 1974), S. 192–196.
- Honour, Hugh: *Romanticism*. London: Penguin 1979.
- Hooker, George E.: „Camillo Sitte, City Builder.“ In: *Chicago Record Herald*. 15. Januar 1904.
- Howard, Ebenezer: *Gartenstädte in Sicht*. Jena: Diederichs 1907 (Erstveröffentlichung 1898).
- Hugo, Victor: *Der Glöckner von Notre-Dame*. Übersetzt von Else von Schorn. Leipzig: Insel 2001 (Erstveröffentlichung 1831).
- Huter, Michael: „Fragmente zum Landschaftsbegriff.“ In: *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Wien: Falter Verlag 1992, S. 55–62.
- Isaacs, Reginald: *Gropius. An illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*. Boston u.a.: Bulfich 1992 (Erstveröffentlichung 1983).
- Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg: DISS 2001 (3. Auflage).
- Jencks, Charles: *The New Paradigm in Architecture*. New Haven, London: Yale University Press 2002.
- Jormakka, Kari: *Constructing Architecture. Notes on Theory and Criticism in Architecture and the Arts (= Datutop 15)*. Tampere: Ars Magna 1991.

- Jormakka, Kari: *Geschichte der Architekturtheorie*. Wien: Edition Selene 2006 (Erstveröffentlichung 2003).
- Jormakka, Kari: „Mein Dinner mit Arendt.“ In: Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003, S. 206–231.
- Jormakka, Kari: „Der Blick vom Turm.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 1–26.
- Jormakka, Kari (Hg.): *From Camillo Sitte to today. The Art of the City* (= Datutop 27), Tampere 2006.
- Jünger, Ernst: *Strahlungen*, Bd 2. *Zweites Pariser Tagebuch 1943–1948*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1995.
- Journal, Guillemette Morel: „Le Corbusiers Binäre Figuren.“ In: *Daidalos* 64: *Rhetorik*, 1997, S. 24–29.
- Kaes, Anton: „Sites of Desire: The Weimar Street Film.“ In: Neumann, Dietrich (Hg.): *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. München, London, New York: Prestel 1999, S. 26–32.
- Kapfinger, Otto: „Glanz des Ornaments – Glamour der Verpackung.“ In: Kollhoff, Hans (Hg.): *Über Tektonik in der Baukunst*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1993, S. 78–97.
- Kapner, Gerhard: *Architektur als Psychotherapie. Über die Rezeption von Stadtbildern in Romanen des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau 1984.
- Kassal-Mikula, Renata (Hg.): *Das ungebaute Wien. 1800 bis 2000 – Projekte für die Metropole*. Ausstellungskatalog. Wien: Eigenverl. d. Museen d. Stadt Wien 1999.
- Kaufmann, Kai: „Gemütliches Wien und verständiges Berlin. Entwicklung kultureller Stereotypen 1780–1880.“ In: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 39–45.
- Keller, Evelyn Fox: *Das Leben neu denken. Metaphern der Biologie im 20. Jahrhundert*. Übersetzt von Inge Leopold. München: Kunstmann 1998.
- Keller, Reiner u.a.: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd.1: *Theorien und Methoden*. Opladen: Leske + Budrich 2001.
- Keuls, Eva: *The Reign of the Phallus. Sexual politics in Ancient Athens*. Berkeley u.a.: University of California Press 1993.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. Berlin: Merve 2002.
- Koch, Julis: „Camillo Sitte † 16. November 1903.“ In: *Zeitschrift des österr. Ingenieur- und Architekten-Vereines* 55, Nr. 50, 1903, S. 671.
- Koolhaas, Rem: *Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan*. Übersetzt von Fritz Schneider. Aachen: Arch+ Verlag 1999 (Erstveröffentlichung 1978).
- Koolhaas, Rem: „Bigness or the problem of Large.“ In: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S, M, L, XL*. Rotterdam: 101 Publishers 1995, S. 495–516.
- Koolhaas, Rem: „The Generic City.“ In: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S, M, L, XL*. Rotterdam: 101 Publishers 1995, S. 1248–1264.
- Koolhaas, Rem: „What ever happened to Urbanism?“ In: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S, M, L, XL*. Rotterdam: 101 Publishers 1995, S. 959–971.
- Koolhaas, Rem: „Atlanta“ In: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S, M, L, XL*. Rotterdam: 101 Publishers 1995, S. 833–859.
- Koolhaas, Rem: „Singapore Songlines. Portrait of a Potemkin Metropolis ... or Thirty Years of Tabula Rasa.“ In: Ders. / Mau, Bruce (Hg.): *S, M, L, XL*. Rotterdam: 101 Publishers 1995, S. 1009–1087.
- Koolhaas, Rem: „Junk-Space.“ In: *October* 100, 2002, S. 175–190.
- Kos, Wolfgang / Rapp, Christian: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004.
- Kostof, Spiro: *Die Anatomie der Stadt. Geschichte städtischer Strukturen*. Übersetzt von Klaus Binder und Jeremy Gaines. Frankfurt/M., New York: Campus 1993.

- Kraus, Karl: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 4: *Pro domo et mundo*. München: Langen 1912, S. 116.
- Krier, Léon: „Nach dem Modernismus.“ In: Ders.: *Freiheit oder Fatalismus*. München, London, New York: Prestel 1998, S. 83–85.
- Krier, Rob: *Stadtraum in Theorie und Praxis*. Stuttgart: Karl Krämer 1975.
- Kristan, Markus: *Oskar Marmorek 1863–1909. Architekt und Zionist*. Wien: Böhlau 1996.
- Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*. München: Beck 1995 (4. Auflage).
- Kuhlmann, Dörte / Hnilica, Sonja / Jormakka, Kari (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: Edition Selene 2003.
- Kuhlmann, Dörte / Jormakka, Kari (Hg.): *building gender. Architektur und Geschlecht*. Wien: Edition Selene 2002.
- Kuhlmann, Dörte: *Raum, Macht & Differenz. Genderstudien in der Architektur*. Wien: Edition Selene 2003.
- Kuhlmann, Dörte: *Lebendige Architektur. Metamorphosen des Organizismus*. Weimar: Verso 1998.
- Kuhn, Thomas: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Erstveröffentlichung 1962).
- Kuhn, Thomas: „Metaphor in Science.“ In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (Erstveröffentlichung 1979), S. 409–419.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenoek & Ruprecht 1982.
- Lacina, Roswitha: *Katalog des Nachlasswerkes der Architekten Franz Sitte, Camillo Sitte, Siegfried Sitte*. 2 Bde. Hg. von Rudolf Wurzer. Institut für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung der Technischen Universität. Wien 1979.
- Lakoff, George / Johnson, Mark: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Übersetzt von Astrid Hildenbrand. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag 2004 (4. Auflage. Erstveröffentlichung Chicago 1980).
- Lakoff, George / Turner, Mark: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press 1989.
- Lakoff, George: „The contemporary theory of metaphor.“ In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (2. erweiterte Auflage), S. 202–251.
- Lampugnani, Vittorio Magnago / Hanisch, Ruth / Schumann, Ulrich, Maximilian / Sonne, Wolfgang (Hg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.
- Langer, Bernhard: „Künstlerischer Städtebau vs. Junkspace.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 91–109.
- Läpple, Dieter: „Gesellschaftszentriertes Raummodell. Zur Überwindung von physikalisch-mathematischen Raumauffassungen in der Gesellschaftsanalyse.“ In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurt/M., New York: Campus 1991, S. 35–46.
- Laugier, Marc-Antoine: *Essai sur l'Architecture*. Brüssel: Éd. Pierre Mardaga 1979 (Erstveröffentlichung 1765).
- Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*. Frankfurt/M., Wien: Ullstein 1963 (Erstveröffentlichung 1922).
- Le Corbusier: *Städtebau*. Übersetzt und hg. von Hans Hildebrandt. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1979 (Erstveröffentlichung 1925).
- Le Corbusier: „Die Straße.“ Übersetzt von Henni Korssakow-Schröder. In: Ders.: *Feststellungen*. Berlin u.a.: Ullstein 1964 (Erstveröffentlichung 1929), S. 183–186.
- Le Corbusier: *The Radiant City. Elements of a Doctrine of Urbanism to be Used as the Basis of Our Machine-Age Civilisation*. London: Faber 1967 (Erstveröffentlichung 1935).
- Leibnitz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*. Stuttgart: Reclam 1994 (Erstveröffentlichung 1720).
- Lévi-Strauß, Claude: *Traurige Tropen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978 (Erstveröffentlichung 1955).

- Lilley, K.D.: „Modern visions of the medieval city: competing conceptions of urbanism in European civic design.“ In: *Environment and planning B, planning & design*, Bd. 26, Nr. 3, 1999, S. 427–446.
- Linder, Mark: „Mumford’s Metaphors: Sticks and Stones versus ships and the sea.“ In: *Journal of architectural education*, Bd. 46, Nr. 2, 1992, S. 95–103.
- London, Jack: *Die Stadt der Verdammten*. Übersetzt von Gisela Kirberg. Frankfurt/M.: Büchergilde Gutenberg 1981.
- Loos, Adolf: „Die Potemkin’sche Stadt“, in: Ders.: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1995 (Erstveröffentlichung 1898), S. 28–30.
- Loos, Adolf: „Das Princip der Bekleidung.“ In: Ders.: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1995 (Erstveröffentlichung 1898), S. 44–49.
- Loos, Adolf: „Architektur.“ In: Ders.: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1995 (Erstveröffentlichung 1910), S. 75–86.
- Loos, Adolf: „Antworten auf Fragen aus dem Publikum.“ In: Ders.: *Trotzdem*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1997 (Erstveröffentlichung 1919), S. 140–160.
- Loos, Adolf: „Von der Sparsamkeit.“ In: Ders.: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1995 (Erstveröffentlichung 1924), S. 177–183.
- Lotze, Hermann: *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*. München: J. G. Cotta 1868.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.
- Lynch, Kevin: *Das Bild (Image) der Stadt* (= Bauwelt Fundamente 16). Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1989 (Erstveröffentlichung 1960).
- Maderthaner, Wolfgang / Musner Lutz: *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*. Frankfurt/M. u.a.: Campus 2000.
- Malfroy, Silvain: „Eine Einführung in die Terminologie“ In: Ders. (Hg.): *Die morphologische Betrachtungsweise von Stadt und Territorium*. Zürich: ETH Zürich 1986, S. 13–260.
- Markus, Thomas A.: *Buildings and Power*. London, New York: Routledge 1993
- Maser, Werner: *Adolf Hitler. Biographie*. München: Herbig 1978 (Erstveröffentlichung 1971).
- McDonough, Thomas F.: „Die Architektur der Agoraphobie.“ In: *Der Architekt*, Nr. 7, 1999, S. 29–34.
- McGrath, Brian: „Bangkok: liquid perception.“ In: *AD (Architectural design)*, Bd. 73, Nr. 5, 2003, S. 78–85.
- Melvin, John. „Meaning and metaphor in the modern house.“ In *AD (Architectural design)*, Bd. 56, Nr. 10–11, 1986, S. 6–8.
- Meyer, Esther da Costa: „La donna è mobile.“ In: *Assemblage*, Nr. 28, 1995, S. 6–15.
- Mill, John Stuart: „De Tocqueville on Democracy in America [II].“ In: Ders.: *Collected Works of John Stuart Mill*, Bd. 18: *Essays on Politics and Society*. Hg. von John M. Robson. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press 1977
- Miller, Manu von: *Sonja Knips und die Wiener Moderne. Gustav Klimt, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestalten eine Lebenswelt*. Wien: Christian Brandstätter 2004.
- Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1998.
- Mönninger, Michael: „Naturdenken und Kunstgeschichte. Camillo Sitte und die ästhetische Theorie im 19. Jahrhundert.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 27–46.
- Mönninger, Michael: „Leben und Werk Camillo Sittes.“ In: Sitte, Camillo: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 1: *Schriften zu Kunstgewerbe und Kunstkritik*. Hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins. Wien: Böhlau erscheint 2006.
- Moore, Charles: „The City as a Work of Art.“ In: *City Planning* 7, Nr. 2, 1931.
- Moos, Stanislaus von: „Le Corbusier, the monument and the metropolis.“ In: *Columbia documents of architecture and theory: D*, Bd. 3, 1993, S. 115–137.

- Moravánszky, Ákos: „Die Geburt der modernen Großstadt.“ In: Ders.: *Die Architektur der Donaumonarchie*. Berlin: Ernst & Sohn 1988, S. 23–36.
- Moravánszky, Ákos (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien, New York: Springer 2003.
- Moravánszky, Ákos: „Erzwungene Ungezwungenheiten. Camillo Sitte und das Paradox des Malerischen.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 47–62.
- Mumford, Lewis: *Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer*. Übersetzt von Bruno Cassirer. Berlin: Gebr. Mann 1997 (Erstveröffentlichung als *Sticks and Stones* 1924)
- Naumann, Michael: „Die alte Angst vorm Apparat. Alle Räder stehen still, wenn der deutsche Geist es will: Über philosophische Technikfeindlichkeit, marginalisierte Ingenieure und verdächtige Innovationen.“ In: *DIE ZEIT*, 3. Februar 2005, S. 10.
- Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993.
- Nerdinger, Winfried / Oechslin, Werner (Hg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*. München u.a.: Prestel 2003.
- Neumann, Dietrich (Hg.): *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. München, London, New York: Prestel 1999.
- Neumann, Dietrich: „Before and after Metropolis.“ In: Ders. (Hg.): *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. München, London, New York: Prestel 1999, S. 33–38.
- Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München, Berlin, London New York: Prestel 2002.
- Nierhaus Irene: *Arch hoch 6*. Wien: Sonderzahl 1999.
- Nietzsche, Friedrich: „Sprüche und Zwischenspiele“, in Ders.: *Das Hauptwerk*, Bd. 3: *Jenseits von Gut und Böse*. Hg. von Jost Perfahl. München: Nymphenburger 1990.
- Nietzsche, Friedrich: „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.“ In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Hg. von Karl Schlechts. München: Hanser 1977 (Erstveröffentlichung 1874), S. 230–237.
- Nietzsche, Friedrich: „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (1873), in: Ders., *KSA (Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.)*, Bd. 1. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: dtv/de Gruyter 1988, S. 873–890.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke* (Musarionausgabe in 23 Bden.), Bd. 6: *Philosophenbuch. Unzeitgemäße Betrachtungen: erstes und zweites Stück*. München: Musarion Verlag 1922, S. 57.
- Oettermann, Stephen: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/M.: Syndikat 1980.
- Onians, John: „Architecture, metaphor, and the mind.“ In: *Architectural history* 35, 1992, S. 192–207.
- Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (2. erweiterte Auflage, Erstveröffentlichung 1979).
- Palladio, Andrea: *Die Vier Bücher zur Architektur*. Übersetzt von Andreas Beyer und Ulrich Schütte. Basel: Birkhäuser 2001.
- Parker, Samuel: *Free and Impartial Censure of the Platonick Philosophie*. Hg. von Ken Robinson. New York: AMS Press 1985 (Erstveröffentlichung 1666).
- Pater, Walter: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Hg. von Donald L. Hill. Berkeley: University of Californiy 1980 (nach der 4. Auflage von 1893, Erstveröffentlichung 1873).
- Payer, Peter: „Großstadtwirbel. Über den Beginn des Lärmzeitalters.“ In: Brunner, Karl / Schneider, Petra (Hg.): *Umwelt Stadt. Geschichte des Natur- und Lebensraumes Wien*. Wien: Böhlau 2005, S. 568–573
- Pfeifer, Hermann: „Kontrast und Rhythmus im Städtebau.“ In: *Der Städtebau* 1, 1904, S. 97–99.

- Platon: *Der Staat*. Übersetzt von Rudolf Rufner. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1991. (Original um 370 v. Chr.).
- Platon: *Timaios, Kritias, Minos, Nomoi*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1994.
- Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont 1986
- Pollak, Sabine / Hnilica, Sonja / Knoll, Bente / Witthöft, Gesa: "Architektur neutral? Planen mit Gender." In: *Architektur- und Bauforum* 3, 2006, S. 9–11.
- Porfyriou, Heleni: „Camillo Sitte und das Primat des Blicks in der Moderne.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 239–256.
- Pugin, Augustus Welby Northmore: *Contrasts: or, A. Parallel between the Noble Edifices of the Forteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Decay of Taste*. Salisbury 1836.
- Quincy, Quatremère de: *De l'Architecture Egyptienne considerée de son origine, de son gout, et comparée sous les memes rapports à l'architecture Grecque*. Paris 1803.
- Raith, Erich: *Stadtmorphologie. Annäherungen, Umsetzungen, Aussichten*. Wien: Springer 2000.
- Raith, Erich: „Stadt ohne Ende. Von der umschlossenen Stadt zur totalen Landschaft.“ In: Brunner, Karl / Schneider, Petra (Hg.): *Umwelt Stadt. Geschichte des Natur- und Lebensraums Wien*. Wien: Böhlau 2005, S. 596–603.
- Rapp, Christian / Rapp-Wimberger, Nadia: „Großbaustelle Paris. Der Stadumbau als politisches Projekt.“ In: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 62–70.
- Rapp, Christian: „Die Urbanisierung des Gebirges.“ In: *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Wien: Falter Verlag 1992, S. 536–543.
- Reichert, Ramón M.: „Die Arbeitsmaschine. Dokumente zur Sozialtechnologie und Rationalisierung.“ In: Felderer, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog. Wien: Kunsthalle Wien 1996, S. 119–144.
- Reining, Hermann: „Erläuterungen zu den Auflagen und Übersetzungen von Camillo Sittes Buch ‚Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘.“ In: Rudolf Wurzer (Hg.): *Camillo Sitte: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Nachdruck der 3. Auflage, Wien 1901 und des Originalmanuskriptes aus dem Jahre 1889*. (= Schriftenreihe des Institutes für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung, Technische Hochschule Wien, Band 19) Wien, New York: Springer Verlag 1972, o. S.
- Reiterer, Gabriele: *AugenSinn. Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes ‚Städtebau‘*. Salzburg: Anton Pustet 2003.
- Richards, Ivor Armstrong: „Die Metapher.“ In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1931), S. 31–54
- Riegl, Alois: „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung.“ In: Dehio, Georg / Riegl, Alois. *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*. (= Reihe Bauwelt Fundamente 80) Hg. von Ulrich Conrads. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1988 (Erstveröffentlichung 1903), S. 43–87.
- Robey, Norbert / Schönwald, Peter: *‚Venedig in Wien‘. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*. Wien: Überreuter 1996.
- Rodenstein, Marianne: *Wege zur Nicht-sexistischen Stadt*. Freiburg: Kore 1994.
- Roost, Frank: *Die Disneyifizierung der Städte*. Opladen: Leske + Budrich 2000.
- Rossi, Aldo: *Die Architektur der Stadt – Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen* (= *Bauwelt Fundamente*, Bd. 41). Übers. von Arianna Giachi. Düsseldorf: Bertelsmann 1973. (Erstveröffentlichung 1966).

- Rossmann, Andreas: „Auferstanden als Ruine. Landschaftspark Duisburg-Nord in Meiderich: Zeichen für das Ruhrgebiet im Wandel.“ In: *Bauwelt* 37, 1996, S. 2128–2135.
- Rousseau, Jean Jacques: *Emile oder Über die Erziehung*. Stuttgart: Reclam 1963 (Erstveröffentlichung 1762).
- Rowe, Colin / Koetter, Fred: *Collage City*. Basel u.a.: Birkhäuser 1984 (Erstveröffentlichung 1978).
- Ruskin, John: *Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover 1989 (Erstveröffentlichung 1849).
- Ruskin, John: *The Stones of Venice*. In: Ders.: *The Works of John Ruskin. Library Edition*, 39 Bde. Hg. von E.T. Cook und A. Wedderburn. London and New York: George Allen 1903-12 (Erstveröffentlichung 1853), Bd. 10
- Russolo, Luigi: „Futuristisches Manifest.“ In: Ders.: „*Intonarumori*“. Übersetzt von Justin Winkler und Albert Mayr. *Akroama: The Soundscape Newsletter Europe Editions*. Basel 1999 (Erstveröffentlichung 1916); im Netz unter: www.rol3.com/vereine/klanglandschaft (Juli 2005).
- Saarinen, Eliel: *The City. Its Growth, its Decay, its Future*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1971 (Erstveröffentlichung 1943).
- Saleh Pascha, Khaled: „*Gefrorene Musik*“. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*. Dissertation TU Berlin 2004. Download: edocs.tu-berlin.de/diss/2004/salehpascha_khaled.pdf (April 2005)
- Sant’Elia, Antonio: „Manifest der futuristischen Architektur.“ Übersetzt von Christa Baumgarth, in: Dies.: *Geschichte des Futurismus*. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt 1966 (Erstveröffentlichung 1914), S: 217–221.
- Scarpa, Ludovica: *Martin Wagner und Berlin*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1986.
- Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press 1985.
- Schafer, R. Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Alfred Knopf 1977.
- Schawelka, Kurt: „Klimts Beethovenfries und das Ideal des ‚Musikalischen‘.“ In: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993, S. 559–575.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst*. Vorgetragen 1802/03. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. I/5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (Reprint der posthumen Erstveröffentlichung von 1859).
- Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Hg. Von Edgar Lohner. Stuttgart: W. Kohlhammer 1966, S. 21f.
- Schmidtkunz, Hans: „Ausdruck im Städtebau.“ In: *Der Städtebau* 2, 1905, S. 91–95.
- Schmitz-Emans, Monika: „Metapher.“ In: Fachgruppe Literaturwissenschaft. Ruhr Universität Bochum (Hg.): *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Im Netz unter: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/basislexikon/texte/metapher/> (Mai 2005).
- Schön, Donald A.: „Generative Metaphor: A perspective on problem-setting in social policy.“ In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1993 (Erstveröffentlichung 1979), S. 137–163.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2. Hg von Wolfgang von Löhneysen. Stuttgart, Frankfurt: Cotta 1960 (Erstveröffentlichung 1844).
- Schorske, Carl E.: „Die Ringstraße, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt.“ In: Ders.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Übersetzt von Horst Günther. München: Piper 1994 (Erstveröffentlichung 1980), S. 23–110.
- Schultze-Naumburg, Paul: *Kulturarbeiten*, Bd. 4: *Städtebau*. München: Callwey, Kunstwart 1909 (2. Auflage).
- Schulze, Gerhard: *Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2000 (Erstveröffentlichung 1999).

- Schumacher, Patrik: „Die Autopoiesis der Architektur.“ In: Hadid, Zaha / Schumacher Patrik (Hg.): *Latente Utopien. Experimente der Gegenwartsarchitektur*. Ausstellungskatalog Steirischer Herbst 2002. Wien: Springer 2002, S. 5–10 im Beiheft.
- Schütte-Lihotzky, Margarete: *Warum ich Architektin wurde*. Salzburg: Residenz 2004.
- Schwartz, Claudia: „Eine glänzende Botschaft an Berlin.“ In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20. November 2003.
- Schwarz, Mario: „Stilfragen der Semmeringarchitektur (1). Die Semmeringbahn und der Villenbau der Gründerzeit.“ In: *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Wien: Falter Verlag 1992, S. 509–519.
- Schwarz, Mario: „Camillo Sittes Schriften zur Architektur.“ In: Sitte, Camillo: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 2: *Schriften zu Architektur und Städtebau*. Hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins. Wien: Böhlau erscheint 2007.
- Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1: *Textile Kunst*. Frankfurt/M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860.
- Semper, Gottfried: „Voriaufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.“ (1834) In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hg. von Hans u. Manfred Semper. München: Mäander 1979 (Reprint der Ausgabe von 1884), S. 215–258.
- Semper, Gottfried: „Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre.“ In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hg. von Hans u. Manfred Semper. München: Mäander 1979 (Reprint der Ausgabe von 1884), S. 259–291.
- Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005.
- Sennett, Richard: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Berlin: Suhrkamp 1997.
- Sieverts, Thomas: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1997.
- Sieverts, Thomas: „Die ‚Zwischenstadt‘ als Feld metropolitaner Kultur – eine neue Aufgabe.“ In: Keller, Ursula (Hg.): *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 193–224.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben.“ In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995 (Erstveröffentlichung 1903), S. 116–131.
- Sitte, Camillo: „Beobachtungen über bildende Kunst, besonders über Architectur, vom Standpuncte der Perspective (1868)“. Unpublizierter Autograph, gezeichnet „Cam. Sitte“, datiert „Wien 15. 2. [18]68“. Sign. SN: 249–68.
- Sitte, Camillo: „Zur Ausstellung im neuen Museum für Kunst und Industrie.“ In: *Neues Wiener Tagblatt (NWT)*, 10. November 1871.
- Sitte, Camillo: „Die Kahlenberg-Pläne.“ In: *NWT*, 21. August 1872.
- Sitte, Camillo: „Galerie Gsell.“ In: *NWT*, 12. März 1872.
- Sitte, Camillo: „Kunstbericht. (Vierte internationale Ausstellung.)“ In: *NWT*, 16./18. April 1872.
- Sitte, Camillo: „Hildebrandt’s Reise um die Erde.“ In: *NWT*, 11. Dezember 1873 (Abendausgabe).
- Sitte, Camillo: „Hoffmann’s Landschaften im Saale der Handelsakademie.“ In: *NWT*, 5. Juni 1873. Sign. SN: 144–123/1.
- Sitte, Camillo: „Hoffmann’s Scenerien zum Nibelungenring“, Handschr. Manuskript 1873. Sign. SN: 146–128.
- Sitte, Camillo: „Die komische Oper.“ In: *NWT*, 21. Januar 1874.
- Sitte, Camillo: „Aus dem Künstlerhause.“ In: *NWT*, 29. Januar 1874.
- Sitte, Camillo: „Zur Lehrmittel-Ausstellung der Gewerbe-Schule.“ In: *Salzburger Zeitung*, 23./24./28./29. April 1875.
- Sitte, Camillo: „Führich und Schmidt. Ein Blatt Kunstgeschichte.“ In: *NWT*, 1875, Sign. SN: 151–133
- Sitte, Camillo: *Richard Wagner und die Deutsche Kunst*. Wien: Verlag J. Gutmann 1875. Sonderdruck, Sign. SN: 133-108.

- Sitte, Camillo: „Erneuerung alter Ledertechnik bei Bucheinbänden.“ In: *Salzburger Gewerbeblatt* 1, 1877, Nr. 1–6, S. 1–3, 9–12, 17–18, 25–27, 33–35, 41–43.
- Sitte, Camillo: „Die Pariser Weltausstellung. Original Bericht.“ In: *Salzburger Gewerbeblatt*. Bd. 2, 1878, S. 33–36, 41–48, 53–59, 65–71, 77–80; Bd. 3, 1879, S. 1–3, 20–22, 33–34, 47–48.
- Sitte, Camillo: „Offenes Schreiben an Dr. Ilg.“ In: *Salzburger Gewerbeblatt*, 3. Jg., 1879, S. 54f.
- Sitte, Camillo: „Der neue Wiener Styl.“ In: *NWT*, 8. Juli 1881.
- Sitte, Camillo: „Zur Geschichte und Methodik des elementaren Körperzeichnens.“ In: *Zeitschrift des Vereines österreichischer Zeichenlehrer*, 10. Jahrg., Nr. 6 ff, 1885.
- Sitte, Camillo: „Methodik des Zeichenunterrichtes.“ In: *Vorträge aus dem Fachlehrer-Curse für Möbelindustrie von Dir. C. Sitte, Wien, 5. Jänner bis 31. März 1885*. Photomechanische Reproduktion eines Manuskripts, S. 3–160. Sign.SN: 443–329.
- Sitte, Camillo: „Josef Hoffmann’s Reisebilder. (Ausstellung im Künstlerhause).“ In: *Constitutionelle Vorstadt-Zeitung*, 29. Oktober 1886. Sign.SN: 248–380.
- Sitte, Camillo: „Die Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung.“ Sonderdruck, Wien: Verlag des Niederösterreichischen Gewerbevereines 1888 (Erstveröffentlichung: *Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines*, 1888). Sign. SN: 192-453/1.
- Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. In: Ders.: *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 3. Hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins. Wien: Böhlau 2003 (Reprint der Erstveröffentlichung von 1889).
- Sitte, Camillo: „Über alte und neue Städteanlagen mit Bezug auf Plätze und Monument-Aufstellung in Wien.“ Vortrag des Herrn Regierungsrathes Camillo Sitte, gehalten in der Wochenversammlung am 26. Jänner 1889 (nach dem Stenogramme). In: *Wochenschrift des Österr. Ingenieur- u. Architektenvereines*, 14. Jg, Nr. 33/34, 1889, S. 261–263, 269–274.
- Sitte, Camillo: „Über die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal.“ In: *Chronik des Wiener Goethe-Vereines* 3, März 1889, S. 18–20.
- Sitte, Camillo: „Ausweidung Wiens.“ In: *NWT*, 6. Dezember 1891.
- Sitte, Camillo: „Aus der Burg Kreuzenstein.“ In: *Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie* 1, Wien 1898, S. 3–15, 95–104, 155–164.
- Sitte, Camillo: „Stadterweiterung und Fremdenverkehr.“ In: *NWT*, 11. Oktober 1891.
- Sitte, Camillo: „Das Radetzky-Denkmal.“ In: *NWT*, 4. Oktober 1891.
- Sitte, Camillo: „Das Wien der Zukunft.“ Festrede, gehalten am 4. Jänner 1891 im Wissenschaftlichen Club aus Anlass der Creierung von Gross-Wien. In: *Monatsblätter des Wissenschaftlichen Club*. Außerordentliche Beilage zu Nr. 4. Wien, 15. Jänner 1891.
- Sitte, Camillo: „Die neue Stadterweiterung.“ In: *NWT*, 27. September 1891.
- Sitte, Camillo: „Die Kunst des Städtebauens.“ In: *NWT*, 5. März 1891.
- Sitte, Camillo: „So geht’s nicht!“ In: *NWT*, 21. März 1891.
- Sitte, Camillo: „Neu-Wien – Ein Willkomm.“ In: *NWT*, 20. Dezember 1891.
- Sitte, Camillo: „Stadterweiterung und Fremdenverkehr.“ In: *NWT*, 11. Oktober 1891.
- Sitte, Camillo: „Station Wien.“ In: *NWT*, 25. Oktober 1891.
- Sitte, Camillo: „Über die Erhaltung des Gurker Domes und dessen Malereien.“ In: *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler*, n.F., 18. Jg., 1892, S. 53–56, 75–80. Sign. SN: 191–452/3.
- Sitte, Camillo: „Die Ausstellung im Künstlerhause.“ In: *NWT*, 2. April 1892.
- Sitte, Camillo: „Die Bauwerke der Ausstellung.“ In: *NWT*, 7. Mai 1892.
- Sitte, Camillo: „Ferstel, Hansen, Schmidt.“ In: *NWT*, 30. Januar 1892.
- Sitte, Camillo: „Das Waldviertel einst und jetzt.“ In: *NWT*, 25. August 1893.
- Sitte, Camillo: „Die Regulierung des Stubenviertels.“ In: *NWT*, 5. März 1893.
- Sitte, Camillo: „Wiener Villenzone.“ In: *NWT*, 3. September 1893.
- Sitte, Camillo: „Der Wille des Stadtbauamtes.“ In: *NWT*, 12. März 1893.

- Sitte, Camillo: „Das Wien der Zukunft. Zur Ausstellung der Regulierungsprojekte.“ In: *NWT*, 6./8./14./31. März 1894.
- Sitte, Camillo: „Die Parcellierung und die Monumentalbauten von Privoz.“ In: *Der Architekt 1*, 1895, S. 33–35.
- Sitte, Camillo: „Eine Doppelvilla.“ In: *Der Architekt*, 1. Jg., 1895, S. 3–4.
- Sitte, Camillo: „Exposé Marienthal.“ Manuskript, 2 Blatt, 1896, Sign. SN: 277-40.
- Sitte, Camillo: „Vorläufige approximative Calculation einer Villen-Station bei der bevorstehenden Seeanlage zu Marienthal.“ Autograph, 5 Seiten, 1896, Sign. SN: 277-44.
- Sitte, Camillo: „Thurm-Freiheit.“ In: *NWT*, 1. März 1896.
- Sitte, Camillo: „Discussion über den General-Regulierungsplan von Wien.“ In: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines*, Nr. 27, 1896, S. 410.
- Sitte, Camillo: „Unser gewerbliches Unterrichtswesen.“ In: *NWT*, 30. Juli 1899.
- Sitte, Camillo: „Joseph Hoffmann.“ In: *NWT*, 18. Januar 1900. Sign. SN: 176–142.
- Sitte, Camillo: „Über Farbenharmonie.“ In: *Centralblatt für das Gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich 18*, 1900, S. 196–227.
- Sitte, Camillo: „Großstadt-Grün.“ In: Ders.: *CSG*, Bd. 3. Hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins. Wien: Böhlau 2003 (Erstveröffentlichung 1900), S. 231–249.
- Sitte, Camillo: „Eine Kunstfrage. Die Concurrenz zum Stadt Wien-Museum.“ In: *NWT*, 22. November 1901.
- Sitte, Camillo: „Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg“. Reichenberg: Im Verlage des Stadtrathes 1901. Sign. SN: 211–66.
- Sitte, Camillo: „Am Carlsplatz. Das Kaiser Franz Joseph-Museum der Stadt Wien.“ In: *NWT*, 12. Juni 1902.
- Sitte, Camillo: „Die Ergebnisse der Vorconcurrenz zu dem Baue des Kaiser Franz Joseph-Museums der Stadt Wien.“ In: *Allgemeine Bauzeitung*, 67. Jg., 1902, S. 61–66, Taf. 28–30.
- Sitte, Camillo: „Vorwort zur bautechnischen Ausführung.“ In: *Kundmachung des Ersten Wiener Beamten-Bauvereines*. Selbstverlag, Wien 1902. Sign. Sn: 291–772/1.
- Sitte, Camillo: „Sezession und Monumentalkunst.“ In: *NWT*, 5./6. Mai 1903.
- Sitte, Camillo / Goecke, Theodor: „An unsere Leser.“ Vorwort der Herausgeber Camillo Sitte, Theodor Goecke. In: *Der Städtebau 1*, Wien, Berlin 1904, S. 1–4.
- Sitte, Camillo: „Enteignungsgesetz und Lageplan“, in: *Der Städtebau 1*, 1904, S. 5–7, 17–19, 35–37.
- Sitte, Camillo: „O.T. (Zur Frage der Avenue)“. Wien: Paul Gerin o.J. Sign. SN: 233–480/2.
- Sitte, Heinrich: „Am Hof.“ In: *NWT*, 22. Dezember 1908. Wieder abgedruckt in: *Zur Rettung Alt-Wiens. (=Flugschriften des Vereines zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs, Nr. 2)*. Wien, Leipzig 1910, S. 23–31.
- Smith, Adam: *Theorie der ethischen Gefühle*. Übersetzt und hg. von Walther Eckstein. Hamburg: Meiner 1977 (Erstveröffentlichung 1759).
- Sombart, Werner: „Wien.“ In: *Zur Rettung Alt-Wiens. (=Flugschriften des Vereines zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs, Nr. 2)*. Wien, Leipzig: Carl Fromme 1910 (Erstveröffentlichung 1907), S. 8–14.
- Sonne, Wolfgang: „The entire City shall be planned as a Work of Art.“ Städtebau als Kunst im frühen modernen Urbanismus 1890–1920“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte 2*. Bd. 66. 2003, S. 207–236.
- Sonne, Wolfgang: „Politische Konnotationen des malerischen Städtebaus.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 63–89.
- Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern*. Frankfurt/M.: Fischer 2003 (Erstveröffentlichung 1977, 1988).
- Sörgel, Herman: *Architektur-Ästhetik. Theorie der Baukunst*. Berlin: Brinckmann 1998 (Reprint der 3. erw. Auflage 1921).

- Speer, Albert: *Erinnerungen*. Frankfurt/M.: Ullstein 1993 (Erstveröffentlichung 1969).
- Stockreiter, Karl: „Am Rand der aufklärungsmetapher. Korrespondenzen zwischen Archäologie und Psychoanalyse.“ In: Marinelli, Lydia (Hg.): *Meine alten und dreckigen Götter. Aus Sigmund Freuds Sammlung*. Ausstellungskatalog Sigmund Freud Museum Wien. Basel u.a.: Stroemfeld 1998, S. 81–93.
- Storch, Ursula: „Alt-Wien dreidimensional. Die Altstadt als Themenpark.“ In: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Ausstellungskatalog des Wien Museums. Wien: Czernin 2004, S. 159–171.
- Stübgen, Joseph: *Der Städtebau*. Repr. d. 1. Aufl. von Ders.: *Der Städtebau*. (= *Handbuch der Architektur*. Hg. von Joseph Durm u.a., Band IV: *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude*; 9. Halbbd. Darmstadt: Bergsträsser 1890) Braunschweig u.a.: Vieweg 1980.
- Taut, Bruno: *Die Neue Baukunst in Europa und Amerika*. Stuttgart: Hoffmann 1979 (Erstveröffentlichung 1929).
- Taylor, Robert R.: *The Word in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*. Berkeley u.a.: University of California Press 1974.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Frankfurt: Piper 2000 (Erstveröffentlichung 1977).
- Thucydides: *The History of the Peloponnesian War*. Übersetzt von Richard Crawley. New York: Modern Library 1951.
- Urry, John: *The Tourist Gaze*. London: Sage 1990.
- Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als-ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Aalen: Scientia 1986 (Erstveröffentlichung 1911).
- Velde, Henry van de: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst.“ In: *Pan* 5, Nr. 4, 1899, S. 261–270.
- Venturi, Robert / Scott, Brown, Denise / Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt* (= *Bauwelt Fundamente*, Bd. 53). Basel. Birkhäuser 2003 (Erstveröffentlichung Cambridge/Mass. 1972).
- Verma, Niraj: „Metaphor and analogy as elements of a theory of similarity for planning.“ In: *JPER (Journal of planning education and research)*, Bd. 13, Nr. 1, 1993, S. 13–25.
- Vidler, Anthony: „The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginary.“ In: Neumann, Dietrich (Hg.): *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. München, London, New York: Prestel 1999, S. 13–25.
- Vidler, Anthony: „Stadtängste und Städtebau.“ In: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 257–274.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: *Entretiens sur l'architecture*, 2 Bde. Brüssel: Mardaga 1977 (Erstveröffentlichung 1863).
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: „Stil.“ In: *Definitionen. Sieben Stichworte aus dem ‚Dictionnaire raisonné de l'architecture‘*. Übersetzt von Marianne Uhl. Basel u.a.: Birkhäuser 1993 (Erstveröffentlichung als *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xie au XVIe siècle*, 10 Bde. Paris 1854–1868.).
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, 6 Bde. Paris: Gründ et Maguet, 1858–1875.
- Vitruvius Pollio, Marcus: *Zehn Bücher über Architektur*. Hg. von Curt Fensterbusch. Darmstadt: Primus Verlag 1996.
- Wagner, Otto: *Die Baukunst unserer Zeit*. Wien: Löcker 1979 (Erstveröffentlichung 1895).

- Wagner, Otto: *Moderne Architektur*. Wien: Schroll 1902 (Erstveröffentlichung 1896).
- Wagner, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: Ders.: *Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Bd. 6: *Reformschriften 1849–52*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M.: Insel-Verlag 1983.
- Watson, Donald: „Model, metaphor and paradigm.“ In: *Journal of architectural education*, Bd. 37, Nr. 3/4, 1984, S. 4–9.
- Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbeck: Rohwolt 1990.
- Weinrich, Harald: „Semantik der kühnen Metapher.“ In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 (Erstveröffentlichung 1963), S. 316–339.
- Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurt/M., New York: Campus 1991.
- Wieczorek, Daniel: „Camillo Sittes ‚Städtebau‘ in neuer Sicht“, in: *Berichte zur Raumforschung und Raumplanung* 3–5. Bd. 33., 1989. Wien, New York: Springer Verlag 1989, S. 35–45.
- Wieser, Christoph: „Die Wahrnehmungsweise der Stadt. Ein neuer Blick auf Camillo Sittes ‚Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘.“ In: *Parnass* 20/1, 2000, S. 90–93.
- Wiesner, Anne: „Gefahrlose Reisen in fremde Welten. Carl Hagenbecks Tierpark in Hamburg.“ In: *Archithese* 5, 2001, S. 18–21.
- Wilhelm, Karin: „Städtebauteorie als Kulturtheorie – Camillo Sittes ‚Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘“, in: Musner, Lutz / Wunberg, Gotthart / Lutter, Christina (Hg.): *Cultural turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2001, S. 89–109.
- Wilhelm, Karin: „Zur Architekturtheorie der Wiener Moderne“, in: Acham, Karl (Hg.): *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*, Bd. 5: *Sprache, Literatur und Kunst*. Wien: Passagen 2003, S. 445–469.
- Wilhelm, Karin: „Ordnungsmuster der Stadt. Camillo Sitte und der moderne Städtebaudiskurs.“ In: Dies. / Jessen-Klingenberg, Detlef (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*. Basel u.a.: Birkhäuser 2006, S. 15–95.
- Wilhelm, Karin / Jessen-Klingenberg, Detlef (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*. Basel u.a.: Birkhäuser 2006.
- Wilson, Elizabeth: *Begegnung mit der Sphinx. Stadtleben, Chaos und Frauen*. Übersetzt von Lore Ditzen. Basel: Birkhäuser 1993 (Erstveröffentlichung 1991).
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden: Walter 1764.
- Winter, Helmut: „Hundert Jahre Stadtbaukunst. Anmerkungen zu Camillo Sittes ‚Städtebau‘ in seiner Bedeutung für das Denken von Architekten im 20. Jahrhundert.“ In: *Berichte zur Raumforschung und Raumplanung* 33/3–5, Wien 1989, S. 45–48.
- Wittgenstein, Ludwig: „Philosophische Untersuchungen.“ In: Ders.: *Tractatus Logico-philosophicus*. (= *Werkausgabe* Bd. 1). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 225–580.
- Wittmann, Richard: „Architecture Parlante – eine Anti-Rhetorik?“ In: *Daidalos* 64: *Rhetorik*, 1997, S. 12–23.
- Wright, Frank Lloyd: *The Future of Architecture*. New York: Horizon Press 1953
- Wurzer, Rudolf: „Camillo Sitte. Leben, Werk und Stellung.“ In: Ders. (Hg.): *Camillo Sitte: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Nachdruck der 3. Auflage, Wien 1901 und des Originalmanuskriptes aus dem Jahre 1889. (= Schriftenreihe des Institutes für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung, Technische Hochschule Wien, Bd. 19) Wien, New York: Springer Verlag 1972, S. IX–XX.
- Wurzer, Rudolf: „Camillo Sitte.“ In: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.): *Handwörterbuch der Raumforschung und Raumplanung*. Bd. 3. Hannover: Gebrüder Jäneke Verlag 1970, S. 2944–2951.
- Wurzer, Rudolf: „Franz, Camillo und Siegfried Sitte. Ein langer Weg von der Architektur zur Stadtplanung.“ In: Ders. (Hg.): *Berichte zur Raumforschung und Raumplanung* 33/3–5, Wien 1989, S. 9–32.

Wurzer, Rudolf: „Camillo Sittes Hauptwerk: ‚Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen‘.“
In: *Alte Stadt*, Bd. 19, Nr. 1, 1992, S. 1–15.

Yates, Frances: *The Art of Memory*. London: Routledge 1966.

YEAN: *TirolCITY. Neue Urbanität in den Alpen*. Wien, Bozen: Folio 2005.

Zasche, Theodor: *Das neue Wien*. Wien: Herold 1923.

Zeuchner, Gerd: „Camillo Sitte.“ In: *Architektur der DDR 27/11*, 1978, S. 698–699.

Zumthor, Peter: *Architektur denken*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 1999.

Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt/M.: Fischer 2003
(Erstveröffentlichung 1942).

14. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: „Allegorie der Künste der architektonischen Repräsentation“ (Ausschnitt) von G. B. Leonardi. (Ciampini, G.G.: *Vetrea Monimenta*, Rom 1690; Quelle: Forty 2000.)
- Abb. 2: Visuelle Metaphern für die Kirche in Ronchamp von Le Corbusier, gezeichnet von Hillel Schocken in einem Seminar über Architektursemiotik von Charles Jencks an der AA. (Jencks 2002.)
- Abb. 3: Domplatz in Siena. (Foto: Sonja Hnilica.)
- Abb. 4: „Plan Voisin“ für Paris von Le Corbusier, 1922. Rowe und Koetter interpretieren ihn als Figur-Grund Umkehrung (S. 105). (Quelle: Rowe / Koetter 1984.)
- Abb. 5: Modell von Sittes in seinem *Der Städtebau* 1889 publizierten Entwurf für die Wiener Ringstraße, angefertigt von der Meisterklasse Holzbauer, Universität für angewandte Kunst. Im Vordergrund der neue Platz für das Parlament von Theophil Hansen, dahinter Rathaus und Burgtheater, die Universität und die Votivkirche. Im Modell ist das Burgtheater falsch positioniert. Korrigierte Fotomontage von Sonja Hnilica. (Quelle: Kassel-Mikula 1999.)
- Abb. 6: „Theorem von 1909“ in: *Life*, Oktober 1909. Cartoon eines Towers mit 84 Ebenen. Der Wolkenkratzer als utopisches Instrument zur unbegrenzten Gewinnung von Neuland. (Quelle: Koolhaas 1999.)
- Abb. 7: *Unité d’Habitation* in Marseille von Le Corbusier, 1946–52, für 1400 Bewohner geplant. (Quelle: Benevolo 2000.)
- Abb. 8: Le Corbusiers Überlegungen zu den *Unités*. (Quelle: Benevolo 2000.)
- Abb. 9: Niederländischer Pavillon von MVRDV, EXPO Hannover 2000. (Foto: Sonja Hnilica.)
- Abb. 10: Ansicht einer utopischen Siedlung aus der Vogelperspektive von G. Muller. Fontispiz in: Morgan, John Minter: *The Christian Commonwealth*. London 1854.
- Abb. 11: *Anatomie als Anleitung für den Städtebau* von Le Corbusier, zwei Seiten aus *L’Urbanisme*, 1925. (Corbusier 1979.)
- Abb. 12: Stadtgrundriss mit eingeschriebener menschlicher Figur von Francesco di Giorgio Martini. *Cod. Saluzziano* 148 fol. 3. Turin. (Quelle: Krufft 1995)
- Abb. 13: Aufbauschema für eine Gemeinschaftssiedlung auf Grundlage des eineinhalbgeschossigen Einfamilienreihenhauses von Roland Rainer, publiziert 1944 als „Die zweckmäßigste Hausform für Erweiterung, Neugründung und Wiederaufbau von Städten“. Mit Grundrissen von Wohnung, Wohngruppe und Schulbezirk. (Quelle: Durth / Gutschow 1993.)
- Abb. 14: „Entwicklung des Ordnungsprinzips für den Aufbau eines Siedlungsorganismus“ von Max Karl Schwarz, 1947. In: *Der Gärtnerhof* 1947.
- Abb. 15: Vergleiche zwischen Städten und menschlichem Zellgewebe von Eliel Saarinen, 1943. (Saarinen 1971.)
- Abb. 16: „London verlässt die Stadt oder Der Marsch der Ziegelsteine und des Mörtels“ von George Cruikshank, 1829. (Quelle: Benevolo 2000.)
- Abb. 17: „Die Stadt verschlingt die Landschaft“ von Victor Gruen, 1973. (Gruen 1973.)
- Abb. 18: „Walking City“ von Ron Herron, 1964. (Archigram 1994.)
- Abb. 19: „Save the Countryside: Saint George for rural England“, Postkarte des Council for the Preservation of Rural England 1928. (Quelle: Frank 2003.)
- Abb. 20: New Yorker Wolkenkratzer anthropomorph gedeutet von Salvador Dalí, Zeichnung, 1942. (Quelle: Koolhaas 1999)
- Abb. 21: „Nutrix Terra“ von Mathias Merian dem Älteren. Illustration zu Maier, M.: *Atlanta Fugiens*. Oppenheim 1618. (Quelle: Falkenhausen 1997.)
- Abb. 22: Wien als Frau mit Siegeskranz präsentiert stolz die Rotunde der Weltausstellung und wird von allen Völkern bewundert. Karikatur in: *Die Bombe*, 1. Mai 1873.
- Abb. 23: „Hausmann wird von Mlle. Lutèce zurückgewiesen. Der Undank der Pariser.“ Karikatur in: *Paris Comique*, 15. Januar 1870. (Quelle: Frank 2003.)

- Abb. 24: Arbeiten von Baron Haussmann, zeitgenössische Karikatur von Edmont Morin. (Quelle: Frank 2003.)
- Abb. 25: Wien als Frau wird von den Juden besudelt, Karikatur von Theodor Zasche, 1923. (Zasche 1923.)
- Abb. 26: Allegorie des Europa von Matthias Quad, 1587. (Quelle: Weigel 1990.)
- Abb. 27: Golders Green. Werbeplakat. (Quelle: Hall 1996.)
- Abb. 28: Beaux-Arts-Kostümball am 23. Januar 1931 im Hotel Astor unter dem Motto „Fête Moderne – Eine Phantasie in Feuer und Silber“. Die Baumeister Manhattans geben, als ihre eigenen Wolkenkratzer verkleidet, das Ballett „Skyline von New York“ zum besten: im Bild: A. Steward Walker als Fuller Building, Leonard Schultze als Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn als Sqibb Building, William Van Alen als Chrysler Building, Ralph Walker als One Wall Street, D. E. Ward als Metropolitan Tower, Joseph H. Freedlander als Museum of the City of New York. (Quelle: Koolhaas 1999.)
- Abb 29: Filmstill aus „Die Strasse“, Deutschland 1923. (Regie: Karl Grunc, Bühnenbild: Ludwig Meidner, Karl Goergen). (Quelle: Neumann 1999.)
- Abb. 30: Häusermeer Chicago, Vogelschau anlässlich der Weltausstellung 1893. (Quelle: Benevolo 2000.)
- Abb. 31: Gebirgsartige Baumassen, die sich bei optimaler Ausnutzung des Zoning Law ergeben würden, Kohlezeichnung von Hugh Ferriss, 1929. (Quelle: Sonne 2003.)
- Abb. 32: Paris als Chaos von Le Corbusier, 1925. (Corbusier 1979)
- Abb. 33: 70 Prozent der Grundfläche im Zentral District von Houston/Texas werden von Parkplätzen eingenommen. (Quelle: Kostof 1993.)
- Abb. 34: Vorschläge zur Auflösung des Verkehrsstaus in New York durch Trennung von Fußgängern und Fahrzeugverkehr in vier Phasen von Harvey Wiley Corbett, 1923. (Quelle: Koolhaas 1999.)
- Abb. 35: „Manchester“ von William Wylde, 1851. (Quelle: Girouard 1985.)
- Abb. 36: „Eine christliche Stadt in den Jahren 1440 und 1840“ von Augustus Welby Northmore Pugin. (Pugin 1836.)
- Abb. 37: „Ohne Titel (Die Stadt)“ von Karl Steiner, Fotocollage 1925. IVAM, Centro Julio González, Valencia.
- Abb. 38: Gründungsplan von Santiago del Leon, dem heutigen Caracas. (Quelle: Benevolo 2000)
- Abb. 39: „Die Tragische Szene“ und „Die Komische Szene“, Bühnenbilder von .Sebastiane Serlio. (Quelle: Rowe / Koetter 1984.)
- Abb. 40: Feierlichkeiten auf der Place Royale (heute Place des Vosges) anlässlich der Hochzeit von Louis XIII mit Anne von Österreich 1615. Musée Carnevalet, Paris.
- Abb. 41: Bühnenbild für die Filmstadt „Metropolis“ (Deutschland 1927, Regie: Fritz Lang, Bühnenbild: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht) im Bau. (Quelle: Neumann 1999.)
- Abb. 42: „Alt-Wien“ auf der Internationalen Musik- und Theaterausstellung 1892 im Wiener Prater. Im Vordergrund die rekonstruierten Häuserzeilen des Hohen Markts, im Hintergrund die Rotunde der Weltausstellung. Kolorierte Photographie 1892. Wien Museum, Inv.Nr: 108.390/7.
- Abb. 43: Doppelvilla von Camillo Sitte, Grundrisse und Ansicht, 1895. (Sitte, „Doppelvilla“, 1895.) 1895.
- Abb. 44: Programmatische Skizze in: Purdom, C.B.: How should we rebuild London? London 1945. (Quelle: Benevolo 2000.)
- Abb. 45: „Plastische Darstellung des Terrains der inneren k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien samt den Glacis-Gründen nach der Aufnahme und dem Nivellement des k.k. Catasters vom Jahre 1858“ von Otto von Altvater, 1858. Plastisches Relief auf Karton, koloriert, 174x174. Historisches Museum der Stadt Wien. Inv.Nr. 31.020.
- Abb. 46: Alternativvorschlag für einen Bebauungsplan der Eilenriede in Hannover von Camillo Sitte. (Sitte, „Enteignungsgesetz und Lageplan“, 1904.)
- Abb. 47: Die Stadt Bologna in den schützenden Händen von San Petronio. Statuette auf dem Grabmal des Hl. Dominikus von Michelangelo 1495, Bologna. (Quelle: Benevolo 2000.)

- Abb. 48: Römisches Amphitheater Lucca, transformiert in Wohnhäuser. Aldo Rossi bringt dieses Beispiel, um Ähnlichkeiten zwischen städtebaulichen und linguistischen Formen zu unterstreichen. (Quelle: Forty 2000)
- Abb. 49: „Suprematistische Ornamente. Stadt“ von Kasimir Malewitsch, 1927. Rekonstruktion, bestehend aus 7 Originalteilen und 11 rekonstruierten Teilen aus Gips von Paul Pedersen. Centre Georges Pompidou/MNAM-CCI, Paris.
- Abb. 50: „Hotel de la Suzonière“ von Eric Satie, undatiert. Sammlung Robert Caby, Paris.
- Abb. 51: Partitur für die „Komposition eines Zentrums“ von Victor Gruen 1973. (Gruen 1973.)
- Abb. 52: „La Strada entra nella Casa“ von Umberto Boccioni, 1911. Öl auf Leinwand, 100x100cm. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel.
- Abb. 53: „India House, Manchester“ von Adolphine Valette 1912. Manchester City Art Gallery.
- Abb. 54: Schnitt durch ein Panorama. (Quelle: Oettermann 1980.)
- Abb. 55: Ausschnitt aus dem Panorama „Einfahrt des Norddeutschen Lloydampfers in den Hafen von New York“ von Hans Petersen. (Quelle: Oettermann 1980.)
- Abb. 56: „Ein Neues Image für Petrzalka/Bratislava“, Entwurfsprojekt von Christian Dancso, Laura Weissenbacher, Gertraud Gindele und Sonja Hnilica am Institut für Wohnbau, TU Wien 2001. (Foto: Sonja Hnilica.)
- Abb. 57: „Metropolis“ von Paul Citroën, 1923. Fotomontage. Rijksuniversitet, Prentenkabinet, Leyden.

Curriculum Vitae

Dipl.-Ing. Sonja Hnilica
 Margaretenstr. 149/34, 1050 Wien, Österreich
 Tel: +43-(0)676-960 76 71
 hnilica@email.archlab.tuwien.ac.at
 Geboren 4. Oktober 1973 in Hanau/M. (D)

Ausbildung

- 2002–2006 Doktoratsstudium an der TU Wien. Thema der Dissertation: „Stadmetaphern. Camillo Sittes Bild der Stadt im Architekturdiskurs“
- 2002 Diplom am Institut für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie, Abteilung Architekturtheorie, TU Wien zum Thema: „Disziplinierte Körper. Die Schulbank als Erziehungsapparat“
- 1994–2002 Studium der Architektur an der TU Wien
- 1993 Abitur
- 1984–1993 Allgemeinbildendes Gymnasium in Freigericht (D)
- 1980–1984 Grundschule in Rodenbach (D)

Beruflicher Werdegang

- 2004– Projektassistentin (FWF) am Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen, TU Wien.
- 2003 Freie Mitarbeiterin bei Forschungsprojekt am Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen, TU Wien.
- WS 2003/04 Lehrbeauftragte am Institut für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie, Abteilung Architekturtheorie, TU Wien.
- 2000–2003 Studienassistentin am Institut für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie, Abteilung Architekturtheorie, TU Wien.
- 1993–2001 Freie Mitarbeit und Praktikas in verschiedenen Architekturbüros und Baufirmen in Deutschland und Österreich.

Lehre

- SS 2006 „Wahlseminar Städtebau“ 3h Seminar (gemeinsam mit Bernhard Langer).
- SS 2006 „Technik und Gender – Einführungsveranstaltung für IngenieurInnen“ 2h Vorlesung (gemeinsam mit Bente Knoll).
- WS 2005/06 „Was hat Gender mit dem Technikstudium zu tun?“ 2h Seminar (gemeinsam mit Bente Knoll).
- 06/2005 „The Reproduction of Aura“ Einwöchiger Designworkshop an der International Summerschool der Erciyes University, Kayseri (TUR).
- SS 2005 „Kritische Planungspraxis“ 2h Vorlesung mit Übung. Wahlfach im 2. Studienabschnitt.
- SS 2004 „Nie wieder Schule“ 3h entwurfsbegleitendes Seminar (mit Kari Jormakka, Dörte Kuhlmann).
- WS 2003/04 „Kritische Planungspraxis“ 1,5h Vorlesung, 1,5h Übung. Wahlfach im 2. Studienabschnitt.
- WS 2003/04 „Building Gender“ 2h Ringvorlesung. Konzeption und Durchführung (mit Dörte Kuhlmann, Kari Jormakka, Ebru Simsek)
- WS 2002/03 „Building Gender“ 2h Ringvorlesung. Konzeption und Durchführung (mit Dörte Kuhlmann, Kari Jormakka, Ebru Simsek)

- WS 2001/02 „Building Gender“ 2h Ringvorlesung. Konzeption und Durchführung (mit Dörte Kuhlmann, Kari Jormakka, Ebru Simsek)
- WS 2000/01 „Geschlechtskonstruktionen“ 2h Ringvorlesung. Konzeption und Durchführung (mit Dörte Kuhlmann, Kari Jormakka, Ebru Simsek)

Forschungsprojekte und Kongressorganisationen

- 2005– Gender in die Lehre. Im Auftrag der Koordinationsstelle für Frauenförderung und Gender Studies der TU Wien. (Mit KnollSzalaiOEG)
- 2005– Gender Planning Impact in Planungsprozessen in der Stadtgemeinde Schwechat (A). Im Auftrag der Stadtgemeinde Schwechat (A). (Mit Sabine Pollak, Gesa Withhöft, KnollSzalaiOEG)
- 2003– Camillo Sitte Gesamtausgabe in 6 Bänden. Wissenschaftliche Bearbeitung, Redaktion, wissenschaftliches Lektorat und Projektmanagement.
- 2003–2005 Camillo Sitte Symposium an der TU Wien, November 2003. Mitarbeit an Konzeption und Durchführung, wissenschaftliches Lektorat der Dokumentation.
- 1999–2001 27. FINUT-Kongress (Frauen in Naturwissenschaft und Technik) an der TU Wien, Mai 2001. Mitarbeit an Konzeption, Durchführung und Dokumentation

Zusatzqualifikationen in Hochschuldidaktik, Moderation und Projektmanagement

- 07/2005 Summerschool „Erfolgsstrategien für Nachwuchswissenschaftlerinnen“, veranstaltet von der Universität Graz. 101 Stunden.
- 2003–2004 Lehrgang „Gendersensible Hochschuldidaktik“, veranstaltet vom Arbeitsbereich Gender and Diversity in Organizations, WU Wien. 36 Stunden.
- 1998–2000 Teilnahme an drei Ausbildungslehrgängen für Tutoren, veranstaltet von der österreichischen Hochschülerschaft. Insgesamt 72 Stunden.

Scientific Community Services

- 2005 Wissenschaftlicher Beirat zur Konzeption der Fachtagung „Gender in der Technik“, 17. November 2005, TU Wien.
- 2004–2005 Mitwirkung in der Arbeitsgruppe Forschung an der Fakultät für Architektur und Raumplanung, TU Wien.
- 2001–2006 Mitherausgeberin der Zeitschrift Koryphäe. Medium für feministische Naturwissenschaft und Technik.
- 1998–2000 Organisation eines interdisziplinären Arbeitskreises für Planerinnen im Rahmen des Österreichweiten Tutoriumsprojekts.

Preise

- 2003 Archdiploma, TU Wien: Erster Preis der Kategorie „Theoretische Arbeiten“ (Diplomarbeiten der Fakultät für Architektur und Raumplanung der TU Wien 2001–2003).

Publikationen

Bücher und Herausgaben

Disziplinierte Körper. Die Schulbank als Erziehungsapparat. Wien, Edition Selene 2003.

(Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender.* Wien, Edition Selene 2003. (Mit Dörte Kuhlmann, Kari Jormakka)

Artikel und Buchbeiträge

(angenommen)

„Camillo Sitte: vormodern oder postmodern?“, in: *Dokumentation des Symposiums „Camillo Sitte and the circulation of ideas on urban aesthetics. Europe and Latin America: 1880–1930“*, Bauru (BR), Oktober 2004, erscheint 2006. (Mit Bernhard Langer)

(angenommen)

„The Reproduction of Aura“, in: *TOL*, Kayseri (TUR), erscheint 2006.

„Architektur neutral? Planen mit Gender“, in: *Architektur- und Bauforum*, Februar 2006, S. 9–11. (Mit Sabine Pollak, Bente Knoll, Gesa Witthöft)

„The City as an Artwork“, in: *Datutop 27*, Tampere (FIN), 2006, S. 16–42.

„Die Grenzen der Kunst und anderer Metaphern im modernen Städtebau“, in: Klaus Semsroth, Kari Jormakka, Bernhard Langer (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte.* Wien, Böhlau 2005, S. 183–208.

„Immer hier oder ständig fort? Versuche einer Beschreibung der Mobilität von Wissenschaftlerinnen“, in: *Koryphäe 36*, 2004, S. 30–36.

„Anna Stainer-Knittel, Malerin (1841–1915)“, in: *Koryphäe 32*, 2002, S. 6–8.

Interviews

„Leben als Architektin. Ein Gespräch mit Eleonore Kleindienst, Susanne Höhdorf und Martha Wolzt“, in: *Koryphäe 38*, 2005, S. 36–42.

„Eine Frage der Generation. Interviews mit Kerstin Dörhöfer, Christiane Erlemann, Myra Warhaftig und Ulla Terlinden“, in: Dörte Kuhlmann, Sonja Hnilica, Kari Jormakka (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender.* Wien, Edition Selene 2003, S. 102–137.

„Open Minded Spaces. Ein Interview mit Silja Tillner“, in: Dörte Kuhlmann, Sonja Hnilica, Kari Jormakka (Hg.): *building power. Architektur, Macht, Gender.* Wien, Edition Selene 2003, S. 136–157. (Mit Dörte Kuhlmann)

„Kann mann/fau/kind im Haus Tugendhat leben? Ein Interview mit Daniela Hammer Tugendhat“, in: Dörte Kuhlmann, Kari Jormakka (Hg.): *building gender. Architektur und Geschlecht.* Wien, Edition Selene 2002, S. 145–164. (Mit Dörte Kuhlmann, Kari Jormakka)

„Ich bin eine Architekt. Ein Interview mit Françoise-Hélène Jourda“, in: Dörte Kuhlmann, Kari Jormakka (Hg.): *building gender. Architektur und Geschlecht.* Wien, Edition Selene 2002, S. 185–199.

Ausstellungsteilnahmen mit Katalogbeitrag

„Disziplinierte Körper. Die Schulbank als Erziehungsapparat“, „Archdiploma“, Kunsthalle Project Space Wien. Oktober 2003. Publiziert in: Fakultät für Architektur und Raumplanung (Hg.): *Archdiploma 2003 (= Wegweisungen. 6)*, Wien 2003, S. 90f. Deutsch und Englisch.

„Baufaufnahme Schloss Pidhirci, Schnitt Nod–Süd“, „Baufaufnahme Schloss Pidhirci, Ansicht West“, „Baufaufnahme Schloss Pidhirci“, Gemäldegalerie L’viv (UKR). Juli 1999. Publiziert in: Martin Kubelik, Bogdan Tscherkes (Hg.): *Pidhirci. Bauaufnahme des Schlosses.* Wien 1999.

„Praterboulevard“, „Traumstadt Wien – Junge Ideen für Wien“, Planungswerkstatt Wien / Architekturzentrum Wien. Oktober 1998. Publiziert in: Architekturzentrum Wien (Hg.): *Traumstadt Wien. Junge Ideen für Wien.* Wien 1998, S. 160. (Mit Silvana Ilic)

Vorträge

- „Gender in die Lehre – Ein Projekt an der TU Wien“, 32. FINUT-Kongress. FH Köln (D), 26. Mai 2006. (Mit Bente Knoll)
- „Gender into Teaching at Vienna Technical University“, Network Women´s and Gender Studies in Science, Technology and Medicine, Kick-Off Meeting, TU Berlin (D), 7. April 2006. (Mit Bente Knoll)
- „Die Schulbank als Erziehungsapparat“, 31. FINUT-Kongress. FH Bremen (D), Mai 2005.
- „Heute hier, morgen da. Mobilität von Wissenschaftlerinnen“, Workshop. 30. FINUT-Kongress. FH Winterthur (CH), Juni 2004. (Mit Petra Seibert)
- „Die Grenzen der Kunst. Metaphern mit denen wir leben“, Camillo Sitte Symposium. TU Wien, November 2003.
- „Disziplinierte Körper.“ Archdiploma. Kunsthalle Project Space. Wien, 6. Oktober 2003.
- „Gender Aspekte in der Architektur“, Podiumsdiskussion. Depot. Forum für Kunst und Diskussion. Wien, 16. Mai 2002.
- „Disziplinierte Körper. Die Schulbank als Erziehungsapparat“, Ringvorlesung Building Gender des Instituts für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie, Abteilung Architekturtheorie. TU Wien, 4. Dezember 2001.
- „Symbolik und Repräsentanz in Architektur und Freiraum“, Vortrag und Workshop. 27. FINUT-Kongress. TU Wien, Mai 2001. (Mit Bente Knoll, Heide Studer, Martha Wolzt)